

*République Algérienne Démocratique et Populaire.*

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche  
Scientifique  
Université ABD EL HAMID IBN BADIS  
Faculté des lettres et des arts  
Département de français de  
Mostaganem

**TROIS ROMANS  
D'ABDELKADER DJEMAI :  
L'INTRIGUE COMME PRETEXTE  
A LA DESCRIPTION.**

Par :  
Melle BOUANANI Sarah

**Mémoire présenté pour l'obtention  
D'un magistère en langue française  
Option : sciences des textes  
Littéraires**

Sous la direction du  
Professeur MILIANI Hadj

Année Universitaire 2010-2011

## **INTRODUCTION**

Né en novembre 1948 à Oran, Abdelkader Djemaï s'est installé en France dans les années 1993 et y vit depuis. Après un bref passage dans l'enseignement, il devient journaliste et collabore à un grand nombre de périodiques dont « La République », « Algérie-Presse-Service », « El Moudjahid », « Algérie Actualité », « Le Matin », « Ruptures », « Le Monde Diplomatique », « Les Temps Modernes », etc.

Il est également l'auteur de nouvelles, de pièces de théâtre et de romans, notamment d'*Un été de cendres* pour lequel il reçoit le prix Découverte Albert Camus et le Prix Tropiques, sans oublier *31, rue de l'Aigle*, *Sable rouge*. Il publie aux Editions du Seuil *Camping* en 2002, l'année suivante *Gare du Nord* et enfin *Un moment d'oubli* en 2009.

Nommé chevalier des Arts et des Lettres, il anime aujourd'hui de nombreux ateliers d'écriture dans les établissements scolaires ou en milieu carcéral<sup>1</sup>.

L'Algérie est constamment au cœur de ses romans et il s'ingénie à la représenter dans ce qu'elle a, pour lui, de plus vrai et de plus intime. *Le nez sur la vitre*<sup>2</sup>, l'avant-dernier en date, ne fait pas exception à la règle, bien au contraire. Cela vaut également pour *Gare du Nord* qui, lui aussi, traite du thème de l'immigration de trois Algériens en France. Quant au dernier, *Un moment d'oubli*, bien qu'il mette en scène un héros cette fois Français, rompant ainsi avec la tradition instaurée par les précédentes œuvres de l'auteur, il n'en présente pas moins une construction très similaire aux deux autres romans. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a tant attiré notre attention et que nous avons choisi de le joindre à notre corpus d'analyse.

---

<sup>1</sup> . Informations disponibles sur : <http://livres.fluctuat.net/abdelkader-djemai.html>

<sup>2</sup> . Abdelkader DJEMAI, *le nez sur la vitre*, Paris, Editions du Seuil, coll. « points », 2004.

Nous l'avons vu, les trois romans sur lesquels nous avons choisi de travailler présentent des caractéristiques communes. La toute première est, sans conteste, l'intrigue. Claires et simples, les trois intrigues avancent et se développent quasiment de la même manière. Elles sont, dans l'ensemble, sans surprises ni rebondissements aucuns puisqu'on pressent depuis le début les événements que le narrateur nous dévoile à la fin du roman.

De plus, loin de se perdre dans les trop nombreux discours idéologiques, sociologiques ou encore politiques, ces romans, à travers l'histoire banale de personnages tout à fait ordinaires, nous touchent bien plus profondément que ne saurait le faire un de ces romans à thèse imprégnés de morale et d'idéologie.

D'autre part, outre l'absence totale du moindre jugement de la part du narrateur, tout porte à croire que le récit, court et simple, véhicule une intrigue qui n'assume au fond qu'une fonction secondaire. Ainsi, chez Djemai, les rôles se trouvent-ils inversés : ce n'est plus la description qui est ornement mais le récit lui-même, la narration. Tout, depuis les personnages et jusqu'au passé qu'ils traînent derrière eux, n'est qu'un prétexte pour couvrir la vraie tendance de ces trois romans : la description.

En effet, il faut dire que les passages descriptifs sont nettement plus nombreux que les passages narratifs. Il n'y a pas une page où l'on ne repère une description aussi coute soit-elle. Du reste, chaque chapitre présente de la description même si elle revêt parfois l'apparence d'un récit. C'est enfin la description qui donne leur signification aux trois romans et non pas l'intrigue qui, nous le pensons, n'est élaborée que dans le but de justifier son introduction dans le roman, de la rendre plus naturelle ou encore d'éviter le sentiment de lourdeur et d'ennui chez le lecteur.

En outre, le narrateur privilégie, le plus souvent, l'énumération des détails banals qui, à première vue, n'ont pas le moindre intérêt mais dont la présence et l'importance ne sont plus à démontrer. Toutefois, il serait exagéré de prétendre que les descriptions que présentent les trois romans sont figées et dépourvues de

tout mouvement, ne faisant que peindre les êtres et les objets, comme il est d'usage d'en trouver dans un roman réaliste. Au contraire, Djemai privilégie, à notre sens, un subtil mélange de narration et de description : une sorte de peinture vivante et mobile comme les images que nous lance notre mémoire dès qu'on se laisse aller à l'évocation des souvenirs.

Il en est ainsi de la plupart des chapitres où un grand nombre de passages, qui tout en étant descriptifs, donnent la nette impression d'une certaine progression, d'un mouvement. Loin d'être figées, ces descriptions nous renseignent sur les protagonistes et participent, en quelque sorte, au développement même de l'intrigue. Il s'agit d'une sorte de micro-récits dont la fonction principale est de décrire.

En définitive, une intrigue qui se développe mais aussi des pauses qui s'y mêlent, la complètent et parfois même la dépassent pour évoluer indépendamment et comme si, au fond, elle ne leur était d'aucune utilité. Sans oublier les personnages qui semblent eux aussi être rattachés à la description : le personnage a besoin non seulement d'agir mais aussi d'être décrit, d'avoir un portrait pour exister. Ce qui nous pousse à croire qu'il aurait à son tour une influence sur l'introduction de la description dans le récit ainsi que sur son fonctionnement.

En raison même de ce constat, il nous paraît nécessaire d'étudier la description chez Djemai. Quelle importance lui est accordée dans ses romans ? Et dans quel but en voit-on ressurgir à tout bout de champ ? L'intrigue ne serait-elle réellement qu'un prétexte, un élément tout à fait accessoire dans les trois romans ? Et qu'en est-il du lien entre description et personnages ?

D'autre part, tous ces questionnements nous amènent à nous demander s'il n'y aurait pas, au fond, un lien étroit entre la description et la narration. Peut-être les deux entretiennent-elles une relation de complémentarité. Ce qui voudrait dire que la description ferait corps avec la narration afin de véhiculer des significations que le narrateur chercherait à nous communiquer. De même, il y

aurait également un lien similaire entre description et personnages. Si tel est le cas, il serait intéressant d'analyser les procédés utilisés dans les trois romans et d'en découvrir aussi bien le fonctionnement que l'objectif.

Dans cette perspective, nous diviserons ce mémoire en trois chapitres distincts. Les deux premiers auront pour objectif principal l'analyse formelle des trois romans. Ils seront axés sur l'intrigue ainsi que sur les personnages (leur portrait et leur fonction). Quant au dernier chapitre, il aura pour visée l'analyse de la narration, c'est-à-dire, la façon dont les trois intrigues sont mises en récit (ce qui implique l'identification du statut du narrateur et de la fonction qu'il assume dans les romans). Cela dit, le point central du dernier chapitre n'est autre que l'étude de l'espace, autrement dit, celle de la description qui est aussi le pilier central de notre problématique.

A la lumière des résultats auxquels nous aurons abouti à l'issue des trois chapitres, nous nous efforcerons de répondre aux différents questionnements suscités par notre constat de départ, à savoir le foisonnement des descriptions. Nous pourrions également confirmer ou, au contraire, infirmer les hypothèses formulées plus haut.

Quelle que soit la conclusion à laquelle nous aurons abouti, nous ne doutons point de l'intérêt qu'offre notre mémoire en raison des différents aspects de ces romans de Djemai que notre travail ne manquera pas de nous faire découvrir.

**CHAPITRE I**  
**GARE DU NORD**  
**DESCRIPTION, INTRIGUE ET PERSONNAGES**

Avant d'aborder le point central de notre problématique en se posant les questions les plus pertinentes, il nous semble primordial de commencer, dans un premier temps, par s'intéresser au *corps* de notre roman. Il s'agit du « signifiant », du « support textuel » qui véhicule l'intrigue. Par opposition à son « signifié », son « contenu. » Cette définition se base sur la distinction établie par Gérard Genette entre *récit* (discours véhiculant l'intrigue), *histoire* (ce que le récit raconte) et *narration* (la façon dont l'histoire est racontée : type de narrateur, ordre dans lequel l'histoire est racontée, etc.)<sup>3</sup>

Ainsi, « le corps du roman – le récit -, c'est [...] ce qui s'offre directement au lecteur à travers une série de décisions concernant la figure du narrateur, les modes de représentation de l'histoire, et le traitement de l'espace et du temps<sup>4</sup>. »

Toutefois, nous croyons que cette analyse du corps de notre roman ne saurait suffire à faire ressurgir les éléments qui nous permettraient de trouver des réponses satisfaisantes aux questionnements essentiels de notre problématique. Aussi, nous sommes-nous proposé de la compléter par l'analyse de l'*histoire*. L'on s'intéressera, ici, au « signifié » et notamment à l'*intrigue* et aux *personnages*<sup>5</sup>. Ceci nous permettra certainement de mettre l'accent sur les éléments significatifs, points centraux et moments clés de ce roman.

En effet, outre l'histoire elle-même, les personnages entretiennent un rapport étroit avec la description. Et plus précisément ce qu'on appelle *le portrait des personnages*. Quand à l'intrigue, loin d'établir une quelconque frontière entre celle-ci et la description, nous pensons que Djemai en fait deux éléments indissociables. Et c'est là ce qui fait la particularité des trois romans que nous avons choisis.

---

<sup>3</sup> . Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Paris, Editions Armand Colin, coll. « Campus », 2001.

<sup>4</sup> . Ibid., p. 23.

<sup>5</sup> . Ibid., p. 45.

De cette manière, nous serons plus à même de démontrer le bien fondé de nos hypothèses de départ (ou de les réfuter si besoin est.) Nous pourrions également mieux développer nos idées et dégager des conclusions logiques et satisfaisantes.

La description de notre corpus comportera donc l'analyse de l'intégralité des points que nous avons nommés plus haut. Seules l'étude de la narration et celle de l'espace<sup>6</sup>, de par leur importance primordiale dans notre problématique, seront abordés au dernier chapitre de ce mémoire car nous avons jugé plus approprié et plus commode de réserver plus de place à leur développement et ce pour le maximum de clarté et de précision.

Nous aborderons donc, dans ce premier chapitre, l'intrigue et les personnages. Narration et espace seront étudiés dans le troisième chapitre de ce mémoire.

### **Composante narrative de *Gare du Nord* :**

Publié aux éditions du Seuil en 2003, *Gare du Nord* est un roman en 12 chapitres de l'auteur Abdelkader Djemai.

C'est l'histoire d'un amour, celui de l'émigré algérien pour son pays ; c'est aussi l'histoire d'une immense nostalgie, d'un grand manque, d'un vide jamais comblé, de la solitude enfin de trois hommes qui, loin de chez eux et de leurs proches, dans un pays qui leur est étranger et qui, semble-t-il, le restera toujours, sont « 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<sup>7</sup> » tels des spectres errants, des âmes en peine « condamnés » à suivre le rythme lancinant d'une routine mortelle.

Bonbon, Bartolo et Zalamite sont trois vieillards algériens, « chibanis », émigrés en France bien avant l'Indépendance de leur pays. A la recherche d'un

---

<sup>6</sup>. « S'interroger sur le traitement romanesque de l'espace, c'est examiner les techniques et les enjeux de la description. » Ibid., p. 40.

<sup>7</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 34.



travail pour pouvoir subsister et surtout pour « venir en aide à leurs proches »<sup>8</sup> restés en Algérie. Ils ont connu l'époque où les cartes d'identité mentionnaient encore « Français musulman d'Algérie » (p. 12), mais aussi « l'humiliation, les maladies, ils [ont] dû cacher, essuyer leur larmes, ravalier leur colère. Ils [ont] laissé leurs femmes et leurs gamins de l'autre côté de la mer. » (p. 71)

Aujourd'hui, ils vivent à « Barbès – La Goutte-d'Or », au « Foyer de l'Espérance » et se retrouvent chaque jour à « La Choie Verte » où la jeune et belle Zaza – elle aussi d'origine algérienne mais née en France, à Pantin – leur sert des bières, tout en leur « témoign[ant] une vraie affection. » (pp. 16 et 70)

Au bar, ils retrouvent également l'insolite « médium-voyant », Hadj Fofana Bakary, ce « mage sénégalais », ce « marabout généraliste » que l'on traite « gentiment de charlatan. » (pp. 20-23)

Il y a aussi Mazout, le patron de « La Choie Verte », mais également Mohamed, dit Med, « l'écrivain public » et qui est « leur interprète, leur intermédiaire, le fils qu'ils auraient peut-être aimé avoir. » (pp. 58 et 68)

Tous trois partagent le même amour pour leur pays natal, le même rêve de pouvoir enfin rentrer au « bled », de ne plus jamais être seules, et la même peur, celle « de mourir loin de leurs proches. » (p. 29)

C'est ainsi que par une nuit pluvieuse, Zalamite fait le « rêve étrange » d'avoir pris « le train 11<sup>9</sup> » et d'être enfin rentré dans son village natal où « ses parents – morts et enterrés depuis une vingtaine d'années – l'attendaient comme un nouveau marié. » (pp. 19-20)

Superstitieux, il court faire part de son rêve à ses deux amis et surtout au Hadj Fofana qui lui annonce qu'il va « peut-être » se « remarier » et qu'il « sera[s] comme un prince. » (p. 24) bercé par cette idée, Zalamite entend bien « préserver son petit oiseau, même s'il n'avait plus grand-chose à picorer avec ses trois ou quatre dents qui ne tarderaient pas elles aussi à s'envoler<sup>10</sup>. »

---

<sup>8</sup> . Ibid., p. 71.

<sup>9</sup> . Ibid., p. 36. (Expression très souvent employée par Zalamite, ce personnage amusant, par la bouche duquel Djemai fait passer tout son humour.)

<sup>10</sup> . Ibid., p. 60. (Encore un passage qui nous montre bien cet humour caractéristique du style de Djemai et qui égaye l'atmosphère quelque peu triste du roman.)

Et voilà que Bonbon, loin de rêver cette fois, se réveille avec « une pulsion, une envie forte, un besoin irrépressible de partir. » Il se dépêche donc d' « acheter son billet d'avion à l'agence Air-Algérie de l'avenue de l'Opéra. » (p. 75) D'autant plus qu'il désire revoir sa fille Badra et que le ramadan approche.

Un matin, après avoir préparé les « cadeaux qu'il offrirait aux siens, simplement, sans ostentation » (p. 76), il se dirige vers l'aéroport conduit par Boualem, le chauffeur de taxi clandestin, et accompagné par Bartolo et Zalamite qui « la voix émue et le visage rouge » (p. 79), lui demande de lui trouver une femme.

Après une dernière accolade à ses trois amis, il s'envole enfin vers sa terre natale et plus précisément vers Oran, cette ville d'où, « près de trente ans plus tôt », il avait embarqué pour Marseille et où habite maintenant sa fille dans « un trois-pièces assez grand qu'elle partag[e] avec son fils aîné et sa famille dans un immeuble débordant d'enfants. » (pp. 80 et 82)

Un soir, après le repas du ramadan et regardant un épisode de « La Caméra cachée » qui le « secou[e] de rires comme un enfant », Djilali Rezgui, alias Bonbon, meurt « terrassé par une crise cardiaque, au milieu de sa famille et des hurlements de sa fille » laissant ses amis seuls avec « le goût du chagrin dans la bouche » et « la gorge nouée. » (pp. 87-88)

« Les trois chibanis n'étaient plus que deux. » (p. 90)

Outre le simple fait de nous éclairer sur les événements relatés dans *Gare du Nord*, cette reconstruction de l'intrigue a pour fonction principale de nous aider à analyser ce roman. Et cela en faisant ressurgir les moments les plus importants de l'histoire de façon à ce que l'on puisse porter notre attention sur les éléments essentiels en laissant de côté tout ce qui est accessoire.

## I. L'intrigue :

Ainsi que nous l'avons annoncé plus haut, nous allons commencer par analyser l'intrigue de notre roman, c'est-à-dire, l'enchaînement des événements dans un récit de fiction ou dans une pièce de théâtre.<sup>11</sup>

En effet, analyser un roman, c'est dégager, avant tout, les phases successives de son intrigue. Et c'est là une étape très importante pour mettre en évidence les moments clés de l'histoire.

Pour ce faire, nous avons choisi d'emprunter son « schéma quinaire » (appelé encore schéma narratif) à Paul Larivaille qui dans son *Analyse morphologique du récit*<sup>12</sup>, ramène toute histoire à une suite logique constituée de cinq étapes<sup>13</sup> : état initial (situation d'équilibre), provocation (élément qui perturbe l'équilibre initial), action centrale (réaction du ou des protagonistes à cette perturbation de l'équilibre), sanction (la conséquence de l'action entreprise), et enfin, état final ( conclusion et retour à la situation d'équilibre.)<sup>14</sup>

Nous allons donc commencer par essayer d'appliquer ce « schéma quinaire » à l'intrigue de notre roman, nous tenterons par la suite de l'interpréter après avoir relié et comparé les cinq étapes entre elles.

En effet, la mise en parallèle de l'état initial et de l'état final est, la plupart du temps, très significative pour ce qui est de l'interprétation de l'histoire. Elle est aussi d'une importance primordiale dans le discernement des visées du texte et de ses significations sinon cachées, du moins quelquefois difficiles à découvrir du fait de certaines techniques employées par l'auteur. Cela peut également résulter

---

<sup>11</sup> . Information disponible sur l'adresse suivante :

<http://www.espacefrancais.com/notion/i.html#intrigue>

<sup>12</sup> . Larivaille, Paul, *Analyse morphologique du récit*, in *Poétique*, n° 19, 1974.

<sup>13</sup> . Tzvetan TODOROV, traitant de la structure profonde du récit dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, définit le récit en ces termes : « Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli, le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre. », tome 2, « Poétique », Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1968, p. 82.

<sup>14</sup> . Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., p. 47.

de ce désordre, très souvent recherché, dans lequel ce même auteur choisi de présenter les événements de son histoire.

Les trois autres étapes (provocation, action, sanction) ne sont nullement d'une importance négligeable dans cette quête des significations et des visées.

En définitive, le « schéma quinaire », en faisant ressortir la logique de l'histoire, fait ainsi apparaître, dans la plupart des cas, une vision, des valeurs et une intention qu'on ne peut se permettre de rater.

Avant que d'entamer notre reconstruction de l'intrigue, il conviendrait de faire remarquer qu'à la différence de certains romans présentant des intrigues obscures, complexes ou encore foisonnantes – parfois les trois en même temps, *Gare du Nord* raconte une histoire on ne peut plus simple et limpide, sans complexité ni obscurité aucunes.

Cela apparaît certes à travers la lecture du résumé que nous en avons donné plus haut. Mais cette caractéristique commune (comme nous allons le voir) aux trois récits de Djemai sera encore plus visible lorsque nous aurons fait ressurgir les cinq moments clés de l'histoire.

De ce fait, il ne faut point s'attendre à obtenir un de ces schémas complexes aux complications et aux actions multiples mais, au contraire, un schéma tout simple avec, nous le pensons, un unique moment de déséquilibre<sup>15</sup>, une action principale et une sanction (ou résolution du problème) et qui conduisent à un état d'équilibre final. Les autres événements relatés n'ont, de loin, pas le même poids dans la progression de l'histoire.

Voici donc sous forme de tableau l'application de ce schéma à l'intrigue de notre roman :

Etat initial (équilibre)	Le roman s'ouvre sur la vie paisible quoiqu'un peu solitaire de « ces [trois] pauvres diables qui n'aimaient pas être traités de
-----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>15</sup>. Nous ne sous-entendons pas qu'il n'y a point d'autres actions tout au long du roman, mais simplement que celles-ci ont une fonction totalement différente puisqu'elles apparaissent dans des sortes de micro-récits sous forme de flashbacks savamment disséminés par le narrateur. Elles n'ont sinon pas d'importance, du moins aucun rôle à jouer dans la progression de l'intrigue principale.

	<p><i>chibanis.</i> » (p. 11)</p> <p>Entre le « Foyer de l'Espérance » où ils vivent, « La Chope Verte » où ils bavardent avec Mazout le patron et surtout avec la jeune et belle serveuse, Zaza, et leurs promenades rituelles dans les rues de Paris, ils essaient « de s'occuper comme ils le [peuvent]. » (p. 80)</p>
<p>Provocation (perturbation de l'équilibre initial)</p>	<p>Le « rêve étrange » de Zalamite et où il se revoit dans son village natale avec ses parents, revenus d'entre les morts, qui l'attendent « arborant leurs plus beaux habits » (p. 20)</p> <p>Ce rêve entretient une relation puissante avec le désir, la « pulsion », le « besoin irrésistible » (p. 75) qu'éprouve soudain Bonbon de revoir la terre de ses aïeux.</p> <p>Cette « pulsion » de Bonbon est incontestablement le moteur narratif qui fait avancer une histoire qui, sans cela, ferait du sur-place, coincée qu'elle est entre description et vie routinière des trois vieux.</p>
<p>Action centrale (dynamique)</p>	<p>Bonbon achète un billet d'avion à l'agence Air-Algérie et après avoir fait ses adieux à ses deux amis, s'envole pour Oran où il va retrouver sa fille Badra et les deux fils de celle-ci, la seule famille qui lui reste. Il espère pouvoir passer le ramadan avec les siens et en profiter pour trouver une femme à Zalamite.</p>
<p>Sanction (résolution du problème)</p>	<p>Victime d'une crise cardiaque, Bonbon meurt, « le dixième jour du ramadan » (p. 87) entouré de toute sa famille.</p>

Etat final (retour à l'équilibre)	Bartolo et Zalamite sont désormais seuls face à la vieillesse et à la solitude, celle d'être loin de leurs proches, dans un pays où ils se sentent toujours étrangers, mais surtout, face à la peur, toujours présente, de mourir loin des leurs.  Ainsi, « les trois chibanis ne [sont] plus que deux » et « dehors, l'orage [...] éclat[e] dans le ciel comme un sanglot. » (pp. 90-91)
-----------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La première conclusion que l'on peut tirer de l'application du schéma quinaire à l'intrigue de notre roman est que nous avons affaire à un court récit qui narre les événements dans l'ordre chronologique dans lequel ils se présentent tout en préservant leur enchaînement logique. C'est donc un récit, à notre sens, parfaitement linéaire même s'il est très souvent traversé de flashbacks qui, cependant, n'ont pas de prise directe sur le développement de l'action principale<sup>16</sup>.

