

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de L'Enseignement Supérieur et De la Recherche Scientifique  
Université Abderrahmane Mira – Bejaïa-  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département de français



## *Mémoire*

En vue de l'obtention du diplôme de Master

**Option :** Littérature et approches Interdisciplinaires

### **A la recherche du temps perdu dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar**

Présenté par :

MEDDOURI Nora

Sous la direction de :

Dr. NASRI

2018/2019

## Remerciements

A vous Docteur Nasri Zoulikha ma directrice de recherche:

Nous arrivons au terme de cette belle et grande aventure qu'a été la préparation de ce modeste travail riche d'intérêt que vous m'avez confié.

Malgré vos multiples occupations, vous m'avez toujours réservé le meilleur accueil. Vos encouragements inlassables, votre amabilité et votre enthousiasme inspirent d'admiration.

Je retiens sans doute grâce à vous que « la volonté est une force nucléaire ». J'ai aimé, plus encore, j'ai adoré œuvrer à cette modeste étude à vos côtés. Vous êtes une belle âme littéraire. Trouvez ici le témoignage de mon estime et de toute ma reconnaissance.

A Docteur Zouranen Farid :

Le responsable de notre master LAI, dont je témoigne ici de sa pleine disponibilité et de son infaillible engagement à mes côtés pour pouvoir arriver là où je suis aujourd'hui. Trouvez ici ma reconnaissance, sincère, parfaite et entière.

Mes remerciements vont aussi à tous mes enseignants du département de français.

Je remercie sans mesure mes chers parents et mon unique sœur qui tout au long de mon existence m'ont soutenue et encouragée à donner le meilleur de moi-même. Qui ont tant sacrifié pour moi. Je ne vous exprimerai jamais assez l'amour et la gratitude que je vous porte.

A mon fiancé qui a su trouver durant tout ce travail les mots justes pour me rassurer et me réconforter notamment pendant les moments difficiles.

A tous ceux qui m'ont permis d'apprendre encore et toujours. A tous ceux qui ont participé à ma formation.

A tous ceux qui m'ont encouragée et soutenue tout au long de ma vie.

Merci à vous tous.

## Dédicaces

A celle qui est synonyme de courage, de douceur et d'amour. A celle dont l'amour et la patience ont fait de moi ce que je suis. A celle qui a traversé toutes les épreuves, tous les obstacles et les difficultés pour voir épanouir sa fille. A toi Maman que j'aime sans mesure.

A celui qui a formé mon esprit pour me préparer comme une guerrière à faire face aux coups de la vie. A celui qui m'as enseignée qui m'a initiée à la lecture et l'amour de la littérature. A celui qui m'as laissé être celle que je devais être et non celle qu'il voulait que je sois. A celui qui m'expliquais tout et se préoccupais à m'enseigner ses pensées. A celui qui est mon papa, mon enseignant, mon frère et mon ami. A celui qui ne m'a jamais empêchée de vivre mes passions. Merci mon cher Papa.

A celle qui est prodigieuse, a celle avec laquelle j'ai partagé mon existence, à celle qui est une grande sœur, une amie et une confidente. A celle qui m'a éduquée, qui m'a tenue la main pour m'apprendre à écrire. A cette brave enseignante qui est synonyme de persévérance. A celle qui son humilité et son intelligence font d'elle mon modèle exemplaire. A celle qui est prête à conquérir des kilomètres juste pour s'assurer que sa petite sœur va bien et me soutenir. A toi mon unique sœur merci d'être.

A mon compagnon de vie, à cet ange qui m'a depuis toujours boosté vers un avenir meilleur. A celui qui croit en moi et en ma réussite et veut me voir toujours meilleure. A celui qui m'encourage sans cesse. A toi mon fiancé merci d'avoir partagé mes angoisses et mes ambitions et supporté mon penchant pour les études. Merci pour ta compréhension et d'avoir été toujours là au moment où il le fallait.

Pour rendre hommage à vos sacrifices, ce mémoire vous est dédié.

Très modeste, je ne le sais que trop. Je vous promets plus.

# SOMMAIRE

## **Introduction**

### **Chapitre préliminaire] Etude de quelques éléments paratextuels.**

1. La Disparition de la langue française : un titre fictionnel ?
2. La première de couverture : l'espérance d'une vie perdue.
3. La structure formelle du récit: ressassement d'un temps révolu ?

## **Partie 1] Le passé entre félicité et tragédie**

### **Chapitre 1] Le passé comme source de bonheur .**

- 1.1 Repères et reconnaissance de soi.
- 1.2. Le bonheur auprès de la mère.
- 1.3. Le bonheur auprès de la mère-patrie (la Casbah).

### **Chapitre 2] Le passé comme voix d'un profond malaise.**

- 2.1. Colonialisme et souvenirs scolaire.
- 2.2. Colonialisme et souvenir de l'emprisonnement.
- 2.3. Patriotisme et conflit fratricide (FLN/MNA).

## **Partie 2] Un personnage à l'épreuve de l'écriture.**

### **Chapitre 1] Une écriture plurielle.**

- 1.1. Une écriture hybride.
- 1.2. Une narration homodiégétique / hétérodiégétique.

### **Chapitre 2] Une écriture intertextuelle.**

- 2.1. Le pastiche comme procédé d'écriture.
- 2.2. Ecrire à la manière de Proust.

## **Conclusion**

## **Références bibliographiques**

# **Introduction**

## I

Le temps érode les images, les souvenirs  
Avec lesquels nous ne pensions pas pouvoir vivre,  
Il ne nous laisse qu'une amertume triste ;  
Et quelques points sensibles, à ne pas toucher.  
On regrette parfois de ne plus en souffrir,  
Tellement ils méritaient que l'on s'en souviene.  
C'est la vie qui s'en va de nous, c'est une absence  
Qui nous laisse plus seul, sans peine, sans amour.

## II

Maintenant, je n'ai plus que quelques pas à faire.  
Je ne sauverais rien de ce que j'amassais :  
Ces souvenirs encore trop lourds pour une ombre ;  
Et, soudain leur retour au néant me soucie.  
A quoi bon retenir, dès que je vais tout perdre  
A l'instant de la mort aussitôt oubliée !

Louis Brauquier

## Introduction

---

Nous n'avons nullement l'ambition d'émettre un jugement de valeur, mais il est vrai que la littérature maghrébine d'expression française à laquelle nous avons été initiés dans le cadre de notre Master nous a permis de découvrir un large éventail d'écrivains de tous bords et de toutes tendances. Si notre intérêt s'est porté sur la littérature algérienne d'expression française, c'est peut-être en raison de notre attachement au patrimoine culturel de notre pays. Des auteur(e)s, l'Algérie peut en effet s'enorgueillir d'en avoir. Des Mouloud Feraoun, des Kateb Yacine, des Mohamed Dib, des Rachid Mimouni, des Rachid Boudjedra, et des Yasmina Khadra, sans prétention aucune, nous disons que l'Algérie en a enfanté et en enfantera sans doute encore et toujours. Des auteurs féminins, elle en a également nourrit au sein. Ces femmes de lettres qui ont brandi et qui brandissent son nom tel un totem, quelquefois même sur des terres étrangères, méritent aussi d'être étudiées.

Assia Djebar, que nous avons ici souhaité connaître à travers sa plume, est l'une des écrivaines les plus appréciées au niveau international : ses réflexions sur la condition de la femme, ses interrogations sur le statut de l'entre-deux identités, ses questionnements sur le rapport entre l'Orient et l'Occident, lui ont valu une renommée mondiale. Son œuvre aux multiples facettes est, selon la critique littéraire, intensément liée à la réalité de ce pays qui a continué à irriguer ses veines bien qu'elle ait siégé à l'Académie française.

Elle, l'historienne, a parcouru ce qu'elle appelle les guerres d'Algérie, la première étant la Conquête française et la seconde la Guerre de libération algérienne. Elle était également confrontée à ce qu'on peut appeler la troisième guerre d'Algérie, celle qui commence au début des années 90. Cette période, que l'on qualifie de décennie noire, est marquée par la terreur et la douleur. L'Algérie de cette époque était une Algérie sanglante, cruelle, meurtrière et haineuse, notamment à l'égard de ses filles : la non voilée, l'intellectuelle, la francophone, l'«européenne», aucune n'était à l'abri de la barbarie de l'intégrisme.

Un sujet de la plus haute importance dont Fatima-Zohra Imalayène s'est saisi pour annoncer *La Disparition de la langue française* (2003). Là véritablement est notre terrain d'exploration. Paru en 2003, ce roman raconte l'histoire d'un personnage, Berkane, qui a décidé, après vingt années d'exil et une rupture amoureuse d'avec Marise, une jeune comédienne française, de rentrer en Algérie. Peu après son arrivée, en automne 1991, il fait la connaissance de Nadjia qu'il aimera éperdument, mais qui le quittera aussitôt pour s'en voler aux Etats unis.

Sa double identité que représentent les deux femmes est symbolisée par l'endroit qu'il a choisi pour y élire domicile. C'est dans cette maison au bord de la mer à proximité d'Alger, lui, l'enfant de la Casbah, qu'il revit par le biais de la mémoire le passé vécu auprès de sa mère-patrie. Cette Algérie, qui n'a plus rien avoir avec celle qu'il a connue, le ramène des

## Introduction

---

années en arrière : son enfance, sa famille, son quartier, la montée du nationalisme, la bataille d'Alger, des souvenirs qui se chevauchent et qui se superposent jusqu'à parfois la confusion totale.

Septembre 1993, Berkane disparaît et laisse derrière lui les lettres qu'il n'a jamais envoyées à Marise et le manuscrit d'où émane le récit que nous livre ici Assia Djébar.

*A la recherche du temps perdu* est le titre que nous donnons à notre travail de recherche. Il peut paraître fantaisiste, voire choquant, mais il est fondé, du moins de notre point de vue. C'est la présence du spectre de Marcel Proust que nous voyons traverser l'espace du texte qui nous l'a inspiré. La quête de soi, le bonheur de certains instants passés que le narrateur revit grâce à la mémoire involontaire, les moments cauchemardesques qui jaillissent du fin fond de sa jeunesse, la relation œdipienne qui le lie à sa mère-patrie, etc..., sont des éléments qui nous ont convaincus de le maintenir. Cette proximité avec Marcel Proust a déjà été soulignée par Baida Chikhi dans son ouvrage *Les romans d'Assia Djébar* (1987 : 3). C'est dans l'introduction que nous retrouvons ce passage : «*S'inspirant quelque peu de l'expérience proustienne elle exploite ses souvenirs avec de multiples réfractions que l'on perçoit comme des effets d'exigence esthétique et de revendication par l'artiste du privilège de modifier et d'adapter la réalité qui lui appartient.*»

*La Disparition de la langue française* que nous avons résumé brièvement ci-dessus est donc un roman de la mémoire ; d'une mémoire que l'exil a éloignée de l'Algérie, sa terre aimée.

Le thème de l'exil qui sépare celui qui part de celui qui reste peut également être associé à la motivation principale citée plus haut. Un choix, certes très subjectif, mais qui a suscité en nous un très grand intérêt. La question de l'exil nous ramène en effet toujours à notre histoire personnelle : pendant notre enfance, dans nos oreilles résonnait l'air triste d'une chanson que notre grand-mère paix à son âme se plaisait à chanter pour apaiser la douleur d'un cœur meurtri par l'absence d'un mari ouvrier exilé en France. Les mots de cette chanson sur «*Ighorva* » nous a échappé bien sûr, mais le ton élégiaque de sa voix nous emportait et enracinait au plus profond de nous-mêmes le contenu inintelligible de ce «*achewiq* ». «*Cette voix, écrit Assia Djébar est la seule à nous restituer la beauté irréductible de notre passé et notre désir obsédant d'unité* » (*Ces voix qui m'assiègent : ...en marge de ma francophonie*, 1999 : 136)

**Quels sont les indices et les effets de la «mémoire affective» ou du «souvenir jailli» dans *La Disparition de la langue française* ?** Telle est la problématique que nous essaierons de résoudre dans ce mémoire de Master.



## Introduction

---

Liée par sa nature à celle de la mémoire, la question du lien entre l'histoire personnelle et l'histoire nationale, qui doit apporter au «Qui suis-je ? » l'explication recherchée, occupe également une place importante dans ce travail.

Il s'agira donc dans ce qui suit de rendre compte des éléments principaux de la scène de réminiscence. **Etant le produit de l'école française, Berkane, l'enfant de la Casbah, est animé de sentiments mitigés qui se traduisent au niveau de l'écriture par une esthétique fondée sur le flou, le paradoxe et l'éclatement. Ces caractéristiques autour desquelles s'élabore *La Disparition de la langue française*, qui n'est rien d'autre qu'un roman sur le rôle clinique de l'anamnèse, nous permettront ainsi de saisir le pourquoi du comment d'une telle écriture.**

Pour mener à bien notre projet, trois approches critiques nous seront principalement d'un grand secours : la paratextualité, la réminiscence et l'intertextualité. Ces grilles de lecture, pour ce qui est des deux premières notamment, ont évidemment été exploitées par beaucoup de nos prédécesseurs qui ont tenté d'appréhender ce texte de Assia Djébar. Pour ne pas faire dans la redite, nous essaierons d'exploiter ce qui n'a pas été abordé, ou du moins dire les choses différemment.

Par souci de clarté nous avons divisé cette étude en un chapitre préliminaire et en deux parties que voici :

-Le premier, réservé à l'étude de certains éléments du paratexte, mettra en exergue le principe de l'ambiguïté qui accompagne l'acte mnémonique ;

-Une première partie subdivisée en elle-même en deux chapitres, consacré au passé du personnage principal entre félicité et tragédie, mettra en relief le paradoxe du passé d'une part comme source de bonheur et d'autre part comme voix d'un profond malaise ;

-La deuxième partie subdivisée elle aussi en deux chapitres, relative à l'épreuve de l'écriture du personnage, à la polyvalence de l'acte langagier. Notamment à l'écriture intertextuelle qui mettra en avant l'imitation du style de Proust.

# **Chapitre préliminaire**

**Etude de quelques éléments paratextuels**

## Chapitre Préliminaire Etude de quelques éléments paratextuels

---

Avant de lire une œuvre, un certain nombre d'énoncés placés en amont et en aval du récit sont à prendre en considération étant donné qu'ils constituent à l'unisson des pistes d'entrée en lecture. Cet espace textuel élargi qui permet l'appropriation d'un texte est nommé depuis les travaux de Gérard Genette, le paratexte.

La définition du paratexte donnée dans *Palimpsestes* en 1981 était très brève ce qui a conduit Gérard Genette à la reprendre en 1987 et de la développer dans son œuvre *Seuils*. Selon lui « *Le paratexte est ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* ». (Genette, 1987 : 7)

La même année, dans un numéro de la revue *Poétique*, regroupant huit essais représentatifs de la thèse Genettienne, le théoricien de la paratextualité écrit ceci :

Le paratexte, cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'œuvre littéraire et par une extension sans doute légitime du terme, toutes sortes d'œuvres d'art et qui assure, en des occasions et par des moyens divers, l'adaptation réciproque de cette œuvre et de son public.[ ... ] Or le paratexte n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur: il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier, car pour l'essentiel, peut-être, son être tient à son site. (GENETTE, 1987: 4)

S'appuyant sur le critère de l'emplacement, Genette distingue deux sortes de paratexte : le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes, titres, de chapitre) auquel il donne le nom de *péritexte*, et le paratexte situé (du moins, à l'origine) à l'extérieur du livre (entretiens, correspondance, journaux intimes) qu'il baptise *épitexte*.

Le *péritexte* éditorial auquel nous nous intéressons ici est, précise Gérard Genette, la « *zone de texte qui se place sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur (...)* Cet aspect du paratexte, ajoute-t-il, est essentiellement spatial et matériel. » (Genette, 1987 : 21)

Les deux éléments *péritextuels* sur lesquels nous nous pencherons dans les lignes subséquentes sont le titre et la première de couverture. Le troisième, lié à l'architecture formelle du roman est également considéré, bien qu'il ne soit pas dicté par l'éditeur, comme un aspect du *péritexte*.

### 1. La Disparition de la langue française : un titre fictionnel ?

L'étude du titre constitue un paramètre considérable dans ce présent chapitre. Intitulée *La Disparition de la langue française*, l'œuvre de AssiaDjebar nous semble vraiment problématique dans la mesure où son nom n'indique pas clairement la nature du texte dont elle est porteuse. La désignation placée en tête sur la première de couverture de ce corpus littéraire ne permet pas d'identifier l'œuvre à la fiction. L'absence de la mention « roman » ou « récit » qui figure habituellement sur la page extérieure du volume vient ajouter du doute à l'esprit du lecteur. C'est tout cela précisément que nous essaierons de clarifier un peu plus bas. Pour l'instant, il est impératif de rappeler la définition et la fonction de cet élément que l'on qualifie de porte d'entrée dans l'œuvre.

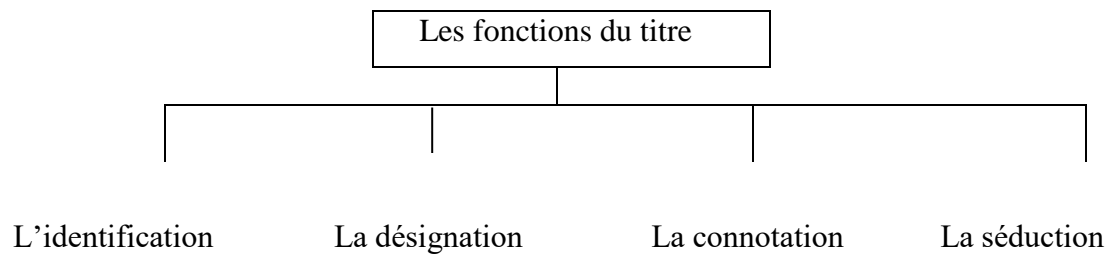
L'un des fondateurs de la titrologie moderne, Leo H.Hoek, écrit très justement que :

Le titre tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait, au moins à l'égard des intitulations anciennes et classiques, un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes et les titrologues que nous sommes, ou qu'il nous arrive d'être, sur la masse graphique et éventuellement iconographiques. (Hoek,1978, cité par G.Genette , 1978 : 60)

En l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman : il est des titres qui « accrochent » et d'autres qui rebutent, des titres qui surprennent et des titres qui choquent, des titres qui enchantent et des titres qui « agacent ». Il y a également une catégorie de titres qui sont sémantiquement difficile d'accès. Un titre réussi est celui qui excite la curiosité, car « *Moins il en dit sur le contenu, mieux il vaut* » (Genette, 1987 :95) Facile à mémoriser, le titre n'a jamais été considéré comme un signe arbitraire. Bien au contraire, sa fonction principale qui consiste à vendre l'objet commercial présenté recommande des appellations murement réfléchies.

A ce propos, des lecteurs affirment avoir choisi ou acheté un livre pour son titre. Inciter à acheter est donc l'un des rôles assignés à l'intitulé du roman. Gérard Genette accorde au titre quatre fonctions principales : la désignation, l'identification, la description qui peut être métaphorique, l'expression d'une valeur connotative et une fonction dite « séductive », qu'il juge d'efficacité douteuse (1987 : 96-97)

Les voici résumées autrement (Genette, 1987 : 80) :



Selon le *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne* de Pierre Richelet (1735 :603), le titre est un mot qui vient du Grec et qui veut dire inscription. Quelques lignes plus loin, on y lit : «*TITRE en François, & titulus en Latin, ont plusieurs significations, qui aboutissent toutes à marquer la qualité et la nature d'une chose.*»

Le titre, si l'on s'en tient à cette citation, assure donc en premier lieu une fonction d'identification ou de désignation.

Concernant le titre du corpus que nous avons choisi d'étudier ici, nous pouvons dire qu'il ne remplit pas ce rôle d'identificateur parce qu'on ne le perçoit pas, pour reprendre Vincent Jouve (2007 : 10), comme une carte d'identité de l'œuvre. Son incapacité à désigner le type du corpus en témoigne. Ce titre, convenons-nous, ne nous éclaire pas sur la catégorie générique dans laquelle on pourrait ranger ce corpus. C'est un intitulé, dans l'imaginaire du lecteur classique, pourrait être celui d'une enquête sociologique ou sociolinguistique, mais pas celui d'un roman. S'interroger sur la place « littéraire » de ce type de titre qui n'est ni référentiel, ni générique (S. Bokobza, 1986 : 30), ni magique, ni fonctionnel (Paul Ginestier, 1961 : 126) ne nous paraît pas absurde dans la mesure où sa littérarité n'est pas évidente.

Un titre est une entrée en littérature et doit donc de ce fait imposer une lecture fictionnelle et annoncer l'entrée dans le monde de la fiction qui, comme dirait Thomas Pavel (*Comment écouter la littérature ?* 2006 : 29) sépare provisoirement de la vie que mène le lecteur. Or, *La Disparition de la langue française* ne nous projette pas dans un univers diégétique. Un titre aussi littéral ne fait pas rêver, il ne permet pas, en d'autres termes, de transformer l'écriture en image.

Les titres qui ont la faveur du lecteur sont ceux qui sont courts et mystérieux comme par exemple *Les misérables* de V. Hugo, *Les Gommages* d'A. Robbe-Grillet, *La soumission* d'A. Zaoui, ceux qui sont éponymes et magiques comme *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, *Madame Bovary* de G. Flaubert ou *Le père Goriot* de H. De Balzac, et ceux qui sont poétiques tels que *Allah n'est pas obligé* d'A.Kourouma, *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey.

