

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



Université Batna 2- Mustapha Ben Boulaïd
Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de français

Thèse pour l'obtention du diplôme de Doctorat En Sciences
Spécialité : Français
Option : Sciences des Textes Littéraires

TITRE

La continuité, l'intimité et la cohérence esthétique dans l'œuvre
d'Abdelkader DJEMAÏ

Cas de : « *Gare du Nord* », « *Le nez sur la vitre* », « *Un moment d'oubli* »

Directeur de thèse
Pr Saïd KHADRAOUI

Présentée par
Mme Ibtissam TEBANI

Membres du jury

Pr Mahdia EL-KHALIFA
Pr Saïd KHADRAOUI
Dre Radia AISSI
Dre Aziza BENZID
Dre Fouzia AMROUCHE
Dre Amel MAAFA

Président
Rapporteur
Examinatrice
Examinatrice
Examinatrice
Examinatrice

Université de Batna 2
Université de Batna 2
Université de Batna 2
Université de Biskra
Université de M'sila
Université de Guelma

Remerciements

Même si cette thèse est une recherche essentiellement personnelle, je tiens ici à remercier :

D'abord **Allah** le tout puissant pour m'avoir donné la force et la patience d'accomplir ce travail.

Ensuite :

Mon directeur de thèse, le Professeur Saïd KHADRAOUI. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde gratitude pour son soutien, sa disponibilité, ses lectures, ses conseils précieux, ses remarques et ses qualités humaines.

Les membres du jury pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Mon mari Mohamed ZABI qui n'a épargné ni son temps ni son effort tout au long des années consacrées à la réalisation de cette thèse.

Mon oncle Kamel SENOUCI pour son aide et son soutien moral.

Le Dr BENARIOUA Mokhtar pour son aide et ses encouragements.

Enfin, mes chers parents (Amar et Saida SENOUCI). Leur présence et leurs encouragements étaient, sont et seront, pour toujours la voix qui résonne dans ma vie et les fondements de ce que je suis, de ce que je fais et de ce que je serai.

Merci Beaucoup

Dédicace

« Louange à Allah, le seul et unique »

Je dédie ce modeste travail à :

Mes très chers parents. Aucun hommage ne pourrait être à la hauteur de leurs sacrifices, leur amour, leur tendresse, leur soutien et leurs prières tout au long de mes études.

Mes chers frères et sœurs (Anoir, Mohamed, Ahlem, Chadia, Soumia et Imed) pour leur aide et leur soutien moral.

Mes très chers enfants, Abderrahim, Salaheddine, Ahmed et Bahaeddine.

Mon cher époux Mohamed Zabi l'ami et le confident pour ses encouragements et son soutien moral tout au long de la réalisation de ce travail.

Sommaire

Introduction générale	01
Partie I : Réalité et écriture romanesque chez Abdelkader DJEMAÏ	09
Chapitre I.I: Littérature et exil	12
I.I .1. L'écriture de l'exil : nostalgie et solitude et/ou découverte de l'autre.	15
I.I .2. L'hybridité, le métissage et le mixte dans la littérature maghrébine contemporaine.	21
I.I .3. Quelle identité des migrants ?	31
Chapitre I.II: Littérature, interculturalité et socialisation	39
I.II .2.1. Identité, altérité et interculturalité.	43
I.II .2.2. La culture : une formation interculturelle, esthétique et morale de l'homme.	49
I.II.2.3. Le choc culturel.	57
Chapitre I.III : L'incidence du social sur le textuel chez Abdelkader DJEMAÏ	71
I.III.3.1. La sociologie du texte littéraire.....	74
I.III.3.2. La dimension sociale dans le texte Djemaïen.	80
I.III.3.3. Dimensions textuelles.	91
Chapitre I.IV: Réalité et fiction chez Abdelkader DJEMAÏ	102
I.IV.4.1. La structure du roman moderne.	103
I.IV.4.2. L'œuvre de DJEMAÏ : la réalité « des laissés pour soi » cernée.	106
I.IV .4.3. La poétique de la fiction.	108
I.IV .4.4. Le rapport de la fiction à la réalité chez DJEMAÏ.	109
I.IV .4.5. Discours narratif et discours historique chez DJEMAÏ.	112
Partie II : Continuité, intimité, errance et cohérence esthétique dans « <i>Le nez sur la vitre</i> », « <i>Gare du Nord</i> » et « <i>Un moment d'oubli</i> » d'Abdelkader DJEMAÏ	123
Chapitre II.I: L'écriture romanesque pour Abdelkader DJEMAÏ : choix et continuité ...125	
II.I.1.1. Ecriture journalistique et écriture romanesque.....	126
II.I.1.2. L'aventure romanesque chez DJEMAÏ : continuité et renouvellement.	129
II.I.1.3. Exilés et marginaux dans l'œuvre de DJEMAÏ.....	135
II.I.1.4. Le dépassement de la marginalité.	143
Chapitre II.II: Poéticité et cohérence esthétique dans l'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ	147
II.II.2.1. Le style et la stylistique.....	149
II.II.2.2. L'effet de l'art d'écrire pour DJEMAÏ.....	163
II.II.2.3. Les romans de DJEMAÏ : des récits fragmentés.	169

II.II.2.4. Le récit de DJEMAÏ : un art du détail.....	175
Chapitre II.III : Le texte de DJEMAÏ : une écriture de l'errance et de la mémoire.	180
II.III.3.1. L'errance chez DJEMAÏ : une expression de l'exil.....	182
II.III.3.2. Errance et identité multiple.....	191
II.III.3.3. La lutte contre l'oubli dans : <i>Gare du Nord, Le nez sur la vitre et Un moment d'oubli.</i>	198
Chapitre II.IV: L'écriture de l'intime dans le texte d'Abdelkader DJEMAÏ.	203
II.IV.4.1. L'intimité : un apprentissage tout au long de la vie.	206
II.IV.4.2. L'intimité avec soi.....	210
II.IV.4.3. L'intimité spatiale.....	214
II.IV.4.4. L'intimité pour DJEMAÏ : un sujet d'art.....	216
II.IV.4.5. Le texte de DJEMAÏ, un vrai moment d'intimité.....	219
II.IV.4.6. L'intimité face au réel chez DJEMAÏ.....	227
Conclusion générale.	234
Bibliographie.....	238
Table des matières.....	247
Résumés.....	252

Introduction générale

« La vraie valeur d'un homme réside, non dans ce qu'il a, mais dans ce qu'il est ».

Oscar WILDE (Artiste, écrivain 1845-1900)

Dans sa perspective générale, la présente thèse tente d'attirer l'attention sur une œuvre littéraire présentant une catégorie de personnes souvent marginalisée par le milieu social et par les auteurs. Une œuvre qui assure une sorte de continuité dans le choix des personnages et des sujets tout en dévoilant le côté intime de chaque personnage.

Des créatures fragiles et hypersensibles, les vieux immigrés, les laissés pour compte, les clochards et tous ceux qui sont dehors sont les personnages principaux d'Abdelkader DJEMAÏ* qui tente, à travers ses écrits, de dévoiler la personnalité de ces personnes afin de découvrir ce qui se trouve à l'intérieur et pouvoir ensuite les présenter aux lecteurs. Des histoires émouvantes racontées dans des textes simples, beaux et cohérents, un style d'écriture qui attire et invite le lecteur à continuer de lire jusqu'à la fin et même à contribuer à la construction de l'histoire.

L'auteur met des êtres fragiles au centre de son œuvre. Il les évoque non seulement pour décrire mais pour dévoiler d'une manière plus ou moins fidèle leur quotidien, leur solitude, leurs douleurs silencieuses et leurs souvenirs très intimes. En un mot leur réalité telle qu'elle est vécue.

La littérature comme fait social n'a cessé de jouer le rôle d'un miroir qui reflète la vie sociale dans ses moindres détails et toutes ses composantes : Idéologies, événements, traditions et coutumes... Elle a également participé aux grands changements qui ont touché les sociétés. Le cas des écrivains maghrébins d'expression française est un exemple illustratif car en réclamant une identité maghrébine ils ont largement participé au combat libérateur des pays du Maghreb.

L'œuvre littéraire est, en quelque sorte, un monde créé par l'écrivain. Un monde fictif qui fonctionne comme un reflet du monde réel, inspiré essentiellement d'une réalité vécue et

* **Abdelkader DJEMAÏ** est un écrivain algérien contemporain, il est né à Oran en 1948, son parcours commence par le travail dans l'enseignement, ensuite il devient journaliste en écrivant dans un grand nombre de périodiques. DJEMAÏ est l'auteur de pièces théâtrales, de nouvelles, de récits et de romans, on cite ici : *Camping* (2002), *Gare du Nord* (2003), *Le nez sur la vitre* (2004) et *Un moment d'oubli* (2009).

Cet écrivain a reçu plusieurs prix : Le prix Découverte Albert-CAMUS, le prix tropiques pour son roman : *Un été de cendres*. Il a été également nommé chevalier des arts et des lettres. De nos jours Abdelkader DJEMAÏ anime des ateliers d'écriture dans les établissements scolaires et en milieu carcéral.

les exemples ne manquent pas, on cite de la littérature universelle : *L'Assommoir* de ZOLA qui décrit avec excellence le monde des ouvriers, et de la littérature algérienne d'expression française : *Le fils du pauvre* de FERAOUN qui reflète la société algérienne dans ses moindres détails.

Gare du Nord, *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli* forment une sorte de chaîne où les personnages représentent un échantillon de personnes d'une grande complexité dans le sens où ils sont difficiles à comprendre et dont la personnalité est, également, très difficile à analyser. Ainsi DJEMAÏ se trouvait dans l'obligation de faire une véritable plongée dans la vie de ces êtres si faibles et si sensibles :

« ... Il lui faudrait apprendre à mieux entrer dans le temps des chibanis, dans leurs habitudes, à se glisser dans leurs silences, à lire sur leurs lèvres comme s'ils étaient muets. Il ramasserait leurs paroles éparpillées, dépareillées, parfois décousues, les tisserait ensemble. Il se méfierait des grands cris, des grandes phrases enturbannées, ou celles qui s'adonnent à la danse du ventre. Il fuirait les jérémiades, l'apitoiement ou l'orgueil mal placé. Il lui faudrait aussi trouver le meilleur moyen d'approcher, de cerner, d'évoquer leurs vies qui ressemblaient à une valise sans poignée ».¹

Dans ses trois romans, l'auteur évoque des personnages marginalisés par le milieu social et même par la littérature. Il dénonce à chaque fois la réalité amère dans laquelle elles vivent et souffrent silencieusement. Il expose de manière claire des situations négatives dans les sociétés modernes car, selon lui, exposer ces réalités négatives aide d'une manière ou d'une autre à changer, à bâtir un monde plus humain où les vieux sont respectés et les clochards réintégrés dans leur milieu social.

L'auteur met l'accent sur l'intimité des personnages. Il déclare dans une interview au journal *la Tribune* paru le 09 juin 2011 à Alger que ses personnages « (...) ont chacun une mémoire, des souvenirs heureux ou malheureux (...), ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire. »². Le personnage bascule donc entre une

¹ DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, Editions du seuil 2003, p.70.

² Une interview au journal *la Tribune* paru le 09 juin 2011 à Alger.

réalité vécue si douloureuse et une intimité constituée essentiellement des beaux souvenirs et des moments intimes avec les amis ou avec les membres de la famille.

A lire les trois romans, on découvre un style simple, clair et accessible. Il s'agit d'un écrivain qui va directement à l'essentiel en donnant de l'importance aux détails. Ses écrits sont dans leur ensemble des récits fragmentés. Ils se caractérisent par l'insertion de plusieurs enchâssements (les souvenirs, les délires, les rêves, etc.) présentés alternativement avec les différentes séquences narratives. Nous verrons que cette manière d'écrire remet en question la cohérence textuelle et esthétique.

Dans cette perspective, nous nous intéresserons à analyser un corpus constitué de trois œuvres : *Gare du Nord*¹, *Le Nez sur la vitre*² et *Un moment d'oubli*³.

Dans *Gare Du Nord*, il s'agit de trois vieux immigrés surnommés : Zalamite, Bonbon et Bartolo, amis intimes retraités qui vivent dans « le foyer de l'espérance » près de la gare du Nord. Leur vie est très modeste, leur monde est trop petit, du foyer à « *la chope verte* », le bar où ils rencontrent d'autres personnes et de la chope verte à la gare du Nord, leur refuge où ils passent la plupart de leur temps. Il s'agit de dépeindre un monde que nous pouvons côtoyer mais que nous ne voyons pas. L'écrivain décrit lentement le quotidien de ces vieux en offrant au lecteur des morceaux de vie coupés par des flash-back dans leur passé donnant plus d'éclaircissements sur les trois vies. *Gare du Nord* est donc un roman qui affirme que les vieux tentent de réunir les parts éparpillés de leur vie avant de mourir

Le Nez sur la vitre est un roman très court qui raconte l'histoire d'un père algérien qui vit en France et qui travaille dur pour élever ses quatre enfants. Ce père prend le car et traverse le sud de la France dans une journée de voyage pour retrouver son fils aîné qui n'a pas réussi dans ses études et qui a quitté la maison en laissant un grand vide. Durant ce voyage, le passé et le présent s'emmêlent parce que les souvenirs du père ne cessent de remonter : l'enfance, le premier voyage en car au bled, le temps de la guerre, la misère, sa propre relation avec son père ...

La fin bouleversante et émouvante du roman lui offre plus de beauté et fait entrer le lecteur dans un état de choc et de tristesse. Le personnage principal dans ce roman est une

¹ DJEMAÏ, A, *Gare du Nord*, Paris, Seuil 2003.

² DJEMAÏ, A, *Le Nez sur la vitre*, Paris, Seuil 2004.

³ DJEMAÏ, A, *Un moment d'oubli*, Paris, Seuil 2009.

personne qu'on peut côtoyer et croiser tous les jours et que la lecture de ce roman permet de mieux comprendre.

Dans *Un moment d'oubli*, l'auteur traite le sujet de l'errance et la vie des errants dans la rue. Il retrace la vie de Jean Jacques SERRANO, un homme dont la cinquantaine cassée et qui erre dans les rues. Il avait une femme, un enfant un travail et une vie comme tout le monde mais qui a fini par tout perdre à cause d'un drame qui a secoué sa vie, la perte de son fils de son propre fait. SERRANO n'arrive pas à supporter les regards de sa femme et il choisit de vivre dans les rues invisibles supportant le fardeau du chagrin tout seul.

A travers cette histoire triste, A. DJEMAÏ offre au lecteur un portrait détaillé sur « *Tous ceux qui sont dehors* » et à qui le roman est dédié. L'auteur affirme que ces gens vivent de très dures conditions et finissent par perdre leur identité et leur humanité. Ils deviennent des êtres morts dans leurs âmes. Le lecteur peut voir, en suivant le cheminement de vie de SERRANO, comment une vie bascule. Ce roman nous permettra de voir et de comprendre la réaction et le chagrin d'une personne qui a tout perdu.

L'analyse des œuvres du corpus montrera que l'écrivain présente des personnages fragiles sur le plan physique et psychique. La cinquantaine ou la soixantaine passée, ils vivent, dans une zone de douleurs intérieures, un état de perte morale. Nous découvrirons également que l'auteur tente de leur créer un univers romanesque où ils peuvent vivre en s'échappant à un destin terrible. Pour ce, il insiste sur leur intimité, leur mémoire (souvenirs), leur sensibilité et sur l'histoire personnelle propre à chaque personnage.

En traitant des thèmes pareils, A. DJEMAÏ tente d'investir un champ culturelle, littéraire et social pour créer une voix/ voie qui lui est propre et dont il se sert pour exprimer son opinion par rapport à la situation d'une catégorie de personnes. Pour l'auteur, la littérature est le lieu convenable pour dévoiler l'état misérable dans lequel vit ce genre de personnes. En ce sens, il insiste sur le rôle dégradant de l'entourage en dévoilant la déshumanisation des humains de nos jours.

Pour aborder les textes de notre corpus, nous opterons pour une lecture analytique des romans appuyée par une méthode descriptive et une approche sociologique et psychologique.

Notre problématique se compose d'une question centrale suivie par deux questions secondaires.

D'une manière globale, notre problématique se résume aux questions suivantes :

1. A quel point Abdelkader DJEMAÏ a réussi à investir et à décrire la réalité et l'intimité de ses personnages dans une production romanesque validant de la sorte une théorie littéraire ?

Quant aux questions secondaires, elles se présentent comme suit :

1- Pourquoi DJEMAÏ s'est intéressé à cette catégorie de personnes ?

2. Comment l'œuvre de l'auteur assure-t-elle une cohérence esthétique malgré son aspect fragmentaire ? C'est pourquoi, nous serons amenées à montrer qu'il s'agit d'un écrivain novateur et dont l'écriture est essentiellement fragmentaire. Cette caractéristique nécessite la contribution d'un lecteur averti capable de rassembler les fragments pour construire le sens général du texte. C'est donc toute la question de la cohérence des textes de notre corpus qui sera interrogée.

La réponse à ces questions revendique les hypothèses suivantes :

A. DJEMAÏ est un excellent observateur et descripteur, il part dans son travail d'écrivain d'une fine connaissance de ses personnages. Il visite beaucoup les villes en France pour observer les personnes dans la vie réelle. Lorsqu'ils marchent dans les rues, il les regarde dans les marchés, les cafés, les gares, etc. L'auteur connaît bien les vieux car son père était un chibani d'Oran et lui-même est devenu un chibani.

Les personnes auxquels l'écrivain dédie *Un moment d'oubli* (Tous ceux qui sont dehors), sont des créatures si faibles et si fragiles. Ils ont perdu, selon lui, le côté humain de leur personnalité dans l'obscurité de la rue. C'est pourquoi, il focalise son observation sur leur vie et consacre une grande partie de son œuvre à décrire leur quotidien et leur drame.

Par conséquent, nous verrons que DJEMAÏ se sert de tous les éléments disponibles, à savoir la réalité, les lieux, les repères mémoriaux pour présenter des personnages dont la mémoire est habitée par des moments à la fois agréables, joyeux et tragiques.

La simplicité est une autre caractéristique de l'écriture de l'auteur. Notons que cette simplicité est particulière dans le sens où elle nécessite un grand effort de la part de l'écrivain qui déclare que le plus difficile c'est de faire simple dans la mesure où il est dit que le plus beau c'est également de faire simple car la simplicité est, parfois, comme le dit Léonard de Vinci « *La sophistication suprême* »

La simplicité en écriture romanesque est, de ce fait, synonyme de valeur esthétique. De fait, nous verrons que le texte de DJEMAÏ nous offre une valeur humaine, une richesse esthétique et stylistique sûre.

Pour répondre à toutes ces interrogations, nous avons jugé utile de diviser notre thèse en deux grandes parties :

Dans la première partie intitulée « Réalité et écriture romanesque chez Abdelkader DJEMAÏ », nous commencerons par définir les concepts nécessaires pour l'analyse de notre sujet comme l'écriture de l'exil, l'hybridité et le métissage, la littérature migrante, etc. Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous précisons l'identité littéraire de l'œuvre de DJEMAÏ à travers l'explication des notions de la culture, l'identité culturelle, le phénomène de l'interculturalité et leurs effets sur le fait littéraire. La socialisation du phénomène littéraire et la reconnaissance de l'autre seront aussi débattus dans ce chapitre. Dans le troisième chapitre, nous tenterons de démontrer le degré de l'incidence du social sur le textuel d'Abdelkader DJEMAÏ et d'exposer les signes de cet impact à partir d'exemples illustratifs. Le quatrième chapitre sera réservé à la dichotomie Réalité/Fiction chez l'auteur. De différents passages narratifs expliqueront le croisement des discours narratif et historique dans le corpus d'étude.

La deuxième partie intitulée « Continuité, intimité, errance et cohérence esthétique dans « *Le nez sur la vitre* », « *Gare du Nord* » et « *Un moment d'oubli* » est également divisée en quatre chapitres. Le premier expliquera que l'écriture romanesque, pour le romancier algérien Abdelkader DJEMAÏ, est le résultat d'un choix, d'une continuité et d'un renouvellement. Dans le deuxième chapitre, nous tenterons de démontrer la valeur esthétique du texte Djemaïen à travers l'analyse du style de l'écriture et la présentation des points forts de textes objet d'étude. Nous mettrons également l'accent sur le caractère fragmentaire des récits de DJEMAÏ tout en faisant référence au paradoxe de la cohérence dans l'incohérence dans son, signifiant dans son éclatement.¹ Le troisième chapitre indiquera une autre caractéristique du texte Djemaïen, c'est l'écriture de l'errance et de la mémoire. Il sera donc question d'expliquer les différents aspects de l'errance et son poids sur la personne. Nous décrirons aussi la vie errante à travers les personnages qui vivent la même situation. De plus, nous mettrons l'accent sur le travail de mémoire que fait l'écrivain pour lutter contre l'oubli

¹ FORTIER F et HAGHEBERT E, *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*. Sous la direction de DION Robert, Québec, Edition Nota Bene, 2001, p.91

en reconstituant la mémoire de son personnage. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous mettrons l'accent sur l'intimité qui marque l'œuvre tout en définissant la notion de l'intime et en précisant sa place dans le texte.

Partie I

Réalité et écriture romanesque chez Abdelkader DJEMAÏ.

Introduction

Depuis sa naissance, la littérature maghrébine d'expression française se présente comme un document ouvert à ses lecteurs. De fait, elle est un véritable porte-parole des peuples Maghrébins, de leurs cultures, leurs mentalités, leurs espoirs et leurs désespoirs. Ses écrivains reflètent leurs sociétés, racontent les histoires des maghrébins et transportent un patrimoine riche aux autres communautés et à d'autres continents par le biais d'une langue étrangère « la langue française ». D'ailleurs, certains qualifient cette littérature, péjorativement, de bâtarde¹, pour son contenu chargé de poids culturel et civilisationnel maghrébin.

Cependant, cette littérature résistait contre toute forme de mépris et d'hostilité, elle survit malgré les différentes tentatives d'élimination. Ses écrivains continuent toujours de produire, ils prospèrent, leurs textes sont demandés à l'échelle internationale. Cette réussite est due bien sûr à plusieurs facteurs, le premier et le plus important est le dynamisme qui caractérise cette littérature et qui est le résultat du mariage entre la langue française et le contexte socio-culturel d'où elle est inspirée.

La littérature maghrébine d'expression française est en perpétuelle mouvance à cause de sa souplesse car elle approuve toute sorte d'innovation, elle n'est pas enfermée sur elle-même, elle est surtout un acte de courage et même de bravoure dans un monde où n'aura la reconnaissance que celui qui l'a vraiment mérité. De ce fait, on peut dire que cette littérature est en réalité, une création qui provient essentiellement de la bonne qualité des écrivains et de leurs talents dans le domaine de l'écriture littéraire.

De nos jours, la littérature maghrébine d'expression française occupe, sans l'ombre d'un doute, une place privilégiée dans le monde de la littérature, le texte maghrébin en français devient un produit luxueux. Par contre, on ne peut pas nier que ce texte affronte un certain nombre d'obstacles dans le sens où il ne pouvait pas trop s'éloigner du contexte maghrébin peu encourageant. Cependant, l'écrivain maghrébin surmonte ces difficultés et poursuit son aventure avec l'écriture en faisant émerger un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures.

¹AMROUCHE J. la décrit comme un « Monstre » : cf. « *D'une amitié, correspondance AMROUCHE J/ROY J, Aix-en-Provence* », Edisud- 1985.

Nous citons à titre d'exemple les écrits des années 1990 à nos jours qui ont fait naître de nouveaux types d'écriture et par conséquent un nouveau type de lecteurs. Des textes produits par des écrivains et des intellectuels apportant avec eux des nouveautés : Ils proposent une diversité dans les modèles génériques, le réalisme traditionnel et ses catégories narratives, le réalisme magique, le roman policier, la fiction autobiographique, l'autobiographie ou l'écriture intimiste...¹Cette richesse offre un paysage littéraire varié et composite qui donne aux lecteurs la possibilité de choisir ce qu'ils préfèrent et satisfait tous les goûts.

Les nouveautés n'ont pas touché uniquement la forme, mais aussi les contenus et les styles d'écriture. De nos jours, la lecture devient une activité de découverte d'une œuvre d'art qui est en perpétuel chantier² : mélange de genres, fragmentation, rupture, insertion de plusieurs enchâssements... : « *Le livre en train de se faire rappelle constamment son caractère d'inattendu, de neuf.* ».³

Nabil FARÈS écrit en tête de *l'état Perdu*, page 12 :

« *Ce livre n'est ni un poème, ni un roman, ni un récit. Simple parole, qui sous la voûte des polices et des arrestations creuse ce privilège d'être au-delà de l'insignifiance [...] il n'est pas photo, miroir que l'on trimbale, ni roman-photo, ni reportage : parole pratique de l'immigré qui refusant l'enfouissement général des rites et des juridictions, expose là ce qui de lui ou d'elle est insupportable à vivre : à comprendre.* ».

Ces innovations dans l'écriture ont un seul but, pour la majorité des écrivains, c'est bien la recherche de la spécificité, la recherche de l'inédit. Ces écrivains tentent, en quelque sorte, de lutter : « *contre tous les orientes et les occidents qui les oppriment et les désenchantent.* ».⁴

¹ BENDJELID F et DAOUD M (Sous la direction de), *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Centre national de recherche en anthropologie sociale et culturelle, 2010, p.7.

²CHIKHI B, *Maghreb en texte : Ecriture, histoire, savoirs et symboliques, Essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*. Paris, Editions l'Harmattan 5-7, rue de l'école polytechnique 75005, 1996, p.7.

³Ibid., p. 15.

⁴KHATIBI A, *La mémoire tatouée : Autobiographie d'un décolonisé*, roman, Paris, Denoël, 1971, p.108

Chapitre I.I
Littérature et exil.

Introduction

Le thème de l'exil est largement présent dans la littérature maghrébine d'expression française, il est abordé de façon répétitive. C'est un thème très cher aux écrivains maghrébins car il décrit l'état d'une personne souffrante loin de son pays et la possibilité de retour ainsi que ses tentatives successives de l'intégration au sein d'une société étrangère :

« L'exil chez les écrivains maghrébins est un thème répétitif, lié à l'existence de l'émigration ; il s'est nourri d'une réflexion sur la brisure d'identité, qui peut conduire à l'errance physique et mentale d'êtres déracinés. »¹

Le terme « exil » ou « expulsion hors de la patrie » est :

« Etymologiquement synonyme de « malheur » ou « tourment ». Il constitue un phénomène massif tout au long de l'histoire, qui frappe entre autres les intellectuels et les écrivains, et comme elle s'est constitué en un sujet majeur de la littérature et en image aussi majeure dans les représentations de la création littéraire. »²

Le terme « exil » vient du latin « Exsilium », composé du préfixe « ex » et du terme latin « sillium » qui signifie « bondir », « sauter ». Mot à mot, il s'agirait de l'action de « sortir de ». En langue classique, le mot exsilium finit par signifier simplement : le bannissement, l'exil.³ Comme déjà dit l'« exil » est synonyme de « malheur » parce qu'il y a une idée de force, de violence, il y a cette cause extérieure qui pousse l'être humain vers ce changement de lieu.

En arabe le mot « Al-gharib » signifie étranger*. Et « El-ghorba » a pour sens approximatif « étrangeté de l'étrange »⁴. Pour rapprocher le sens, nous dirons qu'elle signifie

¹ARNAUD J., 1986. « Exil, errance, voyage chez N. Farès, M. Khair-eddine et A. Meddeb » in : *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par Jaques Mounier. Equipe de recherche sur le voyage. Université des langues et des lettres de Grenoble.

²Le Dictionnaire de la littérature : Sous la direction de Paul ARON, DENIS Saint-Jaques, Alain VIALA, p.214.

³ERNOUT et MEILLET, Dictionnaire étymologique de la langue latine, Paris, Klincksieck, , 1967.

⁴CHEBEL M., *Psychanalyse de mille et une nuits 1996*, petite bibliothèque payote, 2002 pour l'édition de poche, p.277.

***Etranger** : Souvent présenté comme une espèce particulière du genre de l'autre. La notion d'étranger recouvre, selon les époques et les cultures, des réalités très différentes. L'étranger est celui qui n'a pas la citoyenneté du pays qu'il habite ; telle en serait la définition juridique, mais la définition de l'étranger est tributaire de la définition qu'une communauté se donne pour attribuer la nationalité ou la citoyenneté. (In : FERRÉOL G et JACQUES G, Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelle, Paris, ARMAND COLIN, 2004.

vivre hors, loin et éloigner de chez soi et par conséquent subir toutes les conséquences qui en découlent.

En arabe le mot « étranger » signifie une personne qui n'appartient pas au pays ni au peuple. Le verbe (تغرب) s'utilisent pour dire « s'exiler » et « devenir étranger ».¹

S'exiler signifie également : sortir de son lieu d'origine, de son espace intime pour aller vivre dans un pays étranger, avec des personnes inconnues. En effet, l'existence du thème de l'exil en littérature remonte à l'antiquité :

« L'exil est inscrit aux racines de la littérature occidentale, par l'odyssée d'Homère : en plus de dix années que dure le siège de Troie, Ulysse subit neuf ans d'errance parce que les dieux veulent lui interdire le retour à Ithaque. À Rome, Ovide, exilé au bord de la mer noire pour son « art d'aimer », dit son expérience douloureuse par ses élégiaques « tristes et pontiques ». De ces deux textes souches, l'exil garde un lien indélébile avec la nostalgie, douleur du pays perdu et désir du retour, présente aussi dans les récits bibliques des déportations en Egypte et Babylone pour les hébreux. »²

Mais loin de la littérature et l'imaginaire, l'exil est une réalité historique, citant à titre d'exemple l'exil des protestants après la révolution de l'édit de Nantes. L'émigration des Espagnoles Fuyant la répression franquiste en 1939. En Algérie, nous avons l'émigration des algériens pendant l'époque coloniale dans le but de chercher un travail, améliorer leurs situations, faire vivre leurs petits et aider leurs familles. Par contre, il existe des personnes qui choisissent de vivre en exil pour différentes raisons : économiques, politiques ou culturelles.

Dans la littérature maghrébine, il existe une multitude d'œuvres marquants un phénomène littéraire original, c'est celui des textes écrits dans deux espaces culturels bien différentes, l'Algérie et la France. Des textes écrits par des algériens émigrés en France ou par des écrivains de la deuxième génération ou ce qu'on appelle « la littérature beur ».

¹CHEBEL M., *Psychanalyse de mille et une nuits 1996*, petite bibliothèque payote, 2002 pour l'édition de poche, op.cit., p.277.

²*Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p.214.

Ce phénomène littéraire prouve que les frontières dans le monde de la création littéraire n'existent pas comme l'affirme **Tahar DJAOUT** : « *Être immigré, ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien, c'est vivre dans un non-lieu, c'est vivre hors des territoires.* »¹. Certains écrivains sont allés jusqu'à dire que l'émigration est, parfois, un facteur qui favorise la créativité car le déplacement est sans doute enrichissant, fécond et porteur d'innovation.

I.I.1. L'écriture de l'exil : nostalgie et solitude et/ou découverte de l'autre

Dans la vie, il n'y a pas de place pour l'homme plus chère que celle où il est né et a grandi. Cet endroit lui rappelle les souvenirs de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse. Il reste toujours fidèle à sa patrie même si les éléments d'une vie simple ne sont pas disponibles. Elle vit dans son cœur et il souhaite au fond lui, une fois mort, que son corps soit enterré dans sa terre et dans ce sens l'auteur du « *Gare du Nord* » propose la citation de l'écrivain américain **John Dos PASSOS** au début de son roman : « *Vous pouvez arracher l'homme du pays, vous ne pouvez arracher le pays du cœur de l'homme* »².

Les algériens émigrés en France pendant l'époque coloniale, à titre d'exemple, restent toujours trop attachés au bled malgré les mauvaises circonstances en Algérie :

« *Les conditions de vie furent encore plus dramatiques, surtout en hiver. Le vent et le froid étaient plus tranchants que les pointes du barbelé qui quadrillait le paysage* »³. C'était le temps du colonialisme, de la misère, de la famine et des maladies : « *C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la famine et de l'errance* ».⁴

Cet attachement de l'émigré à son pays d'origine est omniprésent, il l'accompagne dans tous les détails de sa vie : « *... son ancrage dans le pays d'accueil n'est pas définitif, sa relation avec son pays d'origine perpétuellement présente* ».⁵

¹ALBERT C, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Editions Karthala, 2005, p. 128

²Dos PASSOS John, *Bilan d'une nation*, 1944, IX

³DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, Editions du seuil 2004, p.46.

⁴ Ibid., p.27

⁵SCHNEIDER A., *La littérature de jeunesse migrante, récit d'immigration de l'Algérie à la France*, Edition L'Harmattan 2013, Paris, p.99.

***Migrant** : Le terme migrant est né au Québec et esprit aux Etats-Unis, il désigne les « entrants » dans ce pays. Issues de l'immigration, ces populations forment une communauté dont le dénominateur commun est le déplacement. (SCHNEIDER A., *La littérature de jeunesse migrante*, op.cit., pp..98.99.

Tout le monde sait que le chemin de l'émigration est très dur : des obstacles, des difficultés et parfois la marginalisation et la sous-estimation de la part des citoyens de ce pays étranger. Cet homme « **migrant** » * a toujours l'image d'un étranger qui, tôt ou tard, reviendra à son pays d'origine :

« Bien des années plus tard, accompagné de sa cousine qu'il avait épousé et ses deux premiers enfants, il retraversa la mer qui l'avait fait rêver pour se recueillir sur la tombe paternelle. Il revit le bol qui avait été, le jour des funérailles, planté dans la terre sèche et grise. »¹

Cependant, il faut reconnaître que l'homme peut aimer la terre étrangère, les circonstances l'ont, peut-être, forcé à s'émigrer, mais il finit par s'adapter et aimer ce pays étranger parce que ses habitants sont bons et méritent d'être aimés car la bonté n'a pas de patrie ni de terre. Une question majeure se pose à propos du thème de l'immigration : pourquoi s'émigre-t-on et pourquoi choisir une vie difficile loin de chez soi ? Les causes de l'émigration sont multiples : économiques, politiques, historiques ou culturelles, mais le point commun entre les différents migrants c'est bien la recherche d'autres ressources pour une vie meilleure, ils veulent tout simplement améliorer leurs situations.

Une autre catégorie d'émigrés : les écrivains, ces derniers se réfugient dans l'écriture contre toute forme de cruauté imposée par l'exil. L'écrivain fait de cette étape de sa vie une sorte de renaissance qui commence par un cri et se termine par une cohabitation : « *L'exil sous ses différentes formes, est une condition que les écrivains partagent avec bien d'autres, souvent moins aimés qu'eux pour l'affronter, et qu'eux peuvent exprimer et dénoncer* ».²

L'exil aide ces écrivains à découvrir et à comprendre l'autre, mais aussi à se comprendre parce qu'il permet de saisir les différences entre les deux sociétés, les deux cultures et entre les deux modes de vie. L'ouverture sur l'autre rend l'écrivain plus spontané, il écrit avec plus de liberté : « *L'exil littéraire soulève trois sortes de questions. La première, et la plus massive, est celle de la liberté de pensée, de création, de publication : l'exil est un symétrique de la censure, de la répression* »³.

¹DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.41.

²*Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p.215.

³*Ibid.*, p.215.

Cette ouverture aide également l'écriture à être plus souple, une pâte à modeler, elle prend facilement la forme souhaitée et voulue par son écrivain. Certains écrivains reconnaissent que la vie dans l'émigration est très utile, productive car elle les aide à être plus organisés ; cette organisation est bien sûr inspirée de l'endroit structuré où il n'y a pas de place pour l'anarchie ni pour le désordre, Grâce à cette atmosphère, ils deviennent plus sensibles et plus conscients de tout ce qui les entoure.

La plupart des écrivains algériens résidant en France, comme c'est le cas de notre romancier Abdelkader DJEMAÏ, écrivent en langue étrangère, le français, pour plusieurs raisons, d'abord pour avoir le plus grand nombre possible de lecteurs conscients, sachant que ces écrivains ont un double public (français et algérien). Ils veulent aussi aborder d'autres sujets et d'autres situations non existantes dans leurs pays d'origine. Leurs textes tentent d'exprimer une réalité autre, mais ces auteurs gardent toujours des rapports étroits avec leur pays l'Algérie. Un autre objectif visé, c'est celui de la célébrité qui est une grande réussite sur le plan individuel et existentiel et qu'ils n'ont pas pu réaliser chez eux.

Les rapports écrivains maghrébins-langue française ont été toujours ambiguës, car après avoir été un instrument de libération du colonisateur français, la langue française devient pour eux l'unique moyen d'expression et cela suscite des questions majeures : Reviendront-ils à la langue maternelle ou non ? Et quelle est l'identité littéraire de ces écrivains ?

Certains pensent que la créativité n'a pas d'identité ni de nation est que l'écriture est un phénomène « *transcontinental* ». Ils voient aussi que la langue d'écriture n'est pas importante car ces écrivains produisent l'esprit du « *bled* », pays d'où ils viennent. Leila SEBBAR présente ce groupe d'écrivains ainsi :

« Ils sont nés et ils ont grandi dans les pays des pères et des mères, ils n'ont pas suivi l'exil paternel, ils ne sont nés d'aucun déplacement tragique. Ils sont d'une terre, ils ont un pays et ils peuvent à tout instant, retrouver la langue maternelle qui devient la langue de l'école, la langue nationale ».

On traite des thèmes orientaux en langue européenne, pour eux le monde est un petit village où il n'y a pas une identité pure. C'est vrai que ces écrivains écrivent en français mais ils parlent de leurs parents, de leurs frères et sœurs, de leurs grands-parents, de leur pays et

des événements historiques vécus au bled. Leurs textes sont un mélange de tout : « *Hommes, faits, rêves, sentiments, caractères, existences, mémoires collectives* »¹.

Le colonialisme est aussi un facteur très important, il a un grand impact sur la pratique d'écriture et de langue française pour ces écrivains maghrébins émigrés en France :

*« La colonisation marque leur pratique de la langue française et leurs migrations de signes contradictoires vis-à-vis d'une langue qui après avoir été un instrument de libération suscite (sur les traces de Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Leïla Sebbar) de nouvelles questions : retour à la langue première ou non ? Toutes les diasporas (juive, arménienne, libanaise...) se heurtent à la même interrogation »*².

Il faut reconnaître aussi que certains écrivains émigrés n'avaient pas le choix, car ils ne savent écrire que dans cette langue étrangère pour s'exprimer. Pour compléter et manifester leur **sentiment d'appartenance***, ils tentent de traduire leurs ouvrages en langue maternelle. La solitude, est un autre sentiment qui hante l'écrivain dans son exil dans la mesure où il se trouve en face d'une langue étrangère, d'un mode de vie différent et de traditions complètement distinctes des siennes. Cependant, cette solitude peut être positive, productive dans le sens où elle permet une certaine « audace » dans l'écriture.

L'écrivain dans sa solitude peut facilement briser la crainte du premier pas devant la feuille blanche. De plus, la solitude est une sorte d'amitié avec soi-même, elle permet à l'écrivain de se comprendre et de mieux se connaître. Elle l'aide à revivre les lointains souvenirs, par la suite il passe à la phase de rédaction, une écriture douce, souple avec une mosaïque de sentiments. Il s'agit d'une sorte de plainte silencieuse sur le papier. En d'autres termes, l'écrivain peut vaincre cette solitude par l'écriture et la littérature. Dans cette

¹DJEMAÏ A., *Gare du Nord*, Editions du seuil 2003 et « points » N p1421, p.72.

²*Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p.215.

***Le sentiment d'appartenance** : La notion de « sentiment d'appartenance » est utilisée, soit en tant que telle, soit sous des terminologies approchantes dans de nombreux travaux sur l'identité. Le terme d'appartenance est régulièrement employé comme un substitut synonymique de celui de l'identité consciemment ou non, par de nombreux acteurs lorsqu'il s'agit d'identité collective, c'est un sentiment d'unité que peut ressentir un individu ou un groupe.

D'une manière générale, on définit le sentiment d'appartenance comme « la conscience individuelle de partager une (ou plusieurs) identité (s) collective(s) et donc d'« appartenir à un (ou plusieurs) groupe (s) de référence » dont l'individu a intégré un certain nombre de traits identitaires (valeurs, modèles comportementaux et interprétatifs, emblèmes, imaginaire collectif, savoirs partagés, etc.) in : (Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., pp..18.19).

perspective, certains considèrent que la solitude est une nécessité, une règle de base de ce qui est appelé « *le jeu de l'écriture* ».

De ce fait, on comprend que le sentiment de solitude chez l'écrivain existe même lorsqu'il est dans son pays. Et l'on peut dire que cette sensation humaine n'a rien à avoir avec l'exil et le voyage qui restent le meilleur moyen de découvrir le monde et l'autre. En effet, l'être humain n'a pas cessé, depuis qu'il est sur terre, de voyager, de se déplacer pour découvrir le monde et rencontrer l'autre. Et partir à la recherche d'autres cultures, d'autres habitudes, d'autres modes de vie, n'a pour conséquence de connaître l'autre et de le découvrir, mais aussi de reconnaître et de découvrir soi-même. L'itinéraire des écrivains maghrébins d'expression française, voire même francophones illustre à merveille cette tendance.

On ne peut pas nier l'utilité de l'exil, il est sans doute productif et fécond malgré sa difficulté car la vie dans un pays là où tout est différent exige un grand courage. Les écrivains algériens émigrés en France essayent, à travers leurs écrits, de traduire sur papier la souffrance causée par ce mal et luttent ainsi contre la faiblesse de la mémoire. Il est question d'une lutte contre l'oubli et la souffrance de l'émigration. Ces écrivains exilés se trouvent dans une situation de déchirure entre un présent douloureux et un passé hanté par les souvenirs et par le défilement de toutes les images de l'enfance, de l'adolescence, et même de celles de la guerre d'Algérie.

Dans ce sillage, on peut expliquer l'omniprésence du thème de l'exil dans les textes de ces écrivains par le sentiment de tristesse et de mal envers leur pays et par la nostalgie qui ne cesse d'apparaître dans les moindres détails de leurs vies. Ainsi, ces récits se tissent essentiellement sur la dureté de la réalité vécue pour nous envoyer dans un passé et c'est en fait cette nostalgie qui nous fait voyager dans le temps. C'est donc ce type de voyage qui nous transporte dans le pays d'enfance de l'écrivain et nous fait découvrir une page importante de son histoire.

A travers ses écrits, l'écrivain, accompagné de sa solitude et de sa nostalgie, essaye de nous montrer les contours de la réalité vécue par l'être exilé. Il dévoile, en quelque sorte, sa façon de penser et de voir la chose. Dans *Le nez sur la vitre*, Abdelkader DJEMAI fait signe à cette solitude :

« (...) pour se sentir moins seul, il avait instinctivement besoin d'accrocher son regard à quelque chose, à quelqu'un, à certaines 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 »¹.

En dehors de la vie romanesque, l'auteur résume, dans une interview, la nostalgie et l'état psychique de l'exilé ainsi : « ... deux personnes qui marchent dans la rue et qui ne se parlent pas, qui sont unis dans le silence ». La première personne est hantée par les souvenirs et par le passé, avec le rêve du retour, la deuxième est occupée par son vécu et sa réalité. On ressent qu'à travers son récit, l'écrivain invite le lecteur à faire revivre avec lui son passé. Il lui donne les événements essentiels de son enfance. Cette manière d'écrire et de penser est, pour les écrivains maghrébins émigrés en France, une tentative pour lutter contre l'oubli et contre les troubles de mémoire que peut causer l'espace de l'exil. Elle est également une nouveauté dans la littérature car :

« Leurs œuvres doivent, plus encore que les autres, tenir compte de leur double public (français et algérien) et en même temps leurs textes expriment une réalité autre, mais qui a toujours un lien étroit avec l'Algérie et offre un regard sur l'Algérie qui est une partie intégrante de notre culture ».²

Ces écrivains créent un nouveau type de narration, une sorte de mariage, de jumelage entre un présent et un passé ancestral. Ils écrivent des textes marqués par la nostalgie comme c'est le cas de Abdelkader DJEMAÏ qui : « A tenté à travers l'écriture de se reconquérir un espace perdu ».³ Ce type d'écriture se fixe sur la description de l'état de déchirure que vit l'être exilé dans son rapport avec l'autre : « Cet exilé est déchiré en fait entre deux pays, entre deux mémoires qui sont à l'origine de nombreux malentendus ».⁴

La nostalgie pour ces écrivains est une sorte d'enfermement même s'ils écartent l'idée du retour. C'est pour cette raison qu'ils vivent avec le lourd fardeau de la mémoire et se laissent envahir par le passé et les souvenirs. Leurs œuvres témoignent de cet état d'esprit. Et Abdelkader DJEMAÏ est un exemple illustratif de ce type d'écrivains. Dans ses écrits, il ne cesse de parler de l'histoire de l'Algérie, de la souffrance, de l'errance et de tout ce qui engendre un

¹DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit., pp.25.26.

²ACHOUR C., *Histoire littéraire et anthologie : Anthologie de la littérature algérienne de langue française : 1953-1987*.

³REMACHE A., *Synergies Algérie n°21-2014* p.119 « *Écriture de l'errance et de la mémoire dans le Nez sur la vitre de Abdelkader DJEMAÏ* ».

⁴REMACHE A., *Synergies Algérie n°21-2014*, op.cit., p.119.

état d'âme déchiré. Pour l'auteur, l'exil est : « *Le temps de guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance* »¹

On termine ce point par dire que les sentiments de solitude, de nostalgie et de déchirure chez l'écrivain émigré sont parfois positifs, productifs et féconds parce qu'ils ont donné naissance à un nouveau style de narration appuyé par des histoires émouvantes et des personnages plus sensibles. C'est donc cette singularité scripturale qui a fait dire à Leila SEBBAR : « *L'exil n'est que le fantasme qui nous permet de fonctionner, notamment d'écrire* ». ²

I.I.2. L'hybridité, le métissage et le mixte dans la littérature maghrébine contemporaine

L'hybridité, le métissage, le mixte ou comme certains préfèrent dire « L'entre-deux » sont des concepts ou des phénomènes liés essentiellement au post-colonialisme et à la mondialisation, cette dernière qui désigne une nouvelle phase dans l'intégration planétaire des phénomènes économiques, financiers, écologiques et culturels.³. Ces concepts sont aujourd'hui acceptés et connus par tout le monde, mais ils continuent toujours d'être l'objet de réflexions des intellectuels car : « *Ils redéfinissent les frontières invisibles des nations et engendrent des fantasmes qui vont construire une mythologie.* ». ⁴Ces notions sont liées notamment à la mondialisation culturelle qui est le lien culturel entre les différentes races et communautés, ou encore la transmission des idées et des habitudes d'une communauté à une autre. Certains estiment que la mondialisation culturelle est un processus historique très long et qu'elle se limite dans l'intégration de l'homme et dans l'hybridation.

Le terme hybridation fait son apparition dans le paysage culturel pendant les années 80. En 1983, un ensemble d'écrivains et d'artistes du monde se sont réunis, citant à titre d'exemple : Umberto ECO, Octavio PAZ, Paul RICOEUR... dans le but de mener une réflexion commune sur les différents phénomènes apparaissant dans le monde culturel du XXème siècle : « *Une volonté de s'unir pour penser ensemble le XXème siècle et en*

¹DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.27.

² Leila SEBBAR, Nancy HUSTON, *Lettres Parisiennes, Histoires d'exil*, Editions j'ai lu, 1999. P.209.

³ Www. Sciences humaines. Com /qu'est-ce que la mondialisation-Fr-15307- html-Sylvie Brunel. 14/02/2007.

⁴TOUMSON R., *Mythologie du métissage*, PUF, 1998. Essai qui analyse les stratégies et les enjeux du discours sur le métissage et qui décrit les mutations de cette idéologie contemporaine.

particulier le métissage des civilisations que sont déjà en train de créer les poussées migratoires, volontaires ou forcées sur toute la planète. »¹

La notion de l'hybride occupe à nos jours une place très importante dans le monde de la littérature et plus largement dans le domaine artistique car elle permet le contact avec tout ce qui est moderne et aussi assure l'existence dans l'actualité. Le terme hybride remet en question la notion de délimitation des genres et des styles.

Selon BAKHTINE tout langage littéraire est un hybride linguistique². L'hybridité en littérature est la source de toute hétérogénéité et d'indétermination, le texte provenant de cette écriture hybride est un texte qui refuse toute sorte de frontière : politique, culturelle, linguistique et même religieuse. Il favorise l'échange sous toutes ses formes et insiste sur la liberté de pensée et d'expression : « *Eloge de la périphérie au contact de toutes les périphéries du monde, éloge de la diaspora comme voyage sans retour et entrée dans la différence, ouverture radicale sur la loi du monde qui est cette créolité constitutive de toutes les langues et de toutes les cultures* »³.

Comme déjà dit, l'hybridité, le métissage et le mixte sont le plus souvent résultat de la machine coloniale. Ils sont « *une création coloniale* » comme l'affirme Henri LOPES dans son roman « *Le chercheur d'Afriques* ». En effet, il s'agit d'un « mélange » qui s'est installé volontairement ou involontairement. En outre, c'est aussi une expérience individuelle avant d'être un phénomène collectif. Prenant l'exemple d'Alexandre le grand qui n'a cessé de « métisser » les peuples barbares (les autres, les non grecs) en essayant de fondre leur particularité et les faire intégrer au sein de son empire. Le résultat c'était un mixte qui s'est opéré et qui a conduit à un mélange entre les deux cultures.

Loin de l'entreprise coloniale qui est, sans doute, à l'origine de ces phénomènes, on peut dire que la littérature postcoloniale a su les exploiter dans le sens où elle a remis en cause le principe de la pure identité et a affirmé la perpétuelle demande de l'autre : « *Le roman postcolonial remet en cause le principe mono centrique de l'identité, construit des territoires*

¹TOUMSON R., *Mythologie du métissage*, PUF, 1998. Essai qui analyse les stratégies et les enjeux du discours sur le métissage et qui décrit les mutations de cette idéologie contemporaine., p.63.

²Fabula. *La question de l'hybride*. Publié le 23/07/2010 par Matthieu VERNET.

³RAYBAUD A., « *Le monde, mode d'emploi* » article in « *La république internationale des lettres* », Paris, n° 01, vol. 1, Mrs 1994, p.6 cité par TOUMSON Roger, op.cit., p.63.

où sont réhabilitées les figures métissées et où s'exprime l'impérative demande de l'autre »¹. Ce besoin de l'autre est devenu une nécessité dans un monde où les identités culturelles ne sont pas closes et substantielles, mais au contraire instables et soumises aux contacts, aux conflits et aux échanges.²

Le terme « Métis » dérivé du latin « MixTicisus » signifie un croisement entre les individus appartenant à des races différentes : « C'est l'union féconde entre homme et femme d'origine ethnique différente ».³ Ce croisement est, bien sûr, le résultat de plusieurs événements tels que l'esclavage, les guerres et la colonisation. Le Métis par définition est le résultat d'un long processus par contre l'hybride est le résultat d'un choc violent⁴, mais les deux concepts sont deux figures du même phénomène: L'entre-deux où le lieu d'articulation et de transformation des différences. Ils sont associés à une figure duelle, de l'identité et de l'altérité.

Ces phénomènes se manifestent clairement dans les écrits postcoloniaux, un vrai espace où se mêlent les différentes cultures dans un multiculturalisme fascinant qui dénote d'une richesse exceptionnelle. La littérature maghrébine contemporaine d'expression française est un terrain illustratif où les écrivains postcoloniaux pratiquent l'hybridation ou le métissage dans le sens où leurs ouvrages sont écrits dans une langue étrangère (le français) alimentée par une culture arabo-musulmane. Cette littérature peut être appelée « hybride » car elle fait transmettre un message arabo-berbère-musulman dans une langue européenne, en respectant les codes littéraires européens et en utilisant l'écriture romanesque, un genre littéraire européen par excellence. Ainsi le roman devient « métis », le lieu où se cohabitent de différentes cultures donnant naissance à des œuvres riches dans le fond comme dans la forme.

De nos jours, la littérature dite « hybride » joue un rôle important dans la résolution des problèmes posés dans nos sociétés tels que le racisme et la rivalité entre les différentes communautés. En d'autres termes, elle permet aux gens de se cohabiter et de vivre harmonieusement, sans problèmes, sans conflits et sans complexes.

¹CLAVARON YVES et LIOZE Evelyne, *Poétique du roman postcolonial* (Essais dirigé par), publication de l'université de Saint Etienne. 2011, p.54.

²*Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p.54.

³ *Dictionnaire de Français*. LAROUSSE.

⁴ LOUVIOT M., « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures postcoloniales » in : CLAVARON Y., *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p.55.

C'est à travers la littérature, sous toutes ses formes, notamment l'écriture romanesque que les écrivains tentent de transmettre des messages de paix et d'entraide entre les peuples du monde car l'écriture est le moyen par excellence de fiction et de réflexion qui leur permet d'exprimer leurs idées. Certains voient l'hybridité comme une sorte de trahison de la culture d'origine, mais cela ne présente pas un réel intérêt car tout le monde est convaincu par sa positivité et par son apport à l'humanité toute entière. De plus, un certain nombre d'auteurs la revendiquent parce qu'ils croient que l'opportunité leur est offerte de repenser le monde moderne comme un projet ambitieux et qui n'est pas en contradiction avec les traditions et l'identité d'origine.

L'hybridité en littérature crée un nouveau mode de relation entre les différentes cultures, elle permet l'interaction et l'échange en mettant les divers peuples dans le même cercle multiculturel en gardant l'héritage culturel original. C'est vrai que certains ont peur que le mixte des cultures soit à l'origine des guerres culturelles et des conflits idéologiques, car les affrontements majeurs relèvent toujours de ce type de désaccords, on peut donner à titre d'exemple la guerre du Golfe qui est considérée comme une confrontation entre l'Islam et l'occident. Cependant, il ne faut pas généraliser cet exemple car la coexistence de différentes cultures ne débouche pas nécessairement sur l'affrontement.

Dans le monde littéraire et artistique du XX^{ème} siècle, l'hybridité et le métissage sont largement présents, parce que la plupart des écrivains et des artistes, avec le phénomène de l'immigration, sortent de leurs pays pour aller produire à l'extérieur. L'écrivain propose sa culture et emprunte d'autres dans un cadre d'échange et d'adaptation avec l'autre et pour éviter toute sorte de contradiction dans sa vie actuelle dans l'émigration comme l'affirme Abdelmalek SAYAD dans son livre *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité* :

« Les émigrés se trouvent dans une sorte de dédoublement sociologique auquel contraint l'émigration. En effet, ils portent en eux, produit de leur histoire, un système de références doubles et contradictoires. Ils sont réduits à entrechoquer toutes sortes de choses de points de vue contradictoires. »¹

Ce passage explique à quel point il est difficile pour un émigré (cultivé ou non cultivé) de créer une entente entre sa culture d'origine et la culture étrangère.

Les écrivains maghrébins émigrés en France sont un exemple illustratif de la pratique de l'hybridité et du métissage car ils visent la création des œuvres harmonieuses et cohérentes sur le plan thématique, textuel et esthétique mais ils se trouvent dans l'obligation de faire face à un certain nombre d'obstacles tels que le souci de cohérence et de signification du texte hybride qui est fortement interprétable, c'est un véritable champ d'innovation dans un monde de mélange par excellence : « ... *L'écriture hybride est-elle, en fin de compte, l'écriture par excellence de ce temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement.* »¹

Le métissage est également un phénomène inter-linguistique. La langue maternelle de l'écrivain entre en interaction avec la langue étrangère produisant un code spécifique propre à la personne de l'écrivain : « *La langue ne précède pas l'œuvre mais constitue le fruit d'une négociation de l'écrivain qui se constitue son propre code d'après sa culture et son individualité* »².

Certains spécialistes comme Rainier GRUTMAN proposent une appellation à ce phénomène de mélange des langues « l'hétérolinguisme » : « *La présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale* »³. On peut donner l'exemple du Québec comme terrain privilégié où se rencontrent plusieurs langues, le français, l'anglais et d'autres langues amérindiennes parlées par les paysans, ce qui va impérativement influencer la langue d'écriture des écrivains.

D'autres préfèrent appeler ce phénomène « l'inter-langue » qui est : « *La langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesurer qu'elle est confrontée à des éléments de la langue cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible.* »⁴.

Ce phénomène pour eux est individuel, ce n'est pas la langue de toute une communauté, mais au même temps c'est le résultat inéluctable de la rencontre entre les différentes langues : « *Le monde francophone est métissage, mixité avec des bilinguismes et*

1 SAYAD Abdelmalek, « *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, BRUXELLES : De Boeck-Wesmael, coll. L'homme/ L'étranger, 1991.

2 FORTIER F. et HAGHEBAERT E., 2001, *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*, sous la direction de Robert DION, Québec, Editions Nota Bene, pp.90.91.

3 CLAVARON Y., *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p.60.

4 GRUTMAN R., *Des langues qui résonnent*, l'hétérolinguisme au XIXème siècle québécois, Montréal, Fides, 1977, p.37.

⁴VOGEL K, *L'inter-langue, la langue de l'apprenant*, Toulouse, PU Murail, 1995, P.19

des multilinguismes divers, c'est la loi de la langue, de s'entretenir avec une autre ou d'autres, de se brouiller avec, de se confondre avec»¹.

Les écrivains biculturel ou multiculturel affrontent un autre défi, c'est celui de la traduction ou bien l'auto-traduction qui est considérée comme une activité métissante par excellence parce qu'elle met en apport deux langues différentes et essaye de métisser, de mixer les deux cultures en question. La traduction est aussi une activité altérante puisqu'elle est une sorte d'ouverture à une altérité féconde², ce qui permette l'émergence de plusieurs références culturelles.

La rencontre entre les cultures et les langues est, sans doute, féconde, enrichissante sur tous les plans ; le premier résultat de ce type de rencontre est bien entendu le renouvellement d'écritures, de nouveaux styles sont nés, de nouvelles visions du monde dans le domaine de l'écriture littéraire et romanesque ont connu le jour. Une volonté d'accès à la modernité textuelle s'est manifestée grâce aux bienfaits de mariage entre les différentes cultures et les différentes langues.

Un groupe d'écrivains maghrébins contemporains voulaient exploiter cette rencontre entre la richesse culturelle du Maghreb et la culture occidentale pour créer un nouveau style d'écriture, des « textes hybrides » riches sur les plans : historique, culturel, lexical, esthétique et sur le plan de signification, ces écrivains :

*« ...n'auront plus à s'affirmer en tant qu'écrivains maghrébins, mais qui sauront jouer de leur maghrébinité pour développer une écriture véritablement littéraire dans la rencontre des différents langages culturels dont leur position privilégiée les fait le lieu. »*³.

Pour ces écrivains la rencontre des deux cultures : maghrébine et européenne et les deux langues : l'Arabe et le français dans une œuvre littéraire est désirée car elle leur offre un champ d'innovation très fécond. Grâce à cette rencontre, l'écrivain peut refléter le présent

¹KHATIBI A., *La mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971, p.66.

²CLAVARON Y et LIOZE E, *Poétique du roman postcolonial*, publication de l'université Saint-Etienne, 2001, P.63.

³BONN CH., KHADDA N., *La littérature maghrébine de langue française*. Introduction. Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Nadjet KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

vécu avec tous les détails qui l'accompagnent, un présent un peu différent composé d'un héritage culturel maghrébin (arabe et musulman) et un entourage européen (français et chrétien). L'écriture pour ces écrivains devient un vrai moment de plaisir et de jouissance : « *La rencontre des cultures dans ces textes devient une véritable fête de l'écriture.* »¹

La littérature demeure le moyen, par excellence, qui reflète la réalité socio-idéologique des communautés, elle présente le vécu de la société, ce qui est le cas bien sûr de la littérature maghrébine de langue française qui est devenue un véritable lien entre les deux rives de la méditerranée, un lien de nature spécifique, elle a réussi de cohabiter deux réalités complètement différentes et même contradictoires parce que l'objectif ultime de cette littérature c'est la créativité et l'innovation en assurant le goût et l'esthétique, fondements essentiels de la production littéraire :

« Étant entendu que l'écriture est un acte de connaissance, que la littérature est souvent l'observatoire de la vie à venir parce qu'elle « reflète » de façon dynamique la réalité socio-idéologique de son présent, tout autorise à penser que la littérature de langue française au Maghreb a devant elle de beaux jours parce qu'elle a su être le réceptacle d'aspirations existentielles et culturelles vitales, parce qu'elle a su devenir un trait d'union entre civilisations différentes et historiquement concurrentes et même antagoniques, parce qu'elle a pu réaliser en son creuset une cohabitation et parfois une synthèse de leurs caractères conflictuels, elle s'est qualifiée pour devenir une voix patentée de l'esprit universel »².

Le texte maghrébin contemporain d'expression française tente de rassembler tous ces concepts en apparence contradictoires, ce texte constitue un terrain privilégié pour la pratique de l'hybridité dans une société où coexistent deux cultures en constante négociation.³ Ce texte hybride a pu ainsi dépasser toutes les frontières réelles ou virtuelles en transgressant toutes les règles de l'écriture classique et en impliquant des modes d'écriture nouveaux et polémiques dans le sens où il fait entendre la voix d'une catégorie de personnes appartenant à une culture arabo-musulmane en utilisant une langue et des codes littéraires européens.

¹BONN C. et KHADDA N., op.cit.

²Ibid.

³CLAVARON Y et LIOZE E, *Poétique du roman postcolonial*, publication de l'université Saint-Etienne, 2001, P.57

C'est vrai que ce texte dit « hybride » a su s'imposer dans le monde de la littérature universelle par ses qualités et par sa valeur esthétique. Il est souvent reçu et accepté par des lecteurs de différentes origines, mais il ne faut pas nier qu'il est parfois reçu d'une manière négative et non-innocente pour plusieurs raisons : D'abord le facteur historique et la mémoire collective qui font rappeler les anciens rapports entre colonisateur et colonisé, les identités conflictuelles et enfin les idéologies différentes et contradictoires :

« Cette littérature... sera toujours reçue d'une manière non-innocente, en partie parce que le lieu depuis lequel les lecteurs l'aborde est celui de mémoires collectives embrouillées, d'identités conflictuelles et de clôtures idéologiques contradictoires »¹.

Cette vision ne s'effacera pas facilement même si la littérature n'est qu'un univers de créativité quoi que ce soit son origine, c'est le monde où les notions d'humanisme, de justice de beauté et d'innovation doivent dominer.

Les auteurs de cette littérature hybride continuent à produire, ils croient en ce qu'ils écrivent, ils ont fait du texte littéraire un véritable lieu de rencontre de plusieurs indicibles collectifs. Encouragés par leurs écrits et une sorte d'émancipation artistique de tous ce qui est cliché dans le monde littéraire. On cite à titre d'exemple, notre romancier Abdelkader DJEMAÏ, un écrivain algérien d'expression française émigré en France en 1993. Les écrits de cet écrivain illustre, par excellence, l'écriture hybride dans le sens où il tente d'enrichir ses textes par la multiplication de cultures, de langues et de thèmes.

Il tente, également à travers ses écrits, de conjuguer son héritage culturel maghrébin et une langue européenne (le français) pour nous offrir une œuvre d'art très riche sur le plan culturel, lexical et esthétique. En lisant son œuvre, nous découvrons une mosaïque de thèmes : les souvenirs et les aventures, la mémoire et les rêves des personnages, leurs malheurs et bonheurs, leurs désirs et délires, etc. Tout ça au cours d'une narration fascinante. Certains voient que DJEMAÏ, à travers l'insertion de certains épisodes secondaires, essaye de déconcentrer le lecteur et l'inviter à rassembler ces éléments en apparence fragmentés, éparpillés. Mais en réalité, cette manière d'écrire est considérée comme innovation dans

¹BONN C. et KHADDA N., op.cit.

l'univers littéraire contemporain, elle est : «*Cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement* »¹.

Selon Charles BONN, la littérature maghrébine d'expression française est en quelque sorte complexe, ambiguë : «*Elle n'est pas un phénomène simple.* »², car elle est liée à un ancrage dans un double territoire à la fois linguistique et civilisationnel ce qui produira bien sûr une œuvre d'art mixte. Cet ancrage pose un problème de réception pour les lecteurs : «*Dès son intitulé, la littérature maghrébine de langue française indique une localisation spatiale double et ambiguë, qui restera durant son histoire sa dynamique majeure.* »³

Les écrivains maghrébins contemporains de langue française se trouvent affronter un autre souci, c'est celui du poids civilisationnel et culturel que porte la langue française : peuvent-ils la décharger de ce poids pour la colorer de leur propre culture ? Et les marques du territoire maghrébin n'entravent-elles pas la compréhension de ces œuvres⁴. Toutes ces difficultés étaient pour ces écrivains un véritable challenge qui leur pousse à fournir des efforts gigantesques pour prouver leurs capacités et leurs qualités d'écrivains.

Nous avons cité tout à l'heure comme exemple, l'écrivain algérien contemporain d'expression française Abdelkader DJEMAÏ qui anime de nos jours en France de nombreux ateliers d'écriture dans les établissements scolaires et en milieu carcéral. Il est nommé chevalier des arts et des lettres, il a également reçu plusieurs prix : le prix découverte Albert-CAMUS et le prix tropique pour son roman *Un été de cendres*. Ses ouvrages sont très bien reçus et lus par le public français et par le public algérien ce qui prouve la réussite de l'écrivain dans sa tâche de mêler les deux mondes culturels arabo-maghrébin et franco-européen, parce que ce n'est pas possible de décharger la langue française de tout son poids culturel mais il reste toujours des traces qui la caractérisent.

Les écrits de cette génération d'écrivains dits « francophones », comme l'affirment certains membres de jury de prix littéraires, deviennent de plus en plus une caractéristique des nouveaux espaces de la littérature mondiale, par opposition bien sûr aux textes français⁵.

¹FORTIER F. et HAGHEBARET E., 2001, *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*, op.cit., pp.90.91.

² Www. Limag. refer-org. Le roman algérien.

³BONN C., in *Le Maghreb des années 90 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Sous la direction de Faouzia Bendjelid et Mohamed Daoud. Actes du colloque international organisé par le CRASC les 24 et 25 novembre 2007, p.67.

⁴*Le Maghreb des années 90 à nos jours*, op.cit., p.67.

⁵BONN C. et GARNIER X., *Littérature francophone*. Tome 1 : le roman, Paris, Hatier, 1997, p.210.

C'est cette reconnaissance, en fait, qui démontre la réussite de ces écrivains d'imposer ce type d'écriture à l'échelle locale et internationale.

L'hybridité dans les textes maghrébins contemporains de langue française n'est pas seulement une hybridité culturelle, civilisationnelle et linguistique. Il y a, en fait, d'autres nouvelles techniques d'écriture comme l'insertion de plusieurs enchâssements dans le texte d'origine : Rêves, contes, fantasmes, proverbes, pensées, etc. Ces insertions se présentent comme des tableaux qui enrichissent le texte et qui lui offrent une très belle diversité bien sûr en alternance avec les séquences narratives.

Certains préfèrent appeler cette technique « collage » et croient qu'elle déconcentre et perturbe le lecteur, mais d'autres voient que ce type d'écriture est très utile pour motiver la réflexion du lecteur et l'inviter à rassembler les différentes parties de l'histoire. De ce fait, le lecteur devient actif par opposition au lecteur traditionnel qui est, en quelque sorte, passif.

Les écrits d'Abdelkader DJEMAÏ sont des textes hybrides par excellence parce que d'abord, sur le plan culturel, ils sont de véritables espaces où se conjuguent deux cultures et deux civilisations. De plus, l'auteur utilise la technique du collage dans un certain nombre de ces ouvrages, citant à titre d'exemple : *Saison de pierre*, *Le nez sur la vitre*, où se manifestent clairement les différents tableaux insérés, de différentes histoires dont le seul point commun est le personnage principal. En apparence, ces histoires n'ont aucun lien entre elles, mais en réalité, elles sont solidement articulées car elles tournent autour d'une seule personne « Le héros de l'histoire ».