A présent, si l'on compare l'état initial et l'état final de *Gare du nord*, autrement dit les deux situations d'équilibre, l'on se rend compte que les chibanis, en perdant un des leurs, se retrouvent, à la fin, encore plus seules qu'ils n'étaient au départ. Leur solitude s'agrandit et tous leu

rs espoirs s'envolent et notamment, celui de Zalamite de pouvoir trouver une épouse :

Pour se donner du courage et se moquer du malheur, Houari Bendenia, alias Zalamite, pensa alors que Bonbon était capable de lui trouver, de là où il était, une femme aux ailes blanches, ni capricieuse ni trop vieille. Mais toute sainte qu'elle pouvait être, il ne croyait pas qu'elle voudrait vivre dans un foyer où elle n'aurait pas sa cuisine, son salon, sa machine à laver et au moins deux grandes pièces pour elle.<sup>17</sup>

Désormais seuls et sans espoirs, les deux amis restent en quelque sorte prisonniers de ce monde étranger auquel ils rêvent, tous deux, d'échapper,

<sup>16</sup>. Cette idée sera approfondie au cours de développement ultérieurs.

<sup>17</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., p. 89.

« condamnés à refaire le même itinéraire<sup>18</sup> » dans cette routine, à la fois, effrayante et accablante de solitude.

La résolution de l'intrigue est, quant à elle, tout aussi significative. En effet, la mort de Bonbon est loin d'être aussi négative qu'il n'y paraît. Bien au contraire, « Bonbon [a] eu la chance de mourir parmi les siens, d'être enterré par eux<sup>19</sup> », chance que les deux autres rêvent secrètement d'avoir sans jamais être sûrs si leur rêve deviendra, un jour, réalité.

Cette fin, triste mais rassurante, fait que l'on se demande si leur seul et vrai moyen de se libérer des entraves de leurs destinées qui les condamnent à errer sans fin dans un pays où ils se sentent étrangers, et le seul moyen de se débarrasser à jamais de la solitude n'est pas, tout simplement, la mort.

## II. Les personnages :

Dans le but d'étudier les différents personnages qui apparaissent dans *Gare du Nord*, nous avons jugé préférable d'appliquer, à la fois, deux modèles que nous trouvons, du reste, très complémentaires.

Le modèle sémiotique, établi par Algirdas Julien Greimas<sup>20</sup> et qui, exactement de la même façon qu'il a de ramener toute histoire à un modèle logique relativement simple<sup>21</sup>, pose que tout récit peut présenter le même système de personnages. Et enfin, le modèle sémiologique appelé ainsi parce qu'il perçoit le personnage comme « signe » du récit. Cette dernière approche est élaborée par Philippe Hamon.<sup>22</sup>

Pour le premier modèle, la notion de « personnage » n'existe pas, elle est remplacée par trois concepts. D'abord, l'**acteur** (instance chargée d'assumer les différents « rôles » ou actions qui apparaissent dans un récit.) Ensuite, l'**actant** ou encore rôle actanciel (tout récit est, avant tout, un conflit et donc, au moins, deux

---

<sup>18</sup>. Ibid., p. 34.

<sup>19</sup>. Ibid., p. 90.

<sup>20</sup>. A-J. GREIMAS, *Du sens*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

<sup>21</sup>. Nous faisons référence au « schéma quinaire » établi par Paul Larivaille à la suite de A-J. Greimas lui-même.

<sup>22</sup>. Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », Paris, in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, coll. « Points », 1977.

rôles à assumer : le sujet et son adversaire ; l'actant est le rôle nécessaire à l'existence du récit.) Et enfin, le **rôle thématique** (il envisage l'acteur comme porteur d'un « sens », ce qui permet au récit de véhiculer un sens et des valeurs.)<sup>23</sup>

Le second modèle, celui de Hamon, perçoit le personnage à travers ce qu'il *est* et donc à travers son « portrait ». Ainsi, le personnage est-t-il abordé du point de vue de son « être » (nom, corps, habit, psychologie, etc.) Ce qui peut, tout aussi bien, se résumer à ce que l'on appelle communément *le portrait du personnage* et qui a, du reste, un certain nombre de fonctions (ornementale, explicative, évaluative et symbolique) puisqu'elle fonctionne de la même façon que la description<sup>24</sup>.

Bien évidemment, nous ne retiendrons des deux approches que ce qui intéresse directement notre récit et qui est susceptible de faire ressurgir l'importance de chaque personnage ou encore sa signification cachée, s'il en porte une.

Nous établirons, dans un premier temps, le « schéma actanciel » de notre récit. Nous définirons ainsi le « rôle actanciel » de chaque personnage (ou encore sa fonction dans le récit.) Ses « rôles actanciels » sont au nombre de six : **sujet** (fonction du héros de l'histoire, l'auteur de la quête), **objet** (ce que le héros cherche à atteindre), **adjuvant** (celui qui aide le héros dans sa quête), **opposant** (celui qui cherche à empêcher le héros d'atteindre son but), **destinateur** (ce qui pousse le héros à entreprendre sa quête), **destinataire** (celui qui bénéficie de la quête entreprise par le héros.)<sup>25</sup>

Nous passerons ensuite à ce que nous avons précédemment nommé « portrait » des personnages. Ce qui, nous l'espérons, nous permettra de mieux comprendre la logique interne du roman ainsi que les significations et les valeurs dont chaque personnage est porteur.

Il convient de rappeler ici que le « portrait » des personnages nous ramène directement au cœur de notre problématique puisqu'il entretient un rapport très

---

<sup>23</sup>. Vincent JOUVE, op. cit., pp.51-53.

<sup>24</sup>. Ibid., p. 60.

<sup>25</sup>. Informations disponibles sur l'adresse suivante :

<http://www.espacefrancais.com/roman/personnages.html>



étroit avec la description.

## II. 1. La fonction des personnages :

Nous l'avons compris à travers le résumé de l'histoire et à travers l'application du modèle quinaire à l'intrigue, les trois personnages principaux de *Gare du Nord* ne sont autres que Bonbon, Bartolo et Zalamite, les trois vieux émigrés algériens. Mais ils sont loin d'être les seuls à apparaître dans le roman : nous trouverons également Zaza, jeune serveuse d'origine algérienne elle aussi, Hadj Fofana Bakary, ce « mage sénégalais » spécialiste des miracles en tout genre, Marcel Martinez, le tenancier du bar « Chez Marcel », sans oublier Mohamed, dit Med, l'écrivain public auquel s'adressent tous ces chibanis dès qu'il s'agit de traiter une affaire par écrit.

Il y en a bien sûr plein d'autres mais qui sont d'une importance bien moindre. Parfois même insignifiants, ils n'ont aucune prise sur le déroulement de l'intrigue. D'autant plus que les personnages, cités plus haut, acquièrent leur importance de par leurs fréquentes apparitions dans le récit, mais aussi par la place importante qui leur est réservée dans le texte, autrement dit, par la longueur des descriptions qui leur sont dédiées.

En effet, les passages descriptifs consacrés aux trois protagonistes sont aussi longs que nombreux, sans oublier bien entendu ceux que l'auteur réserve aux trois autres personnages, certes secondaires, mais non moins importants. Nous aurons l'occasion d'en citer plus d'un exemple en étudiant le portrait de chacun d'eux. Cette citation de Philippe Hamon illustrera parfaitement ce que nous venons de dire plus haut :

Enfin la description, lieu et opérateur de classement intertextuel du personnage dans les genres, classes, espèces, familles, etc. [...] est également opérateur de classement du personnage dans un espace intra-textuel construit dans le texte : **l'ampleur quantitative** (description plus ou moins étendue) et **qualitative** (effet de schématisation variable) **d'une description sert aussi à définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre toute**

entière ; personnages principaux et secondaires, de premier plan et de second plan, personnages-héros et utilités, etc.<sup>26</sup>

Nous allons maintenant procéder à la répartition des « rôles actanciels » pour chaque personnage. Nous le ferons suivant, bien entendu, la logique interne du récit et la place que celui-ci leur réserve :

Adjuvant	Sujet	Opposant
Zaza, la « ravissante » serveuse, Med, l'écrivain public et Hajd Fofana Bakary, le « marabout généraliste » amis qui les accompagnent dans leur vie quotidienne et les aident à supporter les coups du sort et le poids de la solitude.	Les trois chibanis Bonbon, Bartolo et Zalamite, sans conteste, personnages principaux de notre roman et dont le désir d'échapper à la solitude fait imperceptiblement avancer l'action.	La vieillesse des trois protagonistes, les très nombreuses « injustices » d'ordre social ou autres que ces émigrés algériens ont éprouvé et continuent encore à éprouver, le manque d'argent <sup>27</sup> , etc., autant d'obstacles à leur retour chez eux.
Destinateur	Objet	Destinataire
Le désir irrésistible de nos héros « de partir », de revoir l'Algérie et la peur « de mourir loin de leurs proches. »	Echapper à la solitude : rentrer enfin chez eux, dans leur terre natale, près de leurs proches et pouvoir mourir entourés de leur famille.	Les trois vieillards eux-mêmes.

L'application du schéma actanciel ici n'a, bien évidemment, d'autre fonction que celle de confirmer l'idée que nous avons de la « hiérarchisation » de

<sup>26</sup>. Philippe HAMON, *Du Descriptif*, Paris, Editions Hachette, 1993, p. 111.

<sup>27</sup>. *Gare du Nord*, op. cit., p. 71.

ces personnages dans le texte. Il est, à présent, certain que ce roman met en scène trois héros (Bonbon, Bartolo et Zalamite), que tous trois, comme l'a démontré plus haut l'analyse de l'intrigue, cherchent à échapper à la solitude, à la peur toujours persistante « de mourir loin de leurs proches. » Et enfin, que les trois autres personnages (Zaza, Med, Hadj Fofana et Marcel) sont loin d'être de simples figurants dans ce roman. Ils ont une place et un rôle à jouer au sein de cette histoire simple et émouvante : ils sont là pour aider les trois « chibanis » à supporter leur sort. Ils représentent également une certaine classe sociale, renvoient à une catégorie de personnages et sont donc porteurs de valeurs et de significations comme nous allons le voir plus loin.

## **II. 2. Le portrait des personnages :**

Cette partie de l'analyse est, de loin, plus importante que la première bien qu'elles soient toutes deux complémentaires. D'une part, l'on sait que le « portrait » d'un personnage fait référence non pas à la narration mais bien plus à la description de celui-ci. D'autre part, notre problématique portant sur la description chez Djemai, il est normal que nous y accordions plus de place et plus d'importance qu'à la simple répartition des rôles dans le récit.

### **Le sensible Bonbon :**

Ce personnage a bien entendu un nom, Djilali Rezgui, d'une densité tout à fait référentielle et mimant l'état civil : un nom qui permet tout de suite de comprendre qu'il s'agit là d'un émigré algérien. Cependant, cette information ne nous est livrée qu'à la fin du roman, à l'avant dernier chapitre<sup>28</sup> et, tout au long du récit, nous ne le connaissons qu'à travers le surnom, du reste attendrissant, de

---

<sup>28</sup>. Djemai nous dévoile le nom de Bonbon à l'avant dernier chapitre (11), Gare du Nord, *ibid.*, p. 87. Le catcheur qu'il a admiré « deux ans avant l'Indépendance » alors qu'il était tout jeune, dans « une salle enfumée » où il « découv[r]e la saveur de l'esquimau glacé » en même temps que « les délicieuses mises à mort » (p. 12)

« Bonbon ». Bien plus que son « vrai » nom, ce surnom nous renseigne beaucoup sur sa personnalité, son identité et sa sensibilité car n'oublions pas qu'il a été « surnommé Bonbon parce qu'il était doux et gentil. » (p. 12)

Bonbon, « le plus âgé » du groupe, est aussi celui qui est doté d'une naïveté et d'une sensibilité tout à fait enfantines. Après tout, il adore « le yaourt, surtout aux fruits. » (p. 15) Il nous fait aussi penser à un enfant émerveillé et impressionné, découvrant pour la première fois le catch et l'esquimau quand, face à « l'Ange Blanc », « Bonbon, soixante-douze ans, soixante-sept kilos, un mètre soixante-cinq, [est] tellement ému qu'il n' [ose] pas lui parler. » (p. 14)

Il est également celui qui pense aux autres : « deux fois par semaine », il fait « le marché » en choisissant « la viande la plus tendre parce que ses amis, Bartolo et Zalamite, [ont], comme lui, perdu leurs dents de jeunesse. » (p. 14) Et durant le ramadan, « tout [est] préparé par Bonbon. » (p. 15) Sans oublier le fait que même dans l'avion, même à Oran en compagnie de sa fille et de toute sa famille, il continue de penser à trouver « une épouse prévenante et attentionnée pour Zalamite » et veut toujours « faire plaisir aux gens qu'il [aime]. » (pp. 84-85)

Bonbon est un homme simple qui « n' [est] jamais allé au cirque et [qui] n'[a] bien sûr jamais porté de haut-de-forme », il leur préfère les chaussures noires « fabriquées par Bata », « à la semelle épaisse et au bout rond » parce qu'elles sont « résistantes, pas chères et faciles à entretenir. » (p. 49)

Il est enfin celui qui a connu « Noeux-les-Mines », « ses terrils noirs, sa fosse Lyautey et son interminable rue principale où se trouvait le siège de la Sécurité sociale des mineurs. » Il s'installe à Paris « dans un hôtel sans douche et sans chauffage » et où « la salle de bains se réduisait à un petit miroir portatif, une cuvette ou un seau. Les toilettes se trouvaient sur le palier et des braseros servaient de radiateurs. » (p. 50)

Il a assisté aux événements du mardi 17 octobre 1961, « cette nuit sanglante », où « 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. » (p. 54) Et c'est en souvenir de cette terrible nuit « qu'il ne

pourrait jamais oublier » et pour honorer, en quelque sorte, la mémoire de sa défunte épouse que ce vieil homme, sensible et solitaire, a gardé cette « vieille boîte de chaussures Bata couleur de sable et aux coins cabossés », son seul bien. (pp. 13 et 49) Boîte dans laquelle il avait acheté ses chaussures ce même jour du 17 octobre :

Une boîte en carton qui avait elle aussi une histoire. Elle abritait quelques papiers, une douzaine de photos de sa fille Badra et de ses petits-enfants ainsi qu'un livret de famille où était mentionné à l'encre le décès de sa femme.<sup>29</sup>

Simple, naïf et sensible, pensant toujours aux autres bien plus qu'à lui-même, Bonbon est l'âme de ce petit groupe de vieillards se battant pour survivre dans un monde qui leur est, parfois hostile, mais toujours étranger, et luttant contre la solitude.

### **Bartolo, l'insomniaque :**

Ahmed Benzouak, alias Bartolo, se présente, tout au long du récit, comme un être doté d'une extrême bonté. Son « vrai » nom, à lui aussi, n'est dévoilé qu'à la toute fin<sup>30</sup> et il n'est identifié que par son surnom « Bartolo » qui lui a été donné « à cause de ses grosses joues, de sa petite bedaine, de son air débonnaire et de ses pantalons tire-bouchonnés. » Le narrateur nous apprend que ce surnom lui est resté même « après la maladie qui le fit fondre comme un morceau de sucre. » : Bartolo est, en effet, « diabétique depuis une bonne dizaine d'années. » (p. 16)

« Pes[ant] cinquante-cinq kilos, mesur[ant] un mètre soixante-douze, et affoch[ant] soixante-dix ans au compteur », Bartolo est aussi victime de l'insomnie, cette « maladie pire qu'une rage de dents ou qu'une année sans paie » et donc ses nuits « prenaient souvent la couleur blanche de ses cheveux. » (pp. 16,

---

<sup>29</sup>. Ibid., p. 13.

<sup>30</sup>. Dernier chapitre (12), *ibid.*, p. 90.

26, 30) Il achète même un nouveau matelas « doux et moelleux » dans l'espoir « de s'y enfouir jusqu'au jour où il rencontrerait le Tout-Puissant » mais,

Hélas, entre le vasistas, le lavabo et l'armoire sans glace, ses yeux étaient restés désespérément ouverts sur la nuit de sa petite chambre où le réveil Japy ne sonnait plus depuis sa retraite longtemps attendue. Comme les bébés, il ne faisait pas ses nuits.<sup>31</sup>

Bartolo est impitoyablement condamné à éprouver la lenteur du temps à travers cette « horloge qui mastiqu[e] lentement les heures avec sa bouche en plastique. » (p. 41) Aussi, envie-t-il « le bienheureux Bonbon bercé chaque nuit par les anges » et se sent-il « exclu de ce chant paisible et harmonieux » qui règne chaque nuit au « Foyer de l'Espérance. » (p. 45)

Diabétique et insomniaque, Bartolo est aussi un homme particulièrement digne et fier de ses origines, de sa culture et de la terre de ses aïeux. A l'âge de six ans, sa mère lui fait tatouer « en bas de son petit poignet une feuille ronde aux nervures fines et serrées » et depuis,

Il n'avait jamais essayé de la cacher, de la brûler avec de l'acide ou de l'esprit-de-sel comme le faisaient ceux qui partaient vivre dans la grande ville. Pour éviter les regards moqueurs ou méprisants, il leur fallait supprimer les tatouages sur leur visage, les effacer de leur histoire de chaque jour.

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 incrusté dans sa peau. Fièbre et joyeuse, sa mère lui avait dit en l'embrassant avec ferveur : « Il te protégera du malheur et du mauvais œil ! » Ce legs familial, ce porte-bonheur, lui apparaissait aussi important que sa carte de séjour difficilement décrochée. C'était sa marque de fabrique, [...] <sup>32</sup>

Comme Bonbon, Bartolo a dû, lui aussi, faire face à bien des misères. Il travaille dans une « conserverie de poissons » à Marseille, puis comme « gardien de chantier à Vénissieux » avant de se retrouver au chômage et « contraint à vivre quelques temps à crédit. » (p. 30)

A Marseille, cet homme au grand cœur rencontre Josette, son seul et unique amour. Ils se revoient et finissent « par ne plus pouvoir se passer l'un de

---

<sup>31</sup>. Ibid., p. 42.

<sup>32</sup>. Ibid., pp. 26-27.

l'autre » mais, par un soir d'hiver, Josette quitte Marseille, il ne saura jamais pourquoi. Il éprouve « un immense chagrin » (p. 33) Mais Bartolo est également, peut-être, le plus pudique des trois, aussi n'en parlera-t-il jamais.

D'après le portrait de ce personnage, il est clair que Bartolo représente l'homme bon, loyal et courageux. Ainsi, malgré les coups du sort, son diabète et ses insomnies, il continue à espérer et à se battre pour survivre avec ses trois vieux amis. Il participe, lui aussi, à ce combat acharné et silencieux que mènent les trois *chibanis* contre la vieillesse et la solitude de vivre dans un pays étranger.

### **Le comique Zalamite :**

Zalamite, à la différence des deux autres *chibanis*, n'est pas un personnage aussi grave ou sérieux. Bien au contraire, il endosse une bonne part des séquences humoristiques que Djemai éparpille dans son texte. En effet, les passages et expressions hilarants attribués à Zalamite ne manquent pas. Tantôt se moquant, tantôt faisant de l'esprit, il est véritablement l'enfant espiègle du groupe et le narrateur le met dans des situations souvent loufoques comme ce fameux jour où « le malheureux [a] failli tout simplement être circoncis, pour la seconde fois, par les mâchoires de la fermeture éclair d'un pantalon Tergal qu'il voulait porter pour la fête de l'Aïd-el-Kébir. » (p. 59)

Surnommé « Zalamite » parce qu'il est « toujours vif comme la flamme d'une allumette » (p. 18), Houari Bendenia (nom qui, comme pour les deux autres, n'est donné qu'au dernier chapitre) est le seul dont l'âge n'est pas précisé. Nous savons simplement qu'il a « à peu près le même âge » (p. 11) que les deux autres vieillards car le narrateur en fait mention au début du roman. Mais il donne l'impression d'être le plus jeune des trois parce qu'il est, à la fois, drôle, plus vivant et plus insouciant que les autres.

Ce bon vivant qui « raffol[e] de tripes bien épicées, malgré sa tension et ses hémorroïdes » et qui « [a] divorcé trois fois » sans avoir d'enfants, se voit, en rêve, « prendre le train 11<sup>33</sup> » et se diriger vers son « village natal » où ses parents,

---

<sup>33</sup>. Expression qui veut dire : aller à pied, *ibid.*, p. 36.

morts depuis longtemps, l'attendent « comme un nouveau marié. » (pp. 15, 20, 60)

« Superstitieux et l'esprit encore troublé par cette histoire, Zalamite décid[e] de s'adresser au médium-voyant Hadj Fofana Bakary » (p. 20) et c'est après que celui-ci lui annonce qu'il va peut-être se marier, qu'il se met en tête de se trouver une quatrième épouse, mission qu'il confiera à Bonbon.

Ainsi, tout comme le fait judicieusement remarquer le narrateur après le petit incident avec les « mâchoires » du « pantalon Tergal »,

S'il voulait se remarier, comme l'avait prédit Hadj Fofana Bakary, il avait intérêt à bien préserver son petit oiseau, même s'il n'avait plus grand-chose à picorer avec ses trois ou quatre dents qui ne tarderaient pas elles aussi à s'envoler.<sup>34</sup>

Bien qu'issu d'un « hameau dépourvu de goudron et d'électricité » et bien qu'ayant éprouvé ses difficultés, tout comme ses deux amis<sup>35</sup>, ce personnage représente véritablement la bonne humeur de ce récit et la preuve vivante qu'il y a aussi « du bon » dans la vie de ces trois chibanis.