Tout titre provoque chez le lecteur qui l'interprète un double mouvement: d'une part cataphorique, qui l'incite à anticiper sur le contenu anecdotique du co-texte, et d'autre part anaphorique, qui lui impose une rétrospection, un rajustement de l'anticipation originelle. Lorsque l'anticipation du lecteur est confirmée par la narration, c'est un (rapport métonymique); le cas contraire (une anticipation infirmée) nous fera supposer une interaction rhétorique fonctionnant selon un modèle d'analogie contextuelle (rapport métaphorique).

Or, *La Disparition de la langue française* n'est ni magique ni éponyme ni «séducteur» ni figuratif. Il n'est pas non plus «descripteur»: l'écart considérable entre le propos principal de l'œuvre, qui correspond aux réminiscences du narrateur-personnage, et ce que le titre en exergue est assez parlant. Pour un lecteur non averti, *La Disparition de la langue française*, bien qu'elle soit au centre de l'œuvre, ne constitue qu'une thématique secondaire du roman. Contrairement à Léo Hoek (*La Marque du Titre*, 1981:292) pour qui «*le titre désigne, appelle et identifie le texte*», le lecteur non expérimenté pensera probablement que ce titre n'a pas de rapport direct avec ce qu'il désigne. Sa dimension métonymique est donc, dirions-nous, ce qui affaiblit sa fonction de description de l'œuvre.

Le titre qu'AssiaDjebar a donné à son œuvre cacherait ainsi un sens profond et obscure. Elle l'aurait choisi pour dire non pas ce qu'il exprime au sens propre, mais pour faire entendre ce que le texte murmure d'une voix étouffée par l'émotion.

Ce titre qui est à la fois clair et ambigu suscite la curiosité du lecteur et provoque des questionnements. Son statut de l'entre-deux rappelle ce que Robert Margot déclare à propos de ce type d'intitulé :

Il dit, et il occulte en même temps; il voile et il dévoile ; il affine et il retient. Il pose l'ignorance, créant en même temps le désir de savoir; et il offre le texte comme une promesse de satisfaire ce désir: savoir fragmentaire, il implique le non-savoir et impose le texte en tant que savoir intégral. Le titre vise un certain effet: créer un manque.(NOBERT, 1983: 381-382)

Ajoutons par ailleurs qu'un titre peut refléter et se transformer en un ou plusieurs symboles selon la culture qui l'adjoint ; il se forme, autrement dit, et construit sa signification ainsi que sa symbolique selon la société dans laquelle il s'est inclus où il s'est intégré. Dans la foulée, une question nous vient à l'esprit : Y-a-t-il un lien entre cette romancière élue de l'Académie française et l'intitulé de son roman *La Disparition de la Langue Française* ?

Sans avoir lu le roman, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'une prise de position sur la crise de la langue française au niveau mondial et plus particulièrement au niveau de l'Algérie.

## Chapitre Préliminaire Etude de quelques éléments paratextuels

---

Nous le disions, ce titre montre et cache : il montre le problème dont il cache la cause. Il pose un diagnostic et formule implicitement une question ; question à laquelle seul le contexte de la genèse de l'œuvre peut apporter une réponse.

Pour mieux cerner l'intention d'AssiaDjebar, on ne peut se contenter du seul titre qui nous est donné à lire. Afin de saisir les raisons d'un tel choix, il faut avoir une connaissance plus large des titres antérieurs ainsi que des titres de cette époque. Ce roman est écrit pendant la décennie noire, une période où même l'écriture était menacée de disparition en Algérie. En ces temps-là, beaucoup d'écrivains, d'intellectuels et d'artistes ont disparu. C'est à partir de ce moment-là qu'AssiaDjebar a commencé le cycle de son écriture du désastre et du tragique qui compte trois romans: *Le blanc de l'Algérie* (1996), *Oran langue morte* (1997), et *La Disparition de la langue française* (2003).

En écrivant ce roman, l'auteure a pressenti le danger qui guette la nouvelle Algérie indépendante. Nous pouvons dire que le danger de disparition d'une génération d'auteurs francophones dont Tahar Djaout qu'elle cite la hantait.

L'autre menace qu'elle redoutait est la conséquence d'une arabisation de l'Etat et de la société. Dans un passage du corpus ici étudié, la romancière pose la problématique de l'analphabétisation politique qui frappe les révolutionnaires appartenant dans leur majorité, à une couche sociale pauvre, rurale et illettrée.

Nous pouvons donc dire que l'ambiguïté de ce titre traduit la hantise qu'a l'auteure de voir cette belle langue reléguée aux oubliettes de l'Histoire.

Par ailleurs, l'interrogation implicite contenue dans le titre ne suscite fort logiquement qu'une question en retour : Où ? Qu'il soit averti ou non, le lecteur dont le regard se posera sur ce titre voudra savoir l'endroit où « le crime » de la disparition de la langue française a eu lieu. Serait-il dans ce cas un titre métaphorique ?

Il est vrai qu'après lecture, le titre se révèle peu à peu en acquérant une valeur autre. C'est aussi l'impression que la narratrice cherche à communiquer à son entourage de manière allusive. Ce titre qui ne se laisse pas appréhender aisément, malgré la lisibilité de sa syntaxe, exerce sur nous un pouvoir d'envoûtement qui, aujourd'hui même après plusieurs lectures, n'a aucunement perdu de son efficacité.

A propos de la forme morpho-syntaxique du titre, puisque c'est ce signifiant de premier ordre qui détermine les relations qu'entretiennent le titre avec le roman (Thomas Vautrin, 1997 : 47), quel sens dissimule-t-elle derrière les unités sémantiques employées ?

Voici pour commencer un tableau des constitutifs du titre :

Les composants du titre	Catégorie, Genre, Nombre, Fonction
La	Article défini, féminin, singulier, déterminant de « Disparition »
Disparition	Nom commun, féminin, singulier, indique une action
De	Préposition, / , singulier, introduit le complément du nom « la langue française »
La	Article défini, féminin, singulier, déterminant de « langue française »
Langue	Nom commun, féminin, singulier, /
Française	Adjectif

Cette phrase nominale de type déclaratif qui commence par l'article défini « La » se subdivise en deux groupes de mots. La première partie « La Disparition » n'a de sens que par rapport au deuxième groupe qui la suit et la complète « de la langue française ».

Cet ensemble de signes linguistiques est un simple syntagme nominal dont certains sons sont toutefois assez expressifs. Le /D/ de « Disparition » résume, à lui seul, tout le propos de l'œuvre : en tant que dentale, le /d/ s'obtient grâce à la vibration des cordes vocales et au claquement de la langue contre la pointe des dents du haut. Ceci signifie, que le [d] qui est une occlusive se produit au moyen d'une tension prolongée des muscles. Le bruit qui accompagne son articulation peut donc être associé au tohubohu que la disparition de Berkane a engendré :

*«Huit jours, cela faisait huit jours exactement. La voiture de Berkane avait été retrouvée dans un fossé, sur une route écartée, à moyenne altitude ; elle était simplement renversée. Aucun bagage, ni papier ; pas le moindre indice. Des buissons piétinés autour ; sans plus. C'était un berger qui avait alerté la gendarmerie de Tadmaït, une petite bourgade qui s'était appelée jusqu'à l'indépendance : camp du Maréchal. Averti par la police de Dellys qui avait ouvert une enquête, Driss s'était participé jusqu'à ce petit port ; de là, le soir ; il avait appelé Marise qu'il connaissait depuis longtemps.» (p.183)*

L'allitération en /r/ qui se fait bruyamment entendre dans le titre renverrait également à l'amertume, aux larmes et aux pleurs de ceux que la disparition de Berkane a blessés : « Marise, sortant de la file des voyageurs, s'approcha de Driss et l'embrassa affectueusement



## Chapitre Préliminaire    Etude de quelques éléments paratextuels

---

*(...) Ce ne fut que lorsqu'elle s'assit à ses côtés, qu'il démarra et qu'ils furent sur l'autoroute que, d'un coup, elle baissa la tête et, avec des hoquets silencieux, sanglota. » (p.189)*

### 2. La première de couverture: l'espérance d'une vie perdue

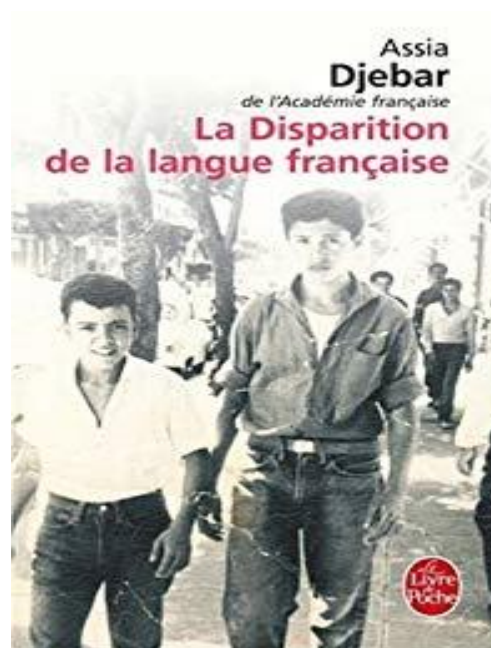
Si un élément de paratexte peut donc apparaître à tout moment, il peut également disparaître, définitivement ou non, par décision de l'auteur ou sur intervention étrangère, ou en vertu de l'usure de temps. Bien des titres de l'époque classique ont ainsi été réduits par la postérité, jusque sur la page de titre des éditions modernes [...] Ces suppressions très fréquentes déterminent la durée de vie des éléments du paratexte. (GENETTE, 1978 :12)

On comprend à partir de cette citation que parmi le dispositif paratextuel, la première de couverture est sans doute la plus exposée au changement. En tant que vitrine du livre, elle peut apparaître sous différents aspects. Elle peut changer de façade d'un éditeur à un autre, mais aussi d'une édition à une autre. C'est ce que nous allons voir un peu plus bas.

La première de couverture est « *la première manifestation du livre qui soit offerte à la perception du lecteur.* » (GENETTE, 1978 :17) Destinée à ouvrir l'appétit des lecteurs, elle est d'une importance stratégique évidente : en tant que pacte de lecture, son statut utilitaire déborde sa dimension ornementale. Son message iconique appelle en effet le regard du lecteur, attire son attention, exalte sa curiosité et l'invite à feuilleter le livre. Comme le souligne Gérard Genette : « *La fonction la plus évidente de la jaquette est d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre* » (Genette, 1987 : 32). Cette anticipation sur le contenu du récit a ainsi pour fonction d'inciter à se plonger dans l'univers du roman pour vérifier si ses suppositions sont valables.

Il est vrai que la mémoire restitue souvent un texte par l'aspect de sa couverture et de son image plutôt que par ses données graphiques. Quelquefois, la première de couverture reste le seul souvenir des lectures passées, voire le seul segment de l'œuvre à avoir été lu. Beaucoup connaissent *A la recherche du temps perdu* sans pour autant l'avoir parcouru. Nous pouvons dire la même chose de *Don Quichotte*, de *Madame Bovary* bien qu'ils soient nombreux à utiliser les concepts de Donquichottisme et de Bovarysme.

La première de couverture inhérente à notre corpus *La Disparition de la langue française*, que nous exposons ci-après, soumet à notre esprit critique plusieurs éléments, à savoir : le titre de l'œuvre, l'image proposée, le nom de l'auteure et le nom de la collection. Nous allons donc mettre l'emphasis sur ces éléments en essayant de tirer certaines conclusions.



Notre première de couverture est illustrée, au premier plan, par la photo en noir et blanc de deux jeunes algériens qui occupent la pleine page (Éditions Albin Michel, 2003). Nous tenterons d'examiner de près cette première de couverture en prenant en compte l'affirmation de Genette:

Il faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), matérielles (tout ce qui précède, par exemple, des choix typographiques, parfois très signifiants, dans la composition d'un livre), ou purement factuelles (Genette, 1987 :13)

En amont de la lecture, les éléments de son illustration permettent d'échafauder des hypothèses de lecture et ce faisant de faire apparaître quelques éléments structurels de l'œuvre. Nous le disions, l'illustration de la première de couverture de notre corpus donne à voir deux jeunes dans une rue populaire qui nous renvoie, en se référant à leur tenue vestimentaire, aux années 80/90.

On y voit donc deux jeunes, l'un à côté de l'autre, qui pourraient être des amis ou des frères vu qu'ils se ressemblent un peu, dont les regards bien qu'ils soient dirigés vers la même direction inspire une lecture oxymorique : le plus jeune ou le plus petit a, comme nous pouvons le remarquer, un sourire joyeux, le plus âgé ou le plus grand a, quant à lui, un regard que nous ne saurions qualifier avec précision mais que nous décrirons comme étant un regard méfiant, inquiet, voire triste. Cette association de deux regards qui s'opposent pourrait être rattachée à la double orientation idéologique qu'a connue l'Algérie à partir des années 90. On

## Chapitre Préliminaire Etude de quelques éléments paratextuels

---

estime que le choix de l'éditeur d'exposer cette vieille photo a été murement réfléchi : le noir et blanc de la photographie évoque, outre le contraste qu'ils suggèrent et qui va donc dans le sens de la lecture donnée, la nostalgie d'un temps passé. Pour Amar et Isabelle de Guillen, photographes professionnels, «*La photographie en noir et blanc revêt un aspect nostalgique. Nous avons souvent tendance à penser qu'avant c'était mieux.*»(2016)

Le noir et blanc pourrait également véhiculer l'idée de tristesse qui serait ici parfaitement en écho avec l'histoire du personnage central.

La couleur du noir avec le blanc son compère, le noir nous a construit un imaginaire à part, une représentation du monde véhiculée par la photo et le cinéma, parfois plus véridique que celle décrite par les couleurs. L'univers du noir et blanc que l'on croyait reléguer dans le passé, est toujours là profondément ancré dans nos rêves dans notre manière de penser. (Pastoureau ,2005 :49)

Ainsi, l'absence de la couleur vive serait une façon de refléter la réalité douloureuse de l'Algérie des années 1990 que pleure Berkane.

L'interprétation que nous adoptons ici, liée à la coexistence des deux cultures française et islamique intégriste, est tout à fait possible car elle expliquerait le choix du titre *La Disparition de la langue française* qui semble, selon nous, plus en rapport avec la sociologie qu'avec la littérature. Transcrit sur deux lignes, en majuscule et en rouge, le titre qui survient juste après la mention « de l'Académie française » semble en effet servir davantage une problématique sociologique que romanesque. Cette précision, convenons-nous, ne rajoute rien au caractère littéraire du récit. Bien au contraire, c'est une notation qui nuit à la qualité d'un objet censé appartenir exclusivement au domaine de la fiction.

Autre élément de la couverture qui mérite d'être examiné est le nom de l'auteure écrit en haut vers la droite de la page. En superposition, le contraste des deux polices de caractère employé pour « Assia » et « **Djebar** » n'est pas non plus fortuit. Cette manœuvre semble bien répondre à une stratégie mise en œuvre par l'éditeur. Ce dernier qui aurait peut-être misé sur l'idée de l'oxymore a voulu par là encore une fois attirer l'attention sur l'Algérie des années 90, l'époque des idéologies en lice.

Enfin, il y a le nom de la collection du roman en rouge et blanc, *Le livre de poche* (en minuscule tout en bas de la première de couverture, qui est un élément péritextuel aussi important que le reste et pour preuve cette citation de Genette :

A ces indications verbales, numériques ou iconographiques s'ajoutent habituellement des indications plus globales tenant au style ou au design de la couverture,

caractéristiques de l'éditeur, de la collection, ou d'un groupe de collections. Un simple choix de couleur pour le papier de couverture peut à lui seul indiquer, et très puissamment, un type de livres (GENETTE, 1987 : 29)

En effet, les couleurs ne sont pas anodines, mais plutôt parlantes. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire. Les couleurs en disent assez sur nos ambivalences. La symbolique des couleurs peut, à elle seule, faire l'objet d'une étude. Elle restera un travail à faire. Pour l'heure, nous allons nous contenter de dire quelques mots à ce propos.

Concernant la couleur Blanche qui prédomine sur la photo, elle pourrait plaider pour l'hypothèse d'une absence après la disparition du personnage central. Une absence dont le blanc serait le synonyme. Ne dit-on pas en science informatique « un blanc » pour signifier un espace vide ? Après La disparition de Berkane, les recherches ont abouti à un blanc, dirions-nous : *«Le blanc est associé à l'absence, au manque : une page blanche (sans texte), une voix blanche (sans timbre), une nuit blanche (sans sommeil), une balle à blanc(sans poudre), un chèque en blanc (sans montant)[...]»* ( Pastoureau, 2005 :49)

Quant au rouge, elle pourrait renvoyer dans ce cas à l'amour de Berkane pour la langue française. Ne dit-il pas : *« Mon alphabet latin est, tout de même, celui qui, sur cette terre, a traversé les siècles ; il fut creusé sur des pierres rousses, puis oublié dans des ruines. Mais celles-ci demeurent, pour la plus part, somptueuses. »* (p.123)

Le rouge, compte tenu de la tragédie racontée, pourrait aussi signifier le danger de l'intégrisme qui menace la longévité de la culture française et la stabilité d'un pays jadis épanoui.

Avant de passer au point d'étude suivant, nous aimerions porter notre attention sur une autre première de couverture que le groupe éditorial Albin Michel a élaborée pour l'édition du même roman en 2014. Sur cette nouvelle couverture, nous apercevons sur un fond totalement blanc une photo de l'auteur. Cette fois-ci des couleurs vives y figurent. En la rapprochant de la précédente, on remarque aisément la différence qui les distingue : celle-ci, en raison de la prédominance de la couleur rouge, ne manque pas de gaieté. Malgré la partie gauche du visage d'AssiaDjebar qui reste caché, on peut dire que l'expression qu'il laisse dégager suggère la sérénité et l'espérance.



C'est cette couverture qui semble être adoptée pour la majorité des éditions qui suivront. Cette illustration cumule, de notre humble point de vue, deux interprétations qui sont également en rapport avec ce qui est narré dans l'œuvre : l'effacement de la moitié du portrait symboliserait la disparition de la langue française et la gaieté du visage évoquerait l'espoir d'une Algérie qui renaitra de ses cendres.

### 3. La structure formelle du récit : ressassement d'un temps révolu?

Définir le vocable « structure » peut paraître une entreprise banale, mais elle ne l'est pas pour la simple raison que derrière le choix d'une forme structurelle se cache un raisonnement. En optant pour une telle progression du récit, AssiaDjebar a voulu par cet acte littéraire diriger vers le sens qu'il convient de donner à contenu de l'œuvre. Il faut indiquer d'emblée que les termes fond et forme ne se distinguent pas chez les structuralistes. C'est le sens de ce propos de J-M Adam que :

Les règles macro-structurels correspondent à la structure thématique ou, surtout narrative de l'énoncé, dans cette direction nécessairement transphrastique, on s'intéresse au mode d'articulation non pas des différentes phrases mais des différentes unités des structures narratives. (J-M Adam, 1996 : 195).

On l'aura compris, c'est au message que renvoie la forme qui structure *La Disparition de la langue française* que nous nous intéresserons.

*Etymologiquement, nous dit Le Petit Robert (2007), le mot vient du latin « structura, de struire » qui veut dire « construire ». La structure se définit donc comme la manière dont un édifice est bâti, construit.*

Pour comprendre l'intérêt que nous portons à la configuration structurelle autour de laquelle s'échafaude *La Disparition de la langue française*, et avant d'expliquer ce qui nous a incitées à regarder cette structure de plus près, nous pensons qu'il est nécessaire de la restituer dans son intégralité telle qu'elle figure tout au long du texte. Voici comment le récit qui nous occupe ici est organisé :

#### I. 1<sup>re</sup> partie : le retour (automne 1991)

##### A. L'installation

- 1.
- 2.
- 3.

##### B. Lent détour

- 1.
- 2.
- 3.

C. La Casbah

- 1.
- 2.
- 3.

**II. 2<sup>e</sup> partie : l'amour, l'écriture (un mois plus tard)**

A. La visiteuse

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

B. Journal d'hiver

- 1.
- 2.
- 3.

C. L'adolescent

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.

**III. 3<sup>e</sup> partie : la disparition (septembre 1993)**

A. Driss

- 1.
- 2.
- 3.

B. Marise

- 1.



2.

3.

C. Nadjia

1.

2.

3.

Notons avec J-M Adam dans *L'analyse des récits* souligne que le repérage des composants de la structure d'un récit permet de circonscrire son architecture et oblige à bien décrire « *un ensemble de procédures descriptives pertinentes au niveau où elles se placent, celui des effets de sens tels qu'ils se manifestent dans le texte* » (J.M Adam, 1996: 195).

Décortiquons à présent cette configuration structurelle.

La première remarque à faire est que chacune des trois parties principales comporte en son sein trois sous parties signalées par trois lettres alphabétiques écrites en majuscule : A, B et C. Les trois sous parties se composent chacune à son tour de sous titres désignés cette fois-ci par des numéros (1, 2, 3, 4, 5, 6) qui correspondent au nombre d'éléments représentés.

On peut dire que la division de ce texte est en quelque sorte systématique. Le mécanisme du retour des lettres et des chiffres est, autrement dit, une manœuvre qui ne relève pas du hasard. Comme nous pouvons le constater, cette façon de faire est régie par le principe de redondance. Essayer de saisir l'implicite de cet éternel recommencement, parce qu'il faut bien reconnaître que c'est de cela dont il s'agit, est ce qui nous importe ici.