Dans ses œuvres, l'auteur a su bouger entre les différents moments de l'histoire car : « *Il organise un système d'échos, d'annonces et de rappels qui assure la cohérence du texte.* »¹, La cohérence textuelle est, en fait, un facteur très important qui doit exister dans toute œuvre littéraire car sans cette cohérence le texte devient, en quelque sorte, illisible, incompréhensible et ambiguë.

La diversité des thèmes dans un seul roman est, sans doute, un facteur enrichissant puisqu'il permet à l'auteur d'offrir à son lecteur une nouvelle façon de lire, il lui propose de nouvelles activités : des activités d'assemblage, de montage, de collage...²

¹RAIMOND M (1987) 2000. *Le roman*, Paris, Armand Colin, p.106.

² BEKHEDIDJA Nabila, Synergies Algérie n° 2009, *Ecriture fragmentée, récit hétéroclite, roman hybride : Saison de pierre d'Abdelkader DJEMAÏ*, p.95.

DJEMAÏ cherche, à travers cette technique d'écriture, de créer un texte à la fois nouveau et harmonieux, un texte hybride qui, par rapport au texte traditionnel, présente une désobéissance à toute sorte de règles et propose également de renouveler les pratiques littéraires. On peut dire que ce type de texte restera pour toujours un champ d'expérimentation et d'innovation, par excellence, car il permet aux écrivains de s'en passer de la routine dans l'écriture : « *Il n'y a en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel dans la littérature de notre temps.* »¹

C'est, en fait, ce que DJEMAÏ tente de faire à travers ses écrits. Il ne revient pas aux formes littéraires traditionnelles, mais il s'intéresse à tous ce qui est moderne, actuel que ce soit sur le plan des sujets traités ou sur le plan des pratiques de l'écriture. L'auteur nous offre un nouveau type qui est en instance recherche d'une forme et d'une fonction bien déterminée : « *En revanche, on peut souligner combien le genre lui-même réfléchit à la fois sa forme et à sa fonction.* »². Le phénomène d'hybridité chez Abdelkader DJEMAÏ et chez ses contemporains est devenu le moyen convenable qui leur permet de développer une écriture véritablement littéraire dans la rencontre des différents langages culturels.³

On déduit, enfin, que le phénomène de l'hybridité ou de métissage ou tout simplement cet état de mixte dans le monde de la littérature est, sans doute : « *Associé à une figure duelle, de l'identité et de l'altérité* »⁴. Il s'agit d'un mélange dans les formes et dans les structures : le mariage entre les cultures : c'est l'époque du multiculturalisme, par excellence, l'adaptation des codes romanesques, la créolisation des langues européennes...

Cette génération d'écrivains fait des efforts gigantesques pour surmonter toutes les barrières raciales et les clivages sociaux imposés par l'histoire. Leurs écrits sont considérés comme le cheval de Troie de la destruction de barrières qui empêchent toute sorte d'ouverture et de connaissance entre les différentes cultures et les différents peuples du monde.

I.I.3. Quelle identité des migrants ?

Dans la vie, chaque individu choisit le mode de vie qui lui convient, il peut mener une vie simple et facile ou une vie complexe et diversifiée ce qui est le cas des migrants, ces

¹VIART D. et VERCIER B., 2005, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, in Synergies, op.cit., p.99.

²Ibid.

³BONN C et KHADDA N, op.cit.

⁴*Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p.66.

personnes qui ont choisi de vivre hors de leur pays d'origine, et qui se trouvent parfois en perpétuel mouvement, dans un état d'instabilité, c'est en quelque sorte, une forme d'errance, mais au fond d'eux le pays d'origine restera présent pour toujours.

Ces « Entrants » dans des pays étrangers forment au sein des sociétés étrangères des communautés qui, une fois assimilées et fondues, elles essaient d'avoir une vie normale et pourquoi pas meilleure. Le migrant dans son émigration, se trouve intégrer plusieurs données, la première est celle du rapport avec le nouvel espace qui est, sans doute, problématique pour lui. La deuxième est le fait de posséder la langue du pays d'accueil qui est au début un grand obstacle qu'il doit surmonter pour ne pas hériter des lacunes langagières à ses enfants, parce qu'en France par exemple : « *Un enfant né en France mais possédant mal le français du fait de la migration de ses parents est considéré comme « enfant de migrant », il a « un profil migrant ».* »¹C'est pour cette raison, le migrant est obligé de faire coexister sa langue maternelle avec la langue étrangère (française).

Troisièmement, il y a ce concept d'entre-deux comme une nouvelle situation dans laquelle le migrant s'adaptera pour vivre en prenant en charge les valeurs des deux mondes (son monde d'origine et celui d'accueil). Un quatrième facteur qui semble être l'objectif ultime du migrant qui est l'intégration au sein de cette nouvelle société comme : « *un aboutissement d'un parcours* ».²

I.I.3.1. Intégration et intersection identitaire

Par définition le phénomène de migration est : « *l'action de passer d'un pays dans un autre, en parlant d'un peuple* »³. Ces migrants souffrent, au début de leur séjour dans le pays d'accueil d'un état d'errance morale et physique, ils se trouvent dans une sorte d'intersection identitaire* : « *L'identité de l'individu comme l'ensemble de données permettant d'individualiser chaque être humain* »⁴ : est composée de plusieurs facettes identitaires. Les spécialistes circonscrivent deux aspects distincts de l'identité :

¹La littérature de jeunesse migrante, op.cit., p.99.

² Ibid., p.100.

³Le Nouveau Littré, Editions Garnier, 2004.

* **identitaire** : Le terme identitaire ne figure pas dans les dictionnaires d'usage courant. Il apparaît à la fin du XXème siècle dans les travaux sociologiques, puis plus largement en sciences humaines pour désigner un ensemble de réflexions à propos de la construction comme de la désagrégation des identités collectives produites par l'évolution sociale. In Le Dictionnaire de la littérature, op.cit., p.291.

⁴Dictionnaire de la langue française, HACHETTE.

a- **L'identité sociale** : Selon la définition la plus courante, est relative à l'appartenance de l'individu à des catégories biopsychologiques (le sexe, l'âge), et à des groupes socioculturels (ethniques, régionaux, nationaux, professionnels...) ou à l'assomption de rôles et de statuts sociaux (familiaux, professionnels, institutionnels...) ou encore d'affiliations idéologiques (confessionnelles, politiques, philosophiques...)¹.

Selon cette définition l'individu (le migrant), et avec le temps, peut s'adapter avec le nouvel espace social, il peut entrer en contact avec ses habitants et comprendre leur mode de vie ainsi que leur manière de pensée.

b- **L'identité personnelle** : Elle renvoie le plus souvent à la conscience de soi comme individualité singulière, douée d'une certaine constance et d'une certaine unicité, on peut citer la définition proposée par P.TAP : « ...*En un sens plus large, on peut l'assimiler au système de sentiments et de représentations de soi, par lequel celui-ci se spécifie, se singularise* »².

On comprend que l'identité personnelle ou individuelle est la personnalité de l'homme qui lui permet de se situer dans un contexte social. C'est la personnalité, en fait, qui constitue le noyau identitaire sur lequel sont bâties les diverses facettes de tout un chacun. Donc, grâce à sa personnalité, le migrant, peut se faire une place dans la société d'accueil.

Le rapport entre les deux aspects de l'identité est très étroit dans le sens où les deux se juxtaposent et se combinent au sein de la personnalité, ainsi P.TAP écrit :

« Mon identité, c'est donc ce qui me rend semblable à moi-même et différent des autres, c'est ce par quoi je me sens exister en tant que personne et en tant que personnage social (rôle, fonctions et relations), c'est ce par quoi je me définis et me connais, me sens accepté et reconnu, ou rejeté et méconnu par autrui, par mes groupes ou ma culture d'appartenance ».³

Il faut dire aussi que l'entourage dans lequel on vit joue un rôle important dans la construction de notre identité, c'est pour cette raison, le migrant reçoit, au sein de la nouvelle société, des changements dans son identité car cette dernière est en perpétuelle redéfinition par la conception des autres.

¹EDMOND M, *Psychologie de l'identité : soi et le groupe*, DUNOD, Paris, 2005, p.122.

²Ibid., p.122.

³EDMOND M, op.cit., p.123.

HELMS souligne que l'identité de l'individu est modelée par plusieurs facteurs : socio-politiques, le groupe des hommes auquel il appartient et la socialisation de cet individu au sein de son groupe. Pour être accepté et intégré dans le nouveau milieu social, le migrant doit, en quelque sorte, s'engager en adoptant une identité biculturelle et en évoluant dans son entourage social en fonction de cet engagement, l'identité devient dans ce cas-là le reflet de la manière dont le migrant doit se comporter pour s'adapter.

L'identité de l'individu est souvent le résultat d'une interaction complexe entre l'homme et le milieu social dans lequel il vit. De ce fait, on peut dire que l'identité du migrant va, impérativement, recevoir des transformations variées. Ces transformations sont liées au nombre d'expériences par lesquelles passe le migrant dans son nouveau milieu social. Donc, on comprend que l'identité est une sorte de construction qui est en perpétuelle mouvance et qu'une seule dimension de cette identité peut influencer le comportement et l'élaboration de l'intégration dans la société d'accueil. Mais il faut signaler aussi que la transformation de l'identité dans la plupart des cas se fait partiellement c'est-à-dire que certaines facettes de l'identité du migrant peuvent se transformer.

D'ailleurs, l'identité du migrant se forme, principalement, à partir d'un certain nombre de facteurs sociaux qui ont un impact direct sur la personnalité et son identité, un impact servant, bien sûr, le processus de l'intégration. C'est, en fait :

*« La représentation de soi que le migrant cherche à construire et à donner dans les interactions où il est impliqué, représentation qui demande à être reconnue et confirmée par autrui et qui s'élabore toujours avec les modèles culturels et sociaux ».*¹

L'objectif ultime du sentiment de l'identité restera pour toujours l'établissement d'une intégration au sein du milieu social dans lequel vit l'individu, c'est ce que fait exactement le migrant dans la société étrangère, il fait en sorte que son intégration se fait d'une manière souple en assurant une cohérence physique intérieure : *« Le propre du sentiment d'identité est bien d'établir une intégration, une cohérence et une continuité intérieure dans la pluralité des actualisations et des perceptions de soi, liée à la diversité des situations sociales ».*²

¹ EDMOND M, op.cit., p.127.

² Ibid., p.122.

La société étrangère se présente, pour les migrants, comme étant une intersection identitaire qui est, pour certains, un vrai labyrinthe où ils risquent de se perdre, un lieu où il est vraiment difficile de se connaître et de se reconnaître. Mais pour surmonter ces difficultés, le migrant doit fournir des efforts gigantesques pour décrocher une place et pour être intégré et accepté au sein de cette société et aussi pour éviter le risque de la perte et de l'errance. Donc, il doit être un sujet efficient, au sens propres du terme, dans cette société d'accueil pour pouvoir survivre et continuer sans le moindre souci.

I.I.3.2. La littérature migrante

La littérature dite « migrante » émane essentiellement de la population migrante, elle s'est développée dans le contexte de l'émigration, c'est pour cette raison que l'on désigne comme « *littérature migrante* », « *littérature de l'émigration* » ou « *littérature des émigrés* », elle est donc, en partie, tributaire à ce contexte sociologique mais aussi aux thèmes qu'elle traite (l'exil, l'entre-deux, l'identité...). Les thèmes traités par cette littérature sont variés, mais elle développe essentiellement une interrogation identitaire spécifique, elle est produite par les migrants eux-mêmes mais également par la deuxième ou la troisième génération de leurs descendants¹.

La littérature migrante constitue un phénomène récent qui marque le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle où le monde commence à connaître des vagues successives de déplacements des différents peuples, c'est, en fait, le contexte de l'entre-deux qui dicte la nature des thèmes proposés : « *la littérature migrante met en présence des agents inscrits dans deux réalités culturelles qui se différencient généralement par la langue et par les traditions historiques et religieuses* »².

On dit littérature migrante par opposition à la littérature nationale car elle est considérée comme étrangère qui offre un terrain nouveau et spécifique en proposant de nouveaux thèmes et de nouvelles techniques d'écriture. Cette littérature, qualifiée par certains par sa dimension transnationale, est une écriture du hors-lieu, ni exil, ni déracinement, c'est pour cette raison qu' : « *on la différencie de la littérature postcoloniale et des différentes*

¹ *Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p.387.

² *Ibid.*, p.388.

littératures francophones, même si les problèmes d'intégration et d'identité qui se posent à elles peuvent sembler proches. ».¹

La littérature migrante s'est libérée de toute sorte de frontières, elle veut dépasser la notion de lieu et viser la mondialisation tout en créant un univers littéraire novateur où se rassemblent toutes les créativités artistiques et littéraires de toutes les origines : « ...*Quand à l'écriture migrante, dont la frontière demeure symbolisée par des pointillés, elle est affranchie du lieu et intègre l'idée de la mondialisation de façon positive en créant un modèle d'écriture liée au mouvement...* ».²

Cette littérature offre une variété de thèmes, mais elle se fixe essentiellement sur les questions qui ont rapport avec la migration et les deux rives. Ses écrivains se déplacent entre deux espaces différents, le premier est celui du pays d'origine et le deuxième est leur vie dans l'émigration. Si l'on se tient aux thèmes traités par la littérature des migrants, on peut focaliser notre attention sur le concept du voyage, de l'exil, du déplacement et d'immigration qui est définie par : « le nouveau petit Robert » comme : « *L'entrée dans un pays de personnes non autochtones qui viennent s'y établir, généralement pour y trouver un emploi* ».

Ces concepts sont, en fait, à l'origine de cette littérature, l'idée du passage ou d'installation, dans un autre pays constitue son mot clé qui lui offre sa dimension mondiale. La mondialisation, ce phénomène auquel la littérature migrante est intimement liée.

Les écritures migrantes bénéficient de nos jours d'une véritable reconnaissance. Elles sont lues, acceptées et ont réussi de s'imposer dans le monde littéraire international. Ces écrits sont caractérisés par un certain nombre de traits, citant ici les plus importants :

Premièrement, nous avons **la Trans-culturation** : Un terme composé de deux mots : le préfixe « **Trans** » qui signifie le passage d'un état à un autre ou d'un lieu à un autre. Selon le nouveau petit Robert, ce préfixe « a en français » le sens de « au-delà », à travers et qui marque le passage ou le changement (transition, transformation).

Et le deuxième mot est « **culture** » qui signifie, selon la définition la plus simple, l'ensemble de phénomènes matériels et idéologiques propres à un groupe social donné³. La combinaison des deux termes veut dire : La transition ou le passage d'une culture à une autre. Certains chercheurs pensent que le migrant se détache complètement de sa culture d'origine et adopte celle de la société d'accueil c'est-à-dire les phénomènes de déculturation (la perte de sa

¹Le Dictionnaire du littéraire, op.cit., p.67.

²La littérature de jeunesse migrante, op.cit., p.102.

³Dictionnaire de langue française, op.cit.

culture propre)¹ et d'acculturation (changements résultant du contact entre des groupes de cultures différentes)².

Mais d'autres affirment qu'il n'y a jamais de déculturation complète et que l'écrivain migrant devient porteur de deux cultures, il assimile, en quelque sorte, la culture étrangère dans sa culture d'origine³. On cite à titre d'exemple, notre romancier DJEMAÏ qui est né et a grandi en Algérie, il parle sa langue maternelle (l'arabe), par la suite, il s'est émigré en France pour se trouver dans une situation d'entre-deux (deux langues et deux cultures différentes).

DJEMAÏ et les autres écrivains comme lui étaient obligés d'adopter la nouvelle situation (vivre en France et écrire en français langue étrangère pour eux), raison pour laquelle ils sont qualifiés comme « écrivains migrants » qui tentent de se faire une place dans le nouveau milieu en luttant contre toute forme de marginalisation et de sous-estimation par leur volonté et leurs qualités d'écrivains.

Le passage de sa culture d'origine à une culture étrangère cause, parfois, des troubles chez le migrant, c'est une sorte de choc, de malaise qui l'accompagne pendant toute sa vie. La deuxième caractéristique est celle de la quête d'identité parce que au sein de cette société étrangère, l'écrivain migrant souffre des problèmes de l'identité, il entend souvent qu'il n'appartient pas à cette société, ces problèmes : « *ne sont pas dus à l'individu mais qui sont créés par la société elle-même.* »⁴

Conclusion

L'expérience de l'émigration cause, en fait, une sorte de déséquilibre chez les humains, raison pour laquelle certains écrivains migrants préfèrent accepter leur double identité. On peut appeler cet état de déséquilibre « un déchirement d'identité » que les écrivains migrants essaient de surmonter par le biais de l'écriture qui devient pour eux un véritable moyen d'émancipation de toutes les charges et les contraintes de la société. Ils cherchent, à travers leurs écrits une autre identité qui les qualifie car l'écrivain migrant croit seulement : « *perdre une identité mais il s'en découvre une autre par l'écriture* »⁵.

Un autre trait caractérisant la littérature migrante c'est **la critique sociale** provenant des deux sociétés : d'origine et d'accueil parce que l'écrivain migrant subit la critique des

¹Dictionnaire de langue française, op.cit.

²Ibid.

³LEBRUN M. et COLLÈS L., 2007, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique-France-Québec-Suisse*. Belgique, E.M.E et intercommunication, SPRL, p.13.

⁴Ibid., P.68

⁵Ibid., p.13.

deux cotés à cause de ses idées car, dans ses écrits, il ne cesse de mener des critiques sur les deux milieux, sur son pays d'origine, lieu où il n'a pas pu réaliser ses rêves ce qui lui a obligé de le quitter, et sur le pays d'accueil parce qu' : « *Il se sente parfois exclu en raison de son origine, de la couleur de sa peau, de son nom, de son accent...* »¹

Le dernier trait est celui du **choix de langue**, malgré le sentiment de trahison qu'entretient en lui l'écriture en français langue étrangère, l'écrivain algérien émigré en France voit que ce choix est pour son bien, il choisit d'écrire dans une autre langue que sa langue maternelle pour des raisons que lui seul peut expliquer. Certains écrivains migrants justifient leur choix par le souci et la hâte de témoigner d'une part et d'une autre part le souci de l'efficacité : « *Il y a chez eux un souci majeur dans leur projet d'écrire : l'efficacité.* »²

L'écrivain migrant se trouve, parfois, obligé d'écrire dans cette langue étrangère pour être mieux vu et compris par autrui : « *Pour être vu par l'autre mieux vaut se décrire dans la langue et dans les termes de l'autre* ».³ Dans ce cas-là, le choix d'écrire en français chez les écrivains maghrébins de langue française devient une vraie exigence. La recherche d'un nouveau lectorat semble également être un autre objectif visé par les écrivains migrants, ils cherchent un public plus large, un public différent. D'ailleurs, la langue française utilisée par l'écrivain est, en quelque sorte, la sienne parce qu'il la colore de sa propre culture, elle est aussi, qu'on le veuille ou non, dans une certaine mesure : « *L'expression d'une identité autre* »⁴.

¹LEBRUN M. et COLLÈS L., op.cit., p.253.

²Ibid., p.41.

³Ibid., p.296.

⁴Ibid.

Chapitre I.II

Littérature, interculturalité et socialisation

Introduction

Notre époque est marquée par une succession d'évènements dans tous les domaines de vie, elle est également marquée par le phénomène de mondialisation qui a transformé le monde en un petit village et qui a imposé un certain nombre de règles pour le gérer. Dans ce monde actuel, le contact entre les peuples et entre les cultures est impératif, de nos jours la rencontre de l'autre est le mot clé, elle est à la base de toute richesse : économique, politique, scientifique ou intellectuelle.

La littérature est également concernée par cette rencontre : « *En effet, de par son universalité et son enracinement dans une culture spécifique, la littérature est l'une des voies les plus efficaces qui permettent la connaissance de l'homme et du monde* »¹. L. COLLÈS affirme dans son ouvrage *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle* que : « *Le texte littéraire est comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel. La multiplicité des regards nous permettra de cerner petit à petit les valeurs autours desquelles celui –ci s'ordonne* »²

Cela signifie que grâce à la littérature, on peut facilement saisir et comprendre la culture et les valeurs de n'importe quel pays et de découvrir les points communs entre les hommes de régions différentes. On peut dire que la littérature constitue le lieu convenable de la rencontre qualifiée par le terme « interculturalité »* : « *La littérature est le lieu emblématique de l'interculturel* »³

D'ailleurs, la littérature occupe cette place parce qu'elle est une sorte de mosaïque, elle aborde tous les thèmes et s'intéresse à toutes les questions qui concerne l'homme : sa réalité, son quotidien, ses ambitions, ses rêves, son passé, présent et futur en un mot c'est l'homme dans tous ces états, la littérature nous présente : « *l'humanité de l'homme, son*

¹ Fabula, *littérature et interculturalité*, information publiée le 23 juin 2015 par Mathieu VERNET).

² COLLÈS L, *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle*, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 1994.

* Interculturalité : Etymologie : De l'interculturel, composé du latin « inter », entre, avec un sens de réciprocité et de culturel, issu du latin « cultura », culture.

- **L'interculturalité** a lieu lorsque deux ou plusieurs cultures interagissent de façon horizontale et synergique. En d'autres termes, aucun groupe ne peut se trouver au-dessus des autres, favorisant ainsi l'intégration et la convivialité des personnes. Elle est fondée sur le dialogue, le respect mutuel et le souci de préserver l'identité culturelle de chacun. (In : toupictionnaire : Le Dictionnaire de politique).

*espace personnel. Elle rend compte à la fois de la réalité, du rêve, du passé et du présent, du matériel et du vécu ».*¹

De ce fait, la littérature est, sans doute, capable de donner des réponses à certaines questions posées sur notre rapport avec l'autre : Comment le concevoir ? Comment se comporter avec lui avec toutes les différences qui existent (langue différente, religion différente, culture différente et vision du monde complètement différente). Elle peut répondre à l'aide de différents personnages et de différentes situations que le lecteur découvre lors de sa lecture, ainsi, il peut facilement comprendre la culture et les traditions sociales de l'autre qui sont en apparence différentes mais au fond ils renferment des valeurs communes et partagées entre les différentes cultures du monde. Donc la littérature et quelle que soit sa langue d'expression est le moyen, par excellence qui valorise cet interculturel par le biais des écrits qui mettent l'accent sur le concept de l'altérité dans un monde où la présence, la connaissance et la reconnaissance de l'autre devient une véritable et urgente demande.

Pour mieux comprendre l'autre, la combinaison entre la littérature et l'interculturalité devient impérative, car ces deux champs peuvent nous éclairer les ressemblances qui nous unissent et les différences qui nous séparent et travaillent pour l'union des êtres humains sous le socle de l'humanisme.

L'effort d'unir les humains est en premier lieu le devoir des intellectuels du monde qui doivent établir un dialogue entre les différentes cultures et les différents peuples dans le cadre du respect mutuel et de volonté d'accepter l'autre dans sa spécificité.

Si on arrive à réaliser cet objectif, on peut vraiment atteindre l'universel et détruire toute sorte de frontière. Si on arrive un jour à réaliser ce rêve, notre monde devient un très beau lieu où les différences sont considérées comme une véritable source de richesse et de bonheur, un monde appartenant à tous les humains sans distinction. Ainsi l'homme ne trouvera plus de difficulté pour être intégré au sein des sociétés étrangères à lui, il acquerra facilement ses valeurs et ses normes et pourra y vivre tranquillement et si on lui demande « d'où venez-vous ? » il répond avec confiance : « Du monde »².

³ ABDELLAH-PERTCEILLE.M et PROCHER.L, *Éducation et communication interculturelle*, 1996, P.162.

⁴ Ibid., p. 138

² En son temps « Socrate » répondait à la même question de la même réponse.

La rencontre est donc l'objectif premier de l'interculturel, elle est, en effet : « *L'objet spécifique des études trans ou interculturelles ... cette rencontre est analysée en termes dynamiques, comme une série de processus de transferts réciproques* »¹.

Cette rencontre qui est à l'origine de ce phénomène d'interaction entre les différentes cultures est, en matière littéraire, le fait d' : « *Observer l'interaction des facteurs propres aux différentes cultures qui se trouvent en contact dans la production, la mise en circulation et la lecture des textes* ».²

La littérature, en fait, fait en sorte que les différentes cultures et les différentes valeurs aient le même statut et que leur distribution, de manière transnationale soit égalitaire .Elle refuse aussi la domination, dans un même pays, d'une culture sur une autre.³ L'interculturalité dépasse tous les stéréotypes relatifs à la vision de l'autre comme étranger n'ayant aucune valeur pour présenter une valorisation idéologique des différentes cultures, citant ici l'exemple des États-Unis, une société constituée de plusieurs cultures (Nationalités européennes, Noirs, Asiatiques et d'autres) mais qui offre une mosaïque culturelle extraordinaire et qui n'a aucun équivalent.

La valorisation idéologique et culturelle, le respect mutuel entre les différents peuples et les différentes cultures, l'acceptation de l'autre dans sa particularité sont des facteurs très importants qui facilitent la socialisation* de l'individu au sein d'un nouveau milieu social. De ce fait, l'individu doit maîtriser un certain nombre de valeurs et de normes produites par la société d'accueil pour devenir un être social, au sens propre du terme, au sein de cette société. D'ailleurs, l'individu est appelé à agir comme la société lui dicte, raison pour laquelle il doit se concilier avec elle en acquérant ses normes sociales, ses codes culturels, ses règles de conduite et ses valeurs.

La socialisation* est un processus nécessaire pour que l'individu puisse décrocher une place dans la société et évoluer, avec intelligence, dans son rapport avec autrui. On peut dire que la socialisation de l'individu au sein d'une société étrangère est un facteur enrichissant

¹Le Dictionnaire du littéraire, op.cit., P.313

²Ibid., P.313

³ Ibid.

***La socialisation** : Etymologiquement du latin « socialis », sociable, pour la société, lui-même dérivé de « Socius », associé. C'est un processus par lequel sont transmises des valeurs et des normes dans le but de construire une identité sociale et d'intégrer l'individu à la société. Elle fait d'un individu un être social, et elle est aussi créatrice de lien social. Elle assure donc l'intégration de l'individu ainsi que la cohésion sociale.
In : [www. ac-grenoble .fr](http://www.ac-grenoble.fr) : la socialisation : déterminisme et interaction.

dans le sens où il s'approprie de sa culture et de sa langue ce qui peut développer sa personnalité parce que l'individu et en mettant en contact sa propre culture et la culture étrangère, il entraîne de nombreuses conséquences, positives bien sûr, qui peuvent influencer directement sa personnalité et contribuent à son évolution et à sa maturation.

La rencontre et le dialogue interculturel est, en effet, au cœur de la production littéraire universelle, la diversité culturelle a été toujours une source d'inspiration pour le texte littéraire qui n'a cessé de jouer le rôle du médiateur d'interculturalité et de rapprocher les distances entre les hommes sur cette terre, un rapprochement très enrichissant comme l'affirme Antoine de Saint-Exupéry : « Si tu diffères de moi, mon frère, loin de me léser, tu m'enrichis. ». D'ailleurs, de nos jours, les idées de contact, de rencontre, de dialogue et de communication entre les peuples et les cultures sont inévitables. C'est, en quelque sorte une exigence de l'époque.

D'après ce qui a été dit, nous déduisons que les trois concepts, l'interculturalité, la littérature et la socialisation sont étroitement liés. La première comme l'endroit où se rencontrent les différentes cultures du monde et qui est considéré comme « *No man's land* » où tous les hommes contribuent pour le bien de tout le monde. La deuxième, comme cet espace privilégié où se manifestent clairement les signes essentiels de l'interculturel et se fonde un monde idéal où tous les hommes sont égaux et valorisés. La troisième, comme une nécessité qui assure l'intégration et la stabilité de l'individu au sein d'une société de son choix.

I.II.2.1. Identité, altérité et interculturalité

Les notions d'identité et d'altérité* sont, en réalité, liées par des frontières interculturelles qui ne constituent pas vraiment un obstacle face à la curiosité et la volonté de découvrir l'autre et de vivre avec lui; au contraire, ces frontières offrent un espace de partage et de transition vers l'autre sans secouer l'identité de l'individu, cependant, la possibilité de bouleversement et de changement est omniprésente comme l'affirme Julia KRISTEVA dans «*Etrangers à nous-mêmes*» : «*Vivre avec l'autre, avec l'étranger, nous confronte à la*

***Altérité** : Le mot provient du bas-latin « alteritas » qui signifie différence.

En philosophie, l'altérité est le caractère, la qualité de ce qui est autre. C'est aussi la reconnaissance de l'autre dans sa différence, qu'elle soit ethnique, sociale, culturelle ou religieuse.

Dans le langage courant, l'altérité est l'acceptation de l'autre en tant qu'être différent et la reconnaissance de ses droits à être lui-même. In : www.toupi.org/Dictionnaire/Altérité.

possibilité ou non d'être un autre»¹. D'ailleurs, l'établissement d'un lien social entre l'identité et l'altérité efface toute sorte de frontières culturelles et produit un dialogue interculturel qui prend en compte la spécificité de tout un chacun et la diversité qui marque notre monde actuel.

C'est vrai que certains voient que la sociabilité entre des personnes dans un espace monoculturel se fait plus volontier que dans un espace biculturel ou interculturel et que ce type de lien dans un monde interculturel engendre une sorte d'ambigüité identitaire :

*« La réalité de l'identité en situation biculturelle n'est évidemment pas semblable à celle qui prévaut dans les situations d'homogénéité culturelle. Tandis que dans l'une, l'individu voit se construire et s'ordonner les éléments de sa personnalité selon que C.CAMILLERI(1996) nomme « la pression d'effectuation identitaire » (P.47) que la société dans laquelle il vit projette sur lui, dans l'autre au contraire, les opérations d'identification c'est-à-dire de formation du moi, prennent une tournure tellement complexe qu'elles rendent incertains les processus habituels d'interaction entre le sujet et le monde extérieur ».*²

Pour ces gens-là, le contact et la sociabilité entre des personnes issues de cultures différentes représente un grand risque pour les valeurs et les normes apprises par l'individu au sein de son milieu social et qu'elle constitue une véritable transgression des frontières séparant les différentes cultures du monde :

*« Le fait est que, à la continuité des valeurs et des modèles d'identification caractérisant les ensembles « monoculturels » où existent des « marqueurs identitaires » puissants et constants (identitaires) se substitue, dans le monde interculturel, un appauvrissement des valeurs et normes communes au profit de signes et de règles disparates qui altèrent l'unité de sens donnée à soi et au monde ».*³

Ainsi l'individu tombe dans une sorte de vide intérieur ou un vide identitaire très angoissant, il n'arrive pas à faire coïncider son identité culturelle avec la réalité vécue sans

¹ Paris : Gallimard, folio essais, 1991, P.25.

² TOUALBI-THAALIBI. N, op.cit, P.35.

³ Ibid., P.35.

cesse changeante, il n'arrive pas donc à s'adapter à ce nouveau monde ce qui lui conduit vers la marginalisation et le rejet par le groupe :

« Et c'est là que peut finalement surgir la rupture dans les structures identitaires conduisant, comme dans certains cas de l'émigration, à l'exclusion sociale et culturelle du sujet auquel est symboliquement reproché l'inaptitude à réaliser une forme normalisée de synthèse identitaire »¹

Cette situation provoque chez l'individu un sentiment de tristesse et de victimisation, il risque également, de tomber malade pour la raison qu'il manque à son identité cette souplesse qui lui permet de s'adapter, c'est en un mot la crise identitaire. À ce sujet, A. TOURAINE (1984) affirme que dans une société multiculturelle à transformation rapide et qui se définit par son avenir plus que par son passé, par son changement plus que par ses règles, l'identité sociale perd de plus en plus son contenu.²

Cependant, l'isolement est rejeté ou encore impossible de nos jours, c'est une sorte de non-reconnaissance de l'altérité de l'autre. De plus, il favorise l'idée de pensée unique source essentielle des conflits politiques entre les différents pays du monde. D'ailleurs, la déclaration universelle de L'UNESCO admet l'altérité de l'autre en insistant sur le respect de la diversité culturelle :

« La culture prend des formes diverses à travers le temps et l'espace. Cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités qui caractérisent les groupes et les sociétés composant l'humanité. En ce sens, elle constitue le patrimoine commun de l'humanité » (Article 1).

Avec cette déclaration, on affirme l'importance de deux choses, la première c'est la nécessité d'accepter le monde dans sa diversité et la deuxième est la reconnaissance de l'altérité absolue de l'autre. De ce fait, l'individu doit être capable de vivre avec cette diversité et d'accepter l'autre dans sa spécifié.

La diversité culturelle est également, considérée comme un droit humain comme le garantie l'article 04 de la déclaration universelle de l'UNESCO :

¹TOUALBI-THAALIBI. N, op.cit., p.36

² TOURAINE A., 1984, p.180.

« La défense de la diversité culturelle est un impératif éthique, inséparable du respect de la dignité de la personne humaine. Elle implique l'engagement quant aux respects des droits de l'homme et des libertés fondamentales, en particulier les droits des personnes appartenant à des minorités et ceux des peuples autochtones. Nul ne peut invoquer la diversité culturelle pour porter atteinte aux droits de l'homme garantis par le droit international, ni pour en limiter la portée ».

Dans un monde interculturel, par excellence, où la vie de l'individu est partagée avec l'autre dans un contexte de diversité culturelle et des droits de l'homme, il est grand temps que l'individu prend conscience de cette nouvelle situation et de s'adapter à vivre avec les nouvelles données marquant notre époque.

I.II.2.1.1. Identité et altérité

Les notions d'identité et d'altérité sont inséparables, la présence de l'autre dans la vie de l'individu est indubitable car tout simplement l'autre représente le miroir qui reflète notre image, il est en quelque sorte, la source de notre légitimité :« *Face à autrui qui me possède en me voyant comme je ne me verrai jamais, je suis projet de récupération de mon être* ». Cette citation d'E. LEVINAS, explique l'importance de la présence de l'autre dans la vie de l'individu dans le sens où elle lui permet de se connaître, de se comprendre, de se récupérer et parfois de se construire.

L'individu ne peut être identique ou différent à lui-même, celui qui lui ressemble et qui n'est pas lui c'est l'autre, c'est cette autre existence identique et différente au même temps dont on a besoin pour se nourrir et s'épanouir¹. D'ailleurs, l'identité de l'homme se construit à travers son contact et ses échanges avec les autres. Autrement dit, le développement de l'identité de l'individu est tributaire de l'intensité et de la qualité des échanges avec autrui :

« Le sentiment identitaire, on l'a souvent répété, naît et se développe en fonction de la qualité et de l'intensité des échanges qu'une personne entretient avec son univers social. Le besoin d'extérioriser son identité dans un système de relations à autrui définit le sens que l'on donne habituellement à l'ensemble des transactions sociales qui permettent à l'individu de se sentir «un», en occupant une place et en tenant différents rôles dans un

¹TOULBI-THAALIBI N., op.cit., p.243.

univers à la codification duquel il travaille à participer »¹

On comprend donc que la présence de l'autre, à la fois semblable et différent, est indispensable pour la construction de l'identité de l'individu. Cet autrui peut être « Homme ou femme, ami ou parent, inconnu, etc.... »² :

« On pourra dire que l'affirmation d'une identité répond en tout premier lieu à un besoin vital d'individuation, mais que la réalisation de celui-ci passe obligatoirement par une multitude de stratégies de communication avec d'autres identités et avec lesquelles nous existons dans l'interaction. »³

Selon Henry CHAMBRON l'essence de l'altérité est l'identité parce que, en effet, le terme "autre" ne signifie pas uniquement une référence à un genre mais signifie également une référence à une identité différente, à une différence. De ce fait, on peut dire que les rapports entre identité et altérité sont très étroits et très imbriqués dans le sens où il est impossible que l'une existe sans l'autre. Mais la question qui se pose ici : Qui naît avant l'autre ou qui naît de l'autre ?

L'identité de l'individu c'est ce qu'il est, ce qu'il a et que n'est et n'a pas l'autre, cet humain semblable mais qui a une identité différente. Ce qu'on comprend de cette relation c'est qu'identité et altérité se co-constituent sans que l'une existe avant l'autre : *« Le substantif "altérité" semble désigner une qualité ou une essence, l'essence de l'être-autre. Mais de son côté, l'autre, désigne des choses très différentes : L'autre homme autrui, l'Autre »⁴.*

L'altérité est l'antonyme du même, de l'identité de l'individu qui lui force à se spécifier, à se différencier toujours de l'autre, c'est-à-dire s'opposer à tout ce qui est autre, c'est ce qu'on appelle la phase d'opposition pour accéder à autrui. En deuxième lieu vient la phase de reconnaissance ou d'appropriation où l'individu reconnaît l'altérité de l'autre et accepte sa différence : *« L'altérité s'emploie pour désigner un sentiment, une emprise, un régime : il y a des autres, ils sont différents suis-je leur semblable ? »⁵.*

¹ Ibid., P.214.

² Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., p.5.

³ TOUALBI THAALIBI N., op.cit., p215.

⁴ Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., p.4.

⁵ Ibid., p.4.

Suis-je leur semblable ? Une question que pose l'individu et qui le conduit vers la découverte de l'autre. Donc et encore une fois, on arrive au même résultat : L'identité et l'altérité sont indissolublement attachées. De ce fait, la reconnaissance de l'autre est inévitable et plus la conscience de l'individu soit forte, plus la volonté de reconnaître l'autre dans sa spécificité et dans sa différence soit grande et facile.

I.II.2.1.2. La reconnaissance de l'altérité

L'autre est partout présent dans notre vie, dans la société et même dans la famille. Cet autrui peut être connu, un père, une mère, frère ou sœur, épouse.... etc., ou inconnu : les autres personnes étrangères à nous. Il est un sujet à part entière qui a sa propre histoire et sa spécificité. Cet autre est notre semblable mais qui possède une identité différente, il a les mêmes attributs qu'on a pour parler, réfléchir, communiquer, se comporter..., c'est en fait, ce qui pousse l'homme à le découvrir, connaître et comprendre et cela constitue, sans doute, le premier pas dans la démarche de sa reconnaissance.¹

D'ailleurs, la reconnaissance de l'autre est une sorte de reconnaissance de soi-même dans le sens où on ne peut pas s'estimer sans estimer autrui comme l'affirme Paul RICŒUR dans son ouvrage *soi-même comme un autre* : « *Je ne puis m'estimer moi-même sans estimer autrui comme moi-même* »². De ce fait, estimer l'autre et l'accepter tel qu'il est, est une nécessité car chaque individu a ses propres qualités et défauts et aussi son propre degré d'évolution dans sa vie. Ainsi, on peut vivre tranquillement avec cet autre et comprendre son expérience de vie. En d'autres termes, vivre en paix et en harmonie avec les autres. La reconnaissance de l'autre constitue, en effet, une sorte d'union, d'alliance entre les différentes personnes. Ce lien permet de faire une place à cet autre à côté de soi et également de renforcer les rapports entre les personnes.

Le philosophe Allemand contemporain Axel HONNETH, théoricien d'une « éthique de reconnaissance » insiste sur l'importance d'instituer une « sphère de l'amour et de l'amitié » entre les individus car cela crée un sentiment de confiance entre eux qui leur convainque de la possibilité de vivre ensemble. Comme nous l'avons déjà dit, il faut être autre, sortir de soi, se

¹ Le mot "reconnaissance" signifie le fait d'admettre la légitimité de quelqu'un ou de quelque chose. In : *Dictionnaire de la langue française*, P.459.

² RICŒUR P, *SOI-MEME COMME UN AUTRE*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

³ HEGEL, Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques : la science de la logique, t. 1, Vrin, 1817.

- Parmi les synonymes des termes reconnaissance, nous avons 'identification et 'acceptation dans notre cas c'est l'identification et l'acceptation de l'autre.

chercher parmi les autres pour pouvoir être soi-même, en fait, ce que HEGEL tentait d'expliquer il y a deux siècles en disant : « *La conscience générale de soi est l'affirmative connaissance de soi-même dans l'autre moi.* »³

Pour conclure, on dit que la vie en société se résume en deux étapes principales : La rencontre de l'autre, ensuite le rapport et la vie commune avec lui. Selon HEGEL, les individus doivent se reconnaître entre eux, car cette reconnaissance mutuelle crée l'élément de vie spirituelle, le milieu où le sujet est à soi-même objet, se retrouvant parfaitement dans l'autre, sans toutefois faire disparaître une altérité qui est essentiellement à la conscience de soi.

Donc la reconnaissance de l'autre est doublement utile, dans le sens où elle construit la conscience de soi et crée une sphère de vie proprement commune et humaine. De ce fait, tout individu doit comprendre qu'il ne peut exister comme conscience de soi que dans la rencontre mutuelle et affective d'une autre conscience différente et similaire au même temps. Cette reconnaissance réciproque constitue, en effet, l'une des caractéristiques les plus importantes de l'humanité.

I.II.2.2. La culture : une formation intellectuelle, esthétique et morale de l'homme

Chaque individu naît dans un contexte bien déterminé dont il intériorise les normes et il acquiert ainsi un certain nombre de connaissances pour avoir une identité sociale et devenir un membre d'un ensemble qui lui donne un statut. Ces connaissances acquises par l'homme constituent sa culture* propre, c'est en fait : « *L'ensemble de phénomènes matériels et idéologiques propre à un groupe social donné* »¹. La culture se manifeste généralement sous trois formes :

-L'art (Toute activité aboutissant à la création d'œuvres de caractère esthétique comme la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture ...)².

-Le langage (Tout moyen servant à s'exprimer au sein du milieu social : parole, écriture,...)¹.

La culture : Etymologie : Du Latin « cultura », culture.

C'est l'ensemble des connaissances, des savoir-faire, des traditions, des coutumes, propre à un groupe humain, à une civilisation. Elle se transmet socialement, de génération en génération et non par l'héritage génétique, et conditionne en grande partie les comportements individuels. Au niveau individuel, la culture est l'ensemble des connaissances acquises par un être humain, son instruction, son savoir.

In: www.toupi.org/Dictionnaire/culture

¹Dictionnaire de la langue française, op.cit.

² Ibid.

-La technique : (Tous les moyen est les procédés mis en œuvre dans un métier, un art ou une activité)².

La culture est un élément très important dans la vie des peuples car elle organise et structure les sociétés par des lois et des règles pour faciliter la socialisation et la vie de l'individu qui, dès son plus jeune âge, commence à acquérir des représentations collectives, des « faits sociaux » comme les qualifie « DURKHEIM » : La langue, les traditions, les coutumes, etc. Il le fait parfois inconsciemment c'est, en fait, le processus de la socialisation qui implique que nous devons être intégré et dirigé par les anciens, c'est en un mot la notion de transmission impliquée par la culture. Donc l'homme doit en premier lieu imiter pour assurer son appartenance culturelle à un groupe social donné. La culture est dans ce sens une sorte d'éducation et une source de savoir : «*On façonne les plantes par la culture, et les hommes par l'éducation* »³.

Selon ROUSSEAU, la culture est le fait d'éduquer l'homme pour qu'il puisse développer ses qualités morales et intellectuelles et s'affirmer comme une personne. De ce fait, la culture construit et façonne l'homme en lui impliquant un ensemble de transformations par lesquelles il est changé. On peut dire alors que la culture fait l'homme ou encore elle est ce qu'il est car, tout simplement, l'homme d'aujourd'hui est le résultat d'une longue formation et de tout un processus d'évolution propre à lui, cette formation est faite bien sûr au sein de son milieu social, l'endroit où il est né et a grandi.

La culture a, en effet, un grand impact sur l'homme, et sur son mode de vie, elle le forme sur tous les plans, intellectuel, esthétique et moral. D'ailleurs, les trois facettes de formation s'accomplissent pour produire un individu intellectuellement, esthétiquement et moralement mûr, « *L'éducation esthétique complète la formation intellectuelle et morale de l'homme* ».⁴ L'éducation esthétique est, en effet, un facteur très important dans la formation de la personnalité de l'être humain, elle lui apprend le goût et l'éloigne de l'obéissance aveugle de ses instincts et de ses impulsions. En un mot, elle l'éloigne de sa sauvagerie.

¹Dictionnaire de la langue française. Op.cit.

² Ibid.

³ROUSSEAU J.J, *L'Emile, Livre I*, in : L'idée de culture, Victor HELL-Professeur à L'université de STRASBOURG-Presses universitaires de France –Que sais –je ? P.53.

⁴*L'idée de culture. Que sais –je ? op.cit., P.59*

Dans son œuvre, le philosophe allemand « Friedrich SCHILLER » insiste sur l'importance de l'éducation esthétique et morale de l'homme afin de favoriser son évolution intellectuelle :

« C'est donc une des tâches les plus importantes de la culture que de soumettre l'homme à la forme dès le temps de sa vie simplement physique et de la rendre esthétique dans toute la mesure où la beauté peut exercer son empire ; c'est en effet à partir de l'état esthétique seulement et non de l'état physique que la disposition morale peut se développer »¹.

D'ailleurs, la culture accorde une grande importance à l'aspect psychologique et spirituelle de l'homme dans le sens où elle est considérée comme :

« Les soins donnés à l'esprit de l'homme pour qu'il se développe et se perfectionne par l'instruction et les connaissances apportées par les différents milieux dans lesquels il évolue (Famille, école, société). L'accent est mis sur le processus de formation qui permet de développer les possibilités intellectuelles et morales, de faire croître, de cultiver en chacun les capacités de la nature humaine (le sens critique, le goût, le jugement, etc.). »²

Les sentiments sont également une composante essentielle de cet état spirituelle de l'individu comme : « *Expression de la finalité de l'idée de culture* »³. ROUSSEAU explique le rôle du sentiment dans la vie de l'homme ainsi : « *si c'est la raison qui fait l'homme, c'est le sentiment qui le conduit* ».

L'idée de culture est vraiment difficile à cerner par une définition exacte car elle renvoie à plusieurs significations et parce qu'elle interroge tant de disciplines en sciences humaines et sociales (la sociologie, la psychologie, la philosophie, etc.), c'est pour cette raison chaque discipline lui propose une définition particulière selon ses objectifs. Mais généralement :

« L'idée de culture implique deux conceptions complémentaires : L'une envisage la culture objectivement comme l'ensemble des œuvres, des réalisations, des institutions qui déterminent l'originalité

¹SCHILLER. F, Lettre XXIII, P.301

² GUERRAOU. Z et TROADEC. B, *Psychologie interculturelle*, ARMAND COLIN / HER. Paris, 2000, P.10

³*L'idée de culture. Que sais-je ?* op.cit, P.51

et l'authenticité de la vie d'un groupe humain ...l'autre conception s'oriente vers l'action psychologique et spirituelle que ces œuvres, ces réalisations et ces institutions exercent sur le groupe humain. »¹.

De ce fait, la culture est en rapport direct avec l'idée d'évolution dans tous les domaines de vie, elle offre à l'homme un caractère supérieur dans le sens où elle a la volonté d'éclairer son esprit aveuglé par l'ignorance : « *La culture est associée aux idées de progrès, d'évolution, d'éducation, de raison, qui « arrachent » l'homme à l'animalité, à l'ignorance, à l'irrationalité, en bref, à l'état de nature.* »². Donc, on peut dire que la culture est une véritable lutte contre l'obscurantisme de l'ignorance comme une attitude d'opposition à la diffusion du savoir.

I.II.2.2.1. L'identité culturelle

La notion d'identité est une préoccupation commune entre les différents courants théoriques, qui ont le même but, c'est celui de : « *Comprendre l'homme face à l'épreuve du réel en transformation rapide* »³. Elle est, comme nous l'avons déjà dit, en perpétuelle mouvance car elle est toujours le résultat d'une interaction complexe entre l'individu et le milieu social dans lequel il vit. De ce fait, l'identité de l'homme reçoit des transformations à chaque fois qu'il change de milieu. Donc l'identité de l'individu en ce sens a deux facettes : La première est son identité culturelle qui est le résultat de l'interaction entre l'homme et sa société d'origine et qui est basée essentiellement sur les principes des ancêtres (Religion, traditions, coutumes...). La deuxième c'est son identité interculturelle car l'homme, de nos jours, ne peut pas s'éloigner d'un monde actuel caractérisé par les phénomènes de mondialisation et de l'interculturalité.

La réflexion sur l'identité culturelle suscite plusieurs questions dont la plus importante est celle d'appartenance « *Qui suis-je ?* » ou « *Qui sommes-nous ?* ». En principe c'est l'identité culturelle qui définit tout un chacun, cette identité transmise de génération en génération et qui est souvent une source de fierté :

« L'expression "Identité culturelle" est comprise comme l'ensemble des éléments de culture par lesquels une personne ou un groupe se définit, se manifeste et

¹L'idée de culture. *Que sais-je ?* op.cit., P.51

²Psychologie interculturelle, op.cit., P.10

³ TOUALBI – THAALIBI. N, *L'identité au Maghreb, L'errance*. Editions CASBAH, Alger 2016, P.29

*souhaite être reconnu ; L'identité culturelle implique les libertés inhérentes à la dignité de la personne et intègre dans un processus permanent, le particulier et l'universel, l'un et le multiple, la personne et les communautés, la mémoire et le projet ».*¹

De ce fait l'identité culturelle du groupe n'est que celle de l'individu, c'est cet héritage qui lui appartient, qui lui est propre : « *Les identités culturelles collectives ne sont pas plus que les identités individuelles, une donnée stable, un attribut permanent d'un groupe ou d'une société* »². C'est, en effet, l'identité culturelle de l'individu qui lui offre un statut au sein du milieu social, elle est pour lui une source de fierté et de dignité car elle est enracinée dans l'histoire de son pays et basée sur les valeurs ancestrales. Les rapports entre l'homme et les normes sociales sont très étroits, il les respecte et les pratique ponctuellement dans sa vie (Religion, traditions...), « *ces pratiques, comme le précise HOFSTEDE, apparaissent aux yeux de tous* »³

L'identité est, par essence, culturelle car il s'agit de tout un processus permanent qui ne s'achèvera plus, pendant ce processus l'individu acquiert un certain nombre de connaissances qui lui permettent de vivre en tant que membre dans un milieu social donné. Le résultat de ce processus est bien entendu un être culturel dont l'identité culturelle est affirmée dans la déclaration universelle de 2001, article 5 : « *Les droits culturels sont partie intégrante des droits de l'homme, qui sont universels, indissociables et interdépendants* » *

Le respect de l'identité culturelle de l'homme implique le respect de la diversité culturelle, l'une des caractéristiques de notre époque, ce respect permet la cohabitation pacifique de cultures différentes et la possibilité de contact comme source d'enrichissement. Ainsi, chaque individu peut faire connaître sa propre culture et connaître les autres.

La pratique des normes sociales et culturelles est l'un des facteurs les plus importants qui donnent du sens à notre vie, c'est aussi un signe très fort de la liberté de l'expression, un droit humain très noble et très exigé : « *Les libertés culturelles ouvrent des espaces d'expression et d'affirmation des spécificités culturelles des composantes nationales vivant au*

¹ -SOW Abdoulaye, *l'importance des responsabilités et droits culturels dans le développement (intervention)*, 2009, PP.03.04.

² *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op.cit, P.158.

³HOFSTEDE G, 2001, P.10, in : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op.cit., P.158.

* LUCAS J.M, *Les droits culturels : Enjeux, débats, expérimentations. DOSSIER D'EXPERTS*, Bourgoin Jallieu, Territorial éditions, Voiron, 2017, p.17.

sein d'un même pays »¹. Les pratiques religieuses en toute liberté, par exemple, est un facteur qui favorise l'amélioration de l'espace social et permet aux hommes de vivre en paix.

D'ailleurs chaque individu et chaque groupe social a le droit d'exprimer des idées sur les fondements de sa culture, ils ont aussi le droit de posséder et de laisser comme trace de leur patrimoine et de leur culture, des monuments et des lieux pour la mémoire collective :

*« Les membres de toute communauté ou société humaine expriment des idées ou des conceptions sur l'ensemble auquel ils appartiennent. Parallèlement, chaque culture développe des pratiques et possède des lieux de mémoire qui lui confèrent une identité tout en renforçant la cohésion sociale et le sentiment d'appartenance ».*²

Ces monuments, idées et conceptions servent, en quelque sorte, à identifier l'individu, le peuple ou le groupe sociale en question, en un mot, ils se définissent par ces traces :

*« Les ressources culturelles disponibles pour l'identification sont, en quelque sorte, les produits de l'interprétation de l'histoire de la collectivité (sous tous ses aspects : environnement physique, institutionnel et social) en système de normes et de valeurs ».*³

Nous déduisons donc que tout individu se définit en premier lieu par son identité culturelle qui le différencie de l'autre et qui lui offre un statut dans son milieu social, en d'autres termes elle lui : *« Permet de produire et de percevoir les significations sociales de ses propres comportements et de ceux d'autrui »*⁴

I.II.2.2.2 L'identité interculturelle

L'époque que nous vivons se caractérise essentiellement par le phénomène de mondialisation, le monde est devenu un petit village dont les habitants sont en contact permanent grâce aux réseaux sociaux. L'homme d'aujourd'hui ne pourra en aucun cas vivre en autarcie car il est, par essence, un être social, il doit tenir compte du milieu social et culturel dans lequel il vit. Cet environnement se caractérise actuellement par sa diversité et

¹SOW A, op.cit., P.05.

²Ibid.

³Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., P.158.

⁴CLANET, 1990, PP.15.16, in : Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., P.157.

par son hétérogénéité culturelle : *«En tant qu'être social, un sujet ne peut construire son identité sans tenir compte de l'univers social et culturel dans lequel il évolue»*.¹

L'hétérogénéité culturelle est, en effet, le résultat de la structure complexe des sociétés actuelles qui sont formées de nombreux sous-groupes en évolution très rapide. De plus, il y a le phénomène d'émigration qui marque ces derniers siècles et qui favorise fortement cette multiplicité culturelle comme conséquence impérative du contact entre les différentes cultures. De ce fait, on peut dire que l'homme d'aujourd'hui ne peut pas rester enfermé dans sa propre culture, il doit contacter autrui et connaître d'autres modèles culturels :

« Du fait que la culture elle-même subit de rapides et importantes transformations, les agents de socialisation tendent de plus en plus à opérer avec des modèles qui changent au cours même de la vie des individus. On ne peut donc plus dire que les individus intériorisent leur seule culture de naissance, du fait qu'ils doivent nécessairement être confrontés à différents ».²

Dans ce cas l'individu se trouve construire une identité plurielle, interculturale en fonction de cette actualité diversifiée et mouvante parce que, en fait : *« Nous sommes tous des êtres composites, appartenant à plusieurs groupes, dont aucun ne suffit à donner une définition exhaustive de soi »*.³

Le grand challenge pour l'homme contemporain est le fait de concilier les différentes cultures qu'il a intériorisé parce que certaines personnes ont du mal à saisir cette pluralité culturelle. Il doit s'adapter avec sa nouvelle identité composée de plusieurs cultures, parfois contradictoires, cela suscitera, bien sûr, des chargements de personnalité servant l'adaptation souple et facile au sein de différentes sociétés. De ce fait :

« Il est important de concevoir le système identitaire du sujet comme une entité plurielle qui intègre différentes identifications, parfois contradictoires, puisées dans les divers modèles proposés par les multiples groupes d'appartenance ».⁴

¹Psychologie interculturelle, op.cit., P.76.

²CAMILLERI et MALEWSKA-PEYRE, dans Berry et Coll., 1997, P.46, in : Psychologie interculturelle, op.cit., P.76.

³Psychologie interculturelle, op.cit., P.78.

⁴Ibid., P.78.

Pour éviter le problème de dysfonctionnement identitaire, l'homme doit fournir des efforts gigantesques pour mettre en cohérence les différentes cultures intériorisées. C'est, en fait ce que Thomas CLANET appelle « Pluralisme cohérent ». Le sujet interculturel assure ainsi un état psychologique confortable et actualisable.

La diversité ou l'hétérogénéité culturelle implique une sorte de stratégies identitaires* , dans le sens où l'individu se trouve dans l'obligation de choisir une stratégie qui lui permet de : « Régulier les conflits intra et intersubjectifs, nés de la situation d'hétérogénéité culturelle »¹. Selon « CAMILLERI » ces stratégies identitaires évitent les conflits et offrent une véritable régulation interculturelle.²

Les sujets interculturels naviguent entre deux cultures ou plus où tout est différent : La langue, les coutumes, l'éducation et même la religion, ils ont certainement mis du temps pour réaliser cette double appartenance culturelle qui est, sans doute, une source de richesse pour eux dans le sens où elle les façonne en tant qu'individus intellectuellement mûrs. La formation intellectuelle, esthétique et morale de l'homme, la propagation des connaissances à travers tous les pays du monde, la construction des états..., sont les objectifs essentiels de la culture dont la réalisation exige la combinaison d'un certain nombre de mécanismes : L'éducation en premier lieu, l'instruction, le savoir-être et le savoir-vivre.

La culture, en effet, doit être une priorité dans la vie de l'homme car elle représente la solution idéale de tous ses problèmes et lui distingue des hommes non cultivés : «...*Culture désigne l'ensemble des connaissances qui distinguent l'homme cultivé de l'être inculte...* ».³ La culture est, de ce fait, un « *Répertoire de possibilités qui organisent notre existence... ce répertoire culturel offre une cohésion qui permet à différents groupes sociaux de fonder leur identité, voire d'émerger ou de survivre comme entité collective* ».⁴

Pour conclure, nous disons que la culture nous permet, tout simplement, d'assurer une vie meilleure, calme et confortable car elle nous éloigne de toute sorte de violence, de guerre et d'extravagance.

***Stratégies identitaires** : CAMILLERI (1990) Les définit comme : « Des procédures mises en œuvre (conscientes ou in-conscientes) par un acteur (individuel ou collectif) pour atteindre une ou des finalités (définies explicitement ou se situant au niveau de l'inconscient), procédures élaborées en fonction (...) des différentes déterminations (socio-historiques, culturelles, psychologiques) de cette situation ». (CAMILLERI, 1990, P.84) in www.cairn.info

¹*Psychologie interculturelle*, op.cit., P.79.

²*Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op.cit., P.159.

³*Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., P.136.

⁴*Ibid.*, P.137.

I.II.2.3. Le choc culturel

Lorsqu'un homme part en voyage dans un pays étranger, il se peut que la différence entre sa culture d'origine et la culture étrangère de ce pays crée chez lui un sentiment de stress ou une tension que l'on appelle : Choc culturel. L'homme peut ressentir ce sentiment lorsqu'il est en contact avec une culture différente de la sienne, d'autres manières de penser, d'autres modes de vie, des traditions et des croyances différentes. Cela provoque chez lui une sorte de conflit mental, social et émotionnel.

Le concept de « Choc culturel » s'est approprié par la didactique des langues étrangères pendant les années quatre-vingt. Selon M. COHEN-ÉMERIQUE, un tel choc peut être défini comme :

*« Une relation de dépaysement, plus encore de frustration ou de rejet, de révolte et d'anxiété ; en un mot, une expérience émotionnelle et intellectuelle, qui apparaît chez ceux qui, placés par occasion ou profession hors de leur contexte, se trouvent engagés dans l'approche de l'étranger (...).Ce choc est un moyen important de prise de conscience de sa propre identité sociale dans la mesure où il est repris et analysé ».*¹

L'homme se trouve « coincé » entre deux cultures différentes, il a le sentiment d'être incompris, perdu, il a aussi le sentiment de déception qui provoque différentes manières de réagir : L'isolement, le refus de s'intégrer dans la communauté étrangère, la recherche des personnes qui ont la même culture et les mêmes valeurs. En un mot, cet homme ressent un état d'inconfort sur tous les plans : « Ces chocs concernent le langage tant verbal que non verbal mais aussi tout ce qui a trait aux normes, aux conceptions des choses et du monde ... »². Tout arrivant, pour la première fois, dans un pays étranger est confronté à ces chocs dont la plupart des cas guérissent avec le temps, la découverte et les efforts d'adaptation.

Le choc culturel se présente comme une expérience ou une conformation très stressante, une phase de souffrance par laquelle passe toute personne vivant dans un pays étranger et quelle que soit la durée de son séjour. Cependant, ce choc peut proposer à cet émigré une occasion pour développer sa personnalité dans le sens où il va découvrir une culture étrangère et apprendre de nouvelles connaissances sur l'histoire, la religion et la

¹COHEN –ÉMERIQUE, 1999, P.304, in : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, op.cit., P.176.

²Ibid., P.176.

philosophie de pays d'accueil. De ce fait, sa personnalité va connaître une véritable maturation intellectuelle au sein de cette société étrangère.

Au début de son séjour dans un nouvel environnement, la personne émigrée remarque que toutes ses habitudes, y compris les plus anodines sont perturbées, c'est une sorte de dérèglement qui résulte de sentiment d'angoisse lors de la rencontre de tous ce qui est étranger et étrange. Selon l'anthropologue Kalvero OBERG, le premier à introduire le terme de « Choc culturel » en 1954 :

« Le choc culturel est précipité par l'anxiété qui résulte de la perte de tous nos signes et symboles familiers des rapports sociaux. Ces signes comprennent toutes les façons dont nous comportons dans les différentes situations de la vie quotidienne : Comment serrer la main, quoi dire quand on rencontre les gens, comment faire des achats, quand et comment donner des conseils, quand accepter ou refuser une invitation... »

I.II.2.3.1. Les phases du choc culturel

Plusieurs modèles d'analyse du choc culturel ont été proposé*. Mais la plupart de ces modèles s'entendent sur l'existence de quatre phases :

La première appelée « Lune de miel » est celle du contact initial avec la personne d'origine étrangère. Tout est étranger, tout est fascinant. Dans cette nouvelle situation : « *Les réactions peuvent être très variables selon les personnes (Malaise, enthousiasme, curiosité...)* ».¹

La deuxième dite « La crise ou choc culturel », c'est une phase très difficile à vivre, à supporter. L'individu commence à ressentir un état de déception, il se trouve désarmé car la situation actuelle ne répond pas à ses attentes, c'est une phase d'incompréhension avec autrui. La troisième phase est celle de « Récupération » : Dans cette étape l'individu surmonte la crise en s'ouvrant sur la nouvelle culture, il élargit ses connaissances sur la langue, l'histoire, les traditions et la religion du pays d'accueil. Ainsi, l'individu reprend confiance en lui, en d'autre terme, il se sent moins perdu au sein de cette nouvelle société. La dernière phase est celle appelée « La période d'adaptation », l'individu se sent intégré à son nouvel environnement et cela lui permet de prendre des décisions concernant sa vie et son avenir et

¹Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., P.176.

* (OBERG ,1954 ; ADLER, 1972 ; BENNET, 1993 ; LEVINE, 1993 ; WINKELMEN, 1994, PIERRE CASSE, 1981 ; repris par Édith GAUDET et LOUIS LAFORTUNE en 1997 ; WHITE, 2007 ; ...)

prendre plaisir à ses propres expériences, en un mot, il commence à voir tous les aspects positifs de son aventure d'émigration.

Il est possible, pour quelques-uns, de ressentir quelques difficultés en rentrant dans leur pays d'origine, ils ont l'impression d'être mal compris par les gens de chez eux, ces derniers n'ont pas vécu la même expérience qu'eux. Cette réaction est très normale dont les symptômes disparaissent très vite. Certains appellent cette réaction « Le choc culturel inversé », Mais il faut signaler que ce type de choc ne concerne pas tous les émigrés.

Le choc culturel est, en fait, le résultat de plusieurs facteurs, citant ici, les plus importants :

- a- Echec communicatif : L'individu doit s'exprimer dans une langue étrangère et se familiariser avec un langage non verbal nouveau (gestes, mimique ...).
- b- Perte des repères et des codes : L'individu est incapable d'interpréter automatiquement comme c'est le cas dans sa culture d'origine.
- c- Crise d'identité : C'est le fait d'évaluer la culture étrangère à partir de la culture d'origine, ce qui entraîne l'individu à rejeter la culture d'accueil et la concevoir comme responsable de son malaise et de sa souffrance.
- d- Affrontement de cultures : C'est quand certains aspects valables dans la culture d'origine de l'individu peuvent ne pas l'être dans la culture d'accueil.

L'individu à l'étranger affronte de véritables difficultés dans le sens où toutes les tâches qui étaient faites de manière automatique et naturelle chez soi deviennent un véritable challenge dans le nouveau contexte. C'est pour cette raison que les spécialistes proposent des stratégies pour réduire, limiter et surmonter avec succès la crise inévitable du choc culturel. Raymonde CARROLL insiste sur les trois stratégies suivantes :

Tout d'abord, on doit s'efforcer d'éviter de considérer les différences culturelles de manière négative ou critique par exemple l'emploi des phrases négatives qui suggèrent un manque ¹. En deuxième lieu, il faut comprendre le système de communication de l'autre par le biais de l'observation et l'écoute, on doit trouver une interprétation aux éléments à première vue « bizarres » ². Il s'agit, en fin, d'analyser d'autres ressources : expériences, textes écrits ou oraux, etc., pour découvrir les autres domaines de vie dans cette société étrangère. Il existe également d'autres stratégies efficaces qu'il faut prendre en considération :

¹Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, op.cit., P.176.

²Ibid.

*Se documenter sur la langue, la culture, les traditions et même la religion du pays d'accueil et pourquoi pas apprendre quelques mots ou expressions de la langue étrangère.

*Il faut être optimiste et avoir un esprit positif, ouvert et souple aux changements en se familiarisant avec les composantes du nouveau contexte.

*Limiter ses attentes en se fixant des buts réalistes par rapport à la nouvelle culture.

*Se préparer à subir les effets du choc culturel et en prévoir les réactions et les remèdes.

Le choc culturel est, en fait, une crise par laquelle passe toute personne trouvée dans un état de rencontre de cultures différentes. Cette crise est souvent accompagnée par un certain nombre de symptômes mineurs dans la plupart des cas, et qui disparaissent avec le temps. De ce fait, il ne faut pas considérer ce choc en tant qu'un échec personnel, ni comme une situation éternelle. Par contre, il existe une exception où le choc culturel soit plus violent et provoque des réactions agressives de la part de l'individu, on appelle cela « Le syndrome du voyageur »^{*} et dans ce cas-là, la seule solution reste le retour dans le pays d'origine.

Le syndrome du voyageur se manifeste généralement sous forme de stress et d'angoisses aiguës, délires, vertiges et dans certaines situation paranoïa et troubles de l'identité. Mais tous ces symptômes disparaissent complètement en rentrant chez soi parce que le syndrome du voyageur n'est pas une maladie psychique, c'est juste une crise momentanée touchant une catégorie de personnes lorsqu'elle parte en voyage dans un pays étranger.

I.II.2.3.2. Différence culturelle et souffrance de la langue

La différence culturelle représente la première conséquence du phénomène de l'émigration, elle confronte l'individu avec une diversité de langues, de religions, de traditions, de coutumes et d'habitudes et aussi avec des langages non verbaux nouveaux :« *La différence de la culture nous confronte avec la diversité des repères identificatoires, des représentations et des systèmes de symbolisation, avec les représentations que nous avons de ce qui constitue l'unité psychique de l'espèce* ».¹

Cette confrontation provoque chez l'individu une très grande souffrance traduite par les difficultés ou incapacité d'établir avec aisance des relations satisfaisantes avec tous ce qui

¹KAËS R, *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Dunod, Paris ,2012, P.57.

est « étranger ». Cette souffrance est une sorte de plainte par laquelle on exprime son tourment et sa douleur psychique.

La culture d'origine offre à l'homme un sentiment de sécurité, elle le protège contre toute forme d'errance morale, c'est pour cette raison qu'il se sente perdu dans un autre contexte : « *La migration s'accompagne d'une perte de multiples enveloppes de lieux, de sons, d'odeurs, de sensations, dans lesquelles l'individu baignait depuis sa naissance et qui constituaient les bases de son fonctionnement psychique* ». ¹

Dans l'émigration, l'individu se trouve dans l'obligation de construire une nouvelle enveloppe culturelle en rapport direct avec la culture d'accueil, c'est une sorte d'auto-reconstruction, très difficile parce qu'elle se fait en peu de temps et parce que l'individu fournit des efforts gigantesques pour sa réalisation, il s'agit donc de « *Reconstruire seul, en l'espace de quelques années ce que des générations ont lentement élaboré et transmis* » ²

L'arrivé dans un pays étranger se trouve seul face à un monde nouveau, étranger et en contradiction totale avec son monde d'origine, ce qui crée chez lui un conflit intérieur et de profondes angoisses. Pour surmonter ces difficultés, l'individu commence à chercher des issues dont la maîtrise de la langue du pays d'émigration apparaît comme centrale, car elle constitue un véritable facteur d'intégration sociale et professionnelle.