Zalamite est l'élément qui rend leur histoire plus vivante, plus souriante et empêche le lecteur de se laisser gagner par la tristesse et « l'apitoiement<sup>36</sup> » à l'égard de ses trois vieillards solitaires.

A notre sens, les trois chibanis représentent toute une génération « de ceux venus d'ailleurs », de ceux qui se tiennent « entre deux portes, entre deux seuils, entre deux gares avec leurs bagages et leurs fantômes. » (pp. 70-71)

Zalamite est, quant à lui, le symbole de l'espoir pour cette même génération, l'espoir « que tout n'[est] pas sombre, qu'ils [peuvent], malgré les injustices, manger à leur faim, se soigner, apprendre un métier, bénéficier de la retraite, venir en aide à leurs proches. » (p. 70)

---

<sup>34</sup>. Ibid., p. 60.

<sup>35</sup>. Zalamite est, d'abord, « plongeur dans un restaurant de Caulaincourt et n'est payé qu' « avec une poignée de mouches. » (p. 19)

<sup>36</sup>. Ibid., p. 70.



A travers ce personnage, c'est, avant tout, un message d'espoir que l'auteur cherche à nous faire passer.

### **La belle Zaza :**

Née à Pantin, cette jeune Française d'origine algérienne, se retrouve orpheline à quinze ans. « Seule, un peu comme ses trois amis au visage empourpré par l'alcool et quelquefois par la timidité<sup>37</sup> », elle travaille comme serveuse à « La Chope Verte », un bar tenu par Mazout qui, « patient », la convoite ouvertement.

Belle et du reste un peu naïve, cette fois encore comme les trois chibanis, cette « inconsciente aux cuisses de panthère et à la cervelle de fourmi<sup>38</sup> » s'amourache d'un « frétilant rossignol » qui « tout de suite, [...] lui donn[e] des couleurs aux joues et des picotements aux seins. » (p. 57)

Mais le « rossignol » se retrouve derrière les barreaux pour le plus grand plaisir de Mazout qui se voit débarrassé d'un « dangereux rival ».

Toujours de bonne humeur, Zaza s'efforce d'aider, comme elle le peut, nos trois vieux protagonistes, sans oublier qu'elle éprouve « une vraie affection » pour Bartolo parce qu'il est « de la région natale de son père. » (p. 16) Nous retrouvons ainsi au début du premier chapitre du roman le passage suivant :

Quand Zaza leur avait tourné le dos et s'était penchée vers le frigo pour leur servir une bière, les yeux des trois vieux s'étaient plantés dans sa culotte aux couleurs du printemps. Zaza, qui n'était pas une méchante fille, avait alors eu l'impression d'avoir accompli une bonne action. Elle les sentait reverdir comme le blé après une longue sécheresse. [...] Elle disait à Mazout, le patron, que ça ne pouvait que leur faire du bien, à ces pauvres diables qui n'aimaient pas être traités de chibanis, autrement dit de vieux.<sup>39</sup>

A notre sens, Zaza représente cette catégorie d'émigrés algériens de deuxième génération. Nés et élevés en France, ils sont fortement imprégnés par la

---

<sup>37</sup>. Ibid., p. 17.

<sup>38</sup>. Ibid., p. 23. Comme le pense notre charlatan Hadj Fofana Bakary qui, soit dit en passant, ne se gêne pas pour lui extorquer « mille cinq cents francs pour un résultat tout à fait nul » (p. 23)

<sup>39</sup>. Ibid., p. 11.

culture française. Ils ne peuvent donc se départir de leur identité française et quoi qu'il arrive, ils seront différents de leurs frères nés et élevés en Algérie.

Aussi, Zaza n'éprouve-t-elle aucune hésitation à se donner au « frétilant rossignol » et ne voit-elle aucun inconvénient à montrer « sa culotte aux couleurs du printemps » aux trois vieillards si cela peut les aider à mieux supporter leur sort. A la différence peut-être de l'Algérienne qui pourrait ne pas trouver cela convenable.

Cette jeune femme est aussi le seul personnage féminin qui soit vraiment important dans ce roman. A part bien sûr la femme de l'écrivain public, Josette, le grand amour de Bartolo, et enfin Badra, la fille de Bonbon. Cependant, elles n'ont, toutes trois, pas beaucoup de poids dans le roman et ce en raison de leurs trop rares apparitions. En effet, les passages qui leurs sont dédiés ne sont pas très nombreux.

Ainsi, le personnage de Zaza entretient une relation très étroite et particulière avec presque tous les personnages masculins dans le roman et surtout avec les trois chibanis. Elle est la présence féminine qui les reconforte et qui leur donne du courage. Cette jeune femme est en quelque sorte nécessaire à leur survie dans ce monde solitaire et hostile.

### **Med, le porte-parole :**

Né à Courbevoie, « Mohamed, dit Med, l'écrivain public<sup>40</sup> » est, comme Zaza, un jeune Français d'origine algérienne. Ce personnage a une importance et une grande signification dans le roman.

En effet, « grand, le teint brun et les yeux couleur noisette », il est apprécié et respecté par tous ceux qui le connaissent car :

Il [est] celui qui [sait] lire et écrire. Ils lui confi[ent] des bribes, des morceaux de leur existence qu'il couch[e] avec soin sur le papier. Eux, ils [ont] écrit leur histoire avec l'encre de leur sueur. Devant lui, ils [peuvent] cabosser, déchirer, estropier la langue française et laisser librement chanter leur accent qui [a] la nudité rugueuse des cailloux de l'oued. Med ne se moquer[a] pas d'eux comme le fai[t]

---

<sup>40</sup>. Ibid., p. 48.

Marcel le Jockey ou n'importe qui d'autre. Il [est] leur interprète, leur intermédiaire, le fils qu'ils auraient peut-être aimé avoir.<sup>41</sup>

L'importance de Med, à la fois sur le plan de l'histoire et sur celui de la signification, tient donc à son statut d' « intermédiaire », d' « interprète » : il est le porte-parole de tous ces chibanis analphabètes qui sont incapables de s'occuper de leurs affaires par eux-mêmes.

D'un autre côté, il est – si l'on peut se permettre – une sorte de transposition de l'auteur lui-même dans son œuvre ; et les passages suivants présentent un certain nombre d'éléments qui permettent d'appuyer cette hypothèse :

Depuis longtemps, 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.

[...] 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.<sup>42</sup>

En effet, Med ne fait-il pas penser à Djemai lui-même qui, dans son roman, nous retrace les destinées de ces trois émigrés ? Lui aussi le fait sans « grands cris », sans « phrases enturbannées » ou « s'adonnant à la danse du ventre », sans « jérémiades », sans « apitoiement ou orgueil mal placé », dans un style « simple et limpide » qui, tout sobre qu'il est, n'en rend pas moins les êtres et les choses plus perceptibles, plus vivants, et les sentiments qui s'en dégagent plus intenses et plus poignants.

Pour finir, Med et Zaza représentent tous deux une génération d'émigrés nés en France, ce que l'on pourrait appeler « émigrés de deuxième génération ». A

---

<sup>41</sup>. Ibid., p. 68.

<sup>42</sup>. Ibid., p. 70.

eux deux, ils symbolisent toute une génération, ce qui leur confère beaucoup plus d'ampleur et de signification dans le texte.

### **Le charlatan Hadj Fofana Bakary :**

Ce « mage sénégalais », ce « médium voyant », à la « voix puissante et caverneuse » et qui sait « titiller » la curiosité de son petit monde, est, de loin, le personnage doté du portrait le plus amusant et le plus extravagant de tout le roman. Le seul nom qu'on lui connaît est « Fofana Bakary » (Hadj étant un titre relatif à sa fonction de « médium » et de « marabout ») ce qui nous laisse penser que c'est là son « vrai » nom.

« Lunettes noires, chemise africaine et crâne rasé, Fofana Bakary cultiv[e] la ressemblance avec le chanteur camerounais Manu Dibango ». Très populaire et ayant la réputation d'avoir « la main heureuse pour résoudre tous les problèmes, du moins compliqué au plus désespéré », rien ne résiste à l'« immense science » de ce « marabout généraliste » :

Elle combattait toutes les ondes maléfiques, garantissait le retour immédiat de l'être aimé, offrait un bon contrat de travail, assurait le permis de conduire, fournissait une nouvelle voiture et procurait naturellement beaucoup d'argent. [...] Elle terrassait, bien entendu, la maladie, la stérilité, l'impuissance sexuelle, et les autres calamités qui accablent le commun des mortels et même les Martiens, affirmait le mage, en plaisantant à peine.<sup>43</sup>

Nous remarquons, bien évidemment, la quantité d'humour déployée par l'auteur afin de décrire le caractère ridicule et extravagant des promesses du « marabout », promesses qu'il n'éprouve pas grand remord à trahir comme dans cet épisode avec Zaza qui le traite « gentiment de charlatan » parce qu'il lui a « soutiré mille cinq cents francs pour un résultat tout à fait nul. » (p. 23)

« Pour se justifier, d'une voix cette fois douce et convaincante, [il] rappell[e] à cette inconsciente aux cuisses de panthère et à la cervelle de fourmi qu'elle avait la baraka, autrement dit qu'elle l'avait échappé belle. » (p. 23)

---

<sup>43</sup>. La présente citation et toutes celles qui la précèdent sont tirées des pages suivantes : *ibid.*, pp. 20-23.

Dans l'ensemble, tout semble lui réussir : sa clientèle est « large et variée », et même « des dames de la bonne société » ne craignent pas d'entrer dans son appartement « baignant dans une atmosphère bizarre. » (pp. 22-23)

L'introduction même de ce personnage « charlatan » dans le roman est significative. En effet, Hadj Fofana Bakary symbolise, en quelque sorte, l'ignorance de ces chibanis illettrés car il faut bien être ignorant pour croire à de telles promesses. Il est aussi l'incarnation des superstitions qui les hantent et représente également l'importance et le poids de leur origine et de leurs traditions.

### **Marcel, le raciste :**

« Marcel Martinez, alias Le Jockey », ce Français d'origine espagnole, tenancier du bar « Chez Marcel », est « petit, rond comme une bouteille d'Orangina » et surtout « méchant ». Jeté comme une « vieille pantoufle » par sa femme Susette, « ce jockey à la face huileuse et aux bras courts », ce « crocodile avec des valises sous les yeux, à la queue paresseuse et à la mémoire sélective », « préfèr[e] le Pastis aux étrangers. » (pp. 43-44)

Décrit comme étant raciste et répugnant, Le Jockey représente cette catégorie qui rassemble les individus hostiles aux nouveaux émigrés de première génération qu'ils soient algériens ou d'une autre nationalité.

Ainsi, d'après les portraits de ces personnages, nous pouvons déduire que chacun d'entre eux représente une catégorie sociale ou symbolise une idée ou un aspect important de la vie de l'émigré algérien en France.

En effet, si les trois chibanis sont les représentants de cette génération d'émigrés algériens venus en France à la recherche d'une subsistance, Zaza et Med, ces jeunes Français, représentent les enfants de ces émigrés, les « [fils] qu'ils auraient peut-être aimé avoir<sup>44</sup>. » Ils symbolisent leur fierté et leurs espoirs. Par ailleurs, ils sont l'avenir même des Algériens en France.

---

<sup>44</sup>. Ibid., p. 68.

Hadj Fofana, quant à lui, est le symbole du poids de l'ignorance et de la superstition. Et enfin, Le Jockey est l'exemple même de l'individu agressif, intolérant et raciste. Il symbolise la violence et le racisme à l'encontre de tous les émigrés venus s'établir en France.

Tous ces personnages entretiennent des rapports aussi étroits que significatifs ce qui est du reste parfaitement clair et logique si l'on garde en tête l'idée que ce roman est, avant tout, la description de la vie des trois chibanis. Une vie dans laquelle les autres occupent une place considérable et à la construction de laquelle ils participent presque autant que nos trois protagonistes.

Pour ce qui est de l'intrigue, simple et linéaire, nous pouvons dire qu'elle sied parfaitement à ce foisonnement de descriptions que l'on retrouve dans *Gare du Nord*. Les passages descriptifs complètent l'intrigue si claire et simple qu'elle peut parfois paraître appauvrie. Ainsi perçus, ils servent quelquefois à combler le dénuement de l'intrigue qui sans cela n'aurait pas grand intérêt à offrir au lecteur.

En définitive, l'existence même de ces personnages, le lien qui les rapproche et leur importance dans ce roman justifient en quelque sorte l'usage de la description. C'est dire que personnage et description, chez Djemai, s'appellent et se complètent, s'expliquent l'un l'autre. La présence de tous ces passages descriptifs est donc non seulement justifiée mais aussi porteuse d'une certaine signification inhérente au roman lui-même.

De même, narration et description sont indissociables et, du reste, parfaitement complémentaires. En combinant les deux, Djemai nous rend nettement mieux toutes ces émotions qui habitent son roman, sans artifices ni « danse du ventre<sup>45</sup>. » Et lorsqu'il se met à nous décrire la vie des trois vieux émigrés, on n'a pas une seconde l'impression d'un quelconque arrêt dans la progression de l'histoire. On ne ressent pas le moins du monde cette lourdeur et cet ennui que les descriptions sont, le plus souvent, réputées pour susciter chez le lecteur.

---

<sup>45</sup>. Ibid., p. 70.

***CHAPITRE II***

**ERRANCE ET TRISTESSE**

***LE NEZ SUR LA VITRE/ UN MOMENT D'OUBLI***

Exactement de la même façon que pour le premier chapitre de notre mémoire, le présent chapitre aura pour principal objectif l'analyse, cette fois, de deux romans : *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli*<sup>46</sup>.

Autrement dit, pour chacun d'entre eux, nous procéderons, dans un premier temps, à l'analyse de l'intrigue, puis à celle des personnages – comprenant ce qui nous intéresse le plus, à savoir le portrait<sup>47</sup> de ceux-ci. Pour finir, nous passerons à une sorte de mise en parallèle de la structure, de la thématique et de la signification dans ces deux romans que nous jugeons, du reste, très similaires. Ce qui, nous l'espérons, nous permettra, en fin de chapitre, de démontrer la forte ressemblance entre les deux récits que nous nous proposons d'étudier ainsi que l'importance de celle-ci pour l'analyse de l'écriture et surtout de la description chez Djemai.

### **I. *Le nez sur la vitre* :**

Ce roman d'Abdelkader Djemai, publié aux éditions du Seuil en 2004<sup>48</sup>, est un court récit de 79 pages, partagé en 16 petits chapitres.

*Le nez sur la vitre* est l'histoire d'un amour tendre et poignant comme seul peut l'être l'amour d'un père.

Ainsi tout commence avec ce père, vieil émigré algérien honnête et intègre, installé en France depuis plusieurs décennies et qui, pour retrouver un enfant difficile, exilé à Nancy, quitte sa demeure en Avignon et prend le car pour l'y rejoindre.

Au fur et à mesure qu'avance l'autobus, l'homme laisse errer son esprit et sa mémoire entre l'observation silencieuse des autres passagers, des scènes

---

<sup>46</sup>. Nous avons déjà établi une définition des méthodes de travail ainsi que des objectifs que nous visons dans l'introduction de notre précédent chapitre.

<sup>47</sup>. Nous avons également eu l'occasion d'établir une définition du portrait du personnage. Nous avons ensuite expliqué la méthode à laquelle nous avons eu recours afin de l'analyser ainsi que la raison principale pour laquelle ce point nous a paru important, à savoir la relation privilégiée entre portrait et description.

<sup>48</sup>. Abdelkader DJEMAI, *le nez sur la vitre*, Paris, Editions du Seuil, coll. « points », 2004.



quotidiennes qui se déroulent autour de lui – le déjeuner sur une aire d'autoroute, l'accident survenu juste avant l'arrivée à Nancy, etc. et son passé misérable et douloureux d'Algérien victime de la guerre. L'on se retrouve ainsi replongé dans un passé vieux de plus de cinquante ans avec tout ce qu'il a de digne, de modeste et de terrible à la fois.

On apprend ainsi qu'il est né et a vécu dans un misérable douar du sud algérien où son père est mort emporté par une tuberculose qu'il n'avait pas les moyens de soigner. Il doit prendre sa place de cueilleur d'alfa avant de devoir quitter le douar en compagnie de sa mère pour rejoindre son oncle paternel à Oran. Celui-ci l'aidera à trouver un logement dans « une bâtisse informe et surpeuplée » où l'odeur de crésyl se mêle aux odeurs de cuisine. Il sera vendeur de tabac et d'herbe puis il trouvera un emploi de docker qui lui donnera, pour la première fois de sa vie, l'envie de quitter le pays.

Arrivé en France, il fera de nombreux petits boulots avant de trouver son emploi actuel de « deuxième de machine aux Papeteries de la Feuille Blanche<sup>49</sup> ». Il reviendra au bled pour épouser sa cousine que sa mère a choisi pour lui.

Quelques mois plus tard, sa jeune femme part le rejoindre de l'autre côté de la méditerranée et l'année suivante, naît leur premier enfant, celui qui le fera « vieillir d'un coup<sup>50</sup>. » Il en aura trois autres mais qui réussiront parfaitement à s'intégrer dans la société, à la différence de l'aîné qui, expulsé du collège, sombre dans une délinquance passagère qui le mènera plusieurs fois devant les tribunaux. Sauvé par l'amour qu'il porte à sa fiancée, une jeune Française préparant un diplôme d'infirmière, il trouve enfin une raison de vivre, de se battre et de faire de son mieux. Malheureusement, le destin en décidera autrement.

Au cours de la nuit fatale du 16 janvier, après avoir dîné avec sa fiancée dans une auberge pour fêter leur anniversaire de rencontre, leur voiture dérape heurtant un mur et tuant la jeune femme sur le coup. Le fiancé, quant à lui, en réchappe miraculeusement mais il sera condamné à quatre ans de prison ferme qui le conduiront à la maison d'arrêt de Nancy. C'est là qu'il se suicide la veille de l'arrivée de son père, comme nous l'apprenons à la fin du roman qui est

<sup>49</sup>. Ibid., p. 57.

<sup>50</sup>. Ibid., p. 13.

également la fin du voyage pour ce père que la disparition du fils aimé aura profondément meurtri et à qui il ne reste plus qu'une vieille photo en couleur du temps où son fils n'était encore qu'un enfant, « serré contre [son père] comme s'il voulait qu'il le protège contre le malheur.<sup>51</sup> »

Cette présentation de l'histoire racontée dans *Le nez sur la vitre* n'a d'autres fonctions que celle, bien sûr, de nous informer sur les événements relatés dans le roman. Cela nous facilite également la reconstruction de l'intrigue, ce que nous entreprendrons ci-dessous.

### I. 1. Reconstruction de l'intrigue :

Ainsi que nous l'avons précédemment souligné au cours du précédent chapitre, la reconstruction de l'intrigue passe obligatoirement par l'application de ce qu'on appelle le « schéma quinaire » (ou encore schéma narratif<sup>52</sup>.) Ce schéma a pour rôle de faire apparaître clairement les cinq étapes décisives de l'intrigue, étapes qui, d'une part, facilitent la découverte des moments clés de l'histoire, et d'autre part, nous aident à les interpréter, ce qui nous offre de plus grandes chances de trouver la signification du texte.

Après avoir appliqué ce schéma sur l'intrigue de notre roman, nous allons, bien entendu, mettre en parallèle les deux étapes les plus importantes de l'histoire, à savoir les deux états d'équilibre (l'état initial et l'état final). Cela nous permettra de mieux interpréter le texte et de découvrir l'enjeu de l'histoire.

Etat initial (équilibre)	Le roman s'ouvre sur la vie paisible d'un vieil émigré algérien <sup>53</sup> qui, triste, souffre énormément et supporte très mal de vivre loin de son fils, « celui qui l'avait fait vieillir d'un coup. » (p. 13)
-----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>51</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Le nez sur la vitre*, Paris, Editions du Seuil, Coll. « points », p. 79.

<sup>52</sup>. Explications fournies dans la seconde partie du précédent chapitre intitulée : L'intrigue.

<sup>53</sup>. Encore un personnage d'émigré et, de surcroît, algérien. Ce qui crée un lien évident entre *Le nez sur la vitre* et *Gare du nord*.

	<p>Il se « fait écrire des lettres auxquelles, depuis longtemps, le fils ne répond [...] pas. Des mots arrachés à sa peine, à sa chair » et cherche, « en silence », « sa trace dans les vêtements, les chaussures » ou encore « son sac de sport. » (pp. 11 et 13)</p>
<p>Provocation (perturbation de l'équilibre initial)</p>	<p>Il ne supporte plus cet éloignement, cette « vitre épaisse », « froide et impitoyable » (pp. 23-24) qui les sépare l'un de l'autre. Alors il décide d'aller « voir le fils qui ne répond pas à ses lettres » et va « se renseigner sur le départ des autocars. » (p. 12)</p>
<p>Action centrale (dynamique)</p>	<p>Il prend donc l'autocar un « Setra Kassbohrer 215 HD » pour quitter Avignon et se rendre à Nancy où se trouve la maison d'arrêt dans laquelle son fils est détenu.</p> <p>Sur la route, en regardant à travers la vitre de l'autocar, il pense à sa relation avec son fils, à ce qui a cloché et se remémore son passé en Algérie du « temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance. » (p. 27)</p>
<p>Sanction (résolution du problème)</p>	<p>Arrivé à Nancy, il se rend à la maison d'arrêt où il apprend, « entre deux silences gênés du directeur », « la mort de son fils » qui s'est suicidé. (p. 78)</p>
<p>Etat final (retour à l'équilibre)</p>	<p>Le vieil émigré a perdu son fils, l'objet de son amour. Il ne pourra plus jamais le revoir et tout ce qui lui reste de lui est une photo où il le revoit « en pantalon kaki et en sandalettes, serré contre lui comme s'il voulait qu'il le protège du malheur. » (p. 79)</p>

Là encore, ce que nous pouvons conclure après la reconstruction de l'intrigue de ce roman est que nous avons affaire à deux protagonistes (le père et son fils) et que les autres personnages ne sont que des figurants et, de ce fait, n'apparaissent pas dans notre reconstruction. Ils n'ont donc aucune prise sur l'action principale qui fait avancer l'histoire.