L'opposition que cette logique redondante forme avec la linéarité du récit (Le retour, L'amour, La disparition) n'échappe à aucun lecteur, aussi inexpérimenté soit-il. Que nous dit-elle dans ce cas de la problématique traitée dans l'œuvre ? On suppose que cette manière de raisonner est au service d'une idée qui ne diffère pas de celle que nous avons décelé depuis le début, c'est-à-dire, l'idée du contraste, du paradoxe. Le paradoxe, encore fois, définit le balancement de l'Algérie entre deux idéologies diamétralement opposées. L'Algérie des années 90 est une Algérie des conflits idéologiques.

Les nombreuses analepses qui perturbent le déroulé du récit, comme le montre certaines parties intermédiaires, participent également de cette logique du contraste que AssiaDjebar semble avoir érigé en principe fondateur. Les sous-titres anepleptiques du plan que nous avons souhaité, pour des raisons de clarté, développé ici sont en caractère gras :

## I. 1<sup>re</sup> partie : le retour (automne 1991)

### A. L'installation

- 1) Retour en Algérie. Souvenirs du narrateur
- 2) Raisons d'un départ... et de ces « mémoires »**
- 3) Sentiments envers Marise. Lettre à Marise

### B. Lent détour

- 1) Existence quotidienne
- 2) Souvenir de Marise, souvenirs d'enfance (récit à la 3<sup>e</sup> pers.)**
- 3) La famille. épisode scolaire autour d'un drapeau

### C. La Casbah

- 1) En route vers le « quartier d'enfance ». Tentative d'agression (récit à la 3<sup>e</sup> pers.)
- 2) Le « quartier d'enfance » : lettre à Marise et désillusions
- 3) Retour à la Casbah. Souvenirs de l'oncle Tchaida**

## II. 2<sup>e</sup> partie : l'amour, l'écriture (un mois plus tard)

### A. La visiteuse

- 1) Arrivée de Nadjia
- 2) L'histoire de Nadjia**
- 3) Scène d'amour
- 4) Passion pour Nadjia. L'amour toujours !

### B. Journal d'hiver

- 1) L'Algérie d'aujourd'hui : anecdotes, réactions de Berkane et de Nadjia
- 2) états d'âme. Stances pour Nadjia
- 3) Journal intime : craintes devant la situation politique ; sentiments envers Marise et Nadjia

### C. L'adolescent

- 1) Alger, décembre 1960 : son autobiographie**
- 2) 11 décembre 1960 : révolte de la Casbah autour des drapeaux**
- 3) Une maison « pas honnête »**
- 4) Décembre 1961 : arrestation**
- 5) Emprisonnement**
- 6) Le salut au drapeau français**

## III. 3<sup>e</sup> partie : la disparition (septembre 1993)

### A. Driss

- 1) Coup de théâtre : disparition... de Berkane !
- 2) Arrivée en Algérie de Marise
- 3) Remise de « documents » à Marise

### B. Marise

- 1) Retour de Marise en France

2) Douleur de Marise. Fuite des intellectuels francophones d'Algérie

3) Jeu théâtral et vie réelle

C. Nadjia

1) Lettre de Nadjia à Berkane

2) Suite de la lettre

3) Fin de la lettre pour Driss. Epilogue.

Nous pouvons dire que tout récit comporte un schéma fondamental, bien qu'il soit quelquefois difficile de le reconnaître, qui se compose d'une situation initiale, de péripéties et de chute. Dans le cas de *La disparition de la langue française*, l'écoulement de la trame narrative est rompue à plusieurs reprises pour signifier probablement la situation de Berkane qui peine à aller vers l'avant ; qui peine, en d'autres termes, à aller à la rencontre de cette Algérie devenue intégriste. Ajoutons que ces réminiscences qui ramènent sans cesse Berkane vers son passé l'empêchent de vivre pleinement son présent. Sa mémoire errante l'emmène et le ramène entre son passé et son présent.

Nous avons avancé plus haut l'idée de l'éternel recommencement et nous pensons que le retour des lettres et des chiffres est, dans la perspective qu'est celle de ce roman, est très significative. « *Ces unités spatio-temporelles, écrit Genette (1972 : 127-27) contrastent singulièrement avec les grands titres de l'œuvre, comme si cette structuration par titres avait pour objectif de suggérer à l'ensemble vécu une cohérence essentiellement différente* ».

La redondance pourrait donc aussi être l'expression d'un ressassement. Cette hypothèse est tout à fait acceptable puisque Berkane, malgré le passé colonial qu'il a connu, voue un amour éternel à la langue du colon. Qu'on ne se trompe pas, Berkane ne tient pas au passé colonial de l'Algérie, mais à la langue du colon qui se confond avec son passé d'enfant heureux : « *...mon enfance, les rues en escalier de mon quartier à la Casbah, mon amour précoce pour Marguerite- la seule fillette « roumia » de l'école* » p.14

# **PARTIE I**

## **Le passé entre félicité et tragédie**

La mémoire et la réminiscence d'après Aristote sont définies comme telle :

Si Aristote s'efforce de montrer que la réminiscence ne s'identifie, pas avec la mémoire, c'est qu'il y a possibilité de les confondre. De fait, elles sont très voisines l'une de l'autre en ce que toutes deux sont la reprise d'une connaissance antérieure. Mais alors qu'on qualifie de mémoire le retour pur et simple d'une connaissance antérieure, on réserve le nom de réminiscence à un processus qui aboutira au souvenir comme à son terme, ou qui en procédera comme de son principe (S.Cantin, 1995 :92 )

Chez Proust, la mémoire involontaire est une façon de se souvenir inconsciemment et sans intention rationnelle, semblable aux images que quelqu'un qui est en train de s'endormir voit avec son regard intérieur avant de se perdre dans ses rêves. Différent des pensées d'un rêveur éveillé, la mémoire involontaire suit un déroulement spécifique. Elle est toujours déclenchée par une impression sensorielle, comme une odeur, un goût ou un bruit et commence «à l'instant même», sans mise en garde (H. Correy, 2015 : 3)

Dans cette première partie dont le titre fait écho à la conception du passé chez Marcel Proust, il s'agit de montrer la tension entre le bonheur et les heurts qui traverse le roman et qui caractérise l'enfance de Berkane, le personnage principal de l'œuvre. Echafaudé sur le principe de l'oxymore, *La Disparition de la langue française* se balance entre deux grandes idées, le plaisir et le déplaisir, qui se contrebalancent en permanence sans réellement se séparer ni se hiérarchiser.

Le premier chapitre se construira autour de la notion de bonheur qui trouve parfaitement sa place dans le texte. Les souvenirs empreints de joie intense que revit par moment le personnage du roman ne peuvent être qualifiés que d'instant sublimes. En effet, l'extase qui s'empare quelques fois de Berkane lorsqu'il croise par la pensée les quelques bouts heureux de sa vie passée ne prend dans la conscience du lecteur que nous sommes que cette forme de lumière qui transforme le mirage en réalité.

Le second chapitre sera l'occasion, à partir des exemples que nous allons mobiliser, de mettre en exergue l'autre sentiment que les souvenirs de Berkane éveillent en lui : le malaise. Il y a en effet dans cette œuvre d'Assia Djebar un nombre considérable de passages teintés de tragique et c'est à ces moments de mélancolie qui reviennent hanter le présent du personnage auxquels nous nous intéresserons.

# **CHAPITRE 1**

## **Le passé comme source de bonheur**

Dans *La Disparition de la langue française*, le passé, malgré la douloureuse période coloniale, ne rime pas toujours avec douleur et malheur. Plusieurs pans de la vie antérieure de Berkane sont en rapport avec le sentiment de plaisir.

La réminiscence qui permet à Berkane de trouver «*en une seconde l'infini de la jouissance*» (Beaudelaire) qu'il a connue jadis rappelle le pouvoir de la mémoire involontaire dans *A la recherche du temps perdu*.

«*M'est arrivé soudain cette irrésistible joie, et suscité en moi un être inexistant l'instant d'avant, qui voulait vivre, qui voulait créer, qui ne craignait rien de la mort, qui se sentait immortel* » disait M. Proust. Se retrouver auprès de sa famille, cheminer dans les rues de sa patrie ou se lover dans le giron de la mère bien-aimée est aussi pour Berkane une joie irrésistible qui fait de lui un être qui ne craint rien de la mort.

Examiner cette union du passé et de la félicité est donc le propos de ce premier chapitre.

**1-1 Repères et reconnaissance de soi :**

Hélène Correy souligne que : « *Selon Proust, le souvenir et la mémoire sont inséparablement liés (...) Le souvenir est la seule façon d'arriver à avoir une connaissance du monde, car c'est en revivant une situation que nous la vivons véritablement.* »(H. Correy, 2015 : 3)

Noureddine Toulbi dans son livre *L'identité au Maghreb* affirme que : « Le sentiment identitaire [...] naît et se développe en fonction de la qualité et de l'intensité des échanges qu'une personne entretient avec son univers social. Le besoin d'extérioriser son identité dans un système de relation à autrui définit le sens qu'on donne habituellement à l'ensemble des transactions sociales qui permettent à l'individu de se sentir un, en occupant une place et en tenant différents rôles dans un univers à la codification à laquelle il participe pleinement »(Toulbi, 2000 : 225)

Nous le savons, c'est par le lien qui unit l'être à sa famille que la reconnaissance de soi commence. L'homme n'a pas seulement besoin de vivre dans un peuple sur un territoire déterminé ; il a nécessairement des ancêtres qui lui transmettent avec la vie leur propre sang, qui le nourrissent de leurs sueurs, l'éclairent de leur raison, l'échauffent de leur tendresse. C'est pour des raisons similaires que le personnage principal de *La Disparition de la langue française* a quitté la France. Au début des années quatre-vingt-dix, Berkane rentre donc pour toujours en Algérie et retrouve, après avoir vécu vingt ans à l'étranger, son pays d'origine, sa langue maternelle, les souvenirs de ses proches et de sa famille. Voici les termes qu'il emploie pour exprimer sa joie de retrouver la maison familiale:

« *Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays... « Homeland », le mot, étrangement, en anglais, chantait, ou dansait en moi, je ne sais plus : quel est ce jour où, face à la mer intense et verte, [...]. Moi seul ici et le cœur aussi vide, moi installé à l'étage du dessus.* »p13

Les verbes « chantait » et « dansait » auxquels il recourt pour décrire ce qu'il ressent intérieurement lorsqu'il retrouve son « chez soi » n'ont pas besoin d'être commentés. Il est clair que ce retour aux racines, qui est aussi un retour aux origines, est vécu comme une renaissance. Dans cette demeure vide qui est un bien familial, Berkane redevient l'enfant qu'il fut. La structure syntaxique de la phrase qui ouvre le passage ci-après en est la preuve :



rudimentaire, frêle, le « moi revenu « chez moi » » ne sort que de la bouche d'un enfant qui ne maîtrise pas encore les procédés de la phrase élaborée :

*« Premier jour donc en « homeland », moi revenu « chez moi » dans le chez-moi qui m'est dévolu de l'héritage paternel, mes deux frères, tout contents que j'aie proposé la jouissance de cette villa face à la mer en échange de ma part dans la maison de maître de Hydra-Alger (trois fils et deux filles, donc un quart pour chaque frère, un seul quart pour deux filles) »P13.*

Sa présence dans cet espace parental est également l'occasion de se rappeler la culture dans laquelle il a baigné et qu'est la sienne: *« trois fils et deux filles, donc un quart pour chaque frère, un seul quart pour deux filles »P13.* On comprend à partir de là que Berkane reconnaît très bien ses traditions ancestrales.

La question de la famille est omniprésente dans le roman. Les membres de famille du protagoniste Berkane sont cités tout au long du texte. Pour broser son propre autoportrait, il se présente comme étant le « fils de ». Écoutons-le attentivement :

*« Notre univers d'enfant restait limité à ce vieux cœur de la capitale, et nous appelions « Imazighen », les Ancêtres-non ceux de mon père(il se sentait fier d'être chaoui ) ; ni ceux de ma mère (née à la casbah, mais de parents descendus du Djurdjura, elle ne parlait point et se voulait citadine jusque dans son arabe raffiné) ; ces « imazighen » devinrent pourtant nos héros, eux, les corsaires turcs qui avaient écumé la Méditerranée, ces « rois d'Alger » du seizième au dix-huitième siècle »p14*

Par cette présentation de soi, Berkane ne nous dit pas simplement qui il est. On voit bien que l'intérêt derrière ce rappel des origines, il y a un désir de se donner une histoire généalogique, de s'ancrer dans une famille. Une hypothèse que la première partie du roman "Le retour" ne dément pas puisqu'on y trouve des descriptions détaillées de ses proches. Le retour à soi passe donc par le lien qu'il renoue avec son environnement familial ainsi qu'avec sa maison natale. L'usage de la langue maternelle est aussi un moyen de revenir à l'être qu'il était avant de partir loin de soi :

*« C'est en tournant la tête, puis en fermant les yeux, que, presque instinctivement , je me revois, vingt ans auparavant dans la boutique de mon oncle maternel, Mouloud dit Tchaida, lui qui est mort maintenant depuis longtemps, Le coiffeur qui lui a succédé, un vieil homme, à présent finit par me reconnaître, et s'étonne » p72*

Les occurrences les plus nombreuses restent celles liées à la Casbah et à sa géographie. Nous n'avons pas besoin de réfléchir longtemps pour comprendre les raisons d'un tel ressassement. La Casbah est le lieu natal ou le repère géographique qui contribue à résoudre la problématique du « Qui suis-je ? »

Berkane dans le passage ci-joint nous montre qu'il connaît même la légende de la rue du drogué et l'origine de cette appellation. Quel intérêt si ce n'est pour dire que c'est là, dans cet endroit qu'il connaît parfaitement, qu'il est né :

*« Je me vois prendre, dans toute sa longueur, l'étroite rue du Nil (qu'en arabe, on appelait zenkette El Meztoul, la rue du drogué) : c'est en effet la plus étroite rue de la Casbah, elle n'a qu'un mètre à peine de largeur et cela sur au moins cent mètres. Enfant, je connaissais sa légende : le maçon qui l'avait autrefois construite, racontait-on avait fumé tellement de joints qu'il avait perdu toute notion de mesure, d'où son appellation arabe. » P73*

Pour donner plus de crédibilité à cette affiliation, il cite un grand nombre de référents historiques principalement liés à la révolution. Outre l'intérêt littéraire de cette notation qui consiste à faciliter l'accès à un lecteur étranger non initié à l'histoire de l'Algérie, il s'agit de marquer son appartenance à cette terre dont il connaît manifestement trop bien l'Histoire :

*« Dans cette minute de contemplation, mon esprit est habité par une mémoire, comment dire collective ? Imaginer le jour où notre cité dite l'imprenable fut violée : l'armée française de Charles X y entre en grand apparat. Hassan Pacha, le dernier dey, n'a pas encore embarqué, avec ses femmes[...] Cette plongée en arrière me saisit chaque fois que je reviens sur cette place, comme si c'était moi qui reculais dans la mécanique du temps »p61*

Une terre dont il connaît également les valeurs de ses habitants. Berkane sait en effet qu'il est né dans une société tolérante où il y a l'acceptation de l'autre. Il sait que sa mère allait accepter une épouse étrangère, quel que soit sa nationalité pourvu qu'il soit heureux :

*« Une de mes sœurs m'avait avoué, lors d'une de ses visites, qu'elle se souciait, Mma Halima, de sa future bru : « qu'elle soit de n'importe quel pays, de n'importe quelle foi, peu m'importe, Dieu est un pour toutes les créatures, moi, j'aimerais bien partir en sachant mon Berkane avec une vraie épouse à ses côtés ! »p45*

On constate à partir de ces quelques passages que le souci de Berkane est de renouer avec son algérianité. En s'identifiant aux Amazighs, en récitant l'Histoire de la colonisation, le personnage de *La Disparition de la langue française* s'efforce de ressusciter en lui son autre moitié que l'exil a effacé. Berkane est donc revenu pour l'Algérie, pour retrouver ce « *homeland* » (Djebar, 2013, p.13), ce chez-soi parfumé de souvenirs d'enfance« [...] *qui [cachent] non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle* »(M. Proust, *Le Temps retrouvé*, IV : 456-457)

## 1-2 Le Bonheur auprès de la mère :

«*M'est arrivé soudain cette irrésistible joie, et suscité en moi un être inexistant l'instant d'avant, qui voulait vivre, qui voulait créer, qui ne craignait rien de la mort, qui se sentait immortel* ». M. Proust

C'est précisément cela que ressent Berkane lorsque certains souvenirs le ramènent auprès de sa mère. La figure de la bien-aimée surgit en effet dès les premières lignes du roman : «*En ce jour de mon retour, allongé sur la terrasse, face à l'infini de la mer plate (...) Il fait chaud, le soleil me brûle le ventre, je somnole. De retour, soupire-je dans la langue de ma mère* » p.14

Dès le seuil du texte, nous plongeons donc avec lui au sein d'une enfance où l'image de la génitrice occupe une place particulière. Pour confirmer cet attachement à la mère, la narratrice, si l'on suppose qu'il s'agit du double littéraire d'AssiaDjebar, use d'un adverbe de temps assez révélateur : «*Aussitôt en lui, sa mère, Halima, émet un long soupir presque rauque, voluptueux.* » p.16

Outre le choix de l'adverbe temporel dont la fonction est d'indiquer que le passé de Berkane est indissociable de sa relation d'avec sa mère. Le point de vue adopté semble également assez intéressant dans la mesure où il permet, étant donné qu'il s'agit du point de vue omniscient, d'accéder à l'intériorité de Berkane et de se rendre compte par conséquent de l'amour intense qu'il éprouve envers sa «*maman* ». Cet amour est dit de manière encore plus claire dans ce passage qui se passe de tout commentaire:

«*Les soirs suivants, le même Chant de la cigogne lui revint dans un début de sommeil, il s'endormit successivement et chaque fois avec la voix de Mma :*  
«*Non, gémit-il, elle ne me berçait pas, elle m'enveloppait ou, plutôt, les mots de sa poésie, son accent chantant et la dernière note de sa complainte qu'elle faisait trembler vibrer indéfiniment...* » (p.18)

Quand au nom de la mère, Halima, il est, comme dirait Paul Verlaine, «*doux et sonore comme ceux des aimés que la vie exila*». Ensemble, la glottale sourde /h/, la liquide littéraire /l/ ainsi que la labiale /m/ créent une musicalité dont la grâce et la légèreté berce l'oreille. Au dehors de leur vertu musicale, ces sons sont ceux que les enfants acquièrent le plus rapidement lorsqu'ils commencent à gazouiller.

Dans cette demeure familiale où Berkane trouve refuge après vingt années d'exil, la voix de la mère jaillit furtivement, résonne ici et là fortement et se fait entendre dans tous les coins de la

maison. Cette maman dont le souvenir ne le quitte jamais le ramène chez lui et à la vie : « *Tout bruissant des éclats de voix de ma mère disparue, mais vivante en moi, mais épanouie dans mon cœur, je m'assoupis dans un début de bien être : vrai, je vis, je revis chez nous* »(p.14 )

Qu'il est sublime ce sentiment qui fait revenir l'univers oublié de l'enfance ; l'univers des chants andalous au parfum de miel raffiné auxquels la mère s'en donner à cœur joie:

*« Il entendit distinctement la voix maternelle dérouler le chant de la cigogne dans la version de Tlemcen. Sa voix pale était mélancolique, elle ne chantait pas vraiment juste, Mma, songea-t-il avec un remord douceâtre et il s'endormit ce jour-là [...]son parler à elle, un mélange de dialecte de la rue algéroise, parsemé de mots raffinés, à consonances andalouses elle, née à la casbah et qui dédaignait le parler rude des montagnes voisines. »p.18*

Lorsqu'il se rappelle les étreintes de sa mère, Berkane redevient enfant: « *Quelques jours plus tard mais toujours dans les bras de sa mère Mma Halima* »p.34 et se laisse emporter par une avalanche d'images qui l'arrachent à son présent :

*« Il pensa à elle, à son mouchoir mouillé avec lequel elle lui tapotait, souriante, ses cheveux noirs, il s'endormait ensuite sur le carrelage du patio familial, la tête sur ses genoux : elle n'allumait pas le quinquet tout près, laissait l'obscurité insidieuse de la nuit les envahir tous deux et elle fredonnait pour « son » garçon (il se savait son préféré). »p.17*

C'est au cœur de ces réminiscences qu'il découvre ce qui est enfoui au fin fond de son âme.

C'est là qu'il comprend d'où il vient et qui il est: « *Durant les jours passés avec Marise, à Paris j'ai évoqué souvent ma mère, jamais mon père, comme s'il m'était difficile de le transporter, par la mémoire* »p.40

C'est là aussi qu'il réapprend à redevenir l'enfant de la mère arabe, la gardienne de la tradition qui éduque selon la loi du « nif ». Écoutons-le parler d'elle : « *Certes, je me rappelle ce que m'a dit ma mère. Mais quoi, je suis un enfant arabe, on n'évoque pas sa mère hors de la maison, et surtout pas en classe, devant eux* »p.39

Pour montrer son admiration pour cette femme arabo-musulmane qui a su être à la fois une épouse, une mère et une éducatrice, il assimile ses yeux à ceux du chat : « *Ma mère surveillait de ses yeux de chatte, le conseil de famille entre hommes. De nous tous, c'est elle seule qui sait lire et parler très correctement le français* »p.47

Cette comparaison est loin d'être banale puisque l'animal cité appartient à la famille des félins qui ont pour caractéristique principale l'intelligence. C'est l'amour qu'il voue à sa mère qui lui inspire ce rapprochement, car « l'amour est aveugle » comme dit l'adage. D'ailleurs la dernière phrase de l'extrait peut être perçue comme hyperbolique et la suite du propos permet de le penser : « ...son oncle paternel, à ses dix ou onze ans, l'avait enlevée de l'école » p.47

Un amour aussi intense, un attachement aussi solide ne peut que provoquer un chagrin incommensurable à la perte de la bien-aimée. Cette douleur ineffable, cette blessure inénarrable, Berkane l'a rencontrée et pour la peindre, il ne trouve pas mieux que la couleur noire :

*« Ma mère, Mma Halima, c'est vrai qu'elle m'a suivi, par la pensée, tout le temps en France, c'est vrai que le jour de sa mort a été une journée noire : elle avait beaucoup faibli je sentais qu'elle ne guérirait pas, j'avais pris l'habitude de l'appeler chaque dimanche et quelquefois, par surprise le vendredi, après sa prière d'hor en calculant le décalage horaire, pour ne pas tomber au moment de sa méditation qui suivait »p.44*

En somme, il convient de dire que Berkane quand il se remémore sa mère ses sentiments fleurissent discrètement, s'intensifient subtilement et se renforcent tout doucement.