Cependant, pouvoir accéder à cette langue étrangère est toujours accompagné d'une grande souffrance dans le sens où l'individu doit s'exprimer comme il le fait dans sa langue d'origine. De plus, il y a ce sentiment de peur qui vit avec lui, d'une part, la peur de la possibilité de perdre sa langue maternelle et de ne pas être accepté et reconnu dans son groupe d'origine, et d'une autre part la peur de l'échec dans son nouveau contexte (échec communicatif, échec d'être intégré au sein du milieu social) :

« La souffrance qui tient à cette impossibilité de dire dans la langue de l'autre ce qui lui est adressé dans un lien d'amour ou de haine, la souffrance dans le rapport à cette langue-là qui fait défaut pour dire ou pour entendre, nous confronte alors plus fondamentalement à notre manque à dire et à entendre. Différente de celles-ci est la souffrance d'avoir perdu sa langue

¹L'homme – Rigaud Colette, Désir Philippe, « *Langue et migration* », Recherches en psychanalyse ,2/2005(n°4), P.89, in www.carin.info/revue.

²Ibid., P.90.

*maternelle pour en avoir appris une autre, et la peur de ne plus être reconnu comme membre d'une collectivité par ceux-là mêmes qui continuent cependant à être considérés comme étant «Les siens ».*¹

Cet individu vit une sorte de séparation entre deux mondes de nature différente, de ce fait, la culture d'accueil constitue pour lui un danger dans le sens où il peut être contraint au clivage. Il se trouve dans une situation conflictuelle terrible car il ne peut pas faire le choix entre sa langue maternelle et celle étrangère, mais au même temps il doit prendre la décision de se faire une place dans le nouveau contexte par le biais de la langue, bien sûr : « *La langue est à la fois une source d'angoisse très importante, mais apparaît aussi comme une voie (voix) permettant la résolution de ces angoisses* ». ²

La maîtrise de la langue étrangère est un facteur essentiel pour l'équilibre psychique et social de l'individu dans la société étrangère parce que, en apprenant cette langue, il acquiert une nouvelle façon de penser par rapport aux nouvelles données. Donc, l'appropriation de la langue de l'autre devient peu à peu une réalité vécue, une langue qui n'a pas de valeur affective pour lui mais qui est le seul intermédiaire avec le nouveau milieu social : « *Le migrant apprend une langue qui n'a que peu de valeur pour lui, où il se rattache peu d'affect et en même temps il ne peut employer sa langue d'origine, langue où s'y rattache l'affectivité* ». ³

En apprenant la langue du pays d'accueil, l'individu risque de perdre sa langue maternelle, il l'abandonne peu à peu. Cette langue qui a, en effet, joué un rôle important dans la formation de sa personnalité, le premier moyen d'expression dans sa vie. En un mot la langue maternelle est le symbole de son identité culturelle :

*« ...La langue maternelle, médiateur affectif et /ou culturel qui a valeur structurante dans la formation de la personnalité en tant qu'elle véhicule tout notre subjectif. La langue maternelle a donc une fonction filiative, vectrice du culturel, et porte en elle les interdits parentaux. »*⁴

¹KAËS R, op.cit., P.60.

²*L'homme* – Rigaud Colette, op.cit., P.90.

³Ibid., P.91.

⁴*L'homme* – Rigaud Colette, op.cit., P.92.

La rencontre des langues chez un individu a un impact très difficile et violent sur sa personnalité, il se trouve obligé de se situer par rapport à sa culture et sa langue maternelle d'une part et à la culture et la langue d'accueil d'une autre part.

Dans son livre *«Différence culturelle et souffrances de l'identité»*, René KAËS propose les résultats de ses travaux sur la rencontre des cultures, selon lui: Lorsque un individu est privé de son groupe d'appartenance original et confronté à des angoisses causées par la présence d'étrangers, là, il utilise un certain nombre de mécanismes pour se défendre, ces mécanismes sont: parfois le recours répétitif aux références culturelles originales, parfois l'abandon de ces références dans le but de se fondre dans le nouveau groupe d'appartenance. De ce fait, s'approprier d'une autre langue représente un véritable risque pour la langue d'origine dans le sens où tout ce qui est maternelle devient fragile et risque d'être détruit, brisé pour réaliser le but ultime, l'intégration dans le nouveau contexte.

Nous pouvons dire ici que la langue, peut être une source de souffrance et d'angoisse chez l'individu migrant, il se sent déchiré entre ses références culturelles habituelles y compris la langue maternelle et un nouveau contexte exigeant de lui des efforts gigantesques et des sacrifices pour être intégré. Cependant, ces souffrances peuvent être réduites et soulagées si l'individu serait capable d'appartenir à toutes les cultures et de parler plusieurs langues, c'est ce que René KAËS et son groupe proposent pour surmonter la souffrance culturelle et la souffrance de la langue. Pour eux c'est beaucoup plus le travail de l'inconscient.

Selon KAËS, l'individu ne doit pas être étranger hors de son pays d'origine, c'est-à-dire ne pas appartenir uniquement à une région, à un pays ou à un continent mais appartenir au monde, tous les pays du monde sont les siens et toutes les langues existantes sont les siennes :

« La souffrance culturelle et la souffrance de la langue ont pour corrélat défensif le fantasme d'être de toutes les cultures, de franchir toutes les limites, d'être hors de la différence, ou de parler plusieurs langues, c'est-à-dire, pour l'inconscient, toutes les langues. »¹

Un des participants du séminaire préparé par René KAËS et son groupe commente les résultats obtenus en disant : *« Quelle sorte de jouissance est associée à ce pouvoir, le plaisir*

¹KAËS R, op.cit., P.65.

et la puissance de se dilater et d'être un étranger nulle part ». Par contre, cette ouverture présente un véritable risque, parce qu'être un étranger nulle part est synonyme d'abolition des limites, c'est-à-dire un état d'errance et un clivage de l'identité : *« Mais si être un étranger nulle part, c'est abolir toutes les limites, c'est aussi risquer l'errance et la dissolution de l'identité »*.¹

Au début de son séjour dans le pays d'accueil, l'individu se trouve dans un « non – culturel », il se sent perdu dans un endroit dénué de sens pour lui parce qu'il ignore la langue étrangère qui semble être le premier responsable du sentiment de solitude qui s'installe chez lui. Par la suite, et en passant un certain temps dans ce pays-là et en apprenant sa langue, il se trouvera cette fois-ci dans un « entre-deux culturel » très stressant car ses rapports avec la culture et la langue du pays d'accueil sont très complexes dans le sens où elles sont dévorantes et présentent un grand risque sur son identité culturelle mais au même temps nécessaires pour son intégration dans le nouveau milieu social et aussi pour rendre la vie plus facile et plus simple.

En acquérant la langue étrangère, on construit une sorte de « pont » entre soi et la société d'accueil comme un premier pas vers l'intégration mais aussi un autre pont culturel entre sa culture propre et celle d'accueil. On devient capable de saisir les différences et les ressemblances entre les deux cultures et par conséquent réduire la douleur psychique dont il a longtemps souffert. En un mot, on peut mettre en mots ses idées, ses sentiments et ses réflexions.

L'idée du « pont culturel » est très utile car elle assure une sorte de réconciliation et de tolérance entre les deux cultures. Ainsi, la vie du sujet interculturel sera moins compliquée :

*« Il apparaît que par l'acquisition de la langue du pays d'accueil, on réussit à instaurer un double « pont » : un pont du singulier au collectif ... mais aussi un « pont culturel », ou « interculturel » permettant de diminuer le clivage culturel qu'on avait mis en place. »*²

Pour mieux illustrer l'idée du pont culturel, on donne ici l'exemple d'Albert CAMUS, l'écrivain français né en Algérie. CAMUS, à travers ses écrits, a essayé de créer un pont entre la culture algérienne et la culture française en intégrant la culture française car il était très

¹KAËS R, op.cit., P.65.

²L'homme-Rigaud Colette, op.cit., PP..98.99.

attaché à ses origines et en décrivant Alger dans ses moindres détails (ses parfums, sa chaleur, ses goûts...).

I.II.2.3.3. La peur de la différence culturelle

L'inquiétude, le stress et la peur sont les premières attitudes de l'homme face à un étranger car il ignore son origine, sa langue et ses habitudes. Pour lui, un étranger est synonyme de menace, il le craint parce qu'après avoir questionné sa culture et ses valeurs, l'homme se trouve incapable de le positionner :

« Tout ce qu'on ne connaît pas de l'autre fait peur. La présence exotique de l'étranger, son comportement inhabituel, son langage inintelligible et son origine inconnue font en sorte qu'il est impossible de le classifier dans les catégories de notre culture comme étant un phénomène familier. »¹

Cependant, se confronter à l'étranger peut être une source de fascination et d'admiration, parce que l'homme se sente séduit par une nouvelle culture et par une nouvelle vision du monde toute à fait différente : *« En même temps, l'inconnu est aussi une source de fascination à la fois attirante et répulsive »²*

Donc l'étranger se présente, à la fois, comme une source de peur et de fascination parce que d'une part on a peur de ce qu'il cache et d'une autre part on a cette curiosité de découvrir et cette attraction à tout ce qui est nouveau et non traditionnel :

« L'expérience originelle du sentiment d'étrangeté fait partie de la condition humaine et demeure imbue d'ambivalence : elle semble menaçante et fascinante en même temps. Menaçante, en tant qu'elle entre en compétition avec ce qui nous est propre ; fascinante, en tant qu'elle éveille des possibilités qui sont plus ou moins exclues de l'ordre de notre propre vie »³

Une question majeure se pose ici : Pourquoi avoir-t-on peur de l'étranger et de la différence culturelle ? Pour certains, l'autre différent n'existe pas, il n'a pas de statut, alors que cette ignorance nous amène à ne pas découvrir et reconnaître l'autre dans sa spécificité et

¹Innerarity, 2009, P.131, in : Un document de la revue « *Nouvelles pratiques sociales* », volume23, Numéro 2, Printemps , 2011, P.209, www.erudit.org.

²Ibid., P.209.

³Ibid.

dans sa complexité, c'est une sorte de marginalisation de l'autre. L'homme et par crainte de cette différence culturelle cherche à créer un monde propre à lui, un monde où l'autre n'existe pas.

Selon Hannah ARENDT, « On est ce qu'on vit »* mais l'homme est aussi ce qui est capable de penser et de faire, c'est pourquoi, il est vivement appelé à penser et à accepter la différence culturelle pour pouvoir vivre tranquillement dans un monde interculturel, par excellence : « *Par crainte de cette différence, nous cherchons à penser l'universel, mais un universel sans les immigrés, un universel centré autour de nous et sans les autres* ». ¹ De ce fait, l'homme doit surmonter sa peur et accepter l'idée de la différence culturelle, il doit comprendre que l'autre existe et qu'il est synonyme de spécificité qu'on ne peut pas assimiler.

D'ailleurs, la reconnaissance de l'autre et la confrontation interculturelle sont des facteurs qui permettent de mieux se connaître par rapport à son entourage et par rapport aux personnes qu'il vient de connaître et de découvrir. C'est, en fait, ce que SOCRATE appelle : « Connais-toi, toi-même » :

« Quiconque réfléchit à l'étrange comprendra mieux ce qui lui est propre .Si on réussissait à découvrir ce qui nous semble étrange et pourquoi il en est ainsi, on en saurait davantage sur ce qui nous constitue, ce qui fait partie de nous, ou ce qui nous est plus familier ». ²

Le contact avec l'étranger crée chez l'individu une sorte de rivalité et parfois un sentiment d'entraide, selon la situation de communication et selon la façon dont on perçoit l'apport de cet étranger dans notre vie, positif ou négatif, ce qui entraîne, bien sûr, un état de paix et de cohabitation ou un état d'antagonisme et de guerre entre les deux. Cependant, la rencontre avec l'étranger demeure, dans tous les cas, un facteur positif dans le sens où elle engendre une nouvelle manière de penser et de percevoir. De plus elle entraîne l'individu à repenser et à questionner ses concepts et ses principes, par conséquent, reconstruire une nouvelle vision du monde :

« La construction de l'identité culturelle génère sa propre ombre d'altérité et d'étrangeté. Les cultures

* Hannah ARENDT à Mary Mc CARTHY, le 10 Mars 1975, Correspondance Hannah ARENDT-Mary Mc CARTHY, 1949-1975, Réunion, présentée et annotée par Carol BRIGHTMAN, trad. de F. ANDELSTAIN, Paris, Stock, 1996, in : René KAËS, op.cit., P107.

¹ KAËS R, op.cit., P.107.

² Innerarity, 2009, op.cit., P.130.

*développent aussi des techniques pour traiter et comprendre ce qui est différent. (...) notre dire et notre agir ne s'adressent pas à l'étrange, mais plutôt, au contraire, ils en découlent ».*¹

La rencontre de l'autre a été depuis toujours une source d'enrichissement dans le sens où elle permet à l'individu d'emprunter, ensuite de s'approprier des bienfaits de l'autre. Mais, sa force et son pouvoir sont également une source d'inquiétude et de peur pour lui.

Conclusion

Le Phénomène de migration est, en effet, le premier responsable des confrontations culturelles, il a permis d'enrichir les cultures, d'acquérir de nouvelles techniques et de nouvelles modes de communication et de vie, mais il a aussi entraîné des conflits et des guerres. Ces conflits sont engendrés essentiellement par la volonté de dominer l'autre et de s'approprier de tout ce qu'il possède car on est complètement convaincu de la supériorité de sa culture et de ses valeurs par rapport à celles de l'autre. En d'autres termes supérieur à l'autre : « *Étant donné que tu n'as pas la même origine que moi, je te considère étranger, inférieur à moi ...* »². Ce discours nous illustre l'égoïsme et l'avarice de l'homme qui font référence à un désir d'évolution interminable, de domination et d'assimilation même en dépassant toutes les limites.

De nos jours la rencontre de l'autre est omniprésente grâce aux réseaux sociaux ; tous les jeunes du monde se trouvent dans la même zone de contact. La langue, la race, les origines ne présentent plus un véritable obstacle pour la jeunesse d'aujourd'hui qui consomme les mêmes produits artistiques et culturels (musique, cinéma, littérature ...) sans se demander si cela représente un risque sur sa culture propre. Cette nouvelle génération se met, par exemple, à chanter en anglais. La musique populaire américaine devient un véritable lien entre tous les jeunes du monde même si elle apporte des changements sur leurs identités.

La génération d'aujourd'hui cherche la ressemblance car le conformisme la rassure, pour ces jeunes, l'idée d'étrangeté ne fait pas peur parce qu'elle fait partie de leur quotidien grâce aux échanges qui deviennent plus directs.

Par contre, se confronter à l'étrangeté dans l'émigration mène un changement fondamental dans la vie de l'individu car il vit une sorte de conflit intérieur et une peur de

¹Innerarity, 2009, op.cit., P.139.

²Nouvelles pratiques sociales, revue, 2011, *Se confronter à l'autre pour se connaître*, op.cit.

perdre ses références culturelles et identitaires au sein d'un nouveau contexte social à découvrir et à connaître :

« ...le simple fait d'émigrer signifie changer. Se confronter à l'étrangeté dans un nouveau pays, donc de ne plus se définir par rapport à une appartenance territoriale, nationale et éthique, représente un changement fondamental dans la vie d'une personne. Toute personne qui, émigre vers un autre pays, vit cette espèce de conflit intérieur du partage entre la fidélité à ses origines et son désir de participer à la vie en société sur un territoire à découvrir, à apprivoiser et, ultimement, auquel s'identifier. Si elle rencontre la curiosité bien sûr, mais surtout l'ouverture d'esprit, le soutien et la compréhension, son processus d'intégration en sera facilité. »¹

En littérature, les questions du choc culturel, la souffrance culturelle et la souffrance de la langue se manifestent clairement car la littérature est le miroir qui reflète la société. On cite, à titre d'exemple, les œuvres du romancier algérien émigré en France Abdelkader DJEMAÏ. Les héros dans le *Nez sur la vitre* et *Gare du Nord* sont des émigrés « des chibains » analphabètes, ils ne maîtrisent pas la langue française et vivent la déchirure entre le passé lointain en Algérie et le présent vécu en France. L'ignorance de la langue du pays d'accueil le français leur a posé de grands problèmes, c'était un véritable obstacle face à leur intégration dans le milieu social français : « *il ne savait pas comment lui avouer qu'il était analphabète* ». ² La seule langue qu'ils parlaient est l'arabe : « *Il ne parlait qu'une seule langue, celle de leurs mères qui, comme eux, ne savaient ni lire ni écrire* ». ³ Les vieux étaient analphabètes, ce qui a encore compliqué la situation : « *M^{ed} parlait la langue, leur langue, celle de ses parents analphabètes et de conditions modestes* ». ⁴

Ces « Chibanis » préfèrent l'isolement car ils ont des difficultés de communication avec les autres, en d'autres termes, ils refusent le changement et veulent rester identiques à eux-mêmes, stables et cohérents. ⁵ Cet isolement favorise chez eux, un sentiment de stabilité, de sécurité et de tranquillité, ils veulent préserver leur identité culturelle et la protéger de toute

¹*Nouvelles pratiques sociales*, revue, 2011, op.cit.

²DJEMAÏ A, *Le Nez sur la vitre*, op.cit., P.25.

³DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P27.

⁴Ibid., P70.

⁵KAËS R, op.cit., P.212.

sorte de trouble causé par l'émigration : « *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* ». ¹

D'ailleurs, le changement de groupe d'appartenance, l'émigration et la rencontre de l'autre représentent une véritable menace pour l'identité et pour la cohérence intérieure des chibanis, ce qui entraîne chez eux une crise et une souffrance culturelle. De ce fait, il est impossible de rester identique à soi-même car tout événement, développement dans la vie de l'individu est porteur de changement : « *Dès que le sujet grandit, vieillit, donne naissance à un enfant, change de groupe d'appartenance il y a menace pour l'identité, crise et souffrance possible* ». ²

Selon KAËS, la souffrance de ces vieux et des émigrés en général pouvait être facilement surmontée si des circonstances psychosociales étaient disponibles, des mécanismes servant l'intégration souple de ces sujets, résolvant la plupart de leurs problèmes et renforçant leurs personnalités :

« La crise peut être surmontée grâce à l'action conjointe d'un environnement psychosocial étayant et d'une activité de pensée mobilatrice de moyens d'action pour survivre et recréer un nouvel équilibre. Elle va se résoudre au prix d'une identité plus solide et plus riche ». ³

Dans le cas de DJEMAÏ, les héros sont des émigrés porteurs de culture algérienne et qui vivent dans un milieu complètement différent, leur souffrance est induite par la perte du cadre culturel de l'origine, ils ressentent et vivent le risque de la perte à tout moment de leur séjour dans le pays d'accueil La France, l'auteur a su évoquer cette peur à travers la description de la déchirure vécue par ses personnages : « *...il était presque sans attaches, sans liens avec les siens pour qui il n'était peut-être qu'un fantôme oublieux et oublié.* » ⁴. Ils avaient peur de l'errance, de la perte sur une terre étrangère : « *Quant à eux, la peur de finir clochards sur Le trottoir de la gare du Nord ou mendians dans le métro les poursuivait depuis longtemps.* » ⁵

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.26.

²KAËS R, op.cit., P.213.

³Ibid., P.213.

⁴DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.68.

⁵DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.29.

Les héros dans *Le nez sur la vitre* et *Gare du Nord* n'avaient pas uniquement peur d'un destin inconnu sur cette terre étrangère mais ils avaient peur surtout de mourir loin de leur pays :« *Ils redoutaient aussi de mourir loin de leurs proches* »¹.

¹ DJEMAI. A, *Gare du Nord*, op.cit., P.29

Chapitre I.III

L'incidence du social sur le textuel chez Abdelkader DJEMAÏ

Introduction

Tout texte, quel que soit sa nature est impérativement produit dans un contexte sociolinguistique* bien déterminé car son auteur est avant tout un être social qui utilise des mots chargés de culture, d'idées et de l'histoire de sa société :« *Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou évènementiel* »¹

BAKHTINE et VOLOCHINOV voient que tout mot prononcé ou entendu véhicule des vérités ou des mensonges, des choses bonnes ou mauvaises, importantes ou triviales agréables ou désagréables². Ces vérités et ces choses constituent, en fait, ce qu'on appelle le contexte sociolinguistique. On peut citer à titre d'exemple quelques mouvements idéologiques tel que, le marxisme, l'existentialisme, le féminisme, la psychanalyse et d'autres, c'est en luttant contre les langages qui existaient déjà qu'ils ont pu constituer leurs propres langages, ainsi ils ont réussi à créer pour chacun d'eux une identité sociale et linguistique.

Cette lutte leur a permis de créer de nouveaux mots et de changer complètement le système de la langue :

« Après l'apparition du marxisme, le mot « bourgeoisie » a perdu son innocence et ses connotations révolutionnaires, le mot « situation » peut vite acquérir des connotations existentialistes, dans le mot « refoulement » ses vieilles significations (par ex. « faire reculer », « interdire l'accès ») ont été « refoulées » au profit du sens psychanalytique et le féminisme n'a pas encore fini de charger nos langues européennes en imposant des innovations (par ex. « écrivaine » que mon ordinateur s'obstine à souligner en rouge). »³

De ce fait, on comprend que le premier responsable de cette dynamique de la langue c'est bien cette lutte et ces conflits entre les différents mouvements idéologiques ou entre les différents groupes sociaux. Ces derniers luttent pour différentes raisons, elles peuvent être des

***Le contexte sociolinguistique** : c'est une constellation historique, dynamique de langages dont chacun articule des intérêts de groupes particuliers en interagissant de manière affirmative ou critique avec les autres. In, ZIMA PIERRE V. op.cit., p. 39

¹BAKHTINE M. M (V.N. VOLOCHINOV), *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, Minuit, 1977, pp.102-103

² ZIMA PIERRE V. op.cit., p. 38

³ Ibid., p. 40

raisons historiques, politiques, économiques ou autres. Ces conflits finissent généralement par produire des innovations lexicales et sémantiques qui produisent à leur tour un discours nouveau, complètement différent de l'ancien discours considéré dans la plupart des cas comme négatif par la suite périmé :

« ...Pensons aux différentes situations sociolinguistiques dans le domaine francophone où le surréalisme s'opposa au réalisme, l'existentialisme à l'hégélianisme et le nouveau roman-avec le structuralisme- à l'existentialisme et son humanisme anthropomorphe. »¹

En littérature, les auteurs véhiculent, à travers leurs textes, leurs points de vues philosophiques, politiques ou esthétiques. Cette transmission d'idées peut être volontaire ou involontaire cela veut dire que la littérature s'influence consciemment du langage non littéraire de son auteur.

Certains appellent les langages de groupe qui interagissent dans une situation sociolinguistique : « *Des sociolectes* »*. Ces derniers ont trois dimensions essentielles : La première est le répertoire lexical spécifique à un ou à plusieurs groupes ; la deuxième est le code de ce répertoire ; enfin la troisième qui est la mise en discours de ce lexique par des individus qui font partie de ce groupe social, cette troisième dimension est appelée « *La structure discursive* ».

Tout sociolecte, quel que soit sa nature (religieux, idéologique ou scientifique), se trouve dans une situation de communication permanente avec d'autres sociolectes avec lesquels il échange des mots, des phrases ou même des séquences narratives, c'est pour cette raison qu'on ne trouvera jamais un sociolecte dans un état pur. De ce fait, le répertoire lexical d'un sociolecte est ouvert, il constitue une sorte de structure ouverte qui peut donner une multitude d'idées, de textes, de théories et d'idéologies, ce qui permet à chaque locuteur de produire son propre discours qui est sans doute original : « *À ce niveau, un sociolecte peut être défini comme une constellation ouverte de discours.* »². Ces discours entrent en interaction, c'est une sorte de transformation permettant à chacun pour produire son propre discours. Les spécialistes appellent ce phénomène « *L'intertextualité* »

¹ZIMA PIERRE V. op.cit., p. 40

²Ibid., p. 43.

Selon Mikhaïl BAKHTINE, la littérature, l'idéologie et la science sociale sont des expériences intertextuelles qui forment le sujet : « BAKHTINE situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les écrivant. »¹

KRISTEVA définit l'intertextualité comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer : « Les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformées de séquences (codes) prises à d'autres textes »². De ce fait, on peut considérer la littérature par exemple comme le résultat de plusieurs transformations de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier³.

Les expériences intertextuelles précitées, permettent à l'individu de se constituer en tant que sujet social (individuel ou collectif), elles lui offrent la possibilité de décider en toute liberté et d'effectuer les choix qui lui correspondent : « ...Un sujet individuel se constitue dans une situation sociolinguistique dans et par rapport à un certain nombre de sociolectes religieux, idéologiques, littéraires, théoriques, etc. »⁴

En d'autres termes, on peut dire que chaque individu se constitue dans un cadre composé de plusieurs sociolectes d'où il essaye en premier lieu de se faire un moule idéologique, par la suite, il commence à observer, à analyser, à comparer, à critiquer et à prendre des distances pour bien saisir le monde qui l'entoure, ce sont deux étapes essentielles dans la vie de toute personne d'abord : Elle se détermine ensuite elle se libère : « ...Déterminisme et liberté sont donc deux moments complémentaires dans la constitution sociale et linguistique du sujet individuel. »⁵

I.III.3.1. La sociologie du texte littéraire

On parle ici de la sociologie du texte littéraire pour deux raisons essentielles et complémentaires au même temps, la première c'est le fait d'établir un lien linguistique entre la littérature et la société. Ce lien est un très vieux projet comme l'explique « TYNIA NOV » dans son article sur « L'évolution littéraire », il affirme que : « La vie sociale entre en

¹ KRISTEVA J. Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 144. In : ZIMA PIERRE V. op.cit., p. 43

² Théorie d'ensemble, analyse du Jehan DE SAINTRE par Julia KRISTEVA. In : www.Wikipedia. Org

³ Www. Wikipedia.org

⁴ ZIMA PIERRE, op.cit., p. 44

⁵ Ibid., p.44

corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal.»¹. D'ailleurs, la sociologie du texte littéraire permet, en quelque sorte, de répondre dans un contexte sociologique ou socio-sémiotique à la question suivante :« *Qu'est-ce que la littérature ?* »². La deuxième raison, c'est le fait d'aller vers la théorie sociologique des textes idéologiques et théoriques en dépassant le domaine littéraire où la sociologie du texte devient une véritable critique du discours idéologique en essayant cette fois-ci de répondre à la question suivante :« *Qu'est-ce que la théorie ?* »³

La sociologie du texte littéraire se distingue des autres sociologies artistiques (la peinture, la musique, la photographie...) car elle se limite et se concentre sur les systèmes verbaux (les discours littéraires, idéologiques et théoriques) et étudie leurs interactions dans un contexte social et linguistique donné.

I.III.3.1.1. La dimension sociolinguistique de la littérature

Dans un contexte sociolinguistique donné, il existe impérativement un certain nombre de sociolectes et de discours (philosophiques, politiques, idéologiques...), ces derniers sont généralement reflétés par la littérature qui se présente dans ce cas comme une : « *Réaction intertextuelle aux sociolectes et discours d'une situation sociolinguistique particulière.* »⁴

La littérature est donc le moyen, par excellence, de réagir aux discours et aux sociolectes de son époque et de sa société. Ainsi, il est possible de définir le texte littéraire comme une : « *Structure autonome qui, loin de refléter le réel (selon les lois mimétiques d'un réalisme quelconque, réagit à ses différents langages.* »⁵. Cette définition implique tout simplement que tout texte littéraire en prose ou en poésie est une réponse aux discours qui l'entourent.

L'un des meilleurs exemples de cette réaction intertextuelle autonome est la littérature maghrébine d'expression française qui n'a cessé de répondre aux discours et aux sociolectes de son époque et son contexte social. C'est vrai que cette littérature, comme les autres

¹TYNIA NOV J, « De l'évolution littéraire », in : TODOROV T (éd), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p.131

² ZIMA PIERRE V, *Texte et société, perspectives sociocritiques*, l'Harmattan, 2011, p. 37

³ Ibid., p. 38

⁴ZIMA PIERRE V, op.cit., p.45

⁵COSERIU, « ThesenZumThema « spracheundDichtung », In: W-D. Stempel (éd), *BeiträgeZurTextlinguistik*, Munich, Fink, 1971, p. 184. In : ZIMA PIERRE V. op.cit., p.45

littératures a joué le rôle du miroir qui reflète la vie des maghrébins avec ses faiblesses, ses forces, ses événements essentiels, les traditions et les coutumes, etc. Mais au même temps elle a participé aux grands changements qui ont touché les pays du Maghreb en réclamant une identité maghrébine et en participant au combat libérateur.

Cette littérature a d'abord visé le public français dont il lui fallait expliquer la situation et gagner sa confiance pour la bonne cause d'avoir l'indépendance. Ensuite, elle s'est consacrée pour améliorer les programmes scolaires au Maghreb et à établir un dialogue intellectuel entre les deux rives de la méditerranée. On cite comme représentant de cette littérature l'écrivain et romancier algérien « Mouloud Feraoun » qui est considéré comme l'un des grandes figures de la littérature maghrébine et algérienne d'expression française. Cet écrivain a essayé à travers ses écrits de transmettre un message non pas de violence et de révolte mais de compréhension et de dialogue au point de rencontre et de passage de ceux qui travaillent pour un même humanisme fraternel.¹

Dans ses romans *Le fils du pauvre* et *La terre et le sang*, FERAOUN discute presque tous les sociolectes de son époque, c'est-à-dire des années 50 en Algérie : Les changements sociaux très importants : le colonialisme français et ses séquelles sur le peuple algérien (famine, pauvreté, ignorance...), la montée de l'esprit nationaliste et le désir de se libérer, la réalité de l'enseignement à cette époque, etc.

De nos jours, ses ouvrages et d'autres sont devenus des classiques par lesquels les élèves commencent leurs découvertes de la littérature maghrébine. Donc la littérature maghrébine d'expression française représente un moyen civilisé pour contribuer au changements des représentations afin de pouvoir faire émerger et partager les valeurs communes et universelles.

Nous pouvons dire en d'autres termes que la perspective adoptée par la sociologie du texte littérature est généralisable dans le sens où la plupart des textes : « *peuvent être lus comme des réactions intertextuelles critiques à des sociolectes précis et à leurs discours.* »². Selon Eugen COSERIU, tous les textes littéraires sont des réactions sociales et critiques à des sociolectes. Ces réactions sont produites d'une manière poétique et esthétique selon les

¹DÉJEUX J : *Littérature maghrébine de langue française, introduction générale et auteurs*, troisième édition. 1980, p.142

² ZIMA PIERRE V, op.cit. 46

langages et les discours d'une époque bien déterminée et qui répondent aux préoccupations collectives définissables.

I.III.3.1.2. La nature du rapport littérature-société

Le rapport entre le texte littéraire et son environnement social, l'incidence du social sur le littéraire et les effets du littéraire sur la société sont des questions qui font l'objet d'un vieux débat sans cesse repris, car la plupart des spécialistes contemporains voient qu'il est insuffisant de compter sur le modèle de causalité : phénomène (x) détermine phénomène (y). Selon eux, le stade de la littérature ainsi que le stade social sont des domaines relatifs et que le social n'est que le cadre dans lequel l'art exerce son pouvoir esthétique et jouit d'une liberté énorme : « *On parle volontiers de la « semi autonomie » ou de « l'autonomie relative » de la littérature et de l'art, en soulignant que le social ne constitue qu'un cadre à l'intérieur duquel la création littéraire et artistique jouit d'une grande liberté.* »¹

Ce qui est certain ici, c'est bien le conditionnement du littéraire par le social même si certains le considère comme négatif, on cite à titre d'exemple Arnold HAUSER qui affirme que la détermination sociale de l'art : « *est la totalité de ce qui ne peut pas se penser, se sentir, s'exprimer ou se comprendre à un moment historique précis* », ou en d'autres termes « *les points aveugles d'une époque* ». ²

D'ailleurs, le texte littéraire est, en quelque sorte, la création d'un autre monde, un deuxième univers qui fonctionne comme un reflet du monde réel. C'est vrai que parfois ce reflet est déformé dans le sens où le récit semble se dérouler dans des conditions tout à fait différentes des nôtres, mais le lecteur fait un travail de comparaison, il fait ce va et vient entre les deux univers : son propre univers et celui de l'œuvre.

D'autres critiques comme L. GALLINO, voient que le conditionnement de l'art par le social peut se manifester d'une manière positive, car pour eux dans une société (X) l'écrivain se trouve confronté à une : « *série de comportements possibles mais non obligatoires : ou plutôt obligatoires dans leur ensemble mais non individuellement* »³

¹ SAYER R. *La sociologie de la littérature, Histoire, problématique, synthèse critique*. L'Harmattan, 2011, p.135.

² HAUSER Arnold. « *Sociology of art* », in *Marxism and art*, eds . Lang et Williams, N.Y, David McKay, 1972, p.277. in: SAYRE Robert, op.cit., p.135.

³GALLINO L, « *criticaletteraria e sociologia dellaletteratura* », Il Mulino, 65, mars 1957, p. 182. In: SAYER R, op.cit., pp..135-136

Ces critiques gardent le principe de la liberté partielle de l'art et affirment que l'art (y compris le texte littéraire) est conditionné et déterminé de l'extérieur (le milieu social) et de l'intérieur (l'art lui-même) cette affirmation nous offre la possibilité de bien comprendre le rapport société-littérature en prenant en considération : D'une part le conditionnement de l'art par le social, et d'une autre part, l'autonomie relative de la création artistique. C'est en fait ce que BAKHTINE tente d'expliquer dans ce long passage :

« Tout phénomène littéraire comme tout autre phénomène idéologique, est simultanément déterminé de l'extérieur (de manière extrinsèque) et de l'intérieur (de manière intrinsèque). De l'intérieur, il est déterminé par la littérature elle-même, et de l'extérieur par d'autres sphères de la vie sociale. Mais en étant déterminée de l'intérieur l'œuvre littéraire est, de par cela même, déterminée de l'extérieur aussi, car la littérature qui la détermine est elle-même déterminée de l'extérieur, elle est, de ce fait même déterminée de l'intérieur, puisque des facteurs externes la déterminent précisément en tant qu'œuvre littéraire dans sa spécificité et par rapport au contexte littérature global, et nullement en dehors de ce contexte. Ainsi l'intrinsèque se révèle être extrinsèque, et vice versa... chaque facteur externe qui agit sur la littérature évoque un effet purement littéraire, et cet effet devient un facteur intrinsèque déterminant pour le développement littéraire ultérieur. Et ce facteur interne devient lui-même un facteur externe pour d'autres domaines idéologiques, qui porteront leurs propres langages internes sur lui : cette réaction deviendra à son tour un facteur extrinsèque pour la littérature. Mais bien entendu, toute cette opposition dialectique de facteurs a lieu dans le cadre des lois unies du développement social. Rien dans la création idéologique ne franchit les bornes de ces lois : elles sont actives dans tous les coins et recoins de la construction idéologique. Dans ce processus d'interaction dialectique continue, tout préserve son individualité...Et, en même temps, les lois

du développement social ne perdent pas leur unité et leur force déterminante compréhensive.»¹

Nous avons cité ici ce long passage qui relativise un peu l'opposition interne/ externe, pour élucider le rapport société-littérature dont les effets sont, pour tout le monde, réciproques. D'une part, le texte littéraire n'a cessé d'être le reflet de la société car il présente une peinture objective et une description des mœurs et de la vie politique d'une époque bien déterminée, on peut citer à titre d'exemple : L'Assommoir de Zola qui reflète avec excellence le monde des ouvriers, on a aussi dans la littérature maghrébine d'expression française, une multitude d'ouvrages qui se manifestent comme une peinture parfaite du milieu social, malgré que parfois le texte littéraire semble incomplet dans le sens où il propose des personnages stéréotypés et qui ne représentent pas impérativement toutes les personnes d'un milieu ou d'une couche sociale donnée .

Le passage précité de BAKHTINE nous explique et analyse le processus par lequel l'externe devient interne ou internalisé en soulignant la réciprocity des effets et en relativisant l'opposition entre les deux aspects externe et interne car le fait de traiter des entités entièrement distincts risque de perdre la notion de la littérature comme moment du social².

De tout ce qui précède, nous pouvons dire que le rapport littérature-société se caractérise essentiellement par un impact réciproque. BONALD affirme que : « *La littérature est l'expression de la société* ». En d'autres termes, la littérature est une sorte de miroir qui reflète sa société, son époque dans ses moindres détails. Mais, au même temps, cette littérature exerce son influence sur la société et l'époque dans le sens où elle impose des idées en incitant l'homme à croire en lui-même et en contribuant à la prise de conscience de toute une génération. En un mot, la littérature amène l'homme à se découvrir et à connaître ses capacités, ses devoirs et ses droits. Ainsi, l'homme comprend qu'il peut à tout moment modifier le monde en utilisant sa raison et son intelligence.

La littérature, ce produit social, peut également, influencer le future par l'encouragement de l'homme à être optimiste et à ne pas être condamné par le passé et ses erreurs et l'avenir et ses craintes. On déduit donc, que la littérature exerce son influence sur la

¹M. M. BAKHTINE (et P. N. MEDVEDEV), *The Method in literaryScholarship: A critical introduction to sociological poetics*. Baltimore, Md., Johns Hopkins Univ. Press, 1978, p.29. in: SAYRE Robert., op.cit., pp..136-137

²SAYRE R, op.cit., p.136

² Œuvres de M. DE BONALD, Paris, Le clere, 1819, Tome X, p.354. In: SAYER R, op.cit., p.135.

société et l'époque au passé, au présent et à l'avenir en ouvrant les yeux, en instruisant les esprits et en dénonçant les bêtises humaines, choses qui amènent l'homme à vivre dans un milieu social plus ou moins idéal.

I.III.3.2. La Dimension sociale dans le texte Djemaïen

Dans chaque texte littéraire, il existe plusieurs modalités du social qui se trouvent dans un état actif et qui se manifestent sous plusieurs formes. Certaines études voient que la dimension sociale s'inscrit dans le texte littéraire à travers la transposition du réel, mais d'autres études voient cette inscription dans la représentation de formes de conscience telle que : les attitudes, les valeurs, les normes, les idéologies, les visions du monde, etc. Par contre, les deux conceptions entrent en corrélation, c'est une sorte de mixte et de juxtaposition : « ... *Est une mise en relation, une articulation explicite et raisonnée des concepts du réel et de l'idéologique dans le texte.* »¹. Dans ce qui suit, nous présenterons les deux conceptions chez notre romancier Abdelkader DJEMAÏ.

I.III.3.2.1. L'esprit de responsabilité dans les écrits de DJEMAÏ : une caractéristique essentielle

La conscience est considérée comme un élément très important de la socialité qui existe dans le texte littéraire. D'ailleurs, l'œuvre littéraire elle-même fait preuve à une grande prise de conscience de son auteur qui, en tant qu'être socialisé, se trouve percé par les préoccupations, les soucis et les problèmes de sa société, de son époque et des siens. De ce fait, la conscience sociale se transpose en une conscience littéraire : « *Dans cette perspective, le bien direct entre le littéraire et le social, leur point de contact, s'établit là où ils partagent la même nature : conscience sociale > conscience littéraire.* »²

Cette prise de conscience est très claire dans les œuvres de DJEMAÏ, en particulier dans notre corpus de travail où l'écrivain fixe le regard sur des personnes exclues, marginalisées par la société (les gens du dehors, les vieux immigrés retraités, les personnes âgées...) et dont la vie se limite à des préoccupations ordinaires, banales. Parler de ces gens-là est la façon de DJEMAÏ de prendre cette catégorie de personnes en charge, il voulait leur rendre hommage et leur redonner la valeur et la dignité qui ont été confisquées par une société cruelle. Revenons ici à la formule de BONALD : « *La littérature est l'expression de la*

¹ SAYRE R. Op.cit., p.140

² Ibid, p. 140

société. ». Dans le cas de notre écrivain et de ses écrits, cette expression est très juste. D'ailleurs, il n'est pas le seul à s'intéresser à cette catégorie de personnes marginalisées, il y en a certainement d'autres écrivains qui jouent ce rôle de porte-parole et qui revendiquent le droit de ces gens d'avoir une vie convenable. DJEMAI aime s'occuper de ces personnes qui, pour la majorité de gens, passent inaperçues, elles sont même conçues comme : « *une épave, en chair et en os* »¹. Elles se sentent, en fait sans aucune valeur, méprisées et même invisibles dans le milieu social : « *Tu te sens comme un mégot écrasé au fond d'un cendrier, un bout de papier froissé jeté sur la chaussée de ce chef-lieu de département de vingt-trois mille habitants.* »²

Elles sont rejetées par la société, mais pour lui elles, et comme tout le monde, ont une sensibilité, une origine, une mémoire, des souvenirs, elles regorgent d'humanité et d'affection. Leur vie mérite d'être observée et d'être décrite car malgré tout elle porte du sens et délivre un message d'humanisme et de bravoure. Dans ses romans, l'auteur : « *Tenterait de mélanger tout ça, hommes, faits, rêves, sentiments, caractères, existences, mémoire collective.* »³

Ces personnes qui font l'objet d'étude de notre romancier et des autres écrivains comme lui connaissent très bien ce que veut dire amour, amitié, tristesse, ils savent ce que signifie patrie, le seul problème pour eux c'est que les conditions de vie étaient plus fortes et plus dures que leur volonté : « *Trente ans plus tard, il n'arrive pas à oublier ses yeux clairs, sa robe à fleurs, leurs étreintes, leurs promenades sur la plage et son départ une nuit d'hiver.* »⁴.

Le père dans *Le nez sur la vitre* aimait profondément son fils aîné mais il n'exprime pas son émotion, c'est sa manière d'aimer : « *Il avait pensé aussi revoir son visage sur l'unique photo en couleurs où ils étaient ensemble, son bras tendrement passé auteur de son cou.* »⁵.

La perte de leur ami intime était très difficile à supporter, les deux chibanis dans *Gare du Nord* ressentent une solitude amère et insupportable : « *Le temps leur semblait long sans leur camarade qui partageait avec eux depuis une éternité le pain et le sel.* »⁶

¹DJEMAÏ A. *Un moment d'oubli*, éditions du seuil, février 2009, p.13

² Ibid., p.40

³DJEMAÏ A. *Gare du Nord*, op.cit., p.72

⁴Ibid., p.67

⁵DJEMAÏ A. *Le Nez sur la vitre*, op.cit., p.13

⁶DJEMAÏ A. *Gare du Nord*, op.cit., p.13

A l'époque, on pensait que la conscience représentée dans le texte littéraire est une conscience collective c'est-à-dire celle d'une société toute entière, mais par la suite, au XX^{ème} siècle, on a rejeté partiellement cette idée mais on a continué à reconnaître qu'il reste : « *Au-delà des consciences de groupes hétérogènes et antagonistes, une certaine mentalité globale.* »¹

En Roumanie au début du XIX^{ème} siècle on concevait : « *la littérature comme expression de la nation.* »². Cette formule était la plus courante à cette époque-là où la nation était l'ethnie ou le groupe (le peuple) qui parle la même langue, c'est en fait ce qu'on appelle « aire géographique ou culturelle ». Par ailleurs, certains spécialistes affirment qu'il y'a des auteurs qui sont plus représentatifs que d'autres, mais cela n'empêche pas que ces auteurs ont pris les soucis de leurs sociétés et de leurs époques en charge et qu'ils ont essayé de fixer par l'écrit tous les moments essentiels de l'histoire et de traduire l'âme humaine de chaque époque.

De ce fait, les écrivains peuvent participer aux événements marquants leurs temps et leurs sociétés, ils peuvent aussi mettre leurs arts et leurs productions littéraires au service d'une cause artistique (courants, pensées...) ou politique, ainsi, l'art, y compris la littérature, peut contribuer à résoudre un certain nombre de problèmes et à améliorer la société et les individus qui la constituent en vaccinant les esprits et en améliorant l'esprit critique et esthétique, ainsi les œuvres d'art transmettent des messages, dénoncent et combattent contre les vices, les maux et les insuffisances de la société.

Les écrivains également attirent l'attention sur certains phénomènes négatifs au sein du milieu social et invitent leurs lecteurs à une prise de connaissance et de conscience. Les écrivains, à travers l'histoire, n'ont cessé de défendre les causes justes et de soulager les opprimés de leurs temps.

Pour conclure, nous disons que l'écrivain, à travers son aventure d'écriture et à travers le va et le vient entre les événements et la fiction, ne tente pas uniquement de raconter des histoires, il nous aide à comprendre le monde et à nous transmettre des idées et des pensées politiques, sociologiques ou philosophiques et idéologiques, par conséquent il mène à bien le changement voulu du contexte que ce soit social, politique ou intellectuel d'une époque.

¹ SAYRE R. op.cit., p.141

²DIMA A, « *La relation littérature-société dans la conception de la critique et de la théorie littéraire roumaine* » 1970, p. 356. In : SAYRE. R ? op.cit., p.141

Nous avons essayé à travers tout ce qui précède de démontrer l'importance et la grandeur du rôle joué par les écrivains, ces personnes qui possèdent l'outil merveilleux de l'expression (l'écriture), ils ont ce pouvoir qui n'est pas donné à tout le monde, raison pour laquelle ils s'expriment au nom du groupe pour dire ses préoccupations, idées, soucis, problèmes, espérances et rêves.

Revenons ici à notre cas où l'écrivain, a choisi d'attirer l'attention sur une catégorie de personnes, d'entrer dans leur temps, de refléter leur vie, de parler à leur nom pour les faire sortir de cette réalité amère. Dans son voyage de l'écriture, chaque écrivain éprouve de grandes difficultés car il est très difficile d'écrire sur un temps, une époque, des événements, une catégorie de personnes, la société toute entière ou de transmettre des idées sans être capable de bien maîtriser la situation en question.

Dans son roman *Gare du Nord*, Abdelkader DJEMAÏ illustre ce problème en expliquant comment il a pu comprendre la vie, la mentalité et la personnalité des chibanis sur lesquels porte ce récit :

« ...Il lui faudrait apprendre à mieux entrer dans le temps des chibanis, dans leurs habitudes, à se glisser dans leurs silences, à lire sur leurs lèvres comme s'ils étaient muets. Il ramasserait leurs paroles éparpillées dépareillées, parfois décousues, les tisserait ensemble. Il se méfierait des grands cris, des grandes phrases enturbannées, ou de celles qui s'adonnent à la danse du ventre. Il fuirait les jérémiades, l'apitoiement ou l'orgueil mal placé. Il lui faudrait aussi trouver le meilleur moyen d'approcher, de cerner, d'évoquer leurs vies qui ressemblaient à une valise sans poignée »¹

L'écrivain et par le biais de l'écriture transforme sa prise de conscience sociale en une prise de conscience textuelle, cette dernière peut apporter des innovations par rapport aux mentalités existantes dans la société. Elle pourra ainsi influencer l'avenir et le destin de ces individus. Selon « Fügen », si l'œuvre peut refléter les normes et les valeurs du groupe de l'auteur, ou de son « groupe de référence » : « *Il peut s'agir également d'une représentation expérientielle de valeurs qui ne sont pas encore articulées, ce qui laisse devenir une*

¹DJEMAÏ A. *Gare du Nord*, op.cit., p.70

transformation sociale et la genèse de nouvelles consultations sociale. ».....¹. Donc la prise de conscience textuelle n'incite pas uniquement à une prise de conscience sociale collective mais elle peut même anticiper l'état idéologique, politique et intellectuel de la société au futur : « *L'idéologie dans sa forme la plus essentiellement littéraire est toujours en rapport avec les « forces nouvelles » en train de se créer.* »²

Chez notre romancier, le thème des personnes exclues ou marginalisées par la société est fréquent dans son répertoire textuel, cela signifie une seule chose c'est que sa prise de conscience envers ces gens-là est très grande. Il nous semble, en lisant son œuvre, qu'il adopte les chibanis, adopte les personnes du dehors et toute personne vivant dans la solitude amère et mortelle. Il nous semble également qu'il lance, à travers son œuvre, une sorte d'appel à l'humanité toute entière pour prendre en charge ces êtres si fragiles et si faibles en leur donnant une chance de vivre comme des êtres humains au sens propre du terme.

I.III.3.2.2. DJEMAÏ et la réalité sociale

L'idée que la littérature est une sorte de « memesis » c'est-à-dire « imitation » remonte aux réflexions sur l'esthétique (Platon et Aristote). L'imitation selon ces réflexions est celle du milieu social, de l'univers tout entier, de tout ce qui peut être imité. Le terme « imitation » ou « memesis » signifie ici le reflet, la représentation et la transposition de la vie sociale dans les œuvres d'art. BONALD affirme cette idée en disant : « *La poésie est, comme la peinture, un art d'imitation, tel le tableau, telle la poésie.* »³. Cette affirmation peut être généralisée sur tous les types d'art : Textes littéraires que ce soit en poésie ou en prose, peinture, sculpture, etc. car l'art naît, vit et se nourrit du milieu social qui représente pour lui l'environnement convenable de son évolution.

Au XIX^{ème} siècle, on a donné une appellation à cette réflexion (l'art, y compris le texte littéraire, est une simple imitation du monde social), on l'a appelé « le réalisme », un terme utilisé pour la première fois appliqué à la littérature par « SCHILLER » à la fin du XVIII^{ème} siècle⁴. Par contre, il y avait certains qui rejettent cette idée du réalisme en affirmant que la

¹H.N.Fügen (éd) *wege der Literatursoziologie*. Luchterhand, 1968, p.34. Voir aussi tomas straus, « *L'art et sa fonction d'anticipation : l'idéal et la réalité dans le miroir critique d'un demi-siècle* ». Revue d'esthétique, 1, 1971, p.39.in : SAYRE.R.op.cit., p.151

²BARBÉRIS, *Le prince et le marchand*, pp.34,45-46,55,67.in : SAYER R. op.cit, pp..15.152

³DE BONALD, *Œuvres*, X, p76

⁴Voir WELLEK, « *The concept of realism...* », p.5.Sur l'histoire du terme « réalisme », voirR. Williams, keywords: A vocabulary of culture and society, New York, Oxford Univ.Press, 1976.in: SAYRE.R.Op.cit., p.153

littérature ne transmet rien de la réalité sociale. On trouve parmi eux, ceux qui considèrent la littérature comme satisfaction imaginaire de pulsions psychiques, pour eux le texte littéraire n'est qu'un rêve d'une société malade, une déformation du réel selon les impératifs d'un « inconscient social »¹. Ces penseurs se basent essentiellement sur la psychanalyse freudienne qu'ils veulent l'adapter à la sociologie de la littérature.

D'autres penseurs et critiques, à leurs tête « BAKHTINE », voient que le texte littéraire reflète uniquement l'idéologie d'une société, ils croient que : « *Le littéraire ne reflète que l'horizon idéologique qui n'est, lui, que le reflet réfracté de l'existence réelle. Montrer le monde dépeint par l'artiste n'est pas pénétré dans la réalité véritable de la vie.* »²

Une troisième vague de penseurs ayant rejeté la fonction réaliste d'une manière radicale est représentée par l'école de Francfort qui est allée jusqu'à considérer l'œuvre d'art comme anti-réalité. On termine par une dernière approche encore exclue la fonction réaliste parce que selon elle, la littérature est une réalité langagière qui suit impérativement des systèmes discursifs.

Cependant, et du côté opposé, on trouve des penseurs dont le concept du réalisme est l'élément de base de la production de toute œuvre littéraire. Pour eux l'esthétique et la beauté d'un texte littéraire réside dans son degré de refléter le réel. George LUKACS dit en ce sens : « *Le but de tout grand art de fournir une image de la réalité dans laquelle la contradiction entre l'apparence et la réalité, le particulier et le général, l'immédiat et le conceptuel, etc...est résolue de telle manière que les deux convergent dans une intégrité spontanée.* »³. Pour BELINSKY, la tâche principale de la littérature est : « *D'être fidèle à la réalité qu'il prétend de produire* »⁴

Maintenant, si on considère que le texte littéraire est la présentation du monde social réel, une question très importante se pose : Est-ce que la littérature est capable de représenter la société dans sa totalité ou elle ne peut représenter que des fragments de cette vie sociale si difficile à saisir et à cerner à cause de son hétérogénéité.

¹ C'est l'analyse que développe Jean ALTER dans sa communication au congrès de l'Association internationale de littérature comparée à Budapest en 1976 (pour une nouvelle sociologie de la littérature) », cahiers roumains d'études littéraires, 3, 1977, in SAYERE R. op.cit., p.154

²BAKHTINE, *The formal method*, pp..18.21, in SAYER R, op.cit. P.154.

³ LUKACS Goerge, « *Art and objective Truth* », *Writer and critic, and other Essays*, New York, Grosset and Dunlap, 1971, p.34. In: SAYER R.op.cit., p.155

⁴BELINSKY, CHERNYSHEVSKY, and DOBROLUBOV...p.35. In: SAYER R. op.cit, p.155.

Certains penseurs voient qu'une grande œuvre d'art écrite par un grand écrivain doit saisir et refléter la société dans sa totalité. Mais d'autres estiment le contraire, ils affirment qu'il est impossible en aucun cas de cerner cette société dans un texte écrit. WATT.I dit en ce sens : « *Qu'au fur et à mesure que les sociétés deviennent plus grandes et moins homogènes, elles deviennent plus difficiles à représenter.* »¹

Loin de ce cadre théorique, on remarque en lisant n'importe quel texte littéraire qu'il nous transpose une ou des scènes sociales réelles même si le texte, est parfois un mélange entre le réel et la fiction, cela n'empêche qu'il porte cette trace du réel qui reste toujours apparente. Chez Abdelkader DJEMAÏ, la transposition du réel est très apparente, il traite dans ses écrits des thèmes variés portants sur l'exil, la vie des immigrés en France, la mémoire, les gens du dehors, l'errance, l'Algérie sous le colonialisme français et bien d'autres thèmes à travers lesquels il tente de nous expliquer que les personnes en question et malgré leurs statuts sociaux moins importants se disposent d'une mémoire, d'une affection et de rêves comme tout le monde.

DJEMAÏ, essaye à travers son œuvre de refléter des réalités vécues et de poser des problématiques majeurs liées à l'errance, à l'immigration et aux colonialisme, on peut remarquer ça, par exemple, dans son roman *Le nez sur la vitre* lorsqu'il parle d'un racisme non déclaré dans l'autocar de la part des voyageurs envers le vieil homme, on comprend ça dès le début, lorsqu'il nous informe sur la couleur de peau du vieil émigré : « *Seuls ses yeux ou ses mains longues et brunes pouvaient parler* »²

Dans une interview avec le journal *La tribune*, l'auteur explique que ses personnages : « *...Ont chacun une mémoire, des souvenir heureux ou malheureux, ils ne savent ni lire ni écrire, ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire* ». Ces personnes ne parlent pas beaucoup parce que, peut-être ils maîtrisent mal la langue française, cela est un autre problème évoqué par l'écrivain car la plupart des personnes immigrées en France à l'époque sont analphabètes et cet analphabétisme leur pose un grand problème pour l'intégration au sein du nouveau milieu social : « *Ils ne parlaient qu'une seule langue, celle de leurs mères qui, comme eux, ne savaient ni lire ni écrire.* »³. Ce problème les oblige à s'enfermer sur eux-mêmes et ne jamais penser au contact avec les français : « *Il était*

¹MORAWSKI, *Inquiries...*, p.236. In: SAYERE R. op.cit.,158.

² DJEMAÏ A. *Le Nez sur la vitre*, op.cit., p26

³DJEMAÏ A. *Gare du Nord*, op.cit., p27

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 »¹

Le manque ou l'absence du contact avec les citoyens du pays d'accueil et quel que soit la cause : racisme déclaré ou non déclaré ou bien la mauvaise maîtrise du français sont des facteurs qui poussent cet immigré analphabète à s'enfermer sur lui-même et à vivre dans son imagination pleine de souvenirs de l'enfance et de l'adolescence dans le pays d'origine, Une autre question traitée par notre romancier : les souvenirs des personnages, c'est une composante essentielle qui occupe de longues séquences narratives.

Les personnages de DJEMAÏ dans *Le Nez sur la vitre* et *Gare du Nord* refusent de contacter d'autres personnes sauf celle qui les ressemblent, ils s'enferment sur eux-mêmes dans un silence mortel, ils ressentent une très grande honte d'être analphabètes. C'est le sentiment qu'a ressenti le héros dans *Le Nez sur la vitre* devant la principale du collège de son fils : « *Il se souvenait que devant elle il avait baissé la tête, qu'il aurait voulu se cacher sous terre et que seulement un mot ou deux avaient réussi à franchir le seuil de sa bouche.* »²

Le narrateur dans ces deux romans nous révèle les problèmes dont souffrent les vieux émigrés dans leur exil : L'analphabétisme, les lacunes linguistiques, le racisme non déclaré de la part des étrangers, l'enfermement sur soi, le sentiment d'aliénation et d'autres. Ces problèmes sont de véritables obstacles face à ces personnes, ils sont des réalités vécues que l'auteur révèle, décrit et transpose en utilisant son pouvoir d'écrivain, il veut nous refléter la souffrance vécue par ces chibanis pendant la période la plus difficile de leurs vies « la vieillesse » car, comme on le sait les vieux sont des personnes si fragiles et si sensibles comme l'affirme le verset coranique du sourate Ar.roum (les romaines) : « Allah, c'est Lui qui vous a créé faibles, puis après la faiblesse, IL vous donne la force, puis après la force, IL vous réduit à la faiblesse et à la vieillesse : IL créé ce qu'IL veut et c'est Lui l'omniscient, l'omnipotent »³

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ:

[اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ

مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ] صدق الله العظيم. (سورة الروم، الآية 54)

¹ DJEMAÏ A. *Le Nez sur la vitre*, op.cit., p.26

² DJEMAÏ A. *Le Nez sur la vitre*, op.cit., p.25

³ Sens approché du verset coranique 54 du sourate Ar-roum (les romains), 3.w.coran-en-ligne.com

Dans *Un moment d'oubli*, DJEMAÏ attire l'attention sur une autre catégorie de personnes à travers le personnage principale de l'histoire Jean-Jacques SERRANO, un homme qui erre, un homme enraciné qui est devenu un homme du « dehors ». Il tente de refléter, à travers le retraceur de sa vie, la vie misérable, la souffrance et les blessures de toutes les personnes du dehors, l'écrivain dédie ce roman « *À tous ceux qui sont dehors* »¹

Dans ce récit, l'écrivain affirme également que ces vagabonds ont des souvenirs, ont une intimité, il insiste sur leur humanité, selon lui, ils sont des humains qui méritent d'être respectés et considérés même si les conditions de vie leur ont imposé une telle vie, ce qui les pousse à s'enfermer sur eux-mêmes et là l'auteur revient à l'idée d'enfermement pour prouver qu'il ya d'autres facteurs causant cet état. SERRANO n'a aucune lacune linguistique, il vit dans son pays mais il a l'aire d'être étranger : « *Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans, un blanc de race européenne (...) un clandestin usé comme ses semelles, enfermé en lui-même et dans les frontières de son propre pays.* »²

On ressent que DJEMAÏ veut nous transmettre, à travers ce récit l'idée que ces vagabonds avaient, peut-être, une vie normale, mais à cause d'un bouleversement intervenu dans leurs vies, ils sont devenus ainsi, il veut dire que ces bouleversements condamnent, parfois, à l'errance, à la marginalisation et à la destruction lente de l'individu. L'écrivain nous décrit le drame vécu par SERRANO, cet homme qui, à cause d'un accident dans sa vie, a tout perdu : Famille (femme, fils), maison, statut social, métier, ...Ce roman écrit à la troisième personne nous dévoile une réalité différente qui porte sur une catégorie de personnes, souvent marginalisée par les écrivains.

À travers ses trois romans et en utilisant une langue simple et un style étonnant, Abdelkader DJEMAÏ fait une sorte de plongée dans des milieux sociaux peu fréquentés par les écrivains et dans l'âme humaine pour nous transposer des réalités vécues par des personnes souffrantes, exclues ou marginalisées par le milieu social dans lequel elles vivent. Le narrateur insiste, en représentant ces réalités, sur la dimension humaine de ses personnages à travers l'évocation de leurs souvenirs, mémoires, intimités et sentiments.

¹DJEMAÏ A. *Un moment d'oubli*. op.cit., p.07

²Ibid., p52

I.III.3.2.3. Le réel textuel chez DJEMAÏ

Après avoir lire n'importe quel texte littéraire, chaque lecteur se construit un sens premier car c'est grâce à la lecture, et à la lecture seule qu'on peut construire du sens par la suite juger cette œuvre : « *Le sens habite véritablement le texte comme une mystérieuse substance ; il est le fond de cette curieuse entité appelée forme et l'acte de lecture consiste à le dévoiler.* »¹

La première attitude d'un lecteur envers le contenu d'un texte littéraire est sans doute l'acceptation, par la suite vient la critique comme deuxième étape. Pour les textes qui représentent le réel, ils sont le plus souvent critiqués car pour certains comme GOLDMANN : « *Le manque d'une dimension critique est une sérieuse faiblesse.* »². Selon cette conception, la position envers le réel représenté dans un texte littéraire est critique, cette critique peut, bien sûr, être positive ou négative.

Mais avant de juger un texte littéraire, le lecteur doit d'abord passer par une étape très importante, cette étape est appelée « L'acceptation de la réception » qui signifie selon le dictionnaire de la critique littéraire : « *Perception d'une œuvre par le public(...) Etudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place* »³

Dans son aventure de lecture, le lecteur se sert de son expérience personnelle, il peut également baser sa lecture analytique sur des lectures qui ont été déjà faites, cela peut lui faciliter la tâche :

« La lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et codes qu'elles ont habitués le lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi, la lecture est-elle toujours une « perception guidée »⁴

Le réel représenté dans les textes littéraires paraît sous plusieurs formes, ces dernières sont complètement différentes et dépendent des contextes : historiques, sociaux, ou encore

¹ OTTEN. M. In : *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Ed. Duclot, Paris, Gembloux, 1987.p.342

² GOLDMANN L., *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, pp.52.53

³ GARDE-TAMINE, J, HUBERT M C. *Dictionnaire de critique littéraire*. Edition Armand COLIN, Paris, 2002, p.174

⁴ JAUSS, in: PIEGAY-GROS Nathalie. *Le lecteur*. Edition Flammarion. Paris, 2002, p.54

littéraires : « *Le réel paraît dans la littérature sous des formes extrêmement différentes selon le moment historique, en fonction des changements qui se produisent à la fois dans la société et dans la littérature.* »¹

C'est, en fait, dans ce sens que certains penseurs tels que : J. ROCKWELL, voient que le texte littéraire peut être considéré comme « Un document » qui peut nous donner des renseignements sur le contexte historique, politique, idéologique, économique ou artistique de son époque. Selon ROCKWELL, la littérature peut nous faire connaître certains faits partiels sans confirmation par des sources extralittéraires.

Dans l'œuvre de DJEMAÏ le réel est représenté de manière apparente à travers le retraceur de vie des personnages et la description, parfois détaillée, de leurs vécus, de leurs problèmes et soucis. La dimension historique est également présente dans ses écrits à travers l'évocation de certains faits historiques (La guerre d'Algérie, la souffrance des algériens sous la colonisation française, les manifestations du 17 octobre 1961 en France...) : « *C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance* »²

Il décrit dans le passage qui suit un événement très important de l'histoire de l'Algérie ainsi que la contribution des algériens habitant en France à cette époque dans le combat libérateur :

*« ... il voulait manifester avec ses frères contre le couvre-feu décrété par la préfecture de police quinze jours plus tôt... Cette dernière interdisait aux français musulmans d'Algérie et aux autres Nord-Africains de circuler entre 20^h 30 et 5^h30 du matin dans les rues de Paris et de la banlieue »*³

L'évocation de ces véritables événements historiques nous affirme l'idée que le texte littéraire est parmi les documents les plus importants qui peuvent nous renseigner d'une façon globale sur l'histoire de l'Algérie et pourquoi pas mondiale.

¹SAYRE R. op.cit., p.166

²DJEMAÏ A. *Le Nez sur la vitre*, op.cit., p.27

³DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit, p.52

Cette œuvre et son réel textuel sont très bien reçus et acceptés par la critique, Abdourahman WABERI* l'encense en disant :

« Avec Abdelkader DJEMAÏ, il n'y a pas de place pour le pathos, l'indignation gratuite et les impudeurs en tout genre, pas de place non plus pour les considérations géopolitiques, encore moins pour les fioritures stylistiques. On n'entre pas dans les arcanes de l'histoire avec son fleuve d'événements et de rebondissements, on reste au seuil d'une conscience individuelle ».

Le nombre et la qualité d'ouvrages écrits ainsi que la nature des prix reçus par DJEMAÏ sont également de très fortes preuves qui nous affirment que son œuvre est très bien accueillie par les lecteurs et par les critiques. Une œuvre littéraire excellente écrite dans une langue simple et sans fioritures en utilisant un style étonnant et d'une unité idéale, c'est ainsi que Abdelkader DJEMAÏ présente à ses lecteurs sa création artistique. Il tente, à travers son œuvre, de nous transposer des réalités vécues, des tranches de vie, des réalités historiques... tout en conservant une sorte de mosaïque de sentiments.

I.III.3.3. Dimensions textuelles

I.III.3.3.1. Eléments textuels influencés par le social chez DJEMAÏ

Le social peut souvent exercer son influence sur le textuel et sur ses coordonnées par les axes suivants : Les genres, les formes et les fonds, la valeur esthétique en enfin les mutations littéraires.

I.III.3.3.1.1. Les genre*

Les genres littéraires, tout au long de leur développement étaient conditionnés par le social sur tous les plans car ils n'ont cessé de représenter des éléments idéologiques qui les

***Le genre** : étymologiquement du latin (genus), le genre se réfère à toute sorte ou variété de littérature, généralement, on trouve la prose/ poésie, le théâtre qui peut, être en prose ou en poésie enfin les modes ou les caractéristiques partagées par les différents textes.

* **Abdourahman A. WABERI** : écrivain franco-djiboutien d'expression française. Il vit en France et aux Etats-Unis. Il est né en 1965 à Djibouti. Il a reçu plusieurs prix littéraires durant sa carrière d'écrivain citant ici : Le grand prix de la nouvelle francophone, le grand prix littéraire d'Afrique noire en 1996. WABERI est considéré parmi les grands plumes francophones.

relient à un groupe social donné, ce qui mène ces genres à une modulation historique continue. De plus, pour analyser un texte littéraire quelconque on doit le situer dans son contexte socio-historique et tel qu'il a existé à un moment donné. Donc, le social et le textuel sont intimement liés, mais il faut reconnaître que ce lien peut subir des changements à cause de certains événements historiques qui bouleversent tous les principes. BONALD affirme dans ce sens, suite aux changements qui ont eu lieu après la révolution française, que :

« Tel étroit, il y a peu d'années, le bouleversement de tous les principes d'ordre littéraire et social, qu'on tenta de confondre, dans une même action tragique, des rois et des laboureurs ... des personnes... qui appartiennent chacune à un genre de drame, parce qu'elles sont placées chacune dans un ordre différent de société. »¹

Cet état a fortement contribué à secouer le système littéraire en produisant un mélange des genres et augmentant, comme l'avait affirmé BONALD, l'opacité du rapport entre les genres et la société. Cependant, ces changements liés essentiellement aux événements sociohistoriques marquant une société caractérisée par la mobilité, prennent du temps pour pouvoir influencer l'univers littéraire, ils ne se font pas d'un seul coup, ce qui a amené certains spécialistes à appliquer les anciennes règles dans des contextes modernes : *« ... c'est le refus de reconnaître l'inéluctabilité de cette transformation-qui se développe et se radicalise après la révolution française- qui semble amener LUKACS à absolutiser les anciennes règles rigides dans un contexte moderne. »²*

Dans notre recherche, nous travaillons sur le roman qui, en tant que genre moderne, entretient des rapports directs et problématiques avec l'environnement social. Le roman est, en fait, comme l'indique M. MCKEON : *« Un instrument culturel de la première modernité destiné à confronter... une crise à la fois intellectuelle et sociale. »³*

Dans l'univers littéraire maghrébin, on trouve que la plupart des hommes de lettres optent pour l'écriture romanesque comme moyen d'expression, car le roman leur offre un espace convenable où ils peuvent facilement exercer leur pouvoir merveilleux d'expression

¹ Œuvre de M.de BONALD, Paris, Le clerc, tom x, pp.92-93. In, SAYER R, op.cit, p.177

² SAYER R. op.cit., p .177

³ MCKEON M, « Transformation générique et changement social, 1, 1985, p .181. In SAYER R, op.cit., p.184.