D'autre part, nous remarquons qu'à l'instar de *Gare du Nord*, où le récit est, comme nous l'avons vu, parfaitement linéaire, *Le nez sur la vitre* présente, lui aussi, une action linéaire et les événements apparaissent dans l'ordre chronologique : la décision du père d'aller retrouver son fils, son voyage dans l'autocar et à la fin, sa découverte de la mort de son fils. Les nombreuses « anachronies » (toutes des analepses) qui apparaissent dans ce roman, comme dans *Gare du Nord* d'ailleurs, n'appartiennent pas à l'action principale. Elles font partie de séquences indépendantes et leur rôle est de nous renseigner sur de nombreux détails comme le passé des personnages, leurs expériences, etc. Elles peuvent aussi créer un effet de suspense puisque la vérité sur les raisons de la condamnation puis du suicide du fils ne nous sont dévoilées qu'à la fin du roman. Enfin, elles servent parfois même à introduire de très nombreuses descriptions, d'où notre idée que la narration chez Djemai est loin d'être l'élément central du roman.

Par conséquent, dans le chapitre 5, le narrateur nous dévoile le passé du vieil émigré. Alors que celui-ci est dans l'autocar, en route pour Nancy, il se remémore un autre voyage, celui qu'enfant, il avait fait en compagnie de son père pour se rendre à Oran où ils avaient été invité par son oncle paternel. Nous avons donc, certes, de l'action mais aussi et surtout de la description, et celle-ci a au moins autant d'importance que les actions elles-mêmes :

Ce jour-là, sa mère s'était levée très tôt pour tirer de l'eau du puits et préparer le café. Elle l'avait lavé de la tête aux pieds et habillé comme un petit prince. En guise de cadeau, elle avait mis dans le couffin une poule, [...] Avant de franchir le seuil, son père, qu'il avait entendu tousser dans la nuit, avait jeté sur ses maigres épaules le burnous des grandes occasions et empoigné son bâton taillé dans du bois d'olivier.

[...] Ils quittèrent la maisonnette en torchis et empruntèrent la ruelle en terre battue jusqu'au goudron où le Saviem, dépourvu de radio et de confort, n'allait pas tarder à marquer un arrêt.<sup>54</sup>

En effet, les actions qui apparaissent dans ces deux passages sont là moins pour nous renseigner sur ce qui *est arrivé* que sur *la façon* dont c'est arrivé, sur l'atmosphère qui régnait ce jour-là, sur les conditions de vie en ce temps, sur la pauvreté de cette famille. Ils nous décrivent enfin le « douar » aux « maisonnettes en torchis » et à « la ruelle en terre battue ».

A présent, comparons les deux situations d'équilibre obtenues : l'état initial et l'état final. Il est clair que leur mise en parallèle ne laisse pas d'être significative. Si ce père est, au début, triste et souffre d'être séparé de son fils (qui est encore vivant à ce moment-là), il se retrouve à la fin avec une douleur encore plus grande : il a *perdu* ce fils qu'il aimait tant et ne pourra plus jamais le serrer dans ses bras ni même le revoir.

Nous avons ici ce qu'on pourrait qualifier de récit d'échec. L'échec de ce père algérien à jamais comprendre ce fils qui « ressembl[e] à un fildefériste qui avanc[e], sans balancier ni filet, le pied enfoncé dans le vide », cet enfant « irrémédiablement, définitivement [de là-bas]. » (pp. 67-68) Son échec à le rendre heureux. C'est enfin l'échec de tous les pères. C'est le symbole du conflit des générations. Un conflit d'autant plus complexe que le père est non seulement vieux mais algérien pure souche et que le fils est jeune et surtout Français : il est « né au bord du fleuve dans une ville qu'il aimait et où il avait ses amours. » (p. 68)

Il n'est algérien qu'à moitié, si l'on peut se permettre, et même si ses deux parents le sont, il n'en continue pas moins de s'éloigner de ses origines, des traditions de ses parents et ancêtres même s'il ne les rejette pas pour autant :

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.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup>. Ibid., pp. 27-28.

<sup>55</sup>. Ibid., p. 67.

Durant le mois de ramadan qu'il ne faisait pas, il ne mangeait pas devant eux.<sup>56</sup>

Tout ceci nous rappelle, en quelque sorte, *Gare du Nord*. En effet, les deux romans ont une fin triste, même si elles le sont à des degrés différents. Car si *Le nez sur la vitre* est écrit de façon à ce que tout paraisse beaucoup plus intense et plus sérieux, *Gare du Nord* présente des séquences assez loufoques qui font oublier le caractère tragique de la destinée des trois chibanis.

## I. 2. Les personnages, fonction et portrait :

Ainsi que nous l'avons vu précédemment avec l'analyse de l'intrigue, il est évident que nous n'aurons à étudier que deux personnages. Le père, figure centrale du roman, il est incontestablement celui qui a le plus de poids et d'importance dans le récit. Et le fils, personnage non moins essentiel que le premier puisque, sans lui, l'histoire n'aurait absolument aucun sens.

Tout comme nous l'avons fait dans le premier chapitre avec *Gare du Nord*, nous allons analyser ces deux personnages. D'abord, du point de vue de leur fonction dans le récit, en tant que rôles actanciels. Ensuite, du point de vue, non plus de ce qu'ils font, mais de ce qu'ils *sont* et donc nous nous attarderons plus sur leur « portrait » puisque – comme nous l'avons précédemment expliqué – celui-ci entretient des rapports très privilégiés avec la description qui nous intéresse tout particulièrement.

Nous allons tenter d'appliquer ici le « schéma actanciel » greimassien<sup>57</sup> afin de préciser le rôle de chaque personnage dans l'histoire et de confirmer leurs statuts. Cela nous aidera, bien évidemment, à découvrir leur signification à la fin de notre analyse :

Adjuvant	Sujet	Opposant
----------	-------	----------

<sup>56</sup>. Ibid., p. 69.

<sup>57</sup>. Pour plus de précisions, voir chapitre I.

L'amour tendre qu'il éprouve pour son enfant lui donne la force et le courage de faire ce voyage.	Le vieil émigré, le père (personnage principal)	D'abord, « Une vitre froide et impitoyable <sup>58</sup> » qui l'empêche de l'atteindre ensuite, l'incarcération de son fils à la maison d'arrêt de Nancy et enfin sa mort.
Destinateur	Objet	Destinataire
Le besoin et la nécessité de revoir son fils.	Il veut retrouver son fils qu'il aime tendrement et duquel il est séparé par une « muraille invisible <sup>59</sup> » qui l'empêche de le voir et le serrer dans ses bras.	Ce vieux père est le bénéficiaire de sa propre quête puisque son vœu le plus cher est de revoir son fils.

Nous pouvons conclure, après application du schéma actanciel, que notre affirmation relative au statut des deux personnages et à leur importance dans le roman est juste. D'ailleurs, à part le père et son fils (qui, soit dit en passant, ne fait que subir son amour et ne prend donc aucune part « active » au récit), aucun des personnages qui apparaissent dans ce roman n'a de rôle actif ou même implicite dans le déroulement de l'action. Seuls les sentiments qu'il éprouve pour son fils aident ce père à avancer et à entreprendre ce voyage à la rencontre de son enfant.

Après avoir confirmé l'importance de nos deux protagonistes, nous allons nous pencher, à présent, sur leur « portrait » à tous deux. Nous nous

---

<sup>58</sup>. Ibid., p. 24.

<sup>59</sup>. Ibid., p. 68.

efforcerons également de nous focaliser sur les très nombreuses descriptions que le texte en offre.

### **- Le tendre père :**

A la différence des personnages de *Gare du Nord*, ceux du *Nez sur la vitre* n'ont pas de nom. Par conséquent, ce vieil émigré, ce père de famille à la recherche de son fils, n'en a pas non plus. Tout au long du récit, il n'est désigné que par le pronom personnel « il ».

Né en Algérie du « temps de la guerre, du barbelé, de la faim et de l'errance », dans un douar « perdu dans la steppe » et « qui n'avait ni école ni électricité » (pp. 27-28), il est élevé dans la pauvreté par une mère « douce » et un père qu'il aimait et comprenait « malgré le dénouement et la solitude du douar. » (p. 23)

Après la mort de son père, emporté par la tuberculose, il décide, à cause des conditions de vie « dramatiques », « de partir pour la ville où habit[e] son oncle paternel. » (p. 46) Cette ville, c'est Oran où la guerre finit par les rattraper lui et sa mère. Son oncle leur trouve « une pièce dans une bâtisse informe et surpeuplée » et où « se mêl[ent] les odeurs de nourriture, d'eau de Javel, de crésyl et d'humidité. » (p. 53)

Pour gagner sa vie, il travaille comme petit vendeur « de boîtes de tabac à chiquer, [de] lames de rasoir et [de] bottes de persil et de menthe » avant de se trouver « un emploi de docker », « un rude métier qui ne lui [fait] pas peur » car « il [est] assez costaud et ses poumons [sont] plus solides que ceux de son père. » Et « c'est en regardant s'éloigner les navires marchands que le désir de quitter le pays » s'insinue en lui. (p. 56)

Il part donc pour la France et travaille aux « Papeteries de la Feuilleblanche », puis retourne en Algérie pour épouser sa cousine que sa mère a choisie pour lui. Un an après, naît son fils auquel « il donn[e] avec joie le prénom



de son père. Il perpétu[e] ainsi le souvenir d'un père qui avait mal à la poitrine mais dont le cœur était plein de bonté. » (p. 62)

Son fils grandit et les problèmes commencent. Alors ce père, tendre et aimant mais pudique et taciturne, ne comprend pas ce qui se passe, ce qui cloche et les raisons d'un tel revirement :

Il se disait qu'ils ne s'étaient pas beaucoup parlé. Lui, il n'avait pas eu besoin de mots, de phrases avec son père, c'était comme ça, ça avait toujours été comme ça, [...] Il avait cru que les choses allaient d'elles-mêmes, que ce serait pareil avec son petit, que cela se ferait naturellement. Puis le temps avait passé et il s'était brutalement aperçu qu'une distance les avait, sans qu'ils le veuillent, peu à peu séparés, éloignés l'un de l'autre. C'était comme si son fils se tenait derrière une vitre épaisse, qu'il pouvait seulement le voir, le sentir bouger [...] Une vitre froide et impitoyable sur laquelle il avait collé son nez et qui l'empêchait de lui dire quelques mots, de le toucher, de le serrer dans ses bras.<sup>60</sup>

En effet, tout comme les trois chibanis de *Gare du Nord*, ce père, lui aussi émigré algérien d'ailleurs, est pudique et ne parle pas beaucoup et c'est « en silence » qu'il aime et qu'il souffre. Ce qui le liait avec son père, ce qui le lie avec sa femme, c'est « une sorte de complicité silencieuse<sup>61</sup> ». De même, sur la route, dans l'autocar, avec les différents passagers qui l'accompagnent, il se sent comme :

Enfermé avec [eux] dans une sorte de voyage intime où le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue. [...] Seuls ses yeux et ses mains longues et brunes pouvaient parler.<sup>62</sup>

Cet émigré « analphabète » et qui ne maîtrise pas bien le français, n'est pas décrit physiquement. On voit sa timidité et sa maladresse, on sent son amour et sa tristesse, on est touché par sa souffrance et sa douleur muettes simplement à travers son histoire. C'est aussi à travers ses gestes, ses silences et ses regards que nous comprenons qui il est vraiment.

Le texte nous dévoile parfois ses sentiments comme ceux qu'il éprouve ce « jour de novembre glacial et gris » où « convoqué par la principale du

---

<sup>60</sup>. Ibid., p. 23-24.

<sup>61</sup>. Ibid., p. 66.

<sup>62</sup>. Ibid., p. 26.

collège » parce que son fils a fait des bêtises, il s'est « senti démuni, dépassé et subitement honteux », il a même « baissé la tête » et « aurait voulu se cacher sous terre » car « il ne savait pas comment lui avouer qu'il était analphabète. » (p. 25)

Ainsi, ce vieil homme discret et taciturne rappelle beaucoup les trois chibanis dans *Gare du Nord* qui, eux non plus, ne parlent pas beaucoup de leurs peines et de la solitude qui les rongent.

### **- L'enfant rebelle :**

Toute l'histoire de ce fils rebelle ainsi que les descriptions qu'on en trouve tiennent essentiellement en trois chapitres (4, 14 et 15<sup>63</sup>), nous avons également quelques bribes dans le dernier chapitre du roman.

Tout comme le père, le fils n'a aucun nom, prénom ou même surnom. Lui aussi n'est désigné que par le pronom personnel « il » ou encore par les noms communs « fils » et « enfant ».

Fils d'émigrés algériens, né à Avignon, « une ville qu'il aim[e] et où il [a] ses amis et ses amours », il a « poussé sec et noueux comme le bâton de son grand-père qu'il n'avait pas connu. » (p. 67)

Ce garçon « plutôt timide avec ses grands yeux noirs et ses cheveux toujours sagement peignés », est « irrémédiablement, définitivement » Français. Et très tôt, « une sorte de muraille invisible » se dresse entre lui et son père et il ne se sent un peu à l'aise qu'avec sa mère. (p. 68)

Il s'éloigne peu à peu de ses origines sans pour autant les renier. Il est tout simplement différent. Aussi ne fait-il ni la prière ni le ramadan et ne maîtrise-t-il pas bien la langue de ses parents :

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. [...] Durant le mois de ramadan, qu'il ne faisait pas, il ne mangeait pas devant eux.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup>. Chapitre 4 : *ibid.*, pp. 2-27. Chapitres 14, 15 : *ibid.*, pp. 67-73.

<sup>64</sup>. *Ibid.*, p. 69.

Exclu du collège, il se tourne vers la délinquance. Il se retrouve donc « presque sans attaches, sans liens avec les siens pour qui il n'[est] peut-être plus qu'un fantôme oublieux et oublié. » (p. 68)

Mais un jour, il rencontre celle qui changera sa vie, une jeune Française préparant un diplôme d'infirmière :

Il comprit tout à coup que son existence pouvait avec elle changer, devenir meilleure, moins aléatoire.

Très vite, il s'était senti plus apaisé, plus serein. Il allait l'épouser, avoir des enfants, bâtir des projets qu'il mènerait à terme. Cette fois, il irait jusqu'au bout de lui-même et de ses espérances. [...] <sup>65</sup>

Hélas, après avoir fêté leur anniversaire de rencontre, il prend le volant avec sa fiancée à ses côtés, la voiture dérape et ils ont un accident. Elle meurt en emportant tous ses espoirs, tous ses rêves. Sa vie est brisée et il est condamné à quatre ans de prison ferme à la maison d'arrêt de Nancy où il finira par se pendre dans sa cellule.

Et le narrateur nous apprend, à la fin du roman, que ce garçon à la vie turbulente et au comportement souvent incompréhensible est loin d'être insensible à l'amour que lui porte son père. Il est même certain qu'il le partage. En effet, l'unique photo où ils sont ensemble et que son père a cherché partout, c'est lui qui l'a prise et l'a conservée précieusement dans son portefeuille, cadeau de sa fiancée, et qu'il a toujours sur lui :

Il retrouva aussi dans ses affaires le portefeuille en cuire 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 du malheur. <sup>66</sup>

Là encore de la description, mais une description mêlée à la narration, celle du destin tragique de ce garçon dont la souffrance s'exprime par un comportement souvent violent et répréhensible. C'est à travers son histoire et,

---

<sup>65</sup>. Ibid., p. 70.

<sup>66</sup>. Ibid., p. 79.

bien sûr, à travers les nombreuses descriptions que nous découvrons sa véritable personnalité. Nous comprenons également les raisons de ses agissements, de sa rébellion et de sa violence. C'est à travers cela aussi que nous sentons qu'il souffre de l'incompréhension de ses parents, peut-être même aussi de celle de son entourage, lui qui ressemble à « un fildefériste qui avanc[e], sans balancier ni filet, le pied enfoncé dans le vide. » (p. 67) Et s'il se sent soudain « apaisé » et « serein » avec sa fiancée, c'est tout simplement parce qu'elle le comprend, l'aime et le lui fait sentir.

Dans ce roman, comme avec *Gare du Nord* d'ailleurs, intrigue et personnages vont de paire avec la description. Parfaitement indissociables, narration et description, chez Djemai, s'entremêlent et se complètent. Il en va de même pour les personnages dont l'importance justifie et appelle les très nombreux passages descriptifs que présente le texte. Ainsi, quand Djemai nous narre le passé du vieil émigré et qu'il nous le présente comme étant l'élément central de son roman, c'est à travers une accumulation de passages descriptifs si savamment mêlés à la narration qu'il devient inutile d'essayer de les considérer séparément.

## ***II. Un moment d'oubli :***

Publié aux éditions du Seuil en 2009, *Un moment d'oubli*<sup>67</sup> est un roman d'Abdelkader Djemai en 17 chapitres et 86 pages.

L'intrigue tourne autour d'un ancien policier modèle d'une cinquantaine d'années du nom de Jean-Jacques Serrano, « fils unique de Roberto, menuisier rituel, et de l'infirmière Françoise Reboux, une Savoyarde pur beurre » (p. 12)

---

<sup>67</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Un moment d'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2009.

Selon toute apparence, il a tout pour être heureux et réussir dans la vie : une belle femme qui l'aime et à qui il le rend, un beau garçon qui grandit bien et qui obtient de bons résultats à l'école, un travail stable bien que dangereux et dans lequel il se donne à fond<sup>68</sup> à la différence de certains de ses collègues. Rien dans cette existence aussi normale qu'enviable ne laisse présager un désastre aussi total que celui de la vie de cet officier de police consciencieux et de ce bon père de famille.

Et pourtant un destin cruel et une déchéance sans nom attendent cet homme dont l'univers paraît, au premier abord, d'un équilibre inaltérable. Il quittera donc femme et emploi pour prendre le Corail numéro 3 427 en direction d'une ville en Suisse qu'il n'atteindra jamais. Au lieu de Bâle, il échouera comme une planche pourrie après l'orage dans une ville qu'il ne connaît pas mais dans laquelle il va choisir de mener jusqu'au bout son errance. « Une ville sans port, sans mouettes qui crient au-dessus de la mer » et qu'il aura peut-être choisie pour « son climat rude, surtout en hiver quand le froid se met à morde comme un chien affamé. » (pp. 16-20) Une ville à l'image de sa solitude et de son chagrin.

Il débarque un soir de pluie avec pour seul bagage son gros sac à dos qu'il va trimballer partout avec lui, et ce dans le dessein manifeste d'arpenter les rues et les avenues de cette ville inconnue « ramassée sur elle-même » comme si elle avait « peur de tomber comme un grand vase de fleurs, de l'éperon rocheux sur lequel elle a été construite. » (p. 29) Il boit encore et encore pour manifestement oublier quelque chose mais n'y parvient toujours pas.

Au cours de son errance alcoolisée dans cette ville qu'il n'aime ni ne hait, le narrateur remonte peu à peu dans le temps pour nous conter l'histoire de ce policier, sa naissance, son adolescence, sa rencontre avec Laure, sa femme, la naissance de son fils, Lucas, ainsi que son univers de fonctionnaire de police.

Le roman tout entier est un continuel va-et-vient entre le présent sombre et macabre du personnage, empli de regrets et de douleur, et son passé clair et

---

<sup>68</sup> . N'est-ce pas là des caractéristiques, aussi bien l'âge que l'attitude professionnelle exemplaire, qui ne laissent pas de nous rappeler le héros du *Nez sur la vitre* ?

lumineux d'enfant unique, choyé par ses parents, puis de mari et enfin de père heureux et comblé<sup>69</sup>.

Ainsi, « le front posé contre la vitre<sup>70</sup> » dans le train qui l'amènera à son ultime destination, se remémore-t-il son père, Roberto Serrano, l'admiration que vouait celui-ci à Lino Ventura et le voyage à Parme qu'il fit enfant en sa compagnie pour voir « Magdalena, la cousine germaine de [son] père, une femme aux fortes hanches et à la robe bariolée qui riait tout le temps en se tapant sur les cuisses. » (p. 21)

Finalement, le narrateur nous livre enfin la réalité et le secret qui se cachent derrière la décision et le comportement incompréhensibles du héros. En effet, ce n'est qu'à l'avant dernier chapitre que nous apprenons ce qui est arrivé à Serrano par une nuit de septembre à 23h50 précises. En rentrant chez lui, il reçoit un appel d'un collègue du commissariat qui lui annonce qu'un vol de voiture a eu lieu dans le quartier où il se trouve. Serrano accélère et au moment où il arrive sur place, la voiture volée, une Fiat, tourne à gauche, il la suit en accélérant de plus en plus de peur de la perdre sur une route de campagne à la sortie de la ville. Au lieu de quoi, elle fonce sur une barrière pour percuter un TGV qui la fait exploser « comme un ballon d'enfant. » Mais le pire dans tout cela est que le conducteur de la Fiat n'est autre que Lucas, son propre fils qu'il n'avait « pas serré dans ses bras depuis longtemps. » (p. 82)

« Grignoté par le chagrin et dévoré par le remord, [il s'est] alors mis à boire et à reboire, copieusement. » (pp. 83-84) Il se rend compte, malheureusement trop tard, que même s'il vivait avec lui, son fils lui avait échappé et qu'il ne savait pas grand-chose de lui.

« Quelque temps plus tard, à bout d'arguments et au bout du rouleau, [il décide] de [se] séparer de tout. De tout, sauf de [son] chagrin. » (p. 85) Il quitte sa ville pour une autre inconnue celle-là, et où il va peu à peu perdre ses dents, sa vie et jusqu'à sa dignité.

---

<sup>69</sup> . Encore un autre point commun avec *Le nez sur la vitre*. Rappelons-nous que le héros de celui-ci voyageait tout en se rappelant son enfance, son adolescence puis son mariage et la naissance de son fils.

<sup>70</sup> . Décidément, tout, jusqu'aux expressions que l'auteur emploie, nous rappelle son précédent roman.

Ainsi donc s'achève ce récit qui n'en ai presque pas un, envahi qu'il est de partout par une description aussi foisonnante qu'essentielle, semble-t-il, à la progression de l'histoire.

## II. 1. La reconstruction de l'intrigue :

A présent, suivant le plan que nous avons précédemment établi dans notre introduction, nous allons passer à la reconstruction de l'intrigue, c'est-à-dire, à l'application du « schéma quinaire » à celle de notre roman. Nous tenterons donc de la rétablir dans son ordre logique et chronologique afin de faire apparaître les moments clés du récit.