### 1.3. Le bonheur auprès de la mère-patrie (la Casbah)

Notre corpus s'inscrit dans la littérature algérienne d'expression française, et dans cette dernière la patrie est souvent personnifiée en l'image de la mère, « la mère-patrie ».

Grands nombres d'écrivains dont AssiaDjebar ne cessent de l'évoquer, dans leurs romans, de décrire ses paysages, de lui exprimer leur affection, leur amour, leur attachement.

Comme en témoigne cet exemple : « ...*je mélange tout en m'enfonçant dans ma sieste : mon enfance, les rues en escalier de mon quartier à la Casbah* » p.14, l'espace de la Casbah dans *La Disparition de la langue française* peut y être appréhendé comme une revendication d'une appartenance spatio-identitaire. Une revendication qui engage le sujet exilé dans un processus de construction des différentes composantes de son identité. Cet espace se présente comme le territoire *de l'euphorie* dans la mesure où il est défini par des prédicats positifs qui participent à la construction de cet énoncé :

*«Vingt ans après, revenons à la place du cheval !*

*O ma Casbah, mon navire,*

*mes deux îles,*

*mes premiers pas... »p.64*

La Casbah n'est pas seulement un lieu d'habitat. La Casbah, comme nous pouvons le constater, est le lieu où l'âme s'enivre de danse et de chant. Cette joie indescriptible que ressent Berkane sur la place du cheval se lit à travers la forme versifiée qu'il donne à son discours : répartie en quatre vers de mesure inégale, la strophe qui allonge et raccourcit ses lignes semble tanguer au rythme de la mélodie que scande le cœur du revenant. Le nombre de possessifs présents dans l'extrait ci-après est d'ailleurs assez expressif à cet égard :

*« je fixe goulument la tache triangulaire de « ma »montagne, de ma ville « pomme de pin », de ma Casbah , mon antre, ma forteresse, mon quartier, houma, resté le même grâce à la permanence des pierres, des maisons à terrasses, des rues d'ombre et des escaliers en paliers, et des tranches étroites de ciel qui vous suivent, surtout des ruelles avec la foule s'écoulant, ruelles en coude s'éclaboussant de rires, de chants, des hommes et des garçons, et des femmes parfois fuyant, des filles pas honnête... »p.64*

Le génie de l'auteure se manifeste également dans le choix de cette figure de style qu'est l'accumulation. Cette dernière peut en effet être considérée comme l'allégorie de l'espace

sinueux de la Casbah. Pour ceux qui connaissent l'endroit, il est vrai que cet espace, construit sur une pente dont la configuration forme un triangle, apparaît sous un aspect pyramidal : « *La Casbah va lui proposer ses venelles, ses ruelles en nœuds, en escaliers d'ombre- ombre sans mystère* » p53

Au risque de nous répéter, l'attachement du protagoniste à cet espace consiste à redéfinir son identité par rapport à un territoire dans lequel il est né et dans lequel il a déjà vécu « L'Algérie ». Les souvenirs contribuent largement à maintenir, à nourrir cet attachement et à favoriser une certaine proximité avec l'espace en question.

*« ce village de montagne perché haut, vers la mer et ses tempêtes s'inclinant, ma Casbah j'y retourne, j'y reviens pour revivre, mon cœur y bat, je désirerais y dormir, toujours dedans pour me souvenir, toujours dehors pour me courir, oui, hier, aujourd'hui, en ce jour comme toujours, même si je suis ailleurs je suis ici ».* p.64

L'émerveillement et l'enchantement ressentis auprès de sa terre natale, le délice de savourer une après-midi au soleil en face de la mer, le bonheur de se savoir chez lui où il fait bon vivre, où il se remet à vivre, sont telles des ancrs dont la fonction est d'immobiliser un bateau au mouillage. Redisons-le encore une fois, lorsqu'il revient en Algérie au début du roman, et pendant les premiers mois qu'il passe sur sa terre natale, Berkane savoure pleinement ses retrouvailles avec les lieux de son enfance. On l'aura compris, Berkane aime et vénère sa patrie comme sa mère : « *Longtemps ces jours d'avril se déroulèrent ainsi jusqu'à ce que le taraudât le désir d'entendre les vagues. Quelles vagues, quelle mer, il crut que cela le renvoyait aux jours d'un bonheur capiteux* » p.17

Dans le miroir de ce passé d'où surgit des images de son enfance et de sa jeunesse, Berkane revoie ses sœurs heureuses de jouer avec les voisines sur la terrasse de la maison. Ce souvenir qui remonte de l'abîme du temps rappelle à l'étranger qu'il est devenu un autre aspect de la culture à laquelle il appartient : l'inégalité homme/femme :

*« Il se surprend à fredonner des aires de danse que lançaient autrefois ses sœurs, dans leur patio [...], des adolescentes, gaies parfois, même si elles vivaient cloîtrées, n'ayant que les heures du crépuscule pour monter à la terrasse, face à la mer[...] et l'enfant qu'il était en profitait pour contempler ainsi le monde avec elles ! »*p.57

Nous le disions, la description de la casbah se répète dans la joie et le ravissement de l'âme. C'est pourquoi cet espace est gratifié d'adjectifs valorisants frisant quelques fois l'anthropomorphisme. Dans ce passage : « *Toi ma Casbah retrouvée* » p.135, le procédé de la personnification donne à la Casbah le statut de paire, de dulcinée.



Par la description qu'il lui réserve, le narrateur joue le jeu de Berkane. Qualifiée de belle et de glorieuse, la Casbah est en effet assimilée à la femme aimée :

*« Il va les revoir dans le clair-obscur de ce vieil Alger : Djazirat el Bahdja- la belle, la glorieuse, si longtemps l'imprenable, sa ville en « pomme de pin », « ma cité des pirates légendaires », bribes d'histoires que sa mémoire, ce matin, sur la route, macère. »p.53*

C'est donc auprès d'elle, sa terre, « son royaume d'autrefois », que jaillit de son cœur une immense flamme réchauffant son corps et apaisant son âme :Après son exil, il était contraint à être séparé, de sa patrie natale. Mais son cœur était resté en Algérie, avec les souvenirs de son passé.

Dans ce passage :« *Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes* »p.65 Berkane dit que le cœur ne peut renoncer aux lieux où le ciel le fit naître. Mais il dit également ceci :

*« Il s'est oublié dans ce passé d'images mortes. Depuis son retour, il se dit qu'il vit comme ensommeillé :tout se mêle, et tangué, et fluctue, davantage d'ailleurs, le passé lointain, celui de sa première enfance, ou des années à l'école française. »p.57*

Dans l'une de ses lettres à Marise, Berkane écrit sa déception, sa désolation de la dégradation de la Casbah de son enfance :

*« Je tente de relater, pour toi, mon délaissement par rapport à mes lieux d'origine : après avoir déambulé ce jour-là, des heures durant jusqu'au crépuscule, il faisait presque nuit quand, épuisé au-delà de la morne constatation de retrouver ces lieux de vie dégradés, délabrés, disons même avilis...je n'ai pas retrouvé ces lieux d'une vie autrefois foisonnante, grouillante, je les ai cherché, je ne les ai pas encore trouvé [...]. Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées [...]. Mais je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste » p. 65-66*

Dans un autre passage, il la décrit comme muée en « aires d'abandon et de dénuement ». Pourquoi dit-il ainsi de sa Casbah bien-aimée ? : «*Ma déception de ce retour à mon quartier, je la trouve double. Des retrouvailles irrémédiablement fissurées, partant à la dérive [...] devenue désert du fait de son état de dépérissement misérable [...] je suis définitivement en perte*» p.67

Ainsi, aux souvenirs heureux qui lui procurent un bonheur intense se mêlent de tristes réminiscences qui provoquent en lui le malaise. Regardons cela de plus près.

## **CHAPITRE II**

# **Le passé comme voix d'un profond malaise**

Anna Jarmuszkiewicz dans son article intitulé : *Les représentations de la mémoire affective* explique que « La mémoire affective peut être comprise comme le souvenir des émotions d'une personne. Ce concept suppose qu'un individu puisse oublier les faits et événements, tout en gardant le souvenir des émotions qui les ont accompagnés. Ces émotions perdurent dans l'inconscient et peuvent ressurgir lors d'événements similaires à ceux qui ont généré ces sentiments. Les impressions se mélangent aux agissements, et une impression en génère une autre[...]. L'évocation de souvenir consiste dès lors à se remémorer des émotions ressenties dans un contexte donné, au détriment de la représentation des objets lointains ou de l'état dans lequel on se trouvait. » ( Jarmuszkiewicz:2)

« Notre caractère, écrit Henri Bergson, est en réalité composé de tous nos états du passé, nous nous servons de toutes nos expériences de la vie pour percevoir le moment, et cette perception du moment se transforme en souvenirs. Le soi-disant moment est de fait l'invasion du passé vers l'avenir » (*Matière et mémoire*, 2013 :159)

Comme nous le verrons dans lignes qui suivent, le passé de Berkane n'est pas toujours joyeux et lumineux, il n'est pas toujours ensoleillé. Il lui arrive à son grand dam d'être quelques fois nez à nez avec des spectres venus de loin qui lui rappellent ses sombres nuits.

**2-1 -Colonialisme et souvenirs scolaires :**

Comme on peut s'y attendre, le récit de Berkane est traversé de réminiscences évoquant des événements douloureux que sa mémoire n'a pas su gommer. L'enfant qu'il fut a connu la guerre et sait ce que signifient la peur et la misère. Le petit Berkane a vu les rafales de mitraillettes d'exécution trouer la chair des condamnés. Dans ses yeux innocents se sont imprimées les silhouettes de ceux qui ont achevé des blessés et dans son cœur prend encore vie l'assassinat de son oncle Tchaida. Ce passé qui loge dans les couches les plus profondes de son esprit n'a jamais réellement cessé de hanter ses pensées. N'est-ce pas ce qu'il faut entendre dans le propos qu'il tient ici: « *Lorsqu'un orage d'automne énerve mes sens, c'est le petit garçon ressuscité, qui a peur de ce retour au pays natal...* » (p.22)

Parmi ces images déchirantes qui se bousculent dans sa tête, certaines le ramènent donc à son passé d'écolier. De l'école française, Berkane ne semble garder que de mauvais souvenirs et c'est probablement pour cette raison que le récit qu'il déroule à ce propos n'est pas assez développé. La trame narrative réservée à ce passé n'excède pas en tout sept pages et est répartie sur deux séquences. On pourrait dire que la douleur qui accompagne ce souvenir est telle que Berkane l'évoque par bribes.

En effet, au cœur de ces réminiscences, une angoisse terrible et irrésistible le saisit : c'est Berkane, l'enfant de six ans, qui revit le souvenir raconté ici: « *c'est pour le voir que j'ai suivi leur marche désordonnée [...] chiffon aux trois couleurs, avec du vert, du rouge et du blanc* » (p.34 )

Le «chiffon aux trois couleurs» dont il ignorait encore la valeur est le drapeau algérien que les patriotes ont osé brandir lors de la première manifestation nationaliste. Il le saura, nous apprend-il, grâce aux explications de sa mère : «*«\_Ne dis pas « un chiffon », c'est un drapeau ! » est intervenue sa mère »* p.35 qui l'exhorte toutefois à garder le secret : « *\_ Ce drapeau que tu as vu, c'est le nôtre ! »* (p.35) et «*...on doit le cacher »* (p.35)

Berkane pantois ne peut s'empêcher de répondre que « *ce drapeau, ce n'est pas le même que celui qui est à la porte de l'école!* » (p.35). Réponse qui témoigne de l'embarras de Berkane qui ne comprend pas pourquoi il faut cacher ce drapeau puisque c'est le leur. Pourquoi ce n'est pas le même ? Pourquoi il était porté par les manifestants pendant la manifestation ? tant de questions se rappelle-t-il qui l'ont hanté et qui l'ont laissé stupéfait.

Ce drapeau qu'il voit, pour la première fois de sa vie, lors de cette manifestation violente, le marquera à jamais. C'est d'ailleurs à cause de cette révélation qu'il s'est attiré le courroux de son instituteur français. C'est en effet à cause des trois couleurs du drapeau algérien "le

rouge, le blanc et le vert'' qu'il a été réprimandé, se remémore-t-il avec amertume, par son enseignant. Écoutons le narrateur raconter en focalisation interne cet épisode fâcheux que Berkane n'oubliera sans doute jamais :

*« Je me souviens, ce jour-là, commence Berkane, dans la classe, j'entends comme si c'était aujourd'hui, l'instituteur nous ordonner : « Faites chacun un dessin : tenez, un bateau sur la mer, un dessin en couleurs, avec le drapeau sur le mat ! mon voisin, à la table, était un petit espagnol, même que sa mère, une marchande de fruits au marché de la lyre, venait parfois le chercher, et nous, les Arabes, on se moquait de cette habitude. Donc mon voisin européen se met à dessiner, moi, moins doué que lui, je regarde ce qu'il fait (...) Je cherche, sans façons, dans la boîte de mon voisin, la couleur verte qu'il n'utilise pas, je me dépêche, je suis content de mon dessin, je colore de vert mon drapeau où il y a déjà, comme chez Marcel, du rouge et du blanc, mais je me répète : « Nous, c'est le vert ! » je viens à peine de finir : je suis tout fier de moi, même si je ne dessine pas aussi bien que mon voisin. Le maître derrière nous, je pense qu'il va simplement passer [...] il reste immobile derrière nous deux. Moi, j'ai fini encore une fois, je me sens fier : j'ai fait vite, j'ai dessiné avec ardeur. Le maître, soudain, s'étonne : ça, c'est quoi ça ? »*  
(p.38-39)

C'est à partir de là que commence le drame infligé par des adultes à un enfant de six ans. A la question que l'instituteur pose, on le devine, avec énervement et sur un ton violent, le petit Berkane répond innocemment : *« C'est mon drapeau, msieur! »* et suscite à son insu la haine et la colère du colonisateur:

*« De plus en plus furieux semble le maître. Il m'insulte, il crie de plus belle, il me traîne toujours par l'oreille et m'emmène, d'un trait, chez le directeur : — Petit voyou ! Qui t'a montré ça ? Il a pris mon dessin dans son autre main... Nous voilà chez le directeur. Le maître exhibe mon dessin, l'objet du crime. Je suis l'accusé. »* (p.39)

Enragé, le directeur de l'établissement l'a également puni en lui administrant une correction à coup de main: *« une gifle retentissante du directeur me fait tourner la face et celui-ci, sans hurler par contre mais glacial. »* (p.40)

C'était, dit-il, sa deuxième année à l'école française, c'était en 52 (p.36) et à ce moment-là poursuit-il, « *J'étais un môme !* » p.37

Un môme ! Pourtant aucun des deux adultes venus apporter la « civilisation » aux peuples sauvages n'a considéré son petit âge. Voyant en lui l'ennemi à soumettre, les deux colonisateurs accusent l'enfant de complot et l'assomment à coup d'adjectifs dévalorisants.

: « *Moi qui ne comprends toujours rien, qu'est-ce qui lui prend le maître ?* » p.39 déclare le petit écolier qui se voit renvoyé et contraint de ramener son père pour qu'il soit humilié à son tour. Et pourtant précise-t-il : « *je suis le seul enfant arabe à avoir un père pour lequel l'école des Français, c'est sacré !* » p.40

La menace du directeur, après tant d'années passées, est encore vivante dans la mémoire de Berkane. Le ton agressif sur lequel elle a été prononcée secoue encore violemment les parois de ses oreilles. On l'imagine, à la lecture de cette phrase : « *\_ Tu ne remettras plus les pieds à l'école si tu ne reviens pas avec ton père !* » p.40 grelotter de froid.

Encore vif, le souvenir de la rencontre entre son père et le responsable de son école se présente à sa mémoire : avant d'aller voir le directeur, Si Saïd qui a très bien soigné sa toilette et mis son « costume de cérémonie » a été pourtant accueilli avec dédain :

*« Le lendemain, il a fermé son café, il est allé, très tôt, chez l'oncle coiffeur. Il est revenu mettre son costume de cérémonie : le pantalon turc bouffant, le gilet en soie brodé en fils d'or, la veste des jours de fête, son fez rouge enroulé d'un turban en lin blanc sur la tête, qui le rendait majestueux, sa barbe et ses moustaches peignées de près. Chaussé des souliers de l'Aïd »* (p.47)

Fier de ce père qu'il comparait à un haut dignitaire, Berkane pensait naïvement qu'il allait les émouvoir tous :

*« Si Saïd, mon père je me dis tout fier, il ressemble à un cavalier turc, ou à un chef caïd ou agha : il va les impressionner ! »* (p.48)

Il est vrai qu'après avoir évoqué son enrôlement au sein de l'armée française, monsieur Gonzalès lui a manifesté une certaine considération, mais il a tout de même menacé de porter l'affaire devant une juridiction supérieure. Les deux passages ci-après le disent assez clairement :

*« Vous avez, devant vous, un ancien combattant de l'armée française ! (Si Saïd a le geste, un peu vague, de mettre sa main au front, comme s'il saluait la France.) Oui, continue-t-il, cinq ans j'ai servi comme soldat dans la division Leclerc : car monsieur*

*le directeur, j'ai participé à la libération de Paris, à la libération de Strasbourg ! »*  
(p.49-50)

« *Je vous le dis tout net, heureusement que vous êtes venu, je pensais que je devais remettre ce document à la police.* » p.49 Ce que retient Berkane de cette image du père qui remonte du fin fond de l'enfance, c'est la lucidité de son père qui a su amadouer le directeur en administrant une punition à son fils : « *Et là dans ce bureau, il me décroche une gifle si violente que celle de l'instituteur et du directeur, la veille me paraissent des caresses.* »(p.50)

Car, ce respect exagéré pour la France n'a été finalement que de l'impotence d'un père colonisé qui, une fois chez lui, pose sur son enfant un regard paternel, mêlé d'une certaine fierté: « *Mon petit, me dit-il en tête à tête, dans la chambre. Fais attention à partir de maintenant ! Tu es mon véritable fils, puisque tu connais notre drapeau.* » (p.50)

Cette manière de parler du père si douce marquera à jamais Berkane. Il savoure l'émotion partagée par ce père habituellement si dur, si rude, qui s'exprime ici avec une douceur troublée que le petit garçon Berkane n'aura plus l'occasion d'entendre : « *Jamais plus je n'aurai, de ce père si rude, une voix d'une douceur aussi troublée. Je suis remué : je ne comprends rien, mais je n'oublierai jamais le regard de mon père posée sur moi, ce jour-là* » (p.51)

Berkane, à partir de ce moment-là, comprend que l'espoir est possible et que le sang des martyres servira à hisser ce drapeau si cher aux Algériens : « *Mais il faut être patient. Il arrivera, le moment où le drapeau flottera là, devant nous* » (p.51)

Ce drapeau se veut une mise en valeur de l'héritage culturel de l'Algérie. Emblème de l'unité du pays, ses trois couleurs "le rouge, le vert et le blanc" resteront gravés à jamais dans sa tête d'enfant. Grâce à ce rouge écarlate, qui reflète la vigueur et la résistance des fidèles Moudjahidines, les Algériens jouiront d'une indépendance certaine. La future génération sera reconnaissante de la valeur du sang jaillit, au nom de l'amour d'une innocente Algérie.



## 2.2 Colonialisme et souvenirs de l'emprisonnement

L'Algérie gravement touchée par la guerre coloniale un est un épisode clé de la deuxième partie du roman que l'auteure a intitulé: 'l'amour, l'écriture'. Cette période tragique de l'histoire du pays est plus précisément développée dans la troisième partie sous-titrée « l'adolescent ». Dans ce récit, Berkane reprend quelques détails de son emprisonnement et n'évoque que les moments et les périodes les plus difficiles. Il choisit néanmoins de parsemer sa diégèse de quelques dates cruciales ainsi que de quelques indices concernant la situation historique du pays. Citons entre autres : la révolte de la Casbah autour des drapeaux, son arrestation, son emprisonnement et enfin le salut au drapeau français.

A partir des extraits ci-dessous nous allons tenter de mettre l'accent sur les souvenirs de son emprisonnement, de montrer notamment que dans cette œuvre la guerre et les souvenirs ne sont pas mis à part, mais bel et bien intégrés dans la vie de Berkane. Nous tenterons par conséquent de démontrer que toujours dans ce corpus l'histoire collective s'entrelace de manière inébranlable avec l'histoire individuelle de Berkane.

Cruelle et fatidique fut la guerre, tel est le souvenir affreux et cauchemardesque qui le poursuit encore telle une ombre. Une plaie béante qui ne se referme pas, car ce sont des souvenirs impérissables et des maux inguérissables.