(l'écriture). De plus, le roman semble être le genre littéraire qui se réfère, le plus explicitement au réel social.

En revenant à Abdelkader DJEMAÏ qui, trouve dans l'écriture romanesque, le moyen par excellence, qui lui permet de s'exprimer et de transmettre ses idées. Le roman pour lui est, en fait, un écrit simple et limpide, où ses personnages soient à leur nature, comme chez eux, c'est un livre qui les accepte et les accueille avec leurs forces, leurs fragilités, leurs tatouages, leurs rides et leurs rêves.¹

I.III.3.3.1.2. Fond et forme

La question du rapport entre la forme et le fond d'une œuvre d'art est très ancienne. Elle a été, en fait, un sujet controversé dans le sens où la distinction entre « fond » et « forme » était différente d'un domaine à l'autre et d'un spécialiste à l'autre. Les formules : Style, présentation, manière, idées, matière, contenu ou encore selon la linguistique, signifiant et signifié sont les différents termes qui renvoient au début sur les deux dimensions de l'œuvre. Par contre l'esthétique moderne affirme que les deux composantes sont profondément unies au sein de l'œuvre d'art elle-même. Dans ce sens HEGEL voit que : « *Le contenu n'est rien d'autre que la transformation de la forme en contenu, et la forme n'est rien d'autre que la transformation du contenu en forme.* »². On comprend, donc d'après cette citation que les deux notions fond et forme sont étroitement liées. HEGEL voit même qu'une bonne œuvre d'art est celle qui assure une unité et une harmonie entre les deux dimensions et qui, par conséquent, nous offre un texte supérieur sur le plan esthétique.

C'est vrai que certains donnent la priorité au fond car pour eux c'est lui qui détermine la forme comme l'indique EAGLETON : « *La forme est le produit du contenu, mais elle réagit sur lui à son tour, dans un rapport à double tranchant.* ». Mais, d'autres voient que la réussite d'une œuvre d'art est tributaire de l'unité forme/fond, c'est-à-dire aucune priorité n'est accordée à un des deux éléments.

Ce qui nous intéresse dans notre travail de recherche, c'est bien le rapport qu'entretient la société avec les deux dimensions, autrement dit quel est l'aspect le plus traversé par le social. Il est très clair que les traces du social peuvent être repérer facilement au niveau du contenu car celui-ci est fortement conditionné par tout ce qui est social

¹DJEMAÏ A. *Gare du Nord*, op.cit., pp. 69.70

²Cité dans Terry EAGLETON, 1976, p.22. In: SAYER R, op.cit., p.195

(idéologies, traditions, changements politiques, historiques et sociales...). Mais l'état formel de l'œuvre est aussi si important ou encore primordial : « *L'élément véritablement social dans la littérature est la forme* » (Dans l'évolution du drame moderne (1909), cité dans EAGLETON, Marxisme et critique littéraire, p.20).

Nous disons pour conclure que l'écrivain doit associer les deux dimensions pour réussir dans sa tâche d'écriture. Il doit accorder une grande importance à la forme parce qu'elle représente le premier contact avec le lecteur, donc elle doit être significative et révélatrice pour lui. Et en deuxième lieu le contenu qui reflète clairement les réalités sociales et le style poétique de son écrivain. Nous donnons, dans ce sens, comme exemple illustratif, *Le Nez sur la vitre, w du Nord* et *Un moment d'oubli* de DJEMAÏ dont les intitulés et les photos des premières pages révèlent aux lecteurs quelques idées sur les contenus et les incitent implicitement à lire et à découvrir plus de détails dans les pages suivantes. De ce fait, le fond et la forme s'accomplissent pour nous offrir une œuvre d'art esthétiquement supérieure.

I.III.3.3.1.3. La valeur esthétique de l'œuvre

La valeur esthétique d'une œuvre d'art est étroitement liée à l'environnement social car c'est le social qui crée cet effet de valeur. On peut remarquer, à travers l'histoire, quelques écrivains qui ont un génie poétique et qui sont tout à fait doués mais leur environnement social n'était pas encourageant. Dans ce sens BELINSKY tente d'expliquer cet état d'échec esthétique en donnant l'exemple d'un écrivain mineur russe qui s'appelle « DERZHAVIN » qui était esthétiquement doué mais, qui vivait à une époque qui était si peu en mesure de fournir un contenu à son œuvre que si on le lit maintenant c'est plutôt dans le but d'étudier l'histoire de la littérature russe que pour une gratification purement esthétique.¹

Donc, le succès ou l'échec d'une œuvre d'art est directement lié aux conditions sociales sous lesquelles elle a été produite. Un deuxième facteur influençant la valeur esthétique d'une œuvre, c'est celui de l'idéologie choisie par l'écrivain, cette dernière joue un rôle très important dans la détermination de la qualité du texte écrit. N. TERTULIAN

¹BELINSKY V.G, 1962, p.18. In: SAYER. R, op.cit., p.211

postule : « Une influence possible des options sociales et morales de l'artiste sur les qualités esthétiques de son œuvre. »¹

Par contre, le fait de généraliser que certains facteurs sociaux ou certaines idéologies peuvent jouer un rôle déterminant dans la qualité de l'ensemble des œuvres littéraires est logiquement inacceptable car l'exception est toujours présente. BELINSKY, par exemple, voit que les plus grands écrivains ne peuvent apparaître que sous des conditions sociales très difficiles.

I.III.3.3.1.4. Mutations littéraires

On ne peut pas nier que les changements historiques ont un impact très fort sur le devenir littéraire. Ces changements événementiels créent une sorte de vitalité au sein de l'univers littéraire d'une époque donnée. On donne à titre d'exemple le XX^{ème} siècle et ses différents grands événements qui ont eu de très grandes influences sur la littérature : « *L'impact sur la littérature des deux guerres mondiales, de la guerre d'Espagne, du Krach financier, de la montée des fascismes et de la bombe atomique, ne peut guère faire de doute.* »²

Les changements socio-historiques n'influencent pas uniquement la thématique des œuvres produites à cette époque, mais elle exerce son influence, également, sur le style d'écriture. Dans ce sens P. LAFARGUE s'efforce de montrer comment la révolution française a contribué aux changements stylistiques : CHATEAUBRIAND en prose, et plus tard HUGO en poésie, puisent dans une langue renouvelée par les tribunes et les journaux de la période révolutionnaire.³

Une question majeure se pose ici, Est-ce-que le changement littéraire anticipe le changement socio-historique, est-il en synchronisation avec lui ou bien il vient en retard ? En observant l'évolution de la littérature à travers le temps, on peut facilement remarquer que les trois possibilités existent : D'abord, parfois, le texte littéraire anticipe, tout en restant influencé par le changement social car la littérature possède un pouvoir spécifique de détecter dans le temps présent des signes en germe qui seront à l'origine d'un grand changement au futur. Selon BALDENSBERGER : « *Le passage d'un état social et politique à un autre état, loin d'être un facteur immédiat de mouvement en littérature, n'est vraisemblablement, dans la*

¹ Nicolas TERTULIAN, « *Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art* », Revue esthétique, 2-3, 1976, pp..115-128. In: SAYER. R. op.cit., p.212

² SAYER. R. op.cit., p.221

³ LAFARGUE P, *Critiques littéraires*, Paris, Edition sociales, 1936, pp..107-110. In : SAYER R. op.cit., p.221

plupart des cas, qu'une autre manifestation, plus tardive, de changements déjà enregistrés par cet organe subtil, le littéraire.»¹

BAKHTINE voit la même chose dans l'aspect linguistique du texte : « *Le mot sera toujours l'indicateur le plus sensible de toutes les transformations sociales, même là où elles ne font encore que poindre, où elles n'ont pas encore pris forme...* »². De plus, la littérature est, également, en synchronisation avec les évènements socio-historiques de son temps. Récemment G. MOUILLAUD parle de : « *L'évolution parallèle des structures romanesques et des structures économiques et sociales.»³*

La littérature maghrébine d'expression française est l'exemple illustratif, par excellence, de la simultanéité de la littérature par rapport aux changements socio-historiques dans le sens où elle n'a cessé d'accompagner les différents développements et changements qu'a connu le Maghreb que ce soit sous la colonisation française ou la période d'après l'indépendance et ses défis.

Enfin, on dit que le facteur de retard dans le rapport entre le changement socio-historique et le changement littéraire est logique. Mais, il ne faut pas oublier de parler du phénomène de « Survivance » car, il existe toujours, des thèmes anciens qui réapparaissent dans de nouvelles situations sociales pour différentes raisons par exemple la réactualisation de certains éléments historiques et culturels ou la volonté de sauvegarder l'identité culturelle d'une nation.

Un autre type d'influence subi par le texte littéraire est celui de l'influence interculturelle qui se compose, généralement, de deux types : Le premier est appelé « L'influence- échange », ou bien les emprunts littéraires, ce type est fondé sur une relative égalité entre les deux cultures (culture-source et culture réceptrice). Ces emprunts sont souvent réciproques et très enrichissants dans le sens où l'échange entre les cultures lance une sorte de : « *Recherche active et sans contrainte de ce que l'autre littérature peut apporter à la première* ».⁴

Le deuxième type basé essentiellement sur un rapport de force c'est « L'influence- domination », ce type est fondé également sur l'inégalité entre les deux cultures en question :

¹BALDENSPERGER F, *La littérature : création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913, p.85. In : SAYER R. op.cit., p224

²BAKHTINE M, *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 38. In: SAYER R. op. cit., p.225

³ SAYER R. op.cit., p.225

⁴ Ibid., p.228

« LANSON reconnaissait déjà l'existence d'une deuxième sorte d'influence qui se produit lorsque la « grandeur » militaire ou politique d'un pays impose-par la force ou par le prestige-l'adoption de sa culture, y compris littéraire. »¹. On donne un exemple illustratif sur ce deuxième type à notre époque : Les pays du tiers monde qui ont subi le colonialisme et le néo-colonialisme et dont la littérature est considérée comme une véritable manifestation de l'influence-domination.

I.III.3.3.2. L'impact du social sur le textuel chez Abdelkader DJEMAÏ

L'impact du réel sur le texte de DJEMAÏ apparaît clairement à travers le choix des personnages, des thèmes, des lieux et de temps de déroulement de ses histoires. Ce choix est fait, en effet, à partir des réalités vécues par des personnes ayant vécu dans la souffrance morale car la souffrance physique n'est pas la seule souffrance qui affecte l'homme. L'auteur insiste dans ses écrits sur ce type de souffrance qui n'a pas un rapport direct avec la douleur physique causée par une maladie ou un accident, il s'agit d'un sentiment de déchirement que l'écrivain essaye de traduire dans ses histoires.

Dans *Un moment d'oubli*, SERRANO ressent un sentiment de déchirement après la perte de son fils. Sa vie, tout à coup, devient triste, vide, il perd son optimisme, il perd l'envie de vivre, tout devient pénible pour lui car, dorénavant, il n'existe que des sentiments et des pensées négatives qui lui traversent sa vie. La douleur qu'a vécu cet homme le jour où il a perdu son enfant était insupportable, très pénible et que l'auteur a très bien réussi de décrire : « Cette nuit où Lucas était mort à dix-sept ans, elle t'avait découpé lentement en lamelles. Tu aurais voulu que ton sang soit mêlé à celui de Lucas, comme ceux de ce petit garçon et de sa mère qui s'était défenestrée du huitième étage. »². La souffrance morale du personnage lui pousse vers l'errance, vers l'inconnu, il était mort à l'intérieur, un mort dans un corps vivant : « Tu es à présent un homme rompu, cassé, maître de ses pas, de son errance, de sa déglingue. »³

Dans les deux autres ouvrages de notre corpus, DJEMAÏ nous traduit un autre type de souffrance morale qui crée chez les personnages principaux dans *Le Nez sur la vitre* et *Gare du Nord*, un sentiment négatif, ils se sentent incompris par leurs entourages, inutiles pour leurs sociétés, ce qui les pousse à perdre l'espoir et à vivre un état de dépression,

¹ LANSON, *Essai de méthode...*, p.75. In: SAYER R. op.cit., p.229

² DJEMAÏ A. *Un moment d'oubli*, op.cit. p.82

³ Ibid., p.28

d'enfermement sur soi et d'errance : « *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.* »¹. Une souffrance qui leur fait vivre dans un état de peur permanente de l'avenir et de l'imprévu : « *Quant à eux, la peur de finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendiants dans le métro les poursuivait depuis longtemps.* »²

Donc le point commun entre ces personnages c'est qu'ils se terminent par vivre cet état de tristesse, de détresse et d'errance. Ces chibanis qui passent inaperçus pour la plupart des gens, possèdent des sentiments comme tout le monde, ils sont peut-être plus sensibles que les autres car en vieillissant, l'homme devient hypersensible et fragile. Ils ont également leurs propres souvenirs, mémoires et rêves. Dans ce sens l'auteur affirme, dans une interview accordée au journal la tribune, que ses personnages : « (...) *ont chacun une mémoire, des souvenirs heureux ou malheureux, ils ne savent ni lire ni écrire, ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire.* »

Le choix des personnages n'est pas le seul facteur qui nous démontre l'influence du réel et du social sur le textuel chez Abdelkader DJEMAÏ, il y a aussi les thèmes traités dans ses romans et qui semblent l'avoir touché profondément. Un premier thème très fréquenté dans ses textes, L'analphabétisme qui constitue pour lui une réalité très amère, une sorte de blessure dont souffrent ses parents. Dans un entretien accordé à France-Culture, il parlait de cette blessure, il rappelait que sa mère ne peut pas lire les textes qu'il écrit, raison pour laquelle, on trouve le thème de l'analphabétisme toujours présent dans ses ouvrages, en particulier dans *Le Nez sur la vitre*, et dès le début de l'histoire, il nous explique que son personnage principal est très embarrassé car il ne maîtrise pas bien la langue française : « *Il se souvenait que devant elle il avait baissé la tête, qu'il aurait voulu se cacher sous terre et que seulement un mot ou deux avaient réussi à franchir le seuil de sa bouche.* »³. Cette situation accentue chez lui, bien sûr, un sentiment d'enfermement et d'aliénation. Le problème de l'analphabétisme est également présent dans *Gare du Nord* : « *Ils ne parlaient qu'une seule langue, celle de leurs mères qui, comme eux, ne savaient ni lire ni écrire.* »⁴

Un autre thème marquant cette œuvre, c'est celui des vieux émigrés algériens retraités qui vivent en France et qui se trouvent dans un état de déchirement et de peur. L'écrivain dont

¹DJEMAÏ A, *Le Nez sur la vitre*, op.cit., P.26

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.29

³DJEMAÏ A, *Le Nez sur la vitre*, op.cit., p.25

⁴DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.27

le père est également un de ces chibanis, ne cesse, après avoir choisi de vivre en France, de visiter les différentes villes françaises, il va beaucoup dans les cafés, dans les marchés et dans les quartiers arabes pour nous raconter, à travers ses textes, la vie difficile et la souffrance silencieuse des vieux. Il nous décrit leur quotidien, leur réalité tout en jetant une sorte de regard intimiste. Donc il tente de découvrir la vie de ces personnes à travers celle de son père et à travers l'entrée dans le temps et dans les habitudes des autres chibanis.

Le narrateur tente de dévoiler les secrets de vie de ces vieux immigrés qui vivent, en fait, un sentiment de déchirement entre le passé lointain au bled(en Algérie), les souvenirs d'enfance et d'adolescence et le présent vécu en France où tout est différent (langue, religion, traditions...); Le moindre évènement dans la vie de ces vieux peut remonter leurs souvenirs : leur parents, la guerre en Algérie, les paysages de leur enfance au bled, la pauvreté et la misère sous la colonisation française, etc. : « *Dès les premiers gémissements de la flûte, les tressautements allègres de la derbouka, chacun se sentit transporté derrière la Méditerranée.* »¹. Les chibanis, vivent aussi un sentiment d'angoisse et de peur du futur, ils désirent, comme tout un chacun, de reposer, une fois mort, chez eux, ils espèrent mourir en Algérie, près de leurs proches, et non pas mourir clochards ou mendiants sur le trottoir ou dans le métro en France : « *Quant à eux, la peur, de finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendiants dans le métro les poursuivait depuis longtemps* »²

En traversant la France du Nord au Sud et d'Est en Ouest, DJEMAÏ remarque une autre catégorie de personnes exclues par leurs sociétés, ce sont les SDF, les personnes « du dehors », des personnes dont l'inscription sociale a disparu, ils n'ont plus de papiers, plus d'adresses, plus de travail, plus de montre ni de but dans la vie, ce sont des hommes qui errent dans les rues, dans les avenues et dans les villes et qui vivent dans un chagrin infini : « *De toute façon, des papiers, tu n'en as plus, tu les as perdu comme tu as perdu ta propre trace, tes illusions, une partie de tes dents et la notion du temps.* »³

Avec des mots simples et une vision très intimiste l'écrivain retrace la vie d'un homme enraciné qui est devenu un homme du « dehors », ce récit est dédié « À tous ceux qui sont dehors » et dont la vie s'est brisée suite d'un évènement ou d'un accident très triste. La vie de Jean-Jacques SERRANO nous transpose la réalité vécue par les personnes qui errent dans les

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.64

²Ibid., p.29

³DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.33

rues, c'est un roman sur le dehors, sur l'intime, sur l'abandon et sur l'enracinement. Ce personnage, était un homme heureux, un policier dont la vie se brise sans que l'on sache pourquoi, par la suite l'auteur essaye, peu à peu, de dessiner son histoire à travers ses souvenirs qui remontent : « *Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans, un blanc de race européenne (...) un clandestin usé comme ses semelles, enfermé en lui-même et dans les frontières de son propre pays* »¹.

Ces personnes, on les aperçoit, parfois, mais nos préoccupations nous empêchent de les voir et de comprendre la profondeur et la densité de leurs histoires. Mais DJEMAÏ a pu, par le biais de l'outil merveilleux de l'expression, de les traduire dans ce récit.

Un autre facteur qui n'est pas moins important que le choix des personnages et qui explique clairement l'influence exercée par le réel dans les récits de Abdelkader DJEMAÏ, c'est bien la description des lieux où se déroulent les histoires. Cette description est, généralement, très difficile à réussir car elle doit prendre en considération les visions et les sentiments des personnages, le temps qui passe dans l'histoire, le passé et les souvenirs. Il faut savoir, également, décrire les émotions ressenties par les personnages lorsqu'ils se trouvent dans un lieu précis, car un lieu peut avoir une grande signification et une influence sur eux.

L'auteur accorde une grande importance à la description des lieux. On remarque cela dans sa description de La gare du Nord, cet endroit qui ne manque pas de signification, des milliers d'hommes et de femmes dont certains sont pressés de prendre le train pour rentrer chez eux et d'autres attendent l'arrivée d'un être proche ou d'un être aimé : « *Dès qu'ils approchaient de la gare du Nord, ils se sentaient attirés par son atmosphère chaleureuse, ses formes féminines et par sa lumière douce qui avait la couleur d'une bonne bière. C'était un peu leur port où ils débarquaient au gré de leur humeur, de leur fantaisie* »². La gare du Nord est un endroit très cher aux vieux raison pour laquelle l'auteur tente de la décrire avec précision :

« *La nuit, avant la fermeture des grilles, il la sentait alléger de sa lumière, se vider doucement de ses millions de pas, de ses bruits sourds ou aigus. On commençait à la laver, à la nettoyer, à la préparer pour les premiers*

¹ DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit ., p.52

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.39

*départs. Comme les vieux, elle dormait peu et se levait
tôt. »¹*

On déduit donc que la description détaillée et magnifique des lieux est l'un des signes de l'impact du réel et du social sur le textuel chez notre romancier qui, n'introduit un lieu dans son récit qu'après avoir le visiter et connaître ses détails. Dans cette première partie de notre modeste travail de recherche, nous avons essayé de montrer le degré de l'influence qu'exercent le réel et le social sur le texte de Abdelkader DJEMAÏ ainsi que les traces laissées tout en étudiant la réalité dans laquelle vit notre romancier qui est, en fait, une réalité interculturelle par excellence.

Conclusion

Ce que nous pouvons dire pour conclure c'est qu'Abdelkader DJEMAI tente d'investir le réel pour créer une œuvre d'art. Il prouve, en quelque sorte, par le biais de l'écriture romanesque, une théorie littéraire en affirmant que toute œuvre artistique ou littéraire est un produit social car elle nous transpose, explicitement et/ ou implicitement la réalité vécue pendant une époque donnée.

Nous avons tenté également, à travers cette première partie de présenter des notions théoriques (l'écriture de l'exil, l'interculturel, le choc culturel, l'identité, l'altérité, ...) que nous avons par la suite renforcé par des projections sur notre corpus de travail et illustré par des exemples pris du texte.

Nous pouvons dire donc, à la fin de ce chapitre, que l'auteur de *Gare du Nord*, *Le Nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli* a réussi dans sa tâche d'écrivain car il a su investir la réalité, les lieux et le repères mémoriaux des personnages qu'il a choisi. Ces personnages qui sont, en effet, des personnes qui vivent avec nous et qu'on les aperçoit souvent dans les rues mais dont la vie et ses obligations nous empêchent de leur donner de l'importance, de l'intérêt et la valeur qu'elles méritent et que l'auteur, un excellent observateur et descripteur, a réussi de le faire.

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit. pp.71.72

Chapitre I.IV
Réalité et fiction chez Abdelkader DJEMAÏ

Introduction

Le roman est le moyen, par excellence, qui permet de reconstituer, de représenter et de reproduire la réalité en utilisant l'outil linguistique "la langue". Cette reproduction présente, en fait, toutes les composantes d'une réalité donnée : L'histoire, la société, les traditions et mœurs ...etc. : « *La définition la plus simple du roman est une pratique symbolique linguistique où s'emboîtent différents niveaux discursifs : historique, social, civilisationnel...* »¹. Cela signifie que la compréhension de n'importe quelle œuvre littéraire ne peut avoir lieu sans se référer au contexte socio-historique auquel elle appartient.

En parlant du roman, la fiction ou l'imaginaire est considéré comme élément indispensable car toute œuvre tente, à travers l'imaginaire, de reproduire la réalité vécue des personnages : « *Le deuxième élément de la définition à savoir que le roman est une pratique symbolique, voire sémiotique, veut dire que, à travers l'imaginaire, le roman constitue la réalité symboliquement par la langue* ».² Le roman est donc la combinaison de deux éléments essentiels : Réalité et fiction.

On peut remarquer facilement que les romanciers, modernes surtout, font toujours appel aux mythes et aux textes antérieurs pour enrichir leurs textes par cette part de fiction qui leur offre une sorte de cohérence esthétique en emboîtant, dans le même texte, fiction et réalité.

I.IV.4.1. La structure* du roman moderne

La structure de roman se base essentiellement sur la logique où le rapport de cause à effet organise les différentes parties du discours ; La succession temporelle et la chronologie événementielle sont les mots clés de cette structure : « *Le roman[...]en tant qu'ensemble de transformations qu'on ne peut les prévoir parce qu'elles possèdent leur propre logique qui diffère de la logique causale où le rapport de cause à effet régule les propositions et agence les parties du discours* ». ³

Cependant, le roman moderne brise toutes ces règles harmonieuses pour présenter une nouvelle forme romanesque où l'écrivain peut jouer librement avec les séquences narratives :

¹KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.127.

²Ibid., p.127.

***La structure** : est une entité autonome de relations internes constituées en hiérarchies (Greimas A-J et COURTÈS J : *sémiotique : dictionnaire raisonné*, Hachette, 1979, p.361.

³KHEMRI. H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.128.

« C'est une tentative narrative différente de la norme du roman constitué »¹. Cette nouvelle structure est, en quelque sorte, complexe mais elle offre à l'écrivain une liberté absolue dans l'écriture car il peut commencer et se terminer à n'importe quel moment et à partir de n'importe quel point.

La nouvelle structure du roman permet également de refléter les différentes dimensions de la vie réelle en les conjuguant avec une part de fiction servant à installer une temporalité, une atmosphère, un décor, etc., et à créer des personnages avec leurs caractères bons ou mauvais. Malgré son caractère incohérent par rapport au roman classique, le roman moderne offre au lecteur une nouvelle atmosphère d'innovation où se mêlent réalité et fiction, narration et description et de multiples insertions de nature différentes : rêves, fantasmes, illusions, proverbes...etc. :

« Le roman moderne, malgré son caractère décousu apparent et le démêlement de ses éléments ; chaque élément est compris dans le cadre de la structure globale ; et chaque changement de la position d'un élément-quelle que soit sa valeur à l'intérieur du système du syntagme narratif-entraîne automatiquement la transformation de la structure romanesque qui se présente sous une nouvelle configuration. »²

On déduit donc que l'innovation dans le roman moderne réside essentiellement dans l'agencement des événements qui se fait différemment et de façon continue car ce roman se caractérise par une sorte de montage où chaque séquence est considérée comme niveau de lecture qui facilite au lecteur l'accès au sens général du texte en comprenant comment passer d'un niveau narratif à l'autre et en saisissant ainsi la structure interne du texte littéraire : «...Le nouveau roman adopte une nouvelle stratégie et devient une véritable recherche théorique sur le romanesque, ses modes de manifestation, les mécanismes de la narration... »³

L'intrigue dans le roman moderne n'est pas cet ensemble d'incidents qui forment le nœud du récit, elle est totalement absente au fil des événements : «...Les programmes narratifs et les anti-programmes font défaut aussi et où disparaît toute forme de lutte »⁴. L'écriture

¹GOLDENSTEIN J.P., *Pour lire le roman*, Bruxelles 1985, p.11.

²KHEMRI H., *Poétique de la fiction*, op.cit., p.128.

³GOLDENSTEIN J.P., *Pour lire le roman*, op.cit., p.13.

⁴KHEMRI H., *Poétique de la fiction*, op.cit., p.71.

fragmentaire, les techniques du montage et du collage sont également des caractéristiques principales du nouveau roman qui donnent à l'écriture une très grande importance car ils l'imposent comme le seul évènement à lequel le lecteur est témoin : «...*L'aventure de l'écriture, c'est l'aventure des choses, des sujets, des idées, des signes, des modes d'expression ; et par la technique du collage, l'écriture s'impose comme l'évènement unique* »¹

Le début et la fin dans un roman classique sont les limites formelles qui caractérisent le discours littéraire fictif des autres types de discours, par contre dans un roman moderne les écrivains ne limitent pas leurs débuts par le seuil du texte, mais ils les déplacent à chaque fois selon le déroulement et la signification des évènements : « *Les discours littéraires à structure complexe et ramifiée permettent aux significations la possibilité de se transformer et de se déplacer, ceci empêche le début de s'articuler à un niveau précis* »²

C'est pour cette raison que Roland BARTHES a posé la question "Par où commencer ?" dans l'inauguration du premier numéro de la revue poétique. Cette question reflète l'inquiétude qu'il ressent devant ce type moderne de textes qui ne se livrent pas à la première lecture³. Cependant, les fins ne posent pas un grand problème parce qu'on se limite, le plus souvent, à la fin de la dernière séquence narrative du texte. D'ailleurs Frank KERMODE consacre son livre intitulé "Feeling the End" à cette problématique de la fin en affirmant qu'elle joue le rôle de pôle d'attraction où le lecteur reste en attente de cette fin.⁴

En lisant l'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ, on constate que ses récits sont composés de plusieurs séquences qui s'accomplissent pour construire le texte final et le sens globale de l'œuvre. Chaque une de ces séquences a un début différent et une fin momentanée ; la fin de la dernière séquence présente la fin de l'histoire, une fin attendue avec impatience par le lecteur qui se trouve tout au long de la lecture entraîné de rassembler les différentes parties pour reconstruire l'histoire car la structure classique et habituelle d'un texte narratif est le plus souvent, absente dans ces récits. De ce fait, on comprend que l'auteur montre une sorte de contestation pour viser un renouvellement et une innovation romanesque où l'absence de la chronologie est un aspect dominant qui propose une nouvelle vision dans le monde de la littérature.

¹ KHEMRI H., *Poétique de la fiction*, op.cit., p.71.

²Ibid., p.73.

³BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du seuil, Paris1953, p.146.

⁴KERMODE F., *Feeling the End* (traduire), Bagdad 1979, p.56, in, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.74.

I.IV.4.2. L'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ : la réalité des « laissés pour soi » cernée

Le roman est une forme littéraire qui, depuis son apparition, tente de s'inspirer et de cerner la réalité pour pouvoir la refléter en lui attribuant une nouvelle image. Le roman est dans ce sens une sorte de compte-rendu d'une réalité vécue. Il peut, par exemple, raconter le parcours de vie de son écrivain et dans ce cas il s'agit d'un roman autobiographique qui relate des faits réels de la vie de cet être humain, ou un roman historique qui relate des événements historiques qui se sont réellement passés. Le roman policier est également le reflet d'une partie de la vie réelle où les crimes et leur découverte sont une composante essentielle. Même dans le roman fantastique, il y a cette part du réel qui donne des éclaircissements sur l'espace et sur le caractère des personnages. De ce fait, on peut dire que le roman, quel que soit sa nature, s'inspire toujours de la vie réelle. Tahar BEN DJELLOUN, en répondant à une question à propos de la révolution de Jasmin, dit que : « *Plus que jamais la littérature est nécessaire pour dire le monde, pour cerner la douleur du monde* ».

Dire le monde et cerner la réalité sont, en fait, la responsabilité de l'écrivain qui possède le moyen, par excellence, de l'expression, l'écriture romanesque. Cette responsabilité provient essentiellement d'une prise de conscience de l'écrivain, c'est une sorte de fidélité à lui-même, à son idéologie et à ses convictions, il s'agit d'une véritable prise de conscience et un sentiment de responsabilité à l'égard des siens et à l'égard d'autrui.

Abdelkader DJEMAÏ, qui est un écrivain très conscient, affirme dans une interview avec « *La plume Francophone* », qu'il faut cerner la réalité car il ressent une responsabilité envers sa société et son temps. Chaque livre, selon lui, pose cette question de responsabilité, une responsabilité morale qui mène l'écrivain à être honnête et à représenter son milieu social : « *Il y a une responsabilité morale, non pas que je sois «prudent» mais il est nécessaire d'aller, honnêtement, au bout de ce qu'on veut exprimer* ». ¹

Dans ses romans *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord*, et *Un moment d'oubli*, l'auteur exploite des milieux humains très riches, des endroits vivants et convenables à l'écriture pour mieux cerner les réalités décrites, la rue, les cafés, les marchés, les boulevards, sont les lieux les plus fréquentés pour observer des personnes auxquels il ressent une grande responsabilité, des personnes qui l'ont beaucoup appris, « Les chibanis », des gens qui occupent, en fait, une très grande place dans son œuvre, il leur accorde une grande importance car il voit, à travers

¹Entretien réalisé par *la plume francophone* avec Abdelkader DJEMAÏ., op.cit.

cette catégorie de personnes, l'image de son père qui avait l'âge de ses personnages et son propre image car aujourd'hui, il est devenu « chibani » :

« Ces gens- là sont des personnages à part entière. Il faut exprimer leur dignité, leur donner la liberté d'exister. Par exemple, il m'est arrivé, une seule fois dans ma vie, pour « Gare du Nord », de voir un personnage, Bonbon, venir vers moi et me demander de lui enlever sa moustache, ce que j'ai fait. Pour ce roman, j'ai longtemps arpenté la goutte -d'or, je regardais les Chibanis au square, au café, je notais des détails, les noms des rues pour organiser le cadre de la narration. Car il faut cerner une réalité et ne pas trop inventer »¹.

Cet auteur s'inspire essentiellement de la réalité vécue pour dire la douleur, la misère et la souffrance de ses personnages qui se trouvent seuls, méprisés et marginalisés par une société moderne très cruelle. Ses romans sont une sorte d'appel lancé pour une prise en charge des vieux, des SDF et des laissés pour compte. Ces gens, comme il le dit ne parlent pas beaucoup mais cela ne veut pas dire qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire.

Le cernement de la réalité accorde à l'écrivain la fonction du prote parole qui assume la responsabilité de dire le monde avec ses joies, ses malheurs et de transmettre aux lecteurs des messages de solidarité, d'entraide et d'humanisme. DJEMAÏ joue, à travers ses écrits, un rôle moral très important, il observe des phénomènes sociaux puis il écrit pour appeler à prendre conscience, influencer les lecteurs, dénoncer les injustices envers ces personnes et par conséquent changer la vision de la société et changer cette situation négative.

Les écrivains avaient toujours confiance aux mots et au littérature comme moyens qui leur aident à dire le monde et à dire la conscience humaine :

« Tant qu'il y aura des hommes, il y aura des consciences qui ne trouveront le repos qu'après avoir proclamé la parole dont chaque homme qui écrit connaît les pouvoirs immenses, dans le bien comme dans le mal. Mais la parole est essentielle même si la littérature est d'abord le domaine du mythe, de l'imaginaire, de

¹ Entretien réalisé par la plume francophone avec Abdelkader DJEMAÏ., op.cit.

l'inessentiel où se révèle finalement la vérité des mensonges ».¹

Grâce à son hypersensibilité, DJEMAÏ ressent les sentiments de ses personnages raison pour laquelle il prend la responsabilité de changer leur situation par le biais l'écriture romanesque. D'abord, il les regarde dans les rues, sur les trottoirs, dans les cafés, dans les marchés, dans les gares, etc ; il observe tout ce qui les entoure, comment ils parlent et ils s'habillent, leurs comportements et même leur silence. Ensuite, il transforme tous ces détails en mots et en textes :

«... il lui faudrait apprendre à mieux entrer dans le temps des Chibanis, dans leurs habitudes, à se glisser dans leurs silences, à lire sur leurs lèvres comme s'ils étaient muets. Il ramasserait leurs paroles éparpillées, dépareillés parfois décousues, les tisserait ensemble. Il se méfierait des grands cris, des grandes phrases enturbannées, ou de celles qui s'adonnent à la danse du ventre. Il fuirait les jérémiades, l'apitoiement ou l'orgueil mal placé. Il lui faudrait aussi trouver le meilleur moyen d'approcher, de cerner, d'évoquer leurs vies qui ressemblaient à une valise sans poignée ».²

DJEMAÏ tente donc de très bien cerner la réalité, de l'observer et de l'entourer avant de passer à la phase finale, la phase de l'écriture.

I.IV.4.3. La poétique de la fiction

C'est vrai que le roman s'inspire essentiellement de la réalité vécue mais il est également une construction imaginaire de son écrivain car comme le dit Abdelkader DJEMAÏ, il y a toujours une part de fiction dans une œuvre littéraire, une fiction qui sert à installer le décor, l'espace et le temps, et à créer les personnages de l'histoire qui sont dans la plupart des temps, des êtres de fiction :

« Il y a toujours une part de fiction, d'invention dans le désir de vouloir installer un décor, une temporalité, une atmosphère, de créer des personnages, de les faire évoluer, de tisser des liens entre eux. Il s'agit aussi de viser à la cohérence en ne refusant pas la part de rêve,

¹Albert L, *la crise du concept de littérature en France au XXe siècle*, Paris, librairie José Corti, 1974, p.15.

²DJEMAÏ A., *Gare du Nord*, op.cit., p.70.

d'espoir, peut-être de poésie qui peut se glisser, parfois à votre insu, dans un texte ».¹

La fiction sert donc également à imaginer et à inventer des rapports entre les différents personnages créés par l'écrivain et de faire progresser ces rapports jusqu'à la fin de l'histoire, ce qui aide à attribuer une sorte de cohérence au texte. Les personnages ont, en fait, un rôle très important parce que, étant inventés, ils permettent à l'écrivain de transmettre facilement et librement ses idées, ses opinions et ses convictions. La fiction, entant que produit personnel de l'écrivain donne au texte un aspect d'originalité qui captive le lecteur et l'aide à comprendre le message transmis par l'auteur. De ce fait, la fiction possède un grand pouvoir de séduction et une très grande importance même si le cadre général du récit est réaliste.

Selon DJEMAÏ, l'écrivain est appelé en premier lieu à cerner la réalité, à la refléter, à la représenter dans le monde de la littérature et à transmettre des messages nobles à la société. Mais, au même temps, il insiste sur l'importance de la fiction et de l'invention dans la construction de toute œuvre d'art car elle permet de mettre en place un décor convenable dans lequel se déroule l'histoire, de créer le cadre spatio-temporel et les personnages ainsi que les liens qui les unissent tout en inventant une atmosphère imaginaire qui envoie le lecteur dans un autre univers, celui de la création artistique et esthétique.

I.IV.4.4. Le rapport de la fiction à la réalité chez DJEMAÏ

Pour pouvoir comprendre le(s) rapport(s) entre les deux concepts, il faut d'abord essayer de les définir par ce qu'ils sont deux composantes essentielles qui s'accomplissent pour former ce qu'on appelle « littérature ». Ensuite, il faut préciser les différences et les ressemblances pour pouvoir donner à chaque concept sa spécificité :

« D'emblée, nous définissons la fiction comme construction mentale, c'est-à-dire un produit intellectuel de premier degré et, par conséquent, il est tout à fait différent des objets matériels. Par contre, la réalité est une donnée réelle objective »²

Cette définition des deux concepts (réalité et fiction) nous donne une opposition claire entre les deux : la réalité comme faits réels et objectifs et la fiction comme produit intellectuel, mental et subjectif. Cependant, on ne peut pas nier qu'il y a des rapports entre les

¹Entretien réalisé par la plume francophone avec Abdelkader DJEMAÏ., op.cit.,

²MUKAROVSKI J : *L'art comme fait sémiologique*, p.286. Trad. S.Kacem et al, in: *Introduction à la sémiotique*. La Caire 1986)

deux. La fiction, par exemple, renvoie toujours à la réalité et tente, par ses propres moyens, de l'exprimer, tandis que la réalité ne renvoie pas à la fiction mais elle suit son propre processus et reflète sa propre démarche¹. De ce fait, la fiction est, comme le dit LAID. Y dans son livre *La connaissance du texte* : « une praxis relevant de la réalité ».²

Elle reproduit la réalité et entre en interaction avec elle pour nous donner le produit final cohérent « Le texte littéraire » fait du réel et du fictif au même temps : « *La fonction de chaque concept (Fiction et réalité) montre leur interaction du fait que le réel transparait à travers le fictif, et que ce dernier vise la reconstitution du réel. Ce rapport dénote d'une manière très explicite la cohésion des deux concepts et leurs rôles interactifs* »³. D'après cette citation, on peut dire que la réalité constitue la matière première de la fiction, une matière reformulée et transformée pour donner une nouvelle image plus belle et plus convaincante.

Pour Abdelkader DJEMAÏ, les deux concepts (fiction et réalité) sont très importants pour la construction d'un texte littéraire, ils s'accomplissent pour donner à ce texte sa force, sa beauté et sa finesse. C'est vrai que ses romans ont un cadre réaliste mais la fiction joue son rôle de captiver le lecteur par son invention du cadre spatio-temporel, des personnages et les liens qui les unissent, de l'atmosphère générale dans laquelle se déroule l'histoire, etc.

On déduit donc qu'un texte beau, un texte fort sur le plan significatif et esthétique est un texte qui, tout le temps, transporte le lecteur du réel au fictif et du fictif au réel d'une manière douce et cohérente : « ...*La force du texte provient de son hésitation est ses va-et-vient entre la fiction et la réalité* »⁴. Dans les récits de DJEMAÏ la fiction et la réalité se mêlent et cohabitent dans une sorte de symphonie orchestrée par l'écrivain qui, à travers les va-et-vient entre les deux aspects, constitue et construit son texte final.

La plupart des romans de cet auteur reflètent des réalités vécues, des réalités amères parfois mais son objectif reste toujours : dire ce monde avec ses bonheurs et ses malheurs, avec son bien et son mal. Il tente à travers son œuvre, de traiter des situations sociales et humaines qui, selon lui, doivent être prises en charge par les sociétés et par l'humanité toute entière, c'est pour cette raison qu'il choisit, dans la plupart des cas, des cadres réalistes pour ses récits.

¹KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.35.

²LAID. Y, *La connaissance du texte*, p50, in : *Poétique de la fiction*, op.cit., P.36.

³KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.36.

⁴ Ibid., p.39

La part de fiction sur laquelle insiste DJEMAÏ est faite de plusieurs éléments, D'abord le décor : les premiers romans comme *Le nez sur la vitre* et *Gare du Nord* ont pour décor la ville d'Oran ou la ville d'Alger (d'une façon générale L'Algérie), la France et un entre-deux géographique. L'écrivain choisit comme cadre spatial la France mais toujours avec un arrière-plan fait du pays d'origine « L'Algérie » où les personnages vivent en France mais pensent toujours à l'Algérie, leur pays natal.

Dans *Le nez sur la vitre*, le héros de l'histoire traverse toute la France pour chercher son fils aîné qui a quitté la maison et qui ne répond pas à ses lettres. Durant ce voyage et, à travers la vitre de l'autocar, cet homme ne cesse de voir des images de son enfance et des paysages de son pays natal « L'Algérie ». *Gare du Nord* est un nom de lieu Français, parisien mais les personnages dans ce roman ne cessent de penser à leur pays, ils souhaitent y revenir et être enterrés dans sa terre. Le décor d'*Un moment d'oubli* est fait des rues, des boulevards et des squares d'une ville appelée « S » où le héros se déplace d'un lieu à l'autre : « *Tu n'es qu'un fantôme, une silhouette morte, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs de S...* »¹

Les personnages sont la deuxième composante de la part de fiction chez DJEMAÏ. Ils sont des vieux, des personnes qui ont dépassé la cinquantaine, des êtres physiquement et psychiquement fragiles, inspirés d'une réalité et d'un effort mental et imaginaire de l'écrivain qui les a créé et les a donné des caractères physiques et morales servant la thématique et le déroulement de l'histoire. Ces personnages entretiennent des rapports entre eux et avec l'espace dans lequel ils vivent ; le tissage de ces liens est également le produit de l'imagination de l'écrivain. Enfin, il installe une atmosphère dans laquelle se déroulent les événements de l'histoire et qui permet aux personnages de bouger et d'évoluer suivant, toujours, l'imaginaire de l'écrivain.

Les rêves, les illusions, les aspirations et les espoirs des personnages font aussi parti de cette part de fiction dont utilise l'auteur visant ainsi la cohérence et la cohésion de son texte en insérant des fragments imaginaires et en acceptant un type d'invention au sein d'un cadre réaliste.

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.28.

I.IV.4.5. Discours narratif et discours historique chez Abdelkader DJEMAÏ

Le discours narratif et le discours historique sont deux genres de discours qui coexistent en permanence et parfois simultanément dans notre espace culturel et dans la même œuvre littéraire comme c'est le cas de l'œuvre de DJEMAÏ où certains de ses récits donnent lieu, simultanément, à ces deux types de discours qui se croisent et s'accomplissent pour former son le texte littéraire. Chacun de ces deux types a sa spécificité et sa manière de présenter l'évènement et lui donner une signification.

Le discours narratif se forme dans un cadre littéraire et poétique pour présenter des situations humaines d'une personne ou d'un groupe de personnes, leurs parcours de vie et les transformations qui bouleversent leur existence. Ce type de discours se présente sous forme d'une sorte de chaîne faite de plusieurs séquences narratives donnant lieu à un ensemble d'évènements qui progressent par la succession des transformations.

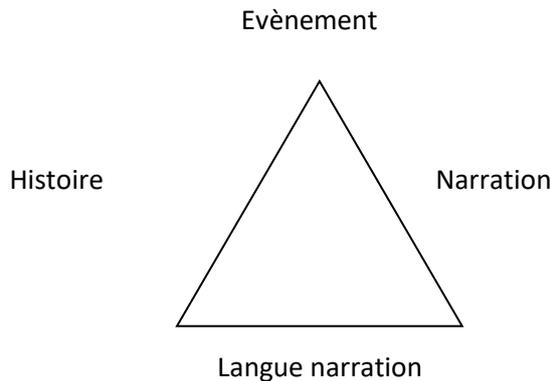
Concernant le deuxième type de discours, le discours historique, il prend forme dans le cadre des connaissances et son objectif est d'enrichir le savoir du lecteur et d'expliquer le déroulement d'un évènement historique donné. L'évènement est considéré comme un point commun entre les deux types de discours, cependant chacun l'utilise différemment. Pour le texte narratif, l'évènement est un outil qui sert à la progression du récit, par contre, pour le discours historique, il constitue l'objectif final ¹. De plus, la manière de présenter l'évènement dans un texte narratif se diffère de celle dans un texte historique car chaque présentation a sa spécificité et sa propre organisation.

Le récit et l'évènement historique se rapproche, en fait, à plusieurs niveaux parce qu'un récit à caractère réaliste par exemple dont les évènements sont présentés d'une façon chronologique se rapproche beaucoup ou discours historique et aussi un discours historique bien stylisé dont les évènements sont pleins de poésie peut créer l'effet du récit.²

Dans un schéma proposé par Richards et Ogden et remodelé par S. ULMANN, on explique la nature des rapports qu'entretiennent le discours narratif et le discours historique, leurs points communs et leurs positions l'un par rapport à l'autre :

¹RICOEUR P : "*L'histoire comme récit*", p.11. In la Narrativité. CNRS 1980.

²KHEMRI H, *Poétique de fiction*, op.cit., p.51.



D'après le triangle, l'évènement est un point commun entre Histoire et récit, raison pour laquelle on le trouve au sommet. La base du triangle est consacrée à la langue car elle constitue le lien entre les deux types de discours et le point où ils se rencontrent ¹. En fin les deux côtés du triangle sont occupés par l'histoire et la narration. La langue est donc un élément très important pour les deux types de discours qui l'utilisent pour transmettre leurs messages parce que l'histoire et le récit sont considérés comme des formes de communication dont le but est de faire passer un message aux lecteurs. De ce fait, la langue de narration constitue le moyen, par excellence, d'expression. Cependant la langue utilisée dans le discours historique n'est plus celle du discours narratif car dans l'histoire on vise une certaine objectivité qui exige un lexique spécifique. Par contre dans le récit, l'objectif premier d'un écrivain est de produire un texte beau sur le plan de la langue :

« La fonction de la langue de la narration s'exprime par la langue même en tant que générateur d'un univers " poétique" et en deuxième lieu l'expression d'une situation donnée, tandis que la langue du discours historique diffère par son intérêt pour l'évènement ou la série d'unités qui forme un réseau relationnel dont le but est de produire un évènement historique qui peut faire l'objet d'une vérification objective »²

En distinguant la langue du discours historique de celle du discours narratif, les écrivains ne veulent pas créer un lexique spécifique pour chaque type de discours mais cette distinction leur facilite la tâche de l'écriture et l'élaboration de la structure textuelle propre à

¹KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.51.

²Ibid., p.55.

chaque type de discours. De ce fait, la langue joue un rôle très important dans le sens où elle est le moyen de communication et celui d'organisation des faits. Dans un discours historique, par exemple, certains voient que :

« D'une part cette " langue" unifie le socius (relie le social à l'historique) en créant entre ses membres les conditions d'une communication, d'une réaction semblable aux évènements. De l'autre elle organise l'information même, en déterminant une sélection des faits significatifs ainsi que l'établissement d'une liaison précise entre eux »¹

Les deux types de discours narratif et historique utilisent le même moyen d'expression et de communication "la langue", mais chacun selon son contexte car la langue n'est qu'un ensemble de signes vocaux, graphiques ou gestuels chargés de contextes sociaux, civilisationnels, culturels, etc., raison pour laquelle chaque type de discours essaye de créer son propre contexte pour exprimer sa propre vision du monde selon ses perspectives propres à lui.²

Ces contextes exigent l'utilisation d'un lexique relationnel, d'un ensemble de termes bien déterminés pour pouvoir distinguer chaque genre de l'autre : *« Ces contextes sont formés à partir des systèmes et des constructions linguistiques qui distinguent un genre littéraire des autres types de discours bien qu'ils utilisent la même langue et les termes précis »³*. On comprend donc que les mots de la même langue peuvent avoir des fonctions différentes selon le contexte et la situation communicative.

Selon JAKOBSON, la langue a plusieurs fonctions : expressive, référentielle, phatique, métalinguistique, etc. Ces fonctions facilitent la connaissance des caractéristiques formelles de chaque type de discours car elles peuvent coexister dans le même discours, et la fonction dominante (Selon R.JAKOBSON) est seule à trancher en faveur de l'un ou de l'autre type de discours ⁴. La fonction dominante de la langue est un élément formel mais aussi elle offre au texte une cohésion et une cohérence facilitant la lecture et la compréhension. Chaque type de discours a donc une fonction dominante qui procure au texte sa cohérence et définit sa structure et son aspect formel.

¹Collectif : *travaux sur les systèmes de signes*. p.141. Bruxelles 1976.

²KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.57.

³Ibid., p.57.

⁴KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.58.

Une deuxième différence existe entre la phrase narrative et la phrase historique, c'est celle du contexte dans lequel se lit chacune de ces phrases : « *Il est important de signifier que chaque préposition est à lire dans son contexte culturel et civilisationnel, et la phrase narrative doit être lue, en tant que telle dans une consécutive culturelle en se référant aux lois internes qui gouvernent le modèle narratif* »¹. Par contre la phrase historique ou "déclarative" doit être lue et saisie dans une série historique où les événements sont réels et chronologiquement ordonnés.

On comprend donc, après tout ce qui a été dit, que le discours narratif et le discours historique ne sont que deux systèmes de langue mais qui fonctionnent différemment parce que tout simplement chacun d'eux fait partie d'un monde différent et chacun a un mode d'expression différent de l'autre. Donc le point commun entre les deux types de discours est, sans doute, la langue en tant que moyen d'expression et de communication :

*« Si nous tenons de trouver des similitudes entre la phase narrative et la phrase historique, on constate que toutes les deux utilisent la langue ainsi que toutes les potentialités inhérentes pour passer son message en utilisant les mêmes règles syntaxiques et les mêmes catégories grammaticales imposées par le système de la langue »*²

Le discours historique est fait essentiellement d'un ensemble d'événements historiques réels antérieurs à la narration et le discours narratif est également constitué d'un ensemble d'événements fictifs ou inspirés de la vie réelle :

« ... Le discours de l'histoire se constitue à partir du dispositif des événements antérieurs à la narration dans un système structuré basé sur le rapport de cause à effet. D'un autre côté, l'intérêt pour les formes narratives du récit et l'organisation de son matériau linguistique contribuent à l'élaboration du discours narratif comme fiction ».³

Un autre point distingue la phrase historique du phrase narrative, c'est bien la signification profonde de chaque discours qui les dissocie avec le concours du destinataire qui organise le

¹GREIMAS A.J: *Du sens*, Seuil 1970, p.174.

²KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.60.

³RICOEUR P : "*Récit fictif –Récit historique*", p.252. In *la Narrativité*. CNRS1980.

sens et le charge sémantiquement pour suggérer un niveau de signification précise¹. D'ailleurs, l'aspect des deux types de discours se situe essentiellement au niveau de la signification profonde même s'ils partagent plusieurs points communs tels que la langue, la succession des événements, le cadre narratif, etc. :

« Bien entendu la signification du récit n'est pas celle de l'histoire, étant donné que le premier est de nature fictive et renvoie au monde de l'imaginaire ou le vraisemblable ; tandis que le second soumis à la réalité et se réfère à une certaine idéologie qui l'oriente et dont il défend les intérêts »²

Le temps est également considéré comme point commun entre les deux types de discours car la catégorie temporelle est d'une très grande importance. Elle est un élément très précieux d'abord pour l'historien qui respecte rigoureusement la chronologie des événements, ensuite pour l'écrivain qui l'utilise pour mettre en ordre ses séquences narratives. Le temps dans le discours historique est présenté, le plus souvent, d'une manière linéaire pour créer un rapport entre le passé et le présent où l'historien peut partir du passé vers le présent ou bien partir du présent pour remonter le passé selon l'objectif de l'historien et dans les deux cas le présent constitue le résultat du passé. Dans le discours narratif, le temps est un moyen formel qui maintient un rapport entre le début et la fin du récit mais aussi qui sert à présenter les événements dans un ordre chronologique.

Dans la narration contemporaine, la catégorie temporelle change de méthode où les trois niveaux temporels se confondent sans se contredire. Le récit peut avoir plusieurs débuts, des fins partielles et une fin générale c'est comme s'il existe plusieurs récits dans un même récit. Par contre dans le discours historique le respect d'une chronologie temporelle est la règle de base et le générateur principal du texte historique, c'est pourquoi l'histoire est considérée comme source d'inspiration pour toutes les formes de narration d'où les écrivains ne cessent de puiser le sens de l'héroïsme et les faits glorieux des personnages historiques. La littérature se sert beaucoup de ce matériau narratif très riche qui existe dans l'histoire pour nous transmettre tout un patrimoine historique.

Abdelkader DJEMAI puise beaucoup de l'histoire de l'Algérie. Ses textes sont très riches de l'élément historique. La colonisation française de l'Algérie, la souffrance du peuple

¹KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.61.

²RICOEUR P : " la fonction narrative ». p.5. In :*la Narrativité*.

Algérien sous la colonisation, les événements d'Octobre 1961 en France, Oran (sa ville natale) en temps de guerre, la vie de L'Émir Algérien "Abdelkader", sont tous des événements historiques qui l'ont inspiré et qui sont traduits dans ses récits. On peut dire donc que l'histoire traverse l'œuvre de DJEMAÏ qui, a toujours rêvé d'être historien : « ... *Secrètement j'aurais aimé être historien* »¹.

Honoré de Balzac disait autrefois que : « Le roman c'est l'histoire de la société privée des nations », parce qu'un roman peut nous apprendre beaucoup de choses sur les cultures et les civilisations des peuples, sur les époques, sur les rapports entre l'homme et son milieu social, etc. Abdelkader DJEMAÏ affirme, également, que : « *La littérature doit servir aussi à s'intéresser à l'histoire sous toutes ses formes* »². Car, selon lui, il s'agit d'une question de responsabilité pour l'écrivain qui doit jouer le rôle du témoin de son époque et de sa société.

Le contexte social et historique d'une société pose un problème moral pour l'écrivain, il se sent responsable parce qu'il possède l'outil merveilleux de l'expression "l'écriture littéraire" c'est pourquoi il produit des livres qui traduisent la grande histoire de son pays et de son époque ainsi que les petites histoires des personnages inspirés de la réalité vécue ou de l'imagination de l'écrivain parce que comme le dit DJEMAÏ : « *Derrière la grande Histoire, il y a toujours la petite histoire* »³.

Dans l'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ, on remarque qu'il y a, le plus souvent, un rapport avec l'histoire. "*La dernière nuit de l'Émir*", "*une ville en temps de guerre*", "*La vie (presque) vraie de l'abbé Lambert*", etc. ces ouvrages sont tous considérés comme romans historiques où il y a ce rapport à l'histoire même s'il existe une part de fiction. Chacun de ces romans nous raconte une des pages les plus importantes de l'histoire.

"*Un été de cendres*" est un récit écrit pendant la décennie noire. L'auteur voulait présenter un témoignage sur cette page noire de l'histoire de son pays l'Algérie :

« ... un été de cendres, je m'étais demandé comment j'allais témoigner sur cette épouvantable tragédie. Pour moi se posaient un problème moral, une question de responsabilité. Je ne voulais pas " vendre" de la violence, du sang, du spectaculaire. J'ai trouvé l'idée

¹Entretien avec Abdelkader DJEMAÏ réalisé par la plume francophone.op.cit.

²Ibid.

³Ibid.

d'un fonctionnaire en disgrâce qui va squatter un bureau pour regarder la ville en guerre. J'ai horreur de l'autodénigrement, de la flagellation qui peuvent faire plaisir à un certain lectorat »¹.

Dans d'autres romans on trouve des passages ou des pages entières qui racontent des évènements historiques, par exemple dans *Gare du Nord* il consacre plusieurs pages pour parler des évènements d'octobre 1961 en France. Dès la page 49 jusqu'au page 55 l'auteur explique le déroulement de ces évènements, leur effet sur son personnage et sur les algériens qui vivaient en France ou comme on les appelait "Français musulmans d'Algérie". La date de 17 Octobre 1961 reste gravée dans la mémoire de Bonbon et celle de tous les algériens : « ... *Le mardi 17 Octobre 1961, une date qu'il ne pourrait jamais oublier »².*

Ces évènements, comme l'explique l'auteur, commencent par des manifestations contre le couvre-feu imposé par la police française :

« ...il voulait manifester avec ses frères contre le couvre-feu décrété par la préfecture de police quinze jours plus tôt ... cette dernière interdisait aux Français musulmans d'Algérie et aux autres Nord-africains de circuler entre 20h30 et 5h30 du matin dans les rues de paris et de la banlieue. Bonbon se souvenait aussi que les cinémas et les cafés leur étaient fermés dès 19 heures. Il partait de la place de l'opéra pour atteindre le boulevard Saint-Germain en passant par la place de la république et le quartier Saint-Michel. D'autres rassemblements s'étaient formés dans la capital »³

L'écrivain affirme, dans ce "témoignage" que les manifestations étaient pacifiques mais qui ont été violemment réprimées :

« Les forces de l'ordre étaient partout. Elles se tenaient avec leurs cars et leurs fourgons autour des bouches de métro, aux arrêts de bus, aux carrefours... Bonbon avançait au milieu de la foule qui coulait pacifiquement le long des boulevards où se succédaient les beaux bâtiments et les belles vitrines... soudain, une violente

¹Entretien avec Abdelkader DJEMAÏ réalisé par la plume francophone.op.cit.

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.49.

³Ibid., pp.52.53.

clameur s'éleva du côté du fleuve. Ce mardi-là, au milieu des insultes, des hurlements et des coups de matraque sur la tête, des corps qu'il venait de côtoyer furent avalés par les eaux noires et glacées de la seine »¹

Le bilan de ces massacres était très lourd, des dizaines voire des centaines de morts, selon les témoignages des gens qui ont vécu l'évènement et les manifestants arrêtés ont également subi la torture et les mauvais traitements. L'écrivain a fait, donc à travers ce récit, un vrai travail de mémoire, une sorte d'écriture historique dans une œuvre littéraire ; cela est, sans doute, une méthode très utile pour faire apprendre aux jeunes leur histoire.

Le nez sur la vitre est un roman qui raconte une petite histoire, un immigré algérien qui fait un voyage pour chercher son fils. Ce roman ne manque pas d'informations historiques parce que dans les souvenirs du père se cache la grande Histoire d'un peuple qui a longtemps souffert sous une colonisation française très sauvage. Pendant sa jeunesse, le héros de ce récit a vécu de très dures conditions à cause de la guerre : « *c'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance.* »². Cette guerre sanglante a laissé des séquelles pas uniquement sur les corps des algériens mais aussi sur leurs âmes : « *...La guerre aussi y laissait souvent les siennes (les traces), sanglantes et meurtrières* ».³

La vie était difficile pendant la guerre. La pauvreté, les maladies, la famine, l'analphabétisme et la peur sont ses composantes qui constituent le quotidien du peuple algérien : « *Les conditions de vie furent encore plus dramatiques, surtout en hiver. Le vent et le froid étaient plus tranchants que les pointes du barbelé qui quadrillait le paysage* »⁴.

Dans *Le nez sur la vitre* il y a un rapport avec la grande Histoire, un rapport qui nous apprend beaucoup de choses sur la période coloniale en Algérie, sur la guerre et sur la souffrance du peuple algérien sous cette colonisation farouche.

Un moment d'oubli est un roman franco-français, une histoire sur la réalité vécue dans un pays européen à nos jours. Cette petite histoire et d'autres formeront un jour ou contribueront à former la grande Histoire de cette société comme le dit Abdelkader DJEMAÏ : « *Derrière la grande Histoire, il y'a toujours la petite histoire* ».

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., pp.53.55.

²DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.27.

³Ibid., p.31.

⁴Ibid., p.46.

Ces romans constituent le milieu où se croisent deux types de discours : le discours narratif et le discours historique, ces derniers se croisent et s'accomplissent pour construire le texte définitif. Le lieu de rencontre du récit et du discours historique est "la fiction" car elle est considérée comme une construction, une fabrication productive où romancier comme historien peuvent prendre la parole, témoigner ou réciter des événements. La fiction est, de ce fait, la part de subjectivité d'un historien parce que grâce à elle, l'historien peut imaginer un cadre spatio-temporel et de dire l'histoire à sa manière et selon son point de vue et ses convictions :

« La fiction est le lieu du croisement du récit et du discours, elle est le lieu d'une prise de parole, d'un discours sur le discours. Comme prise de parole, elle est le point de départ d'une attestation ou d'un témoignage [...]À ce titre-là, elle engage la subjectivité de l'histoire[...]Mais comme discours sur le discours, elle est le produit d'une fabrication [...]elle nous enjoint d'imaginer, de penser et d'adopter d'autres manières de faire, de dire et de croire que celles que l'on a jusqu'ici connues ».¹

Le récit et le discours historique s'accomplissent dans le sens où le récit récite les faits historiques et les rend compréhensibles, il met en scène ces événements tout en leur ajoutant une part de fiction qui sert à mieux les exposer et les expliquer. Le récit a dans ce cas, comme l'affirme Michel DE CERTEAU, une fonction déterminante ². De plus, le récit présente les événements du passé d'une manière esthétique et littéraire dans le but d'inviter le lecteur à découvrir et à lire l'histoire d'une manière séduisante. Ainsi les écrivains peuvent, comme le remarque P. VEYNE : *« Allier la connaissance du cœur et la beauté littéraire »*³

Le récit est de ce fait, le moyen, par excellence, qui permet de dire l'histoire et de la narrer d'une manière esthétique. DE CERTEAU voit dans ce sens, que le récit n'est que la diégèse d'une exégèse. Grâce à la fiction, le lecteur ressent une certaine continuité, il a l'impression que le passé reflue vers lui parce qu'il est rapporté au présent :

« D'une certaine façon, grâce à la fiction, le réel nous arrive: tantôt sous la forme continue de faits rapportés

¹VEYNE P, *Faire l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, p.273.

²VOIR Michel FOUCAULT, "*Faire l'histoire*", dits et écrits TI, P.595. Comparer ce texte avec Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1973, Chap1 et 2.

³VEYNE P, *Faire l'histoire*, op.cit. p273.

qui sont reliés les uns aux autres, pour autant que chacun d'eux soit l'indice des autres, tantôt sous la forme discontinuée de l'évènement qui bouleverse l'échiquier des indices repérés ».¹

C'est, en fait, ce qui est le cas dans l'œuvre de DJEMAÏ car les évènements historiques cités dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre* sont rapportés à travers des récits, à travers des histoires des personnages qui ont vécu l'évènement où cette part de fiction joue un rôle très important, elle nous fait croire qu'il y a une sorte de continuité, que le passé revient et que la scène racontée est actuelle.

Le père dans *Le nez sur la vitre* vit actuellement une histoire triste, c'est celle de son fils aîné qui a quitté la maison, qui ne répond plus à ses lettres et qui est mort suicidé à la fin de l'histoire. Mais au même temps, le père et à travers les souvenirs, vit une deuxième histoire c'est la sienne en Algérie pendant les années de guerre, tout le passé revient : enfance, adolescence, évènements historiques, émotion et espérances. DJEMAÏ nous décrit la souffrance, la famine, les maladies et la pauvreté du peuple algérien sous la colonisation Française dans le but de rapporter, de témoigner et d'éduquer mais dans un cadre d'un récit inspiré du réel mais fait aussi de la fiction et de l'imagination de l'écrivain.

En lisant *Gare du Nord*, on peut ressentir le degré de violence des attaques contre les manifestants pacifiques en France le 17 Octobre 1961. DJEMAÏ réussit de décrire les répressions à travers le récit de son personnage " Bonbon" qui a vécu cet évènement :

« Le cœur en peine, il regarda s'éloigner les derniers manifestants qui tournaient au coin du boulevard. Assis, les pieds à l'air, il continuait de guetter l'avancée de la foule quand, soudain, une violente clameur s'éleva du côté du fleure. Ce mardi-là, au milieu des insultes, des hurlements et des coups de matraque sur la tête, des corps qu'il venait de côtoyer furent avalés par les eaux noires et glacées de la seine ».²

¹Jean –Paul RESWEBER, "L'écriture de l'histoire" Le portique (en ligne) 13-14/2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 04 juillet 2018. URL: <http://journals.openedition.org/leportique/637>.

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., pp.54-55.

Conclusion

Ce que nous remarquons ici c'est que l'auteur dans la plupart de son œuvre puise de l'histoire, de l'Algérie surtout, et de la réalité vécue de quoi enrichir son récit et nourrir sa fiction en leur donnant un caractère vraisemblable. Ainsi, il peut mettre en scène les rapports du personnage à son pays, à son histoire et à sa réalité. De plus il peut présenter une sorte de témoignage à la jeunesse, qui a besoin de connaître l'histoire de son pays à travers des textes littéraires.

Partie II

**Continuité, intimité, errance et cohérence
esthétique dans « *Le nez sur la vitre* », « *Gare du
Nord* » et « *Un moment d'oubli* » d'Abdelkader
DJEMAÏ.**

Introduction

DJEMAÏ dans les trois romans va vraiment retenir toute notre attention parce que, à la fois resté dans l'écriture romanesque, c'est-à-dire continuité et conservatisme, mais au même temps, en lisant son œuvre, on remarque qu'il a apporté des changements et des innovations en s'éloignant des conventions romanesques connues et en tentant de découvrir une nouvelle voix narrative et un autre type d'écriture romanesque.

D'ailleurs il commence son aventure de romancier et évolue pendant une période où le roman connaît une crise, un certain nombre de transformations, c'est la naissance du roman moderne contemporain dont notre écrivain est, par excellence, l'un de ses représentants. Ces transformations ont permis, en fait, aux romanciers, y compris Abdelkader DJEMAÏ, d'écrire avec plus de liberté car dorénavant le roman devient un terrain d'expérimentation très riche où chaque romancier peut introduire ses innovations et son apport personnel, et dans ce sens M. BUTOR confirme que : « *Le roman est le laboratoire du récit* »¹

Dans ses trois romans, DJEMAÏ nous propose des récits sur l'exil, sur l'errance, sur l'intime et sur la mémoire, des concepts très liés car ces récits présentent l'exilé, que ce soit de l'extérieur cas de *Le nez sur la vitre* et de *Gare du Nord* où les exilés sont des vieux immigrés algériens, ou de l'intérieur (cas d'*Un moment d'oubli*) où l'exilé est un français, un homme enraciné dont l'inscription sociale a disparu, comme des images, comme une mémoire.

Dans ces romans, l'auteur fait une sorte de plongée dans l'âme humaine, il voulait découvrir ce qui se trouve à l'intérieur de chacun de ses personnages pour pouvoir offrir aux lecteurs une vision vibrante d'émotion et pour dévoiler l'intimité en affirmant que les personnes souvent marginalisées par la société, ont des histoires personnelles très intimes comme tout un chacun. Elles ont également une sensibilité et une mémoire car ses personnages se souviennent des moments joyeux comme des moments tragiques.

Les trois romans qui constituent notre corpus forment une sorte de chaîne dont les héros se ressemblent dans le sens où ils représentent un échantillon de personnages très difficile à comprendre et à analyser, des créatures hypersensibles et d'une certaine complication que, DJEMAÏ, excellent observateur et descripteur a réussi de le faire.

¹BUTOR M, *Essai sur le roman le roman*, les Éditions de minuit, 1960, les Éditions de minuit 1964.