Etat initial (équilibre)	Jean-Jacques Serrano est un policier modèle qui a une vie dont rêverait plus d'un : une femme qui l'aime, Laure, et un beau garçon de dix-sept ans, Lucas. Entre sa vie familiale heureuse et la sa vie professionnelle « d'officier de police consciencieux », tout semble lui réussir. (p. 85)
Provocation (perturbation de l'équilibre initial)	Un soir pluvieux, alors qu'il termine son service et qu'il s'appête à retourner chez lui, il reçoit l'appel d'un collègue qui lui annonce qu'il vient d'y avoir un vol, celui d'une « Fiat blanche », tout près de la rue où il se trouve.
Action centrale (dynamique)	Il se lance donc dans une course-poursuite effrénée derrière la « Fiat blanche ». Celle-ci fonce brusquement vers une barrière pour se faire percuter par un TGV qui la fait exploser « comme un ballon d'enfant. »  Le conducteur de la Fiat n'est autre que son fils Lucas, dix-sept ans, et dont le corps inerte est « dispersé sur le ballast ». (p. 82)

<p>Sanction (résolution du problème)</p>	<p>Lucas mort, Serrano n'arrive pas à se le pardonner. Alors un soir, « à bout d'arguments et au bout du rouleau », il quitte sa femme et son travail. (p. 85) « Grignoté par le chagrin et dévoré par le remords », il prend le « Corail 3427 » pour fuir sa ville et son passé en direction de Bâle qu'il n'atteindra jamais. (p. 83)</p>
<p>Etat final (retour à l'équilibre)</p>	<p>Nous revoyons Serrano errant comme un « fantôme », « une silhouette morte, une ombre creuse » (p. 28) dans la ville où il a échoué comme « une épave, en chair et en os. » (p. 13)  Buvant comme un trou et ne pouvant plus s'arrêter, il continue de perdre ses dents et sa santé dans une lente et dégradante agonie.</p>

D'après cette reconstruction de l'histoire, nous remarquons, avant tout, que le personnage principal de notre roman est, sans conteste, Jean-Jacques Serrano. Parmi tous ceux qui apparaissent tout au long du récit, nous ne pouvons retenir que le personnage du fils, Lucas, puisque c'est sa mort qui précipite la déchéance de ce père dévoré par les remords. Toutefois, nous jugeons qu'il n'est pas nécessaire de parler de Lucas puisque Serrano est véritablement le centre de l'intrigue, le seul héros de ce roman comme le prouve la reconstruction de l'intrigue.

Mais le plus important est la similitude que cela suppose entre *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli*. En effet, les deux héros sont des pères honnêtes et travailleurs et dont la vie semble heureuse, paisible et sans soucis, jusqu'à ce que le malheur, sans crier gare, déboule dans leurs vies. Tous deux ont des fils qu'ils aiment profondément et qui les précipiteront dans la douleur et le chagrin.

Pour ce qui est de l'intrigue, si nous étudions les différentes étapes de l'histoire et l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le roman, nous nous apercevons qu'*Un moment d'oubli* se présente sous forme de récit, cette fois,



anachronique : la dernière étape de l'intrigue (état final) est aussi sur quoi s'ouvre le roman et ce n'est que petit-à-petit et sous forme de nombreux flashbacks, que le narrateur nous dévoile le sombre secret de la nuit fatale où Serrano perd son fils, « une nuit noire comme le malheur, une bête malfaisante qui [lui] a sauté, sans prévenir, à la gorge. » (p. 33)

Toutefois, le récit conserve une très grande similitude avec celui du *Nez sur la vitre*. Ainsi, trouvons-nous dans les deux récits cette même alternance constante entre passé et présent, entre ce que les deux pères vivent et font, et ce qu'ils ont vécu, vu ou éprouvé dans leur enfance et avant que le malheur ne déboule dans leur vie. Et c'est le recours à ces fréquentes analepses (ou flashbacks), créant un effet de suspense (puisque la vérité ne nous est dévoilée qu'à la toute fin), qui rapproche les deux romans et les rend tellement similaires. En effet, avec *Un moment d'oubli*, tout le mystère nous est dévoilé dans les deux derniers chapitres (16 et 17). Quant à *Le nez sur la vitre*, c'est au tout dernier chapitre et dans l'avant dernier paragraphe de celui-ci que le narrateur nous explique les raisons pour lesquelles le fils s'est donné la mort :

Le malheur avait commencé lorsqu'ils avaient quitté l'auberge, ce dimanche où il avait beaucoup plu. Ce soir-là, la voiture avait dérapé sur la chaussée pour venir s'écraser contre le mur d'une maison. Sa fiancée était morte sur le coup. Il s'en tira par miracle [...] Il fut condamné à quatre années de prison ferme pour homicide involontaire et conduite en état d'ivresse.<sup>71</sup>

A présent, comparons les deux moments d'équilibre. Il est évident qu'en mettant en parallèle la vie enviable de Serrano et son errance déchue et misérable, nous aurons un effet de contraste total. Là encore, comme avec *Le nez sur la vitre*, nous avons ce qu'on pourrait qualifier de récit d'échec : ce policier, qui a une vie heureuse et qui a tout pour réussir, perd son fils, sa femme et son travail et sombre dans une déchéance complète et sordide à laquelle il ne peut plus échapper. Peut-être n'avons-nous là simplement qu'un exemple de la traîtrise de la vie et de la société moderne qui ne pardonnent pas. Que l'on soit Français comme Serrano ou Algérien émigré en France comme le héros du *Nez sur la vitre*, on ne peut

---

<sup>71</sup>. *Le nez sur la vitre*, op. cit., p. 78.

échapper à la fatalité, au destin ou au malheur. Ceux-là sont bien les seuls à être impartiales et ne font pas de distinction entre leurs victimes. Ainsi, dans *Un moment d'oubli*, le narrateur, au sujet de l'errance et comme parlant à Serrano, le fait en ces termes :

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 groupes ou avec leurs chiens, dans des 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 – érodés, émiettés, avec des sacs lamentables et des cartons sous le bras.<sup>72</sup>

Ainsi, Serrano n'est-il pas le seul à errer comme « un fantôme » dans les rues d'une ville. Il n'est que le représentant de ceux qui, ayant tout perdu, « érodés » et « émiettés », n'ont plus d'autre choix que de « digérer les jours qui [leur] restent. » (p.18)

## II. 2. Les personnages :

Ainsi que nous l'avons précédemment souligné, nous aurons, comme avec *Le nez sur la vitre*, deux personnages : Serrano et son fils. Cependant, le personnage du fils, n'offrant pas grand intérêt pour notre travail, sera laissé de côté. Nous nous concentrerons sur Serrano qui sera étudié du point de vue, bien entendu, de sa fonction dans le récit mais aussi de celui de son « portrait ».

Adjuvant	Sujet	Opposant
Serrano se réfugie dans la boisson. Il cherche à « se vider la tête, ne serait-ce qu'un moment » et cela lui donne l'illusion	Il s'agit, bien entendu, de l'ancien officier de police Jean-Jacques Serrano.	C'est les remords qui le rongent à petit feu. Et il fuit en laissant tout derrière lui car tout lui rappelle son crime : dans

<sup>72</sup>. Ibid., p. 41.

d'oublier, d'avoir un court répit. (p. 11)		les « beaux yeux verts » de sa femme, il lit qu'il est « responsable » de la mort de Lucas. (p. 83)
Destinateur	Objet	Destinataire
La mort de son fils, Lucas, qui est aussi le déclanchement de toutes ses souffrances et des remords qui le rongent.	Serrano veut tout oublier de cet accident qui en lui prenant son fils, a complètement détruit sa vie. Il « rêv[e] depuis longtemps d'une grande, d'une solide gomme pour effacer toute cette sale histoire ». (p. 11)	C'est bien évidemment Serrano lui-même qui en oubliant et en se pardonnant ce qu'il considère comme son crime, pourra enfin se réconcilier avec son passé et recouvrer sa dignité et une vie normale.

L'application du « schéma actanciel » démontre, ici, l'importance et le poids du personnage Serrano dans le déroulement de l'intrigue, c'est donc indiscutablement lui le héros de ce roman. Pour ce qui du reste des personnages, tout comme pour *Le nez sur la vitre*, nous ne retiendrons que celui du fils, Lucas, puisque sa mort met une fin à la vie paisible et heureuse de son père et le condamne à errer et à n'être plus qu' « un oiseau aveugle et sourd qui se cogne avec rage contre les barreaux de sa cage. » (p. 78)

Cependant, comme nous l'avons signalé plus haut, il n'est pas nécessaire d'analyser ce personnage de plus près car il est loin d'avoir le même poids que celui de son père.

### **L'ancien policier errant :**

Nous allons maintenant nous appliquer, comme pour les deux précédents romans, à étudier les descriptions relatives au personnage que nous avons retenu,

à savoir Serrano. Nous accorderons également de l'importance à certains détails et parties (parfois des séquences narratives) concernant le passé de celui-ci et qui nous aideront à mieux cerner ce personnage.

Notre héros est un ancien « officier de police consciencieux et irréprochable » converti en SDF. (p. 85) Né « quelques années après la guerre, un mercredi 27 octobre, à 15h30, au 38 de la rue Horace-Vernet, dans le quartier de Bussatte », il est aussi « fils unique de Roberto, un menuisier ritale, et de l'infirmière Françoise Reboux, une Savoyarde pur beurre. » (pp. 12-13) Il porte le nom de « Jean-Jacques Serrano », un nom qui a une densité référentielle puisqu'il mime l'état civil.

D'ailleurs, ce personnage n'a pas d'autre nom et, tout comme le souligne le narrateur, il n'a « même pas un sobriquet, méchant ou sympathique. » (p. 28) Par ailleurs, son patronyme à consonance « ritale » - puisque le père du héros (Roberto Serrano) est d'origine italienne (il vient de Parme) – ainsi que son prénom, « Jean-Jacques », reflètent parfaitement l'identité du protagoniste. Il est avant tout « Français », certes d'origine « ritale », mais qui est tout de même « un Blanc de race européenne. » Ce qui le différencie des autres personnages de Djemai et qui sont pour la plupart des émigrés algériens et donc des Nord-Africains.

Du point de vue physique, Serrano est « 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 à la mâchoire droite. » (p. 52)

« Choyé » par ses parents, il a une enfance heureuse puis une adolescence tranquille et sans histoires. Il est aussi parmi les meilleurs de sa classe et a « la chance de ne pas souffrir de maladie, de manquer d'argent ou d'affection. » (p. 29) Plus tard, il rencontre sa femme, Laure, une institutrice avec laquelle il a un fils, Lucas, et il se sent parfaitement « heureux entre [son] gamin et sa mère ». (p. 39)

Officier de police « depuis presque une vingtaine d'années », il aurait « sans doute aimé être écrivain ou artisan » comme son père, et ne sait « plus pourquoi [il] a choisi le métier de flic, les courses-poursuites, [...], la peur qui

grimpe des deux côtés, les cris, les injures, les coups, les pleurs, les sommations et le sang parfois. » (pp. 35 et 81)

Serrano est aussi, à la différence de l'émigré algérien dans *Le nez sur la vitre* ou des trois chibanis dans *Gare du Nord*, un homme qui lit beaucoup à un moment de sa vie, et rêve d'être « écrivain ». Il est donc loin d'être « analphabète » et « à la différence des étrangers, [il] n'[a] pas à [se] cacher, à tendre la main pour quémander ou vendre, avec un accent qui pourrait prêter à rire, des babioles, des calendriers ou des journaux ». Lui parle « correctement le français. » (p. 28)

Tout semble donc lui réussir jusqu'à la nuit où, par accident, il cause involontairement la mort de son propre fils. C'est alors que sa vie bascule. Incapable de se pardonner ce « crime », « grignoté par le chagrin et dévoré par le remords, [il se met] alors à boire et à reboire, copieusement. » (pp. 83-84) Il finit par errer et sombre dans une déchéance complète à laquelle il est incapable d'échapper malgré tous ses efforts. Néanmoins, il s'agit là de son propre choix car il est le seul à avoir pris cette décision, la décision de quitter femme et travail pour prendre, « comme on attrape une mouche dans le noir, le premier train qui passait par là, un Corail, le 3427, qui allait ce jour-là à Bâle, une ville où [il] n'arrive[a] jamais. » (p. 86)

Seul, un peu comme tous les héros de Djemai, et misérable de surcroît, il erre dans cette ville où il débarque, sans le vouloir, une ville qui ne lui a « jamais été hostile ». (p. 13) Et « collé comme un chewing-gum au comptoir ou avachi sur le trottoir », il continue, en silence, « à glisser d'un verre à une bouteille, d'une bouteille à un autre monde, celui-là plus dur, plus brutal. » (p. 25)

Le passage suivant illustre parfaitement ce que devient Serrano après la mort de son fils :

Personne ne sait ton nom ni d'où tu viens. Tu n'as même pas un sobriquet méchant ou sympathique. Ni de chien ou de chat pour te tenir compagnie. Tu n'es qu'un fantôme sans prénom, une silhouette morte, une ombre creuse qui se traîne sur les trottoirs de S... [...] Tu es à présent un homme rompu, cassé, mais maître de ses pas, de son errance, de sa déglingue.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup>. Ibid., p. 28.

Par conséquent, Serrano, tout au long du récit, n'est plus qu'un ivrogne perdu à la « face d'épouvantail édenté et poussiéreux » (p. 43) et qui n'a plus d'autre choix que de « digérer les jours qui [lui] restent. » (p. 18)

Quoi qu'il en soit, l'élément à retenir ici est, bien entendu, le point commun entre Serrano et les autres personnages de Djemai qu'on a déjà eu l'occasion d'examiner de plus près. En effet, les caractéristiques communes aux différents protagonistes de Djemai ne manquent pas comme nous l'avons déjà signalé à maintes reprises.

Ils sont, par exemple, tous victimes de la solitude ainsi que d'un drame qui, du jour au lendemain, survient et bouleverse complètement leur existence jusque-là si paisible. Taciturnes, ils souffrent en silence laissant cette douleur muette les ronger, peu à peu, de l'intérieur.

### **III. Errance, solitude et étrangers :**

Dans cette partie, nous nous efforcerons, comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, de repérer les analogies qu'il pourrait y avoir entre *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli*.

La première analogie que nous pouvons à souligner est sans conteste la structure très similaire des deux romans. En effet, chacun se compose d'environ seize petits chapitres<sup>74</sup> dans lesquels le narrateur alterne constamment entre le présent du héros et son passé, entre les instants, les choses bien palpables et les images fugitives de la mémoire. Des souvenirs dont on ne sait plus s'ils sont aussi vrais qu'on le croit ou s'ils ne sont que le fruit de notre imagination d'enfants, peut-être même des deux. Ce qui ne change pas grand-chose à leur insaisissabilité, à leur évanescence traîtresse. Cet extrait du sixième chapitre d'*Un moment d'oubli* est un parfait exemple de ce jeu constant entre réalité présente et souvenirs enfouis dans le passé :

Dans ta longue et épuisante dérive, tu évites de passer devant l'hôtel de police de l'avenue de la République. Ce n'est pas parce que tu es recherché, parce

---

<sup>74</sup> . *Un moment d'oubli* se compose de 17 chapitres et *Le nez sur la vitre* de 16 chapitres.

que tu te sens persécuté ou tout simplement parce que tu n'aimes pas les forces de l'ordre. Tu les connais bien, tu as longtemps travaillé dans quatre commissariats. [...] Tu as aussi subi la mentalité de quelques-uns de tes collègues, comme celui qui n'hésitait pas à tenir des propos racistes. [...] 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 des tes dents, et la notion du temps.<sup>75</sup>

Et puis un peu plus loin dans le septième chapitre, le narrateur nous parle ainsi de la rencontre du héros et de sa femme avec des mots simples mais admirablement bien choisis pour souligner l'importance de cet instant dans la vie de Serrano, sa douceur et son intensité ainsi que le caractère triste des regrets qui assiègent la conscience de cet homme complètement brisé :

Laure, tu l'as connue quand elle avait dix-neuf ans. Une brune aux yeux verts et aux cheveux châtain coupés très courts, une jolie fille mûrie au soleil du Midi. Sans te sentir mièvre ni ridicule, tu l'as tout de suite appelée « mon petit caramel ». Votre histoire a commencé il y a belle lurette. Lumineuse, forte, indestructible comme le sont toujours les histoires d'amour à leur début. Tu avais quatre ans et dix centimètres de plus qu'elle. Elle était plus patiente et plus solide que toi. [...] Parfois, tu te colles au mur pour laisser le passage aux noctambules qui, sobres ou éméchés, rentrent toujours chez eux. Les meilleurs endroits pour te poser sont un coin de rue abrité, l'entrée d'un immeuble, d'un magasin fermé, et les bancs de l'allée les Marronniers, du jardin municipal, et de la place Gambetta, où la femme au pantalon et au physique agréable joue aux boules sous les lampadaires. [...] Quelquefois, quand ta chair n'est pas tout à fait morte, l'envie de la caresser, d'être en elle et avec elle, te poignarde le cœur, mais tes bras n'embrassent que son ombre brune et parfumée. T'arrive-t-il encore d'autres rêves, d'autres désirs dans ces nuits lourdes et confuses qui pèsent sur ton corps de tout leur poids ?<sup>76</sup>

Un passage lourd de sens et de sentiments. L'amour, la beauté, le bonheur s'y mêlent cruellement avec la déchéance, le désespoir, la solitude et les regrets de Serrano. L'auteur emploie ce même procédé dans *Le nez sur la vitre*. Dans le quatrième chapitre du roman, nous avons un bel exemple de cette projection dans le passé, des flashbacks qui ramènent le vieil émigré à son enfance, celle de son fils ou encore aux très nombreuses réflexions sur la tragédie qui lui a ravi, à jamais, son bonheur et sa quiétude :

Sur la route qui lui livrait, par à-coups, des maisons, des châteaux d'eau, des étendues de vignes, des paysages inconnus, il pensait une fois encore à son fils. Il se

---

<sup>75</sup> . Ibid., pp. 32-33.

<sup>76</sup> . Ibid., pp. 53-57.

disait qu'ils ne s'étaient pas beaucoup parlé. Lui, il n'avait pas eu besoin de mots, de phrases avec son père, c'était comme ça, ça avait toujours été comme ça, ils se comprenaient malgré le dénuement et la solitude du douar. Il avait cru que les choses allaient d'elles-mêmes, que ce serait pareil avec son petit, que cela se ferait naturellement. Puis le temps avait passé et il s'était brusquement aperçu qu'une distance les avait, sans qu'ils le veuillent, peu à peu séparés, éloignés l'un de l'autre. C'était comme si son fils se tenait derrière une vitre épaisse, qu'il pouvait seulement le voir, le sentir bouger dans la lumière et dans le silence qui l'enveloppait dans un grand manteau noir.<sup>77</sup>

Outre la structure des deux romans, la description omniprésente et cette multitude de flashbacks et de réminiscences, nous avons découvert une autre similitude qui, cette fois-ci, est propre à l'intrigue. En effet, ce qui, à la fois, brise le cœur et change définitivement la destinée des deux héros<sup>78</sup> n'est autre que le destin tragique des deux fils : l'un se retrouve en prison pour avoir accidentellement causé la mort de sa fiancée et finit par se pendre dans sa cellule, et l'autre, après avoir volé une voiture, est poursuivi par son propre père avant de percuter un train et de perdre la vie dans l'explosion causée par son acte irréfléchi.

Le moins qu'on puisse dire est que les analogies ne manquent pas. D'ailleurs, nous pouvons en relever une autre, c'est l'impression que les deux romans produisent sur le lecteur. En effet, celui-ci qui ne peut s'empêcher de céder à ses émotions. Devant des descriptions aussi neutres, libérées de tout artifice et des jugements qui les alourdissent, le lecteur se retrouve avec un sentiment de réalité face aux destins tragiques des personnages. Une réalité d'autant plus limpide qu'elle est dite simplement, sans détours et sans artifices.

Cet effet n'est possible que par l'usage de l'« écriture blanche » que Roland Barthes a défini comme étant une écriture « innocente » et « neutre » parce que marquée d'une lucidité sans complaisance, d'un refus catégorique de toute émotion. Impersonnelle, sans ornement et d'une pureté linéaire, elle est faite de phrases sobres sans recherche de séduction<sup>79</sup>. Un style totalement dépourvu de *pathos*<sup>80</sup>. Des phrases telles que : « Après le départ de son fils, la maison lui avait

---

<sup>77</sup> . Le nez sur la vitre, Paris, Seuil, collection « Points », 2004, pp. 23-24.

<sup>78</sup> . Ils ont à peu près le même âge et se ressemblent tous les deux dans leur façon de percevoir la vie, leur attitude calme et réfléchi, le sérieux et l'application dont ils témoignent dans leur travail, leur statut de pères de famille et leur façon de prendre ce rôle très au sérieux.

<sup>79</sup> . Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le seuil, 1972.

<sup>80</sup> . La poétique du roman, op. cit., p. 78.



paru soudain dépeuplée. Sans le monter, il avait en silence cherché sa trace dans les vêtements, les chaussures et son sac de sport qu'il avait laissés au fond de l'armoire. » (p. 13) Ou encore : « Il avait dormi deux ou trois heures, il faisait chaud. Il avait laissé la fenêtre ouverte toute la nuit.» (p. 16)

Paradoxalement, cette écriture impersonnelle et sobre produit sur le lecteur exactement le contraire de l'effet que l'on pourrait en attendre. Ainsi, au lieu d'être tenu à l'écart, sentimentalement parlant, du destin et des malheurs des protagonistes, il est, au contraire, entraîné bien malgré lui dans la spirale tragique de ces existences brisées et perdues.

Par ailleurs, s'il l'on pouvait reprocher à Djemai de mettre jusque-là au centre de ses écrits des Algériens - dans le cas du *Nez sur la vitre*, un émigré qui est toujours resté, au fond, un étranger avec son accent, et ses manières d'un autre temps - on ne peut manifestement plus lui adresser ce même reproche avec *Un moment d'oubli*. En effet, il prend le parti de parler d'un Français cette fois, d'un vrai Européen mais qui, malgré tout, ne peut échapper à la cruauté du destin qui l'attend et qui d'un homme vigoureux et équilibré ne fera plus qu'une loque, une épave, une ombre.