En effet, Berkane raconte à Nadja qu'il avait l'âge de seize ans au moment où il était détenu, que dans cette même cellule, deux cents prisonniers y étaient entassés comme du bétail dans une écurie, dépourvus de toute humanité et de toute dignité :

*« Ce fut moi, qui, à brule-pourpoint, plongeai dans un passé plus lointain : J'aimerais te raconter, Nadja, comment en janvier 62- six mois avant l'indépendance- dans le camp où j'étais détenu (j'allais avoir seize ans), arriva parmi nous un nouveau [...] Silencieux d'abord il nous regarda vivre, une journée dans notre train-train. A la fin, il s'étonna que, dans cette cellule de deux cents prisonniers (j'étais avec un autre, le benjamin), l'on n'ait pas organisé, le soir des discussions politiques. » (p120)*

En rapportant cette scène vécue au camp du maréchal, qui se situe à Tizi Ouzou exactement à Tadmaït, Berkane redevenait l'adolescent de seize ans: « *De nombreux mots arabes et berbères existent pour désigner un « consensus » un « conseil de représentant », un « diwan », mais la laïcité ? Un vide, un non concept, chez chacun de nous, dans ce camp et je dois l'avouer* » (p123). Il était en effet trop jeune pour saisir ce qui se passait et ce qui se disait dans cette Algérie qui allait acquérir sa liberté. A seize ans : « *j'étais un analphabète politiquement.* » (p123), dit-il.

Au camp « de Beni Messous » où il a été transféré, les conditions de détention, se souvient-il, n'étaient meilleurs : plus de sept cent détenus humiliés par la France. La description qu'il en donne en témoigne:

*«Néanmoins, par rapport aux logis précédents, cela paraît le confort [...] Chaque détenu a droit à une couverture : à lui de choisir, pour dormir dessus ou pour s'en couvrir. Le luxe, je me dis : il y a enfin des toilettes, dehors près des portes, et une fontaine. Après le couvre-feu, à six heures, on ne peut plus sortir dans la cour. »p167*

Un camp qui accueille en moyenne cent à deux cent personnes par semaine est une image qui ne se ternit pas, qui résiste à l'usure. Pour preuve, cet évènement que Berkane raconte sans la moindre hésitation comme s'il se produisait au moment de la narration sous ses yeux:« *Moi je regarde, je découvre. Ainsi, il y a chaque jour des arrivants, après les formalités auxquelles chaque nouveau est astreint, on l'attend pour savoir d'où il est, s'il est amoché après l'interrogatoire, s'il préfère ne pas en parler. » (p167)*

### 2.3 Patriotisme et conflit fratricide (FLN-MNA) :

A la lecture de ce corpus nous finissons par comprendre que la violence ne s'exerçait pas seulement entre les deux pays algériens et français, mais qu'elle était aussi présente à l'intérieur du camp algérien, entre membres des différentes familles politique et entre membres du F.L.N et citoyens. Nous apprenons ainsi que cette guerre civile qui opposa les deux mouvements nationalistes algériens rivaux, le Front de libération national (FLN) et le Mouvement national algérien (MNA), était une guerre fratricide et sanguinaire.

Berkane pour sa part, a rejoint le mouvement du FLN, car c'est cette organisation, explique-t-il, qui l'avait emporté dans toute la capitale : *« Pour ma part, j'ai frotté mon front, très jeune, avant même la bataille d'Alger, dès les premières années de la guerre, j'ai su combien les règlements de comptes, dans notre quartier, ont été féroces. Finalement, c'est le F.L.N. qui l'avait emporté » (p.168)*

L'adhésion à un parti, précise Berkane, se communique par des gestes rigoureux que les nouveaux venus apprennent sérieusement. C'est donc selon qu'il se frotte le front ou se caresse le menton que les uns et les autres reconnaissent le frère ou l'ennemi :

*« Quand les nouveaux venus nous rejoignent, il y a un code de gestes muets que je repère et par lequel j'ai dû passer,[...]une forme d'interrogation « qui es-tu ? » [...] ou bien il se frotte ostensiblement le front on traduit tous « je suis du F.L.N »ou bien il peut au contraire se caresser le menton longuement, comme s'il avait une barbe. Tous comprennent : il est donc du M.N.A, la branche nationaliste rivale dont le chef Messali porte la barbe. »(p.168)*

Le souvenir du courageux Mourad, le membre du MNA qui a osé afficher son appartenance politique dans une cellule où tous les détenus étaient du FLN, lui revient en mémoire. Sa mise à l'écart par des frères ennemis, sa solitude semblent, à l'entendre parler de lui, l'avoir profondément bouleversé :

*« Dans ma chambrée, un seul détenu a affiché son appartenance au M.N.A. La réaction fut simple : personne ne lui parle. Il ne reste donc muet, mais il paraît calme ; pas tendu, enfermé seulement en lui-même. Je l'observe souvent : il s'appelle Mourad ; je ne sais rien d'autre de lui. « Comment fait-il pour tenir ? » me dis-je. » (p.168 )*

C'est probablement pour atténuer l'absurdité de la situation qui régnait qu'il s'efforce d'expliquer les raisons de la rupture. La séparation entre les deux organisations s'est opérée au terme d'un conflit et d'une lente différenciation étalée sur plus d'une année. Le MNA n'était pas seulement considéré par le FLN comme un rival mais plutôt comme le collaborateur du colon français : « *La vérité était une et toute simple : le 1<sup>er</sup> novembre 54 avait été déclenché par le F.L.N. Tous ceux qui avaient refusé de se rallier à cette impulsion, dont ce M.N.A, étaient « des traîtres » ! (p.169)*

Malheureusement, pour reprendre le point de vue de Berkane, les deux partis étaient si opposées, que dans toutes les villes d'Algérie allaient éclater des tumultes, avec morts et blessés au cœur même des prisons. De la description ci-dessous que livre Berkane de Mourad et de lui-même, une chose est sûre : il regrette de s'être attaqué violemment à ce frère de combat dont la sagesse et la sérénité l'intriguaient fortement:

*« Soudain, j'explose ; je l'attaque de front : Tu es M.N.A., n'est-ce pas ? Il me regarde, sourit, fait oui de la tête, en silence. Son flegme m'exaspère, je l'interpelle, ma main au couteau en l'air : Comment peux-tu obéir à Messali le traître ? [...] Il daigne répondre : c'est toi qui le dis ! Pour Messali, l'avenir seul jugera ! » (p.169)*

Berkane n'a pas non plus oublié Brahim, un des leaders de la chambrée, qui lui a appris ce jour-là à ne pas juger les autres de manière. Cette phrase criée haut et fort : « *Mourad, sachez-le, est un vrai patriote* »<sup>p171</sup> fut une vraie leçon pour lui : « *C'est ainsi que je reçois ma première leçon politique : la seule en tout cas qui me permet de ne plus agir, comme ce jour-là, en brute précoce* » (p.171). Mais le souvenir de cette guerre fratricide et des pertes considérables occasionnées suscitera toujours en lui la même douleur et la même incompréhension.

Ainsi, en nous racontons son histoire personnelle, Berkane nous fait découvrir une partie de l'histoire nationale méconnue de la grande majorité.

# **Partie II**

## **Un personnage à l'épreuve de l'écriture**

Cette partie, que nous aurions pu intituler « l'homme-plume », est réservée à l'étude de l'écriture telle qu'elle est pratiquée par le personnage du roman, Berkane. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler le lien étroit qui existe entre le choix scriptural d'un auteur et sa biographie : la configuration générique qu'il donne à son récit, les procédés avec lesquels il échafaude son projet, la structure formelle autour de laquelle il fonde sa trame narrative, sont en effet des données déterminées, entre autres, par le vécu du signataire du roman.

Pour raconter l'histoire de sa vie, Berkane a opté pour un modèle d'écriture en résonance avec ses préoccupations identitaires et culturelles. Mais c'est aussi du désir, dirions-nous, de combler son « manque-à-être » dont sa plume s'est nourrie.

Montrer la variété du matériau utilisé et tenter de l'expliquer est donc le but que nous nous assignons ici. Pour mener à bien cette tâche, nous avons organisé la partie en deux chapitres :

Le premier dont l'objet d'étude est l'écriture plurielle sera l'occasion de comprendre le fonctionnement et les raisons de l'alternance générique et narrative qui domine dans *La Disparition de la langue française*.

Le second qui succèdera au premier portera, quand à lui, sur l'intertexte proustien avec lequel dialogue le récit djebarien.

# **Chapitre 1]**

## **Une écriture plurielle**

« Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite \_ confiance ou expression \_ constitue une indéniable attitude de narration, et donc de narrateur. » (Gérard Genette, *Nouveau discours sur le récit*, 1983 : 68)

« L'hybridité n'est pas qu'un acte de célébration, car elle entraîne des « coûts » profonds et dommageables qui découlent de ses multiples formes de dislocation et d'habitation. » (Stuart Hall, 2008 : 132)

Comme les deux citations l'indiquent, le type narratif du récit ainsi que l'hybridité générique qui le traverse sont les deux points d'étude qui seront ici abordés. Comment et pourquoi adopter un mode de construction fondé sur l'alternance, à quelle(s) contrainte(s) obéit-il ? C'est ce qui guidera notre analyse dans les lignes subséquentes.



### 1.1. Une écriture hybride

Tel qu'il est présenté, le corpus d'Assia Djebar *La Disparition de la langue française* nous fait penser au costume rapiécé d'Arlequin. Le nombre de genres et de codes génériques qui le traverse lui donne en effet l'aspect d'un texte-patchwork : les bribes d'Histoire disséminés ici et là, les morceaux diaristiques greffés sur la trame du récit, les stances dédiées à Nadjia, les lettres adressées à Marise, ce sont tous des éléments étrangers qui se sont fait une place au sein de la toile diégétique.

Le problème que nous essaierons de résoudre dans l'espace réservé à ce point d'étude est celui du lien entre la forme hybride de l'œuvre et l'identité en crise du personnage principal, à savoir Berkane.

-Pour commencer, regardons de plus près les passages historiographiques insérés dans la trame du roman. Evidemment, l'Histoire dont il s'agit dans ce récit est celle de la guerre d'Algérie. La préoccupation pour l'Histoire avec une majuscule s'expliquerait par la volonté du narrateur d'intégrer son « moi » dans un univers historico-culturel bien précis. Par cet emprunt fait au passé d'Algérie, il ne s'agirait pas uniquement, autrement dit, de la question coloniale, mais plutôt de rappeler ses son appartenance à une communauté ainsi que ses origines culturelles. C'est ce que dit précisément l'exemple ci-dessous :

*« Dans cette minute de contemplation, mon esprit est habité par une mémoire, comment dire, collective ? Imaginer le jour où notre cité dite l'Imprenable fut violée : l'armée française de Charles X y entre en grand apparat. Hassan Pacha, le dernier dey, n'a pas encore embarqué, avec ses femmes, et beaucoup de ses janissaires, pour Livourne, puis Constantinople. » (p.60-61)*

La pertinence de cette plongée dans un passé plus lointain réside, selon nous, dans le fait qu'elle permet surtout au personnage-narrateur, Berkane, de s'enraciner dans une Histoire propre au peuple algérien, sinon pourquoi remonter jusqu'au petit fils du roi numide Massinissa ?! : *« Si Alger avait existé du temps de Jugurtha, celui-ci n'aurait pas eu besoin d'aller jusqu'à Rome pour lancer son insulte célèbre : « Ville à vendre ! » » (p.62)*

-Le récit de vie que déroule le narrateur dans *La disparition de la langue française* porte également en son sein des fragments que l'on peut apparenter à la poésie. A la page 64 par exemple, Berkane égaie l'oreille du lecteur en lui chantant ces quelques vers libres :

*Vingt ans après, revenons à la place du cheval !*

*O ma Casbah, mon navire,*

*Mes deux îles,*

*Mes premiers pas...*

L'autre morceau qui se définit le plus comme tel est ce passage auquel Berkane a donné le titre de *Stances pour Nadjia*. En voici un petit extrait :

*« Je n'écris que pour entendre ta voix : ton accent, ton parler, ta respiration, tes râles. Je m'installe en scribe devant toi, face à toi, contre toi, au-delà de ma parole silencieuse.*

*En français, je continue ma seule trace, ma seule traque, vers toi, vers ton ombre.*

*Ecrire et glisser à la langue franque, c'est le moyen sûr de garder, tout près, ta voix, tes paroles. Ce prolongement d'échos dans ma chambre, face à la mer et à son horizon, net comme un fil du désir, m'aide à garder espoir que ma parole\_ moi aussi « celle d'après l'amour »\_ vous atteigne un jour ! » (127-128)*

Comme on le sait, la présence de ce genre de corps étranger dans un récit qui se veut narratif rompt évidemment la fluidité de la narration. Une rupture qui signifierait dans la perspective du roman la crise identitaire que vit Berkane. Mais pour comprendre ce qui est tapi précisément derrière une telle greffe, reprenant la définition canonique de ce genre de poésie. Dans le *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers...* de François Raymond (1832: I.V), nous lisons ceci :

« La stance est composée d'un certain nombre de vers, qui ne sont pas ordinairement moins de quatre, ni plus de dix. Les vers peuvent y être, ou tous grands, ou tous petits, ou mêlés les uns avec les autres.

Les stances sont *régulières* ou *irrégulières* ; régulières, lorsqu'elles ont un même nombre de vers, un mélange égal de rimes croisées, et lorsque les grands vers et les petits y sont distribués également, irrégulières, quand cette symétrie n'y existe pas.»

Comme nous pouvons le constater, ces stances ont « un air qui tient beaucoup de la prose ». Cette formule, pour reprendre en quelque sorte les propos de Benjamin Bouchard (2012), se présente comme un mélange des genres. Et c'est sans doute cette identité de l'entre-deux que revêt cette pièce que Berkane souhaite mettre en avant : cela serait tout simplement un clin

d'œil à sa double identité culturelle. N'est-ce pas entre Nadjia et Marise que se trouve sa patrie?

En effet, si Nadjia est l'allégorie de la terre qui signifie chez Berkane la recherche du temps perdu, Marise est à ses yeux celle dont le prénom amène lentement le calme de ses sens (p.22)

-Les lettres qui lui a adressées plaident en faveur de cette lecture. La première, qui s'étale sur quatre pages (p.19-22), donne une idée assez claire de la relation intime qui lie l'Algérien à la Française. « Chère Marise, je décide de t'écrire un peu à la va-vite, ou, plutôt, négligemment. Puisque tu me manques, puisque d'emblée je l'avoue aisément \_sans accent de reproche, ni, à plus forte raison, sur un ton de Jérémias\_, je t'écris, c'est tout, pour converser, et me sentir, le temps d'une lettre, proche de toi » écrit-il.

D'ailleurs le « Chère Marise » est évoqué à plusieurs endroits de la lettre. Pour qui connaît assez ou peu la culture arabo-musulmane, une telle marque d'affection n'est pas à prendre à la légère, car elle ne se formule pas sans peine et ne sort pas aisément de la bouche d'un homme qui a baigné dans une idéologie machiste (p.20). Marise ou Marlyse comme il se plaît à l'appeler occupe ainsi une place particulière dans le cœur du narrateur.

(64-68)

La seconde lettre, qui s'étend de la page 64 à la page 70, montre bien par le contenu qu'elle renferme le statut de confidente que Berkane accorde à Marise. Dans cette correspondance, il lui raconte sa déception et la tristesse qu'il a éprouvé en revoyant ces « *Lieux délabrés, emplis de familles qui semblent être arrivées là, quelques jours avant et non pas voici des années...* » (p.67)

C'est à elle donc qu'il se confie : « *Excuse mon désarroi* » (p.66) et c'est à elle, l'«étrangère», qu'il livre ses pensées les plus intimes: «Je suis définitivement en perte : serait-ce désormais de ma seule enfance ? » (p.67)

A ces deux fragments épistolaires se joint un troisième rédigé cette fois-ci par Nadjia. La lettre qui occupe un espace de sept pages (207-213), est écrite à Berkane. Outre le message qu'elle contient, son intérêt ainsi que les deux citées plus haut réside dans le double message dont elle est chargée de communiquer. En dehors du fait qu'elle soit un outil de la rupture, cette écriture épistolaire introduit dans le récit de vie de Berkane une variété de ton. C'est ce que nous disions plus haut à propos du mélange des genres que nous réitérons ici, à savoir que derrière ce récit hybride, c'est le métissage culturel qu'incarne le personnage qui est visé.

-L'aspect culturel hybride qui caractérise l'identité de Berkane se traduit également par la présence d'un énième genre, celui en l'occurrence du journal intime. «*A la différence [de l'autobiographie rétrospective], déclare Jean-Pierre Carron, le journal est délié de tout souci de cohérence, aucun projet unitaire ne vient plus tenter de concilier les traces discontinues d'un vécu désaffecté de tout Telos*» (*Ecriture et identité*, 20102 : 150)

A la lecture de cette citation, on constate que le caractère fragmentaire est ce qui définit essentiellement cette forme d'écriture du moi. C'est donc peut-être pour unir ce que la nature de ce genre d'écrit a désuni que Berkane a regroupé l'ensemble des entrées sous le même titre : *Journal d'hiver*.

Écrit entre décembre 91 et février 92, ce journal, construit autour d'un ordre chronologique, n'est pas pour autant un tout homogène puisque certaines entrées sont consacrées à la thématique de l'écriture et d'autres se rapportent à des événements de la vie publiques et politique. Cette irrégularité interne au journal est aussi contournée par l'illusion chronologique que les fragments, posés les uns à la suite des autres, laissent croire. Pour se faire une idée plus précise, voici comment le journal personnel de Berkane se présente (certains fragments ont été, en raison de leur longueur, abrégé au maximum):

*Novembre (je ne sais plus quel jour) Douaouda-sur-Mer, à l'aube*

*Je n'écris pas en alphabet arabe ; celui-ci aurait mieux convenu pourtant pour exprimer un peu de notre fusion, comme du temps où, sur la planche, à l'école coranique de la Basse Casbah, je recopiais les plus courtes sourates, celles de la fin, les plus faciles.*

*25 décembre*

*Est-ce vraiment un journal que je commence, ces jours d'hiver (demain, le jour du vote pour le premier tour des élections, je n'irai pas voter : je ne me suis pas inscrit à temps sur les listes électorales)*

.....

*30 décembre 91*

*Le pays est en ébullition.*

*Je vais chaque matin acheté mes quotidiens que je lis chez mon ami épiciers. Quelquefois lui et moi, nous faisons une ou deux longues parties de dominos. Nous ne parlons guère des événements.*

Devant ce tohu-bohu qui s'annonce, moi, il ne me reste qu'à écrire. Remettre les souvenirs de mon adolescence dans une continuité : comme lorsque j'en ai revécu quelques scènes devant Rachid le pêcheur ou devant Nadjia.

*Fin de l'année*

*C'est le réveillon. L'année 1992 va commencer dans quelques heures. La fête, en Europe du moins (J'ai su assez tard le sens de ce mot «réveillon». Je ne m'y fais pas.)*

*Ici, l'effervescence, mais aussi l'inquiétude.*

*J'ai commencé « L'adolescent » la nuit dernière. Je vis désormais en décembre 60, puis 61... Une hâte me prend : ma mémoire piaffe comme un cheval qui veut, au plus tôt, sortir de l'écurie et s'élaner, courir jusqu'à l'horizon...*

*12 janvier 92*

*Le pays vit une révolution : un traumatisme, un coup d'Etat ? En tout cas, cela a tout l'air d'une impasse : choisir entre la caserne et la mosquée, et cela, pour diriger tout un peuple pas tout à fait guéri, même trente ans après, de ses plaies de la guerre d'hier ! Moi, je vis, pour mon propre compte, ma révolution minuscule, ce qui requiert toute mon énergie :*

*« L'adolescent » se met à vivre devant moi. Il bouge, irréel, mais fantôme proche, il rêve, écoute, regarde les hommes mûrs, les autres détenus comme lui !*

*18 janvier*

*Cette nuit, encore ensommeillé, j'ai éprouvé un désir ambigu : pas amoureux ni sexuel, un peu comme doit être, il me semble, une femme enceinte qui sent le fœtus bouger en elle. C'est ma mémoire qui m'a réveillé : une insomnie presque tumultueuse. La paresse m'empêchait de me lever : je n'avais dû dormir que quatre heures, mais, au fond de ma léthargie, quelque chose remuait, tanguait, se déplaçait.*

*Dans le pays, la violence a déjà commencé, de part et d'autre, mais on évite de la rendre publique, on croit parvenir ainsi à museler la fureur souterraine.*

*14 février*

*La nécessité d'écrire est une poussée : lorsque l'être aimé s'en va et que vous ne pouvez plus l'oublier, vous vous mettez à écrire pour qu'il vous lise !..*

*J'écris, hanté par Nadjia, et j'espère qu'elle reconnaitra ma voix, en me lisant, un jour, même à l'autre bout de la terre !*

## 1.2. Une narration homodiégétique / hétérodiégétique

Le récit est un texte, un tissu de langage dont l'élaboration est déterminée par des instances tellement nombreuses et tellement complexes. (Dumortier J. L & Plazanet, 1980 :53)

Wolfgang Kayser dans *Poétique du récit* (1977) le dit différemment. A la page 71 de l'ouvrage, on y lit :

Toutes les œuvres de l'art du récit comportent un narrateur; l'épopée comme le conte, la nouvelle aussi bien que l'anecdote. Tous les pères et toutes les mères de famille savent qu'ils doivent se transformer quand ils racontent une histoire à leurs enfants. Ils doivent abandonner l'attitude rationaliste des adultes et se métamorphoser en êtres pour lesquels l'univers poétique et ses merveilles sont une réalité. Le narrateur y croit, même s'il raconte un conte plein de mensonges : il ne saurait mentir s'il n'y croyait pas [...] ce qui veut dire que, dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur.

