

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE  
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE 1  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANÇAISE  
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS



N° D'ordre : 10/DS/2022

Série : 01/FR/2022

# THESE

*Présentée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences*

*Option : Science des textes littéraires*

**Exil, Identité : continuité ou rupture dans les  
deux trilogies *Algérie, Nordique* de Mohamed Dib**

**Présentée par :**

**Bouchene Karima**

**Devant le jury :**

**Président:** P<sup>R</sup> Boussaha Hassen, professeur, Université des frères Mentouri, Constantine 1.

**Rapporteur :** D<sup>re</sup> Merad Soumeja, ENS Université, Constantine 3.

**Examinatrice :** D<sup>re</sup> Logbi Hanane, Maitre de conférences -A- Université des frères Mentouri, Constantine 1.

**Examinatrice :** D<sup>re</sup> Boughachiche Meriem, Maitre de conférences -A- Université des frères Mentouri, Constantine 1.

**Examinatrice :** D<sup>re</sup> Maafa Amel, Maître de Conférences-A- Université 08 Mai, Guelma

*Année 2020-2021*

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE  
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE 1  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANÇAISE  
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS

N° D'ordre : 10/DS/2022

Série : 01/FR/2022



## THESE

*Présentée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences*

*Option : Science des textes littéraires*

**Exil, Identité : continuité ou rupture dans les  
deux trilogies *Algérie, Nordique* de Mohamed Dib**

**Présentée par :**

**Bouchene Karima**

**Devant le jury :**

**Président:** P<sup>R</sup> Boussaha Hassen, professeur, Université des frères Mentouri, Constantine.1

**Rapporteur :** D<sup>re</sup> Merad Soumeya, ENS Université, Constantine 3.

**Examinatrice :** D<sup>re</sup> Logbi Hanane, Maitre de conférences -A- Université des frères Mentouri, Constantine 1.

**Examinatrice :** D<sup>re</sup> Boughachiche Meriem, Maitre de conférences -A- Université des frères Mentouri, Constantine 1

**Examinatrice :** D<sup>re</sup> Maafa Amel, Maître de Conférences-A- Université 08 Mai , Guelma.

*Année 2020-2021*





*« On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre  
quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie  
ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre,  
On se dit : « c'est moi » parce que personne d'autre ne se  
regarde dans cette glace mais, comment savoir ? on est ici et  
là »*

*Mohamed* ❦❦❦



*A tous ceux qui se cherchent encore...*

## **Dédicaces**

*A la mémoire de Mr Kamel ABDOU*

*A la mémoire Mr Hadj Méliani*

*A mes parents*

*A Mon mari*

*Mon fils Mohammed Yasser*

*Mes frères et sœurs Ramez, Najim, Amine*

*Rania et Nour el Houda, Soumeya, wissal,*

*Amira*

*Mes mères Leïla, Faïza et Malika*

*A Narym, Axel, Aris Rassel, Miral, Emir*

*Amayass, Jihed Ariass*

## *Remerciements*

Je remercie DIEU, le Tout puissant de m'avoir donné la force pour mener à terme ce travail.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à notre chère Professeure Madame Logbi Farida, pour m'avoir appris à aimer ce titanesque Mohammed Dib. Je la remercie pour tout le temps qu'elle a consacré à me prodiguer des informations avec compréhension et grand intérêt.

Je remercie vivement ma directrice de recherche la Docteure Merad Soumeya, pour ses précieux conseils, sa disponibilité et surtout sa patience, Je la remercie pour la qualité de son encadrement exceptionnel.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury pour m'avoir fait l'honneur d'évaluer mon travail.

Mes remerciements également aux professeurs Djamel Ali-Khodja et Gelas-Bruno, et à Madame Anne-Marie Mortier pour toute leur aide et leur bienveillance.

Un grand Merci à Nardjes Zeghib, Karim Boulahbal, Hatem Boukeffa, Adel Lalaoui, Réda Boulsane, Lilia Harkou, Athmane Siafa, Chrif Aifour, Abd El Kader Matmat, Chafik Zeghnouf.

Je tiens à remercier infiniment le Professeur Alkama Djamel-Eddine, les Docteurs Nabti Amor et Dadci Med Salah, qui m'ont été d'une aide considérable.