En dépit de son européanisme, Serrano n'en est pas moins seul et abandonné, peut-être même plus étranger que le vieil émigré algérien ne l'a jamais été. Le passage suivant illustre à merveille l'opinion que nous nous sommes faite de l'ancien policier devenu SDF et du rôle qu'il a dans ce dernier roman d'Abdelkader Djemai :

Des couleurs, tu n'en as plus, et loin des tiens, de tes meubles, de ta ville, de ton climat et de tes habitudes, tu es devenu, là aussi, par la force des choses, un émigré, même si tu n'as pas l'accent ni le physique typé. Un émigré de l'intérieur, un naufragé du dedans, un Blanc de race européenne, de confession chrétienne, non 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.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> . Ibid., p. 52.

L'analogie entre les deux protagonistes apparaît très nettement dans ce passage : si l'un est étranger de par sa nationalité, l'autre l'est tout autant de par sa solitude et son chagrin qui n'intéresse personne et que nul ne pourra jamais comprendre. Aussi, Algérien ou Français, Africain ou Européen, le résultat est-il, au fond, similaire : la même douleur et la même tristesse au goût salé des larmes.

### ***CHAPITRE III***

#### ***NARRATION ET ESPACE***

Dans ce chapitre, nous allons aborder deux points : narration et espace. En ce qui concerne la narration, nous nous intéresserons de plus près au statut du narrateur ainsi qu'au mode de représentation narrative (distance et focalisation)<sup>82</sup> dans les trois romans.

Quant à l'espace, nous nous interrogerons sur son traitement romanesque dans ces mêmes romans car cela revient à analyser la description (ses techniques et ses enjeux). Dans cette perspective, nous nous efforcerons d'examiner son *insertion* ainsi que ses *fonctions* dans les romans<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup>. Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Editions Armand Colin, coll. « Campus », 2001, p. 28.

<sup>83</sup>. Ibid., p. 40.

Toujours avec le traitement romanesque de l'espace, nous pensons qu'il est inévitable de revenir sur la relation étroite qu'entretiennent description et personnages<sup>84</sup>. En effet, en analysant la description, on ne manquera pas d'aborder la question des personnages pour la simple raison que ceux-ci surgissent presque toujours là où apparaît une description ou, du moins, ont un lien explicite ou non avec l'introduction de la description dans le roman ainsi qu'avec la signification et le rôle de celle-ci. De fait, le personnage oriente la signification de la description et vice-versa et les deux entretiendraient une relation de collaboration contrairement à la conception classique de la description au service des personnages<sup>85</sup>.

Tous ces points devraient nous permettre de répondre à bon nombre de questionnements dans notre problématique. Par ailleurs, cela nous aidera à trancher la question du statut de la description chez Djemai et celle de sa relation avec narration et personnages.

## **I. La narration :**

Nous allons aborder ici la question de la narration chez Djemai. En d'autres termes, nous identifierons le statut du narrateur ainsi que les fonctions qu'il assume dans les trois récits pour passer ensuite aux modes de la représentation narrative. Nous aurons ainsi une idée de la façon dont les trois intrigues de Djemai sont présentées et « mises en récit »<sup>86</sup>.

### **I. 1. Le statut du narrateur et ses fonctions :**

---

<sup>84</sup>. Nous avons déjà eu l'occasion de le démontrer dans notre premier chapitre (II.1. Fonction des personnages) et ce en nous appuyant sur une citation de Philippe Hamon.

<sup>85</sup>. Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Editions Hachette, 1993, pp ; 104-105. Nous développerons cette idée une fois que nous serons arrivé à l'analyse de l'espace.

<sup>86</sup>. Vincent JOUVE, op. cit., p. 28.

Concernant le statut du narrateur, nous nous en remettons à la terminologie de Genette<sup>87</sup>. De fait, aborder la question du statut du narrateur dans un roman équivaut à répondre à la question : Qui raconte ?

Le narrateur est la voix du récit. Son statut dépend donc de deux points. Le premier est « sa relation à l'histoire », c'est-à-dire, sa présence ou non dans la *diégèse* (l'univers spatio-temporel du roman.) Le second est « le niveau narratif. » Il convient de se demander ici si le narrateur (N1) n'est pas lui-même l'objet d'un récit fait par un deuxième narrateur (N2). Cela revient à se demander s'il n'y pas enchâssement du récit dans un autre<sup>88</sup>.

Pour en revenir à nos trois romans et en empruntant toujours les concepts de Genette, nous pouvons affirmer que tous trois présentent des narrateurs *hétérodiégétiques*, c'est-à-dire, absents de la *diégèse*.

En effet, dans les trois romans, nous avons affaire à un narrateur anonyme qui, autrement dit, n'est pas identifié en tant que personnage dans le récit. Quant à la question de savoir si le narrateur chez Djemai est omniscient ou non, nous le saurons en étudiant ce qu'on a appelé les modes de la représentation narrative.

Pour ce qui est du « niveau narratif », nous remarquons qu'il n'y a aucun enchâssement du récit chez Djemai. Le narrateur anonyme ou *hétérodiégétique* dont nous venons de parler plus haut raconte en récit premier l'histoire de personnages sans qu'aucun d'entre eux n'intervienne pour raconter sa propre histoire, celle d'un autre personnage ou même un quelconque incident vécu auparavant<sup>89</sup>. Ce qui revient à dire que chacun des trois romans que nous avons choisis présente un récit fait par un narrateur *extradiégétique-hétérodiégétique*,

---

<sup>87</sup>. Gérard GENETTE, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

<sup>88</sup>. Vincent JOUVE, op. cit., p. 25.

<sup>89</sup>. A ce sujet, on peut noter que les dialogues sont absents des romans de Djemai. Même *Gare du Nord* qui raconte l'histoire de plus de cinq personnages, ne propose au lecteur aucun dialogue et tout ce qui se dit ou se passe entre les personnages est assumé par la voix du narrateur. Djemai, dans ses romans, privilégie le « discours transposé » ou ce qu'on appelle style indirect, ce qui a tout de même l'avantage de conserver aux paroles rapportées une certaine exactitude que l'utilisation du « discours narrativisé » ne permet pas d'obtenir (voir à ce propos : Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, p. 31.)

autrement dit, un narrateur anonyme, ne faisant pas partie de l'histoire et n'étant pas lui-même l'objet d'un récit.

Le narrateur *extra-hétérodiégétique* de *Gare du Nord* est un narrateur à la troisième personne du singulier « il » ou parfois à la troisième personne du pluriel « ils » lorsqu'il s'agit de parler des trois vieillards à la fois. Dans le passage suivant, le narrateur nous raconte simplement et d'une voix anonyme la rencontre de Bartolo avec Josette, son premier amour. Les exemples ne manquent pas et nulle part nous n'avons repéré de jugements ou de pensées venant du narrateur lui-même et que nous pouvons imputer à l'auteur. A aucun moment, le récit n'est interrompu au profit de considérations générales de quelque ordre qu'elles soient et si nous ressentons, en tant que lecteur, de la sympathie pour ces trois vieillards, de la tristesse ou de la révolte face à l'injustice qu'ils ont subie, cela n'est dû qu'à l'art de Djemai d'émouvoir son lecteur en racontant et surtout en décrivant simplement et sans avoir à intervenir pour influencer celui-ci :

Deux ans plus tôt, Bartolo avait vécu à Marseille un autre vertige. Celui de l'amour ; il avait connu Josette dans un bal musette où il avait été traîné presque de force par des amis. C'était la première fois qu'il assistait à un bal. En guise de billet d'entrée, on lui avait tamponné de dessus de la main. Un tatouage facile à enlever. L'œil étonné et les jambes ligotées par la timidité, il s'était retrouvé à l'intérieur de la place entourée d'une bâche rayée de rouge. La fontaine éclairée, l'estrade pimpante, un haut-parleur et des ampoules multicolores dans les arbres, tout avait un air de fête, d'insouciance.<sup>90</sup>

Il n'est pas besoin de chercher de semblables passages dans *Le nez sur la vitre* puisque le procédé narratif mis en place est sensiblement le même que celui du roman précédent : même récit simple et linéaire, même narrateur anonyme à la troisième personne du singulier. Du reste, nous aurons l'occasion de citer quelques passages de ce roman plus tard, ce qui nous permettra de revenir sur la question.

En revanche, *Un moment d'oubli*, tout en présentant la même structure que les deux autres ainsi qu'un narrateur là encore *extra-hétérodiégétique*, diffère en ce que la narration ne se fait plus à la troisième personne mais à la deuxième

---

<sup>90</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., p. 32.

personne du singulier « tu. » En effet, c'est comme si le narrateur, tout en nous racontant l'histoire de Serrano, s'adressait directement à celui-ci. On a l'impression qu'il rappelle au héros ses souvenirs, ses impressions, ses gestes de tous les jours car il les connaît tous. Et c'est de cette manière que l'on nous raconte ce qui est arrivé à Serrano et que l'on nous dépeint sa déchéance.

Pour illustrer ce que nous venons de dire plus haut, nous prendrons le début du roman dans lequel le narrateur nous montre la situation lamentable de Serrano. En même temps, il commence à préparer son récit en introduisant les tout premiers indices qui suscitent la curiosité du lecteur et l'invitent à poursuivre sa lecture pour découvrir le fin mot de l'histoire : la raison de la déchéance et de la misère du héros :

Tu t'es levé ce matin, nauséeux, le corps en vrac. Ni Laure ni personne d'autre n'est là pour te faire du café ou te donner un verre d'eau et un cachet d'aspi-

rine. Ta bouche sent le vin d'hier, aigre et lourd. La gorge cuite par l'alcool et la cigarette, tu as l'impression d'avoir un gros bloc de pierre dans l'estomac. La lumière du jour te fait mal aux yeux. Dans trente secondes, comme un réveil bien réglé, il te faudra alors essayer de te vider la tête, ne serait-ce qu'un moment. [...] 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. Tu n'y arrives pas, tu n'y arriveras jamais. Ton histoire, on ne la trouve pas dans les polars aux intrigues bien ficelées. Il est inutile d'avoir du flair, d'être intelligent pour découvrir le meurtrier, tu n'as pas besoin de creuser dans ce qu'il te reste de cervelle pour le deviner. Ce n'est pas la peine de connaître l'auteur et le titre du livre. Avant même de lire la première phrase, tu as déjà débusqué le coupable. C'est toi, tu le sais bien. Il n'y en a pas d'autres et tu n'as aucun alibi, aucun prétexte à invoquer [...] <sup>91</sup>

L'on voit bien ici que le narrateur sait tout sur le personnage. Il pourrait faire partie de lui comme il pourrait être Serrano lui-même s'il n'y avait ce « tu. » Cependant, rien dans le roman ne nous permet de croire qu'il s'agit là du héros se parlant à lui-même. Ce n'est qu'une stratégie narrative adoptée par Djemai dans son roman afin peut-être d'attirer davantage l'attention du lecteur sur Serrano. Le fait que le narrateur l'interpelle directement, en même temps que le lecteur, est

---

<sup>91</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Un moment d'oubli*, op. cit., pp. 11-12.

comme une manière de porter une accusation contre ce policier coupable d'avoir causé accidentellement la mort de son fils. L'intérêt n'est sûrement pas d'accuser ce personnage mais d'accentuer cette atmosphère de douleur et de culpabilité qui le pousse à s'isoler et à se laisser mourir à petit feu.

Une autre remarque intéressante à faire, c'est cette façon d'interpeler le lecteur à la fin du passage. Certes, de façon indirecte mais qui ne laisse pas de doutes sur sa signification. En effet, celui-ci n'a pas besoin de « flair » ou d'être « intelligent pour découvrir le meurtrier.» Le narrateur nous prépare ici à une intrigue dépourvue de complications et qui n'a rien à voir avec ces « polars aux intrigues bien ficelées. » D'ailleurs, « avant même de lire la première phrase, tu as déjà débusqué le coupable » (toi, lecteur !)

De la sorte, on sait parfaitement à quoi s'en tenir dès les premières pages et on comprend déjà qu'il nous faut renoncer à l'idée de lire un de ces romans à la manière d'Agatha Christie.

Cela dit, même si le narrateur sait absolument tout sur le héros au point de pouvoir être confondu avec celui-ci, il n'y a pas l'ombre d'un jugement quel qu'il soit. Le narrateur ne se permet pas d'intervenir pour penser, juger, ou moraliser. De même, tout ce qu'il dit ne concerne que Serrano : son passé, ses sentiments, sa vie et la tragédie qui l'a marqué. En d'autres termes, l'absence d'idéologie ou de jugements personnels est un trait commun aux trois romans que nous avons choisis.

En effet, rien n'est plus vrai, rien n'émeut plus que la réalité simple, pure et débarrassée de tous ces artifices et atours dont l'affublent la plupart des romans. Le narrateur s'interdit même toute émotivité : il refuse de se laisser aller au ton larmoyant. Et tout comme Med, l'écrivain public, dans *Gare du Nord*, il se méfie « des grands cris, des grandes phrases enturbannées, ou de celles qui s'adonnent à la danse du ventre. » et il fuit « les jérémiades, l'apitoiement ou l'orgueil mal placé<sup>92</sup>. »

---

<sup>92</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., p. 70.

Pour en revenir aux fonctions du narrateur, il est clair, d'après ce que nous venons de montrer, qu'il assume d'abord une *fonction narrative*<sup>93</sup> puisqu'il est là, avant tout, pour raconter une histoire. Du reste, dès les premières pages voire les premiers paragraphes de ces trois romans, le lecteur sait parfaitement qu'il a affaire à une histoire<sup>94</sup> et non à un texte théorique ou à un quelconque essai. Le premier paragraphe du roman *Le nez sur la vitre* le montre bien :

Il s'était fait écrire des lettres auxquelles, depuis longtemps, le fils ne répondait plus. Des mots arrachés à sa peine, à sa chair. C'était sa fille, la plus jeune de ses quatre enfants, qui les alignait précieusement sur le papier. L'air concentré, la tête penchée en avant, elle mettait également ses mots à elle, une phrase ou deux, pour dire qu'elle aussi l'embrassait très fort et pensait beaucoup à lui.<sup>95</sup>

Notons que la *fonction de régie* va de paire avec la première. En effet, elle est également indispensable car d'elle dépend l'organisation du récit. Dans le cas présent, les trois romans proposent des récits simples et linéaires, une caractéristique qui leur est commune. Nous retrouvons, bien entendu, quelques analepses (ou flashbacks) dans *Le nez sur la vitre* et *Un moment d'oubli*, là où le héros se laisse aller à l'évocation des souvenirs. Mais rien qui perturbe l'ordre des événements de l'intrigue principale, ce qui est également valable pour les deux autres romans.

Quant à la *fonction de communication*, il en a déjà été question plus haut. En effet, le narrateur a tendance à établir un certain contact avec le lecteur. C'est surtout le cas du dernier roman : *Un moment d'oubli* qui, comme nous l'avons montré auparavant, laisse entrevoir quelques tentatives en ce sens, du moins dans les toutes premières pages. On ne peut affirmer que ce soit le cas pour les deux autres romans car nous n'avons aucun indice qui permette de développer cette idée. Ce « tu » qui, de toute évidence, s'adresse au protagoniste peut à certains

---

<sup>93</sup>. Voir à propos des fonctions du narrateur : Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>94</sup>. On s'attend à ce qu'une histoire nous soit racontée et qu'il s'agisse d'un roman ou d'une nouvelle a, au fond, peu d'importance en ce sens que les deux se présentent sous la forme d'un récit.

<sup>95</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Le nez sur la vitre*, op. cit., p. 11.



moments être compris comme une manière de solliciter le lecteur et notamment dans ce passage tiré du début du roman et dont nous avons précédemment parlé.

Nous remarquons que le narrateur chez Djemai n'assume à aucun moment de *fonction explicative ou idéologique*. Les romans pour l'essentiel s'appliquent à raconter et surtout à décrire sans se donner la peine de s'arrêter pour émettre des jugements généraux sur l'existence ou les rapports humains. De ce fait, tout porte à croire que les romans négligent la *fonction interprétative* pour se concentrer davantage sur les techniques requises pour décrire et raconter :

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. Ils n'étaient plus englués dans leurs bruits, dans leurs lumières, leurs miroitements, leurs tentations. Toute leur vie, ils n'avaient jamais cessé de marcher [...]<sup>96</sup>

Le passage suivant, qui au fond est semblable à ce qui se trouve dans les deux autres romans, montre bien que les visées du narrateur vont davantage du côté de l'esthétique que de celui de l'idéologie comme on a l'habitude de le voir avec la majorité des productions algériennes : romans à thèse pour la plupart.

## **I. 2. Les modes de la représentation narrative :**

Nous allons nous pencher ici sur deux points non moins importants que ceux développés précédemment : d'un côté, nous avons la *distance*, et de l'autre, la *focalisation*. Ces deux modes sont essentiels dès lors que notre objectif est d'étudier la narration chez Djemai. Du reste, la mise en récit de l'histoire par le narrateur dépend toujours de la distance et de la focalisation adoptées par celui-ci.

D'autre part, la question de la distance amène toujours celle du degré d'implication du narrateur dans son histoire. En d'autres termes, cela se résume à

---

<sup>96</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., p. 36.

savoir si le narrateur reste fidèle aux événements relatés ou s'il s'en éloigne, proposant ainsi au lecteur moins les faits dans leur réalité que ses propres visions et impressions.

Pour en revenir à nos trois romans, le narrateur reste la plupart du temps assez fidèle aux événements de son histoire. D'ailleurs, nous avons noté plus haut qu'il évite d'interférer dans son récit de quelque manière que ce soit. De plus, il a volontiers recours aux descriptions précises afin de permettre au lecteur de visualiser les événements. Cette citation de Vincent Jouve explique clairement ce qu'on entend par le concept de la « distance » en narratologie :

Si le narrateur reste « proche » des faits évoqués (comme le spectateur restant près du tableau), il proposera un récit précis et détaillé, donnant l'impression d'une très grande fidélité, donc d'une très grande objectivité. Si, au contraire, le narrateur s'éloigne de la réalité des faits (comme un spectateur se tenant à distance du tableau qu'il observe), il proposera un récit flou, donc infidèle et subjectif. Dans le premier cas, il attirera l'attention sur l'histoire, dans le second, sur le narrateur. L'opposition entre « proximité » et « distance » renvoie donc à l'opposition entre « objectivité » et « subjectivité ».<sup>97</sup>

Dans cette perspective, nous pouvons ranger nos trois romans dans la catégorie de ceux qui proposent une narration plutôt « objective » et « proche » de la réalité des faits. On retrouvera donc davantage chez Djemai des scènes assez détaillées bien que très simplement décrites. En revanche, on aura bien moins de sommaires<sup>98</sup> et le narrateur ne se livre pas aux commentaires sur les faits qu'il substituerait aux faits eux-mêmes. On remarquera également qu'il ne privilégie guère la pratique du résumé là où il s'agit de nous raconter des événements.

Examinons à titre d'exemple ce passage de *Gare du Nord*. Il s'agit du moment de la mort de Bonbon que le narrateur nous décrit avec beaucoup de précisions et sans tomber dans la subjectivité :

---

<sup>97</sup>. Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., p. 29.

<sup>98</sup>. Il s'agit d'une sorte de résumé qui permet de rendre une longue durée de l'histoire en quelques phrases ou paragraphes, ce qui produit un effet d'accélération.

Ce qui faisait rire Bonbon qui n'avait jamais mis les pieds dans un théâtre, c'était « La Caméra cachée ». Il la suivait avec plaisir, amusé par la façon dont les gens se faisaient piéger. [...] Justement, ce soir là, le dos bien calé sur un coussin, Bonbon était tombé sur l'un d'eux, un vieux citadin en djellaba, aux traits aimables et au turban solidement arrimé sur la tête. Il avait été abordé à un arrêt de bus où l'animateur lui avait demandé poliment de l'aider à trouver une adresse complètement imaginaire. Evidemment, il ne la connaissait pas, mais l'autre, avec une voix faussement mielleuse, s'entêtait. [...] Soudain, sans qu'on s'y attende, le vieux dégaina de dessous sa djellaba marron une canne taillée dans du bois avec lequel on fait de redoutables matraques. Surpris, le piéteur pris ses jambes à son cou, poursuivi par la furie armée qui retrouvait le souffle de ses vingt ans. Secoué de rires comme un enfant, Bonbon sentit tout d'un coup une douleur violente le poignarder. Le corps en avant, la main sur la poitrine, il s'écroula sur la table en renversant des verres et la théière brûlante.<sup>99</sup>

Cette description permet au lecteur de visualiser le moment de la mort du personnage, sa soudaineté mais aussi l'atmosphère plutôt gaie de ses derniers instants. En effet, on nous décrit en détails l'épisode de « La Caméra cachée » qui provoque l'hilarité de Bonbon. Nous avons ainsi une image assez nette du vieillard encore attablé, assis confortablement « le dos bien calé sur un coussin » et suivant d'un regard amusé, voire même enfantin, la « furie » du personnage en djellaba qui menace de donner une bonne leçon à l'animateur qui est loin de se douter d'être jamais confronté à pareille situation. Brusquement, il s'écroule renversant tout ce qu'il y a sur la table, visiblement terrassé par une crise cardiaque. En le décrivant, le narrateur nous fournit ici maints précisions et détails qui facilitent la perception du dernier instant vécu par le protagoniste. On est, bien entendu, loin des récits flous où il est souvent difficile au lecteur de se repérer et de saisir clairement la visée du narrateur.

De même, ce passage d'*Un moment d'oubli* nous racontant l'accident du père de Serrano reste d'une grande précision même s'il s'agit d'un souvenir assez lointain et donc qui aurait pu être décrit de manière imprécise et confuse comme pour rendre l'effet du temps et les tours que peut jouer la mémoire :

Ce matin-là, tu venais de sortir de l'école et il n'allait pas tarder à monter pour déjeuner avec Françoise et toi. Comme d'habitude, elle avait allumé la radio

---

<sup>99</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., p. 86.

pour écouter *Quitte ou Double*, l'émission animée par Zappy Max. Elle était en train de mettre la table quand un hurlement avait, comme un violent coup de couteau, traversé de part en part la maison. Vous étiez descendus en courant et vous aviez vu Roberto, appuyé sur un tabouret, qui tenait le poignet de sa main droite en grimaçant de douleur. Dans un moment d'inattention ou de fatigue, la scie électrique lui avait tranché le haut de l'index. Le sang avait mouillé les copeaux blancs et frais qu'il avait un jour laissé couler sur ta tête et dans ton cou en te disant que c'était de la neige qui tombait des arbres.<sup>100</sup>

Dans ce passage, le narrateur, comme s'il avait été témoin de la scène, nous rend avec exactitude l'accident du menuisier. Ainsi, nous dépeint-il sa douleur, son attitude, le sang dans son atelier sans oublier ce qui avait précédé ce moment. De ce point de vue, les deux descriptions restent très similaires puisque toutes deux permettent au lecteur d'avoir une idée précise de l'événement ainsi que de l'atmosphère qui l'entoure.