Nous pouvons comprendre de la citation ci-dessus que toute histoire est prise en charge et organisée par une voix qui fonde la lecture et qui permet de saisir la relation entre le narrateur et l'histoire narrée.

Selon G. Genette, le rapport du narrateur avec l'histoire racontée prend deux formes que le théoricien définit par ces lignes :

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans l'Éducation sentimentale), l'autre un narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : GilBias, ou WutheringHeights). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. (*Figures III*, 1972 : 252).

Donc, le théoricien distingue deux types de narrateurs :

- ♣ Le narrateur homodiégétique est celui qui raconte à la première personne. S'il est le héros de son histoire, G. Genette le nomme « autodiégétique ».
- ♣ Le narrateur hétérodiégétique est un narrateur absent de l'histoire, il la raconte « à la troisième personne ».

Yves Reuter quant à lui définit cet aspect de la narratologie dans *Introduction à l'analyse du roman* : « L'opposition homo/hétérodiégétique tend à se généraliser. Elle recouvre cependant

deux phénomènes distingués par G. Genette dans *Figures III*. Tout d'abord une opposition de niveau : le narrateur est hors de la fiction considérée (extradiégétique) ou dans la fiction considérée (*intradiegétique*). Ensuite une opposition portant sur la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte : il en est absent (*hétérodiégétique*), telle une voix *off*, ou il est présent comme personnage (homodiégétique). » (Reuter, 2000 : 66)

Ainsi, de Genette à Lintvelt, écrit Denis Dormoy (1996), on retrouve une dichotomie qui permet d'établir « deux formes narratives de base » : la narration hétérodiégétique (le narrateur ne figure pas dans l'histoire) et la narration homodiégétique (un même personnage remplit une double fonction, comme narrateur, il assume la narration du récit, comme acteur, il joue un rôle dans l'action).

A ce propos, nous avons remarqué que l'organisation narrative dans *La Disparition de la langue française* alterne deux voix ; celle d'un narrateur homodiégétique qui se met en scène à la première personne, et celle d'un narrateur hétérodiégétique, omniscient de surcroît, qui raconte la même histoire que celle narrée par le « Je-Berkane ».

Tenter d'expliquer les raisons de ce changement de statut est l'exercice auquel nous nous livrons ici.

Voici un premier exemple dans lequel la fonction de la narration est assurée par le personnage principal du roman, c'est-à-dire, Berkane :

*« Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays... « Homeland », le mot, étrangement, en anglais, chantait, ou dansait en moi, je ne sais plus : quel est ce jour où, face à la mer intense et verte,[...]. Moi seul ici et le cœur aussi vide, moi installé à l'étage du dessus. » (p.13)*

Le principal avantage de ce mode narratif, appelé donc autodiégétique, est l'effet produit sur le lecteur : l'usage de la première personne fait en effet accéder à l'intériorité du personnage lequel soumet sa narration à son propre point de vue. En exprimant ses sentiments et ses pensées, Berkane, dont le nom ne sera dévoilé qu'un peu plus tard, à la page 15 du roman, donne une image assez précise de ce qu'il est et de ce qui le préoccupe. L'incipit à valeur informative du récit qu'il déroule en témoigne dans la mesure où il nous renseigne de manière claire sur la quête du narrateur-personnage. Jugeons-en par les lignes imprimées ici :

*« Ainsi s'envole mon imagination vers les rues de cette Casbah, juste avant les « évènements », comme disaient les Français alors, mon père tenait*

*un café, près de l'impasse des terrasses. Notre univers d'enfant restait limité à ce vieux cœur de la capitale... » (p.13-14)*

L'accomplissement du récit à la première personne crée à l'évidence une intimité entre le narrateur et le lecteur. C'est ce que nous ressentons en lisant cet autre extrait dans lequel Berkane ne s'autocensure pas en parlant de son frère aîné :

*« Mais je m'éloigne, je me perds dans cette première enfance ! Alaoua se dresse, en écran, devant moi : sa silhouette lourde, son visage de boxeur, sa force crainte par tous. C'est vrai que je l'ai haï longtemps, cet aîné qui me tapait, qui remplaçait souvent mon père dans les corrections que je recevais, lui qui actionnait le ceinturon non seulement avec force, mais je le sentais, presque avec volupté : moi, je serrais les dents sous la douleur. Je ne gémissais pas et il ajoutait toujours au compte que mon père fixait brièvement pour mes frasques. » (p.43)*

On voit bien par ce discours négatif qu'il formule à l'encontre de « Alaoua » qu'il exprime ses pensées les plus profondes. Dans un autre passage que voici, il nous avoue même ce en quoi il a péché :

*« J'avais alors treize ans ; ou treize ans et demi, je pense. Rassemblant mon courage, palpitant d'audace et ma paume pleine des piécettes d'une journée (quelques mois déjà que je faisais mes petits bénéfices avec mes bandes dessinées), je calcule soudain qu'au lieu d'aller trois ou quatre fois payer ma place au cinéma Nedjma, j'avais peut être le compte pour entrer enfin en client dans une des « maisons pas honnêtes » que j'avais repérées. » (p.151)*

Nous avons par ailleurs remarqué que le passage de la voix homodiégétique à la voix hétérodiégétique se fait sans transition. Après la séquence introductive du récit, la narration est en effet prise en charge par une voix off qui parle de Berkane à la troisième personne. Comme nous pouvons le voir dans la citation ci-dessous, la description du personnage est faite par un narrateur absent, autrement dit, hétérodiégétique :

*« Berkane est de retour après vingt ans d'émigration en banlieue parisienne. Il approche de la cinquantaine ; il en paraît dix de moins ; or, il s'est senti soudain vieux ou, plutôt, usé ; usé, alors qu'il est en pleine maturité, son anniversaire sera pour le 13 décembre prochain, il restera sans bouger, devant la mer,*



*personne ne lui fêtera ce jour, on a jamais fêté les jours de naissance chez lui. »*  
(p.15)

A propos de narrateur « hétérodiégétique », Wayne C. Booth écrit ceci dans *Poétique du récit*:

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son *œuvre*, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de « second moi ». Ce second moi, présente le plus souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive de la réalité (Booth, 1977 : 92-93)

Ce narrateur, qui ne prend aucune part à l'intrigue dans *La Disparition de la langue française*, est parfaitement anonyme. On ne sait vraiment pas de qui il s'agit. Qui parle en effet dans ce passage ? Serait-ce Berkane lui-même ? :

*« Car il a pris sa retraite, Berkane (...) Un désert de pierre en lui : ou plutôt , peu à peu surgissant, l'image d'un mur haut , en briques bien serrées, de couleur ocre sale, cette muraille devant ses yeux surgissait pour lui barrer tout horizon, ensuite l'hallucination s'effaça, il respira, se leva, marcha sans but au-dehors, de nouveau un hamada, désert de pierres grises, apparut en lui. Longtemps ces jours d'avril se déroulèrent ainsi jusqu'à ce que le taraudât le désir d'entendre les vagues. »* (p.16-17)

Dans certains récits de vie, le recours à cette modalité de narration est l'expression d'un malaise identitaire. Parler de soi à la troisième personne peut ainsi être perçu comme un procédé de distanciation par rapport à soi-même. Nous avons toutes les raisons de le croire compte tenu du point de vue omniscient adopté par la voix externe. Dans l'extrait tiré de la page 16 du corpus, le narrateur nous décrit non seulement les lieux et les objets, mais aussi les personnages et leurs états d'âme :

*« Tout s'est fait très vite : deux semaines après que Marise lui eut notifié dans un de leurs week-end qu'il s'imaginait devoir se dérouler comme les autres,*

*nonchalant et serein, ou tristounet peut être- qu'elle le quittait, mais elle affirmait aussitôt qu'elle l'aimait, qu'elle l'aimerait longtemps encore. » (p.16)*

Ce narrateur omniscient sait tout, voit tout et connaît tout. Comment est-ce possible ?

Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages, il connaît les comportements mais aussi que pensent et ressentent les différents acteurs, il peut sans problème passer en tous lieux et il a la maîtrise du temps : le passé mais aussi de façon certaine l'avenir. (Y. Reuter, 2007:50 )

L'extrait ci-après est à cet égard assez probant :

*« Les soirs suivants, le même chant de la cigogne lui revint dans un début de sommeil, il s'endormit successivement et à chaque fois avec la voix de Mma.[...] Il aimait tout oublier, Berkane, sa vie de banlieusard et le fait qu'il avait renoncé depuis des années à écrire son roman de formation. Il avait rangé ses manuscrits refusés successivement par les éditeurs de Paris, et même une autre fois par un éditeur renommé de province. » (p.18)*

Ainsi *La Disparition de la langue française* est narré selon deux modes de narration : l'homodiégétique et l'hétérodiégétique. La fonction de narrer, cela dit, n'est pas assurée exclusivement par Berkane. Nadjia, l'amante de ce dernier, s'est également instituée en instance narrative. Son récit de vie que l'on retrouve étalé sur plusieurs pages du roman (86-99) est dominé par la nostalgie. Nadjia, à l'instar de Berkane, est nostalgique de son enfance, de sa vie passée auprès de sa famille, de son passé vécu dans le giron de sa mère patrie. Son récit, présenté sous la forme d'un récit enchâssé, introduit ainsi dans le roman une troisième voix laquelle met à mal l'autorité narrative. En faisant place à un narrateur intradiégétique, Assia djebar multiplie les voix et les récits. Dans la perspective identitaire que nous défendons ici, cette forme de polyphonie mettrait en relief l'idée d'une pluralité culturelle. Une pluralité culturelle qu'incarne à l'évidence le personnage de Berkane.

On dit que « le style, c'est l'homme », mais le discours de l'auteur, aussi singulier soit-il, est toujours traversé par un « déjà dit ». En effet, la langue qu'il pratique ne lui appartient pas en propre et c'est à l'aide d'énoncés appartenant à d'autres qu'il crée, dirait Michael Bakhtine, sa création verbale. (M. Bakhtine, 1984 : 324). Si l'on s'en tient aux propos de ce sémioticien et théoricien du roman, toute œuvre littéraire est polyphonique. Tout texte, autrement dit, est fait de discours très divers » (Fabrice Thumerel, *La Critique littéraire*, 1998 : 177)

C'est aussi précisément ce que dit Philippe Sollers à ce sujet : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* » (*Théories d'ensemble*, 1968 :75)

Pour Roland Barthes :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante.» Et ajoute comme idée que: «tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. (« Théorie du texte », Encyclopédie universalis, 2001).

En parcourant l'œuvre d'Assia Djébar, nous avons ainsi remarqué que certains passages du texte entrent en écho avec certaines idées proustiennes.

L'approche intertextuelle que nous avons choisi d'exploiter dans cette partie de notre travail nous a donc été imposée par le rapprochement qu'on peut établir entre *La Disparition de la langue française* et *A la recherche du temps perdu*. Mais avant d'examiner ces extraits, nous nous intéresserons dans un premier temps aux tics d'écriture proustienne qu'Assia Djébar a adoptés dans son récit.

## 2.1. Le pastiche comme procédé d'écriture

Le pastiche littéraire, note Paul Aron (2009), est une pratique mimétique visant à produire un texte (T2) en reprenant les traits stylistiques marquants d'un modèle (T1). Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette pratique est désignée par le terme de « pastiche ». Avant cette date, le mot était associé à la musique et à la peinture.

A ce propos, Françoise Escal affirme dans *Le Compositeur et ses modèles* (1984 : 57) que :

Le pastiche, de l'italien *pasticcio* (pâté), est une composition musicale dont les parties successives ont des origines diverses, soit qu'elles proviennent d'œuvres, anciennes ou nouvelles, de différents compositeurs, soit qu'elles proviennent seulement d'œuvres mêlées d'un même compositeur.

« *Il procède par la création à l'imitation d'un style. C'est le style qui dicte le texte et non pas la transposition d'un texte préexistant. Écrire à la manière de dans le but est le divertissement (taquinerie). L'imitation d'un style provoque la reconnaissance.* » (T. Zouranene, 2018 :38)

Le pastiche consiste en l'imitation stylistique la plus proche possible d'un autre auteur. Donc la plus proche possible en termes de syntaxe, de lexique et de procédés stylistiques. Proust lui-même dans *Pastiches et mélanges* a imité le style de plusieurs auteurs : Balzac, Flaubert, Saint-Simon ont tous irrigué son imagination.

La pratique du pastiche est cependant attestée, nous dit Paul Aron, « depuis l'Antiquité, sans doute même depuis les premiers emplois de l'écriture. » Dans un dialogue de Platon, le *Ménexène*, Socrate rencontre un jeune homme qui le met au défi de prononcer une oraison funèbre, genre dont il a souvent été amené à se moquer. Socrate le prend au mot, et prononce un discours semblable à celui que la célèbre oratrice Aspasia aurait développé devant lui.

Pour Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982 :532), « ...il n'est guère probable que *La Chanson de Roland* ou *Le Chevalier à la charrette* n'aient eu aucun modèle ou antécédent. Nous sommes là, très vraisemblablement, en présence d'hypertextes à hypotexte inconnu, dont l'hypertextualité nous est presque certaine, mais nous reste indescriptible et donc indéfinissable. »

Rappelons par ailleurs avec lui que le pastiche est un phénomène de réécriture : «... qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (op, cit. 1982 : 7)

Tenter de déterminer, étant donné la complexité de la tâche, le rôle du pastiche dans *La Disparition de la langue française* est ce à quoi nous nous livrons ici. Pour quels effets, quels enjeux, Assia Djebar a pris comme modèle *A la recherche du temps perdu* ? Quels sont les traits stylistiques empruntés à l'auteur ? Telles sont les questions que nous essaierons de résoudre dans ce qui suit.

### **-Le rythme de la phrase**

La phrase, il y a un accord général pour la définir comme une suite de mots dont le premier mot comporte une majuscule initiale et qui se trouve compris entre deux ponctuations majeures. Les ponctuations majeures sont le point, les points d'interrogation et d'exclamation, les points de suspension. Mais la phrase de Proust est vraiment différente à la fois longue et poétique. Des phrases très longues comme il les qualifie lui-même dans sa *Lettre à Paul Souday* : « ...des phrases trop longues, des phrases trop sinueusement attachées aux méandres de ma pensée. »

« Je suis bien obligé, dit-il dans sa *Correspondance*, de tisser des longues soies, et si j'abrégais mes phrases, cela ferait de petits morceaux de phrase mais pas des phrases » (Etienne Brunet, 1981)

Ces deux citations donnent évidemment crédit à ce propos d'Alain Buisine : « [...] la phrase proustienne, jamais certaine de tenir la distance tant elle accumule d'« éléments retardants » (ces innombrables parenthèses et membres de phrase entre tirets, toutes ces ramifications, disjonctions et distinctions qu'analyse Leo Spitzer), cherche son souffle, retombant souvent expirante [...] et ne retrouvant que comme par miracle son second souffle pour se conclure : on croirait entendre un soupir de soulagement quand elle arrive à la fin. (Alain Buisine, 1986 : 45)

La phrase de Proust dont voici un exemple :

« *Par cet amour Swann avait été tellement détaché de tous les intérêts, que quand par hasard il retournait dans le monde, en se disant que ses relations, comme une monture élégante qu'elle n'aurait pas d'ailleurs su estimer très exactement, pouvaient lui rendre à lui-même un peu de prix aux yeux d'Odette (et ç'aurait peut-être été vrai en effet si elles n'avaient été avilies par cet amour même, qui pour Odette dépréciait toutes les choses qu'il touchait par le fait qu'il semblait les proclamer moins précieuses), il y éprouvait, à côté de la détresse d'être dans des lieux, au milieu de gens qu'elle ne connaissait pas, le plaisir désintéressé qu'il aurait pris à un roman ou à un tableau où sont peints les divertissements d'une classe oisive ;*

*comme, chez lui, il se complaisait à considérer le fonctionnement de sa vie domestique, l'élégance de sa garde-robe et de sa livrée, le bon placement de ses valeurs, de la même façon qu'à lire dans Saint-Simon, qui était un de ses auteurs favoris, la mécanique des journées, le menu des repas de Mme de Maintenon, ou l'avarice avisée et le grand train de Lulli. » (M. Proust, *Du côté de chez Swann* : 320-321)*

demande donc, comme le dit si parfaitement bien Davide Vago (2014), que les poumons se dilatent.

Certaines phrases d'Assia Djébar sont également interminables. Le passage ci-dessous, à titre d'exemple, se compose de 113 mots graphiques et de 18 syntagmes. La séparation d'avec Maryse ou Marlyse que Berkane refuse de regarder en face se présente au niveau de la phrase sous forme d'une ligne fragmentée qui se tire en longueur. Le nom de l'amante apparaît aussi sous le même aspect que celui de la phrase qui le contient. Morcelé en trois syllabes, Mar-ly-se, au moyen du tiret, est à la fois composé et décomposé, continu et discontinu :

*« En ce jour d'automne lumineux\_ le ciel, ce matin, s'irisait, dans ma marche le long de la plage, de toutes les nuances possibles du rose et du mauve\_ je pense à toi Marise ou Marlyse qu'importe puisque je retrouve la coquetterie qui me poussait à t'appeler ainsi, par ton prénom de comédienne, justement aux instants les plus secrets de notre tendresse, ton pseudonyme pour le public (Mar-Ly-se !)\_ qui devenait sur mes lèvres, le « chérie » que je ne sais pas prononcer spontanément, à la place, fusaient deux, trois vocables arabes de mon enfance, étrangement ceux de l'amitié, presque de la consanguinité, qui, s'accouplant à ton nom de théâtre, exprimait mon attendrissement... » (p.20-21)*

L'extrait infra se compose à son tour de 232 mots graphiques et les 42 syntagmes. Berkane se souviens et se rend compte que l'intimité vécue avec Marise fut bénéfique et il devient nostalgique. C'est probablement en raison de cette nostalgie que la phrase djébarienne a de la peine à s'achever. Sa longueur, qui ne semble pas, disons, avoir de terme, est à l'instar du corps de l'amante lequel après s'être longtemps dissimulé, se dévoile jusqu'à l'exhibition comme paysage de l'affectif au charnel. C'est une fusion des sens, comme expression du désir qui ne demande qu'à être exacerbé. La charge érotique qui traverse les descriptions de Berkane dans leurs ébats amoureux se manifeste notamment par le grand nombre de virgules qui accompagne leurs soupirs. Des ébats accompagnés de mots arabes, des mots de son enfance qui brisent la linéarité et la longévité d'une ligne qui ne se maintient malgré tout que grâce aux soubresauts engendrés par une série d'accumulation et de répétition :

« *La nostalgie de ta voix, de nos propos, de nos dialogues de la nuit, de ton corps que je ne caressais pas seulement de mes mains, te souviens-tu, mais avec mes mots aussi, avec mes lèvres et d'autres mots, brisés, proférés entre nos baisers\_ ce parler à nous deux seuls,, où tout se mêle, petits mots tendres, petits cailloux blancs dans un ruisseau, les tiens que j'égrène, un refrain revenu,, mais aussi mes mots d'enfant, ceux de ma mère, tu ne comprends rien à ce babillage arabe que j'adresse à ta peau, à tes seins, à ton entrejambe, j'invente des diminutifs pour toi, jusque dans la langue maternelle, tu ris, tu te courbes pour les entendre, je te les glisse au creux de l'oreille, je les coule le long de ton cou, tu vas les comprendre, ils te pénètrent, sans que je les traduise, Marise/Marlyse, j'ai en mémoire tactile tout cet idiome particulier à nous deux, métissage de mon dialecte et de ton français, ta demande, ardente prière, se prolonge en moi jusqu'ici : « Répète, répète pour moi », je ne reprenais que ton prénom doublé, avec ces deux r roulés, je riais, nous nous inventions une complicité de nos souffles mêlés, je ne peux qu'être tendre ainsi avec toi, uniquement avec toi, je revis ces instants dans ce village de pêcheurs et de jardiniers, face à la plage déserte... » (p.24-25)*

Comme nous pouvons le remarquer dans l'exemple ci-après, le style d'écriture d'Assia Djébar est le même dans chaque endroit du corpus. Là encore dans cet extrait, la longueur de la phrase est à couper le souffle ; les 142 mots graphiques et les 25 syntagmes, qui entrent dans sa composition et qui rappellent fortement la phrase proustienne, exigent de bonnes compétences en lecture. Séparé par des virgules et des points d'interrogation, le souvenir d'école qui apparaît inopinément dans la mémoire du narrateur-personnage dit assez de l'amertume qui l'entache et qui freine son surgissement :

« *A cause du souvenir de monsieur Gonzalès, le directeur d'école qui avait laissé tomber son verdict : je devais revenir avec mon père, sinon plus d'école du tout, éventualité que, soudain, même âgé de six ans, j'ai considérée comme un choix possible : « Et si je ne disais rien à mon père ? Si je faisais semblant, chaque matin, de quitter la maison, bien habillé, comme pour l'école, qu'après je m'entende avec quelques voyous, plus âgés, qui avaient la chance, eux, de ne pas aller à l'école ? Ils me montreraient où passer mon temps, où me cacher, jusqu'à midi et de nouveau, après le déjeuner que me préparait avec soin ma mère, de nouveau retourner, je ne sais où, sur les quais du port, pourquoi pas, ou dans ce quartier, voisin du nôtre, celui où mon frère aîné m'avait interdit d'aller » (p.41-42)*

On l'aura compris, des phrases de ce genre pullulent dans *La Disparition de la langue française*. Voici encore un exemple très parlant:

« Si je devais flâner devant la porte du Grand Lycée, avec les garçons se bousculant en descendant du tramway bruyant, aussitôt, je replongerais dans mon énième dialogue avec le seul Français né ici, le second après Eugène Fromentin\_ celui-ci, le passant aux yeux de lynx\_ à pouvoir laisser des traces ineffaçables de ce que fut ma terre\_ colonie française, mais ma terre quand même, sur laquelle Camus a posé son regard fertile, comme le ferait une femme arabe, mais elle, paupière baissées au-dessus de la voilette de soie\_ et je n'exclus pas, de ce lot, le père Delacroix, et un peu Guillaumet, et l'autre Albert, Albert Marquet, l'ami de Matisse, ces témoins là, ce sont le plus souvent des peintres, car ils sont des rois, ils ne sont de nulle part et de partout, cela fut toujours ainsi, des deux côtés de la Méditerranée\_ des aventuriers, des corsaires, des renégats, mais aussi des peintres éblouis... » (p.71-72)

Ainsi, si la phrase de Proust est si longue, celle d'Assia Djébar ne l'est pas moins et ces lignes qui s'étendent sur deux pages (p.103-104) suffisent comme argument :

« Je l'ai entendue faire démarrer la voiture, repartir à la capitale « juste pour la journée, pour ces formalités en cours, je reviens aussitôt ! » avait-elle promis, en français cette fois\_ elle m'a tendu ses lèvres dans le vestibule, elle s'est collée contre moi, debout, à moitié habillée ou avant de se rhabiller tout à fait, elle a promis, doucement, en mots arabes presque de caresse (Ya habibi !disait-elle pour ponctuer ses phrases), elle a promis que, de retour avant la nuit, elle viendrait directement chez moi, pour une autre nuit, « exactement comme celle-ci » et elle ajouta, tout contre mon oreille\_ soudain j'oublie ses mots de douceur, mais pas le sens, pas sa respiration, pas son parfum mêlé à l'odeur de mon draps, et peut-être de ma transpiration à moi, je ne l'oublie pas, et l'odeur de mon sperme sur elle, j'ai tenu à humer une dernière fois entièrement avant qu'elle ne sorte, elle, debout dans le couloir, moi, la plaquant contre le mur, elle retenant son souffle, me laissant la lécher de haut en bas, accrochant ses doigts dans mes cheveux, ma tête déjà dans son ventre, ses hanches, elle relavant sa jupe, je l'entends au-dessus de moi soupirer, râler, un long feulement, un début de chant rauque, et ces deux mots, Ya habibi !... ya habibi !..., moi, je m'étouffe presque contre ses reins, je la tourne, la retourne, elle soupire encore une, deux fois, toujours appuyée contre le mur, mon visage à moi, ma bouche vorace et qui a soif, et qui a faim, je la parcours entièrement de ma langue, moi buvant cette femme dans tes ses creux et ses interstices, encore et encore, pour qu'elle revienne, elle est revenue, le soir suivant, elle a frappé deux, trois fois contre le bois de la porte, elle n'avait pas vu la sonnette, j'avais déjà entendu la voiture s'arrêter, devant le portail en bas, je n'avais pas bougé\_ sa promesse du matin, dans le couloir, était fichée en moi, j'attendais, je n'étais pas si sûr : suis-je resté collé à elle et



*contre sa peau et entre ses jambes tandis qu'elle allait à la banque, chez Driss pour ses affaires, à l'agence de voyages pour son billet d'avion, j'attendais tout ce temps\_, elle a ouvert la porte après avoir frappé, ou plutôt gratté le bois trois fois, elle fait quelques pas toujours dans ce même couloir, je l'ai enlacée, emprisonnée, je l'ai fait revenir dans cette chambre : mon invitée, ma visiteuse, mon amoureuse, « ma reine », comme disait Lla Rekia.»*

Pour résumer, nous pouvons dire que la phrase de Djébar est à certains endroits certes trop longues, mais nullement ennuyeuses, car elle est rythmée, mélodieuse et mime assez bien le mouvement de la pensée. Nous pouvons même dire que par ce rythme de phrase, les auteurs nous apprennent surtout à nous concentrer et c'est l'une des vertus fondamentales de la lecture.

### **-La parenthèse**

Etienne Brunet dans son article *La phrase de Proust. Longueur et rythme* explique que :

Proust n'est pas si dédaigneux de la ponctuation puisque certains symboles sont en excès sous sa plume. Il s'agit de la parenthèse et des tirets (à quoi il faut ajouter aussi les guillemets). Remarquons tout d'abord que ces symboles vont par paire, et qu'au lieu d'amener une rupture, ils n'introduisent qu'une interruption, une suspension provisoire, le plus souvent une addition, un élargissement, une précision, parfois une restriction ou un repentir de la pensée. (E. Brunet, 1981 :10)

Si les parenthèses abondent dans la Recherche, Proust leur préfère souvent les tirets qui jouent le même rôle mais, semble-t-il, sur un registre plus discret. Il y a dans la parenthèse un isolement plus étroit, avec la nécessité de fermer quand on a ouvert. Le tiret signale plutôt un léger retrait et la répétition n'en est pas obligatoire lorsque la phrase s'achève sans remonter au niveau supérieur. C'est pourquoi il n'a pas été possible de dégrouper les paires de tiret.

Dans le recueil *Proust, la mémoire et la littérature* dirigé par Antoine Compagnon (2009), on y lit à la page 154 : « A l'image des pierres tombales de l'église de Combray, « que le temps [a] rendues douces et fait couler comme du miel hors des limites de leur propre équarrissage », la parenthèse dilate le carcan de la phrase qu'elle déborde (...) Proust apparaît comme un

virtuose des tempi, la parenthèse étant une de ses stratégies pour déjouer la linéarité de la phrase, autrement dit pour déjouer le temps. »

Assia Djébar semble donc, à en juger par le nombre de parenthèses utilisé, imiter l'auteur de *A la recherche du temps perdu*. En insérant ces ajouts ici et là, la romancière donne à cette ponctuation un rôle clé dans le récit. Se demander quelle est sa fonction dans la narration, c'est chercher à saisir sa signification par rapport à l'histoire racontée.

Tout d'abord, pour reprendre la définition de Jacques Drillon (*Traité de la ponctuation française*, 1991 :257) :

« La parenthèse est un message que l'auteur ajoute à son texte [...]. Elle figure un décrochement opéré à la faveur d'une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase. L'auteur éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire ; il suspend alors sa phrase, place une parenthèse, et reprend son cours normal ; il sait que le lecteur a pris connaissance de la parenthèse. »

Ainsi, ces « ajoutages » qui introduisent des compléments d'information dans des phrases qui ne nécessitent pas forcément de surplus de sens ne sont, de notre point de vue, exploités que pour perturber la construction de l'énoncé principal. Les deux passages suivants montrent bien « l'inutilité » des extensions rajoutées. Ce qui apparaît entre parenthèse apporte sans doute de la précision au propos, mais il n'est pas indispensable à la compréhension du texte :

« *A la fin, il s'étonna que, dans cette cellule de deux cents prisonniers (j'étais, avec un autre, le benjamin), l'on n'ait pas organisé, le soir, des discussions politiques.* » (p.121) ;

« *Cela fait un an que je travail : la famille (ma mère, ma grand-mère, mes sœurs) a vécu, durant des mois, de prêts et d'expédients divers* » (p.137)

Pour Boucheron-Pétilion, les parenthèses « *mettent en scène, sur le fil même de l'écriture, [...] une rupture fondamentale dans le processus scripturaire* » (2002 : 123). Concernant les deux exemples qui se suivent ici, nous pouvons faire le même constat. La présence de ces enchâssements crée à l'intérieur de la phrase formulée une complexité syntaxique. Mais pas seulement, car les courbes ouvrantes et fermantes ( ) de la parenthèse impliquent également une ondulation, une vibration qui peut être lue dans la perspective amoureuse de Berkane comme une imitation de la sensation ressentie :

« Je revins à Nadjia, intensément, après cette seconde de rêverie (un jour peut-être, avec elle, avec quelle autre femme sinon, être en symbiose des mots et des sensations, penser instantanément, peau contre peau, est-ce utopie ?) » (p.106)

« Maintenant, il me semble (peut-être à cause de cette femme qui a égoutté ses doigts au soleil, dans la courette, avant de faire rentrer dans sa chambre) qu'un peu d'innocence m'est resté dans ses relations charnelles. » (p.154)

En réfléchissant un peu à la fonction de la parenthèse laquelle n'est certainement pas utilisée exclusivement pour briser la syntaxe canonique de la phrase française, on pourrait dire que c'est l'idée d'hybridation qui est visée par cet emploi. La complexité et l'enchâssement que ce phénomène engendre nous autorise à le penser et surtout à faire le lien avec la double culture de Berkane.

Sa relation avec Nadjia, son double féminin, celle qui comme lui est de sang algérien mais de culture française, appuie, selon nous, l'interprétation avancée. Autrement dit, la parenthèse, bien qu'elle soit un espace marginal, fait corps avec la phrase principale :

« Notre double haleine ; jusqu'à nos lassitudes, notre fatigue, cette longue nuit qui tanguait, sans nous séparer. Je ne sus pas qui de nous deux s'endormit le premier ou le plus longtemps : les deux corps (et je parle de ce couple, parallèle à nous, nous doublant, nous redoublant) restèrent liés, me semble-t-il, au point que, réveillé juste avant l'aube et mes yeux à plat contemplant la chambre sans la reconnaître, ce furent d'abord mes doigts, caressant machinalement le ventre et les hanches de Nadjia, contre moi, et la ligne de ses reins, et l'un de ses seins, ce fut à ce moment que, réveillé tout à fait, je crus vraiment \_ à moins que tout fut illusion\_ que mes rêves de cette nuit d'amours tumultueuses, mes songes qui s'étaient nourris de tant de volupté avaient dû certainement s'infiltrer, comme une eau suintante, dans le subconscient de mon amante, pas tout à fait réveillée. » (p.112)

Nous avons par ailleurs remarqué qu'Assia Djebar use et abuse quelquefois de ce procédé. L'apparition de cette ponctuation à deux reprises dans un passage de taille restreinte, comme celui-ci, est très visible :

« Il n'acceptait pas tous les clients qui se présentaient : d'abord parce que, au premier coup d'œil du quidam, à sa tête (parfois il invitait l'inconnu à bouger son profil dans tous les sens), Tchaida jugeait en esthète, si celui-là était digne vraiment de la coupe qu'il lui ferait, auquel cas, ce travail lui demandait deux heures au moins (il allait jusqu'à couper les mèches au feu

*d'une bougie, méticuleusement) et le coiffeur exigeait une patience sans faille du patient... »*  
(p.72-73)

En doublant, en triplant ou en multipliant tout simplement cet usage, la romancière, convenons-nous, donne à la parenthèse une place importante dans l'œuvre. Outre l'effet d'allongement qu'engendre ce « segment qui ne fait pas partie du corps de la phrase » Védénina (1989 ; 63), son emploi sert manifestement l'idée d'une identité fondée sur un équilibre entre l'algérianité et la francité. C'est ce que l'extrait suivant suggère à demi-mots :

*«...je le vois, l'aïeul, même à présent, sur la photo sous verre de notre salon (j'en garde une copie plus petite dans mes voyages), je le vois dans sa quarantaine élégante : un homme brun, pas très grand, un visage de Méditerranéen, rasé de près, avec une ombre de moustache fine sur la lèvre et un léger sourire. Il porte un complet de coupe anglaise (il avait, semblait-il, par ses costumes comme pour ses voitures, décidé d'être anglais). Mais oui, un grossiste en tabac qui avait réussi assez rapidement, il se payait, lui, l'Arabe à la clientèle autant européenne que juive et musulmane, le confort le « plus chic » : les voyages en Turquie ou en Italie, en sus de Paris et, un été sur deux, la cure à Vichy (il n'avait jamais, par contre, programmé les lieux saints de La Mecque). »* (p.86-87)

## 2.2. Ecrire à la manière de Proust

Précisons immédiatement que le travail que nous nous apprêtons à faire ici s'inscrit dans la continuité du précédent. C'est donc par souci de clarté que nous les avons organisés en deux points successifs. Ainsi, après nous être intéressées aux quelques traits formels proustiens évoqués plus haut, c'est le discours ou le contenu romanesque qui retiendra notre attention dans les lignes infra. Nous essaierons donc, à partir des quelques fragments pastichés, de montrer qu'Assia Djébar a bien imité Marcel Proust.

Voici le passage qui a éveillé en nous le rapport qu'il pouvait y avoir entre *La Disparition de la langue française* et *A la recherche du temps perdu* :

*« Je cherche, sans façon, dans la boîte de mon voisin, la couleur verte qu'il n'utilise pas, je me dépêche, je suis content de mon dessin, je colore de vert mon drapeau où il y a déjà, comme chez Marcel, du rouge et du blanc, mais je me répète : « Nous, c'est le vert ! » (...) je suis fier de moi, même si je ne dessine pas aussi bien que mon voisin. » (p.38)*

*« Le maître soudain s'étonne (...) Moi qui ne comprends toujours rien, qu'est-ce qui lui prend, le maître ? Je réussis tout de même à dire, avec un soudain entêtement\_ de cela, je me souviens avec précision :*

*\_ Lui, c'est son drapeau...et moi, c'est mon drapeau ! » (p.39)*

Le nom du personnage, le camarade de classe et voisin de table du petit Berkane, ne nous semble pas un choix innocent. Ici Marcel est le camarade européen de Berkane mais dans la vraie réalité Marcel ou plus précisément Marcel Proust est le confrère de Djébar. Tous deux sont des écrivains de renom faisant partie de la littérature francophone : dire « francophone » à propos d'Assia Djébar est évidemment incontestable dans la mesure où elle est d'origine algérienne, le dire à propos de Marcel Proust est beaucoup moins évident puisqu'il est issu d'une famille française. Cela dit, écrit Sylvie Pierron (2007), « pour les conservateurs/puriste, par ce français individuel que pratique l'auteur de *A la recherche du temps perdu*, Marcel Proust a abâtardi, affaibli la langue.»

Sachant que l'intérêt pour l'idiolecte, que le refus du français stéréotypé et de la langue classique sont flagrant chez Proust, cela expliquerait le choix du titre du roman d'Assia

Djebar ainsi que le clin d'œil à l'auteur d'*Albertine disparue*. Cette intertextualité serait pour la romancière algérienne une manière de s'inscrire dans la lignée d'un écrivain qui a joué à parodier les normes du roman traditionnel. Le titre du corpus qui nous occupe ici, c'est-à-dire *La Disparition de la langue*, dont nous avons dit qu'il n'est pas à résonance romanesque peut être perçu comme une parodie du roman tel que nous le connaissons. L'intérêt de la parodie réside bien entendu dans le fait de dénoncer les règles qui régissent les genres, mais surtout le statut identitaire, car la revendication de l'identité de l'entre-deux semble être le noyau de cette œuvre. Une hypothèse qui expliquerait donc les couleurs, vert, blanc, rouge, du drapeau qu'a dessiné le petit Berkane pour se distinguer de son camarade, européen de souche, Marcel.

Le parallèle établi avec l'auteur *Du côté de chez Swann* nous a donc incité à relever tous les passages qu'Assia Djebar a pastichés et qui peuvent apporter de la lumière au problème posé. Ainsi, en lisant attentivement le texte, nous avons été frappées de la grande ressemblance que ce passage :

« *Quelquefois, la nuit, quand je m'endors dans cet inconfort ou cette frustration, je ne choisis pas, je n'élucide pas, réveillé en sursaut, au sortir d'un rêve épais, malformé, un mauvais rêve sans qu'il s'agisse d'images, plutôt du malaise de la chair et du ventre, presque du bas-ventre, je me réveille, mémoire embourbée, ne sachant ni où je suis, ni parfois qui je suis, et ce malaise qui cherche à se vomir presque, oui, par deux fois cet étrange réveil, ce désarroi au cœur, en pleine nuit et en totale solitude, m'a fait me dresser, yeux ouverts d'idiot ou d'effaré, puis juste avant de reprendre conscience, la minute suivante paraissant interminable\_ comme se réveillerait une bête sur sa paille, une jument à l'écurie ou un dogue, tout près au pied de votre lit, dans une proximité de menace\_, ayant oublié et mon retour, et surtout la mer au-dehors, à moitié réveillé, alors une faim sexuelle, vorac, me secoue, ton corps blanc ivoire se présente, ton nom s'éclaire : Marise-Marlyse, ce double prénom amène lentement le calme de mes sens, moi, un mâle taraudé par une si longue chasteté, puis la conscience réaffleurée, celle de mon retour au pays, me saisit, me ficelle, m'emprisonne... » (p.21-22)*

« *La nuit suivante (...) Il finit par s'endormir d'un sommeil mouvant, il s'imagine ensuite se réveiller à Paris, un des week-end à l'Hôtel de la gare du Nord, l'absente pas tellement absente étant probablement descendue apporter un plateau du petit*

*déjeuner, avec croissants et café brûlant. Il replonge dans un sommeil plus noir, solitaire... » (p.32)*

a avec celui de Marcel Proust tiré de premier volume de *A la recherche du temps perdu* :

*« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour. » (Du côté de chez Swann, p.13)*

Comme nous pouvons le remarquer, c'est la problématique du drame du sommeil qu'Assia Djebar a repris à son compte. Cet état, dirions-nous, du dormeur éveillé dans lequel se retrouve Berkane est le même que celui décrit par le narrateur de *A la recherche du temps perdu*. En s'intéressant à cette question philosophique, Marcel Proust voulait montrer que le primat de la conscience est un leurre, que le « moi » n'est pas maître dans sa propre demeure. L'être humain, d'après la conception proustienne, passe par des états intermédiaires entre la

conscience et l'inconscience. C'est d'ailleurs, selon la critique littéraire, ce passage d'un état à un autre qui intéresse le plus Marcel Proust. Assia Djébar, qui semble dans ce texte revendiquer à travers le personnage de Berkane son appartenance à l'entre-deux, l'a donc, pensons-nous, pastiché pour appuyer l'implicite de son propos.

La mémoire involontaire est un autre indice intertextuel qui peut aider à saisir les raisons de cet emprunt fait à Marcel Proust. Voici l'extrait tiré de l'œuvre proustienne :

Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais. C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde, il y a si peu de chances qu'il se trouve sur notre chemin ! Il y a une maison de campagne où j'ai passé plusieurs étés de ma vie. Parfois je pensais à ces étés, mais ce n'étaient pas eux. Il y avait grande chance pour qu'ils restent à jamais morts pour moi. Leur résurrection a tenu, comme toutes les résurrections, à un simple hasard. (*Préface du Contre Sainte-Beuve*, 1954)

Et voici quelques passages extraits de l'œuvre djébarienne que nous choisissons de présenter, dans le souci de convaincre, de manière successive:

« *A présent, je sais pourquoi la magie opérait en moi : ma mémoire obscurcie trouvait là, dans ce recueillement de tous, un reflet des soirées cinéma Nedjma, à la Casbah !...* » (p.70) ;

« *C'est en tournant la tête, puis en fermant les yeux, que, presque instinctivement, je me revois, vingt ans, auparavant dans la boutique de mon oncle maternel, Mouloud dit Tchaida, lui, qui est mort maintenant depuis longtemps.* » (p.72) ;

« *Et le passé, lourd et léger, reflue d'un coup.*

*Me voici dans cette minuscule boutique : ce lieu, dans mon enfance, me paraissait une caverne des Mille et Une Nuits. Tchaida, ancien boxeur revenu de France\_ après une courte carrière\_ puis reconverti dans la coiffure où il fut considéré par toute la Casbah comme « un artiste de la coiffure. »» (p.72)*

Berkane de retour à Alger, sa terre natale, entame par le détour du souvenir la restitution de son passé, de son identité et l'histoire de sa Casbah retrouvée. Une enfance, et un univers perdus qu'il ne retrouvera qu'au moyen du hasard. A l'instar du narrateur de *A la recherche du temps perdu*, le narrateur de *La Disparition de la langue française* ne revit ses hiers que



grâce à la magie de la mémoire involontaire. On voit bien que le message délivré par ces exemples fait écho au propos de Marcel Proust dans *La Préface du Contre Sainte-Beuve*. Ainsi, du point de vue d'Assia Djébar, les efforts que la conscience déploie pour raviver le temps de jadis sont vains et inefficaces. L'expérience de Berkane en témoigne : c'est grâce à la coïncidence que tout le passé qu'il croyait aboli est restitué.