Chapitre II.I

L'écriture romanesque pour Abdelkader DJEMAÏ : un choix et une continuité.

Introduction

Pour réaliser ses aspirations et gravir le sommet de la gloire dans un domaine donné, l'être humain est appelé à fournir des efforts gigantesques et suivre un certain rythme d'efficacité car seuls les intelligents qui savent que la véritable clé de la réussite est la continuité de donner, de travailler et de produire.

Après un court passage dans l'enseignement (deux ans d'enseignement dans une école primaire), Abdelkader DJEMAI exerça le métier de journaliste et collabora à plusieurs périodiques algériens. Il rejoignit la rédaction au journal « La république d'Oran en 1970 » et resta dans ce métier jusqu' en 1993, année de son installation en France. Il n'est pas le seul écrivain ayant exercé le métier de journaliste. On cite à titre d'exemple HEMINGWAY, LONDERS et CAMUS qui étaient de grands reporters et qui sont devenus des écrivains de grande renommée. Certains affirment que les reportages journalistiques réalisés par ces écrivains ont nourri leur inspiration littéraire.

II.I.1.1. Ecriture journalistique et écriture romanesque

La première et l'essentielle différence entre les deux types d'écriture est la liberté comme l'affirme BELINDA IBRAHIM* : « *La différence entre les deux genres se trouve au niveau de la liberté, évidemment plus grande dans les écrits romanesques* »¹ .

Dans un livre ou un roman, on écrit avec plus de liberté, on se laisse plonger dans la narration sans être limité ni par le temps, ni par l'espace. Par contre dans un journal, on rapporte une information dans un espace très limité et dans un temps très court. La deuxième différence entre l'écriture journalistique et l'écriture romanesque réside dans le rapport de ces dernières avec le temps et avec l'espace car le premier type est souvent écrit dans l'urgence dans le sens où il doit traiter les thèmes et les événements d'actualité en synchronisation avec leur déroulement. De plus l'article de presse doit être bref parce qu'il y a le problème de l'espace. Par contre l'écriture romanesque a assez d'espace et un temps illimité pour que le romancier

*BELINDA IBRAHIM : Anthropologue, journaliste, chef de projet de la publication santé beauté de l'orient – Le jour et auteure de totem sans tabous (une compilation de portraits inspirés de ses billets d'humeur).

¹ZALZAL Z, *Ecriture journalistique, écriture romanesque : Quelles différences*, article publié le 6 novembre 2010. In : clif.Wordpress.com).

puisse accomplir sa tâche. Alexandre NAJJAR* indique dans ce sens que : « *Les articles de presse sont écrits dans l'urgence, dans la brièveté, alors que l'écriture romanesque est beaucoup plus un travail qui nécessite du souffle ... en d'autres termes, serait un peu comme courir le marathon ou les 100 mètres.* »

Une autre différence éloignant les deux types d'écriture l'un de l'autre est celle de l'engagement. Le journaliste est, en quelque sorte, engagé parce qu'il est avant tout un salarié indépendant car, généralement, ce sont les rédacteurs en chef qui définissent les thèmes et la ligne éditoriale du journal ou de la revue. Selon l'actualité, le journaliste part sur le terrain, il fait son travail en urgence puis il revient pour discuter avec le directeur en chef pour décider si le sujet est convenable ou non. Par contre le romancier n'est pas obligé de faire tout ce travail ni de faire passer un message à travers ses écrits ou prendre position dans son texte.

Certains spécialistes voient également que le discours journalistique doit être objectif et que le journaliste doit être neutre en présentant l'information selon un raisonnement scientifique. Ce qui n'est pas le cas du texte littéraire, un milieu de subjectivité par excellence.

Pour conclure, nous disons que l'écriture journalistique est limitée en deux opérations : l'information et l'analyse. Par contre l'écriture romanesque n'a pas de limites car la créativité et l'imagination de l'écrivain n'ont pas, également, des limites sauf celles de la pensée.

C'est vrai que l'écriture journalistique est qualifiée par son caractère superficiel et qu'elle vise en première position la satisfaction du lecteur, mais il ne faut pas nier qu'elle est en contact direct et permanent avec la vie et le quotidien des personnes. De ce fait, un style vivant qui la rend désirée par tout le monde. Le journalisme est, en fait, une école très utile pour l'écrivain dans le sens où il bénéficie d'une expérience enrichissante, renforce ses liens avec les gens et élargit les horizons de sa vision de la vie et du monde, ce qui lui offre une certaine expérience et une sensation littéraire.

HEMINGWAY, à titre d'exemple, et grâce à son travail dans les champs de combat et d'être un témoin sur les tragédies de la première guerre mondiale et sur la guerre civile espagnole qu'il est devenu un écrivain d'une grande renommée dont tous les événements précités se trouvent reflétés dans ses romans.

* **Alexandre NAJJAR** : Un écrivain libanais d'expression française. Né à Beyrouth le 5 février 1967, il est aussi avocat et a été nommé officier dans l'ordre des arts et des lettres.

L'écriture journalistique permet, également, à l'écrivain d'améliorer son style et sa langue qui deviennent plus flexibles et plus claires. De ce fait, la formation journalistique apporte beaucoup de choses à l'écriture romanesque sur le plan de la structure du texte, les images percutantes et les mots choisis.

Le rapport entre la presse et la littérature n'est pas le résultat d'aujourd'hui, il est très vieux car plusieurs écrivains classiques ont produit des romans basés sur des faits réels, même de nos jours, on constate qu'un grand nombre de romans sont basés sur des événements réels et les récits tournent autour des personnages qui ont existé réellement. D'ailleurs, un grand rapprochement est remarqué entre la presse et les arts narratifs car il existe, par exemple, dans l'écriture journalistique des reportages et des portraits très proches de l'écriture romanesque et la seule différence ici réside dans le style de l'écrivain. De ce fait, on peut dire que les deux types d'écriture sont devenus très liés dans le sens où la presse emploie la langue littéraire dans ses articles et la littérature tire ses sujets de ce qui se passe sur le terrain et est enrichie par la presse artistique, cela veut dire que chaque écrivain journaliste avec ses allers retours entre les deux formes d'écriture s'enrichit de plus en plus puisque l'écriture journalistique et l'écriture romanesque s'enrichissent mutuellement. Évoquant l'apport de sa formation journalistique à son écriture romanesque, Abdelkader DJEMAÏ affirme qu' :

« Un écrivain n'est pas un poisson d'aquarium qui évolue dans un joli décor artificiel et à qui on jette de la graine pour qu'il continue de vivre. Il est plutôt un poisson d'oued, de fleuve, de mer, il faut qu'il aille chercher sa nourriture là où elle se trouve. Tout fait écriture, les bruits, les odeurs, les détails, les faits, les vécus, la rue, la famille, la société, la ville, la mort, la vie, la petite ou la grande histoire »¹

Selon lui, chaque reportage ou portrait contient une matière car il porte en lui un vécu, une mémoire, un roman enfoui au fond de lui et à qu'il faut donner vie et forme ². Il exerça le métier de journaliste en Algérie (à Oran) puis à Paris, mais il avait déjà écrit et publié avant de venir en France, il a publié des poèmes dans les journaux d'Oran, il a également écrit pour le théâtre et a publié son roman « Saison de pierres » inspiré par le séisme d'ELASNAM (Chleff Actuellement) en 1980.

¹Interview avec DJEMAÏ réalisée par Marlène SILHOL, publiée le 26 Juin 2013.

²Ibid.

En arrivant en France, notre romancier se consacre beaucoup plus à l'écriture romanesque mais il n'a jamais laissé son premier métier le journalisme, il continue toujours à exercer ce métier à Paris. Pour lui, les deux métiers, le journalisme et l'écriture romanesque s'enrichissent l'un de l'autre et s'accomplissent dans le sens où le premier inspire le deuxième (sujets, images, aspect réel ...) et le deuxième influence le style d'écriture et la langue du premier.

Notre auteur affirme que durant toute sa carrière que ce soit de journaliste ou de romancier, il tenta de créer et de développer un univers qui est le sien, un univers convenable qui lui permet de travailler dans la stabilité et dans la continuité, deux facteurs essentiels pour la réussite de tout écrivain et qu'il considère comme la clé de sa réussite et le secret de la propagation de son œuvre en Algérie, en France et dans le monde entier.

II.I.1.2. L'aventure romanesque chez DJEMAÏ : continuité et renouvellement

DJEMAÏ est un vrai combattant dans le champ de la lecture et de l'écriture. Il, et à l'âge de 69 ans continue toujours d'animer des ateliers d'écriture et d'encourager les jeunes à lire et à écrire. Il commence tout d'abord par tisser des liens de confiance et d'amitié avec eux, par la suite il leur explique comment pouvoir réussir dans la tâche d'écrivain. En répondant à une question de Marlène SILHOL sur la nature du rapport qui lui lie à ces jeunes, il affirme qu'il entretient avec eux :

« Des liens de confiance, d'amitié et de complicité. J'essaie de leur montrer que l'écriture est d'abord un métier d'artisan, qu'il demande de la passion, du travail, de l'assiduité. Je rappelle toujours ces évidences qui sont la nécessité de lire et d'ouvrir les dictionnaires »¹

DJEMAÏ est le meilleur exemple sur la personne qui travaille et qui poursuit sans relâche afin d'obtenir les résultats voulus, il possède des qualités individuelles et des capacités artistiques reconnues par la critique, raison pour laquelle il joue le rôle du guide pour ces jeunes en leur expliquant comment accomplir le travail avec souplesse et efficacité et comment surmonter les difficultés qu'ils peuvent rencontrer. Pour lui, le mot-clé de la réussite dans le métier d'écrivain est la continuité dans le travail. Il voit que chacun d'entre nous doit d'abord faire son choix dans cette vie, ensuite il doit continuer dans ce chemin malgré les

¹Interview avec DJEMAÏ réalisée par Marlène SILHOL, publiée le 26 Juin 2013

difficultés et les obstacles rencontrés. Son choix dans le monde de la littérature était l'écriture romanesque, il essaie à travers les moyens de la littérature de raconter des vies, des faits, des événements auxquels il a été parfois témoin.¹

C'est vrai que la question de continuité chez ce romancier réside essentiellement dans son choix et sa continuation dans l'univers de l'écriture romanesque après avoir écrit des poèmes, des pièces théâtrales et dans la presse. Mais en écrivant dans une période de transformations et d'innovation, par excellence, et pour surmonter les difficultés de narrer, il se trouvait dans l'obligation d'introduire des modifications sur son texte qui lui permettent de produire des romans chargés de valeurs esthétiques et intellectuelles au même temps car il cherche à travers ses écrits d'éveiller la conscience de son lecteur sur des problèmes posés dans la société, des problèmes sérieux qui nécessitent une intervention rapide de la part de tout le monde. Il invite également son lecteur à réfléchir, il ne veut pas l'endormir avec des histoires vides qui n'ont aucun objectif.

Ses exigences dans l'écriture l'orientent vers un nouveau type d'écriture romanesque. Elles lui ouvrent la porte à une nouvelle manière d'exercer la narration. En lisant son texte, il nous semble malgré notre lecture linéaire, qu'il y a une sorte de déplacement, de voyage, on saute des séquences narratives pour présenter d'autres, on insère des fragments dans la narration tels que les souvenirs, les rêves et les aspirations des personnages. C'est, en fait, sa manière de peindre la réalité et de traduire l'âme humaine. Les histoires racontées sont toujours coupées par des épisodes, des contes, et des fragments qui appellent la collaboration et la réflexion du lecteur qui, au fur et à mesure de sa lecture doit rester concentré pour pouvoir établir des liens logiques entre les différentes séquences présentées.

En adoptant ces nouvelles techniques d'écriture, l'auteur s'inscrit dans la modernité ou bien dans la postmodernité de l'écriture romanesque, une écriture qui a reçu plusieurs changements sur le plan des formes narratives et langagières car les écrivains de nos jours, y compris notre écrivain, ne respectent plus la structure du récit traditionnel, il y a une sorte de transgression de toutes les normes romanesques connues. Donc, on peut dire ici que son œuvre représente également une sorte de rupture avec certaines règles romanesques établies. En d'autres termes, DJEMAI tente de nous offrir un nouveau type d'écriture, une littérature

¹Interview avec DJEMAI réalisée par Marlène SILHOL, publiée le 26 Juin 2013.

de rupture et de renouvellement. GRACQ* fait, dans ce sens, une remarque sur : « *L'existence simultanée de deux littératures de qualité –d'un côté une littérature de rupture (...) –et de l'autre une littérature de tradition ou de continuité* ».

Pour DJEMAI l'écriture romanesque est un acte créateur qui produit des œuvres d'art et de pensée et qui exige un certain savoir littéraire et plusieurs lectures. Il voit que l'acte d'écriture est étroitement lié à l'acte de lecture : « *...Je rappelle toujours ces évidences qui sont la nécessité de lire et d'ouvrir les dictionnaires.* »¹

1.2.1 Les romans d'Abdelkader DJEMAI : subjectivité et représentation du monde

C'est vrai que le roman peut avoir comme premier objectif le fait de faire entrer son lecteur dans un monde qui dépasse la réalité vécue, un univers inconnu où l'imagination et la fiction règnent. Cependant, et entre les lignes, on peut trouver une certaine réalité évoquée par l'auteur, elle peut être la réalité subjective de l'auteur mais elle reste toujours une réalité inspirée du monde réel de l'écrivain qui veut analyser et traiter les problèmes de sa société à sa manière.

Abdelkader DJEMAI raconte des histoires et met en scène des personnages tout en exploitant des éléments réels intéressants à raconter. Donc il essaye de créer un univers propre où se mêlent l'objectivité du réel et la subjectivité de sa personne, un univers qui satisfait le lecteur et pose des problèmes sérieux de la société actuelle. Dans ses romans *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord* et *Un moment d'oubli*, il met en scène des personnages, souvent marginalisés par le milieu social, il nous raconte leurs histoires et nous transmet leurs souffrances dans cette vie. Il s'intéresse à cette catégorie de personnes existante dans toutes les sociétés du monde pour sensibiliser et appeler les lecteurs à prendre en charge ces créatures si fragiles en leur offrant une vie meilleure dans un monde très cruel. On peut dire ici que son texte est à la fois objectif et subjectif. Objectif parce qu'il se base sur la description détaillée de la vie quotidienne et réelle des personnages et subjectif parce qu'il fait une sorte de plongée particulière dans l'intimité de ces gens pour nous faire transmettre le poids de la vie, des souvenirs et des craintes du futur sur l'âme fragile de ces personnes.

Dans *Le nez sur la vitre* l'écrivain propose un court récit dans lequel il retrace la vie d'un vieil homme, dans l'espace d'une journée et pendant un voyage intime. Il dévoile

* Julien GRACQ, de son vrai nom Louis PIORIER, écrivain français.

¹Interview avec DJEMAI réalisée par Marlène SILHOL, publiée le 26 Juin 2013, Op.cit.

l'intérieur brisé de cette personne à cause de la disparition de son fils aîné. Pendant ce voyage, le passé du père revient au détour d'une autoroute ; il revisite son enfance en Algérie, son parcours d'émigré, le départ de son fils aîné. La vie de ce vieil homme défile, une vie avec tous ses détails. Ce petit roman apparaît comme une histoire dans l'histoire, un voyage dans un voyage, c'est un récit sur la précision et le détail.

Gare du Nord c'est un récit qui raconte le parcours de vie de trois émigrés analphabètes et retraités. Dans ce roman, l'auteur retrace l'histoire personnelle de chacun de ces chibanis avec précision et détail pour rappeler que ces êtres marginalisés ont également une mémoire et une sensibilité comme tout le monde.

Dans *Un moment d'oubli*, DJEMAÏ reste fidèle à la précision et au détail dans la description des faits et dans le retracement de vie de son personnage principal qui est cette fois-ci un homme enraciné, un homme du dehors avec ses blessures, ses joies et sa banalité, cet homme a perdu son inscription sociale et a choisi de vivre dans la rue après un drame qui a secoué sa vie. Il s'agit d'un récit sur l'enracinement, l'abandon et sur l'intime.

II.I.1.2.2. Les indices de subjectivité dans *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord* et *Un moment d'oubli*

Les indices de subjectivité dans un texte littéraire sont généralement les marques qui se trouvent dans l'énoncé et qui révèlent les sentiments des personnages, les valeurs d'un groupe social ou encore le point de vue de l'auteur. L'œuvre de DJEMAÏ est très riche par ces trois indices, son texte est une mosaïque de sentiments, on trouve l'amour, la haine, la peur, l'angoisse, le désespoir..., c'est une vision vibrante d'émotion car il utilise beaucoup ce qu'on appelle le vocabulaire affectif parce qu'il cherche à susciter les mêmes sentiments chez son lecteur, il cherche à l'influencer. Dans *Le nez sur la vitre* on ressent clairement cette richesse affective à travers les passages qui décrivent l'amour paternel et maternel : « *Il avait pensé aussi revoir son visage sur l'unique photo en couleurs où ils étaient ensemble, son bras tendrement passé autour de son cou.* »¹. C'est vrai que les parents d'autrefois n'expriment pas leurs sentiments mais cela ne veut pas dire qu'ils n'aiment pas leurs enfants, c'est en quelque sorte leur façon d'aimer : « *Le silence qui les liait était plus riche, plus chargé d'émotion. Ses yeux lui parlaient et cela souvent suffisait à ses attentes* ».²

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.13.

² Ibid., P.69.

On trouve également des sentiments de tristesse, de souffrance et de peur dans les passages suivants : « ...Une longue route l'attendait pour retrouver celui qui l'avait fait vieillir d'un coup, bien avant que le temps ne fasse son travail de sape. »¹

Gare du Nord est un récit qui ne manque pas d'émotion. DJEMAÏ dans ce roman démontre que les vieux sont des créatures très fragiles et qu'ils ont une sensibilité comme tout un chacun. On ressent cette sensibilité à travers les passages parlant de l'amour : « Trente ans plus tard, il n'arrivait pas à oublier ses yeux clairs, sa robe à fleurs, leurs étreintes, leurs promenades sur la plage et son départ une nuit d'hiver. »²

L'auteur tente, à travers ce récit, de nous offrir une œuvre riche d'émotion, une mosaïque de sentiments marquant la vie, l'existence et la mémoire des hommes, il l'explique dans ce roman sur la page 72: « Dans ce roman (...)il tenterait de mélanger tout ça, hommes, faits, rêves, sentiments, caractères, existences, mémoire collective »³. Les chibanis ressentaient également un autre sentiment, la peur, ils avaient peur de: « Finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendiants dans le métro. »⁴

Ils n'avaient pas peur uniquement de leur présent mais également de l'avenir, du destin qui les attendait : « ...Ils redoutaient aussi de mourir loin de leurs proches. »⁵. DJEMAÏ nous décrit aussi les moments de joie par lesquels passent les trois chibanis: « Dès les premières gémissements de la flûte, les tressautements allègres de la derbouka, chacun se sentit transporté derrière la méditerranée »⁶. Ces moments de joie étaient pour eux une source d'énergie pour continuer et pour surmonter les difficultés de la vie : « Ce qui n'était pas, ce jour-là le cas de Bartolo, plein d'énergie, prenant tout le monde par surprise, il se leva soudain pour accompagner ZAZA oubliant ses soixante-dix ans, son diabète et ses courbatures, il tournait autour d'elle, léger et audacieux. »⁷

Un moment d'oubli est également riche de sentiments, c'est un court récit qui retrace la vie d'un homme enraciné dont la vie se brise et qui décide de vivre dans la rue, il est devenu un homme du « dehors », un homme qui a perdu son inscription sociale (adresse, travail,

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.18.

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.67.

³Ibid., P.72.

⁴Ibid., P.29.

⁵Ibid., P.29.

⁶Ibid., P.64.

⁷Ibid., P.67.

statut social...) mais qui a, quand même, gardé un peu de son humanisme. DJEMAI nous décrit donc ses blessures, ses joies et sa banalité à travers ces passages : « *Le corps qu'elle a mis au monde, dans la joie et la souffrance, un après-midi d'automne est aujourd'hui en ruine.* »¹.

Des moments avec les membres de la famille constituent pour SERRANO de véritables moments de joie et de bonheur : « ... *Au-delà des remords et des regrets, elles seraient faites aussi de plaisirs et de joies simples...* »². La perte de son enfant était pour lui le moment le plus dur et le plus malheureux de sa vie :

*« L'enfant qui conduisait la voiture, c'était le tien, oui, Lucas, Lucas SERRANO, ton fils que tu n'avais pas serré dans tes bras depuis longtemps. Les yeux cette fois brûlés par les larmes, en voyant son corps dispersé (...) cette nuit où Lucas était mort à dix-sept ans, elle t'avait découpé lentement en lamelles. Tu aurais voulu que ton sang soit mêlé à celui de Lucas. »*³

La subjectivité de l'écrivain se manifeste également à travers le choix des sujets et des personnages. Dans ses romans, il choisit de parler des vieux émigrés, retraités et analphabètes, « Les vieux » car son père est un chibani et lui-même devient un chibani, il connaît très bien ces gens car ils occupent une place importante dans sa vie personnelle. Il pense que cette catégorie de personnes est marginalisée par la société et par les auteurs et qu'elle mérite d'être valorisée par la littérature car ils ont une mémoire, une sensibilité, une histoire personnelle très intime comme tout un chacun.

L'analphabétisme est également un thème très fréquent dans son œuvre. Ses personnages sont tous analphabètes parce que ses parents sont analphabètes aussi. L'auteur voit que ce problème est un véritable obstacle, il affirme cette idée dans une interview accordée à la France culture où il rappelait que sa mère ne peut pas lire les textes qu'il écrit, il dit que l'ignorance est une profonde blessure : « *Il se souvenait que devant elle, il avait baissé la tête, qu'il aurait voulu se cacher sous terre et que seulement un mot ou deux avaient réussi*

¹DJEMAI A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.12.

²Ibid., P.68.

³Ibid., P.83.

à franchir le seuil de sa bouche. Il ne savait pas comment lui avouer qu'il était analphabète.»¹

Le personnage principal dans *Le nez sur la vitre* était très timide parce qu'il n'arrive pas à parler le français, il parle, en fait, une seule langue : « *Ils ne parlaient qu'une seule langue, celle de leurs mères qui, comme eux, ne savaient ni lire ni écrire.* »². Nous remarquons donc que l'écrivain exprime implicitement son point de vue, il veut à travers ces textes prouver que le problème d'analphabétisme représente un vrai handicap pour les chibanis qui vivent en France et même ceux qui vivent en Algérie. On comprend qu'il, en parlant de ses vieux et de leurs problèmes, tente de leur trouver des solutions. Il veut les aider pour pouvoir aider ses proches (ses parents).

Les valeurs sociales sont le troisième indice de subjectivité et dont l'œuvre de DJEMAI ne manque pas car il ne cesse, au fur et à mesure de son récit, de rappeler l'impact de ces valeurs sur les personnages et sur leurs parcours de vie :

« ... *Il ne lui avait pas non plus offert de fleurs, ni ne l'avait emmenée dans des îles lointaines. C'était comme ça entre eux, et cela avait été également pareil pour leurs parents et leurs aïeux. Ils étaient liés par une sorte de complicité silencieuse qui ne les avait pas empêchés eux aussi de se sentir bien ensemble et d'avoir quatre enfants.* »³

Ses personnages ne cessent de penser à leur religion « L'islam » qui représente pour eux le principe de base même s'ils transgressent, parfois, quelques règles : « ... *Ils espéraient qu'un petit pèlerinage à la Mecque effacerait toutes les ardoises.* »⁴. En fait, ils transgressent des règles de la religion et des traditions mais toujours avec un pincement au cœur : « *Si Bartolo avait enlevé la chéchia, avec un pincement au cœur en pensant à ses aïeux, il s'était toujours refusé à dissoudre ce talisman (tatouage de la feuille sur le dessus de sa main droite) incrusté dans sa peau.* »⁵

II.I.1.3. Exilés et marginaux dans l'œuvre de DJEMAI

¹DJEMAI A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.25.

²DJEMAI A, *Gare du Nord*, op.cit., P.27.

³DJEMAI A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.66.

⁴DJEMAI A, *Gare du Nord*, op.cit., P.16.

⁵Ibid., P.27.

II.I.1.3.1. La notion de marginalité

On commence d'abord par donner une définition très simple proposée par le petit Robert du terme « marginal » : « *Le marginal est une personne vivant en marge de la société parce qu'elle en refuse les normes ou n'y est pas adaptée.* »¹. Selon cette définition, il y a deux types de marginalités : Une marginalité choisie et une marginalité imposée. La première c'est lorsque l'individu refuse de se conformer à la société et à la normalité. Par contre la deuxième est subie, c'est lorsque la personne n'arrive pas à s'adapter dans son entourage.

Ce qui est à noter ici, c'est que le résultat des deux types est le même, c'est-à-dire, dans les deux cas, la personne s'écarte du groupe social auquel elle doit appartenir, ce qui la met impérativement dans la marge. Le marginal est donc une personne qui vit à l'écart de la société. Par contre on peut trouver des personnes marginalisées à l'intérieur du groupe (cas de SERRANO, personnage principal d'*Un moment d'oubli*) et dans ce cas-là on dit que la marginalité est sociale, culturelle... Les personnes marginalisées se mettent dans la marge à cause de leur différence et à cause de leur non-conformité à la société.

Dans cette modeste analyse, on doit expliquer la différence entre une personne marginalisée et une personne exclue car la marginalité ne mène pas forcément à l'exclusion mais le marginal risque d'être exclu. Arlette BOULOUMIÉ, chercheuse et professeur à l'université d'Angers, explique la différence entre les deux concepts :

*« Bien que hors de la norme, le marginal est toléré, à l'opposé de l'exclu qui est rejeté, banni, hors-la-loi... Mais la frontière entre marginalité et exclusion est fragile : Le marginal est toujours menacé d'exclusion. Parce qu'il est différent, le marginal peut paraître subversif. »*²

On comprend donc que toute personne refusant de produire ou de participer aux activités sociales (travail, développement de la société, etc.) est mise à l'écart et les causes sont multiples : La maladie, la vieillesse, le chômage, etc. : « *Tout se passe comme si l'individu ou le groupe devenait un objet social passif dès lors qu'il se situe à la périphérie ou*

¹Le petit Robert, 2008.

²BOULOUMIÉ A, « Avant-propos », in *figures du marginal dans la littérature Française et francophone*, textes réunis par Arlette BOULOUMIÉ, Recherches sur l'imaginaire, N°29 Mars 2003, P.11.

hors de la sphère productive : Les apprentis, les chômeurs et les gens âgés sont parfois considérés comme marginaux, pour cette raison.»¹

Dans l'œuvre de DJEMAI nous trouvons des personnages marginalisés pour plusieurs raisons, mais ce qui est à noter ici c'est que la marginalité est toujours liée à la personne elle-même, à son identité, à son mode de vie et à sa conception du soi. Les lieux fréquentés par cette personne ont également un rapport très étroit avec sa marginalité.

II.I.1.3.2. Les types de Marginalité

II.I.1.3.2.1. La marginalité sociale

Les facteurs qui provoquent la marginalité sont généralement d'origine sociale, économique, politique, culturelle ou encore psychologique, c'est-à-dire la personne qui choisit de vivre en dehors du système social et qui ne participe pas à la vie politique et culturelle de sa société, la personne qui ne contribue pas au développement économique de son pays ou qui a des problèmes psychologiques favorisant son isolement du milieu social est considérée comme un sujet marginal qui, souvent, n'a pas conscience de l'importance de contribuer avec les autres membres de la société à l'évolution de leur société. Par contre si la conscience se réveille chez cet individu, on peut dire que la marginalité disparaît impérativement.

La question qui se pose ici c'est : Selon quels critères peut-on identifier ou classer le marginal ? La marginalité est un phénomène social marqué par la transgression des normes sociales: « *La marginalité est chargée de sens social et s'inscrit dans le binôme normalité déviance.* »². Cette déviance existe sous plusieurs formes, on cite par exemple le physique de l'individu, son appartenance ethnique, ses convictions intellectuelles...etc.

Arlette BOULOUMIÉ, explique les différentes formes pour lesquelles une personne est qualifiée de « marginale » :

*« D'ordre physique : Les handicapés, aveugles, boiteux, bossus, gauchers, débiles mentaux ont été marginalisés voire exclus selon les siècles ;
D'ordre ethnique : c'est le cas des noirs, des juifs ou des tziganes dans certains pays où à certaines*

¹ BAREL Y, *La marginalité sociale*, presses universitaires de France, collection la politique éclatée, 1982, P.99)

²VANT A « *Géographie sociale et marginalité* », in : *Marginalité sociale, marginalité spéciale*, CNRS éditions, 1986, P.15.

périodes ; D'ordre sexuel : il s'agit des courtisanes, des prostituées, des homosexuels. Les femmes elles-mêmes n'ont-elles pas été marginalisées dans la société du fait de leur sexe?; D'ordre intellectuel enfin : les créateurs, poètes maudis ou les savants ont été souvent en butte au pouvoir.»¹

Donc le physique ou bien l'apparence de la personne sont considérés Comme le premier critère de distinction, en suite nous avons le critère de position dans la société (âge, sexe, handicap...) et enfin la différence ethnique et culturelle. Nous commençons d'abord par le signe le plus visible : L'apparence du marginal qui est particulière par rapport aux autres membres du groupe : « *Il faut entendre par particularité physique, tout ce qui écarte un individu de la norme par rapport à l'humanité en général mais aussi par rapport à son groupe ethnique particulier.* »². Donc le physique, le gestuel et le vêtement (le portrait physique) sont les premiers signes qui font qu'un individu soit marginal ou intégré dans un milieu social et dans un temps donné : « *De tout temps, il y a eu des « signes extérieurs » de marginalité portant notamment sur le langage, la gestuelle et le vêtement* »³.

En décrivant SERRANO, l'auteur évoque sa distinction physique : « *...seules tes maigres jambes tiennent encore un peu la route ...Il y a longtemps que tu évites les miroirs, les reflets des vitrines et les falques d'eau .Cela ne t'empêche pas de savoir que tu as le teint jaune, des poches sous les yeux, les cheveux gris...* »⁴. DJEMAÏ veut dire ici que tout vagabond vit dans cette situation misérable. La maigreur, la maladie, l'absence d'éclat, les chaussures usées deviennent ainsi les signes distinctifs des gens du dehors.

Les vieux dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre* sont également des êtres marginaux pour des raisons différentes, d'abord pour leurs statuts dans la société, ils sont des personnes âgées, passives qui ne produisent rien, raison pour laquelle elles se situent dans la marge, elles deviennent non-conformes à la société : « *Tous trois avaient à peu près le même âge et les mêmes désirs.* »⁵. Ensuite, on a le critère culturel car les personnages dans ces deux romans sont originaires d'un autre pays « L'Algérie », ils parlent une autre langue « L'arabe » et ils

¹BOULOUMIÉ A, « Avant-propos », in : *figures du marginal dans la littérature française et francophone*, op.cit., P.12.

²Ibid., P.13.

³BAREL Y, *La marginalité sociale*, op.cit., P.115.

⁴DJEMAÏ A., *Un moment d'oubli*, op.cit., P.12.

⁵DJEMAÏ A., *Gare du Nord*, op.cit., P11.

possèdent d'autres traditions, une autre religion « L'islam » et d'autres comportements. Les vieux émigrés n'arrivent pas à s'intégrer dans ce milieu social différent, raison pour laquelle ils s'enferment dans le silence qui prend une grande place dans leurs vies : « *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* »¹.

Donc ces personnages sont marginalisés essentiellement pour leurs origines et à cause de leurs comportements qui sont complètement différents de ceux des français, ces derniers qui se mettent à éviter ces « étrangers » pour leur différence. La différence comportementale est peut-être choisie par l'auteur pour marquer l'originalité de ses personnages mais elle est également considérée comme la cause principale qui les marginalise.

II.I.1.3.2.2. La marginalité identitaire

Les sentiments de différence et de marginalité sont souvent liés au problème de l'identité qui passe en premier lieu par le nom de la personne qui a dans la plupart des cas une signification, culturelle : « *Être nommé signifie avoir une identité, signifie s'inscrire dans la loi, signifie encore s'inscrire dans l'histoire, la succession du temps et des générations* »². Avoir un prénom algérien « arabe » a une très grande importance pour DJEMAÏ et son personnage principal dans *Le nez sur la vitre* car ce prénom renforce, en quelque sorte, le sentiment d'appartenance au pays natal, l'Algérie, et sert à perpétuer le souvenir des aïeux :

« *Il lui donna avec joie le prénom de son père. Il perpétuait ainsi le souvenir d'un être qui avait mal à la poitrine mais dont le cœur était plein de bonté. Celui d'un grand père qu'il n'avait pas connu et qu'il aurait certainement aimé s'il avait été encore en vie.* »³

Donc le nom représente pour ces vieux émigrés l'appartenance à une famille, à une parenté et à un lieu (Le lieu d'origine –L'Algérie) : « *Nous sommes d'abord et avant tout le nom que nous portons.* »⁴. Le nom est de ce fait un élément très important et très intime de l'identité de tout individu. Cependant, dans une société d'accueil « La France » le nom contribue d'une manière directe ou indirecte à la marginalisation des émigrés.

¹ DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.26.

² CAMET S., *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e –XX^e siècles*, Paris, l'Harmattan, 2007, P.37.

³ DJEMAÏ A. *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.62.

⁴ CAMET S., *Les métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^e –XX^e siècles*, op.cit., P31.

Certaines études actuelles, considèrent le comportement du marginal et sa rupture avec les normes sociales comme étant une étape essentielle dans le processus de socialisation des émigrés, un facteur révélateur d'une volonté de s'intégrer dans ce milieu social. Selon cette étude cette étape est impérative pour ces étrangers pour qu'ils puissent rejoindre le groupe et s'inscrire dans le nouvel organisme social.

Cependant, ces études ne sont pas applicables sur tous les marginaux pour des raisons identitaires. Prenons à titre d'exemple les chibanis de DJEMAÏ qui ont quitté leur pays natal depuis des décennies mais qui n'arrivent pas encore à se dépasser de cette marginalité et à vivre sans le complexe d'être « étrangers ». Ils vivent toujours avec le sentiment qu'ils sont différents, qu'ils sont des marginaux et qu'ils doivent revenir chez eux. Le sentiment de marginalité suscite chez eux une sorte de peur, la peur de l'inconnu, de l'avenir : « *Quant à eux, la peur de finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendians dans le métro les poursuivait depuis longtemps.* »¹

Les vieux émigrés sont considérés donc par le milieu social d'accueil comme des marginaux, d'abord pour des raisons identitaires (pour leur origine et leur différence), par la suite pour leur vieillesse car ils sont devenus des personnes âgées, passives et qui ne produisent rien pour la société : « ... *Les gens âgés sont parfois considérés comme marginaux.* »²

II.I.1.3.2.3. La marginalité spatiale

La marginalité de l'individu a d'abord une dimension spatiale car un marginal est celui qui est en dehors du centre, en dehors de la vie sociale. De ce fait, la situation spatiale des personnes est révélatrice de sa situation sociale, politique, intellectuelle ... En outre, le lieu du marginal avec son espace dépend de plusieurs facteurs, d'abord la position dans l'espace social dans lequel il vit, ensuite la façon dont il occupe cet espace, c'est à dire sa stabilité dans cet espace, ses déplacements ou encore ses errances :

« Comme la marginalité, l'errance s'articule d'emblée sur la notion d'espace. En effet, l'errance au sens propre du terme se définit par la création d'un parcours sans objectif, non orienté dans l'espace. Elle renvoie à une double étymologie : Errer c'est d'abord

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.29.

²BAREL Y, *La marginalité sociale*, op.cit P.99

aller çà et là sans but, mais aussi marcher (illinere) ; puis à partir du XIIe siècle, errer a pour principale signification l'idée de se tromper. Dès lors l'errance semble reposer sur une erreur fondamentale. »¹

L'errance est donc à la fois la cause et la conséquence de la marginalité : « *L'errance et la marge ont partie liée du fait que l'une révèle l'autre autant que l'autre détermine l'une.* »². L'errance dans ce cas est l'expression de la marginalité identitaire car le vieil émigré dans les romans de DJEMAI ressent une sorte de mal-être à cause de son enfermement sur soi et à cause de sa marginalité par l'entourage social, ce qui lui pousse à choisir le chemin de l'errance, ce dernier va de plus en plus compliquer la situation :

« L'errance apparait comme acte suspect qui creuse encore plus la différence et la déviance du personnage par rapport au groupe, étant considérée comme un comportement qui s'oppose aux valeurs sociales communes, celles de la stabilité et de la sédentarité, et dénote, de ce fait, un certain déséquilibre social et psychologique de l'individu. »³

Dans l'œuvre de DJEMAI, on constate qu'il y a une variété dans les endroits choisis pour les personnages. Dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*, il y a d'abord Le lieu d'origine (L'Algérie) et les villages d'origine aussi comme lieux d'enfance et d'adolescence où les personnages ont vécu le temps de la guerre, de la famine et de la misère : « *Les conditions de vie furent encore plus dramatiques, surtout en hivers. Le vent et le froid étaient plus tranchants que les pointes du barbelé qui quadrillait le paysage.* »⁴. Ces conditions dramatiques obligent les personnages de quitter l'Algérie vers un autre espace, le lieu de destination cette fois-ci est la France. Ils ont changé de lieu pour chercher un travail, pour

¹DÉSIRÉ Kan M, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, carrefours mobiles, l'Harmattan 2004. P.40

²CAVALLERO C, *Le Clézio, témoin du monde*, clamart, Calliopées, 2009, P.197

³BELLAMINE BEN AISSA Y, *Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean Marie Gustave LE Clézio et Amin Maalouf*, Mémoire en cotutelle présenté en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'université d'Angers et de la faculté des lettres, des arts et des Humanités de la Manouba , sous le label de l'université Nantes Angers le Mans et de l'université de Manouba, Ecole Doctorale : SCE/FLAHM,PP.120.121

⁴ DJEMAI A., *Le nez sur la vitre*, op. cit., P.46

améliorer leurs situations et pour aider leurs familles: « *Ils n'avaient voyagé que pour chercher du travail, jamais pour le plaisir.* »¹

Le changement d'espace pour les personnages n'était pas facile car ils ont beaucoup souffert avant de prendre la décision de partir: « *Ils avaient connu l'humiliation, les maladies, ils avaient dû cacher, essuyer leurs larmes, ravalé leur colère. Ils avaient laissé leurs femmes et leurs gamins de l'autre côté de la mer.* »²

Le lieu de destination (La France) était pour ces personnages l'unique opportunité, la seule solution, un chemin très dur mais qu'il fallait le prendre: « *Eux, ils avaient écrit leur histoire avec l'encre de leur sueur.* »³. Dans ses récits l'auteur accorde une grande importance à la description des lieux. D'ailleurs avant de passer à la phase de rédaction il visite tous les lieux qui apparaîtront dans son récit, il visite les villes, les rues, les cafés, les marchés, etc., il les observe avec tous les détails qui les composent et qui les entourent. Les lieux ont pour ses personnages une très grande signification :

« *Dès qu'ils approchaient de la gare du Nord, ils se sentaient attirés par son atmosphère chaleureuse, ses formes féminines et par sa lumière douce qui avait la couleur d'une bonne bière. C'était un peu leur port où ils débarquaient au gré de leur humeur, de leur fantaisie.* »⁴

Malgré leur marginalité et leur errance, les personnages avaient des endroits où ils se ressentent à l'aise: « *Mais le lieu qui leur plaisait le plus, c'était la gare du Nord.* »⁵

« *Parfois, dans ton errance nocturne, tes pas te mènent près des remparts, sur la place Léon-Gambetta ... et toi, immobile, assis sur ton banc, tu voudrais être en face, à l'hôtel des deux Hémisphères, avec ses trois étoiles, ses marquises, ses géraniums et son restaurant aux rideaux couleur jaune abeille.* »⁶

¹ DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.36

² DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.71

³ Ibid., P.68

⁴ Ibid., P.38

⁵ Ibid., P.38

⁶ DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.14

Nous pouvons facilement constater, à travers ses récits, le soin particulier et la description détaillée que donne l'écrivain aux lieux où se déroulent ses histoires, il identifie et dès les premières lignes de son récit les lieux où se passe l'événement, des lieux qui, parfois, ne manquent pas de signification et de Symbolisme : «...C'était un peu leur port où ils débarquaient ou gré de leur humeur, de leur fantaisie.»¹

Nous déduisons donc, que la distinction physique, les problèmes de l'identité (origine, prénom, langue ...) et l'espace choisi par le marginal sont tous des facteurs qui différencient l'individu du groupe social et de l'humanité toute entière. C'est, en fait, ce que DJEMAÏ tente de traduire à travers ses récits en attribuent à ses personnages des caractéristiques physiques spécifiques et en mettant l'accent sur leur spécificité identitaire.

La marginalité de ces personnages est, sans doute, la cause principale du mal être, du déracinement et de perte qu'ils ressentent tout au long des récits, c'est une sorte d'errance morale avant d'être physique que les personnages doivent surmonter pour pouvoir accéder à une vie normale comme tout un chacun.

II.I.1.4. Le dépassement de la marginalité

Comme nous l'avons déjà dit, la marginalité de l'individu provoque chez lui une sorte de perte morale et physique, et pour pouvoir dépasser cet état, il doit fournir des efforts gigantesques pour chercher son âme, son être perdu (sa vraie identité, ses vraies origines, son vrai moi). Dans ce cas, la personne mène une sorte de quête de soi dans un entourage qui semble différent, cette quête exige, en fait, la rencontre de l'autre et le contact direct avec lui qui est considéré comme le premier et l'essentiel pas dans ce processus de réintégration dans le groupe social.

« L'autre » chez DJEMAÏ est présenté de deux manières différentes, la première est : L'autre compris dans le sens de l'étranger « L'alter », c'est ce français qui appartient à une civilisation différente (Européenne, chrétienne, française). Cet autre différent pour les vieux algériens émigrés en France mais dont le contact est impératif pour qu'ils puissent assurer leur socialisation dans la société d'accueil « La France ».

L'écrivain, tente de nous peindre les vieux émigrés comme étant des personnes qui ont essayé de dépasser cette marginalité sociale mais qui n'ont pas pu réaliser l'équilibre entre

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, P.39

leur propre culture et celle de la société d'accueil et donc ils se trouvent dans un état de déchirement, de perte et de marginalité sociale encore une fois : « ... Mais ils buvaient leur bière sans grand remords et même avec plaisir. Ils espéraient qu'un petit pèlerinage à la Mecque effacerait toutes les ardoises.»¹

Cet état de perte leur oblige de s'enfermer et d'éviter le contact avec l'autre différent : « Il était enfermé avec elles dans une sorte de voyage intime ou le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui car il ne maîtrisait pas bien leur langue. »²

La deuxième manière dont DJEMAÏ présente « L'autre » est celui qui n'est pas soi, pas forcément celui qui appartient à une culture différente mais comme « autrui » que le personnage côtoie dans sa vie et : « qui suppose communauté et/ou une proximité sociale, en raison de la participation partagée à une même totalité.»³. Cet autre avec lequel on vit et dont le contact quotidien aide beaucoup à découvrir soi-même et par conséquent surmonter cette marginalité sociale car : « La conscience de soi est dérivée de l'échange avec les autres.»⁴

Les personnages, ont, en fait, une sorte de peur de contacter les autres, ils n'ont pas envie ou leur envie n'est pas si suffisante pour pouvoir entrer en contact avec autrui et pour créer un certain équilibre pour leur vie : « Cette envie, si elle était suffisamment forte, t'aiderait à renouer avec un certain équilibre. »⁵

La connaissance et la découverte de soi est, en réalité, une étape impérative, dans le processus de réintégration du marginal dans le groupe humain et social auquel il appartient car il est très difficile, voire impossible de connaître l'autre sans découvrir et connaître soi-même. Donc, pour dépasser et surmonter sa marginalité, le marginal est appelé avant tout de se connaître, de se découvrir, de se réconcilier avec son passé, avec son identité, avec son origine et avec sa personnalité. Ainsi, il peut surmonter et remédier le mal-être et la marginalité dont il souffre depuis un longtemps et donc rejoindre le groupe humain et social dans lequel il vit.

La deuxième étape dans ce processus est, sans doute, la découverte et le contact de l'autre qui permettent au marginal de surmonter sa peur, son angoisse et de trouver finalement

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit, P.16

²DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.26

³JODELET D, « *Formes et figures de l'altérité* », in *L'autre : Regards psychosociaux*. In : Yosr BELLAMINE BEN AISSA, op.cit., P.157

⁴JODELET D, « *Formes et figures de l'altérité* », in *L'autre : Regards psychosociaux*. In : Yosr BELLAMINE BEN AISSA, op.cit., P.157

⁵DJEMAÏ A., *Un moment d'oubli*, op.cit., P.71

un équilibre psychique et accéder à une vie normale et équilibrée : « *D'une certaine façon, j'attendais de rencontrer quelque chose ou quelqu'un, qui me permettrait de sortir de mes obsessions et de trouver une paix intérieure.* »¹. La rencontre de l'autre peut, également, jouer un rôle très important dans le processus de réintégration du marginal dans le sens où elle le tracte et l'aide à sortir de son isolement et de dépasser cette étape noire de sa vie « La marginalité ».

Dans *Le nez sur la vitre, Gare du Nord* et *Un moment d'oubli*, l'auteur met l'accent sur deux catégories de marginaux, les vieux et les personnes du dehors qui ont comme points communs le fait de sortir de la normalité et de partager les mêmes souffrances, ils vivent un sentiment de malaise dû à leur vie très difficile. Pour lui, les vieux sont des êtres hypersensibles, fragiles qui doivent être protégés et pris en charge. Cependant et malheureusement la réalité dit autre chose car ils sont traités, très souvent, avec infériorité et avec marginalité par les autres membres de la société qui voient que ces êtres non producteurs représentent un vrai handicap pour leurs sociétés.

Ce regard négatif crée chez ces personnes âgées un sentiment de malaise et de peur, ensuite ils s'enferment sur elles-mêmes et évitent le contact avec les autres et avec le monde extérieur. C'est, en fait, ce que notre écrivain tente de présenter à travers ses récits en décrivant le quotidien de certains "Chibanis" émigrés en France et en poursuivant le parcours de leur vie afin de trouver une explication de leur état actuel. Il cherche, également, dans leur passé en remontant leurs souvenirs (leur enfance en Algérie, les dures conditions de vie, le temps de la guerre...) car tous ces éléments sont significatifs et peuvent avoir un impact direct ou indirect sur le présent de ces personnages.

Les chibanis vivent, en fait, déchirés entre le passé lointain en Algérie et le présent cruel en France. On ressent tout au long des trois récits que les personnages ont une sorte de nostalgie en pensant ou en parlant du passé malgré les conditions dramatiques de la vie (guerre, pauvreté, maladies ...) parce que le passé pour eux c'est leur bled « L'Algérie », c'est leur appartenance et leur identité, c'est leurs familles (mères, pères, épouses, enfants, ...) : « *Il lui donna avec joie le prénom de son père. Il perpétuait ainsi le souvenir d'un être ... dont le*

¹ J.M.G le CLÉZIO, *La fête, chantée et autres essais de thèmes amérindiens*, in : Yosr BELLAMINE BEN AISSA, op.cit., p.158

cœur était plein de bonté. Celui d'un grand-père qu'il n'avait pas connu et qu'il aurait certainement aimé s'il avait été encore en vie.»¹

Dans *Un moment d'oubli*, l'auteur attire l'attention sur un homme enraciné, un homme du dehors. Il nous invite de réfléchir à ce qui fait l'identité d'une personne lorsque son inscription sociale a disparu (sans adresse, sans travail, sans téléphone, sans statut, sans famille ...), c'est un excellent roman sur l'enracinement, l'abandon et la perte.

DJEMAÏ décrit ces personnes comme étant des naufragés sociaux de l'âge moderne qui errent dans les villes en vagabonds, des personnes qui ont échoué de vivre dans une société impitoyable et qui sont devenus, par la force des choses, des épaves rejetées par une vie cruelle : « ...*Tu as échoué comme un morceau de bois mort rejeté par la mer. Une épave, en chair et en os.* »². Jean Jacques SERRANO représente, en fait, tout homme vivant les mêmes conditions et ayant passé par des événements dramatiques, l'homme qui erre dans les rues et qui vit une extrême solitude : « *Il te reste enfouis en toi, quelques images, deux ou trois beaux souvenirs et un quignon de rêve.* »³

L'écrivain souligne, à travers cette phrase, la solitude et le vide vécus par ces personnes qui tentent, selon lui, d'affronter cette vie par leurs réserves de beaux souvenirs mais ils finissent par s'enfermer sur eux-mêmes dans une sorte d'isolement et d'exil choisis et rencontrent ainsi, le monde des exclus et des oubliés :

« Ton cas, tu le sais bien, n'a rien d'exceptionnel. Il y a de plus en plus de personnes qui errent comme toi, parfois en groupe ou avec leurs chiens dans les cités plus dures, plus impitoyables que celle où tu as débarqué, sans le faire exprès, il y a presque deux ans. Des hommes et des femmes de plus en plus jeunes aussi. »⁴

Conclusion

Nous déduisons enfin de cette modeste analyse, que Abdelkader DJEMAÏ décide de focaliser son travail sur les vieux immigrés, les SDF, les laissés-pour-compte...Il les évoque dans ses écrits pour dire aux lecteurs que ces êtres hypersensibles méritent une attention

¹ DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre.*, op.cit., p.61

² DJEMAÏ A., *Un moment d'oubli*, op.cit., p.13

³ Ibid., p.43

⁴ Ibid., P.41

particulière car seuls ils n'arrivent pas à dépasser leur marginalité et les drames qui se sont abattus sur leurs âmes à cause de la société impitoyable de nos jours.

Chapitre II.II

Poéticité et cohérence esthétique dans l'œuvre de Abdelkader DJEMAÏ

Introduction

Autrefois Victor HUGO disait : « *Pouvoir, vouloir, savoir, trois mots qui mènent le monde* ». C'est vrai parce que les mots ont un pouvoir gigantesque dans le sens où un seul mot suffit pour toucher notre émotion et laisser derrière lui une très grande trace. Chacun de ces mots évoque un sentiment différent : colère, joie, tristesse, jalousie, amour, haine... Un mot est suffisant pour déclencher une guerre, créer une idée, un concept ou pour éveiller en nous des souvenirs et des sentiments enfermés dans notre mémoire. Un mot, parlé ou écrit présente une très grande force parce qu'il nous permet de s'exprimer et de dire ce que l'on désire.

Les écrivains ont, en fait, très bien saisi la valeur du mot. Ils l'ont utilisé pour créer des textes qui fascinent les lecteurs, ces derniers se trouvent émerveillés par un monde séduisant de mots, d'histoires et de textes qui, à leur tour s'entrecroisent pour nous offrir le produit final, un texte chargé d'émotion et d'épaisseur culturelle :

*« Dans notre espace culturel, les textes s'accumulent, s'entrecoupent, s'émiettent, s'émitent, s'annulent pour former, en fin de parcours, le texte lisible chargé d'épaisseur culturelle et des accumulations du signifiant dans sa discontinuité expressive et sa continuité civilisationnelle ».*¹

Ces textes ont, sans doute, un grand impact sur l'esprit de l'homme, ils peuvent lui offrir de nouvelles idées, enrichir ses informations ou encore changer entièrement sa vision du monde. En verbalisant ses idées, l'homme peut extérioriser ses désirs, ses sentiments et influencer les esprits des autres, raison pour laquelle il faut bien choisir ses mots pour son bien et pour le bien des autres personnes et contribuer ainsi à l'évolution du monde par le biais de la création verbale qui reflète clairement le niveau intellectuel de chaque nation.

Les écrivains et auteurs sont les créateurs des mots et de ce fait ils sont les premiers responsables de leur effet positif ou négatif. Le choix des mots par l'écrivain est une sorte de jubilation car chaque mot cache derrière lui plusieurs sens. Abdelkader DJEMAI dit en répondant à une question dans le cadre d'un entretien réalisé pour « La plume francophone » :

¹ KHEMRI H, *Poétique de la fiction, approches sémiotiques du roman Algérien*. ELALMAIA 2011, p.,11.

« Il y a une espèce de jubilation à travailler chaque mot. Les mots sont comme les cailloux. Quand j'étais gamin, j'en soulevais pour voir ce qu'il y avait dessous, c'est toujours humide, il y a un peu d'herbe ou un insecte... c'est ça pour moi le côté sensuel de l'écriture ».¹

Pour certains l'écriture est avant tout un don, un talent, qui naît avec l'être humain mais pour Abdelkader DJEMAI l'écriture est un apprentissage où on doit tout d'abord apprendre à choisir les mots dont on a besoin, donc il faut faire une sorte de collecte de mots nécessaires pour la production ensuite on les tisse pour obtenir enfin le produit final, le texte littéraire. DJEMAI affirme dans ce sens que :

*« ...Dans la vie comme dans la création il faut apprendre à tisser. L'écriture est pour moi d'abord un métier d'artisan où l'on apprend tout le temps... Le boulanger fait du pain, le mécanicien répare des voitures, le cordonnier des chaussures et l'écrivain des livres, il n'y a rien d'exceptionnel ».*²

Pour DJEMAI la beauté d'une œuvre littéraire n'est pas uniquement dans le côté esthétique, elle réside également dans l'esprit de responsabilité que possède son écrivain, dans ses convictions et sa manière de transmettre des messages suprêmes aux lecteurs à travers les histoires et les états d'âmes de ses personnages.

Ce que nous voulons dire ici c'est que les mots constituent, sans doute, la matière première, le matériau de base, pour tout écrivain mais chacun d'entre eux les utilise à sa manière et selon sa propre conception esthétique de l'œuvre littéraire et dans ce qui suit nous essaierons de découvrir la spécificité de l'écriture Djemaienne ainsi que sa conception esthétique de l'écriture littéraire.

II.II.2.1. Le style et la stylistique

Les artistes et les écrivains sont des êtres humains doués, ils naissent avec des facultés naturelles qui se développent progressivement avec le temps et avec le travail continu. Cependant, chacun d'entre eux et selon sa culture, ses goûts, sa formation et son tempérament possède un style d'expression différent de celui des autres avec lequel il s'exprime et transmet ses messages artistiques.

¹Entretien avec Abdelkader DJEMAI réalisé par virginie BRINKER et Ali CHIBANI pour clore le dossier dédié par La plume francophone à ce grand écrivain, posté le 17 juillet 2017.

²Ibid.

Le style est, de ce fait, la touche personnelle de l'artiste qui est à la base de l'originalité de son œuvre d'art :

*« Depuis l'antiquité, la notion de style... a été associée à la manière de plaider d'un orateur, puis, progressivement, aux caractères propres de l'exécution de tout artiste, mais aussi de celle de groupes ou d'écoles. Appliqué à un texte écrit, le terme en est venu à désigner ce qui fait l'originalité de son auteur, les traits qui n'appartiennent qu'à lui ».*¹

Le style est donc une trace laissée par une personne « artiste » dans un art bien déterminé et qui se caractérise par l'originalité et par la beauté, « "style" vient du latin stylus, et désignait originellement un "poinçon généralement de métal ou d'os, utilisé dans l'Antiquité et au moyen Âge pour écrire sur des tablettes enduites de cire ». Style est ici synonyme de stylet, son dérivé. Mais le style, c'est aussi le geste, le tracé, la manière d'inscrire de laisser une trace, d'inscrire une trace de manière inédite, propre à un seul. Une acception plus tardive du mot le définit comme : « *Catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier* ». ²

" Le grand Robert de la langue Française" propose également une définition à ce terme « Style » : « style vient de « estilh » (1350), et signifie « manière de parler ». Le style devient l'ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, image, tour de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur ». Georges MOLINIÉ dit dans le dictionnaire de rhétorique :

« D'une façon générale, on peut dire que le style relève de l'élocution dans la mesure où il faut choisir des mots et les organiser entre eux. La sélection et l'arrangement définissent la composante matérielle du style la plus immédiate et la plus sensible à réception. C'est la composition, en un

¹MILLY J, *Poétique des textes*, ARMAND COLIN, 2^{ème} édition, 2014, p.289.

²LABORD C, *Le ravissement du style, sémiostylistique pour une réception physiologique de l'art verbal*, Paris HONORÉ CHAMPION Éditeur, 2016, p.79.

sens, qui crée vraiment le style, puisqu'elle régit la liaison et l'organisation de la suite des mots ».¹

Nous comprenons donc, d'après toutes les définitions proposées, que le style se résume dans l'expression suivante : « *la manière d'expression personnelle d'un artiste* ». Et cette manière d'expression dépend de plusieurs éléments : le choix des mots, les goûts, le but visé...Le style a donc, surtout en littérature, un rapport direct avec le langage raison pour laquelle on trouve plusieurs styles d'écriture : le style oratoire, affectif, coupé, parlé, fluide, simple, pédant, pompeux, coulant...

RICHELET classe ces styles, selon l'usage singulier de chaque auteur, dans trois grands types de style :

« Néanmoins comme ces diverses manières de s'exprimer se réduisent à trois sortes de matières, l'une simple, l'autre un peu élevée et la troisième grande et sublime, il y a aussi par rapport à ces matières trois sortes de stiles, le simple, le médiocre, et le sublime. Le stile doit être clair, pur, vif, coulant, agréable, juste, et propre au sujet ».²

Dans notre travail de recherche, on voudrait parler du style qui s'accorde avec la simplicité parce que le style simple est le choix de notre romancier Abdelkader DJEMAI : « ... *J'ai toujours fait le choix de la simplicité... Je vise à plus de simplicité qui est un long travail* ».³

Cependant, l'emploi d'un style se différencie d'un auteur à l'autre, selon le choix des mots, des personnages et la visée voulue de l'œuvre. Nous pouvons donner ici comme exemple deux écrivains qui ont choisi le style simple mais qui sont différents l'un de l'autre :

Le premier écrivain est Mouloud FERAOUN, écrivain Algérien d'expression Française, qui écrit avec un style simple qui a des objectifs pédagogiques, et le deuxième écrivain c'est Albert CAMUS qui a écrit l'« *Étranger* » avec un style simple mais qui a une profondeur

¹MOLINIÉ G, *Dictionnaire de rhétorique*, le livre de poche, 1992, p.303.

²RICHELET, article consacré au mot « style », cité par Georges MOLINIÉ, in *Dictionnaire de rhétorique*, le livre de poche, 1992, p.305.

³Entretien réalisé par la plume francophone, op.cit.

philosophique. De ce fait, on peut dire ici que le style dépend de la personne elle-même et que BUFFON avait raison lorsqu'il a dit : « *Le style, c'est l'homme même* ». ¹

Charles BALLY, le linguiste suisse, disciple de F. DE SAUSSURE, considère dans son « *Traité de stylistique Française* », que la stylistique est la science qui étudie : « *Les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité* ». ²

Le style n'est pas donc, le seul objet d'étude de la stylistique car cette science s'intéresse également au langage, à son impact sur le plan affectif, esthétique, psychologique, et à son influence dans un milieu social bien déterminé. En un mot, l'objet d'étude majeur de la stylistique est le discours, le discours littéraire, dans lequel on peut trouver tous les éléments précités. Georges MOLINIÉ voit que :

« *L'objet de la stylistique n'est pas d'abord le style [...], même si, en revanche, le style peut difficilement s'appréhender autrement que comme objet d'étude de la stylistique, [...]]'objet majeur et éminent de la stylistique, c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de « littéarité » du discours, de la « Praxis » langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature* ». ³

Le régime de littérature dont parle Georges MOLINIÉ, nous incite à se poser plusieurs questions : Qu'est-ce que la littéarité ? Qu'est-ce que la littérature ? Et qu'est ce qui les conditionne ? C'est ce que nous tenterons de découvrir dans le point suivant en répondant aux questions précitées.

II.II.2.1.1. La spécificité du style littéraire Djemaien

Chaque texte littéraire a, sans doute, sa spécificité et son auteur a une particularité d'écriture (son choix des mots, les figures qu'il utilise, ...). Cependant, il existe toujours des

¹Formule de BUFFON extraite de son discours à l'Académie Française, le 25 août 1753.

²MILLY J, *Poétiques des textes*, op.cit., p.293.

³LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., p.80.

points communs entre les différents textes littéraires dans le sens où ils doivent tous répondre à un certain nombre de règles et respecter ce que Georges MOLINIÉ nomme « Le régime de littérarité » qui se définit comme une théorie littéraire composée de trois tests tentant, à chaque fois, de donner une définition au discours littéraire :

D'abord, le discours dit littéraire doit avoir un fonctionnement sémiotique complexe car : « À un haut régime d'art, le langage ne fonctionne plus comme outil de communication créant de l'intérêt dans le mondain »¹. À ce niveau le langage devient symbolique et le rôle de symbolisation devient essentiel. Ensuite, le discours littéraire doit être autoréférentiel c'est-à-dire qu'il est à lui-même son propre référent : « Le discours littéraire construit son propre univers de signification tout en conservant une certaine référence à du mondain extra-textuel, sans quoi toute participation à réception serait bloquée ».²

Enfin, l'élément de créativité et le sens esthétique du discours littéraire, qui devient dans ce cas un acte qui sert à créer :

*« Si un texte littéraire ne crée pas, n'est pas, ne constitue pas en soi un évènement, matériellement retentissant et sensiblement touchant, par rapport à ceux qui y sont confrontés-lecteurs, auditeurs, spectateurs-, il est mort, nul, inexistant comme texte littéraire. C'est ce qu'on appelle la valeur performative absolue et nécessaire de l'acte poétique (la création littéraire) ».*³

On comprend, de ce fait, que la rédaction d'un texte littéraire est la combinaison de trois éléments essentiels : Le premier est le travail sur la langue même si le style est simple il doit y avoir un effort et un travail sur le choix des mots et sur la manière de s'exprimer. En deuxième lieu, le travail sur la signification, c'est-à-dire le texte littéraire doit avoir un sens tout en prenant en considération les exigences du monde extratextuel. Et enfin l'élément qui donne au texte littéraire sa beauté et sa valeur esthétique : l'esprit de créativité de l'écrivain qui, à travers ce sens, peint le texte par sa propre vision esthétique en lui offrant sa touche personnelle. Tout écrivain est, donc appelé à respecter les règles précitées pour pouvoir fabriquer son style personnel capable d'influencer et d'éveiller les sentiments et le désir de lire chez les lecteurs avec efficacité.

¹LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., p.81.

²MOLINIÉ G, *Sémiostylistique*, « Le régime de littérarité, PUF, 1998, p.101-106.

³MOLINIÉ G, *La stylistique*, PUF, 1993, p.04.

II.II.2.1.1.1. Un style simple et accessible

En lisant l'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ, on découvre des récits simples, claires et linéaires qui n'offrent que de l'essentiel en donnant de petits détails qui semblent ordinaires mais dont aucun n'est anodin. Il est clair qu'il a fait le choix de la simplicité, qui est pour lui une tâche très difficile qui nécessite un grand effort et un long travail : « ...*J'ai toujours fait le choix de la simplicité car je croie qu'en écriture, comme en toute chose, le plus difficile c'est de faire simple. C'est du travail/... Jet je vise à plus de simplicité qui est un long travail, d'abord sur soi-même* »¹. Avant d'être écrivain, il a exercé le métier d'un journaliste pendant une vingtaine d'années, cela a, sans doute, un grand effet sur son choix de la simplicité car le journalisme est un métier qui exige la clarté, la simplicité et conduit le journaliste vers l'essentiel tout en essayant de faire clair et simple.

Mais la question qui se pose ici : que signifie la simplicité en écriture romanesque ? Est-ce que c'est l'écriture avec des fautes de langue, ou bien l'usage des phrases mal formulées ou mal ponctuées ? Certainement non car cela est considéré comme une écriture carencée sur le plan de langue. La simplicité est, en fait, loin d'être un signe de manque de don ou d'inspiration car dans le monde de la littérature il existe des œuvres écrites dans une langue proche de la langue populaire mais qui ont une grande valeur esthétique.

Citant, à titre d'exemple, Albert CAMUS, qui a écrit l'étranger dans une langue très simple mais qui offre, à travers cette histoire, un texte très beau et très profond sur le plan des idées et sur le plan philosophique. C'est la même chose pour Abdelkader DJEMAÏ qui nous offre une œuvre simple et facile à lire mais riche en sentiments et en valeurs, profonde dans les messages transmis.

La simplicité en écriture est le synonyme de la sobriété, c'est aller à l'essentiel, c'est faire clair et simple tout en évitant les phrases pompeuses et touffues ainsi que les structures ennuyeuses qui n'ont aucune valeur esthétique. Léonard DE VINCI disait à l'époque que « *La simplicité est la sophistication suprême* ». Ce qui confirme l'affirmation de Abdelkader DJEMAÏ que le plus difficile est de faire simple. Ecrire simple est également synonyme de beauté, c'est un art qui offre des images riches en signification et en émotion.

¹Entretien avec DJEMAÏ réalisé par la plume francophone, op.cit.

Dans les trois romans *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord* et *Un moment d'oubli*, nous rencontrons de très belles scènes repues de richesses esthétiques, stylistiques et émotionnelles. Dans *Le nez sur la vitre*, la description de la rencontre du père avec le cadavre de son fils après de très longues heures de voyage et de recherche est très touchante :

*« 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 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 [...] Peu de temps après, on lui remit le corps, ses vêtements, ses baskets, son nécessaire de toilette et les lettres auxquelles il n'avait jamais répondu. Il retrouva aussi dans ses affaires le portefeuille de cuir marron dans lequel il avait rangé la photo qu'il avait longtemps cherchée. Son fils l'avait emportée avec lui. Il le revit alors, en pantalon Kaki et en sandalettes, serré contre lui comme s'il voulait qu'il le protège contre le malheur ».*¹

Ce passage est écrit, comme on peut le remarquer facilement, dans une langue simple et accessible. Cependant, il offre une richesse stylistique et une profondeur significative et émotionnelle. L'auteur fait la même chose dans *Un moment d'oubli* en décrivant la surprise dramatique, après une course-poursuite, de Jean Jacques SERRANO qui découvre que le voleur de la voiture écrasée par le TGV n'est que son petit qui n'avait que dix-sept ans :

« Soudain, sans que tu t'y attendes, tu l'avais vu foncer vers la barrière qui était baissée avant d'être percuté par un TGV qui avait fait exploser la fiat comme un ballon d'enfant. L'enfant qui conduisait la voiture, c'était le tien, oui, Lucas, Lucas SERRANO, ton fils que tu n'avais pas serré dans tes bras depuis longtemps. Les yeux cette fois brûlés par les larmes, en voyant son corps dispersé sur le ballast, le bruit de tôle déchirée était venu, dans ta tête, s'ajouter à celui de la scie électrique qui avait tranché l'index de ton père. Cette nuit où Lucas était mort à dix-sept-ans, elle t'avait

¹DJEMAI A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., pp.78-79.

*découpé lentement en lamelles. Tu aurais voulu que ton sang soit mêlé à celui de Lucas, comme ceux de ce petit garçon et de sa mère qui s'était défenestrée du huitième étage ».*¹

Les dernières pages de ce roman constituent une grande surprise pour le lecteur qui attend dès le début de comprendre la cause principale de l'errance physique et morale de son héros. Elles dévoilent le drame qui a bouleversé la vie de SERRANO. La description de la scène de l'accident, à la fin du roman, est un véritable exploit esthétique car l'écrivain et avec une poignée de mots arrive à nous transmettre un événement si bouleversant et si touchant dans la vie de son héros.