Toujours en ce qui concerne la « distance », il convient d'examiner de plus près la technique employée dans les trois romans pour rendre les paroles des personnages. En effet, ces techniques influencent considérablement l'impression que nous pouvons avoir après la lecture d'un passage où, par exemple, les personnages sont censés échanger quelques paroles. La distance du narrateur correspond, nous l'avons vu, au flou et à l'imprécision. En revanche, l'objectivité et le rapprochement de celui-ci coïncident, quant à eux, avec la précision des détails et le respect de la réalité des faits. En d'autres termes, si le narrateur adopte une technique permettant de restituer les paroles des personnages le plus fidèlement possible, cela signifie qu'il reste proche des faits et qu'il privilégie l'objectivité. Au contraire, s'il nous présente des récits de paroles plutôt vagues, c'est qu'il demeure éloigné de la réalité des faits et qu'il privilégie davantage la subjectivité.

A la suite de Genette, ces dites techniques peuvent être classées allant du minimum de précision au maximum de précision. Ainsi, le narrateur, dans nos trois romans, a-t-il le plus souvent recours au « discours transposé » et au « style

---

<sup>100</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Un moment d'oubli*, op. cit., p. 63.

indirect libre. »<sup>101</sup> Même si elles n'abolissent pas toute distance, ces deux techniques permettent tout de même au narrateur de rester assez « proche » des paroles qu'il évoque. A la différence du « discours narrativisé » qui, lui, n'autorise qu'une référence très vague au contenu des paroles prononcées par les personnages.

Notons, cependant, que chez Djemai, les dialogues sont quasi-inexistants et le recours au « discours rapporté », qui équivaut à encore plus de précision, est très rare. Hormis quelques exemples dans *Gare du Nord*, nous n'en trouvons pratiquement aucun dans les deux autres romans ; les paroles que le « marabout » adresse à Zalamite sont ici entre guillemets, ce qui prouve qu'elles n'ont subi aucune altération et qu'elles nous sont rendues dans leur intégralité : « Tu vas peut-être te remarier et tu seras comme un prince », avait ajouté en clignant de l'œil derrière ses lunettes noires, celui qui prétendait être l'arrière petit-fils d'un ancien roi de la Casamance [...] »<sup>102</sup>

Ainsi, comme nous venons de l'évoquer plus haut, remarquons-nous chez Djemai une forte tendance à l'usage de ce qui, à notre sens, ne peut être que « le discours indirect libre ». Celui-ci fournit, nous l'avons vu, plus de précisions sur le contenu des paroles prononcées. En effet, cette technique a l'avantage d'intégrer les paroles dans le récit sans pour autant provoquer une rupture dans le rythme de la narration. En adoptant cette technique, le narrateur évite toutes sortes de lourdeurs de style qui accompagnent le plus souvent l'usage du style indirect. Examinons ce micro-récit, celui du chauffeur de l'autobus dans *Le nez sur la vitre*, c'est le plus souvent sur ce modèle que le narrateur dans les trois romans nous rapporte les paroles de ses personnages :

Un matin d'intense circulation, il s'était arrêté sur une aire avec un groupe d'enfants assez excités qui partaient pour une quinzaine de jours en vacances dans les Alpes-Maritimes. Une jeune monitrice avait grondé l'un d'eux, un rouquin au regard teigneux qui devait avoir sept ou huit ans. Vexé comme un pou, il se mit à courir et traversa l'autoroute pour rejoindre, [...], la station-service qui se trouvait de

<sup>101</sup>. Voir à ce propos : Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., p. 31.

<sup>102</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., pp. 24-25.

l'autre côté. La panique s'empara de tout le monde. Grands et petits s'étaient, **selon lui**, brutalement retrouvés dans un film catastrophe. Le chauffeur ne savait pas par quel miracle le gamin avait échappé aux voitures et aux poids lourds qui avaient failli l'écrabouiller comme un œuf. Ce fut, **conclut-il avec un accent tragique**, une journée noire qui était restée gravée, comme une cicatrice, dans sa mémoire.<sup>103</sup>

Nous voyons clairement que les paroles du chauffeur nous sont rendues au moyen du « discours indirect libre » : il n'y a presque pas de formules introductives hormis les deux incises en gras dans la citation ; le narrateur respecte le lexique et la syntaxe employés par le personnage et nous avons une transposition des propos de la première à la troisième personne, sans oublier que la concordance des temps est respectée. Tout ceci permet aux paroles du chauffeur de gagner en autonomie et le lecteur a clairement le sentiment de l'objectivité du narrateur, de sa fidélité dans la restitution de ces paroles, même si elles ne sont pas entre guillemets.

De plus, le narrateur évite, nous l'avons vu, les lourdeurs de style, ce qui facilite la lecture et la compréhension des propos rapportés. Notons également que les incises, en se référant au chauffeur (conclut-il, selon lui), contribuent à renforcer l'impression de fidélité et de précision du discours. En d'autres termes, le narrateur chez Djemai veille autant que possible à préserver l'objectivité dans ses descriptions et récits, sans intervenir en faisant part de ses propres opinions ou jugements et en s'efforçant d'altérer le moins possible les propos de ses personnages.

A présent, passons au second grand mode que nous nous étions proposé d'étudier, à savoir la *focalisation*. Ce mode est effectivement essentiel dès qu'il est question de la narration. Ainsi, déterminer le statut du narrateur consistait à répondre à la question : Qui raconte ? Cependant que l'étude de la focalisation s'efforce de répondre à la question : Qui perçoit ? Notons que les deux n'ont, a priori, aucun lien. Plus simplement, la focalisation peut être définie comme « la restriction de champ – ou, plus précisément, la sélection de l'information narrative – que s'impose un récit en choisissant de présenter l'histoire à partir d'un point de

---

<sup>103</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Le nez sur la vitre*, op. cit. pp. 43-44.

vue particulier<sup>104</sup>. » En d'autres termes, le narrateur peut choisir de nous raconter l'histoire de façon neutre (il s'agit de *la focalisation externe*) comme il peut épouser le regard d'un de ses personnages et ne nous dévoiler que ce que celui-ci sait et pas plus (*focalisation interne*). Il peut également, et c'est le cas le plus fréquent, n'épouser le regard d'aucun personnage. C'est donc l'absence de focalisation ou ce qu'on appelle la *focalisation zéro* et le narrateur est omniscient.

Nous avons déjà eu l'occasion de déterminer le statut du narrateur dans nos trois romans : il s'agit, nous l'avons vu, d'un narrateur extra-hétérodiégétique, le plus souvent à la troisième personne sauf dans *Un moment d'oubli* où la narration se fait à la deuxième personne du singulier. Reste maintenant à découvrir quel point de vue adopte ce même narrateur dans chacun des trois romans.

La narration chez Djemai se focalise le plus souvent sur les personnages principaux de ses romans. C'est le cas d'*Un moment d'oubli* et du *Nez sur la vitre* où nous retrouvons un narrateur qui adopte le point de vue des ses protagonistes. Il arrive cependant que la narration ne soit pas toujours focalisée sur le héros : dans *Le nez sur la vitre*, le narrateur épouse, tour à tour, le regard du vieil émigré puis celui de son fils. En revanche, dans *Un moment d'oubli*, la narration n'est focalisée, du début à la fin, que sur le héros, Serrano. En effet, dans ce roman, nous percevons une sélection de l'information puisque le lecteur n'est pas autorisé à en savoir plus que Serrano lui-même. Tout est décrit et raconté à partir des souvenirs de celui-ci et à aucun moment le narrateur ne pénètre les consciences des autres personnages et ne parle de ce dont le héros ne peut être au courant lui-même :

Quand tu allais rendre visite à ta tante, [...], tu ne craignais pas de te noyer dans un océan de bassines, de brocs, d'outils, de balances ou d'ustensiles suspendus ou posés à même le sol. Un univers de marmites en fonte, de bonbonnes, de boîtes de tiroirs remplis à ras bord de vis et de boulons qui te fascinait. Un univers

---

<sup>104</sup>. Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., p. 33.

étincelant, rond, carré, pointu et tranchant, fait de cuivre rouge, de gros verre, de zinc, [...] <sup>105</sup>

En lisant cette description focalisée sur le jeune Serrano, des souvenirs d'enfance, le lecteur a clairement l'impression de se retrouver quinze ou vingt ans plus tôt dans l'univers du jeune garçon et de voir la vie à travers les yeux juvéniles de celui-ci. En effet, en adaptant ses descriptions au point de vue des personnages, le narrateur a l'avantage de les rendre nettement plus vraisemblables et le lecteur ne ressent aucunement l'intervention du narrateur. C'est comme si celui-ci était absent de l'histoire qu'il nous raconte et des descriptions qu'il nous donne. Ainsi, en dépit de ce « tu » qui trahit la présence d'un narrateur, il n'y a plus que Serrano dans le roman entier. Et le lecteur finit par s'identifier au personnage ou du moins, par épouser le point de vue de celui-ci sans penser le moins du monde à celui qui raconte et qui décrit, d'où ce sentiment de fidélité et d'objectivité qui se dégage des descriptions de Djemai.

De même, dans *Le nez sur la vitre*, nous retrouvons à peu près le même procédé : le vieil émigré se souvient de son enfance du temps de la guerre et le narrateur nous raconte ce passé sombre qui cependant est vu à travers les yeux d'un enfant qui découvre le monde et s'émerveille de tout ce qu'il voit. Là encore, le lecteur ne fait pas attention au narrateur, seul le héros existe et avec lui, ses souvenirs, ce qu'il voit et ce qu'il sait.

Autre point commun, les deux romans oscillent sans cesse entre présent et passé : le présent des actions, des pensées, des visions, et le passé des souvenirs. Ainsi, *Le nez sur la vitre*, comme le premier roman, nous offre des descriptions non plus uniquement de souvenirs mais de ce que les protagonistes voient sur le moment. Assis dans son siège, le vieil émigré garde donc le silence et ne fait qu'observer les autres passagers. Le narrateur, nous l'avons vu, *extra-hétérodiégétique* nous décrit ceux-ci et tout ce qui se passe dans l'autocar mais il

---

<sup>105</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Un moment d'oubli*, op. cit. pp. 61-62.



le fait en se focalisant, bien entendu, sur le personnage principal, à savoir le vieil Algérien :

Il ne connaissait aucun des passagers. Mais il se souvenait d'avoir vu celui qui avait grimpé le dernier en saluant le chauffeur par son prénom. Son visage et son crâne rasé lui rappelaient un peu l'inspecteur Kojak dont il avait suivi quelques enquêtes à la télévision. Copieusement bronzé, une sacoche en bandoulière, il portait des espadrilles jaune paille, un short et une chemise [...] <sup>106</sup>

En revanche, dans *Gare du Nord*, bien que le narrateur soit également *extra-hétérodiégétique* à l'image des deux autres romans, il n'empêche que le lecteur se retrouve confronté la *focalisation zéro*. En d'autres termes, à certains moments, il y a absence de focalisation : le narrateur n'adapte son récit au point de vue d'aucun personnage et ne pratique aucune restriction de l'information qu'il délivre au lecteur. Il s'agit d'un narrateur *omniscient* :

Les trois vieux ne mangeaient jamais dans la rue. Ils pensaient que cela ne se faisait pas, que ce n'était pas bien. Ils ne comprenaient pas non plus pourquoi les chats et les chiens étaient autant choyés. Plus gâtés que des enfants de riches, nourris comme des rois, ils se répandaient partout, sur les trottoirs et au pied des platanes. <sup>107</sup>

On remarque ici que le narrateur sait ce que font et pensent les trois vieux à la fois. Il n'épouse donc le point de vue d'aucun d'entre eux. C'est un narrateur *omniscient* qui sait que les *chibanis* pensent négativement du fait de manger dans la rue et qu'ils ne peuvent comprendre qu'on puisse gâter autant les animaux domestiques. Cependant, on aurait tort de croire que, du début à la fin, il y a absence de focalisation. En effet, la majeure partie de la narration est assumée par un narrateur qui oscille sans cesse entre ses différents personnages : tantôt il se focalise sur les trois vieux pris séparément, tantôt sur les personnages secondaires tels que Zaza ou Fofana Bakary. Nous avons, la plupart du temps, des chapitres entiers consacrés aux trois protagonistes à tour de rôle, leur passé, leur vie, leurs habitudes, et d'autres qui décrivent la vie les trois amis à la « Chope verte » et en

---

<sup>106</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Le nez sur la vitre*, op. cit. p. 19.

<sup>107</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., p. 35.

profitent pour présenter les autres personnages. Prenons à titre d'exemple ce paragraphe où le narrateur se focalise sur le personnage de Bartolo :

Toute l'année, Bartolo voyait défiler sur papier des corps de jeunes demoiselles un peu trop parfaits et presque nus, des appareils téléphoniques dernier cri, des alcools raffinés, des denrées appétissantes, de belles maisons, des voitures étincelantes. Ce paradis-là ne l'intéressait pas beaucoup.<sup>108</sup>

Cette description ne laisse pas de doutes sur la focalisation choisie. Il s'agit bien entendu de la *focalisation interne* puisque, nous l'avons vu, le narrateur se concentre sur Bartolo et lui seul sans mêler d'autres personnages à sa description.

Ce que nous pouvons retenir ici, c'est que tout, du statut du narrateur à la focalisation adoptée, nous maintient dans l'idée que la narration chez Djemai reste pour le moins fidèle et objective. D'ailleurs, nous avons déjà noté que le narrateur évite au maximum d'intervenir dans son récit. Nous irons même plus loin en disant que sa présence ne se fait guère sentir. Mais si c'est le cas pour la narration, ça l'est conséquemment pour la description qui, elle aussi, gagne en précision et en clarté. C'est du reste le point dont nous allons traiter dans l'étape suivante : l'étude de l'espace.

---

<sup>108</sup>. Ibid., p. 42.

## II. L'espace :

Aborder la question de l'espace dans un roman, c'est se pencher sur l'étude de la description dans ce même roman. Ainsi, est-on impérativement amené à examiner les techniques et les enjeux de celle-ci. Sur ce point, nous allons nous inspirer des travaux de Philippe Hamon. Dans cette perspective, analyser une description appelle trois questions. Nous aurons, d'abord, à nous concentrer sur *l'insertion* de la description dans les romans. Nous examinerons, ensuite, son *fonctionnement*, c'est-à-dire, son organisation en tant qu'unité autonome. Et enfin, nous essaierons de déterminer son rôle dans le fonctionnement global de la narration dans les trois romans ou ce qu'on appelle *les fonctions de la description*<sup>109</sup>.

Précisons que nous entendons par *description* une séquence exprimant l'état d'un objet, d'un lieu ou d'un personnage (son portrait) et qui généralement, à la différence de la narration, n'a pas de chronologie ou de prise directe sur le déroulement de l'intrigue<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup>. Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., p. 40.

<sup>110</sup>. Ici, nous nous permettrons d'émettre une réserve en ce qui concerne la place de la description dans le roman et son influence dans le récit. Contrairement à ce qu'on a tendance à croire, elle peut, en effet, modifier d'une certaine manière le cours du récit. Nous aurons l'occasion de développer ce point un peu plus loin.

Nous pouvons donc en déduire qu'il s'agit d'un énoncé d'*être* qui, cependant, peut, dans certains cas, s'appuyer sur le *faire* pour rendre une scène ou une situation<sup>111</sup>. Cette déduction s'avère très importante pour notre problématique. En effet, elle est directement liée à l'une de nos hypothèses principales, à savoir la possibilité ou même l'évidence d'un lien unissant la description et la narration.

Ainsi la description peut être perçue comme « une expansion du récit [...], un énoncé continu ou discontinu unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit, [...]»<sup>112</sup> Une « expansion » peut-être mais qui, dans certains cas, s'avère nettement plus importante que le récit lui-même qu'elle peut parfaitement assujettir à ses propres exigences et lois afin de parvenir à ses fins.

## II. 1. L'insertion de la description chez Djemai :

Précisons ici que la question de l'insertion de la description concerne ce qu'on appelle la *motivation* du ou des passages descriptif(s) dont il est question. En d'autres termes, l'apparition de la description dans le récit doit être *justifiée* afin d'affaiblir le plus possible l'effet produit par l'interruption brutale du récit. Cette interruption accentue le caractère artificiel de la description : elle n'est qu'une *pause* dans l'action ; d'où ce sentiment de lourdeur qu'elle provoque chez le lecteur. Un des précédés les plus efficaces employés par les écrivains pour *justifier* et *naturaliser* les descriptions consiste à les mettre sur le compte d'un personnage. Le narrateur se borne ainsi à nous rapporter ce que voit, dit ou pense un des personnages du roman<sup>113</sup>. Ce qui nous intéresse pour le moment, c'est les descriptions assumées par des personnages qualifiés pour *voir* :

---

<sup>111</sup>. Notons ici qu'il arrive qu'un certain nombre d'actions constituent la description d'une quelconque scène.

<sup>112</sup>. Philippe HAMON cité par : Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Editions Armand Colin, Coll. « Lettres Sup », 2005, p. 108.

<sup>113</sup>. Nous allons voir qu'il arrive parfois que la description se construise autour du *faire* d'un personnage : les actions du personnage ne sont là que pour décrire une scène, une situation, etc.

Une façon des plus commodes de naturaliser l'insertion d'une nomenclature dans un énoncé, c'est d'en déléguer la déclinaison à un personnage qui assumera, par ses regards, cette déclinaison ; le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau. Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif : la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra « naturelle » et vraisemblable l'apparition<sup>114</sup>.

Notons qu'il s'agit là d'une technique principalement employée dans les romans réalistes et naturalistes. Nous verrons cependant que le procédé utilisé par Djemai dans ces trois romans reste très similaire bien qu'il diffère en ce qu'il n'obéit pas nécessairement aux cinq phases dégagés par Philippe Hamon pour les romans réalistes et naturalistes, à savoir l'apparition d'un personnage qualifié pour *voir* en plus de la notation d'une suspension dans le récit. Ensuite, un verbe de perception, de communication ou d'action, suivi de la mention d'un lieu propice à l'observation et donc à la description. En enfin, la description elle-même<sup>115</sup>.

Du reste, il ne suffit pas qu'il y ait un personnage « porte-regard » pour rendre le passage de la narration à la description plus fluide et naturel. Le narrateur a besoin, en plus du personnage qualifié pour *voir*, de situer celui-ci dans un lieu propice, de *motiver* son observation et d'expliquer celle-ci par une cause. Nous venons de souligner plus haut que le narrateur chez Djemai emploie des techniques très similaires à celles que l'on trouve dans les romans réalistes et naturalistes. Ce passage du *Nez sur la vitre* nous aidera à montrer cette similitude :

Sur la route qui lui livrait, par à-coups, des maisons, des châteaux d'eau, des étendues de vignes, des paysages inconnus, il pensait une fois encore à son fils. Il se disait qu'ils ne s'étaient pas beaucoup parlé. Lui, il n'avait pas eu besoin de mots, de phrases avec son père, c'était comme ça, ça avait toujours été comme ça, ils se comprenaient malgré le dénuement et la solitude du douar<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> . Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Editions Hachette, 1993, p. 172.

<sup>115</sup> . Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 112.

<sup>116</sup> . Abdelkader DJEMAI, *Le nez sur la vitre*, op. cit., p. 23.

Nous remarquons que le personnage qualifié pour voir est bien entendu le vieil émigré. Il se trouve dans un autocar, lieu qui, à la fois, favorise et motive son observation et par là-même ses pensées et ses souvenirs. En effet, le lecteur trouvera parfaitement normal pour le passager d'un autocar de regarder, par la vitre, le paysage (maisons, châteaux d'eau, étendues de vignes), de se perdre dans ses pensée ou de se laisser aller à l'évocation des souvenirs : le vieil émigré pense à sa relation avec son fils tout en se remémorant celle qu'il avait avec son défunt père. Cette description est parfaitement justifiée comme plus tard celles qui concerneront les autres passagers, le chauffeur de l'autocar ou même les scènes qui se déroulent au cours du voyage. Tout le roman est basé sur ces observations, pensées et surtout sur ces souvenirs au moyen desquels le narrateur nous raconte l'histoire du personnage principal et celle de son fils. Et c'est dans l'autocar que le vieil homme se souvient de son passé en Algérie, de sa vie en France et surtout de l'histoire tragique de son fils. Ce qui signifie que ce personnage a un rapport étroit avec les différentes descriptions dans le roman. En effet, la présence de celui-ci appelle des portraits, des descriptions complémentaires qui aident à le situer, à le construire et à lui donner un sens dans le roman. Il faut donc comprendre cette relation qu'entretiennent description et personnage comme une relation de complémentarité : d'un côté, le personnage a besoin de la description pour exister et avoir un poids dans le roman, et de l'autre, la description nécessite d'être motivée par la présence d'un ou de plusieurs personnages qui en justifient l'introduction dans le roman.

Quant à la cause ou l'explication de ces nombreux passages descriptifs, il s'agit tout simplement d'un besoin chez le protagoniste de fixer son regard à un objet ou une personne. C'est son silence, s'expliquant par sa mauvaise maîtrise de la langue française, qui crée ce besoin d'observer les êtres et les choses autour de lui et qui, de ce fait, justifie ces nombreuses descriptions :

Là aussi, comme plus tard dans l'autocar, pour se sentir moins seul, il avait instinctivement besoin d'accrocher son regard à quelque chose, à quelqu'un, à certaines des personnes qui allaient faire une longue route avec lui. Il était enfermé

avec elles dans une sorte de voyage intime où le silence prendrait beaucoup de place, surtout pour lui, car il ne maîtrisait pas bien leur langue<sup>117</sup>.