La scène du baiser du soir ou le baiser maternel lequel constitue un épisode clé de l'œuvre proustienne et dont voici quelques lignes nous semble avoir été pastichés par Assia djébar :

« *Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit (...) Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore » (Du côté de chez Swann, p.33)*

A la lecture des extraits ci-dessous, nous avons été surprises de trouver une remarquable analogie entre la description réalisée par Djébar et celle de Proust. Une seule lecture suffit pour le constater :

« *Ma mère, Mma Halima, c'est vrai qu'elle m'a suivi, par la pensée, tout le temps en France ; c'est vrai que le jour de sa mort a été une journée noire » (p.44)*

« *Il pensa à elle, à son mouchoir mouillé avec lequel lui tapotait, souriante, ses cheveux noirs, il s'endormait ensuite sur le carrelage du patio familial, la tête sur ses genoux. » (p.17)*

Ainsi, si l'œuvre proustienne se place sous le signe du lien maternel, celle d'Assia Djébar ne l'est pas moins. Personne de ceux qui connaissent *A la recherche du temps perdu* ou pour être précises *Du côté de chez Swann*, ne peut lire ces lignes sans penser à Marcel Proust :

« *Elle est assise à même le carrelage, il lui tombe dans les bras, contre sa poitrine, il hoquette, lui, le benjamin de sa mère. Elle l'étreint, le console... » (p.34)*

Cet autre passage à titre d'exemple: « *Les soirs suivants, le même chant de la cigogne lui revint dans un début de sommeil, il s'endormit successivement et à chaque fois avec la voix de Mma... » (p.18)* rappelle fortement ce que dit Johan Faerber (2018) à propos du lien affectif qui lie l'enfant à la mère : « Mais l'influence de la mère de Proust va se révéler bien plus considérable dans la mesure où Proust va concevoir pour elle un attachement et une

affection hors du commun qui, à la mort de sa mère, le rendra inconsolable. Jeanne Weil est plus qu'une mère pour Proust : elle constitue une pièce maîtresse de sa légende et presque une part de lui-même. »

Cet amour presque œdipien qu'éprouve le narrateur proustien pour sa mère se ressent aussi dans ces propos de Berkane : « *Durant les jours passés avec Marise, à Paris, j'ai évoqué souvent ma mère ; jamais mon père, comme s'il m'était difficile de le transporter, par la mémoire, jusqu'en France.* » (p.40)

Le statut valorisant accordé à la figure maternelle que représente ici la grand-mère du narrateur-personnage de *La Disparition de la langue française* :

« *Tandis que mon aîné devenait quelquefois mon bourreau (...) ma mère, Halima, et la mère de ma mère (...) l'une et l'autre attendaient, tremblantes, derrière la porte, pour ensuite m'enveloppaient de leurs bras, de leurs couvertures, d'eau de Cologne, et surtout de baisers* » (p.44)

Est le même que celui attribué par Marcel Proust, auteur-narrateur-personnage de *A la recherche du temps perdu*, à la grand-mère maternelle. Les propos de Johan Faerber (2018), cité quelques lignes plus haut, donne à cette lecture toute sa validité. À la question, écrit-il, « Quel serait pour vous le comble du malheur ? », Proust répond : « Ne pas avoir connu ma mère ni ma grand-mère. »

La grand-mère, la mère, la mer ou la Méditerranée, tout semble se confondre dans l'esprit du nostalgique Berkane. La joie qu'il ressent face à cette étendue d'eau qui rappelle à ses dires la voix trouées de « Mma Halima » :

« *...je suis de retour et la Méditerranée me fait face, j'entends le clapotis des vagues au-dessous de ma terrasse, oui, je suis à demeure (...) Tout bruissant des éclats de voix de ma mère disparue, mais vivante en moi, mais épanouie dans mon cœur, je m'assoupis dans un début de bien-être : vrai, je vis, je revis chez nous !* » (p.14)

fait résonner en nous ce passage tiré *Du côté de chez Swann* :

« *Ma grand'mère qui trouvait qu'aux bains de mer il faut être du matin au soir sur la plage à humer le sel et qu'on n'y doit connaître personne, parce que les visites, les promenades sont autant de prissur l'air marin, demandait au contraire qu'on ne parlât pas de nos projets à Legrandin, voyant déjà sa sœur, M<sup>me</sup> de Cambremer, débarquant à l'h*

*ôtel aumoment où nous serions sur le point d'aller à la pêche et nous forçant à restere nfermés pour la recevoir. Mais maman riait de ses craintes, pensant à part elleque le danger n'était pas si menaçant, que Legrandin ne serait pas si pressé de nous mettre en relation avec sa sœur.*

*Or, sans qu'on eût besoin de lui parler de Balbec, ce fut lui-même, Legrandin, qui, ne se doutant pas que nous eussions jamais l'intention d'aller de ce côté, vint se mettre dans le piège un soir où nous le rencontrâmes au bord de la Vivonne. »*

Dans le deuxième tome de *À La Recherche du temps perdu* intitulé *L'ombre des jeunes filles en fleurs*, on retrouve également ce passage où il s'imagine au bord de la mer noire, à l'époque de la Genèse, en compagnie des Cimmériens :

*« afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer, d'y chercher des effets décrits par Baudelaire et de ne laisser tomber mes regards sur notre table que les jours où y était servi quelque vaste poisson, monstre marin qui au contraire des couteaux et des fourchettes était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens, et duquel le corps aux innombrables vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer » (II, 54).*

La mer, face à laquelle Berkane redevient enfant, « très tôt, nous disent Jean-Marie André & Pascal Mores, avait fasciné Marcel Proust qui, 21 ans avant *La Recherche*, écrivait dans *Les Plaisirs et les Jours* [1] que «La mer fascinera toujours ceux [pour qui elle] a le charme des choses qui ne se taisent pas la nuit, qui sont pour notre vie inquiète une permission de dormir, une promesse que tout ne va pas s'anéantir comme la veilleuse des enfants qui se sentent moins seuls quand elle brille. Elle n'est pas séparée du ciel comme la terre, est toujours en harmonie avec ses couleurs [...]. Elle rayonne sous le soleil et chaque soir semble mourir avec lui [...] en conservant un peu de son lumineux souvenir». La mer de *La Recherche du temps perdu* était la Manche et la Manche normande. » (*Marcel Proust et la mer*, 2012)

La réminiscence ici ressuscitée ne fait que consolider notre analyse, car la relation affective qui lie Berkane à sa mère ne nous semble pas moins œdipienne que celle qu'a vécue Marcel avec la sienne :

« *Quelles vagues, quelle mer, il crut que cela le renvoyait aux jours d'un bonheur capiteux, lors du précédent été passé avec Marise, à Salonique, non, ce n'était pas ça du tout, ce clapotis, si proche semblait revenir de plus loin, d'un arrière noyé profond, qui s'exhumait : il reconnut, incertain d'abord, puis sûr de lui, les murmures de la mer du temps où il était petit garçon, lorsque son frère aîné acceptait de l'emmener par le car barboter dans les rochers de la première plage (...) revenaient le visage rougi, leur mère (« ma mère qui rit toujours en moi », ces mots flottent en lui, déchirés) lui imbibait les cheveux de vinaigre. » (p.17) »*

Aux soubresauts de la conscience, à la mémoire involontaire, au drame du baiser du soir et à l'amour de la mer, s'ajoute la création littéraire que l'on considère ici comme un autre élément intertextuel incontournable pour ce qui de ce parallèle établi entre les deux auteurs. Nous savons en effet que, pour Marcel Proust, l'écrivain et le narrateur, « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature » (*Le Temps retrouvé*, 1927 : 202)

C'est aussi ce que dit Berkane à la page 94 du roman ; que l'écriture, c'est la vie :

« *Or moi qui écris désormais, des jours et des jours plus tard, je reconstitue, je me ressouviens de Nadjia, de sa voix qui se remémore : je saisis, j'encercle son récit, sa mémoire dévidée, en mots arabe que j'inscris, moi, en mots français, sur ma table, alors que...tandis qu'elle parlait, nous nous trouvions encore à l'étage au-dessous : Nadjia n'était pas entrée chez moi. J'écris, oui : je suis le scribe, un petit scribe solitaire. » (p.94)*

L'autre point commun avec Proust, l'homme et le personnage de papier, comme nous pouvons le constater dans l'exemple suivant, c'est le fait de rester à l'écart de la vie pour mieux l'appréhender : « *Chaque matin, je me réveille, si léger ; je ne m'installe pas encore à ma table de travail. » (p.30)*

« *Je vais me mettre à écrire ! J'aurai besoin alors de tout mon temps. Il ajouta, mais pour lui seul : "Tout mon temps, avec la mer à mes pieds ! Et le silence !" » (p.19)*

En s'identifiant à un loir qui hiberne, Berkane rappelle Proust qui s'isolait pendant de longues périodes dans sa chambre de liège : « *Un loir, je suis devenu : un retraité et un loir, les deux à la fois, et le soleil d'automne inonde ma chambre de travail...Quel travail ? » (p.28)*

En voulant remédier par le truchement de la littérature à la blessure de l'exilé qu'il était : «Après quelques brasses, je suis remonté en courant. J'ai fait couler une douche sur moi. Je me suis mis à écrire (...) Ecrire rageusement, comme si la nuit m'entourait, et non ce soleil de fin d'après-midi. » (p.31), Berkane rappelle aussi le héros de *A la recherche du temps perdu* qui disait dans *Le Temps retrouvé* (p.206) : «ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée.»

A travers cette analyse nous avons essayé de démontrer que le roman d'Assia Djebar *La Disparition de la langue française* foisonne d'indices intertextuels qui nous a conduit à identifier explicitement *A la recherche du temps perdu* de Proust comme hypotexte.

# Conclusion

## Conclusion

---

Nous arrivons au terme de notre modeste travail qui est loin d'être exhaustif. Nous n'avons pas la prétention de la présenter comme telle mais nous avons cependant tenté d'aller dans les profondeurs de l'œuvre étudiée. L'écriture de la réminiscence et du souvenir jailli, sur les traces de laquelle nous sommes allés.

Nous nous proposons de faire un récapitulatif pour confirmer l'atteinte de notre objectif principal. Nous pensons être en mesure de répondre aux questionnements de départ à savoir : Quels sont les indices et les effets de la «mémoire affective» ou du «souvenir jailli» dans *La disparition de la langue française* ?

Nous avons tout au long de cette étude essayé de donner un argumentaire logique et cohérent, afin de prouver cette hypothèse que nous arrivons à confirmer : Etant le produit de l'école française, Berkane, l'enfant de la Casbah, est animé de sentiments mitigés qui se traduisent au niveau de l'écriture par une esthétique fondée sur le flou, le paradoxe et l'éclatement. Ces caractéristiques autour desquelles s'élabore *La Disparition de la langue française*, qui n'est rien d'autre qu'un roman sur le rôle clinique de l'anamnèse, nous permettront ainsi de saisir le pourquoi du comment d'une telle écriture. Notre travail était pluridisciplinaire donc nous avons exploité plusieurs théories afin de déceler les éléments qui structurent le roman à savoir : la paratextualité, la réminiscence et l'intertextualité.

Ainsi, dans un premier temps, nous nous sommes intéressés aux éléments paratextuels, afin de détecter le paradoxe et l'éclatement qui y figure. Nous avons pu trouver des éléments qui nous ont semblé pertinents pour la poursuite de notre analyse. La première de couverture, le titre fictionnel et la structure formelle du récit prouvent l'émergence de la mémoire affective que nous avons étudié.

Du paratexte jusqu'au fond du texte, nous avons eu affaire aux réminiscences et au paradoxe du passé de Berkane dans une première partie intitulé le passé entre félicité et tragédie. Nous avons donc étudié dans un premier chapitre le passé comme source de bonheur ou on retrouve ses souvenirs heureux qui lui procurent un bonheur intense. Dans un deuxième chapitre le passé comme voix d'un profond malaise ou les fantômes du passé reviennent hanter sa personne il est dans la répétition d'une douleur affligeante et continue.

Dans une deuxième partie intitulé : Un personnage à l'épreuve de l'écriture. Nous avons deux chapitres dont le premier se focalise sur l'écriture plurielle de Berkane qui se traduit dans son écriture hybride notamment dans la narration homodiégétique et hétérodiégétique.

## Conclusion

---

Dans le deuxième chapitre que nous estimons le plus important, nous avons tenté de prouver que la démarche de Djébar se développe en fonction de certains procédés qui supposent la réactualisation de certaines pratiques scripturales à savoir l'intertextualité. Nous avons estimé que notre corpus foisonne d'indices intertextuels. Ainsi, Djébar a procédé à l'opération qui est une imitation du style le pastiche du texte antérieur *A la Recherche du temps perdu* de Proust. Evoquée d'une manière indirecte par les indices que nous avons repérés, c'est-à-dire le même rythme de la phrase, l'utilisation des parenthèses et les multiples imitations par rapport aux thématiques de la mémoire involontaire, l'écriture proustienne et la relation de Proust à la mer.

On a également pu comprendre à travers cette modeste analyse que Berkane est obsédé par des souvenirs d'enfance nostalgiques de la Casbah d'Alger, le protagoniste entreprend une recherche du temps perdu quasi proustienne, qui est aussi une recherche de lui-même :

« *Dans A la recherche du temps perdu, Proust est, en réalité, à la recherche de son identité, de son moi profond et véritable. Pour se faire, il s'isole du présent dans le but de se retrouver dans le passé.* » (Jacques J.Zéphir, 1990)

Berkane tente dans l'écriture par le biais de ses réminiscences de retrouver un équilibre entre un ici et un ailleurs, se retrouver enfin dans l'écriture.

En somme nous pouvons dire qu'Assia Djébar confirme qu'elle possède une imagination assez vaste et fertile. Une écriture incomparable, méticuleuse et sobre qui la classe parmi les auteurs majeurs de la littérature universelle.

Cette analyse que nous venons de clore n'est pas à notre sens définitive ou épuisée. Il pourrait déceler d'autres éléments que l'auteure investit. Des interrogations subsistent à propos du lien entre l'écriture Djébarienne et Proustienne. Il serait intéressant de pousser l'interrogation et de l'étendre à l'ensemble des romans d'Assia Djébar. Proposons d'explorer, dans le cadre d'un futur travail à entreprendre, une piste de recherche à même de répondre à la problématique suivante :

Par le biais de quelle perspective Djébar imite Proust dans son œuvre ?



# **BIBLIOGRAPHIE**

## Sources bibliographiques :

### ➤ Œuvre étudiée :

DJEBAR Assia, *La Disparition de la langue française*. Paris, Albin Michel, 2003.

### ➤ Œuvres littéraires citées :

DJEBAR Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris, Albin Michel, 1999.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.

### ➤ Thèses :

DOMINGUES DE ALMEIDA José (2008) : « *La disparition de la langue française d'Assia Djébar : un roman qui ose les questions francophones* ». *Revista da Faculdade de Letras-Linguase Literaturas*, II Série, XXIII, 361-376 [première édition : 2006].

Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature ?* Paris, Collège de France/ Fayard, 2006.

Thomas Vautrin, « Codes littéraires et codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXs », Thèse de la maîtrise ès arts (lettres françaises) : Ottawa-1997.  
[www.books.google.dz](http://www.books.google.dz)

Jean-Pierre Carron, *Ecriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles : Ousia, 2002. [www.theses.fr/1999AMIE0005](http://www.theses.fr/1999AMIE0005)

### ➤ Ouvrages théoriques :

BACKTINE Michael, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES Roland, « Théorie du texte », *Encyclopédie universalis*, 2001.

BOKOBZA Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variation sur le titre « Le rouge et le noir »*, Genève, Droz, 1986.

ESCAL Françoise, *Le Compositeur et ses modèles*, Paris : Puf, 1984.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, Coll. Points. Paris, 1969.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil. 1982.

GENETTE Gérard Genette, *Nouveau discours sur le récit*, Paris : Seuil, collection

« Poétique », 1983.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GINESTIER Paul, *Le Théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, Paris, PUF, 1961.

HOEK Léo, *La Marque du Titre*, La Haye, Mouton, 1981.

JEAN .M Adam & F.Revez, *L'analyse des récits*, ed.Seuil,1996

JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.

PASTOUREAU Michel & Dominique Simonnet, *le petit livre des couleurs*, ed.panama ,2005

PAVEL Thomas, *Comment écouter la littérature ?* Paris, Collège de France/ Fayard, 2006.

THUMEREL Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998

VINSONNEAU Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002

### ➤ **Les dictionnaires :**

Paul Robert, *Dictionnaire Petit Robert*, Paris, éd. Hachette livre, 2007.

### ➤ **Dictionnaires Electroniques :**

François Raymond, *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers...*, 1832, Paris : Aimé André.

Disponible sur : [www.googlebooks.dz](http://www.googlebooks.dz)[consulté le 03 juin 2019]

Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, Brandmuller, 1735.

Disponible sur : [www.books.google.dz](http://www.books.google.dz)[consulté le 02avril 2019]

➤ **Articles :**

CHIKHI Beida, *Les romans de Assia Djébar*, Alger : OPU, 1987.

LABBE Cyril & LABBE Dominique. *Les phrases de Marcel Proust*. University of Roma "la Sapienza", Jun 2018, Roma, Italie. p.400 - 410.

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent :...en marge de ma francophonie*, Canada : PUM, 1999.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. points, Essais, 1977.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*, Lettres 128, Nathan Université, 1997.

NOBERT, Margot (1983), "Le Titre comme séduction dans le roman Harlequin", *Études littéraires*, vol 16, nO 3 (décembre).

➤ **Articles Electroniques :**

Amar & Isabelle de Guillen, « Pourquoi réaliser des photos en noir et blanc », 2016. Disponible sur : <https://www.guillenphoto.com/cms/pourquoi-realiser-des-photos-en-noir-et-blanc-partie-2.html> [consulté le 20 mars 2019]

Aron Paul, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », *L'écriture mimétique*, 2009, n°60, pp.11-27. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ml/205> [consulté le 23 avril 2019]

Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, 2009, Paris : Odile Jacob. Disponible sur : [www.googlebooks.dz](http://www.googlebooks.dz) [consulté 25 mai 2019]

Anna Jarmuszkiewicz : *Les représentations de la mémoire affective* Disponible sur :

<https://www.academia.edu/> [consulté le 23 mars 2019]

Benjamin Bouchard, « Un air de prose : les vers irréguliers chez La Fontaine », *Poétique*, n°170, 2012, pp.195-218. Disponible sur : [www.cairn.info](http://www.cairn.info) [consulté le 26 mai 2019]

Cantin, S. (1955). La mémoire et la réminiscence d'après Aristote. *Laval théologique et philosophique*, 11(1), 81–99.

Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1019915ar> [consulté le 23 avril 2019]

Davide Vago, « Proust ou l'oralité « interpolée » », *Cahiers de littérature orale*, 2014, n°75-76. <http://journals.openedition.org>

Alain Buisine, *Proust et ses lettres*, 1986, Lille : Presses Universitaires de Lille.

Denis Dormoy, « Narrateur et point de vue ou comment raconter », *Repère, recherches en didactique du français langue maternelle*, n°13, 1996, pp.165-190. Disponible sur : [www.persee.fr](http://www.persee.fr) [consulté le 14 avril 2019]

Etienne Brunet, « La phrase de Proust. Longueur et rythme », 1981, pp.97-117. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01438683/document> [consulté 24 mai 2019]

Isabelle Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, coll.« Recherches proustiennes »,2010,276p. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/.../526> [consulté 2 juin 2019]

Johan Faerber, *Proust à la plage : la recherche du temps perdu dans un transat*, Paris : Dunord, 2018. [https://diacritik.com/wp-content/uploads/2018/05/Feuilletage\\_317.pdf](https://diacritik.com/wp-content/uploads/2018/05/Feuilletage_317.pdf) [consulté le 04 juin 2019]

Jacques J.Zéphir, « Nature et fonction de la mémoire dans A la recherche du temps perdu », *Philosophiques*, n°17 (2), 1990. Disponible sur : <https://www.erudit.org> [consulté le 13 avril 2019]

Tahar Zouranene, *polycopié pédagogique Master1, Littératures et approches interdisciplinaires*, univ de Béjaia, 2018, p.38. Disponible sur :

<https://elearning.univ-bejaia.dz/mod/resource/view.php?id=88776> [consulté le 03 juin 2019]

Thomas Vautrin, « Codes littéraires et codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXs », Thèse de la maîtrise ès arts (lettres françaises) : Ottawa-1997. Disponible sur : [www.books.google.dz](http://www.books.google.dz) [consulté le 6 avril 2019]

Stuart Hall, *Identités et Cultures : Politiques des Cultural Studies*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le Romanesque des années 20 aux années 1950*, Klincksieck, 1971. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1971-v4-n1-etudlitt2187/500175ar.pdf>

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>p.07</b>
<b>Chapitre préliminaire] Etude de quelques éléments paratextuels</b> .....	<b>p.10</b>
1. La Disparition de la langue française : un titre fictionnel ? .....	<b>p.12</b>
2. La première de couverture : l'espérance d'une vie perdue .....	<b>p.18</b>
3. La structure formelle du récit: ressassement d'un temps révolu ? .....	<b>p.23</b>
<b>Partie 1] Le passé entre félicité et tragédie</b> .....	<b>p.28</b>
<b>Chapitre1] Le passé comme source de bonheur</b> .....	<b>p.30</b>
1.1 Repères et reconnaissance de soi .....	<b>p.32</b>
1.2. Le bonheur auprès de la mère .....	<b>p.36</b>
1.3. Le bonheur auprès de la mère-patrie (la Casbah) .....	<b>p.39</b>
<b>Chapitre 2] Le passé comme voix d'un profond malaise</b> .....	<b>p.43</b>
2.1. Colonialisme et souvenirs scolaire .....	<b>p.44</b>
2.2. Colonialisme et souvenir de l'emprisonnement .....	<b>p.49</b>
2.3. Patriotisme et conflit fratricide (FLN/MNA) .....	<b>p.51</b>
<b>Partie 2] Un personnage à l'épreuve de l'écriture</b> .....	<b>p.53</b>
<b>Chapitre 1] Une écriture plurielle</b> .....	<b>p.55</b>
1.1. Une écriture hybride .....	<b>p.57</b>
1.2. Une narration homodiégétique / hétérodiégétique.....	<b>p.61</b>
<b>Chapitre 2] Une écriture intertextuelle</b> .....	<b>p.66</b>
2.1. Le pastiche comme procédé d'écriture.....	<b>p.68</b>
2.2. Ecrire à la manière de Proust.....	<b>p.77</b>
<b>Conclusion</b> .....	<b>p.87</b>
<b>Références bibliographiques</b> .....	<b>p.90</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>p.95</b>