Toujours avec un style simple et accessible, l'auteur présente les portraits de trois chibanis arrivés en France pendant les années cinquante, ils sont trois retraités désignés par leurs sobriquets et vivent entre le « Foyer de l'espérance », « La chope verte » et « La gare du Nord », l'endroit qui attire leur attention et leurs pas. Il, tente à travers cette histoire de peindre le tableau d'une société, d'une situation, d'une vie, d'une catégorie de personnes, des créatures fragiles mais qui nous fait apprendre beaucoup de choses : « *Tous trois avaient à peu près le même âge et les mêmes désirs* ».²

DJEMAÏ s'intéresse à ces Chibanis retraités, souvent marginalisés par la société parce qu'ils ne servent à rien. Il se centre sur eux dans plusieurs romans parce que, selon lui, ils ont lui appris beaucoup et parce qu'ils ont des choses à nous dire malgré leur silence :

*« Pour "Gare du Nord", quand je suis arrivé en France en 1993, mon père me manquait, il avait l'âge de mes personnages et moi-même aujourd'hui je deviens un Chibani. Là aussi, il me fallait raconter l'histoire de ces gens qui m'ont beaucoup appris. À chaque fois que j'aborde un aspect social dans mes livres, je fais attention à ne pas verser dans le dolorisme, dans le larmoyant ou le misérabilisme. Mon père était un journalier qui sortait à 5 heures de matin pour aller trouver du travail. La notion d'effort, de labeur, c'est par lui, que je l'ai compris ».*³

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.82.

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.11.

³Entretien avec DJEMAÏ réalisé par la plume francophone, op.cit.

Ces romans sont, de ce fait, le reflet d'une expérience intime, une singularité que DJEMAI cherche à partager avec ses lecteurs. Il tente de transmettre cet archi-singulier, selon l'expression de G. MOLINIÉ au public c'est-à-dire de l'individuel au collectif. Il voit, donc, dans ce style minimaliste, simple, le moyen par excellence de devenir partageable et accessible à tous car cela est, sans doute l'objectif de tout écrivain, le fait de devenir partageable : « *J'ai seulement pour nous sauver le langage que je partage avec tous* »¹. L'écrivain a, de ce fait, une mission très difficile car il doit gérer le lecteur, il doit penser à lui en écrivant pour pouvoir lui transférer l'émotion telle qu'il la ressent :

*« La communication en art est ambiguë. Permettant de gérer l'altérité, l'extériorité par rapport à la subjectivité, à l'intériorité, la communication artistique doit se faire assez générale pour être partageable, et assez singulière pour s'offrir comme expérience personnelle, intime, inédite et inouïe et, de cette manière, retenir l'intérêt des récepteurs ».*²

L'auteur dans son œuvre fait le choix de la simplicité, il écrit avec un style simple et accessible parce qu'il a compris que le rapport avec ses lecteurs ne devient facile qu'à travers ce style qui mène directement à l'essentiel et qui rend la lecture plus facile et plus claire. Carlo LÉVI affirme, dans son essai « *La peur de la liberté* » que les rapports avec autrui : « *Ne sont possibles qu'à travers ce qui est commun à tous, à travers l'indifférencié qui, par sa permanence, rend intelligible toutes les différenciations* »³.

Ce qui est commun à tous c'est-à-dire intelligible par tous, et accessible à tous. On comprend, de ce fait, que toute activité créatrice, y compris l'écriture littéraire, serait :

« D'autant plus individuelle qu'elle est supra-individuelle, d'autant plus universelle qu'elle est particulière et intense, à la fois libre et nécessaire ; activité que tous les hommes peuvent comprendre grâce à leur nature commune et indistincte, et qui transcende chacun d'eux en tant qu'être distinct et particulier, mais à laquelle ils participent librement et

¹Mireille SORGUE, *L'Amant*[1985], le livre de poche, 2002, in : LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., P.310.

²LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., p.310.

³LÉVI C, *La peur de la liberté*, Gallimard, 1946, p.26.

*dont ils prennent conscience à travers leur
individuation* ».¹

Les écrivains sont donc appelés à produire, par la voie du familier, des textes littéraires accessibles à tous car, comme le dit notre romancier : « *Il faut cerner une réalité et ne pas trop inventer* »². D'ailleurs, l'effet séduisant du style simple naît de la capacité de l'écrivain de cerner cette réalité, ce quotidien, cet ordinaire d'une manière très simple et très douce tout en essayant de transmettre son expérience personnelle au public, c'est-à-dire rendre collectif et généralisable tous ce qui est individuel, particulier et intime :

*« En ce sens, l'effet pornographique du style, l'effet sublime, ravissant... naîtrait de la capacité des écrivains à articuler, dans leurs créations, le plus commun, général, quotidien, ordinaire et le plus singulier, unique, bizarre, exceptionnel. Le style s'apparenterait à de l'individuel généralisable, partageable, et de l'intimité exclusive, irréductible, exposée. »*³

DJEMAI, et avant de passer à la rédaction de ses textes, va aux squares, aux cafés, aux marchés où se déroulent les événements de son histoire puis il note tous les détails, les noms des rues, les noms des lieux, etc. Il regarde aussi ses personnages se défilent devant ses yeux pour réussir enfin à cerner cette réalité telle qu'il la voyait. Par exemple, avant d'écrire son roman *Gare du Nord* il visite tous les endroits cités dans le texte, « Le foyer de l'espérance » où résident ses personnages, « la chope verte » et « La gare du Nord » où ils passent la plupart de leur temps. Il regarde ces personnes « Les vieux-Les chibanis » dans ces lieux pour comprendre leurs comportements :

« ...Il lui faudrait apprendre à mieux entrer dans le temps des chibanis, dans leurs habitudes, à se glisser dans leurs silences, à lire sur leurs lèvres comme s'ils étaient muets. Il ramasserait leurs paroles éparpillées, dépareillées, parfois décousues, les tisserait ensemble. Il se méfierait des grands cris, des grandes phrases enturbannées, ou de celles qui s'adonnent à la danse du ventre. Il fuirait les jérémiades, l'apitoiement ou

¹LÉVI C, *La peur de la liberté*, Gallimard, 1946, op.cit., p.24.

²Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume francophone, op.cit.

³ « [L]e style est la manifestation subtile de l'intime », Julia KRISTEVA, in la révolte intime, « L'intime : du sens au sensible », p.81.

*l'orgueil mal placé. Il lui faudrait aussi trouver le meilleur moyen d'approcher, de cerner, d'évoquer leurs vies qui ressemblaient à une valise sans poignée ».*¹

Le passage ci-dessus explique très bien l'expression de DJEMAI « Cerner une réalité tout en faisant simple ». La simplicité qui est pour lui, un long travail, d'abord sur soi. Elle est très difficile car du fait de leur simplicité et leur clarté, ses textes nous enchantent, ils nous offrent la sensation que des choses accrochent et restent dans nos cœurs. La simplicité est, en effet, le moyen par excellence de cet auteur pour continuer à écrire et pour faire honneur à la littérature. Grâce à elle, il s'adresse à la raison de son lecteur tout en touchant son émotion. Et c'est cela, en fait, l'objectif de tout écrivain. Le choix d'une littérature accessible et simple lui a permis de faire paraître plusieurs romans et de recevoir plusieurs titres : Il a reçu le prix découvert Albert-Camus et le prix tropiques pour *Un été de cendres* et a été nommé chevalier des Arts et des lettres. Il a été choisi aussi pour animer des ateliers d'écriture dans les établissements scolaires et en milieu carcéral.

II.II.2.1.1.2. Les écrits de DJEMAI : une vision vibrant d'émotion

En lisant *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord* et *Un moment d'oubli* on remarque qu'il y'a une mosaïque de sentiments. L'écrivain dans ces textes effleure avec sensibilité la fragilité de ses personnages, il raconte leurs blessures, leurs solitudes, leurs joies et leurs banalités. Il fait une sorte de plongée dans l'âme et dans le cœur de ses personnages afin de pouvoir offrir aux lecteurs, une mosaïque de sentiments, et c'est ce qui, en effet, donne de la valeur à une œuvre d'art : « Une œuvre littéraire est appréciée selon l'effet émotionnel qu'elle provoque chez le lecteur plus que par l'intelligence qui en émane, même s'il faut beaucoup d'intelligence de la part de l'écrivain pour produire cet effet ».²

Le nez sur la vitre est un roman sur la douleur, le silence, la déchirure, la souffrance et la séparation. Le roman raconte l'histoire d'un homme déchiré entre deux pays, il décrit sa traversée solitaire en exil, sa souffrance et le sentiment de perte qu'il a ressenti après le départ de son fils, le silence de cet homme est très riche, chargé de souvenirs et de sentiments de malheur, de tristesse mais aussi de joie et de bonheur. DJEMAI a expliqué l'état de son

¹DJEMAI A, *Gare du Nord*, op.cit., p.70.

²GREEN A, In *La déliaison*, p.25. In : Laborde Cécile, *La ravissement du Style*, op.cit., p.65.

personnage dans l'un de ses interviews en disant : « *Je prendrai l'image de deux personnes qui marchent dans la rue et qui ne se parlent pas, qui sont unis dans le silence* ». ¹

La dernière phrase du roman, lorsque l'auteur parle de la photo, la seule où ils étaient ensemble, le père et son fils, on ressent la souffrance du père, c'est un sentiment insupportable pour lui, un véritable drame :

« ...il retrouva aussi dans ses affaires le portefeuille de cuir marron dans lequel il avait rangé la photo qu'il avait longtemps cherchée. Son fils l'avait emportée avec lui. Il le revit alors, en pantalon Kaki et en sandalettes, serré contre lui comme s'il voulait qu'il le protège contre le malheur » ².

A travers ce passage, on ressent d'une manière très forte le degré de l'émotion existée, on touche la souffrance d'un père qui a perdu son fils après des années de séparation.

Dans *Gare du Nord*, il y a toujours cette manière très touchante et très forte de nous faire éprouver le ressenti des chibanis qui, ont connu une vie très difficile en exil mais aussi des moments de joie, des joies simples mais qui ont disparu avec la mort de Bonbon (un des trois vieux). Par le biais d'une écriture minimaliste, l'auteur réussit à nous décrire et à nous faire ressentir la souffrance et la tristesse des vieux après perte de leur ami « Bonbon » :

« ...les trois chibanis n'étaient plus que deux. Ils savaient que désormais Bonbon ne serait plus là pour flâner avec eux sur les boulevards, dans les marchés, pour s'asseoir sur un banc du square ou autour de la table de la cuisine au linoléum taché par les brûlures de cigarettes. Ils ne videraient plus des verres de bière avec lui, ne partageraient plus les souvenirs et les plats qu'il savait si bien leur concocter et que reniflait parfois crevette. Ils ne seraient plus ensemble pour franchir les grilles de la gare du Nord, ils ne voyageraient plus sous son grand toit en regardant les trains et les mouvements de la foule. Ce vendredi-là, les oiseaux avaient cassé de chanter dans la tête de Bartolo et Zalamite. Emmitouflés dans leurs manteaux, ils retraversèrent la rue et pénétrèrent dans le « foyer de l'espérance »

¹DJEMAI A, 2011, « interview » La tribune, Alger, Jeudi 9 Juin 2011.

²DJEMAI A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.79.

*pour rejoindre en silence leur chambre. Dehors,
l'orage avait éclaté dans le ciel comme un
sanglot* ».¹

DJEMAÏ écrit ce roman à la deuxième personne du singulier, *Un moment d'oubli*, un excellent texte littéraire écrit dans une langue simple et sans fioritures. Ce roman raconte le drame qui s'est abattu sur le héros de l'histoire. Un roman qui décrit la souffrance émotionnelle de SERRANO qui a été laminé par la perte de son fils unique écrasé par un TGV après la course-poursuite dont il était l'acteur. La scène était terrible, insupportable pour un père, le héros après la perte de son fils devient un être perdu : « *Un fantôme, une silhouette morte, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs* »². Le drame qui s'est abattu sur ce personnage et qui a bouleversé sa vie est, en fait, à la base de son drame existentiel, de sa perte morale et physique.

L'auteur, et à la fin de cette histoire, a magnifiquement, décrit la douleur énorme de SERRANO : « *Cette nuit où Lucas était mort à dix-sept-ans, elle t'avait découpé lentement en lamelles, tu aurais voulu que ton sang soit mêlé à celui de Lucas, comme ceux de ce petit garçon et de sa mère qui s'était défenestrée du huitième étage* ».³

La douleur est mystérieuse mais DJEMAÏ avec des mots simples et une manière pudique d'expression arrive à nous faire transmettre ces sentiments et à décrire avec excellence les blessures et la souffrance morale de son héros qui voit le monde en noir : « *Dans ce monde nocturne, paisible et immobile, tu n'entendais plus que les aboiements des chiens, le roucoulement des pigeons sous le toit aux tuiles rondes ou le passage d'un long-courrier qui filait vers d'autres horizons* ».⁴

SERRANO, selon la description magnifique de l'écrivain, a perdu sa valeur d'un être humain : « *Tu te sens comme un mégot écrasé au fond d'un cendrier, un bout de papier froissé jeté sur la chaussée de ce chef-lieu de département de vingt-trois mille habitants. Tu n'existes pas, tu ne comptes pas, tu ne veux même pas un pet de moustique* ».⁵

L'émotion qui marque cette œuvre ne concerne pas uniquement les événements malheureux ou les drames des personnages mais aussi les moments de joie, les histoires

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., pp.90-91.

²DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.28.

³ Ibid., p.82.

⁴ Ibid., p.38.

⁵ Ibid., p.40.

d'amour, la nostalgie au pays natal et autres scènes où l'auteur a réussi également de nous faire transmettre, par le biais des mots simples, leurs sentiments d'une manière très sensible et très douce.

Le héros dans *Le nez sur la vitre* avait des moments de joie dans sa vie, la première fois où il voit la mer, sa première visite au cinéma, son mariage avec sa cousine aux longs cheveux noirs, avoir quatre enfants et leurs réussites aux études à l'exception de son fils aîné. Les chibanis du *Gare du Nord* avaient également des moments de joie et d'intimité qu'ils partagent et qui les rendent très heureux, les balades qu'ils effectuent quotidiennement, ensemble ; Les plats qu'ils préparent et dégustent avec lenteur pendant le mois de Ramadan, les bouteilles de bière qu'ils vident ensemble, même s'ils le font avec pincement au cœur en pensant aux traditions et à la religion. Les soirées qu'on organise à « la chope verte » sont aussi une source de joie pour les vieux : « *Ce samedi-là, tous avaient vingt-ans. Tous étaient contents. Dehors, la pluie s'était, elle aussi, mise à danser* »¹. Dans ce roman l'auteur nous raconte l'histoire d'amour de Bartolo et Josette, la fille de Marseille dont Bartolo et après plus de trente ans : « *Il n'arrivait pas à oublier ses yeux claires, sa robe à fleurs, leurs étreintes, leurs promenades sur la plage et son départ une nuit d'hiver* »².

La gare du Nord est également le lieu qui plaisait les chibanis en leur offrant une joie spéciale et une sorte de jouissance raison pour laquelle, ils ne cessent de visiter ce lieu et d'y passer des heures et des heures :

« *Dès qu'ils approchaient de la gare du Nord, ils se sentaient attirés par son atmosphère chaleureuse, ses formes féminines et par sa lumière douce qui avait la couleur d'une bonne bière. C'était un peu leur port où ils débarquaient au gré de leur humeur, de leur fantaisie* ».³

Le cas pour Jean Jacques SERRANO est un peu différent car les moments de joie pour lui n'existent que dans sa vie passée et dans ses souvenirs, le présent pour lui n'est fait que de malheurs, de tristesse et d'errance. Lorsqu'il était petit, tous les détails étaient une source de bonheur, de joie et de vie pour lui, sa vie avec ses parents, la soupe aux lentilles que préparait

¹ DJEMAI A, *Gare du Nord*, op.cit., p.67.

² Ibid., p.67.

³ Ibid., 39.

sa mère les soirs d'hiver, ses études... ensuite devenant adulte, sa vie avec Laure, sa femme avec laquelle il vivait une histoire d'amour et avait un enfant « Lucas », son fils unique. La vie de SERRANO était faite de joies et de plaisirs simples mais qui lui permettaient d'avoir une vie normale et équilibrée comme tout le monde :

« Au-delà des remords et des regrets, elles seraient faites aussi de plaisirs et de joies simples, comme caresser les seins et les cuisses de Laure et voir, dans la lumière du matin qui se glisse entre les volets, des draps froissés, une robe à fleurs jetées au sol et un soutien-gorge pendu au dossier d'une chaise. Cela te ferait également du bien de retrouver les bruits de la salle de bains, de la cuisine qui s'éveille, de sentir l'odeur du café et de mordre dans une grosse tartine beurrée, avec un peu de confiture d'abricots ou de figues ».¹

Abdelkader DJEMAÏ, accorde, dans ses écrits, une grande importance aux gens, souvent marginalisés par la société : vieux, exilés, laissés-pour-compte, SDF... des gens pour lesquels il ressent de l'empathie car ils blessent les âmes et les consciences, des gens qui ont lui beaucoup appris et qui ont marqué sa vie personnelle. Cela peut nous expliquer, peut-être, la charge émotionnelle qui marque son œuvre et qui touche le lecteur d'une manière directe et spontanée parce que l'émotion est vraie, réelle et sort du cœur de l'écrivain et tout ce qui sort du cœur arrive au cœur.

II.II.2.2. L'effet de l'art d'écrire pour DJEMAÏ

La valeur d'une œuvre littéraire réside et se mesure essentiellement par le degré de l'effet ressenti après sa lecture. Si le lecteur ne ressent rien, si le texte ne le touche pas sur n'importe quel plan, si aucune émotion ne surgit, dans ce cas on peut dire qu'il n'y a pas d'art ni d'œuvre d'art car tout simplement : « *L'art n'existe qu'en effet* ».²

L'effet que peut provoquer une œuvre littéraire prend plusieurs formes. Entre jouissance, ravissement et saisissement, le récepteur d'une œuvre d'art se transforme en un être ému, saisi et plongé dans un univers d'extase. L'art d'une façon générale et la littérature

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.68.

²LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., p.43.

d'une manière particulière a un pouvoir puissant, un effet puissant qu'elle emporte et exerce sur le lecteur et dont il ne peut ni maîtriser, ni dominer ni le canaliser intellectuellement.¹

L'objectif premier d'un lecteur est de jouir de la lecture d'un livre ou d'un roman et cela ne se fait sauf s'il se laisse pris par cette œuvre, par les concepts, les idées et l'émotion qu'elle offre : « *Pour ressentir l'effet de l'art, il faut accepter de capituler devant sa puissance, baisser le pavillon* »². Pour certains cette capitulation est un plaisir dans le sens où elle procure plus de jouissance.

Monique SCHNEIDER voit que : « *Le plaisir esthétique extrême s'exprime par l'équivalent d'une soumission à l'égard d'une force qui nous dépasse, qui nous "terrasse"* »³. Selon SCHNEIDER, pour ressentir l'effet d'une œuvre d'art le récepteur doit accepter d'être passif temporairement en confiant à l'auteur les clés de soi-même, en d'autres termes la sensation que le moi du lecteur s'efface, n'existe plus, temporairement bien sûr.

Pour ressentir l'effet d'une œuvre d'art, on doit également, avoir une certaine curiosité et une certaine audace qui nous permet de rencontrer l'œuvre et se laisser envahir par sa puissance. L'auteur, de sa part, a un rôle très important, une grande responsabilité envers les lecteurs. Il doit produire une œuvre d'art méritoire sur le plan esthétique mais aussi sur les plans thématique et intellectuel, c'est-à-dire il faut d'abord avoir l'esprit esthétique, ensuite être courageux et intelligent pour pouvoir traiter des thèmes différents et pour viser à la fois la raison et le cœur du lecteur.

Abdelkader DJEMAI voit dans ce sens que l'écrivain est appelé être vigilant dans le sens où il doit : « *Trouver la juste mesure des choses et des êtres qu'on a choisi de mettre en scène* »⁴. Et cela est, en fait, la tâche de l'écrivain qui est, sans doute, très difficile dans le sens où il doit prendre en considération plusieurs éléments en produisant son livre d'art qui doit, comme le dit DJEMAI : « *Être beau, pas simplement sur le plan esthétique, il doit être courageux et intelligent* »⁵

¹LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., p.44

²S'appuyant sur la rhétorique de la lecture de Michel Charles, Évelyne GROSSMAN souligne l'alternative face à laquelle le lecteur se trouve : "Ou bien il résiste et préserve son mode de lecteur, manquant ainsi la nouveauté du livre qu'il lit, ou bien il se laisse lire et lit vraiment". In *entre corps et langage : l'espace du texte* (Antonin Artaud, James Joyce), p.13.

³SCHNEIDER M, *Freud et le combat avec l'artiste*, in : *L'artiste et le psychanalyste*, PUF, 2008, p.61.

⁴Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume francophone, op.cit.

⁵Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume francophone, op.cit.

II.II.2.2.1. Le courage, l'intelligence et la responsabilité d'une œuvre littéraire

Du fait de sa responsabilité morale, l'écrivain doit être courageux et intelligent dans son choix des thèmes et dans sa tâche "sacrée". Les écrivains sont des personnes douées, ils possèdent un outil merveilleux de l'expression "L'écriture" et utilisent des moyens littéraires à leur disposition pour lutter contre toute forme de fléau dans la société et pour contribuer à la construction de la morale publique.

Un écrivain est quelqu'un qui a su coïncider, à travers ses textes, éthique et esthétique pour proposer des solutions aux problèmes de la société, changer une situation négative ou bien changer la vision du public sur une catégorie de personnes. Abdelkader DJEMAI explique, dans l'une de ses interviews, ce que signifie responsabilité pour un écrivain :

« Je crois qu'un livre doit être beau, pas simplement sur le plan esthétique, il doit être courageux et intelligent. Il pose, une fois de plus, la question de la responsabilité. Pour " Le nez sur la vitre", je ne trouvais pas la fin de l'histoire. Je cherchais une explication au suicide du jeune homme. Je voulais éviter les clichés sur les jeunes maghrébins, voleurs ou braqueurs. Un jour au cours d'une rencontre publique à Tokyo une personne qui m'avait entendu parler de ce personnage m'a alors parlé de son frère qui, alors qu'il était ivre avec son ami, avait volé une voiture. Ils ont fait un accident. Le copain est mort et son frère a été condamné à quatre années de prison. C'est comme cela que j'ai pu écrire la fin de mon roman. Il y a une responsabilité morale, non pas que je sois "prudent" mais il est nécessaire d'aller, honnêtement, au bout de ce qu'on veut exprimer ».¹

On peut dire ici qu'il est un écrivain responsable parce qu'il assume la responsabilité, pas uniquement, dans sa défense des jeunes maghrébins mais également, dans son choix de personnages, dans ses romans il se centre sur de petits gens : les vieux, les exilés, les laissés-pour-compte, les SDF, des personnes, très souvent, marginalisées par leur milieu social mais pour lesquels il ressent de l'empathie et consacre une grande partie de son œuvre, c'est sa réaction, c'est son passage à l'action.

¹ Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume francophone, op.cit.

La prise de conscience d'un écrivain ou d'un intellectuel apparaît essentiellement dans sa production, dans ses écrits. Sa responsabilité est, sans doute, le résultat de l'accomplissement qu'il existe entre l'écriture et l'action. DJEMAI, par exemple, accord une grande importance aux vieux immigrés dans son œuvre parce qu'ils ont peur, ils ne parlent pas et s'enferment sur eux-mêmes : « [...]ont chacun une mémoire, des souvenirs heureux ou malheureux, ils ne savent ni lire ni écrire, ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire »¹

Il tente, à travers, ses textes de représenter cette catégorie de personnes si fiables et si fragiles en mobilisant la conscience et l'émotion du lecteur qui se trouve sous l'effet de l'intelligence littéraire de l'écrivain. Il est, de ce fait, intelligent dans sa manière d'écrire et dans son choix de thèmes. En lisant son œuvre, on découvre un style simple, accessible et clair, il emploie des mots faciles, ses personnages sont ordinaires, voir inaperçus dans la société et portant on y trouve une beauté exceptionnelle et une émotion très touchante. Selon lui l'intelligence littéraire réside dans deux points essentiels, le premier est de savoir choisir les thèmes de ses textes et le deuxième est de pouvoir émouvoir le lecteur. Pour lui, une œuvre doit être courageuse et intelligente pour être belle car il est insuffisant d'être belle uniquement sur le plan esthétique :

« L'auteur doit s'atteler à construire une œuvre. Cela exige un travail constant, de l'assiduité et de la vigilance en évitant de brandir des slogans, de tomber dans le manichéisme, la caricature ou l'insulte. Il s'agit de trouver la juste mesure des choses et des êtres qu'on a choisi de mettre en scène »²

L'écriture littéraire exige aussi du courage, la liberté d'expression est le mot-clé dans toute création littéraire. L'écrivain doit avoir le droit d'intervenir dans tous les domaines : social, culturel et politique pour pouvoir exprimer sa vision et sa prise de position qui sont ceux de la société parce que l'écrivain ne cesse d'être le porte-parole de son temps et de son milieu social.

Notre romancier vient d'un pays "L'Algérie" des années 90 où il était vraiment très difficile et très dangereux de s'exprimer. À cette période plusieurs intellectuels, journalistes, syndicalistes et politiciens ont perdu leurs vies, on cite à titre d'exemple les regrettés :

¹DJEMAI A.2011, Interview-La tribune, Alger, jeudi 9 juin, op.cit.

²Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume francophone, op.cit.

Abdelkader ALLOULA, Tahar DJAOUT, Ismaïl YAFSAH, Abdelkader BENHAMOUDA et d'autres. Cependant, il affirme qu'il n'avait pas peur et qu'il a exercé son métier de journaliste et d'écrivain en toute liberté car cela est, selon lui, la mission noble d'un intellectuel, c'est surmonter toute sorte de danger, de risque et de peur pour transmettre l'information et le message aux lecteurs qui l'attendent avec impatience : « *J'ai toujours pratiqué en toute liberté mon métier, particulièrement à la République qui n'épargnait pas ses critiques sur la vie et les mœurs politiques de l'époque* ». ¹

Cet auteur avait la mission de transmettre la mémoire de son pays natal « L'Algérie », y compris le drame des années 90, cela peut nous expliquer la grande importance qu'il a accordé à l'écriture de l'histoire. Selon lui :

« La littérature doit servir aussi à s'intéresser à l'histoire sous toutes ses formes. Quant à cela récente avant d'écrire, au début de la décennie noire, "Un été de cendres", je m'étais demandé comment j'allais témoigner sur cette épouvantable tragédie. Pour moi se posaient un problème moral, une question de responsabilité. Je ne voulais pas « vendre » de la violence, du sang, de spectaculaire ». ²

II.II.2.2.2. L'œuvre de DJEMAI : une beauté simple mais ravissante

Tout écrivain souhaite à faire apparaître, par le biais de la beauté de son style, une émotion plus ou moins troublante chez son lecteur. Il cherche à le faire sortir de ce monde pour l'envoyer vers un autre plus bouleversant, plus énigmatique. Pascal QUIGNARD déclare dans son livre « *Rhétorique spéculative* » que : « *Le style doit sidérer le lecteur comme le mulot est fasciné par la vipère dont la tête se dresse en s'approchant de lui et qui siffle. C'est pourquoi ceux qui lisent se tiennent immobiles. Ils sont fascinés* ». ³

Le lecteur, de ce fait, se trouve dans un état de fascination. Il se sent détaché, enlevé, arraché de sa vie réelle et de son quotidien, psychiquement bouleversé et transporté vers un autre univers : « *À haut régime d'art, lorsque l'artistisation est en train de se produire, le*

¹Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume francophone, op.cit

²Ibid.

³QUIGNARD P, *Rhétorique spéculative* 1995, Gallimard, « Folio » 1997, p.155.

lecteur a la sensation de sortir du mondain pour aller vers du monde énigmatique, bouleversant, vampirisant, qui le mène au bord de la tétanie».¹

La beauté du texte pour DJEMAI est, comme nous l'avons déjà dit, la combinaison de deux choses : la simplicité du style et la clarté de l'histoire et de la narration. Cependant, on peut remarquer l'usage de quelques images poétiques qui éclairent d'une très belle manière son texte. Il justifie ce phénomène en disant : « *Des écrivains comme DIB, Khair-Eddine, Kateb ont écrit de la poésie et l'ont aussi instillé dans leurs proses. Elle vient, je suppose, en partie de cette oralité et de ce fond culturel. Elle éclaire d'une belle manière leurs œuvres* ».²

Ces images poétiques dont le choix des mots et des phrases se fait d'une manière douce et soignée offrent au texte un éclat et une beauté exceptionnelle. Dans *Un moment d'oubli* il décrit la ville d'une manière très poétique, c'est une image qui nous fait voyager dans le monde de la créativité : « *Une ville sans port, sans mouettes qui crient au-dessus de la mer qu'on verrait danser* ».³

Au début de ce roman, on ressent, également, cette poéticité dans un passage qui évoque le titre de l'œuvre et qui offre des images très poétiques et très touchantes : « *Il te faudra alors essayer de te vider la tête, ne serait-ce qu'un moment. Un moment d'oubli, une trêve, un répit. Tu rêves depuis longtemps d'une grande, d'une solide gomme pour effacer toute cette sale histoire qui te colle à la peau, qui ne te lâche plus* ».⁴

Gare du Nord et *Le nez sur la vitre* sont également très riches par ces images poétiques qui ajoutent une touche esthétique à l'œuvre et qui nous font basculer dans le registre poétique : « *...Une feuille sans tige, sans attache, tombé d'un arbre mystérieux dont le vert s'était éclairci avec le temps* ».⁵

L'auteur propose de très belle images qui enrichissent le texte et qui attirent le lecteur à faire une plongée dans leurs significations : « *...Et de longer plus bas le fleuve, qui ne cessait jamais, lui, son interminable voyage* ».⁶

¹LABORDE C, *Le ravissement du style*, op.cit., p.248.

²Entretien avec DJEMAI réalisé par la plume Francophone, op.cit.

³DJEMAI A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.20.

⁴Ibid., P.11.

⁵DJEMAI A, *Gare du Nord*, op.cit., p.26.

⁶DJEMAI A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.18.

En plus de sa valeur esthétique, ces images poétiques que l'auteur fait instiller dans son texte donnent plus d'explication et plus d'éclaircissement à la scène présentée. Son style simple et accessible n'empêche pas, donc, l'usage de quelques images poétiques qui lui offrent une profondeur et un haut degré de professionnalisme et qui marque d'une manière très douce l'écriture Djemaienne.

II.II.2.3. Les romans d'Abdelkader DJEMAI : des récits Fragmentés

Les écrivains contemporains ont adopté, en cette fin de siècle, une nouvelle forme d'écriture, ils se sont libérés du joug de l'écriture traditionnelle grâce aux nouvelles approches linguistiques et sémiotiques qui considèrent toute production verbale un travail littéraire. Ces approches puisent leurs principes des réflexions de Roland BARTHES et de ses disciples qui ont élargi la notion de « Texte » à toute forme de production verbale et qui ont supprimé toutes les frontières entre les différents genres du discours en considérant que « Texte » ne se limite pas à une seule catégorie et contribuant ainsi au développement de la littérature.

Ces écrivains commencent à produire des textes différents, des textes où se mêlent poésie et prose, narratif et argumentatif, dramatique et comique. Ces textes qui convergent vers le même objectif : « La construction d'une cohérence textuelle et esthétique » ont pour chacun d'eux ses propres caractéristiques et ses propres limites. On appelle ce type d'écriture. « L'écriture fragmentaire » qui est devenue l'aspect le plus dominant de l'écriture littéraire contemporaine et qui s'impose de plus en plus comme modèle d'écriture dont les écrivains contemporains revendiquent et considèrent comme un genre littéraire.

Les critiques et les spécialistes de la littérature contemporaine accordent une très grande importance au phénomène du « Fragment », qui est, selon certains, un aspect de la modernité par excellence. En parlant de fragment et d'écriture fragmentaire, la question de la cohérence textuelle se pose légitimement car il s'agit d'un paradoxe d'associer « fragment » à « cohérence » ou à « poétique ». Cependant certains spécialistes comme pierre GARRIGUES, Roland BARTHES et d'autres ont qualifié notre époque, marquée par la fragmentation, par une : « *Esthétique de l'interaction des arts et de la destruction des terrorismes avant-gardistes* »¹.

¹GARRIGUES P, *Poétiques du fragment*, op.cit., in : Littérature.ens.lyon.fr.

De ce fait, la cohérence est omniprésente dans un texte fragmentée mais chacun tente de trouver et de reconstruire la cohérence esthétique qui lui est propre en lisant ce type de textes :

« ... Cette écriture se veut une pratique qui refuse toute forme de classification générique et affirme la primauté du textuel sur le discursif. Dans ce cas, le lecteur est appelé à reconstruire la cohérence du texte et à contribuer à l'élaboration du sens ; C'est pourquoi il doit adopter deux régimes de lecture : une lecture soumise à la logique du texte lui-même, et une lecture qui travaille pour son propre logique. De là, la stratégie du sens exige du lecteur un travail en profondeur sur le signifiant ».¹

Donc la lecture d'un texte fragmenté exige un effort de la part du lecteur, un effort qui lui permet d'entrer dans les détails et de mieux comprendre l'œuvre littéraire contribuant ainsi à la reconstitution de la cohérence textuelle et à l'élaboration du sens.

Le fragment dans une œuvre littéraire est représenté par l'insertion de quelques enchâssements que l'auteur fait entrer dans son texte tels que les souvenirs, les rêves, les proverbes, les contes, les fantasmes, etc. Certains voient que ces insertions déconcentrent et déconcertent le lecteur et donnent un texte perturbé qui manque de cohérence et de logique. Par contre, d'autres croient que ces enchâssements enrichissent le texte et convergent vers le même but qui est l'élaboration d'un sens et la construction d'une cohérence textuelle exceptionnelle que chaque lecteur reconstruit à sa manière et selon ses capacités intellectuelles et littéraires.

Abdelkader DJEMAI est l'un des écrivains maghrébins contemporains qui ont adopté ce type d'écriture « l'écriture fragmentaire » comme modèle d'écriture parce que ses récits sont dans leur ensemble fragmentés. *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord* et *Un moment d'oubli* sont trois récits qui se caractérisent par leur richesse de plusieurs enchâssements : des souvenirs, des délires et des rêves des personnages principaux, présentés alternativement avec des séquences narratives concernant l'histoire principale de chaque roman.

Le nez sur la vitre est le récit d'un homme qui prend l'autocar pour aller chercher son fils qui a quitté la maison et qui ne répond plus à ses lettres. Ce récit est envahi par les souvenirs, ses propres souvenirs en Algérie. Des paragraphes entiers sont consacrés à raconter

¹KHEMRI H, *Poétique de la fiction*, op.cit., p.146.

des souvenirs de la guerre, de l'Algérie sous la colonisation française, de son père, de son enfance au sein de sa famille très pauvre et de sa première rencontre avec la mer et avec le cinéma, etc. Ces souvenirs sont des fragments présentés en alternance avec les séquences narratives qui racontent l'histoire d'un père avec son fils :

« La première fois qu'il avait vu une grande ville, ce fut précisément quand il grimpa avec son père dans le vieux Saviem S45 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 couleur prise devant le manège du champ de manœuvre ».¹

Les souvenirs du père remontent en parallèle avec les événements qui se passent au présent durant le voyage vers le Nord de la France. Ce livre est une sorte de réflexion sur la relation du père avec son fils, une relation détériorée à cause de la pudeur, de la timidité, peut-être, car en Algérie les gens n'apprennent pas à leurs enfants comment exprimer leurs émotions. C'est pourquoi, on trouve également d'autres paragraphes consacrés à la description de cette relation silencieuse entre le père et son fils séparés par le temps et l'espace :

« Son fils avait poussé, sec et noueux comme le bâton de son grand-père qu'il n'avait pas connu [...] Très tôt, par la force des choses et du temps, 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. Il ressemblait à un fildefériste qui avançait, sans balancier ni filet, le pied enfoncé dans le vide. Il était presque sans attaches, sans lien avec les siens pour qui il n'était peut-être plus qu'un fantôme oublié et oublié ».²

Gare du Nord est également un récit marqué par des courts flash-back et un retour en arrière pour évoquer l'arrivée des trois chibanis (Bonbon, Bartolo et Zalamite) en France, leur souffrance en travail, les événements marquants les années cinquante et soixante en France (Les massacres du 17 Octobre 1961), leurs amours, etc.

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.27.

²Ibid., pp..67.68.

Ce roman est fait de deux composantes essentielles : D'abord, le quotidien de trois vieux immigrés retraités, des amis intimes qui vivent dans « Le foyer de l'Espérance » et qui passent la plupart de leur temps dans le bar du quartier " La chope verte" où ils boivent des bières et écoutent la belle voix du bled, celle du cheikha Boum-Boum ou bien dans les promenades dans les quartiers de Paris pour se rendre en fin à la gare du Nord, le lieu qui leur plaisait le plus. Ensuite, des bribes d'histoires de leur passé lointain en Algérie et leur passé proche en France, sans oublier quelques rêves et espérances hantant leurs cœurs et leurs esprits. Ces morceaux de vie, ces flash-back et ces rêves sont présentés tour à tour et en alternance avec des séquences descriptives et des séquences narratives diverses :

« ...Ils naviguaient dans les rues comme s'ils étaient condamnés à refaire le même itinéraire, les mêmes haltes, à revoir les mêmes arbres du square, à repasser devant les façades qu'ils longeaient depuis des années [...] Chaque jour, ils croisaient des gens de tous les pays, de toutes les couleurs, des touristes en short ou sous un parapluie qui grimpaient avec leur appareils photo vers le sacré -cœur et la place du tertre ».¹

A son retour en Algérie, Bonbon se rappelle de l'évènement qui s'est passé là il y'a plusieurs années, donc son actualité se mêle en quelque sorte avec ce flash-back qui est gravé dans sa mémoire : « ...Il s'était remémoré, en passant près du port, son départ pour Marseille sur la ville- d'Oran, près de trente ans plus tôt, Sur un autre quai, des soldats du contingent en treillis Kaki descendaient d'un navire de guerre, avec leurs rangers et leurs bardas sur le dos »².

Dans *Un moments d'oubli* Les séquences narratives et descriptives du récit sont envahies par les souvenirs heureux de la vie passée de Jean Jacques SERRANO, le héros de l'histoire. Des souvenirs sur la vie en famille d'un homme, mari et père, un ancien flic qui a choisi la vie dans la rue et devenu clochard à cause du drame qui a secoué sa vie. Il a décidé de quitter cette vie passée, se séparer de sa femme Laure et se séparer de tout « Sauf son chagrin ».

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., pp..34.35.

²Ibid., pp.81.82.

Cette histoire triste est également marquée par le phénomène de fragments dont le lien essentiel est le héros à qui reviennent toutes les bribes d'histoires passées ou actuelles qui s'entrecroisent entre elles pour nouer les différents moments du récit et construire une histoire complète. Tous ces bribes d'histoires concernent le personnage parce que c'est lui le point central de l'histoire, parce que c'est lui qui se souvient, souffre, imagine et rêve. Même ses rêves changent et deviennent sombres comme ses jours : « *T'arrive-t-il encore d'avoir d'autres rêves, d'autres désirs dans ces nuits lourdes et confuses qui pèsent sur ton corps de tout leur poids* ». ¹

Les rêves sont un fragment qui occupe une bonne partie de ce récit et explique la situation psychique du personnage : « *Tu rêves depuis longtemps d'une grande, d'une solide gomme pour effacer toute cette sale histoire qui te colle à la peau, qui ne te lâche plus* ». ²

II.II.2.3.1. Une narration non-linéaire *

Dans un texte narratif, la structure traditionnelle suivie est comme suit : D'abord une situation initiale qui présente les personnages et le cadre spatio-temporel de l'histoire. Ensuite, la succession des événements avec un élément modificateur et enfin la situation finale qui propose une fin heureuse, malheureuse ou ouverte de l'histoire. Cette structure n'apparaît pas dans les récits d'Abdelkader DJEMAI à cause des insertions diverses qui marquent l'ensemble de ses œuvres ; Des rêves, des souvenirs d'enfance, d'adolescence et de jeunesse des personnages, leurs aventures et leurs fantasmes. L'auteur adopte ainsi une narration non-linéaire où la chronologie est bouleversée et la narration coupée par différentes insertions. Cette non-linéarité exige plus d'effort de la part du lecteur qui contribue ainsi à l'élaboration du sens et à la reconstitution de la cohérence textuelle : « *DJEMAI offre, en quelque sorte, à son lecteur, des activités d'assemblage, de montage, de collage et suppose une disponibilité absolue à ce qui peut arriver en cours d'écriture* ». ³

¹DJEMAI A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.37.

²Ibid., p.11.

* **La narration non-linéaire** : Est le procédé narratif utilisé par un auteur lorsqu'il relate des événements sans respecter leur chronologie.

À partir du moment où une œuvre propose un flash-back, on peut parler de narration non-linéaire. Dans les faits, le terme est plutôt réservé à des œuvres dont la chronologie est bouleversée dans un souci de sophistication ou d'efficacité. Plus récemment, le terme est parfois employé pour désigner le récit interactif (in : WIKIPEDIA.org).

³BEKHEDIDJA N, « *Écriture fragmentée, récit hétéroclite, roman hybride : Saison de Pierres d'Abdelkader DJEMAI* », Synergies Algérie n°07-2009, p.95.

La narration non-linéaire nous conduit impérativement de parler d'une technique défendue et appliquée pour la première fois par les surréalistes, une technique appelée « Les collages ». « Guillaume APOLLINAIRE », le poète et écrivain Français défend cette technique dans ses *Chroniques d'art* de 1913 en déclarant :

*« Moi, je n'ai pas la crainte de l'art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. Les mosaïstes peignaient avec des marbres ou des bois en couleurs. On a mentionné un peintre italien qui peignait avec des matières fécales ; Sous la révolution française, quelqu'un peignait avec du sang. On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux ».*¹

APOLLINAIRE est le premier qui a utilisé cette technique « Le collage » en littérature dans son poème « *Lundi, rue Christine* » 1911 où il a juxtaposé les mots dans une sorte de collage poétique.

Le collage est une technique qui ressemble beaucoup à la fragmentation employée par notre romancier car les deux donnent des textes morcelés, les deux sont des techniques qui visent la création d'un texte littéraire de structure différente, une structure dite « fragmentaire » ou « hybride ». L'écriture fragmentaire est donc l'un des principes essentiels chez DJEMAI qui est considéré parmi les écrivains novateurs qui refusent de revenir aux formes littéraires traditionnelles. Il vise, à travers cette écriture, la création d'une cohérence textuelle et thématique en demandant la contribution du lecteur qui doit rassembler les fragments éparpillés pour construire un sens général du texte.

La pratique de l'écriture fragmentaire et la collaboration du lecteur dans la construction du sens sont deux caractéristiques de notre époque, l'époque de mélange et d'éclatement par excellence : « *Aussi l'écriture hybride est-elle, en fin de compte, l'écriture par excellence de ce temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement* ».²

¹APOLLINAIRE G. 1913. *Les peintres cubistes*, Paris, Méditations esthétique).

²FORTIER F et HAGHEBER E. 2001. *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*. Sous la direction de Robert DION, Québec, Edition Nota Bene, p.91.

DJEMAI rassemble ses fragments textuels, ensuite il les combine pour offrir au lecteur le produit final, un texte littéraire dense, beau et riche d'innovation et de novation. Un texte qui prend en considération tous les détails commençant par la mise en page et la mise en texte et en terminant par le sens voulu et désiré par l'auteur :

*« DJEMAI accumule des fragments textuels, puis fait en sorte que cela se combine aux différentes étapes de travail : phrase, séquence, chapitre, roman. Ainsi, il morcelle, répète, retravaille ses fragments textuels afin de proposer après coup au lecteur une clé (ou plusieurs clés ?) pour l'interprétation des pages narratives précédemment racontées ».*¹

Cette écriture dite « fragmentaire » paraît, au début, illisible et déroutante mais avec un effort fourni par le lecteur, le sens devient accessible et clair car la collaboration du lecteur dans ce type d'écriture est indispensable.

II.II.2.4. Le récit de DJEMAI : un art du détail*

*« Le détail est ce qui donne du plaisir »*², un plaisir de lire, de découvrir ce qui est caché et de continuer la lecture jusqu'à la fin du livre. Le détail se définit toujours par rapport à l'ensemble. On dit qu'une chose est un détail, parce qu'elle est petite et moins importante par rapport à l'ensemble et à ce qui est plus important. D'ailleurs Le Robert propose « Ensemble » et « Important » comme antonymes du mot « Détail » : *« ...Le détail est, du fait même de sa nature, un élément à la fois quantitativement de peu d'étendue par rapport à l'ensemble de l'œuvre et, du moins au premier abord, qualitativement de peu de signification »*³.

La notion de « détail » n'a cessé, dès son apparition au XIX^{ème} siècle d'interroger le rapport entre l'œuvre et sa réception par le lecteur, entre l'écriture et la réalité car le détail ne permet pas uniquement de façonner et de produire une œuvre d'art mais il facilite aussi sa réception, sa lecture et sa compréhension. Cependant, le détail pose toujours le problème du

¹BEKHEDIDJA N, op.cit., p.99.

* **Le détail** : Etymologie : De l'ancien français, issue de : « Détaillier », composé de « De » et de « Taillier » (couper).

-Chacune des parties qui concourent à la composition et à la formation d'un ensemble.

-Ensemble considéré dans ses moindres particularités. Élément accessoire (se perdre dans les détails).

Dictionnaire de la langue Française, HACHETTE livre et librairie générale Française, 1993, p.161.

²Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann, dans la recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, Folio, 2003, p.19.

³VAILLANT A, Professeur de littérature française à l'université de Paris-ouest, *Herméneutique et poétique du détail*, ENS Editions, 2013, p.17.in : <http://www.openeditions.org/6540>.

sens qui dépend, en premier lieu d'une réalité objective mais aussi de la pensée de celui qui écrit, qui imagine, le producteur de l'œuvre.

Savoir sélectionner les détails reste donc la bonne solution pour éviter de tomber dans le débordement, la dispersion, l'ennui et l'anarchie qui détruisent l'ensemble et nuisent à l'unité esthétique et significative de l'œuvre car, parfois, l'intrusion non étudiée et non maîtrisée d'un détail sera perçue comme ornementale, gratuite et anodine.

La poétique* du détail en littérature réside, en fait, dans le fait que certains détails existent réellement et qu'ils ont été présentés comme tels par l'auteur comme c'est le cas de notre romancier Abdelkader DJEMAI dans ses œuvres *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord* et *Un moment d'oubli* où il introduit des détails pris de la réalité vécue : « ... Je notais des détails, les noms des rues pour organiser le cadre de la narration, car il faut cerner une réalité et ne pas trop inventer ».¹

Mais cela n'empêche pas que d'autres détails soient le résultat de l'imagination de l'auteur car :

*« Il y a toujours une part de fiction, d'invention dans le désir de vouloir installer un décor, une temporalité, une atmosphère, de créer des personnages, de les faire évoluer, de tisser des liens entre eux. Il s'agit aussi de viser la cohérence en ne refusant pas la part de rêve, d'espoir, peut-être de poésie qui peut se glisser, parfois à votre insu, dans un texte ».*²

Et dans ce cas l'écrivain se trouve confronté à plusieurs obstacles : D'abord, il doit savoir choisir les détails qu'il insère dans son texte parce qu'il existe une relation entre le détail et l'ensemble qui risque d'être disparue par l'insertion excessive des détails. Donc, l'écrivain est appelé à éviter l'accumulation des détails qui risquent de nuire à la beauté et même à la compréhension du texte. Ensuite, il y a la dissimulation au sein de son texte des détails qui renferment le sens caché de l'œuvre ce qui peut conduire à une fausse compréhension du texte et donc remettre en cause le sens et la valeur esthétique de l'œuvre :

* **La poétique** : C'est l'étude de la littérature dans sa littérarité, autrement dit ce qui la constitue en propre comme littérature. (MILLY Jean, Professeur émérite à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Poétique des textes, op.cit., p.295.

¹Entretien réalisé par la plume Francophone dans le cadre d'un dossier dédié au grand écrivain Abdelkader DJEMAI, op.cit.

²Entretien réalisé par la plume Francophone dans le cadre d'un dossier dédié au grand écrivain Abdelkader DJEMAI, op.cit.

*« ... Si l'auteur dissimule dans son texte un détail qui contiendrait le sens caché de l'ensemble, c'est l'œuvre elle-même qui risque de n'apparaître plus que comme un leurre, un masque que le lecteur devrait ôter pour accéder au vrai discours tenu en contrebande, comme clandestinement. C'est donc l'écrivain lui-même, qui inviterait à une lecture perverse du texte-pervers parce qu'elle conduit à remettre en cause le sens et la valeur de l'œuvre elle-même, telle qu'elle s'offre à la lecture ».*¹

Le détail, peut de ce fait, mettre en danger la réussite de l'œuvre sur le plan esthétique et sur le plan de signification par le sentiment de perturbation qu'il cause aux lecteurs et qui nuit à la cohérence et à la cohésion du texte. Le détail, dans un texte littéraire, passe le plus souvent inaperçu parce que le lecteur préfère, dans la plupart des cas, passer directement au sens général et goûter le plaisir de l'émotion qu'il tire de l'œuvre.

Cependant, on ne peut pas nier que certains détails sont indispensables pour la bonne compréhension d'une œuvre d'art. Par exemple un écrivain qui prête une grande attention aux détails réussit à produire un texte « parfait » sur tous les plans en donnant des explications et des éclaircissements sur les différents thèmes traités et sur les différentes histoires racontées. De plus, un écrivain qui s'intéresse aux détails ne peut écrire que dans une langue soignée et un style ravissant qui plaît au lecteur et qui lui offre une grande jouissance car la manière d'écrire est l'élément de base dans la réception de toute œuvre littéraire.

Le détail est, de ce fait, un élément très important qui aide le simple lecteur et même les spécialistes comme les critiques et les historiens à comprendre et à analyser l'œuvre tout en s'amusant et gôutant le plaisir offert par le texte :

*« Si le détail est le lieu privilégié pour le plaisir de l'historien ou critique, c'est qu'il s'agit pour lui d'un lieu de liberté. Si les documents manquent et le sens sous-déterminé, l'analyste peut laisser libre cours à son imagination du vraisemblable et s'amuser à agencer ses connaissances de manière inventive. »*²

¹VAILANT A, *Herméneutique et poétique du détail*, op.cit., p.19.

²CLARK T, *The Sight of Death*, New Haven, Yale universitypress, 2006, in : Klaus speidel, « l'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature. », *Fabula-lht*, n°3, « complication de texte : les micro-lecteurs », septembre 2007, URL : <http://www.fabula.org/1ht/3/speidel.html>, page consultée le 04 juillet2018.

L'auteur du *Gare du Nord*, *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli* a très bien saisi l'importance du détail dans le texte littéraire, c'est pourquoi son texte est riche en détails sur les lieux, les personnages et les événements. Il voit que les détails servent à enrichir le texte et à organiser le cadre de la narration. Dans son œuvre il accorde une grande importance aux caractères des personnages, comment ils se comportent, comment ils s'habillent, comment ils parlent pour pouvoir les présenter ensuite aux lecteurs.

Il affirme qu'il a longtemps arpenté certains endroits pour regarder les chibanis comme les cafés, les marchés, les squares avant de commencer d'écrire « *Gare du Nord* » et « *Le nez sur la vitre* » où les personnages principaux sont de vieux chibanis :

« ...Il lui faudrait apprendre à mieux entrer dans le temps des chibanis, dans leurs habitudes, à se glisser dans leurs silences, à lire sur leurs lèvres comme s'ils étaient muets. Il ramasserait leurs paroles éparpillées, dépareillées, parfois décousues, les tisserait ensemble. Il se méfierait des grands cris, des grandes phrases enturbannées, ou de celles qui s'adonnent à la danse du ventre. Il fuirait les jérémiades, l'apitoiement ou l'orgueil mal placé. Il lui faudrait aussi trouver le meilleur moyen d'approcher, de cerner, d'évoquer leurs vies qui ressemblaient à une valise sans poignée. »¹

DJEMAÏ visite les endroits où s'assoient et se promènent souvent les chibanis, ensuite il note tous les détails, les noms des rues, des squares, des cafétérias, etc. pour pouvoir cerner la réalité décrite avec réussite et produire un récit qui raconte la vie de ces vieux avec tous ses détails :

« ... il avait le projet d'écrire un livre sur tous les chibanis de Barbès. La Goutte-d'or. Un livre simple et limpide, où ils seraient comme chez eux. Un roman sans graisse et sans prétention qui les accueillerait avec leurs forces, leurs fragilités, leurs tatouages, leurs rides et leurs rêves »².

Il tente, à travers ses récits, de donner tous détails concernant ses personnages par exemple dans *Gare du Nord*, il donne même l'âge et la taille des vieux : Bonbon, le plus âgé,

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.70

²Ibid., p.70

il était doux et gentil, mineur, 62ans (67K_1.65m). Bartolo (appelé ainsi à cause de ses grosses joues et de sa petite bedaine) ; diabétique (55k-1.72m). Il décrit aussi le tatouage de Bartolo, le tatouage de la feuille sur le dessus de sa main droite, : « ...il s'était toujours refusé à dissoudre ce talisman incrusté dans sa peau »¹

Jean Jacques SERRANO, est également décrit avec exactitude dans un très beau passage qui rassemble toutes les informations sur ce personnage et qui résume en quelques mots ses traits physiques :

« ...Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans, un blanc de race européenne, de confession chrétienne nom pratiquant et né après la guerre, dans le quartier de la Bussatte, un mercredi 27 octobre à 15h30. Un errant aux cheveux gris et aux yeux marron, mesurant un mètre soixante-douze, pesant cinquante-deux Kilos, et ayant comme signe particulier une cicatrice sur la mâchoire droite. Un clandestin usé comme ses semelles, enfermé en lui-même et dans les frontières de son propre pays »²

Ces détails sont très importants pour Abdelkader DJEMAÏ parce que, pour lui, c'est le détail qui marque l'esprit du lecteur et reste dans sa mémoire même inconsciemment. Le détail, en littérature, est donc un élément essentiel qui sert à élaborer un beau texte en lui offrant une finesse et une délicatesse exceptionnelles.

Conclusion

Une histoire claire, un style simple et une mosaïque de sentiments sont, en fait, les choix de DJEMAÏ pour présenter ses personnages, cerner la réalité où ils passent leurs derniers jours et décrire avec sensibilité leur fragilité, leur solitude et leur banalité. Ces choix n'empêchent pas l'écrivain d'adopter une nouvelle forme d'écriture et de se libérer des règles de l'écriture traditionnelles en offrant à son lecteur des textes fragmentés, des bribes d'histoires ayant comme point central le(les) personnage(s) du récit en insérant à chaque fois des éléments de natures différentes (des souvenirs, des rêves, des aventures...).

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p27

²DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., p.52

Chapitre II.III

Le texte de DJEMAÏ : une écriture de l'errance et de la mémoire.

Introduction

Le Nez sur la vitre, Gare du Nord et Un moment d'oubli sont trois récits qui portent essentiellement sur l'exil, la marginalité, l'errance* et la mémoire. Les trois récits forment une sorte de trajet, de voyage entre deux lieux différents, entre deux époques différentes et entre deux générations différentes. DJEMAÏ, dans ces récits décrit l'exil comme la source de tous les maux dont souffre la personne exilée de l'extérieur ou de l'intérieur du pays. L'exil ou le déplacement est, en fait, à l'origine de l'errance des personnages. Une errance hantée par la mémoire et par des images du passé et du présent. La personne errante, selon lui, ne sait pas où elle va, mais elle sait très bien d'où elle vient. Elle vit dans un état de perte et de déracinement qui conduisent à une errance physique et mentale : « *L'exil chez les écrivains maghrébins est un thème répétitif, lié à l'existence de l'émigration, il s'est nourri d'une réflexion sur la brisure d'identité, qui peut conduire à l'errance physique et mentale d'êtres déracinés* » ...¹

Mais cette errance et ce recroquevillement sur soi-même mène la personne à entamer un voyage dans sa mémoire hantée par des souvenirs heureux ou malheureux comme l'affirme Abdelkader DJEMAÏ dans une interview accordée au journal la tribune en parlant de ses personnages : « ... *Ont chacun une mémoire, des souvenirs heureux ou malheureux, ils ne savent ni lire ni écrire, ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire.* ».

De ce fait, errance et mémoire sont indissociables dans le sens où la première réanime et réactive la deuxième. C'est, en fait, ce que l'auteur tente de le faire en écrivant ces trois récits, il luttait contre la faiblesse de la mémoire de ses personnages « errants » à cause de l'exil et à cause des drames de la vie. Il affirme plus tard qu'il a écrit avant tout dans

***Errance** : Action d'errer, de marcher longtemps sans but précis. Le verbe « errer » signifie tout simplement aller, à l'image du chevalier errant. Cette connotation du verbe est toujours valable de nos jours.

Le verbe "errer" prend aussi une autre connotation, c'est celle de "de tromper" c'est-à-dire "s'écarter, s'éloigner de la vérité". Au XX^{ème} siècle, un type différent d'errance voit le jour en littérature : L'errance au cœur même du style d'écriture, qu'on pense aux longues phrases proustiennes ou à l'écriture automatique des surréalistes. In dictionnaire de français "Larousse".

¹ARNAUD J.1986, op.cit., P.55.

l'urgence pour clarifier et montrer les maux causés par l'exil et également pour lutter contre les faiblesses et les lacunes de la mémoire.

II.III.3.1. L'errance chez DJEMAÏ : une expression de l'exil.

En revenant à l'étymologie du verbe « errer » qui vient du latin « iterare » et qui signifie « voyager », on comprend qu'errance et déplacement sont deux phénomènes liés car la personne errante est celle qui se déplace sans cesse et parfois sans aucun but précis. Donc le sens premier du terme errance est la mouvance géographique ce qui est le cas de notre corpus et de nos personnages qui ont traversé des lieux et des cultures (cas du *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*) où les personnages quittent leur pays natal « L'Algérie » pour aller travailler et vivre en France, ils ont quitté leur culture maternelle pour aller découvrir une autre culture complètement différente. « La culture française et européenne ». Dans le troisième roman de notre corpus *Un moment d'oubli*, le personnage principal ne quitte pas son pays mais l'idée du déplacement est présente car il ne cesse de voyager d'une ville à l'autre et ne se fixe nulle part, c'est en quelque sorte le voyage vers le hasard.

L'exil est donc, selon Abdelkader DJEMAÏ, à l'origine et à la base du phénomène de l'errance. Il voit que l'idée du déplacement vers l'extérieur ou à l'intérieur du pays s'est transformé, pour ses personnages, en un état d'errance physique et morale. L'errance devient, dans ce sens, l'expression du voyage, du déplacement, de l'exil et de la disparition.

L'auteur, à travers ces trois récits, a tenté d'expliquer que l'exil (intérieur ou extérieur) est la cause principale de tous les maux dont souffrent ses personnages. Il voulait montrer les tourments causés par cet état de déplacement et d'instabilité et de lutter, à sa manière, contre le mal de l'exil. L'écriture dans les trois romans est une véritable arme, un moyen de lutte contre toute sorte de souffrance, de racisme et d'errance.

II.III.3-1-1. L'errance : un aspect physique, mental et comportemental

Dans notre travail de recherche, la notion de l'errance n'est pas caractérisée uniquement par un aspect physique c'est-à-dire le déplacement et le voyage physique des personnages mais elle se manifeste également sous d'autres aspects : les comportements, la manière de penser et d'être.

Les vieux dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre* se trouvent dans un état d'errance physique, mental et comportemental. Physique, parce qu'ils ont quitté leur pays natal pour

aller vivre en France, un pays étranger, une culture différente et un contexte socio-historique différent. Ils vivent sur une terre étrangère où ils ne possèdent rien, où ils sont tout le temps considérés comme étrangers qui doivent rentrer, un jour, chez eux.

Ces chibanis vivent avec les Français mais toujours avec un sentiment de sous-estimation, ils s'enferment souvent dans le silence pour ne pas entrer en contact avec eux : « *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* »¹

À une époque bien déterminée tous les algériens étaient appelés "Français musulmans d'Algérie"². C'est un racisme non-dit, non-déclaré ou silencieux. Ils souffrent également d'un autre état d'errance c'est l'errance mental et comportemental. Ils se trouvent, en fait, dans un entre-deux culturel où ils se sentent parfois perdu : « *...Mais buvaient leur bière sans grand remords et même avec plaisir. Ils espéraient qu'un petit pèlerinage à la Mecque effacerait toutes les ardoises.* »³.

Parfois ils commettent des fautes mais toujours avec un pincement au cœur en pensant aux aïeux, à la religion et à la culture maternelle qui constituaient pour eux la voix de leur conscience. Mais la plupart du temps, on les trouve conservateurs dans d'autres questions :

*« ...Bonbon, Bartolo, Zalamite attendaient sagement l'appel du muezzin à la radio pour rompre le jeûne avec des dattes. Ils ouvraient sérieusement les festivités avec une chorba bien corsée ou une harrira onctueuse agrémentée de jus de citron. Puis ils dégustaient avec lenteur les tajines avant de se laisser séduire par de ravissants petits gâteaux ».*⁴

Dans *Un moment d'oubli*, Jean Jacques SERRANO, cet exilé de l'intérieur est également souffrant d'une errance physique et morale, c'est quelqu'un qui a choisi de vivre dans les rues et dans le hasard :

« ...Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans, un blanc de race européenne, de confession chrétienne, non pratiquant et né après la guerre,

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.26.

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.12.

³Ibid., P.16.

⁴Ibid., P.15.

dans le quartier de la Bussatte, un mercredi 27 octobre à 15h30. Un errant aux cheveux gris et aux yeux marron, mesurant un mètre soixante-douze, pesant cinquante-deux kilos, et ayant comme signe particulier une cicatrice sur ma mâchoire droite. Un clandestin usé comme ses semelles, enfermé en lui-même et dans les frontières de son propre pays. »¹

Après le drame qui a bouleversé sa vie, SERRANO a tout perdu : Sa famille, son travail, son statut et même l'envie de vivre. Le monde devient pour lui nocturne, insupportable, la notion du temps n'existe pas et la rue est le seul endroit qui lui reste : « *Tu n'es qu'un fantôme, une silhouette morte, une ombre creuse qui sa traîne sur les trottoirs de S...* »². Il devient : « *Un homme rompu, cassé, maître de ses pas, de son errance, de sa déglingue.* »³

L'état psychique de ce personnage est la conséquence de son errance physique : « *Tu te sens comme un mégot écrasé au fond d'un cendrier, un bout de papier froissé jeté sur la chaussée de ce chef-lieu de département de vingt-trois mille habitants.* »⁴. L'auteur compare son héros dans *Un moment d'oubli* à : « *Une épave, en chair et en os* »⁵ parce que l'errance physique et mentale lui transforme en un corps sans âme.

D'après les exemples des personnages donnés par l'écrivain, nous pouvons dire que l'errance n'existe pas uniquement sous la forme physique mais aussi sous d'autres formes car le sentiment d'insécurité mène l'homme à un autre stade c'est celui de l'errance mentale et comportementale qui est considérée par certains comme une maladie où le cerveau tente de lutter contre ce sentiment d'insécurité par un retour au passé. L'homme devient prisonnier de sa mémoire, de son passé et de ses souvenirs c'est-à-dire le mental de l'homme s'active et fonctionne uniquement par les souvenirs.

Le sentiment d'insécurité crée chez l'homme une peur intérieure qui cause peu à peu la perte de confiance en soi et par conséquent la perte de sa véritable personnalité pour s'approprier une autre qui n'est pas la sienne, une fausse personnalité. Donc le retour au passé devient dans ce cas une sorte de calmant, de drogue pour plaire à sa nouvelle (fausse)

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.52.

²Ibid., P.28.

³Ibid., P.28.

⁴Ibid., P40.

⁵Ibid., p.40.

personnalité, c'est ce qui est, en fait le cas de SERRANO et de plusieurs personnes dans nos sociétés.

Même les chibanis dans les deux premiers romans ne cessent de revenir en arrière dans une sorte de voyage dans le temps où les souvenirs d'autrefois "En Algérie" et d'aujourd'hui " En France" se mêlent alternativement présent et passé. Ce que nous voulons dire ici c'est que le passé et les souvenirs occupent une grande place dans la vie des personnages de DJEMAÏ ce qui constitue pour eux, parfois, une sorte de prison virtuelle mentale.

II.III.3-1-2. L'errance et la réalité amère

La notion de l'errance est très liée à l'exil et à la marginalité d'une personne car, tout d'abord, l'exil qui est une sorte de déracinement qui l'oblige à aller vers un autre endroit, à la migration, à errer c'est-à-dire dans la plupart des cas être marginal, selon les spécialistes et les historiens de l'époque qui voient qu'errer c'est être marginal. De plus, la personne exilée ou émigrée ressent qu'elle a perdu son origine, sa terre natale, sa langue maternelle et tout le monde où il est né et a grandi, chose qui suscite chez lui un sentiment d'errance psychique avant d'être physique. L'exilé est, en fait, une personne perdue, suspendue qui affronte la difficulté de créer un univers propre à lui dans un hors-chez-soi où tout est nouveau et complètement différent.

II.III.3-1-2-1. Le rejet d'une société étrangère

La condition de vie d'un exilé (exil volontaire ou forcé) est toujours difficile au début, c'est pour lui une sorte de tourment à la fois physique et moral qu'il n'arrive pas à surmonter et commence par la vision de l'autre qui lui dit tout le temps que tu es étranger, tu es différent de nous et un jour tu dois rentrer chez toi : « *Les exilés forment une population en souffrance devant assumer un passé souvent douloureux et se situent face à un avenir des plus incertains.* »¹

Les exilés quittent leurs pays pour rejoindre un autre endroit supposé plus confortable où la vie sera plus belle et plus facile mais, malheureusement et dans la plupart des cas, ils se trouvent surpris par une autre réalité où les conditions de vie sont très difficiles, manque de

¹MOUSSAOUI L, *Exil, traumatisme et expériences de terrain*, Association Raconte-nous ton histoire, base. d-p-h.info>dph>fiche -dph-8884, raconte .nous .Free.fr.

travail, souffrance, pauvreté, maladies, errance et parfois marginalité et traitements inhumains de la part des citoyens du pays d'accueil.

Un autre facteur accentuant l'expérience difficile et douloureuse de la personne exilée en terre d'exil c'est la différence du milieu social, de la langue utilisée, de la religion et de la culture ce qui provoque chez lui un grand choc, c'est ce qu'on appelle le choc culturel où il ne peut pas accepter la culture de l'autre. Cette réalité amère dans la société d'accueil pousse la personne exilée à côtoyer l'errance, la souffrance et même, parfois, la mort.

Abdelkader DJEMAÏ nous explique la souffrance des émigrés algériens en France et de nous montrer les difficultés qu'ils affrontent en terre d'exil, commençant par le problème de communication avec l'autre, passant par celui de l'intégration et terminant par le sentiment d'isolement et de marginalité ressentis dans un milieu étranger. L'exilé éprouve donc plusieurs douleurs, tout d'abord celle de la séparation de son pays natal, des siens, de sa culture et de sa langue maternelle. Ensuite, cette nouvelle expérience en terre d'exil qui est plus difficile et plus douloureuse : « *Quant à eux, la peur de finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendians dans le métro les poursuivant depuis longtemps (...) Ils redoutaient aussi de mourir loin de leurs proches.* »¹

La première réaction de l'exilé serait donc le rejet de la société, l'enfermement sur soi et l'errance sur une terre étrangère : « *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.* »²

Cependant, l'exil peut être un phénomène intérieur pour certaines personnes comme c'est le cas de Jean Jacques SERRANO qui vit une sorte d'exil intérieur dans les frontières de son propre pays : « *... Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans.* »³

L'exil et l'errance dans son cas sont également associés à un état de perte, mais cette fois-ci non pas la perte d'une terre natale et d'une culture maternelle (cas des héros dans *Le nez sur la vitre* et *Gare du Nord*) mais c'est la perte d'un être cher (son fils). SERRANO a donc choisi de vivre en errance parce qu'il n'a pas pu accepter sa perte. Il a fui pour vivre dans une

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.29.

²DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P26.

³DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.52.

grande tristesse, un deuil infini qui a détruit toute sa vie parce qu'il finit aussi par perdre sa famille, son travail, son statut social et même l'envie de vivre.