Par ailleurs, le procédé est sensiblement le même dans les deux autres romans. Le narrateur, qui emprunte le point de vue des protagonistes<sup>118</sup>, en profite pour introduire un grand nombre de descriptions assumés par le regard de ceux-ci. Il les rend ainsi parfaitement naturels et évite, par là-même, d'ennuyer le lecteur en atténuant ce sentiment de cassure que provoque le plus souvent l'introduction d'une description :

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. Après avoir foulé les pavés de la place Napoléon III, ils avaient, en passant les grilles, l'impression d'être dans le ventre d'une baleine pacifique et maternelle. Protégés par ses murs percés de grandes fenêtres en demi-cercles, ils restaient dans le hall, immobiles, en confiance, goûtant le temps qui s'écoulait paisiblement. Qui sait, peut-être auraient-ils la bonne surprise d'apercevoir, parmi les milliers de voyageurs, un ancien collègue de travail, un vieil ami [...]<sup>119</sup>

De la même façon que pour la description précédente, le narrateur de *Gare du Nord*, se focalisant cette fois sur les trois *chibanis* à la fois, motive l'introduction de ce passage descriptif : ce sont eux qui assument et la description et la fonction de personnages qualifiés pour *voir*. Nous avons également un lieu propice à l'observation : c'est la gare du Nord avec sa lumière, ses grilles, ses fenêtres et son hall où défilent des « milliers de voyageurs ». Leur observation s'explique, d'un côté, par leur présence dans la gare et, de l'autre, par l'attraction qu'exerce sur eux « son atmosphère chaleureuse, ses formes féminines et par sa

---

<sup>117</sup>. Ibid., p. 26.

<sup>118</sup>. La focalisation interne, nous l'avons vu, permet au narrateur de procéder à une sélection de l'information qu'il livre au lecteur. Et puisque les passages descriptifs ont, le plus souvent, besoin d'être introduits le moins brutalement possible, cette focalisation sur les personnages facilite la tâche au narrateur qui plus de liberté pour introduire ses descriptions. Autrement dit, la focalisation interne joue un rôle déterminant dans la motivation des passages descriptifs.

<sup>119</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., pp. 39-40.

lumière douce ». Quant au motif de cette observation, c'est sans nul doute l'espoir de tomber sur une vieille connaissance.

Ainsi, pouvons-nous déduire que les personnages entretiennent, en effet, un lien privilégié avec la description ; non seulement parce que leur présence même appelle des portraits mais encore parce qu'ils servent, le plus souvent, à *motiver* les différentes descriptions qui apparaissent dans le roman. Cependant, et nous emprunterons ici les termes de Philippe Hamon, « il faudrait repenser ce rapport [entre description et personnages] non plus en termes de rapport hiérarchique, de principal à subordonné (la description *devait* rester au service des personnages de l'énoncé) [...], mais en termes de collaboration sémiologique<sup>120</sup>. » Nous l'avons, du reste, déjà montré : ce qui est valable pour le vieil émigré dans *Le nez sur la vitre*, l'est également pour les personnages des autres romans et les descriptions qui s'y trouvent.

Se contentant parfois de *voir*, comme nous l'avons noté plus haut, les personnages peuvent également se voir attribuer un rôle plus actif. En effet, les descriptions peuvent se baser sur le *faire* du personnage, des actions au moyen desquelles le narrateur nous décrit une situation, une scène, un événement, etc. C'est d'ailleurs ce dont nous allons traiter dans le point suivant.

## II. 2. Le fonctionnement de la description chez Djemai :

Nous avons déjà observé chez Djemai la description construite sur le *voir* du personnage. Nous allons nous pencher, à présent, sur celle basée sur le *faire* du personnage. Mais avant cela, rappelons que la description répond aussi à une organisation. De la même façon que dans la plupart des romans, le narrateur chez Djemai évite, le plus souvent, les descriptions en forme de listes de propriétés. Autrement dit, les descriptions qui paraissent figées et sans vie. Il tente, au contraire, de leur assurer une certaine cohérence, de donner l'impression d'une

---

<sup>120</sup>. Philippe HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 104.



dynamique, d'un mouvement dans ses descriptions afin d'éviter qu'elles ne paraissent trop statiques et, par conséquent, ennuyeuses. Le narrateur cherche à donner une impression de mobilité et de vie à des réalités, le plus souvent, inanimées.

Pour ce faire, il anime ses descriptions en appliquant des verbes de mouvement à des réalités inertes. Examinons ce passage de *Gare du Nord* où le narrateur, décrivant les tracts qui vantent les mérites du « charlatan » Fofana Bakary, le fait en employant des prédicats réservés à des animés et qui font paraître la description vivante :

On disait du mage sénégalais qu'il avait la main heureuse pour résoudre tous les problèmes, [...]. Rien ne résistait à son immense science venue, proclamaient-ils [les tracts], de la nuit des temps. Elle combattait toutes les ondes maléfiques, garantissait le retour immédiat de l'être aimé, offrait un bon contrat de travail, assurait le permis de conduire, fournissait une nouvelle voiture et procurait naturellement beaucoup d'argent. Elle promettait aussi une carte de séjour de dix ans, un mariage heureux, un pèlerinage plein de félicité. Elle terrassait, bien entendu, la maladie, la stérilité et l'impuissance sexuelle [...]<sup>121</sup>

L'on voit bien ici que les verbes utilisés : « combattait », « garantissait », « offrait », « assurait », « fournissait », etc., en parlant de la « science » du charlatan, donnent vie à cette description qui sans cela aurait paru bien ennuyeuse. En effet, la « science » devient un être animé, voire même humanisé et qui a le pouvoir de « terrasser » toutes les calamités qui menacent l'espèce humaine. Il y a donc une certaine tentative, si l'on peut dire, de *narrativiser* la description. Le lien entre la narration d'une part, et la description de l'autre n'en devient que plus explicite et d'autant plus facile à repérer que la plupart des descriptions chez Djemai sont basées sur le même procédé :

Parfois dans ton errance nocturne, tes pas te mènent près des remparts, près de la place Léon Gambetta, pour regarder les amateurs de pétanque lancer, jusqu'aux environs de minuit, leurs boules au pied de sa statue en pierre. Durant les beaux jours, les parties finissent quelquefois vers 1 heure du matin. Une femme en

<sup>121</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Gare du Nord*, op. cit., pp. 21-22.

pantalon et au physique agréable joue avec eux dans la lumière blafarde des lampadaires [...]<sup>122</sup>

Là encore une description mais dans laquelle le narrateur met sans doute un peu de narration ; il nous décrit les joueurs de pétanque tout en racontant les promenades nocturnes de Serrano. Il en découle donc que la description entretient, nous l'avons montré précédemment, un rapport étroit non seulement avec les personnages mais aussi et peut-être même d'avantage avec la narration. Il s'agit, comme le souligne Philippe Hamon, d'un rapport de « complémentarité ». Ainsi, narration et description « réclament sans doute d'être considérés plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif et réciproquement [...]), comme deux types complémentaires à construire théoriquement, ou comme deux tendances textuelles dont il serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites<sup>123</sup>. » Ce lien de « complémentarité » apparaît d'autant plus clairement dans *Le nez sur la vitre* que tout (souvenirs du héros, sa vie et son trajet vers Nancy) est basé sur des micro-récits qui sont là moins pour raconter que pour décrire des situations et rendre l'atmosphère du voyage :

Quelques minutes après le déjeuner, au moment de la digestion et peut-être de la sieste, l'autocar, [...], connut une certaine agitation. Personne n'aurait jamais pensé que la jeune femme à la tunique indienne, qui venait de faire cliqueter son coupe-ongle au bout de ses doigts, allait se lever d'un bond de sa place. D'une voix inquiète et le bras tendu comme si elle appelait au secours, elle annonça au chauffeur qu'il avait oublié d'embarquer le vieux couple. Gardant son calme comme les bons capitaines, il fit, à la première bretelle, demi-tour et fonça pour récupérer les deux naufragés. Sur l'aire toujours encombrée, ils l'attendaient devant le self, patients et presque résignés.<sup>124</sup>

Nul doute que nous avons là de la narration. Nous pouvons relever les verbes de mouvement (annonça, fit, fonça, etc.) qui s'appliquent cette fois, non plus à des réalités inertes, mais à des événements, des actions bien concrètes ainsi

---

<sup>122</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Un moment d'oubli*, op. cit., p. 14.

<sup>123</sup>. Philippe HAMON, *Du descriptif*, op. cit. p. 91.

<sup>124</sup>. Abdelkader DJEMAI, *Le nez sur la vitre*, op. cit. p. 42.

qu'à des personnages. Le narrateur nous raconte ce qui se passe « quelques minutes après le déjeuner ». C'est donc bien un récit. Cependant, ce mouvement, cette narration assument clairement une fonction descriptive. En effet, il est tout aussi évident que le narrateur nous décrit une situation, celle à laquelle doit faire face le chauffeur qui a oublié un vieux couple. En même temps, nous sont décrites l'attitude de « la jeune femme à la tunique indienne », celle du chauffeur de l'autocar et enfin, celle du vieux couple face à cette situation. Et le foisonnement des adjectifs et groupes nominaux destinés, bien entendu, à marquer des états et des situations montre bien qu'il s'agit d'une description. Nous sommes dans ce qu'on pourrait qualifier de description « homérique » qui se distingue par « l'utilisation d'un schéma narratif. Le dictionnaire devient récit. La description prend alors la forme d'une série d'actions, [...] L'aléatoire, le côté permutable des unités du système descriptif est conjuré, [...], un début et une fin sont fermement assignés à la description,<sup>125</sup> »

Effectivement, ce micro-récit, qui est en fait une description, a bien un début et une fin : tout commence après le déjeuner, le moment de la « digestion » (situation initiale) et se termine avec le vieux couple attendant sur l'aire d'autoroute (situation finale). Entre les deux, nous avons évidemment de nombreuses actions qui commencent par une perturbation (la jeune femme annonçant que le vieux couple est manquant). Par conséquent, il y a bien application d'un schéma narratif à la description qui est non plus statique mais en mouvement. L'utilisation de ce procédé est assez fréquente chez Djemai, notamment dans *Le nez sur la vitre*, au point qu'il devient difficile de déterminer la fin du récit et le début de la description.

Le narrateur chez Djemai a, le plus souvent, recours à des personnages qui endossent des rôles et assument des actions qui sont destinées, en fait, à décrire différentes situations dans leurs vies, à rendre leur atmosphère ou simplement à présenter ses personnages eux-mêmes. La description est basée, cette fois, sur le *faire* du personnage puisque les actions de celui-ci de base aux descriptions. De ce

---

<sup>125</sup>. Philippe HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 190.

fait, narration et description deviennent indissociables et complémentaires bien que la première n'est là, très souvent, que pour servir les intérêts de la seconde. En effet, d'après l'analyse que nous en avons faite, la quasi-totalité de ces micro-récits, de ces chapitres à tendance narrative est là davantage pour servir la description que pour raconter. Il s'avère donc indéniable que la primauté revient à la description qui, à elle seule, appelle la narration et l'ordonne dans le roman.

### II. 3. Les fonctions de la description dans les trois romans :

Nous venons de démontrer que la narration et la description chez Djemai entretiennent une relation de « complémentarité ». Cela dit, nous n'avons envisagé cette relation que du point de vue de la description en affirmant que la plupart des passages narratifs lui étaient, en quelque sorte, subordonnés. Nous nous proposons à présent de considérer ce lien davantage dans la perspective de la narration.

En effet, nous savons que la description, et notamment le portrait<sup>126</sup>, d'après Philippe Hamon, assume un certain nombre de fonctions dans un roman. Il est également utile de préciser que ces fonctions, dont nous nous proposons de traiter, ne sont pas nécessairement exclusives les unes des autres : une description peut assumer plusieurs fonctions à la fois. Nous éviteront cependant de mentionner toutes les fonctions, à part bien entendu celle qui va suivre car nous ne voyons aucun intérêt à le faire, notre objectif étant de démontrer (bien que cela soit déjà fait) la relation entre narration et description.

Précisons que chez Djemai, les descriptions assument, le plus souvent, une fonction *sémiosique*<sup>127</sup> ou qu'on pourrait également qualifier de fonction

---

<sup>126</sup>. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons mis l'accent sur la relation entre description et personnage : voire chapitre I et II (portait des personnages) ainsi que le chapitre III (l'insertion de la description).

<sup>127</sup>. Voir : Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, op. cit., p. 43.

*narrative*, d'où son rapport (que nous venons de mentionner plus haut) avec la description. Dans cette perspective, celle-ci joue un rôle dans le déroulement même de l'histoire. Elle peut également connoter une certaine atmosphère dans le roman, présenter les personnages ou encore préparer des indices pour la suite de l'intrigue<sup>128</sup>.

Ainsi, quand dans *Le nez sur la vitre*, le narrateur s'arrête pour décrire les pensées et souvenirs du héros, ce n'est que pour préparer la suite de son récit, sans oublier qu'il en profite pour, à la fois, nous donner des informations sur ce même personnage et déterminer son statut dans le roman : s'il s'agit d'un personnage principal ou secondaire<sup>129</sup>. De même, nous l'avons vu, les descriptions sont là, la plupart du temps, pour connoter une certaine atmosphère dans le roman. Quand dans *Gare du Nord*, le narrateur se met à décrire les promenades des trois vieillards ainsi que leurs longues haltes au sein de la gare, c'est pour mieux camper cette atmosphère, à la fois, de solidarité entre les trois vieux amis et de solitude vis-à-vis de cette société étrangère à laquelle ils nous pourront jamais vraiment s'intégrer. Enfin, lorsque le narrateur d'*Un moment d'oubli* se perd dans de longues descriptions ayant trait à Serrano (pensées, désirs, souvenirs, détails de la vie quotidienne, certains événements et situations, etc.), c'est naturellement dans le but de faire le portrait de ce personnage. Autrement dit, il s'agit de nous donner des indices sur lui, de nous le présenter, ce qui servira, bien entendu, la suite du récit.

Ce chapitre nous aura donc servi à mettre l'accent sur le lien indissociable, chez Djemai, entre narration et description, d'une part, et entre description et personnage de l'autre. Il s'agit, nous l'avons vu en parlant de la première paire, d'une relation de « complémentarité ». Quant au personnage, il est évident qu'il est souvent nécessaire à la description puisque celle-ci se construit tantôt sur son regard tantôt sur ses actions. Nous avons cependant pu constater que, malgré cela, la description a plus d'importance que la narration car

---

<sup>128</sup>. Yves REUTER, *introduction à l'analyse du roman*, op. cit., p. 113.

<sup>129</sup>. Nous avons déjà montré cette relation entre le nombre de descriptions (portrait) dédiées au personnage et son statut dans le roman : voire chapitre I p. 12.

d'elle dépend l'organisation du roman, sans oublier que la plupart des passages narratifs sont là davantage pour décrire que pour raconter ou faire avancer l'intrigue.

## **CONCLUSION**

Nous avons abordé, dans ce mémoire, la question de la description chez Djemai et ce à travers trois de ses romans : *Gare du Nord*, *Le nez sur la vitre* et enfin *Un moment d'oubli*. Notre choix (tant pour les romans que pour la description) est justifié, nous l'avons dit, par le constat du foisonnement des descriptions dans les romans, descriptions qui vont jusqu'à mettre les passages narratifs à leur service. Nous avons cherché, entre autres, à savoir s'il y a bien un lien entre la narration et la description chez cet auteur. Puis, si tel est bien le cas, à découvrir sa nature. Même préoccupation concernant le rapport entre description et personnage. Nous nous sommes interrogé enfin sur le statut de la description dans les trois romans. Ce qui revenait à se demander si l'intrigue n'était, au fond, qu'un prétexte à décrire en faisant en sorte que cela paraisse le plus naturel possible.

Pour ce faire, il s'est avéré nécessaire de former trois chapitres : les deux premiers ayant pour objectif l'analyse formelle des trois romans, c'est-à-dire, l'étude de l'intrigue et des personnages. Quant au dernier chapitre, il se penchait davantage sur la question de la narration et sur celle de l'espace dans les trois romans. Ce dernier point étant évidemment essentiel pour notre problématique puisqu'elle s'articule autour de la description chez l'auteur.

De cette manière, nous avons réussi à démontrer le lien indéniable entre la narration et la description. En effet, chez Djemai les deux entretiennent un rapport de complémentarité puisque le récit est construit de manière à ce que la présence de la description lui devienne nécessaire. De même, l'intrigue a besoin pour se développer de détails et d'informations que seule la description est en mesure de fournir. Ce qui fait qu'en somme les deux coexistent et ne peuvent se passer l'une de l'autre.

Par ailleurs, le récit est également là pour servir les différentes descriptions que le narrateur y place. Sans oublier qu'un grand nombre de micro-récits apparaissant dans les romans assument, avant tout, une fonction descriptive. Ce qui revient à dire qu'ils servent les intérêts de la description bien plus que ceux de l'intrigue elle-même. Tout ceci nous a maintenu dans l'idée que la description, chez Djemai, a indéniablement plus d'importance que la narration. Ainsi, il n'y a aucun doute, d'un côté, sur le lien de complémentarité entre la narration et la description, et de l'autre, sur le statut privilégié que revêt celle-ci par rapport à celle-là.

D'autre part, nous avons réussi à démontrer que la description chez Djemai entretient non seulement une relation de « collaboration » avec la narration mais aussi avec les personnages. Ceux-ci servent le plus souvent à justifier l'introduction des passages descriptifs dans les romans ainsi qu'à la faire paraître plus naturelle. De leur côté, les personnages dépendent tout autant de la description puisqu'ils ont besoin d'être décrits, d'avoir un portrait pour exister. Au final, nos hypothèses de départ se trouvent donc confirmées : il y a bien un lien unissant narration et description comme il en existe un entre celle-ci et les personnages.

## ***BIBLIOGRAPHIE***

### **I. ŒUVRES D'ABDELKADER DJEMAI**

#### **A. ROMANS**

- *Saison de pierres*, Alger, ENAL, 1986.
- *Un été de cendres*, Paris, Éditions Michalon, 1995.
- *Camus à Oran*, Paris, Éditions Michalon, 1995.
- *Sable rouge*, Paris, Éditions Michalon, 1996.
- *31, rue de l'Aigle*, Paris, Éditions Michalon, 1998.
- *Mémoires de nègre*, Paris, Éditions Michalon, 1999.
- *Camping*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- *Gare du Nord*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- *Le nez sur la vitre*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

#### **B. NOUVELLES**

- *Dites-leur de me laisser passer et autres nouvelles*, Paris, Éditions Michalon, 2000.



### C. ARTICLES (classés par périodiques)

- « Une poésie palpitante et rebelle », *Actualité de l'émigration*, n° 72, p. 36, **14 janvier 1987**.
- « Dialogue au bord de l'oued », *El Moudjahid culturel*, n° 140, **15 novembre 1974**.
- « Théâtre universitaire; l'âge de naissance », *El Moudjahid culturel*, n° 170, **19 septembre 1975**.
- « Mostaganem, dix ans après », *El Moudjahid culturel*, n° 204, **25 juin 1976**.
- « L'amour, la mort dans l'âme », *El Moudjahid*, n° 7584, p. 13, **30 octobre 1989**.
- « Mohamed Souheil Dib : les ressources du mythe », *El Moudjahid*, n° 7620, p. 16, **11 décembre 1989**.
- « La voix du meddah », *El Moudjahid*, n° 8074, p. 13, **13 mai – 1° juin 1991**.
- « Finir par posséder la vérité », *La République*, **25 mars et 22 juillet 1967**.
- « La vraie priorité », *La République*, **23 octobre 1971**.
- « J'aurais aimé », *La République*, **1<sup>er</sup> janvier 1972**.
- « Le devoir d'écrire », *La République*, **16 novembre 1973**.
- « Quand l'écrivain... », *La République*, **11 janvier 1974**.
- « Le théâtre de l'essentiel », *Le Matin*, n° 1630, p. 11, **15 juin 1997**.
- « La halte d'Oran », *Qantara*, n° 14, p. 73-75, **janvier-mars 1995**.

## II. OUVRAGES THEORIQUES

**ADAM Jean-Michel,**

- *La description*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993.
- *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

-- *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

**ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André,**

*Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989..

**BREMOND Claude,**

*Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

**GENETTE Gérard,**

-- *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

-- *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

-- *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

-- *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

**GREIMAS A.-J.,**

*Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

**HAMON Philippe,**

-- *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993

-- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

-- *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991.

-- « pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977.

**JOUVE Vincent,**

-- *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1992.

-- *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Campus », 2001.

**LARIVAILLE Paul,**

« L'analyse morphologique du récit », in *Poétique*, n° 19, 1974.

**MOLINO Jean,**

« Logiques de la description », in *Poétique*, n°91, 1992.

**REUTER Yves,**

*Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005.

**RICARDOU Jean,**

*Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

**TODOROV Tzvetan,**

*Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.

## ***TABLE DES MATIERES***

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>3</b>
<b>CHAPITRE I</b>	
<b><i>GARE DU NORD</i></b>	
<b>DESCRIPTION, INTRIGUE ET PERSONNAGES.....</b>	<b>7</b>
<b>I. L'INTRIGUE.....</b>	<b>11</b>
<b>II. LES PERSONNAGES.....</b>	<b>15</b>
II. 1. La fonction des personnages.....	17
II. 2. Le portrait des personnages.....	19
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>ERRANCE ET TRISTESSE</b>	
<b><i>LE NEZ SUR LA VITRE/ UN MOMENT D'OUBLI.....</i></b>	<b>32</b>
<b>I. LE NEZ SUR LA VITRE.....</b>	<b>32</b>
I. 1. Reconstruction de l'intrigue.....	34
I. 2. Les personnages, fonction et portrait.....	38
<b>II. UN MOMENT D'OUBLI.....</b>	<b>45</b>
II. 1. Reconstruction de l'intrigue.....	47
II. 2. Les personnages.....	50

<b>III. ERRANCE, SOLITUDE ET ETRANGERS.....</b>	<b>54</b>
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>NARRATION ET ESPACE.....</b>	<b>59</b>
<b>I. LA NARRATION.....</b>	<b>60</b>
I. 1. Le statut du narrateur et ses fonctions.....	60
II. 2. Les modes de la représentation narrative.....	66
<b>II. L'ESPACE.....</b>	<b>76</b>
II. 1. L'insertion de la description chez Djemai.....	77
II. 2. Le fonctionnement de la description chez Djemai.....	81
II. 3. Les fonctions de la description dans les trois romans.....	85
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>89</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>92</b>