Le drame de la perte de son fils unique a complètement changé la vie de SERRANO, il est devenu une silhouette morte, un corps sans âme, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs :

« L'enfant qui conduisant la voiture, c'était le tien, oui, Lucas, Lucas SERRANO, ton fils que tu n'avais pas serré dans tes bras depuis longtemps. Les yeux cette fois brûlés par les larmes, en voyant son corps dispersé sur le ballast, le bruit de la tôle déchirée était venu, dans ta tête, s'ajouter à celui de la scie électrique qui avait tranché l'index de ton père. Cette nuit où Lucas était mort à dix-sept ans, elle t'avait découpé lentement en lamelles. Tu aurais voulu que ton sang soit mêlé à celui de Lucas, comme ceux de ce petit garçon et de sa mère qui s'était défenestrée du huitième étage. »¹

Les personnages des DJEMAÏ finissent par rejeter le milieu social dans lequel ils vivent, ils s'enferment dans un monde très étroit pour fuir d'une réalité amère et douloureuse. Ce rejet se traduit par s'enfermer sur soi et éviter le contact avec l'autre différent, étranger, heureux... Les chibanis dans les deux premiers romans évitent de contacter l'autre parce qu'il est différent sur le plan culturel (langue différente, religion différente et mode de vie différent) alors que dans le troisième roman *Un moment d'oubli*, SERRANO évite ce contact avec ses compatriotes parce qu'ils ont, selon lui, une raison pour vivre (leurs familles, leurs statuts, ...) par contre sa raison de vivre est disparue, est morte. Donc la vie ne vaut rien pour lui, ni le contact avec les autres, raison pour laquelle il décide de rejeter en bloc sa société et de vivre dans une errance mentale et physique.

Nous pouvons dire ici que le premier pas dans le monde de l'errance est le rejet de la société quelques soient les raisons parce que l'homme est par essence un être social mais lorsqu'il refuse de vivre dans le groupe, il devient errant et vit sur la marge de la société.

II.III.3-1-2-2. Errance et marginalité :

Comme nous l'avons déjà dit dans le point précédent, errer signifie, pour les anciens, être marginal. Donc l'errance implique un état de marginalité parce que vivre dans un autre

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, P.82.

endroit que son chez soi c'est une sorte de déracinement qui mène l'homme à une errance et à une marginalité, parfois infinies. L'errant ressent cette marginalité à travers les regards des citoyens ou des habitants du milieu d'accueil qui lui disent implicitement, cet endroit n'est pas le tien et que tu dois rentrer chez toi. Ces regards méprisants se transforment, parfois, en traitements inhumains poussant l'errant à aller plus loin dans son errance et peuvent même le pousser à penser au suicide comme solution radicale à sa souffrance.

Errance et marginalité sont donc deux réalités étroitement liées. C'est, en fait, ce que Abdelkader DJEMAÏ tente d'expliquer et de montrer à travers *Gare du Nord*, *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli* où les personnages principaux souffrent d'un état d'errance. Dans les deux premiers romans les héros sont des émigrés algériens qui vivent sur une terre étrangère, en France, où tout est différent pour eux. Les personnages de DJEMAÏ sont retraités, analphabètes et ne maîtrisent pas bien la langue Française, ce qui accentue pour eux l'état d'errance et de marginalité car la société française les considère comme étrangers inutiles pour le développement de la France.

Ce regard de la part des français engendre chez les chibanis un état d'enfermement sur soi, ils s'isolent et vivent dans leur passé et leurs souvenirs pour ressentir enfin qu'ils sont des êtres complètement déchirés, perdus et marginalisés : « *Dans leur promenade qui prolongeait une ancienne et longue errance, les rues et les boulevards avaient fini par s'accorder aux pas lents, sereins, résignés des trois chibanis.* »¹

Cette errance et cette marginalité suscitent chez les chibanis de DJEMAÏ une peur permanente : « *La peur de finir clochards sur la trottoir (...) ou mendiants dans le métro (...) Ils redoutaient aussi de mourir loin de leurs proches.* »². Cette peur les accompagne tous le temps, un sentiment d'insécurité s'installe chez eux et les pousse à s'enfermer de plus en plus sur soi et de fuir vers l'inconnu : « *Il était enfermé (...) car il ne maîtrisant pas bien leur langue.* »³

Dans le troisième roman *Un moment d'oubli*, l'écrivain continue toujours de nous expliquer le lien étroit entre errance et marginalité. SERRANO, le héros du roman, est un français qui, suite à un drame qui a bouleversé sa vie, quitte sa maison, abandonne son travail et son statut dans la société pour vivre dans la rue où sa longue histoire avec l'errance et la

¹DJEMAÏA, *Gare du Nord*, op.cit., P.36.

² Ibid., P29.

³DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.26.

misère commence. Il a choisi cette vie pour s'éloigner de sa réalité amère, pour oublier sa grande tristesse mais, malheureusement, il s'est retrouvé dans un monde très cruel, il s'est jeté dans une marginalité interminable, insupportable : « *Dans ce monde nocturne, paisible et immobile, tu n'entendais plus que les aboiements des chiens, les roucoulements des pigeons.* »¹

L'exil n'est pas toujours un éloignement de sa terre natale et de son origine car SERRANO vit dans les frontières de son propre pays mais il choisit de vivre comme un exilé, un errant : « *...Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans (...) enfermé en lui-même et dans les frontières de son propre pays* ». ²

Nous disons pour conclure ce point que quitter son chez-soi vers l'inconnu implique un état d'exil, d'errance et de marginalité car ces situations peuvent être physiques mais aussi psychiques et mentales.

II.III.3-1-3. L'errance, une traversée des lieux et des cultures

Voyager est par définition se déplacer d'un lieu à l'autre et vers une destination lointaine, généralement différente sur tous les plans : Culture, religion, mode de vie et mode de pensée. L'errant est cette personne qui est en voyage continue car il traverse de longues distances et rencontre d'autres cultures, ce qui suscite chez lui un sentiment de déracinement et de malaise permanents qui l'accompagne tout au long de son déplacement, ce sentiment est appelé communément " Le choc culturel" dont les symptômes sont multiples : L'ennui, l'inconfort, la confusion, la colère, l'isolement et d'autres.

Errer dans d'autres pays ce n'est pas toujours tout ce qui est extraordinaire c'est aussi voir l'ordinaire et même l'infra ordinaire. La personne errante passe des heures, des jours et des années de marche, elle observe des gens, et va à la rencontre et à la découverte de l'autre, de sa vie, de son quotidien, de sa langue et de sa culture. D'ailleurs, l'apprentissage d'une langue étrangère, même partiellement, est déjà un grand pas pour la compréhension du milieu étranger et de ses composantes.

Quitter son chez-soi que ce soit son pays natal, sa ville, son village ou même sa maison et son entourage, c'est se retrouver dans un endroit étranger qui a sa propre culture et

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.38.

²Ibid., P.52.

son propre système de vie où, chaque jour, on peut apprendre de nouvelles choses, des mots, des expressions, des comportements et des traditions, c'est se mettre donc dans le bain de l'interculturalité qui est considérée comme un pas très important vers l'autre.

L'errance est dans ce sens utile parce qu'elle permet de découvrir ce que la personne ignore, de connaître les autres cultures et les autres humains vivant sur d'autres terres et dans d'autres endroits qui ne sont pas, obligatoirement, pires. De plus, connaître plusieurs langues et plusieurs cultures qui n'ont pas de points communs entre elles, est un facteur de créativité pour l'homme qui lui donne plusieurs opportunités de créer et de se libérer de toutes sortes de frontières culturelles et sociales. Nous pouvons citer à titre illustratif le témoignage de l'écrivaine algérienne d'expression française "Maïssa BEY" qui affirme que les romanciers francophones ne sont que de nomades errants entre deux langues et deux cultures : « *Je suis née dans un milieu où l'arabe parlé et le français cohabitaient, je suis allée de l'un à l'autre sans questionnement.* »¹

S'exiler ailleurs (cas des personnages de Abdelkader DJEMAÏ dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*) ou s'exiler chez soi (cas de Jean Jacques SERRANO dans *Un moment d'oubli* du même auteur) est sans doute choisir le chemin de l'errance qui est très difficile mais qui peut également avoir beaucoup d'avantages parce que c'est tout simplement, errer signifie en quelque sorte découvrir l'inconnu qui peut être mal mais qui peut également être bien. L'errance est, de ce fait, une traversée des lieux mais également une traversée des cultures des autres qui peut être enrichissante pour la personne errante :

« Hors là, hors les murs, hors sol, hors normes, l'errance nous invite à être, à habiter, à exister, c'est-à-dire à avoir sa tenue hors de soi, dans l'ouverture (...) voyage initiatique à la découverte de soi-même et des autres, l'errance est une épreuve qui transforme (...) Errer c'est pouvoir créer de nouveaux liens et assemblages, fabriquer des sentiers, des réseaux et des imaginaires au hasard des rencontres, loin des routines du quotidien. »²

¹Magazine littéraire, n°451, Mars 2006.

²GWIAZDZINSKI L, "Un possible manifeste. Éloge de l'errance et de la désorientation", in ERRE. Variations labyrinthiques, centre pompidou Metz, Metz, P.53.

II.III.3-2. Errance et identité multiple

La notion d'errance est très liée à celle de la double identité ou encore l'identité multiple car tout d'abord l'errance est une notion qui renvoie essentiellement à l'idée de déplacement dans l'espace, cette dernière qui implique un changement dans la vision du monde de la personne errante et même dans son identité : « ...*L'errance est une épreuve qui transforme* »¹. La notion d'espace est le mot-clé dans cette équation car c'est le repère essentiel qui contribue à la formation de l'identité de l'être humain : « *Il ne faut pas se demander pourquoi l'existence est spatiale (...) l'être est synonyme d'être situé* ».²

L'identité de l'homme est par essence dynamique, elle est en perpétuelle mouvance, c'est-à-dire, à chaque fois qu'il change d'espace, son identité reçoit des transformations qui peuvent être considérables ou non selon la situation et le temps consacré à cet espace car l'identité est tout un processus, c'est la combinaison de plusieurs facteurs, psychique, affectif et cognitif qui se forment dans un milieu donné et durant un temps précis : « *D'abord l'identité est un système dynamique à la fois processus et structure. En construction permanente (...). Ensuite, l'identité est à la fois interne au sujet et en interaction avec l'extérieur* ».³

II.III.3-2-1. La multiplicité spatiale dans l'œuvre de DJEMAÏ

L'espace est par définition cette : « *Étendue indéfinie contenant tous les objets.* »⁴. Dans un sens général : « *l'espace désigne le milieu dans lequel nous percevons le monde extérieur et localisons les objets qui tombent sous nos sens ; dans un sens restreint le mot "espace" s'applique à une portion, qui peut être infime, de cette étendue, qui nous paraît indéfinie* ».⁵

Les récits d'Abdelkader DJEMAÏ sont produits dans un espace double ou encore dans une multiplicité spatiale qui est vraiment productrice de sens et qui donne à ses récits une richesse sur le plan culturel et civilisationnel. L'importance de l'espace et des lieux dans un

¹GWIAZDZINSKI L, "Un possible manifeste. Éloge de l'errance et de la désorientation", in ERRE. Variations labyrinthiques, centre pompidou Metz, Metz., P53.

²PONTY Merleau, in *cours de philosophie*, Paris, Armand colin, 1986.

³R. LEANZA Y et LA VALÉE M, *Enfants de Migrants : L'apparente double appartenance*, université LAVAL, Québec, Canada, 1993, Introduction, P.5.

⁴*Dictionnaire de la langue Française*, op.cit.

⁵KOUMANE V, *Aspects comparés du roman francophone contemporain (France, Maghreb, Afrique noire)*, Thèse de doctorat Nov.1995, P.88.

récit provient essentiellement de leur lien étroit avec l'action et le mouvement du personnage, Raimond MICHEL dit dans ce sens :

*« En bref, si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, du moins, à ce qu'on dit, le lieu subsiste - et l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur dit l'espace plutôt qu'il ne raconte l'histoire - en tout cas, il ne dit l'histoire que par le truchement de l'espace qu'il présente ».*¹

L'espace chez cet auteur existe sous ses deux aspects : référentiel c'est-à-dire des lieux qui existent réellement et symbolique c'est-à-dire des endroits qui constituent un symbole pour le personnage et qui sont significatifs pour lui. Le lieu est donc une portion d'espace comme l'affirme Valérie KOUMANE dans son ouvrage *Aspects comparés du roman francophone contemporain* : « Le lieu se définira comme une portion de l'espace, abstraction faite du corps qui peut l'occuper, mais considérée seulement quant à ses dimensions, sa situation, sa destination. Plusieurs lieux pourront donc signifier un même espace ».²

Les différents lieux cités par DJEMAÏ entretiennent, en fait, des liens étroits entre eux. Lorsqu'on dit, à titre d'exemple l'Algérie et la France, les deux pays où se déroulent les histoires de ses récits, on découvre des rapports de nature historique, d'apposition et même, parfois, d'hostilité. La notion d'espace constitue donc l'itinéraire suivi par chaque personnage.

Dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*, le point de départ des personnages est l'Algérie colonisée des années cinquante et le point d'arrivée est la France, le pays colonisateur, deux espaces complètement différents sur tous les plans et qui portent de grandes significations pour les personnages au passé et au présent. Pour eux l'Algérie c'est chez eux, elle représente les parents et les aïeux avec lesquels ils ont vécu les moments difficiles de la guerre :

*« C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance »*³. Par contre la France représente pour eux la seule destination à cette époque pour travailler et améliorer leurs situations : « ...Ils n'avaient voyagé que pour chercher du travail, jamais pour le plaisir ».⁴

¹MICHEL R, *La crise du roman*, José Corti, 1986.

²KOUMANE V, op.cit., P.9.

³DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.27.

⁴DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.36.

Malgré que Jean Jacques SERRANO se déplace dans les frontières de son propre pays, les lieux qui forment l'espace où se déroulait sa vie passée et ceux qui forment l'espace où se déroule sa vie actuelle semblent complètement différents dans le sens où sa vie à connu un changement radical après sa sortie de la maison et l'errance dans les rues. Sa vie passée était normale, comme celle de la plupart de ses compatriotes, il avait une famille (une femme, un fils), il avait un travail et un statut important dans la société française, par contre aujourd'hui, il ne possède rien, il est devenu comme un corps sans âme : « *Tu es à présent un homme rompu, cassé, maître de ses pas, de son errance, de sa déglingue* ». ¹

La France pour les chibanis dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre* et la rue pour SERRANO d'*Un moment d'oubli* sont considérés comme des espaces d'errance par excellence, des espaces qui s'opposent à leur mode de vie habituel, des espaces synonymes à une perte physique et mentale : « *N'ayant jamais eu de vraies maisons à eux, ils demeuraient là, au milieu des mouvements de la foule* ». ²

« ... *Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans (...) un clandestin usé comme ses semelles, enfermé en lui-même et dans les frontières de son propre pays* ». ³

Ce que nous voulons dire, à travers cette modeste analyse, que tous les lieux cités dans ces récits sont porteurs de sens c'est-à-dire derrière leur rôle de localisation, il existe un sens connotatif et symbolique : « *Le lieu décrit sert à la dramatisation de la fiction mais surtout l'espace influe sur le rythme du roman. Dans certains récits et particulièrement dans le récit poétique l'espace devient agent de la fiction* » ⁴. D'ailleurs, l'être humain s'identifie par rapport à l'espace dans lequel il vit raison pour laquelle les personnages sont considérés comme errants parce qu'ils se trouvent dans un " hors chez eux", dans une zone d'insécurité et de peur continue :

« (...) *L'espace se manifeste à nous en tant que réalité immanente, en tant que structure des relations entre les êtres et les choses. Espace cognitif, espace objectif, espace réel ou espace rêvé... chaque être humain s'identifie par rapport à un espace qu'il aménage selon sa convenance. Il en précise les délimitations en zone de sécurité ou*

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.28.

²DJEMAÏA, *Gare du nord*, op.cit., P.40.

³DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.52.

⁴GOLDSTEIN J.P cité par Achour Christiane et Rezzoug Simone, *Convergences critiques*, OPU, Alger, 1990, P.24.

*d'insécurité, en zone de dépendance ou l'Indépendance. Ainsi, chaque être humain constitue un espace social où existent des rapports de dominant /dominé. D'autorisé et d'interdit."*¹

La diversité d'espace dans ces récits est synonyme de diversité linguistique, culturelle et comportementale dont les personnages doivent vivre et faire face. Ces espaces sont souvent opposés voire contradictoires car les chibanis dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre* viennent d'un espace arabe, maghrébin et oriental et se déplacent vers l'autre côté de la rive européenne, occidentale, française. Et dans *Un moment d'oubli* Le héros s'est déplacé dans les frontières de son propre pays mais d'un espace naturel, confortable, convenable pour l'être humain vers un autre espace complètement dégradant et méconnu pour lui : le monde de la rue et de l'errance infinie.

Chacun de ces espaces et dans les deux cas est lié à des souvenirs, à une mémoire et à des personnes du passé et du présent. L'Algérie pour les chibanis représente les parents, les aïeux, les traditions et le passé avec toutes ses composantes. Par contre la France est le présent et peut être le futur, c'est le travail et l'argent mais aussi l'exil, le hors-chez-eux et la souffrance : « *Eux, ils avaient écrit leur histoire avec l'encre de leur sueur* ». ²

Pour SERRANO, la vie passée représente la famille, l'équilibre, la stabilité et le bonheur, par contre sa vie actuelle n'est qu'un monde nocturne d'errance, de perte et de malheur : « *De toute façon, des papiers, tu n'en as plus, tu les as oubliés quelque part. Ou tu les as perdus comme tu as perdu ta propre trace, tes illusions, une partie de tes dents et la notion du temps.* » ³

Ce que nous voulons dire ici c'est que la notion d'espace est le mot-clé dans l'œuvre de DJEMAÏ car elle nous permet de poursuivre le cheminement et déroulement des événements ainsi que le déplacement des personnages d'un endroit à l'autre, ces derniers choisissent des itinéraires difficiles qui les mènent vers une errance physique et morale. L'existence de plusieurs espaces dans les récits de DJEMAÏ est donc associée et très liée à la mémoire des personnages au passé et au présent dans le sens où chaque espace est porteur de sens, d'évènements et des souvenirs.

¹MEÏTÉ M. *L'espace Romanesque chez Barbey d'Aurevilly*-Paris III, 1993-thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe BETHIER, P.08.

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.68.

³DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.33.

II.III.3-2-2. La vie dans l'errance : une quête continue de l'identité

La question de l'identité est omniprésente dans le texte d'Abdelkader DJEMAÏ car elle se fait à partir de modèle de personnages qui se déplacent entre plusieurs espaces complètement différents sur tous les plans. Ces personnages se retrouvent donc, à cause de ces déplacements, dans un état psychologique complexe dans le sens où ils sont en perpétuelle quête de soi et d'identité dans un espace nouveau pour pouvoir se stabiliser et trouver un repos psychique et moral.

L'auteur pose, à travers ses écrits, la question de l'identité en déplacement, l'identité d'une personne errante qui change d'espace en sillonnant quotidiennement les rues et les boulevards des villes : « *Dans leur promenade qui prolongeait une ancienne et longue errance, les rues et les boulevards avaient fini par s'accorder aux pas lents, sereins, résignés des trois chibanis.* »¹

Dans *Un moment d'oubli* le héros ressemble à un fantôme qui se déplace d'un endroit à l'autre : « *Tu n'es qu'un fantôme, une silhouette morte, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs de S.* »². Il veut nous éclairer que la question de l'identité est très complexe et que chaque être humain en déplacement a une identité multiple. KHATIBI. A dit dans ce sens que :

« *Nous vivons, nous sommes écrasés par ce qu'on peut appeler le discours idéologique de l'identité sauvage laquelle se fonde sur une idée naïve de l'être et de l'identité, à savoir qu'il y a moi et il y a l'autre, c'est-à-dire l'occident (...) or la question de l'identité est infiniment plus complexe. Il n'y a pas une simple opposition entre le moi, comme moi national, et l'autre comme étranger, occident (...). Mais l'autre est inscrit en moi, d'abord en tant que passé, que mort(...) L'essentiel c'est d'une part, de ne pas oublier cette multiple identité qui compose notre être et, d'autre part, il s'agirait de penser l'unité possible de toutes ces composantes, mais une unité non théologique qui laisse à chaque part,*

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.36.

²DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.28.

sa part et à l'unité la plasticité d'inspirer l'ensemble des éléments. »¹

Les personnages de DJEMAÏ changent d'espace, ils se déplacent d'un lieu à l'autre non pas pour le tourisme ou la découverte mais pour surmonter une sorte de malaise interne qui les accompagne et qui refuse de les quitter : « *Il n'aimait pas se plaindre, mais une sorte de fatalité injuste et cruelle avait brouillé ses nuits et le restant de son existence.* »². C'est, en fait, un sentiment de tristesse, un malaise existentiel qui les empêche de vivre comme tout le monde, une sorte de mécontentement et d'insatisfaction permanents condamnant leurs vies : « *Ils naviguaient dans les rues comme s'ils étaient condamnés à refaire le même itinéraire.* »³

Nous pouvons dire que l'auteur nous décrit le trouble identitaire dont souffrent ses personnages partagés entre plusieurs espaces. Dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*, les vieux émigrés sont partagés entre deux espaces différents, l'Algérie et ses conditions difficiles et la France et son actualité amère pour eux. Le héros d'*Un moment d'oubli* se trouve également dans un état de partage entre sa vie de policier, père de famille et être humaine et sa réalité amère d'une personne errante écrasée par tout le monde : « *... Tu as échoué comme un morceau de bois mort rejeté par la mer. Une épave, en chair et en os.* »⁴

Malgré la dureté de leurs actualités, les personnages font des efforts gigantesques pour s'adapter au monde qui les entoure. Les chibanis ont essayé d'appartenir à une culture double Franco-maghrébine et à un groupe social à l'intérieur de cette culture où chaque personne est libre dans ses pratiques religieuses et son mode de pensée : « *Bonbon, Bartolo et Zalamite attendaient sagement l'appel du muezzine à la radio pour rompre le jeûne avec des dattes.* »⁵

Jean Jacques SERRANO a également fini par s'adapter à la rudesse de sa vie d'errant : « *Par la force des choses, tu as fini par t'habituer à son climat rude, surtout en hiver quand le froid se met à mordre comme un chien affamé.* »⁶.

C'est dans cet état d'errance et de perte que les personnages vont chercher une nouvelle identité, c'est une identité en déplacement qui change en fonction des circonstances suivant le

¹KHATIBI A, *Pour une véritable pensée de la différence, propos recueillis par Zakya DAOUD*, Lamalif, N°85, 1977, PP..29.30.

²DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.24.

³DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.34.

⁴DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.13.

⁵DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.15.

⁶DJEMAÏ A., *Un moment d'oubli*, op.cit., P.20.

changement d'espace et du milieu social : « (.....)l'identité est un système dynamique.»¹. Ce caractère dynamique de l'identité a des avantages dans le sens où il aide la personne à s'adapter dans le nouveau milieu social, mais il a également des inconvénients parce qu'il cause un sentiment de déstabilisation et de déséquilibre chez la personne en mouvement. C'est ce qu'on appelle l'instabilité identitaire qui signifie d'une part la difficulté de reconstruire l'identité originale perdue et d'une autre part la difficulté de s'adapter à une nouvelle situation et avec une nouvelle identité différente et plus compliquée ce qui pousse la personne à centrer ses efforts dans l'adaptation avec le nouveau milieu tout en essayant d'oublier sa souffrance morale : « *Tout l'effort consiste à vouloir s'adapter à sa nouvelle situation sans pour cela devoir baigner dans des souffrances profondes.*»²

Troublés par des événements passés (la guerre, les drames de la vie), les personnages de DJEMAÏ n'arrivent pas à établir une inscription sociale dans le milieu d'accueil ni dans le milieu d'origine. Cependant, ils se trouvent dans l'obligation de vivre et de continuer dans le deuxième milieu qui, en effet, ne leur appartient ni leur convient plus car c'est celui de l'errance, de l'exil et de la perte de soi-même.

Les chibanis dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre* savent très bien que la société française est un milieu qui ne leur appartient pas et Jean Jacques SERRANO connaît très bien que la rue ne lui convient plus mais ils continuent toujours d'y vivre et ils fournissent des efforts pour pouvoir s'adapter.

Nous disons pour conclure ce point que malgré les souvenirs nostalgiques du passé, la souffrance physique et morale et la dureté de leur vie, les personnages s'attachent à leur vie actuelle pour différentes raisons. Pour certains, ils s'échappent ainsi aux souvenirs dramatiques du passé comme c'est le cas de SERRANO, et pour d'autres (les chibanis), ils n'arrivent pas à reconstruire leur vie au pays d'origine raison pour laquelle ils choisissent de vivre à l'exil ou comme le dit Abdelkader DJEMAÏ, « En milieu d'errance » : « *Quand je suis venu en France, on me parlait d'exil et ça me gênait un peu, je disais : non je ne suis pas en exil, je suis en errance. L'errance au sens spatial, au sens littéraire du terme.* »³

¹ R. LEANZA Yet LA VALÉE M, *Enfants de Migrants : L'apparente double appartenance*, université LAVAL, Québec, Canada, 1993, Introduction.P.05.

²*Errance et double identité dans le roman « Le passeport » de l'écrivain AZOUZ BEGAG*, mémoire de magistère présenté et soutenu par M. HAMADENE KARIM, P.60.

³Un dossier dédié par la plume Francophone au grand écrivain Abdelkader DJEMAÏ, entretien réalisé par BRINKER V et CHIBANI A, 17 juillet 2017, la-plume-Francophone.com.

II.III.3-3. La lutte contre l'oubli dans : *Gare du Nord, Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli*

Les trois récits de DJEMAÏ se présentent comme une sorte de voyage, un va et vient entre le passé et le présent des personnages qui, basculent entre les souvenirs d'un présent cruel et douloureux et les souvenirs d'un passé lointain hanté par des images de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse au sein de la famille. Ces souvenirs passés sont souvent simples et heureux malgré la difficulté, parfois, des conditions de vie : « *C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance.* »¹

Mais les souvenirs actuels sont souvent douloureux et difficiles à supporter par le personnage qui est : « *Grignoté par le chagrin et dévoré par le remords.* »². Ces récits sont, de ce fait, la traduction écrite de la mémoire des personnages. Une traduction qui met en scène des images et des paysages qui s'entrecroisent dans le texte d'une manière cohérente et harmonieuse.

II.III.3-3-1. Le texte de DJEMAÏ : une reconstitution d'une mémoire

La mémoire est, selon le petit Larousse : « *Une activité biologique et psychique qui permet de retenir des expériences antérieurement vécues.* »³. Elle est considérée pour la plupart des personnes une chose très précieuse car les souvenirs ont une très grande influence sur notre présent, notre avenir, notre vie et sur notre personnalité. De plus, les souvenirs ont un pouvoir émotionnel car chaque souvenir nous offre un sentiment différent ce qui enrichie nos vies de plus en plus en émotions.

Abdelkader DJEMAÏ a bien compris l'importance de la mémoire dans la vie de l'être humain. Pour lui, un homme sans histoire et sans mémoire n'a pas de présent ni d'avenir et sa vie n'a aucun sens car elle devient juste une suite d'évènements et de moments présents. Les souvenirs sont, en effet, la preuve qu'un être humain existe et qu'il a vécu et a assisté à des évènements passés. Ils sont, de ce fait, une partie très importante de l'être humain qui agit d'une manière directe ou indirecte sur son vécu, sa pensée et ses émotions.

L'homme pour cet écrivain peut ne pas savoir où il va dans cette vie, mais il doit, impérativement, savoir d'où il vient en insistant sur cette notion de mémoire raison pour

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.27.

²DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.83.

³*Le petit Larousse illustré 1997*, Dictionnaire encyclopédique.

laquelle il ne cesse de présenter son personnage comme une sorte de succession d'images passées et présentes et tente à chaque fois de lui reconstruire sa mémoire en rassemblant tous les événements et les images qui marquent sa vie au passé et au présent. Dans une interview accordée au journal la tribune, il affirme que ses personnages : « [...] ont chacun une mémoire, des souvenirs heureux ou malheureux ... ils ne parlent pas beaucoup, mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont rien à dire, à nous dire. ». Dans son travail patient de la mémoire, il tente de nous transmettre une mémoire collective d'un peuple (le peuple algérien), de nous raconter les drames qui secouent la vie d'un homme et qui lui transforme en une silhouette morte.

L'écriture de la mémoire est donc, pour cet auteur est une sorte de lutte contre l'oubli, une manière de lutter contre les faiblesses de la mémoire tout en reconstituant la mémoire du personnage depuis l'enfance et en rassemblant les images éparpillées de sa vie. Dans *Le nez sur la vitre*, il reconstruit la mémoire de ce père émigré, qui parte en voyage pour chercher son fils aîné, à travers les images qui défilent comme un film derrière la vitre de l'autocar. Des images du passé lointain et du présent. En lisant ce roman, on ressent que le héros entreprend deux voyages au même temps car l'auteur présente les images du passé et du présent d'une manière alternative, il évoque les deux voyages pour reconstruire la mémoire du père qui, se compose, en fait, de deux parties essentielles, celle de l'Algérie des années cinquante consacrée à son enfance durant la guerre et celle de la France d'aujourd'hui où il est devenu adulte : « *Je voulais rendre, traduire cette enfance qui était la mienne, et mes sentiments d'adulte dans une histoire violente.* »¹

La reconstitution de la mémoire des personnages chez Abdelkader DJEMAÏ est également une manière d'exprimer le déchirement vécu par chacun d'eux :

« ...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 ou le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue. »²

Les personnages étaient déchirés entre les souvenirs chers et nostalgiques d'un passé lointain : « ...Mais il ressentait pour lui de la tendresse parce que enfant, il s'y était

¹DJEMAÏ A, 2011. « Interview ». La Tribune, Alger, Jeudi 09 Juin.

²DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., PP..25.26.

baigné.»¹ ; Et une réalité dramatique et ambiguë, « *Il avait le goût salé de l'inconnu, de l'aventure, Bartolo avançait avec la sensation d'emprunter un chemin neuf et périlleux.* »². Le texte est, de ce fait, une sorte de trajet, de voyage entre deux époques différentes, entre deux générations différentes et entre deux lieux différents. C'est la recomposition des images du passé et du présent, de la jeunesse et de la vieillesse, de l'Algérie des années cinquante et de la France d'aujourd'hui, les images d'une vie équilibrée et d'une vie secouée par les drames et par les événements malheureux.

Ce que nous voulons dire ici pour conclure ce point c'est que les notions de mémoire et de souvenirs occupent une grande place dans la vie des personnages. Ces souvenirs d'autrefois et d'aujourd'hui se mêlent alternativement d'une manière très cohérente et très harmonieuse dans le sens où le lecteur ne ressent pas la lourdeur du passage du passé au présent où d'une histoire à l'époque de la jeunesse à une autre de la vieillesse. Ce glissement dans le temps est, en fait, l'une des caractéristiques les plus marquantes dans l'écriture de Abdelkader DJEMAÏ à travers lesquelles il tente de ramasser et de rassembler les différentes parties éparpillées de la vie de son personnage.

II.III.3-2. Le texte de DJEMAÏ : une nostalgie exagérée

La nostalgie qui est définie selon le dictionnaire de la langue française comme une « *Mélancolie, un mal du pays.* »³ a été depuis très longtemps considérée comme l'expression d'une sensation très pénible à supporter, un malaise qui envoie l'homme vers le passé où tous les objets peuvent déclencher ce sentiment. Le terme « nostalgie » entre dans le vocabulaire populaire durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Fred DAVIS affirme qu' : « *Une culture de nostalgie est née dans les années 1960 et 1970 aux Etats-Unis, une époque de grands bouleversements sociaux.* »⁴

Certains, voient que le sentiment de nostalgie apparaît chez l'homme lorsqu'il n'est pas satisfait de son présent, qui n'est pas, selon lui, à la hauteur de son passé qu'il idéalise. Par contre d'autres considèrent la nostalgie comme un sentiment qui peut porter également sur le présent et l'avenir : « *La nostalgie ne porte pas toujours sur le passé. Elle peut avoir une portée rétroactive ou prospective.* »⁵. La nostalgie est, de ce fait, idéaliser une époque

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P32.

²Ibid., PP..30.31.

³*Le Dictionnaire de langue française*, op.cit., P.371.

⁴DAVIS F, *Yearning for Yesterday. A Sociology of nostalgia*, New york , Free press , 1979, P.106.

⁵BOYM S, *Le futur du nostalgie* , New york , Basic Books, 2001, XVI.

passée, présente ou future ce qui signifie que ce sentiment accompagne l'homme durant toute sa vie. C'est, en effet, le seul sentiment qui nous permet de maintenir un lien entre le passé, le présent et le futur.

Dans l'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ, les personnages sont des êtres nostalgiques, par excellence, car ils ne cessent de se rappeler du vieux temps au bled et des bons moments au sein de leurs familles. Dans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*, les vieux se rappellent du bon vieux temps en Algérie, même sous la colonisation française, il y 'avaient de bons moments qui sont restés gravés dans leurs têtes : « *De cette visite enchantée, il gardera l'image de sa petite cousine, une brunette aux longs cheveux noirs qui baissait les yeux quand il la regardait.* »¹. Des images de l'enfance, de l'adolescence et de la jeunesse qui ont, en effet, une grande signification pour ces chibanis :

« *Cette fois, il ne rata pas l'occasion de découvrir la magie d'une salle de cinéma où il se précipita, le cœur battant, pour savourer un film de gangsters en noir et blanc. Il se rappellera toujours avec délice sa première frayeur devant l'écran du victoria bordé de velours noir.* »²

La nostalgie chez les chibanis n'est pas orientés uniquement vers le passé car ils imaginent et désirent un avenir meilleur, une fin « Une mort » près de leurs proches : « *Bonbon était content d'être parmi les siens, de partager le ramadan avec eux.* »³. Le désir d'un avenir meilleur se traduit pour eux en peur : « *Quant à eux, la peur de finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendiant dans le métro les poursuivait depuis longtemps (...) ils redoutaient aussi de mourir loin de leurs proches.* »⁴. Cette peur de l'avenir n'a pas empêché les vieux de vivre leur présent et de souhaiter un avenir meilleur, ils étaient, en quelque sorte optimistes : « *...Ils espéraient qu'un petit pèlerinage à la Mecque effacerait toutes les ardoises.* »⁵

L'optimisme et la nostalgie d'un avenir meilleur est, de ce fait, une sorte d'appel à l'union, à l'amour et à la continuité : « *Il aurait voulu qu'ils (les membres de sa famille) soient tous avec lui pour revoir celui qui avait quitté la maison en laissant un immense trou*

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.39.

²DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit ., P.54.

³DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.84.

⁴Ibid., P.29.

⁵Ibid., P.16.

derrière lui. »¹. C'est la peur qui a empêché SERRANO d'être optimiste et d'attendre un avenir meilleur, il est devenu, après la perte de son fils unique, un être pessimiste qui refuse de vivre dans ce monde nocturne.

Le quotidien de cet homme est très dur à supporter et l'idée de l'avenir lui fait peur ce qui l'amène à fuir et à se tourner vers le passé et de vivre sur les réserves de souvenirs de l'enfance, de la jeunesse et de la famille. Sa nostalgie est, de ce fait, orientée uniquement vers le passé, c'est une nostalgie d'un passé révolu : « *Il te reste enfouis en toi, quelques images, deux ou trois beaux souvenirs et un quignon de rêve.* »². Ce personnage ne veut pas changer sa réalité, pour lui le passé est la meilleure période de sa vie et c'est grâce à ses souvenirs qu'il peut continuer et supporter les difficultés du présent et la peur de l'avenir.

Nous disons pour conclure que les souvenirs sont un élément clé dans la vie de ces personnages. Le souvenir qui est obligatoirement attaché à une émotion transforme ces personnages en êtres nostalgiques par excellence.

Conclusion

À travers des histoires simples, claires et très émouvantes, Abdelkader DJEMAÏ nous propose des images touchantes sur une catégorie de personnes, souvent marginalisée et méprisée par la société. Il s'approche de ces gens errants pour pouvoir présenter leurs vies d'une manière originale et insiste sur le côté humain de leurs personnalités. Il tente également, à travers ses histoires, de recomposer et de reconstituer les images du passé et du présent de ses personnages afin de pouvoir représenter leur mémoire d'une manière parfaite et équilibrée.

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P.76.

²DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.43.

Chapitre II.IV

L'écriture de l'intime dans le texte d'Abdelkader

DJEMAI.

Introduction

« Nous croyons savoir ce qu'est l'intimité. Mais si vous posez la question de sa définition autour de vous, vous verrez combien les réponses sont variées et changeantes. L'intimité est tour à tour un style de relation, une altitude, un état, un espace, un lieu, un moment, un peu de tout cela à la fois et bien plus : un émerveillement, un étonnement, une douceur ayant une affinité mystérieuse avec notre vérité intérieure, avec le pouls secret de la vie. »¹

La notion de l'intimité est très difficile à cerner par une définition précise car elle est liée à plusieurs éléments (les sentiments, les souvenirs, les rêves, la psychologie de l'homme...), c'est en un mot tout ce qui concerne la vie intérieure et profonde de l'être humain. BLONDEL tente, dans ce sens, de donner une définition à ce concept : *« Vie intérieure profonde, nature essentielle (de quelqu'un) : ce qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'analyse. Nulle résolution ne peut se réaliser dans l'intimité de la personne sans intéresser le monde environnant. »²*

L'intimité d'un être humain est, en fait, un mélange très compliqué ou on trouve, à la fois, le noir et le blanc, les bonnes et les mauvaises choses, les points forts et les points faibles, les rêves et les souvenirs, les blessures et les espérances. En un mot, l'homme entre dans sa zone de secrets, il fait une sorte de plongée dans son âme pour rencontrer son humanisme et découvrir son être secret avec ses :

« Zones les plus fragiles, les failles et les petites choses auxquelles nul n'échappe (...) Ce mélange de lumière et d'ombre, de fragilités et de grandeurs confondues formant la beauté de l'âme humaine. L'intimité nous invite à un voyage étonnant au cœur des émotions et des sentiments, à la découverte de notre être secret, à sa mise en lumière. »³

L'intimité de l'homme est en d'autres termes, le miroir qui reflète son intérieur avec toutes ses composantes : rêves, défaillances, blessures, souvenirs, secrets, espérances.... C'est

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G, *L'intimité, ou comment être vrai avec soi et l'autre*. Edition Jean-Claude Lattes, MARABOUT, 2004, p.5.

²BLONDEL, *Action*, 1893, P. 201)

³MARANDOLA M et LEFEBVRE G. *L'intimité ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., p.18)

un voyage vers l'authenticité et vers l'essentiel d'un être humain. Certaines personnes préfèrent garder cette zone pour elles. Elles refusent d'exprimer leurs pensées, leurs sentiments et leurs émotions car elles voient que leur intimité est une zone interdite, une ligne rouge, une limite à ne pas transcender par les autres personnes et qu'elles seules ont le droit d'y pénétrer. Par contre, d'autres personnes préfèrent entrer en contact avec l'autre et avec son humanité pour percevoir cet : « Être dans sa profondeur, sa beauté, sa vérité. »¹. Ce contact ne permet pas uniquement la découverte de l'autre, mais également la découverte de soi-même car : « La découverte de l'intériorité de l'autre met à nu la mienne. »²

On ressent lorsque quelqu'un nous avoue ses pensées, son malaise, ses sentiments ou sa souffrance, une tendresse profonde, c'est un moment très vrai et très ému. On entre dans le monde de l'autre et on comprend très bien ce qu'il dit car on a vraiment, dans ce cas, rencontré autrui dans sa profondeur, dans son humanité.

Les hommes expriment leurs pensées, leurs sentiments et leurs émotions en utilisant des mots, la parole, mais celle-ci n'arrive pas, parfois, à traduire la véritable sensation et l'homme a l'impression d'être incompris. Par contre, si cet homme s'adresse à un copain, à un ami proche, à un frère ou à un être aimé, dans ce cas-là son intimité intervient pour parler à sa place car :

« L'intimité est le seul mode de relation dans lequel nous puissions dévoiler notre vérité intérieure. Le climat de très grande confiance nous aide à aller à la découverte de cet inconnu vivant en nous et parlant par notre bouche « je » : « j'ai mal », « j'ai peur », « j'aime », « je sens » ...Ce « moi » masqué sous les plis de nos blessures, obscurci par les habitudes, dissimulé sous les paravents de la façade sociale.»³

Le rapport entre l'intimité et l'amour est donc très étroit, car une personne ne peut s'exprimer librement et sans crainte, elle ne peut ouvrir son cœur que pour et devant un être cher qui soit attentif, solidaire et qui partage avec elle les moments difficiles et les lourds secrets bien sûr tout en respectant son autonomie. Cet autre proche, peut dans ce cas offrir à cette personne toute sa concentration, sa tendresse et son soutien, ce qui lui aide à se libérer de ces tensions, de ses contraintes dans son comportement et dans ses activités.

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G. *L'intimité ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., p.19

² Ibid., p.19

³Ibid., p..20

L'intimité est également très liée à d'autres valeurs telles que : l'amitié, la fraternité, la solidarité.... C'est-à-dire toutes les valeurs pleines d'amour, de tendresse, de respect et de soutien réciproque. Mais ce qui est certain, c'est que l'intimité est à l'origine de toutes ces formes de relations, car elle les : « *ajoute une exigence supplémentaire. Mieux, elle les couronne : la réalité pleine et entière de l'amour et de l'amitié n'est atteinte que lorsque l'intimité se manifeste.* »¹.

Cependant, le mot clé de l'intimité reste le respect de l'individualité, de l'autonomie et de l'existence de l'autre dans un cadre d'humanisme et d'amour mutuels. Certains groupes ou personnes pensent qu'ils sont en intimité et qu'ils sont des amis parce qu'ils ont des intérêts en commun ou parce qu'ils ont passé un longtemps ensemble ce qui est complètement faux car si les intérêts s'opposent ceux qui étaient amis deviennent des étrangers ou encore des ennemis. On comprend, de ce fait, que tout rapport humain ne peut être qualifié d'intime s'il n'est pas fondé sur l'amour et le respect réciproque, en un mot, l'intimité est : « *L'aptitude à exercer notre pleine qualité d'humain.* »²

II.IV.4.1. L'intimité : un apprentissage tout au long de la vie

La famille est sans doute le premier endroit où un enfant peut apprendre ce que veut dire intimité, elle est traduite, en effet, par le mode de relation proposé par les parents, par leur manière de traiter et d'éduquer leur enfant et enfin, par le degré d'affection exprimée. Lorsqu'on est enfant, on vit l'intimité proposée par la famille, elle peut être parfaite, riche et pleine d'affection comme elle peut être très limitée ou complètement absente selon la culture de la famille et du pays, la religion pratiquée ou encore les traditions du milieu social. L'enfant dans ce cas est obligé de vivre le mode de relation imposé par sa famille même s'il est insuffisant pour lui sur le plan affectif, mental ou relationnel.

Certains enfants vivent malheureusement une absence totale et cruelle d'affection et de tendresse de la part de leurs parents qui ne montrent rien de leurs sentiments, ce qui crée chez ces enfants des problèmes sérieux dans leurs rapports avec les autres une fois grandis car l'intimité n'existe pas uniquement dans le milieu familial, mais aussi, dans le milieu social avec autrui.

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G. *L'intimité ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., pp..21.22

² Ibid., p.24

Abdelkader DJEMAÏ, traite ce problème dans son roman *Le nez sur la vitre* en décrivant la nature de relation qui lie le héros avec son père d'une part et avec son fils d'une autre part. Les pères dans ce roman aiment beaucoup leurs fils, mais ils ne montrent rien de leurs sentiments. D'ailleurs, ce manque d'affection n'est pas uniquement dans leurs rapports avec leurs fils, mais avec leurs femmes aussi et avec tous les membres de la famille et de la société : « *C'était comme ça entre eux, et cela avait été également pareil pour leurs parents et leurs aïeux.* »¹

L'auteur affirme qu'il y a une sorte de complicité implicite et silencieuse qui liait le père avec les siens et qu'elle était suffisante, pour qu'ils se sentent bien ensemble et d'avoir une vie normale. Par contre, ce mode de relation n'était pas si suffisant pour son fils aîné qui est né et a vécu dans une société française où la plupart des parents expriment leur affection pour leurs enfants. Ce fils est devenu sec, il refuse d'avoir des liens avec les siens, car l'absence cruelle d'intimité et de tendresse lui empêche d'ouvrir son cœur et d'entrer dans une relation profonde avec eux :

*« Très tôt, par la forces des choses et du temps, 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. Il ressemblait à un fildefériste qui avançait, sans balancier ni filet, le pied enfoncé dans le vide. Il était presque sans attaches, sans liens avec les siens pour qu'il n'était peut-être plus qu'un fantôme oublieux et oublié. »*²

Ce fils ne savait presque pas ce que signifie l'intimité dans le milieu familial ce qui lui rend enfermé sur lui-même ensuite il a décidé de quitter la maison pour une destination inconnue sans rien dire ni rien exprimer ce qui se passe dans son cœur. Dans cette famille, la tendresse est peut-être présente, mais le problème, c'est qu'elle ne se manifeste pas par des mots ou des gestes. C'était le silence pesant qui occupe beaucoup de place dans leur vie.

Pour le fils aîné, cette situation était insupportable, il refusait de vivre dans un milieu pareil. Par contre, ses deux frères et sa sœur n'avaient pas un grand problème, ils vivent dans cette famille et ils poursuivent leurs études avec succès. Pour ce fils, il n'avait pas un

¹DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit. p 66

²Ibid. pp. 67. 68.

problème avec les membres de sa famille, il les aime et les respecte, mais il refuse de vivre dans un milieu plus ou moins sec sur le plan d'émotion, de sentiment et d'intimité :

« ...il ne maîtrisait pas bien la langue de ses parents, mais il n'avait pas honte de leur accent lorsqu'ils tentaient de s'exprimer en français. Ils ne pratiquaient pas la prière et cela ne le dérangeait pas. Durant le mois de RAMADAN qu'il ne faisait pas, il ne mangeait pas devant eux. Il était fier du nom et du prénom qu'ils lui avaient donné. Il était content de ses frères et de sa sœur qui travaillaient bien en classes. »¹

Il est vrai que le milieu familial est le premier endroit où un enfant peut apprendre l'intimité, mais certainement il n'est pas le seul, car il y a d'autres endroits comme le voisinage, l'école, la ville et la vie toute entière qui est considérée comme notre grande école. Dans ces endroits, l'enfant peut apprendre à s'exprimer ses sentiments, il ouvre son cœur et partage avec autrui les moments de sa vie.

C'est, en fait, le cas du fils aîné dans *Le nez sur la vitre* qui a quitté la maison de ses parents à cause de l'absence de l'intimité et de l'affection entre les membres de la famille et dont il a trouvé ailleurs, le jour où il a rencontré la fille de sa vie : *« Un jour, il avait connu une fille pour laquelle, il aurait tout sacrifié. Il comprit tout à coup, que son existence pouvait avec elle changer, devenir meilleure, moins aléatoire. »²*

Dès l'enfance, l'être humain cherche l'intimité, il veut vivre ce sentiment de stabilité, de confiance et d'amour que ce soit dans le cercle familial c'est-à-dire dans sa relation avec les membres de la famille ou ailleurs, c'est-à-dire sa relation avec les autres : amitié, amour, ...etc. L'amitié est, en fait, un rapport très intime qui reste toujours désiré par les êtres humains. Les grandes amitiés naissent, souvent, pendant la jeunesse où toute personne commence sa recherche d'un compagnon fidèle, un partenaire de tous les rêves :

« L'intimité et la jeunesse, ce sont des découvertes faites ensemble, les encouragements mutuels à se saisir de la vie, les moments vécus intensément. De belles et grandes amitiés naissent ainsi, transgressant la frontière des classes sociales, des

¹DJEMAÏ A., *Le nez sur la vitre*, op.cit., p. 69

²Ibid. p.70

religions et des nationalités. Même rarement destinées à perdurer dans le temps elles marquent durablement et restent en mémoire. »¹

Abdelkader DJEMAÏ, montre l'importance de ce type de relation dans son roman *Gare du Nord* à travers l'amitié des trois « chibanis » (Bonbon, Bartolo, Zalamite) autrement dit « vieux » les trois amis avaient à peu près le même âge et les mêmes désirs. Ils sont trois vieux immigrés algériens qui, quotidiennement font les mêmes choses et effectuent la même promenade ensemble sans chercher personne ni avoir un but à atteindre, ils sont retraités, ils n'ont rien à faire raison pour laquelle : « *Ils naviguaient dans les rues comme s'ils étaient condamnés à refaire le même itinéraire* »²

L'auteur, tente, à travers ce récit de décrire l'intimité qui lie les trois amis en racontant leur quotidien et comment ils partagent tous les détails de la vie ensemble :

«...Bonbon Bartolo et Zalamite attendaient sagement l'appel du muezzin à la radio pour rompre le jeûne avec des dattes. Ils ouvraient sérieusement les festivités avec une chorba bien corsée ou une harrira onctueuse agrémentée de jus de citron. Puis, ils dégustaient avec lenteur les tajines avant de se laisser séduire par de ravissants petits gâteaux.»³

Pour les trois vieux, cette amitié ne signifie pas seulement passer les bons moments ensemble, mais elle signifie vivre ensemble et partager leurs quotidiens, leur amitié était très forte jusqu'à ce qu'ils finirent par ne plus pouvoir se passer l'un de l'autre. À la fin du récit lorsque Bonbon est mort, Bartolo et Zalamite n'arrivent pas à supporter cette situation et : « *Le temps leur semblait long sans leur camarade qui partageait avec eux depuis une éternité le pain et le sel.* »⁴

Les trois chibanis sont devenus deux, ils ressentent un très grand chagrin, car, ils ont perdu leur compagnon de vie et désormais Bonbon ne serait plus avec eux, ils ne seraient plus

¹ MARANDOLA M et LEFEBVRE G, *l'intimité, ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., p. 30

² DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p. 34

³ Ibid., p.15

⁴ Ibid., p.80

ensemble : « *ne partageraient plus les souvenirs et les plats qu'il savait si bien leur concocter et que reniflait parfois crevette.* »¹

L'homme a besoin de l'intimité dans sa vie que ce soit avec les amis ou avec les membres de sa famille (enfants, frères, parents...) raison pour laquelle, il continue de la chercher durant toute sa vie. Il cherche cette intimité même avec ses collègues du travail avec lesquels il passe un long temps. Le travail a été toujours le lieu propice pour nouer des amitiés qui, parfois, se perpétuent difficilement à cause des mutations et de la retraite : « *Le travail est toujours le lieu privilégié des rencontres amicales, mais il semble que les liens créés y soient moins forts que par le passé.* »²

Ce que nous voulons dire ici, c'est que l'homme est en perpétuelle quête de l'intimité car il ne veut pas mourir sans pouvoir la vivre, il refuse de passer dans cette vie inaperçue, ignoré par les autres et sans pouvoir exprimer ses idées, ses pensées intérieures et ses rêves. L'absence de l'intimité crée chez l'homme un sentiment de solitude, d'insatisfaction et de chagrin que seule l'intimité est capable de nous aider à les surmonter.

II.IV.4.2. L'intimité avec soi

Vivre en intimité avec soi ou avec les autres rendent la vie plus belle et plus précieuse car l'intimité crée chez l'homme un sentiment d'amour et de bonheur parce qu'on sait qu'on a une grande valeur pour nous-mêmes ou pour les autres. Pour pouvoir aimer et respecter les autres, on doit tout d'abord passer par s'aimer et se respecter, ensuite, on doit se démasquer devant soi et devant l'autre, c'est-à-dire se comporter le plus naturellement possible pour qu'on puisse voir les points forts mais, aussi les points faibles de sa personnalité. Ainsi, l'autre peut découvrir s'il y a des points communs avec lui et peut également aider d'affronter les difficultés et les problèmes parce que l'intimité dans ce sens est synonyme de solidarité et d'amour et parce que : « *aimer, c'est accepter l'intégration de la personne. S'aimer ne consiste pas à se montrer parfait. S'aimer est apprendre à devenir un humain plus accompli.* »³

Vivre en intimité avec soi permet à l'homme de se découvrir et de voir son intérieur avec ses bonnes et mauvaises qualités, ça lui permet de s'accepter dans ses défauts. Le

¹ DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.90

² MARANDOLA M et LEFEBVRE G, *L'intimité, ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., p 32

³Ibid., p. 314

psychiatre CARL GUSTAV Jung, dit en ce sens qu' : « *une ombre est en nous, pleine de tout ce qui est douloureux et difficile à voir en soi* ».

Certaines personnes refusent de voir ce côté noir de leurs personnalités, elles rejettent complètement cette partie et ce rejet se traduit souvent par quelques expressions comme par exemple : Je suis nul, je suis anormal, je suis malfaisant, je ne veux pas savoir cela de moi..., et d'autres formules à travers lesquelles se voit très clairement l'insatisfaction de cet être qui ne pourra jamais vivre en paix ou en véritable intimité ni avec soi, ni avec les autres. On voit que ces personnes doivent se réconcilier avec eux-mêmes, elles doivent être tolérantes et s'accepter avec leurs insuffisances car :

« Si nous osons regarder ces ombres en nous, si nous nous aventurons dans ces régions de ténèbres, une belle surprise nous attend : Chaque Démon intérieur cache un ange, chaque défaut recèle une potentialité positive. Il suffit de regarder la nature pour se rendre compte de l'indissociabilité de l'ombre et de la lumière. Mieux encore, que serait la lumière sans l'ombre ? Que serait l'éclat des étoiles sans le noir profond de l'espace ? »¹

L'homme est donc appelé à faire face à ses aspects négatifs et à ses ombres pour pouvoir progresser et développer des aspects positifs en lui. Ainsi, il pourrait facilement découvrir les différentes facettes de sa personnalité et faire grandir l'intimité avec soi.

Jean Jacques SERRANO, est un exemple illustratif sur la personne qui refoule ses émotions et sa souffrance, il est enfermé sur lui-même dans une sorte d'exil choisi et voulu, sa vie est très vide, c'est quelqu'un qui est en ruine, mais qui ne fait rien pour survivre. Après la perte tragique de son fils unique écrasé par le TGV, il a perdu tout : Son fils, sa femme, sa maison, son travail et le goût de la vie. Cet homme, dont la soixantaine est cassée est encore vivant aujourd'hui grâce aux souvenirs qu'il voit défiler devant ses yeux (les souvenirs d'enfance, de sa famille, de son drame et de son errance), la vie actuelle n'a pas de signification pour lui, il est devenu aujourd'hui comme une épave rejetée par la mer sur la terre ferme, une épave humaine : « *Une épave, en chair et en os.* »²

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G, *L'intimité, ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., p.314

² DJEMAÏ A., *Un moment d'oubli*, op.cit., p.13

SERRANO, a fini par perdre la sensation, il ne ressent rien, la chaleur, le froid, la faim, la soif, sont devenues insignifiants pour lui : « *par la force des choses, tu as fini par t'habituer à son climat rude, surtout en hiver quand le froid se met à mordre comme un chien affamé.*»¹

En lisant ce roman, on a l'impression que ce personnage aime sa vie de vagabond, sa solitude et son errance, il refuse de contacter les autres et préfère de vivre sur ses préserves de souvenirs d'autrefois : « *personne ne sait ton nom ni d'où tu viens. Tu n'as même pas un sobriquet, méchant ou sympathique. Ni de chien ou chat pour te tenir compagnie. Tu n'es qu'un fantôme, une silhouette morte, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs.*»²

Ce personnage, refuse d'avouer ses pensées, son malaise et sa souffrance à personne. On ressent qu'il préfère cacher sa vie intérieure profonde, cette zone fragile pleine de lumières (souvenir d'enfance, de sa petite famille, la réussite dans son métier) et d'ombres (le drame de sa vie qui est la perte de son fils dont lui était le responsable, son errance et sa souffrance). Son problème c'est qu'il refuse de contacter les autres, ou d'établir des relations d'amitié ou d'amour avec eux. L'absence d'amour dans sa vie a un grand impact sur sa personne et sur le cheminement de sa vie actuelle, car l'amour est le seul qui est capable de donner le courage d'affronter la vie avec ses difficultés et avec ses drames. L'amour de la vie, qui n'existe pas chez lui, nous aide à surmonter toute sorte de culpabilité, de honte et de souffrance.

La présence de l'amour dans la vie de l'homme est synonyme de présence de l'intimité. Cette dernière signifie tout simplement être en intimité avec soi c'est-à-dire se connaître dans ses aspects les plus intérieurs et les plus profonds et être en intimité avec les autres c'est-à-dire établir des rapports intimes avec l'autre (amitié, amour, fraternité...)

Être en intimité avec soi c'est, en fait, se connaître, se découvrir. L'intérieur de l'homme est un très grand monde plein de qualités négatives mais aussi de qualités positives et précieuses dont le seul moyen qui permet de les voir c'est d'accepter de les voir, de s'accepter en tant qu'un être humain avec ses qualités et ses insuffisances :

« En nous permettant d'explorer les diverses facettes de notre être, nous y découvrons nos ressources intérieures. Elles se révèlent multiples et d'une incroyable richesse. Entrer en intimité avec soi, c'est

¹DJEMAÏ A., *Un moment d'oubli*, op.cit., p.20

² Ibid., p.100

*ne plus craindre d'ouvrir à deux battants la porte des
mondes psychiques et oniriques.»¹*

C'est cette crainte qui a empêché SERRANO de s'affronter et de mettre fin à sa souffrance et à son errance morale et physique.

Pour pouvoir entrer en intimité véritable avec soi, toute personne doit consacrer du temps pour s'entendre, pour écouter son moi intérieur dans un calme absolu et loin de toutes les préoccupations et les contraintes de la vie, c'est en d'autres termes porter une attention particulière à notre être intérieur : « *Nous avons absolument besoin de moments privilégiés de rendez-vous en «tête à tête» avec nous-mêmes, de la même façon que l'intimité entre deux amis exige un temps et un espace particuliers* »²

Ces moments de silence servent à mettre notre esprit dans un état de repos, de réflexion silencieuse sur soi-même, son cheminement de vie et sur son avenir. C'est aussi, le meilleur moyen pour se réconcilier avec soi dans un cadre de pensées profondes. Ainsi la personne peut retrouver son équilibre intérieur moral et psychique. Ces moments de rendez-vous avec soi sont très souvent interrompus par des voix intérieures telles que la passivité ou la paresse qui sont traduites par des phrases frappant l'intérieur de nos têtes : " Demain, plus tard, j'en ai marre..." Cependant, il faut essayer d'ignorer ces voix et apprendre à mieux entendre son moi intérieur pour pouvoir, par la suite, entendre les autres lorsqu'ils entrent en intimité avec vous : « *Nous allons apprendre à porter notre attention sur ce que dit notre être intérieur, avec la même douceur, la même présence chaleureuse mise en œuvre pour devenir attentif à l'autre, tisser le lien d'intimité.»³*

L'état de réflexion silencieuse mène l'homme à un autre état d'esprit plus profond c'est la médiation ou la spiritualité qui est un véritable travail de progression de l'esprit, de la réflexion et de la conscience de l'être humain :

« Lorsque nous méditons, nous explorons tout simplement l'humanité et la totalité de la création sous notre propre forme. Nous pouvons devenir le plus grand expert du monde sur plusieurs plans, le spécialiste en colère, en jalousie, en dénigrement de soi, aussi bien qu'en joie, en clarté et en intuition.

¹ MARANDOLA M et LEFEBVRE G, *L'intimité ou comment être vrai avec soi et l'autre*, op.cit., P. 315.

² Ibid., p316

³ Ibid., p.317.

Tout ce que les êtres humains ressentent, nous le ressentons. Du seul fait de nous connaître tel que nous sommes, nous pouvons devenir dextrement avisés et sensible à l'humanité entière et à la totalité de l'univers.»¹

La méditation crée chez l'homme une sorte de dialogue interne avec soi-même sur son parcours de vie et lui permet d'accorder plus de temps et plus d'attention à sa personne ce qui signifie redonner à son âme les sentiments manqués comme la joie, la tendresse et l'amour de la vie qui par la suite s'expriment dans le regard de la personne. Ces sentiments constituant, en fait, les réserves morales et physiques de l'homme, son énergie intérieure qui a un pouvoir très puissant et qui lui permet de continuer même dans des conditions dures ou tragiques.

Le processus d'intériorisation ou comme nous l'avons déjà appelé "le dialogue interne avec soi" s'appelle : "l'intimité avec soi". C'est une étape qui exige la sincérité et la franchise avec soi-même, c'est une étape où il est interdit de se mentir à soi-même. L'intimité avec soi c'est : « *sonder ses désirs, ses besoins, appeler au niveau conscient ses aspirations, prendre conscience de ses valeurs, c'est le chemin du bonheur.* »²

II.IV.4.3. L'intimité spatiale

Tout individu possède une multitude d'endroits où il pratique les différentes activités de la vie. Certains de ces endroits constituent une grande signification pour lui, il noue de rapports très intimes avec des lieux où il tente de cacher quelques aspects secrets de sa personne, c'est son monde privé et son univers particulier. Cet endroit peut être la chambre à coucher, la salle de bain, la cuisine ou la table familiale, mais pour cet individu c'est un espace privé, intime, protégé et fermé où il peut se comporter librement et sans être obligé de se contrôler ou de contrôler ses émotions.

On appelle ce rapport avec l'espace « une intimité spatiale », c'est un rapport très intime que l'homme noue avec l'un de ses endroits fréquentés durant sa vie. Ce type d'intimité trouve son origine dans l'enfance de l'être humain, c'est là, en fait, où il commence à tisser des rapports avec son entourage et avec les lieux qui le forment : « *Chacun possède*

¹ CHÖRDÖN P, *Entrer en amitié avec soi-même*, éd. La table ronde, 1997. In, MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit, p319.

² MARANDOLA M ET LEFEBVRE G, op.cit., P.320.

une géographie particulière et personnelle de l'intimité. Comme l'intimité émotionnelle, l'intimité spatiale s'élabore durant les premières années de la vie.»¹

L'homme tisse une intimité avec l'endroit et avec tous les objets qui le composent : vêtements même déformés par le temps, meubles (armoires, tables, chaises...) pour lui ces objets font partie de sa mémoire et de ses souvenirs les plus intimes de la famille, des parents et des ancêtres.

Abdelkader DJEMAÏ évoque ce type d'intimité dans son récit *Gare du Nord* où les trois chibains ressentent de la tendresse pour certains lieux en Algérie durant leur enfance mais aussi en France où ils s'émigrent et vivent. À chaque fois qu'un chibain se souvient du bled, il raconte avec nostalgie et tendresse ses souvenirs dans un endroit ou un paysage donnée :

« Bartolo ne pouvait s'empêcher de penser à l'oued, son oued couleur de rouille qui agonisait à quelques mètres de son village perdu au bord d'un désert d'alfa et de poussière. Maigre et pitoyable, il laissait en été voire les cailloux et les arbustes brûlés par le soleil que reniflaient les ânes et les chiens. Mais il ressentait pour lui de la tendresse parce que, enfant il s'y était baigné.»²

On, ressent également cette intimité spatiale dans les passages qui décrivent la nature de relation entre ces vieux et le lieu appelé "La gare du Nord". Cet endroit représente une très grande signification pour eux, c'est, en quelque sorte leur port où ils débarquent à chaque fois : C'est leur espace préféré : *« Mais le lieu qui leur plaisait le plus, c'était la gare du Nord.»³*

« Dès qu'ils approchaient de la gare du Nord, ils se sentaient attirés par son atmosphère chaleureuse, ses formes féminines et par sa lumière douce qui avait la couleur d'une bonne bière. C'était un peu leur port où ils débarquaient au gré de leur humeur, de leur fantaisie. »⁴

¹ MARANDOLA M ET LEFEBVRE G, op.cit., p.41.

² DJEMAÏ A., *Gare du Nord*, op.cit., pp..31.32.

³ Ibid., p.38

⁴ Ibid., p.39.

Les trois vieux effectuent chaque jour la même promenade dans les rues et les marchés mais ils terminent par visiter la gare du Nord, ils se sentent attirés, attachés à cet endroit qui les ressemble : « *Comme les vieux, elle (la gare du Nord) dormait peu et se levait tôt.* »¹. Il existe un rapport très intime entre les chibanis et la gare du Nord. Pour eux c'est le seul endroit où ils peuvent rester tranquilles, regarder des milliers de voyageurs prennent le train ou des personnes qui attendent leurs chers. Ils restent là-bas jusqu'à ce qu'ils : « *la sentaient s'alléger de sa lumière, se vider doucement de ces millions de pas, de ses bruits sourds ou aigus.* »². Pour ces vieux la gare du Nord est le lieu qui constitue leur intimité spatiale, c'est leur espace le plus intime, le plus personnel.

DJEMAÏ accorde une grande importance aux lieux dans ses romans. Il visite beaucoup les villes, les rues, les cafés et les marchés avant de commencer l'écriture pour connaître tous les détails de ces endroits et pour comprendre les rapports qu'entretiennent les héros de ces récits avec les endroits où se déroule son histoire, raison pour laquelle, nous remarquons, en lisant l'œuvre de DJEMAÏ une présentation et une description très détaillées des lieux qui sont à la fois réelles et symboliques.

II.IV.4.4. L'intimité pour DJEMAÏ : un sujet d'art

L'intimité par définition est un rapprochement affectif entre deux personnes ou entre la personne et son moi intérieur, c'est l'action d'ouvrir son cœur et être sincère avec soi ou avec l'autre, c'est aussi pouvoir s'exprimer et exprimer ses émotions d'une manière très libre et très tranquille. L'émotion est, par excellence, le mot-clé de l'intimité parce qu'il s'agit ici d'un échange émotionnel avant d'être social ou intellectuel.

La charge émotionnelle causée par l'intimité a été très bien investie dans le domaine artistique qui tente, à chaque fois de nous rappeler la vie et l'existence de nos émotions. Par contre dans la vie réelle, certaines personnes n'arrivent pas à s'exprimer ou à exprimer leurs émotions, elles sont, en quelque sorte, enfermées sur elles-mêmes. Pour elles, la seule chance de vivre cette intimité c'est dans le monde imaginaire des romans et des films.

Les histoires imaginaires proposées par le domaine artistique sont, par excellence, l'espace qui permet à ces personnes de rêver, de pleurer, de vivre l'intimité même si elle n'est pas véridique. Parfois, l'histoire du personnage de l'histoire entre en résonance avec leurs

¹DJEMAÏ A., *Gare du Nord*, op.cit., p.72

² Ibid., p72.

histoires ce qui arrache leurs larmes et leur permet de se libérer de leurs tensions et de leurs contraintes et même de reconnaître et de découvrir une part de leurs identités cachées derrière leur peur et leur timidité :

« Dans ce qu'ils ont de meilleur, le cinéma, le théâtre, la littérature aiguissent notre ouverture à l'humanité condition, nous font entrevoir ce que pourrait être une relation pleine de sensibilité, d'empathie, de solidarité. Nous sommes projetés dans la détresse ou les espoirs du héros. Nous devenons à ces instants capables de sentiments de fraternité pour un autre être, même très éloigné de notre culture. L'étranger se rapproche de notre histoire personnelle, lui fait écho.»¹

Ainsi on peut connaître ce que signifie intimité au détour d'une œuvre d'art, ce qui est l'objectif premier de l'art qui, a souvent réussi de faire vivre les émotions et exercer une très grande influence émotionnelle sur différentes générations de cultures différentes.

L'intimité est un sujet qui a toujours fasciné les artistes, chacun d'entre eux veut la présenter et l'exprimer d'une manière très douce. Atteindre l'intimité d'un être humain est un objectif très voulu par les artistes et les écrivains parce que plus l'œuvre est riche d'intimité et de sensibilité plus elle est désirée par le public qui est devenu très exigeant et qui ne veut plus les scènes de violence qui ne font rien comprendre de l'intimité.

En littérature nous donnons l'exemple de l'écrivain algérien d'expression française Abdelkader DJEMAÏ qui a réussi de nous offrir de véritables moments d'intimité à travers le parcours de vie des personnages des récits précités qui sont de petits romans intimes, par excellence, car ils décrivent la vie et les drames des personnages d'une manière très douce et dense au même temps. À travers ces romans, il tente de nous expliquer et nous montrer le cheminement intérieur de chacun de ses personnages vivant dans une société étrangère, occidentales (cas des deux premiers romans *Gare du Nord* et *Le nez sur la vitre*) ou dans une société impitoyable où les drames de vie condamnent à la marginalisation et la destruction de la personne (cas d'*Un moment d'oubli*).

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., p.46

Dans *Le nez sur la vitre*, le héros prend la route pour chercher son fils qui a quitté la maison et qui : « *l'avait fait vieillir d'un coup avant que le temps ne fasse son travail de sape.* »¹. Ce voyage qui a été entrepris pour la recherche du fils se transforme en un voyage très intime où la vie du père défile devant ses yeux, il s'est plongé dans son passé lointain dans une Algérie colonisée par les français, ce sont les années cinquante où il était lui-même un fils et il retrouve son propre père, son propre pays et ses propres souvenirs. Mais au même temps, il n'a cessé de penser à son fils et à cette « vitre froide et impitoyable » qui les sépare. Le père désire après la fin de ce voyage de retrouver son fils et de lui exprimer son amour, il voulait être en intimité avec lui. L'intimité dans *Le nez sur la vitre* est clairement évoquée, dans les souvenirs du père minutieusement précisées et dans l'émotion du père envers son fils et qui est extraordinairement décrite.

Gare du Nord est également un petit roman intime où l'écrivain entre dans l'intimité de trois vieux émigrés, il présente leur vie difficile mais pleine de petites joies simples. Chacun des trois hommes a sa propre mémoire et ses propres souvenirs, des souvenirs du bled et d'autres partagés avec les amis car : « *Tous trois avaient à peu près le même âge et les mêmes désirs.* »² et parce qu'ils étaient trois en un et ils finissent par ne plus pouvoir se passer l'un de l'autre : « *Le temps leur semblait long sans leur camarade qui partageait avec eux depuis une éternité le pain et le sel.* »³

Un moment d'oubli est un autre petit roman intime dans lequel on présente la vie d'un homme laminé par un drame qui a bouleversé sa vie et qui l'a transformé en un fantôme, une épave humaine sur la marge d'une société impitoyable :

« Les lèvres décolorées et les dents rouillées en peu de temps tu en as perdu plusieurs. Tu te sens comme un mégot écrasé au fond d'un cendrier, un bout de papier froissé jeté sur la chaussée de ce chef-lieu de département de vingt-trois mille habitants. Tu n'existes pas, tu ne comptes pas, tu ne vaux même pas un pet de moustique. Cela, au fond, te rassure, car tu ne voudrais pas avoir plus de sang dans les veines et n'être plus qu'un puits sec et effondré dans le désert de ta vie. L'esprit embourré et l'haleine saturée, tu ne te laves presque plus et tes gestes

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.13

²DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.11

³Ibid., p.80

sont plus lents moins précis. Toi qui as détesté les mouches, tu n'as plus la force de les chasser quand elles se posent tranquillement sur toi. Tu souhaiterais devenir une coquille vide, une simple peau enfin débarrassée de son odeur aigre et tenace. Une peau sale et écorchée que tu m'aurais pas, de la pointe des orteils à la racine des cheveux, à gratter jusqu'au sang.»¹

Malgré sa situation catastrophique et malgré son errance, le personnage principal de ce roman possède une intimité touchante composée de ses souvenirs aux quels il s'accroche : « *Il te reste, enfouis en toi, quelques images, deux ou trois beaux souvenirs et un guignon de rêve.* »². Nous pouvons dire ici que Abdelkader DJEMAÏ a pu atteindre l'intimité de l'être humain dans les trois romans précités grâce à sa bonne connaissance de ses personnages (Les personnes âgées, les immigrés, les SDF), car avant d'être un bon écrivain, est un bon chercheur et observateur. Il cherche ses personnes dans la vie réelle, il va dans les rues, les marchés, les cafés et dans tous les lieux fréquentés par ces personnes pour pouvoir les observer et comprendre leurs personnalités et leurs comportements.

Cette œuvre est riche de sentiments, c'est une vision vibrante d'émotion où l'écrivain offre à son lecteur une mosaïque de sentiments : l'amour, la joie, la douleur, le chagrin, le bonheur, ... en un mot l'intimité dans ses images les plus claires et les plus touchantes. Il a donc, réussi de faire vivre les émotions de ses personnages et de les faire transmettre à travers des mots simples et doux au même temps.

II.IV.4.5. Le texte de DJEMAÏ : un vrai moment d'intimité

L'écrivain nous offre, à travers ses textes, de véritables moments d'intimité entre le personnage et son moi intérieur ou entre les différents personnages qui ont des rapports familiaux ou des rapports d'amitié. Cette intimité évoquée donne au texte la vie dont il a besoin pour atteindre les cœurs des lecteurs et pour survivre dans l'univers de l'écriture littéraire.

Avec sa langue simple, l'auteur retrace la vie d'une catégorie de personnes, souvent marginalisées par la société d'aujourd'hui, il transmet aux lecteurs leur souffrance, leurs blessures, leurs joies et même leur banalité tout en insistant sur leur sensation, leur intimité et sur la charge émotionnelle dont ils disposent.

¹DJEMAÏ A. *Un moment d'oubli*, op.cit., PP.40-41.

² Ibid., P.43.

II.IV.4.5.1. L'handicap du stress quotidien

Les charges de la vie, le stress quotidien et les problèmes sont les facteurs les plus importants qui causent le déséquilibre psychique de l'être humain et qui finissent le plus souvent, par changer sa personnalité. Il ressent avec le temps qu'il a peur de tout ce qui l'entoure, qu'il est faible et impuissant, il perd la confiance en soi et l'envie de vivre.

Pour minimiser les dégâts de ces charges quotidiennes, l'individu doit exprimer ses sensations (peur, tristesse, révolte ...) car l'homme est psychologiquement très fragile et un moindre événement peut avoir des conséquences négatives sur son état psychique et par conséquent sur sa vie et sur son avenir. À chaque moment de sa vie, il encaisse des coups, des événements tragiques qui envahissent quotidiennement sa vie comme les guerres, la misère, les maladies, etc.

Nous vivons toujours avec un sentiment de peur que ces dangers puissent nous atteindre, ces idées noires hantent le cœur et l'esprit de l'homme, ce qui lui transforme en une créature si fragile et si faible. Même dans ses relations avec les autres, il peut avoir des difficultés à être compris ou à être entendu ou encore avoir des conflits ou des rivalités ce qui cause aussi des difficultés et des problèmes psychologiques que même les bons moments et les amis ne peuvent soulager.

Certaines personnes souffrent d'un autre type de difficultés, cette fois-ci c'est au sein de la famille où le climat familial n'est pas satisfaisant ou encore ennuyeux et dans ce cas-là on ressent une solitude mortelle même dans sa propre maison :

« Stress, fatigue, angoisse, passage à vide, conflit... l'être humain a besoin, comme tous les mammifères, de se blottir dans sa tanière, de reprendre son souffle à l'abri des regards et de toute hostilité, de se détendre tranquillement, de se mettre au repos. Mais ces besoins si essentiels et si simples sont très souvent inaccessibles. »¹

Être en intimité avec soi ou avec les autres, recevoir une tendresse qui efface toutes les idées noires et qui redonne à l'homme sa vitalité et sa confiance en soi, c'est tout ce qu'une personne a besoin dans sa vie pour pouvoir continuer et pour reprendre ses forces. Ainsi,

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., p.167

toutes les mauvaises sensations comme la peur, le chagrin, la douleur interne disparaissent et la vie devient plus belle dans nos yeux.

Dans ses trois romans DJEMAÏ a mis l'accent sur l'influence des charges et des problèmes de la vie sur la personnalité de l'homme. Il a expliqué comment une enfance et un parcours de vie difficiles, un drame tragique ou des problèmes familiaux peuvent détruire l'homme non pas seulement psychiquement, mais physiquement aussi.

Dans les deux premiers romans *Le nez sur la vitre* et *Gare du Nord*, l'écrivain retrace la vie de quatre chibanis immigrés en France initialement pour travailler et pour aider leurs familles. Leur vie n'était pas facile, d'abord leur enfance en Algérie des années cinquante où le colonisateur français frappe d'un bras de fer tous les algériens et sans exception. Les maladies, la famine, la pauvreté et l'analphabétisme sont les caractéristiques de la société algérienne sous la colonisation Française : « *C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance.* »¹

Durant cette époque-là les conditions de vie n'étaient pas vraiment favorables pour une vie normale ou convenable : « *Les conditions de vie furent encore plus dramatiques, surtout en hiver. Le vent et le froid étaient plus tranchants que les pointes du barbelé qui quadrillait le paysage.* »². Même en France par la suite, leur vie n'était pas si facile parce qu'ils ont beaucoup souffert pour trouver un travail et avant ça, ils ont souffert pour s'adopter dans une société étrangère où tout est différent, la langue, la religion, les traditions... : « *Eux, ils avaient écrit leur histoire avec l'encre de leur sueur.* »⁴

La langue française constituait pour ces chibanis un grand obstacle face à leur intégration dans la société française, ils ne maîtrisent pas bien cette langue ce qui a accentué leur isolement et leurs difficultés : « *Il était enfermé avec elle dans une sorte de voyage intime où le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue.* » (*Le nez sur la vitre*, op.cit.)

Dans le troisième roman de notre corpus, on donne un exemple illustratif et vivant sur un homme laminé et détruit à cause d'un événement tragique qui a bouleversé sa vie, c'est la perte de son fils unique dans un accident dont lui, ancien policier, était le responsable. Après l'accident Jean-Jacques SERRANO devient une autre personne, sa vie a complètement

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.27

²Ibid., p.46

changé, il a tout perdu. Il a choisi de vivre sur la marge de la société, un homme qui erre dans les rues car il croit qu'il ne mérite plus sa vie passée. Aujourd'hui, sa vie est vide, il n'a rien, "Autrefois, il y avait lauré, il y avait Lucas, le fils. Aujourd'hui, plus rien "

Il a choisi de vivre comme une épave humaine sur la marge d'une société moderne impitoyable, il est devenu un vagabond qui survit grâce à ses réserves de beaux souvenirs d'autrefois :

« Aujourd'hui, pour que tu n'aies pas l'angoissante impression d'être totalement et définitivement dans la rue, il te reste, enfouis en toi, quelques images, deux ou trois beaux souvenirs et un quignon de rêve. Un peu comme pour tout le monde, même les plus désespérés, ils pourraient, telles de petites lueurs dans l'obscurité froide te tenir chaud, mais tu ne le veux pas. »¹

Le narrateur veut montrer à travers ces histoires que les problèmes, les charges et les accidents de la vie peuvent condamner l'être humain à la caducité, à la marginalisation et à la destruction psychique et physique. Mais au même temps, il insiste sur cette lueur d'espoir, sur ce réservoir de beaux souvenirs et sur la charge émotionnelle qui viennent de l'intérieur de l'homme et qui l'aide à reprendre ses forces et survivre dans ce monde moderne impitoyable. L'auteur relate donc la vie de cinq hommes avec leurs blessures, leurs bonheurs et malheurs et même avec leur banalité tout en offrant aux lecteurs une mosaïque de sentiments qui dévoilent le côté intime de leurs personnalités.

II.IV.4.5.2. L'intimité : un remède contre les blessures

Comment échapper des traumatismes de la vie ? Comment être fort et affronter la réalité, parfois amère ? Comment lutter contre sa peur et sa faiblesse ? La seule réponse à ces questions réside dans l'intimité qui est considérée comme un puissant remède contre toute forme de difficulté et de détresse car toute personne a besoin dans sa vie de quelques moments de relâchement et de défolement des tensions.

Les sentiments sincères comme l'amour, la tendresse et l'amitié donnent à l'homme de courage pour surmonter sa peur et ses difficultés : *« L'intimité est un puissant remède contre*

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.43.

les blessures de la vie. C'est le seul élixir, le seul médicament remettant vraiment à flot, le seul antidépresseur nous convenant, garanti sans effet secondaire négatif ! La nature nous en a donné le don et la capacité.»¹

L'homme a, en effet, besoin d'oublier et d'effacer de sa mémoire les moments difficiles et les souvenirs désagréables pour pouvoir continuer car ils constituent pour lui une charge très lourde, voire insupportable qui laisse des effets très négatifs sur sa personnalité et sur l'équilibre psychique et qui hante sa raison pour un longtemps. Cependant, il doit prendre conscience de ses lacunes et de ses faiblesses car connaître ses faiblesses aide beaucoup la personne à les tenir en compte et à prendre soin d'elle –même. Par contre, une personne qui ne reconnaît pas ses faiblesses et qui tente de les cacher c'est une personne faible qui préfère vivre dans le malheur et sous les effets nuisibles de ses points négatifs car : « *Ignorer nos faiblesses, refuser de les admettre sont des éléments de notre armure moderne. Celle-ci nous enferme dans une citadelle intérieure, nous coupe de nos ressources, nous empêche d'accéder de notre force et à notre créativité.»²*

L'être humaine n'est pas tout-puissant c'est pour cette raison qu'il doit apprendre à exprimer ses faiblesses, ses chocs et ses problèmes afin de se débarrasser de leurs effets négatifs sur sa vie et de les oublier pour pouvoir continuer de vivre comme tout le monde. Reconnaître ses points faibles n'est pas une honte, au contraire, c'est un grand courage et peut être, la seule solution à ses problèmes. La demande de l'écoute ou l'aide des autres c'est s'offrir une occasion de vivre des moments d'intimité et d'être encouragé et renforcé parce qu'ils vont être à nos coté, ils vont nous soutenir : « *une présence chaleureuse, un témoin amical et compatissant suffit à alléger le fardeau, suffisamment au moins pour être prêt à repartir sur le chemin de la vie.»³*

C'est vrai que la famille est le premier endroit où un être humain peut vivre les expériences les plus importantes et les plus significatives de sa vie, surtout si cette famille est chaleureuse où ses membres s'entendent les uns les autres. Cela assure, en quelque sorte, l'équilibre physique et psychologique de l'homme et l'aide à vivre et de bien comprendre ce que signifie l'intimité avec soi et avec les autres. Cependant, il existe des familles ennuyeuses

¹MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., P 175.

² MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit.,174.

³Ibid., P.175

et froides, ce qui pousse l'individu à chercher l'intimité ailleurs pour ressentir qu'il n'est pas seul dans ses pensées et ses sentiments.

La présence d'un ami confident dans la vie de l'homme est très importante car devant lui, on peut être soi-même avec ses qualités et ses défauts sans être obligé de jouer le rôle d'un être parfait. Un ami, c'est cet autre si proche qui nous aime malgré nos insuffisances et nos défauts, c'est le puits de nos secrets les plus intimes.

Abdelkader DJEMAÏ insiste sur l'importance de la famille et des amis dans la vie de l'homme. Dans *Le nez sur la vitre*, l'existence de la famille dans un pays étranger allège un peu le fardeau de la vie. La famille pour le héros de ce roman est très encourageante surtout dans les moments difficiles de sa vie : « *Il aurait voulu qu'ils soient (les membres de sa famille) tous avec lui pour revoir celui qui avait quitté la maison en laissant un immense trou derrière lui.* »¹. L'auteur affirme, à travers l'histoire du fils, que celui qui n'a pas de liens avec les siens n'est qu'un « *fantôme oublieux et oublié.* »². Pour lui ce fils qui a choisi de quitter la maison et de vivre loin de sa famille est devenu : « *l'orphelin d'une histoire familiale avec ses drames et ses joies, sa force et ses aspérités, ses signes de ralliement et ses divisions.* »³

La famille pour le héros d'*Un moment d'oubli* était toute sa vie car après l'avoir perdu, il a refusé de vivre comme un être humain et choisit de vivre comme une épave jetée sur la marge de la société. La vie en famille pour lui était faite, comme la vie de tout le monde, de remords et de regrets mais aussi de plaisirs et de joies simples qui rendent la vie plus belle : Sa vie avec sa femme "Laure" et son fils "Lukas", ses visites à sa mère "Françoise", son travail, ses rapports avec les voisins, la soupe aux lentilles préparée par sa mère, les bruits de la salle de bains, de la cuisine, l'odeur du café, et pleines d'autre choses.

Ce personnage a tout perdu après la perte de sa famille : son travail, son statut dans la société, en un mot, il a perdu l'envi de vivre et il ne lui reste que les souvenirs noirs qui hantent sa mémoire et qu'il ne peut pas effacer : « *Il te faudra alors essayer de te vider la tête, ne serait-ce qu'un moment. Un moment d'oubli, une trêve, un répit. Tu rêves depuis longtemps*

¹DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.76

²Ibid., p 68

³Ibid., p.67

d'une grande, d'une solide gomme pour effacer toute cette sale histoire qui te colle à la peau, qui ne te lâche plus.»¹.

L'amitié pour Bonbon, Bartolo et Zalamite est la force intérieure qui leur permet de continuer et de transformer les moments difficiles de leur vie en bons souvenirs. Le narrateur nous montre, à travers la relation des trois chibanis, l'importance de l'amitié dans la vie de l'être humain car ce type d'attachement lui offre un sentiment de confiance, de solidarité et de respect dont il a besoin dans sa vie.

Une étude américaine indique que les liens d'amitié chez les personnes âgées deviennent plus forts et ils peuvent être considérés comme un indicateur plus déterminant de bonheur et de santé et dépassent mêmes les relations familiales : « *garder quelques bons amis peut faire un monde de différence pour notre santé et notre bien-être. Il est donc judicieux d'investir dans les amitiés qui vous rendent le plus heureux* ».²

Les amis pour chacun des chibanis dans *Gare du Nord* sont une source de soutien moral, des partenaires de vie avec lesquels il navigue dans les rues, partage le pain et le sel et goute le temps qui s'écoule paisiblement : « *Le temps leur semblait long sans leur camarade qui partageait avec eux depuis une éternité le pain et le sel.* »³. Les trois amis ont presque le même âge et partagent les mêmes désirs, ils sont tous attirés par les mêmes endroits et aiment les mêmes choses : « *Tous trois avaient à peu près le même âge et les même désirs.* »⁴

L'amitié pour les vieux retraités est également le moyen par excellence, pour vaincre leur solitude. Le professeur William CHOPIK affirme dans ce sens que : « *Les amis préviennent aussi la solitude chez les personnes âgées qui vivent un deuil ou qui redécouvrent leur vie sociale après leur retraite.* »⁵.

Le professeur CHOPIK affirme également que les deux types de relations, familiale et amicale sont nécessaires pour le bon équilibre psychique de l'homme. Cependant, à un âge plus avancé, l'amitié devient plus efficace et plus déterminante pour la santé et pour l'équilibre psychique de la personne âgée. Ce que nous voulons dire ici, c'est que grâce à l'intimité et son

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*. Op.cit., p.11

²P_R. CHOPIK W, *De l'importance de l'amitié*, publié le mercredi 7 juin 2017 à 12h33, in : ici-radio-canada.ca)

³DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.80.

⁴Ibid., p.11

⁵P_R. CHOPIK, op.cit

pouvoir de partage et de sentiment de sécurité qu'elle offre, l'homme est capable de surmonter sa peine et alléger ses blessures.

II.IV.4.5.3. Les personnages de DJEMAÏ : des êtres fragiles

Une personne fragile est la personne qui a une sensibilité particulière, elle est hypersensible et incapable d'affronter et de surmonter certaines situations dans la vie telles que la séparation, le mépris, la culpabilisation... et dans ce cas cette personne effectue un repli, elle s'enferme pour fuir ou pour se protéger.

La personne fragile est vulnérable, elle peut être facilement blessée psychiquement, ce qui est le cas des personnages dans *Le nez sur la vitre*, *Gare du Nord*, et *Un moment d'oubli* où les héros sont des vieux dont la cinquantaine et la soixantaine et même la soixante-dizaine cassés : «... *Il se leva soudain pour accompagner ZAZA, oubliant ses soixante-dix ans, son diabète et ses courbatures.*»¹

La fragilité et l'hypersensibilité chez ces personnes âgées est due peut-être au sentiment de peur, la peur du futur, de l'inconnu et de la douleur car ces gens pensent qu'ils ne peuvent pas résister et vivre le sentiment de la douleur seuls. Pour eux cette : « *émotion est trop forte pour être vécue dans la solitude.* »²

La douleur est, en fait, un sentiment qui a un poids sur le cœur de l'être humain, il peut attirer l'homme vers la ruine et la destruction physique et psychique. Ce poids mortel ne peut être surmonté que par l'approchement des autres et la communication avec eux. Le partage, l'intimité sont dans ce sens des actes qui redonnent la vie à cet homme détruit.

Dans son œuvre, l'écrivain met l'accent sur la fragilité et l'hypersensibilité qui caractérisent ses personnages en décrivant les situations de peur et de faiblesse qui passent dans leurs vies. La peur de la perte d'un être aimé, de son fils, de celui : « *Qui avait quitté la maison en laissant un immense trou derrière lui* »³, fait basculer le père vers la douleur psychique insupportable, il devient comme un fou qui cherche : « *Celui qui l'avait fait vieillir d'un coup, bien avant que le temps ne fasse son travail de sape.* »⁴. La peur et la douleur du père à cet âge

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.67.

²MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., p.210

³DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., p.76

⁴Ibid., p.13

lui transforme en un être fragile, faible est incapable de résister et de supporter les poids de la vie. La mort de son fils aîné fait basculer le père vers un anéantissement infini.

Dans *Gare du Nord*, la faiblesse des chibanis est due cette fois-ci à la peur de l'inconnu, du futur dans un pays étranger « la France ». Les vieux ne cessent, tout au long du récit, de penser à leur avenir : « *La peur de finir clochards sur le trottoir de la gare du Nord ou mendiants dans le métro les poursuivrait depuis longtemps.* »¹. Ils avaient toujours un goût très amer de l'inconnu et vivent avec la sensation de marcher tout le temps dans un chemin périlleux.

Les personnes âgées deviennent de plus en plus hypersensibles, fragiles, ils ont peur de tout dans cette vie. La mort, la perte, l'absence d'un être aimé, les surprises de la vie, tout ce qui est caché dans le futur, représentent pour eux des poids mortifères qui ne peuvent être jamais surmontés ou supportés.

La perte tragique de son fils unique pousse SERRANO de choisir la vie dans la rue. Pour lui le second drame après la mort de Lucas c'est l'absence d'un compagnant dans la peine et la douleur. Il entre dans un état d'errance psychique avant d'être physique, un état d'oubli et d'amertume car il n'a pas arrivé à faire face à l'absence de son fils. Pour lui :

*« face à la mort et à l'absence, le temps du deuil va bien au-delà du jour de la cérémonie et des mois qui suivent. Le deuil s'étale dans le temps avec des phases d'abattement, de passage à vide, de colère, de révolte, d'acceptation, d'oubli et de nostalgie. »*²

SERRANO, après la mort de son fils, a choisi de s'enfermer et de vivre dans une nuit obscure d'errance et de deuil ce qui lui transforme en une personne si faible et si vulnérable : « *nous subissons des pertes tout au long de notre vie : êtres chers, animaux, choses aimées, rêves ...lorsque la peine ne peut être vécue pleinement, le manque nous laisse dans un état de demi-vie.* »³

II.IV.4.6. L'intimité face au réel chez DJEMAÏ

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., p.29

²MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., P.213.

³Ibid., P.207.

L'intimité de l'homme est, en fait, cette attitude qui naît en réaction de la réalité avec ses événements, ses problèmes et ses malheurs. Elle est une sorte de refuge où l'homme se sent protégé contre toute forme de mal. L'intimité est dans ce sens cet endroit idéal dans lequel la personne se sent à l'aise, bien installée et confiante, ce qui n'est pas toujours possible dans la vie réelle.

DJEMAÏ, dans ses romans présents l'intimité des personnages à travers les moments intimes qui les rassemblent, leurs souvenirs intimes et leurs désirs et rêves non réalisés mais au même temps, il présente leur réalité avec toutes ses composantes : Bonheurs, malheurs, souffrance...

II.IV.4.6.1. Le recours aux souvenirs dans la narration

DJEMAÏ présente ses personnages comme une combinaison de deux choses : Une mémoire et quelques images formant leur vie. Son personnage bascule, en fait, entre une réalité vécue très douloureuse et un passé lointain hanté par ses souvenirs d'enfance, d'adolescence et de jeunesse dans son pays natal et au sein de sa famille.

Dans *Le nez sur la vitre*, le vieil émigré commence un voyage pour chercher son fils qui a quitté la maison et qui ne répond pas à ses lettres. Durant ce voyage, se mêlent les paysages et les souvenirs du présent et du passé (La France et L'Algérie). Ce personnage entame, au début, un voyage vers Nancy, une ville du Nord pour chercher son fils, mais par la suite il se trouve entreprendre deux voyages à la fois dont le deuxième lui renvoie à un passé très lointain, en Algérie, son pays natal. Les deux voyages s'entrecroisent tour à tour d'une manière très cohérente pour nous faire défiler les différentes images qui forment la mémoire du chibani, celles de sa vie actuelle d'émigré, de son analphabétisme, de sa famille et de son fils révolté et d'autres de son pays natal, des années cinquante, de la guerre et de sa famille là-bas.

En faisant appel aux souvenirs du personnage, l'écrivain capte l'attention du lecteur, il lui offre une mosaïque très riche d'images et de scènes qui forment la vie et la mémoire d'un être humain. Il veut protéger la mémoire et lutter contre l'oubli et contre toute sorte de faiblesse de mémoire :

« Abdelkader DJEMAÏ témoigne plus tard qu'il avait écrit d'abord et avant tout dans l'urgence, pour mettre sur papier les tourments causés par l'immigration et par l'exil et aussi d'une certaine

manière devancer les faiblesses de la mémoire. Ainsi la vitre ne reflète pas au personnage son image, mais lui permet de voir ce qui est plus loin dans le temps. Le silence interne, la lumière du dehors le projettent dans le monde de son enfance, dans son passé. La mémoire est de ce fait ressuscitée. »¹

Le recours aux souvenirs du personnage est pour l'auteur le moyen, par excellence, qui lui permet de reconstruire et de protéger la mémoire contre l'oubli car les souvenirs et les images qui défilent derrière la vitre ont un grand pouvoir et une grande force dans la défense et la protection de mémoire : « *Je voulais rendre, traduire cette enfance qui était la mienne, et mes sentiments d'adulte dans une histoire violente.* »²

Le nez sur la vitre est une histoire sur la douleur : L'enfance en Algérie sous la colonisation française, la mort du père, le choix obligatoire du chemin de l'exil, la mort de son fils...mais aussi, il existe, quelques moments de joie qui ont resté gravés dans la mémoire du vieil homme. Ce que nous voulons dire ici, c'est que le narrateur et en faisant recourir aux souvenirs douloureux ou heureux, il ne fait que reconstituer et recomposer les différentes images qui forment la mémoire de son personnage.

Un moment d'oubli également contient plusieurs souvenirs, heureux et malheureux. Des souvenirs qui hantent la mémoire de Jean Jacques SERRANO et qui lui permettent de continuer et de vivre : « *Il te reste enfouis en toi, quelques images, deux ou trois beaux souvenirs et un quignon de rêve.* »³. Et d'autres qu'il veut effacer de sa tête : « *Il te faudra alors essayer de te vider la tête, ne serait-ce qu'un moment. Un moment d'oubli, une trêve, un répit. Tu rêves depuis longtemps d'une grande, d'une solide gomme pour effacer toute cette sale histoire qui te colle à la peau, qui ne te lâche plus.* »⁴

L'écrivain enrichit son texte et son histoire par ces longues séquences narratives de souvenirs. Pour lui, les souvenirs sont une véritable source de richesse narrative et d'éclaircissement de certains détails de l'histoire, ce qui facilite au lecteur sa tâche de lire et lui offre l'envie de continuer à découvrir d'autres secrets de l'histoire. Les souvenirs occupent une grande place, également, dans le troisième roman de notre corpus *Gare du Nord*. Dans ce

¹ REMACHE A *Ecriture de L'errance et de la mémoire dans le nez sur la vitre d'Abdelkader DJEMAÏ*, Synergies Algérie N°21, P.116.

² DJEMAÏ A.in : *La Tribune*, Alger, Jeudi09Juin2011.

³ DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.43.

⁴ Ibid., P11.

roman, les héros de ce récit partagent le logement, les plats, les aventures mais également les souvenirs du bled, de l'enfance, de l'Algérie sous le colonisateur français, de l'amour, etc. Pour eux les souvenirs constituent une source de nostalgie au passé, au bled, aux aïeux ..., les souvenirs pour eux sont une composante essentielle de toute une mémoire collective. Dans ses écrits, l'auteur introduit les souvenirs des personnages mais il se trouve introduire les siens : « *Ses souvenirs, ses parents, son enfance ...ses doutes, ses envies, ses manques.*»¹

II.IV.4.6.2. Le retour au réel

Les souvenirs des personnages occupent une place importante dans les trois textes, mais le retour à la réalité vécue reste une obligation même si elle est amère et choquante.

Dans *Le nez sur la vitre*, l'écrivain introduit de longues séquences narratives consacrées uniquement aux souvenirs du personnage principal. Durant le voyage qu'il entame pour chercher son fils, il se trouve entamer un autre voyage, mais cette fois-ci, un voyage dans le temps, dans le passé : « *C'était le temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance.*»². Cependant, le vieil homme finit toujours par retourner à la réalité pour découvrir qu' : « *Une longue route l'attendait pour retrouver celui qui l'avait fait vieillir d'un coup, bien avant que le temps ne fasse son travail de sape.*»³. Il se réveille pour se trouver enfermé avec des personnes étrangères : « *Dans une sorte de voyage intime où le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue.*»⁴

Dans un autocar plein de voyageurs, il se sentait seul, triste et marginalisé parce qu'il n'y avait aucun contact avec eux, parce qu'il ne parle pas bien leur langue. Le vieil émigré se réveille pour voir la vérité amère qui est la mort de son fils aîné. C'était une réalité insupportable pour lui raison pour laquelle : « *Il aurait voulu qu'ils soient tous avec lui (sa famille).*»⁵. La tristesse, la solitude, la marginalisation, le racisme, le malheur sont les composantes de la réalité vécue par le vieil chibani. Il trouve, dans ses souvenirs, une sorte de refuge mais il finit toujours par retourner au réel car il n'a pas le choix, une réalité difficile mais c'est sa vie, sa réalité.

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.70.

²DJEMAÏ A, *Le nez sur la vitre*, op.cit., P27.

³Ibid., p.13

⁴ Ibid., P.26

⁵Ibid., P.76.

Dans le deuxième texte *Un moment d'oubli* le personnage principal fuit sa réalité amère pour vivre dans un monde passé, celui des souvenirs, mais malheureusement rien ne peut changer la vérité dramatique de la mort de son fils unique dont il était " Le responsable". Rien ne peut effacer la réalité de sa perte (La perte de son fils, de sa famille, de son travail, de son statut ...), de son errance, de son drame ... : « *Tu es à présent un homme rompu, cassé, maître de ses pas, de son errance, de sa déglingue.* »¹

SERRANO vit une réalité très difficile où il se sent comme un mégot écrasé au fond d'un cendrier, comme : « *Une épave, en chair et en os.* »². C'est, en fait, la vie qu'il a choisi de vivre après sa perte. Cette vie ressemble à la mort. Il est une âme morte dans un corps vivant : « *Tu n'es qu'un fantôme, une silhouette morte, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs de s...* »³.

Gard du Nord est le troisième exemple sur des personnes condamnées par les souvenirs et dont la réalité est difficile à vivre. Ils sont des vieux émigrés en France qu' : « *ils avaient écrit leur histoire avec l'encre de leur sueur.* »⁴. Ils sont à présent retraités, ils n'ont rien à faire que naviguer dans les rues et dans les souvenirs : « *Comme s'ils étaient condamnés à refaire le même itinéraire.* »⁵. Leur réalité n'est ni riche ni ambitieuse. Ils n'ont pas de contact avec les étrangers car : « *Ils ne parlaient qu'une seule langue, celle de leurs mères qui, comme eux ne savaient ni lire, ni écrire.* »⁶

Les chibanis vivent en France loin de leur pays, loin de leurs familles, ils sont en quelque sorte partagés. Ils vivent, en fait, une sorte d'errance car ils n'appartiennent à présent ni à la France ni à l'Algérie. Cet état d'errance a été toujours terrifiant pour ces chibanis , parfois ils ont peur de finir errants dans les rues de la France : « *Quant à eux , la peur de finir clochards sur les trottoir de la gare du Nord ou mendiants dans le métro les poursuivait depuis longtemps.* »⁷. Et quelques fois ils ont peur de mourir loin de leurs pays et de leurs

¹DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.28.

²DJEMAÏ A, *Un moment d'oubli*, op.cit., P.13.

³Ibid., P.28.

⁴DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P68.

⁵ Ibid., P34.

⁶Ibid., P27.

⁷DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.29.

familles :«...*Ils redoutaient aussi de mourir loin de leurs proches.*»¹. Le retour au réel pour les vieux chibanis est, malgré sa dureté, impératif car tout simplement ils n'ont pas le choix.

II.IV.4.6.3. L'intimité comme acte de volonté

C'est vrai que l'intimité naît, à la base, d'une attitude face à la réalité, mais elle reste avant tout une réaction volontaire face aux actions et aux évènements du réel, c'est-à-dire c'est à l'homme de désirer, de choisir et de vouloir vivre en intimité avec soi-même ou avec les autres. De ce fait, l'intimité est un choix, une décision à prendre par l'homme : « *atteindre l'intimité passe forcément par cette décision, un acte de volonté de croire dans l'existence d'un chemin menant au bonheur.*»²

Les gens qui choisissent de marcher dans le chemin de l'intimité cherchent le bonheur. Mais le premier pas dans ce chemin est d'accepter d'aller vers l'inconnu et de prendre le risque, ce qui nécessite, en fait, un grand courage, celui de : « *La confrontation avec un autre avenir possible.*»³. Un autre avenir possible car l'intimité à un pouvoir, une grâce qui transforme notre vision du monde et qui exige un changement total de notre manière de vivre et de voir les choses.

Les personnages dans *Gare du Nord*, *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli* choisissent de vivre en intimité chacun à sa manière. Ils tentent ainsi de fuir du malheur qui les accompagne. Dans *Gare du Nord* les trois chibanis trouvent l'intimité dans l'amitié qui leur offre un sentiment de bonheur et de confiance. Cette amitié offre également à chacun des chibanis le sentiment qu'il aime et qu'il est aimé, ce qui lui donne l'envie de continuer et d'avancer dans sa vie. Grâce à cette intimité avec l'autre, les trois vieux ont pu surmonter ensemble les difficultés de la vie à l'étranger, grâce à cette intimité, ils ont pu vivre et expérimenter l'amour, la solidarité et le bonheur car : « *L'intimité est la forme la plus parfaite de la relation humaine.*»⁴

¹Ibid., P.29.

²MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., PP.323.324.

³Ibid., P.326.

⁴ MARANDOLA M et LEFEBVRE G, op.cit., P.329.

Bonbon, Zalamite et Bartolo sont des amis depuis une éternité, ils partagent le pain, le sel, le logement, les promenades et les souvenirs car : « *Tous les trois avaient à peu près le même âge et les mêmes désirs.* »¹

Dans *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli*, les héros trouvent l'intimité dans un autre monde, c'est celui des souvenirs. En s'enfermant sur soi, à cause de sa différence, le vieil émigré trouve dans ses souvenirs du passé et du présent un coin intime, une sorte de refuge où il peut vivre des moments très spécifiques et très intimes sans être gêné par personne. Durant son voyage pour la recherche de son fils, Le nez collé contre la vitre, le vieil homme entame un autre voyage intime vers le monde des rêves et des souvenirs.

Jean Jacques SERRANO, a également choisi de vivre une intimité avec soi non pas parce qu'il est différent mais parce qu'il n'a pas pu continuer de vivre une vie normale après son drame (La perte de son fils unique). Il a choisi de vivre dans l'errance dans les frontières de son propre pays.

L'intimité avec soi, les souvenirs intimes sont, en fait, les seules raisons qui permettent aux héros des deux derniers romans de supporter le poids de leurs malheurs, de s'accrocher à la vie malgré sa difficulté et sa cruauté. DJEMAÏ veut, à travers ces trois récits, expliquer l'importance de l'intimité dans la vie de l'être humain quel que soit son âge, son origine et ses conditions.

Conclusion

Dans son œuvre, l'écrivain algérien Abdelkader DJEMAÏ présente des personnes errantes, souvent âgées, qui ont des circonstances particulières. L'auteur nous explique comment les charge d'une vie difficile, les problèmes et les drames peuvent détruire un être humain et le transforme en un corps sans âme. Ensuite il insiste sur l'intimité de ces gens pour prouver son rôle important dans la guérison de leurs blessures et pour nous offrir de véritables moments d'intimité. Pour DJEMAÏ vivre en intimité que ce soit avec soi ou avec les autres c'est s'offrir une lueur d'espoir qui permet de continuer et de surmonter les difficultés de la vie. Cette intimité constituée essentiellement du réservoir de beaux souvenirs et de la charge émotionnelle venant de l'intérieur de l'homme et de l'énergie positive des personnes qui l'entourent est très efficace pour le soulagement et la reprise de l'être humain après tout état de déception et de dépression.

¹DJEMAÏ A, *Gare du Nord*, op.cit., P.11

Nous disons pour conclure cette deuxième partie que Abdelkader DJEMAÏ a pu retenir toute notre attention en assurant une sorte de continuité dans les thèmes et dans le choix des personnages. Son style d'écriture est également très attirant simple mais ravissant. La plongée qu'il fait dans l'âme de ses personnages offre au lecteur une vision vibrante d'émotion et l'envoie dans un monde d'hypersensibilité particulière.

Conclusion Générale

« Être homme, c'est précisément être responsable. C'est connaître la hante en face d'une misère qui ne semblait pas dépendre de soi. C'est être fier d'une victoire que les camarades ont remportée, c'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde ».

Antoine de Saint-Exupéry, *La terre des hommes*

La présente recherche s'est focalisée sur l'analyse des textes d'Abdelkader DJEMAÏ. Cette étude nous a mené à explorer une des œuvres les plus touchantes de la littérature algérienne d'expression française puisqu'elle met l'accent sur le vécu d'une catégorie d'individus très fragiles vivant parmi nous inaperçues et invisibles par beaucoup de personnes. Cette œuvre constitue l'espace qui met en lumière ces personnes et leur redonne la dignité et l'espoir de (sur) vivre dans une société impitoyable.

En effet, la production en question évoque la cruauté et l'injustice du milieu social envers les personnes âgées, les laissés pour compte et les vagabonds. La trame narrative des romans commence par raconter le parcours de vie du personnage principal qui, à cause de la marginalisation sociale, finit par s'enfermer sur soi pour fuir une réalité amère et pour vivre une sorte d'intimité rassurante avec soi.

Ce qui attire l'attention dans notre corpus c'est la continuité dans le choix des personnages et des sujets. L'auteur insiste sur les vieux immigrés « les chibanis », sur ceux qui vivent dehors, qui partagent le sentiment de souffrance et qui sont tourmentés par le poids de l'exil. Parler de ces gens, les faire vivre en littérature est, en fait, le projet humaniste de DJEMAÏ qui insiste sur l'intimité pour assurer l'équilibre et la survie de son personnage. À ce titre, nous pouvons dire que ce type d'écriture est par excellence une écriture de l'intime. Par ce sentiment est les descriptions qu'il donne, l'auteur met en exergue les difficultés de la vie que les personnages mènent.

Du côté de l'aspect scriptural, l'analyse menée nous a permis de découvrir un style d'écriture simple, direct et accessible. Cette technique explique l'absence des métaphores et les phrases emphatiques. Dans cette perspective, nous pouvons dire que la simplicité des phrases répond à la simplicité de la vie des personnages. Aussi, nous pouvons dire que cette

simplicité a pour finalité la présentation de la réalité de ces êtres dans ses moindres détails et sans trop d'invention.

Quant à la structure de notre recherche et dans un souci de rigueur méthodologique, nous avons commencé par définir l'ensemble des notions et concepts nécessaires à la compréhension et l'analyse de notre thème. L'écriture de l'exil, l'entre-deux culturel et littéraire, l'intimité, l'errance, le style d'écriture, l'écriture fragmentaire, etc., représentent les concepts noyaux de notre étude. Dans la deuxième étape nous avons présenté puis analysé notre corpus pour dévoiler la spécificité de l'écriture Djemaienne et présenter ses personnages.

À partir des éléments cités dans la première et dans la deuxième partie, nous avons confirmé les hypothèses formulées au début de cette étude. De la sorte, la question majeure soulevée a mis l'accent sur les moyens utilisés par Abdelkader DJEMAÏ pour créer son œuvre littéraire et pour prouver que toute production artistique subit les effets de la société. Dire donc que la littérature est un produit social c'est affirmer l'aspect à la fois sociologique et anthropologique de toute production littéraire.

À partir de la deuxième question, notre démarche s'est fixée comme objectif la mise en lumière et en écriture des personnes écrasées et marginalisées par le milieu social et révélées par la littérature. La troisième question de la problématique a été consacrée à l'explication des différentes composantes du style Djemaien qui semble être contradictoire mais qui assure, en réalité, une cohérence textuelle et esthétique.

Conséquemment, le lecteur est appelé à faire de grands efforts pour reconstruire la cohérence textuelle en question. Et l'on peut avancer que l'écriture fragmentaire marquant notre corpus est l'une des caractéristiques de l'époque moderne. Elle est pour les écrivains contemporains, une sorte de renouvellement scriptural qui libère l'écrivain des règles traditionnelles de l'écriture littéraire.

Pour conclure, nous dirons que les écrits de DJEMAÏ peuvent être considérés comme un cri de conscience réclamant une vie digne pour tous les êtres humains notamment ceux marginalisés, à tort, par la société. Pour l'auteur, ces personnes méritent attention, respect, voire une prise en charge totale.

En outre, l'appel de DJEMAÏ pourrait être aussi adressé à l'ensemble des écrivains. Il les invite à s'intéresser à cette catégorie de personnes et dire avec honnêteté tous les maux de la vie sociale en exprimant les malheurs des êtres souffrants.

Enfin, nous souhaitons avoir réussi à répondre aux différentes questions qu'a soulevées notre problématique centrée principalement sur la continuité, l'intimité et la cohérence esthétique. Dans la même perspective, nous estimons que les diverses interrogations relatives à l'aspect scriptural ont permis d'attirer l'attention sur un auteur peu étudié et une œuvre littéraire dont le champ d'étude est riche en éléments littéraires, stylistiques, rhétoriques, sociologiques, (inter)culturels et sémiotiques.

Que cette étude soit donc une invitation à de futures recherches pour éclaircir les zones qui demeurent sombres et par conséquent découvrir les autres facettes d'une production littéraire qui laisse affirmer que le cœur d'Abdelkader DJEMAÏ ne bat que pour ce genre de sujets qui profitent aussi bien aux écrivains qu'aux lecteurs. Pour les premiers, c'est l'occasion de créer une œuvre dont la justification est essentiellement d'ordre social, voire humaine. Pour les seconds, ces sujets leur permettent d'être à l'écoute de personnes qui souffrent en silence et surtout de connaître la face cachée des sociétés modernes.

Bibliographie

1- Corpus d'étude :

- DJEMAÏ, A, *Gare du Nord*, Paris, Seuil 2003
- DJEMAÏ, A, *Le Nez sur la vitre*, Paris, Seuil 2004
- DJEMAÏ, A, *Un moment d'oubli*, Paris, Seuil 2009

2- Ouvrages théoriques :

- 1-ABDELLAH. PRETCEILLE M et PROCHER L, *Éducation et communication interculturelle*, Paris, PUF, 1996.
- 2- ACHOUR C, *Histoire littéraire et anthologie : Anthologie de la littérature algérienne de langue française : 1953-1987*, Paris, Bordas « Francophonie » et Alger, ENAP, 1990.
- 3- ACHOUR C et REZZOUG S, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1990.
- 4-ALBERT C, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Editions Karthala, 2005.
- 5-ALBERT L, *La crise du concept de littérature en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie José corti, 1971.
- 6- APOLLINAIRE G, *Les peintres cubistes*, Paris, Méditations esthétiques, 1913.
- 7-ARNAUD J, « *Exil, errance, voyage chez N. Farès, Khair-Eddine et A. Meddeb* » in : *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par Jaques MONIER. Equipe de recherche sur le voyage, université des langues et des lettres de Grenoble, 1986.
- 8- BAKHTINE M. M (V.N. Volochinov), *le marxisme et la philosophie du langage*, Collection le sens commun, Les éditions de minuit, 1977.
- 9- BALDENSPERGER F, *La littérature : création, succès, durée*, Paris, Flammarion, 1913.
- 10- BAREL Y, *la marginalité sociale*, Presses universitaires de France, collection la politique éclatée, 1982.
- 11- BARTHES R, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953.

- 12- BENDJELID F & DAOUD M, *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*, Oran, Editions Centre national de recherche en anthropologie social et culturelle, 2010.
- 13- BONN C & GARNIER X, *Littérature francophone*, Tome 1 : Le roman, Paris, Hatier, 1997.
- 14- BONN C & KHADDA N, *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.
- 15-BOULIMIÉ A, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone* (Textes réunis par), recherches sur l'imaginaire, Presses de l'Université d'Angers, Mars 2003.
- 16-BOYM S, *Le futur du nostalgie*, New york, Basic Books, 2001.
- 17-BUTOR M, *Essai sur le roman*, Paris, Editions de Minuit, 1960.
- 18-CAMET S, *Les métamorphoses du moi. Identités plurielles dans le récit littéraire XIX^{ème} - XX^{ème} siècles*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- 19- CAVALLERO C, *Le clézio, témoin du monde*, clamart, calliopées, 2009.
- 20- CHEBEL M, *Psychanalyse de mille et une nuits* 1996, Petite bibliothèque payote, 2002 pour l'édition de poche.
- 21- CHIKHI B, *Maghreb en textes : Ecriture, histoire, savoirs et symboliques, Essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*. Paris, Editions l'Harmattan 5-7, 1996.
- 22- CLAVARON Y & LIOZE E, *Poétique du roman postcolonial* (Essais dirigés par), publication de l'université Saint-Étienne, 2001.
- 23-COLLÈS L, *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle, Bruxelles : De Boeck-Duculot, 1994*.
- 24- DAVIS F, *Yearning for yesterday, Asociologie of nostalgia*, New york, free press, 1979.
- 25- DÉJEUX J, *Littérature maghrébine de langue française, introduction générale et auteurs*, troisième, presses universitaires de France, 1980.

- 26- DIMA A, *La relation littérature-société dans la conception de la critique et de la théorie littéraire romaine*, 1970.
- 27- EDMOND M, *Psychologie de l'identité : Soi et le groupe*, Paris, DUNOD, 2005.
- 28- FPRTIER F & HAGHEBAERT E, *Enjeux des genres dans l'écriture contemporaine*, sous la direction de Robert DION, Québec, Editions Nota Bene, 2001.
- 29- GARRIGUE P, *Poétiques du fragment*, Klincksieck esthétiques, 1995.
- 30- GOLDMANN L, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970.
- 31- GOLDENSTEIN J.P, *Pour lire le roman*, Bruxelles, de boeck, 1985.
- 32-GREIMAS A.J, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- 33- GRUTMAN R, *Des langues qui résonnent, L'hétérolinguisme au XIX^{ème} siècle québécois*, Montréal, Fides, 1977.
- 34-GUERRAOUÏ Z & TROADEC B ? *Psychologie interculturelle*, Paris, ARMAND COLIN/HER. 2000.
- 35-HEGEL, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques : la science de la logique*, t. 1, Vrin, 1817.
- 36-HELL V, *L'idée de culture*, Presses universitaires de France- Que sais-je ? N° 1942, 1982.
- 37-KAËS R, *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, Paris, DUNOD, 2012.
- 38-KAN M D, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone*, Carrefours mobiles, Paris, l'Harmattan, 2004.
- 39- KHATIBI A, *La mémoire tatouée : Autobiographie d'un décolonisé*, roman, Paris, Denoël, 1971.
- 40- KRISTIVA J, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- 41- LABORDE C, *Le ravissement du style, sémiostylistique pour une réception physiologique de l'art verbal*, Paris, HONORÉ CHAMPION Éditeur, 2016.

- 42- LAFARGUE P, *Critiques littéraires*, Paris, Editions sociales, 1936.
- 43- LEBRUN M & COLLÈS L, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique-France- Québec- Suisse. Belgique, E.M.E et intercommunication*, SPRL, Editions Modulaires Européennes, 2007.
- 44- LÉVI C, *La peur de la liberté*, Paris, Gallimard, 1946.
- 45-LUCAS J.M, *Les droits culturels : Enjeux, débats, expérimentations. DOSSIER D'EXPERTS*, Bourgoin Jallieu, Territorial éditions, Voiron, 2017.
- 46- MARANDOLA M & LEFEBVRE G, *L'intimité, ou comment être vrai avec soi et l'autre*, Éditions Jean-claude lattes, MARABOUT, 2004.
- 47-MICHEL R, *La crise du roman*, José corti, université de Paris, faculté des lettres et des sciences humaines, 1966.
- 48-MILLY J, *Poétique des textes*, Paris, ARMAND COLIN, 2^{ème} édition, 2014.
- 49- MOLINIÉ G, *La stylistique*, Paris, PUF, 1993.
- 50- MOLINIÉ G, *Sémiostylistique*, « Le régime de littérarité » , Paris, PUF, 1998.
- 51- PEMA C, *Entrer en amitié avec soi-même*, éd. La table ronde, 1997.
- 52- PIEGAY. G N, *Le lecteur*. Paris, Edition Flammarion, 2002.
- 53- PROUST M, *Du côté de chez Swann, Dans à la recherche du temps perdu, I*, Paris, Gallimard, Folio, 2003.
- 54- QUIGNARD P, *Rhétorique spéculative* 1995, Gallimard, « Folio », 1997.
- 55- RABAU S, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- 56- R. LEANZA Y & LA VALLÉE M, *Enfants de migrants : L'apparente double appartenance*, université LAVAL, Québec, Canada, 1993.
- 57-RICŒUR P, *SOI-MEME COMME UN AUTRE*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

- 58-SAYAD Abdelmalek, « *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, BRUXELLES : De Boek-Wesmael, coll. L'homme/ L'étranger, 1991.
- 59- SAYRE R, *La sociologie de la littérature, histoire, problématique, synthèse critique*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- 60- SEBBAR L & HUSTON N, *Lettres Parisiennes, Histoires d'exil*, Paris, Editions J'ai lu, 1999.
- 61- SCHNEIDER A, *La littérature de jeunesse migrante, récit d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, Editions L'Harmattan 2013
- 62- TODOROV T, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- 63- TOUALBI- THAALIBI N, *l'identité au Maghreb, L'errance*. Editions CASBAH, Alger, 2016.
- 64- TOUMSON R, *Méthodologie du métissage*, Paris, PUF, 1998.
- 65- VAILLANT A, *Herméneutique et poétique du détail*, Paris, ENS Editions, 2013.
- 66-VEYNE P, *Faire l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- 67-VIART D & VERCIER B, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutation*, Paris, Bordas, 2005.
- 68- VOGEL K, *L'interlangue, la langue de l'apprenant*, Toulouse, PU Mirail, 1995.
- 69-YOCARIS I, *Style et Sémiologie littéraire*, Paris, classiques Garnier 2016.
- 70-ZIMA P V, *Texte et société, perspectives sociocritiques*, Paris, l'Harmattan, 2011.

3- Mémoires et Thèses :

1-BELLAMINE BENAÏSSA Y, *Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean-Marie GUSTAVE Leclézioet Amine MAALOUF*, Thèse en cotutelle présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'université d'Angers et de la faculté des lettres, des Arts et des humanités de la

Manouba, sous le label de l'université Nantes Angers le Mans et de l'université de Manouba, Ecole doctorale : SCE/FLAHM.2013.

2-KOUMANE V, *Aspects comparés du roman francophone contemporain* (France, Maghreb, Afrique noire), Thèse de doctorat, sous la direction du Pr. Jacques Mounier, soutenue à l'université de Stendhal-Grenoble III, France, Nov. 1995.

3-MEÏTÉ M, *L'espace romanesque chez Barbey D'AUREVILLY*- Paris III, 1993. Thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe BETHIE.

4-M. HAMADENE Karim, *Errance et double identité dans le roman "le passeport" de l'écrivain BEGAG Azouz*, Mémoire de Magistère, Sous la direction de Dr MEBARKI BELKACEM, Université d'Oran 1 Ahmed ben Bella.

4- Articles :

1-BEKHEDIDJA N, " Écriture fragmentée, récit hétéroclite, roman hybride : Saison de Pierres d'Abdelkader DJEMAÏ". Synergies Algérie n° 07, 2009.

2- Djemai, Abdelkader. In : La Tribune, Alger, jeudi 09 juin 2011.

3- DUVAL M, FILION F et FOURNIER P. Nouvelles pratiques sociales, volume 23, numéro 2, Université du Québec à Montréal, printemps 2011.

4- KHATIBI A, « Pour une véritable pensée de la différence », propos recueillis par Zakya DAOUD, Lamalif, n 85, 1977.

5- La plume francophone, un dossier dédié au grand écrivain Abdelkader DJEMAÏ, Entretien réalisé par BRINKER V et CHIBANI A, 17 Juillet 2017.

6-RAYBAUD A, « Le monde, mode d'emploi », article in « La république internationale des lettres », Paris, n° 01, Vol.1, Mars 1994.

7-REMACHE A, « Écriture de l'errance et de la mémoire dans le Nez sur la vitre de Abdelkader DJEMAÏ », Synergies Algérie n° 21, 2014.

8-SOW A, L'importance des responsabilités et droits culturels dans le développement intervention, Faculté des lettres, Université de Nouakchott, Mauritanie, Maputo, 25 juin 2009.

9-TERTULIAN N, Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art, Revue esthétique, 2-3, 1976.

10-ZALZAL Z, L'orient LE JOUR : « Écriture journalistique, écriture romanesque : quelles différences », Liban, article publié le 06 novembre 2010.

5- Dictionnaires et Encyclopédies :

1- ARON P, SAINT-JACQUES D, VIALA A, Dictionnaire du littéraire, Paris, PUF, 2004.

2-Dictionnaire de la langue française, Paris, HACHETTE, 1993

3-DURAND G, Les fondements de la création littéraire Encyclopédia universalis, Enjeux, Tome 1, Paris.

4-EMOUT & MEILLET, Dictionnaire étymologique de la langue latine, Klin CKSIECK, Paris, 1967.

5-FERRÉOL G & JACQUOIS G, Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles, Paris, ARMAND COLIN, 2004.

6-GARDE-TAMINE J, HUBERT M C, dictionnaire de critique littéraire, Paris, Edition ARMOND COLIN, 2002.

7-LAROUSSE, Dictionnaire.

8-Le nouveau Littré, Paris, Editions GARNIER, 2004.

9-Le Nouveau Petit ROBERT, Collection : Nouv.petit. Robert, 2008.

10-Le Petit LAROUSSE illustré, Dictionnaire encyclopédique, Larousse,1997.

11-MOLINIÉ G, Dictionnaire de rhétorique, Paris, Le livre de poche, 1992.

6- Sitographie :

<http://www.scienceshumaines.com/> Qu'est-ce que la mondialisation- Fr-15307-html-sylvie Brunel.14/02/2007.

<http://www.Fubula.la> question de l'hybride. Publié le 23/07/2010 Par Mathieu VERNET.

<http://www.ac-grenoble.fr> : La socialisation : détermination et interaction.

<http://www.toupie.org/> dictionnaire/ culture.

<http://www.cairn.info/> revue

<http://www.journals.openedition.org> /Le portique/ 637, RESWEBER J.P, l'écriture de l'histoire, le portique (en ligne), 13-14/2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 04 juillet 2018.

<http://www.CLLF.wordpress.com>

<http://www.ici.radio.canada.ca>, Pr. William CHOPIK, de l'importance de l'amitié, publié le Mercredi 07 juin 2017 à 12h 33.

<http://www.raconte.nous.free.fr>. Louisa MOUSSAOUI, Exil, traumatisme et expérience de terrain, Association. Raconte-nous ton histoire, base.d.h.p.info>dhp>fiche-dhp.Fr

<http://www.littérature.ens.lyon.fr>

<http://www.openeditions.org/> 6540, VAILLANT Alain (professeur de littérature française à l'université de Paris-Ouest, Herméneutique et poétique du détail, ENS Editions, 2013.

<http://www.Toupie.org/> /dictionnaire/Altérité.

Table des matières

Sommaire

Introduction générale.....	01
Partie I : Réalité et écriture romanesque chez Abdelkader DJEMAÏ.....	09
Introduction	10
Chapitre I.I: Littérature et exil	12
Introduction	13
I.I .1. L’écriture de l’exil : nostalgie et solitude et/ou découverte de l’autre.	15
I.I .2. L’hybridité, le métissage et le mixte dans la littérature maghrébine contemporaine.	21
I.I .3. Quelle identité des migrants ?	31
I.I .3.1. Intégration et intersection identitaire.	32
I.I .3.2. La littérature migrante.....	35
Conclusion.....	37
Chapitre I.II: Littérature, interculturalité et socialisation.	39
Introduction	40
I.II .2.1. Identité, altérité et interculturalité.	43
I.II .2.1.1. Identité et altérité.	46
I.II .2.1.2. La reconnaissance de l’altérité.	48
I.II .2.2. La culture : Une formation interculturelle, esthétique et morale de l’homme.	49
I.II .2.2.1. L’identité culturelle.	52
I.II .2.2.1. L’identité interculturelle.	54
I.II.2.3. Le choc culturel.	57
I.II .2.3.1. Les phases du choc culturel.	58
I.II .2.3.2. Différence culturelle et souffrance de la langue.	60
I.II .2.3.3. La peur de la différence culturelle.	65
Conclusion.....	67
Chapitre I.III : L’incidence du social sur le textuel chez Abdelkader DJEMAÏ.....	71
Introduction	72
I.III.3.1. La sociologie du texte littéraire.....	74
I.III.3.1.1. La dimension socio-linguistique de la littérature.	75
I.III.3.1.2. La nature du rapport littérature-société.	77
I.III.3.2. La dimension sociale dans le texte Djemaïen.	80
I.III.3.2.1. L’esprit de responsabilité dans les écrits de DJEMAÏ : une caractéristique essentielle	80

Table des matières

I.III.3.2.2. DJEMAÏ et la réalité sociale.	84
I.III.3.2.3. Le réel textuel chez DJEMAÏ.	89
I.III.3.3. Dimensions textuelles.	91
I.III.3.3.1. Éléments textuels influencés par le social chez DJEMAÏ.	91
I.III.3.3.1.1. Les genres.	91
I.III.3.3.1.2. Fond et forme.	93
I.III.3.3.1.3. La valeur esthétique de l'œuvre.	94
I.III.3.3.1.4. Mutations littéraire.	95
I.III.3.3.2. L'impact du social sur le textuel chez Abdelkader DJEMAÏ.	97
Conclusion.	101
Chapitre I.IV: Réalité et fiction chez Abdelkader DJEMAÏ.	102
Introduction.	103
I.IV.4.1. La structure du roman moderne.	103
I.IV.4.2. L'œuvre de DJEMAÏ : la réalité 'des laissés pour soi' cernée.	106
I.IV.4.3. La poétique de la fiction.	108
I.IV.4.4. Le rapport de la fiction à la réalité chez DJEMAÏ.	109
I.IV.4.5. Discours narratif et discours historique chez DJEMAÏ.	112
Conclusion.	122
Partie II : Continuité, intimité, errance et cohérence esthétique dans « <i>Le nez sur la vitre</i> », « <i>Gare du Nord</i> » et « <i>Un moment d'oubli</i> » d'Abdelkader DJEMAÏ.	123
Introduction.	124
Chapitre II.I: L'écriture romanesque pour Abdelkader DJEMAÏ : choix et continuité.	125
Introduction.	126
II.I.1.1. Écriture journalistique et écriture romanesque.	126
II.I.1.2. L'aventure romanesque chez DJEMAÏ : continuité et renouvellement.	129
II.I.1.2.1. Les romans d'Abdelkader DJEMAÏ : subjectivité et représentation du monde.	131
II.I.1.2.2. Les indices de subjectivité dans « <i>Le nez sur la vitre</i> », « <i>Gare du Nord</i> » et « <i>Un moment d'oubli</i> » de DJEMAÏ.	132
II.I.1.3. Exilés et marginaux dans l'œuvre de DJEMAÏ.	135
II.I.1.3.1. La notion de marginalité.	135
II.I.1.3.2. Les types de marginalité.	137
II.I.1.3.2.1. La marginalité sociale.	137
II.I.1.3.2.2. La marginalité identitaire.	139

Table des matières

II.I.1.3.2.3. La marginalité spatiale.	140
II.I.1.4. Le dépassement de la marginalité.	143
Conclusion.....	146
Chapitre II.II: Poéticité et cohérence esthétique dans l'œuvre d'Abdelkader DJEMAÏ.	147
Introduction	148
II.II.2.1. Le style et la stylistique.....	149
II.II.2.1.1. La spécificité du style littéraire Djemaïen.....	152
II.II.2.1.1.1. Un style simple et accessible.	154
II.II.2.1.1.2. Les écrits de DJEMAÏ : une vision vibrante d'émotion.....	159
II.II.2.2. L'effet de l'art d'écrire pour DJEMAÏ.....	163
II.II.2.2.1. Le courage, l'intelligence et la responsabilité d'un écrivain.....	165
II.II.2.2.2. L'œuvre de DJEMAÏ : une beauté simple mais ravissante.	167
II.II.2.3. Les romans de DJEMAÏ : des récits fragmentés.	169
II.II.2.3.1. Une narration non-linéaire.	173
II.II.2.4. Le récit de DJEMAÏ : un art du détail.....	175
Conclusion.....	179
Chapitre II.III : Le texte de DJEMAÏ : une écriture de l'errance et de la mémoire.	180
Introduction	181
II.III.3.1. L'errance chez DJEMAÏ : une expression de l'exil.....	182
II.III.3.1.1. L'errance : un aspect physique, mental et comportemental.....	182
II.III.3.1.2. L'errance et la réalité amère.	185
II.III.3.1.2.1. Le rejet d'une société étrangère.....	185
II.III.3.1.2.2. Errance et marginalité.....	187
II.III.3.1.3. L'errance, une traversée des lieux et des cultures.....	189
II.III.3.2. Errance et identité multiple.....	191
II.III.3.2.1. La multiplicité spatiale dans l'œuvre de DJEMAÏ.....	191
II.III.3.2.2. La vie dans l'errance : une quête continue de l'identité.	195
II.III.3.3. La lutte contre l'oubli dans : « Gare du Nord », « Le nez sur la vitre » et « Un moment d'oubli ».	198
II.III.3.3.1. Le texte de DJEMAÏ : une reconstitution d'une mémoire.	198
II.III.3.3.2. Le texte de DJEMAÏ : une nostalgie exagérée ?.....	200
Conclusion.....	202
Chapitre II.IV: L'écriture de l'intime dans le texte d'Abdelkader DJEMAÏ.....	203

Table des matières

Introduction	204
II.IV.4.1. L'intimité : un apprentissage tout au long de la vie.	206
II.IV.4.2. L'intimité avec soi.....	210
II.IV.4.3. L'intimité spatiale.....	214
II.IV.4.4. L'intimité pour DJEMAÏ : un sujet d'art.....	216
II.IV.4.5. Le texte de DJEMAÏ, un vrai moment d'intimité.....	219
II.IV.4.5.1. L'handicap du stress quotidien.	219
II.IV.4.5.2. L'intimité : un remède contre les blessures.	222
II.IV.4.5.3. Les personnages de DJEMAÏ : des êtres fragiles.	225
II.IV.4.6. L'intimité face au réel chez DJEMAÏ.....	227
II.IV.4.6.1. Le recours aux souvenirs dans la narration.....	227
II.IV.4.6.2. Le retour au réel.....	229
II.IV.4.3.3. L'intimité comme acte de volonté.	231
Conclusion.....	233
Conclusion générale.	234
Bibliographie.....	238
Table des matières	247
Résumés	252

الملخص

إنَّ القارئ لروايات عبد القادر جمعي محطَّة الشمال، الأنف على الزجاجَة ولحظة نسيان يدرك أنَّها تُشكِّل بنية سردية متكاملة، حيث تشكِّل الشخصية المعقَّدة عنصراً هاماً فيها، فيصعب فهمها وسبر أغوارها. كما نجد أنَّه يتخذ أسلوباً بسيطاً وواضحاً وينتظر من خلاله إلى التعرُّض لتفاصيل الأشياء بالشرح والتفسير. كما ندرك جيداً أنه يعتمد على التضمينات كآلية إنتاجية في طرح أفكاره كالذكريات والأوهام والأحلام يقدِّمها لنا بشكل متناوب مع مختلف السلاسل السردية في البداية تساعداً على طبيعة الوسائل التي استخدمها الكاتب في إنتاج عمله الأدبي مع اثبات أن كل إنتاج فني يتلقى تأثيرات من المجتمع. بعد ذلك حدَّد مَنهجنا هدفاً يتمثل في إبراز هذه الفئة المهمشة من الناس في العالم الواقعي والمذكورة في عالم الأدب أما السؤال الثالث لإشكاليتنا فهو مخصص لشرح مختلف مكونات أسلوب جمعي والذي يبدو متناقضاً من حيث التناسق النصي والجمالي اللذين يتم إعادة تركيبهما من طرف القارئ.

الكلمات المفتاحية: الاستمرارية-الخصوصية-التجوال-التهميش -التناسق النصي والجمالي.

Résumé

À la lecture de *Gare du Nord*, *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli* d'Abdelkader DJEMAI, nous constatons qu'ils forment une sorte de chaîne où les personnages représentent un échantillon de personnes d'une grande complexité dans le sens où ils sont difficiles à comprendre et dont la personnalité est, également, très difficile à analyser. Ainsi DJEMAI se trouvait dans l'obligation de faire une véritable plongée dans la vie de ces êtres si faibles et si sensibles tout en mettant l'accent sur leur intimité. Nous découvrons également un style simple, clair et accessible. Il s'agit d'un écrivain qui va directement à l'essentiel en donnant de l'importance aux détails. Ses écrits sont dans leur ensemble des récits fragmentés. Ils se caractérisent par l'insertion de plusieurs enchâssements (souvenirs, délires, rêves...) présentés alternativement avec les différentes séquences narratives. Dans un premier temps nous nous interrogeons sur les moyens utilisés par l'auteur pour créer son œuvre littéraire et pour prouver que toute production artistique subit les effets de la société. Dans un deuxième temps, notre démarche s'est fixée comme objectif la mise en lumière et en écriture des personnes écrasées et marginalisées par le milieu social et révélées par la littérature. La troisième question de la problématique a été consacrée à l'explication des différentes composantes du style Djemaïen qui semble être contradictoire dans le sens où il est question d'une cohérence textuelle et esthétique reconstituées par le lecteur.

Mots clés : continuité- Intimité- errance- marginalité- cohérence textuelle et esthétique.

Abstract

The reader of Abdelkader DJEMAI's novels *The Station of the North*, *The Nose on the Bottle* and *A Moment of Forgetting* can easily realise that they constitute an integrated narrative structure, in which the complex personality stands as an important component that is difficult to understand or to probe its dimensions. It is clearly noticed that the writer undertakes a simple and clear style, through which he can deal with exposure to the details by explanation and interpretation. In addition, the fact that he relies on implications as a productive mechanism in presenting his ideas, is highly considered. For instance memories, illusions and dreams, are represented in an alternating forum with various narrative chains. At the beginning, a clear understanding about the nature of the means used by the writer was required in his work so that every produced art receives influences from society. After that, the main objective behind the present curriculum is defined as highlighting this marginalized group of people in the real world while they are existing in the literary one. However, the third question of the problematic is dedicated to explaining the various components of DJEMAI style, which appears to be contradictory in terms of textual and aesthetic consistency that are reconstituted by the reader.

Keywords : continuity - privacy - roaming - marginalization - textual and aesthetic consistency.