Il m'est très agréable aussi d'adresser ma reconnaissance aux professeurs Guy –Dugas, Martial Poirson et Alain Di-Méglio

# **Introduction**

# Introduction

Exprimer sa douleur et son trauma par l'écriture et dans une langue autre que la sienne -celle de ses « bourreaux » - n'a jamais été une simple entreprise romanesque, mais plutôt une façon de défier « l'autre » de concevoir une capacité à même de s'affirmer et imposer ses mots, ses positions et surtout sa vision jusque-là confisquée et souvent effacée. ici, il est question d'une littérature qui décrit et dit une longue époque coloniale faite essentiellement de misère, de faim et de massacres qu'une seule littérature a pu remémorer la littérature algérienne de langue française.

Ses auteurs se sont assignés ce devoir à accomplir envers leurs pays afin d'affirmer leur personnalité, en faisant de la liberté de l'Algérie un objet et un objectif, cette Algérie qui n'existait pas dans la littérature des Algériens, qui n'avait pas encore droit de cité. En revanche, certains écrivains français avaient écrit sur l'Algérie, comme André Gide, l'immoraliste, Albert Camus et d'autres, mais leur vision particulière n'avait pas de sens pour les auteurs algériens car elle ne correspondait pas à la réalité mais seulement à leur réalité.

En tant qu'écrivains algériens, ils étaient quelques-uns à ressentir cette exigence et ce devoir de nommer l'Algérie et de la dévoiler, en la faisant surgir, une œuvre qui interroge avec insistance les césures de l'Histoire, et lui confère une vigueur exceptionnelle, ils en ont fait une œuvre insolite, forgée par ceux qui souffraient en arabe et s'exprimaient en français, pas en tant que Français, mais plutôt en tant qu'Algériens francophones, loin de toute francophilie ou vassalité envers la France, car ils étaient colonisés et la langue française leur était enseignée dans un but d'acculturation, ce qui explique la carence en œuvres écrites en langue maternelle.

Les auteurs de cette époque coloniale, ne connaissaient pas suffisamment la langue arabe, ils étudiaient en français et se servaient pour exprimer leur refus d'une occupation étrangère, de la langue de « l'autre » celle que cet « autre » pouvait

comprendre. Kateb Yacine le confirme en disant qu'il écrivait en français pour dire aux Français qu'il n'était pas Français.

L'écriture en langue de l'autre a été prise par plusieurs écrivains comme étant un exil, comme Abdelkebir Khatibi qui disait : « en *français je suis en exil* » en s'inscrivant absolument dans un écart entre son identité et sa différence en tant qu'arabe, cet écart qu'il exprime par l'étrangeté de son écriture qui cherche ses racines dans la langue de l'autre, voire de l'ennemi, le dehors absolu.

Les écrivains algériens d'expression française ne sont pas mécontents d'écrire en français, ils révèlent ainsi leur exil en français tels Kateb Yacine, Mouloud Mammeri ou Mohammed Dib sur lequel nous comptons travailler dans cette recherche. En effet ce dernier s'est servi du français pour en faire un moyen de revendication, loin de renier son identité arabo-musulmane qui façonnait son être historique. Sans aucun renfermement sur soi, il s'est manifesté comme un artisan dans ses écrits tissés à partir d'un ensemble d'images perceptibles et voulues. Sa trame dessine aussi des images invisibles et involontaires, elles dissimulent une stratégie qui naît de plusieurs croisements de fils incrustant des secrets contenant des codes à déchiffrer.

Cette politique d'écriture, fondée sur les métissages diégétiques et génériques a fait des textes de Dib une œuvre de référence, là où toutes les théories sont applicables, grâce à une opulence thématique qui a offert à la littérature universelle, maghrébine et algérienne un répertoire assez riche et fertile. L'abondance de ses textes, a fait de Dib une des sommités algériennes les plus connues sur la scène littéraire. Ses textes reflètent un immense pouvoir et amalgamé avec un talent où se concrétisent une fécondité d'écriture et une maîtrise de la pensée en langue maternelle et de l'expression dans la langue de l'autre. Il fonde ses textes sur l'image de l'expression qu'il tend à dire.

Son œuvre, commencée à la fin des années dix-neuf cent quarante, et jusqu'à nos jours est la plus importante des écrits littéraires en langue française. Son écriture révèle une génération persévérante de formes et de thèmes.

Historiquement Dib fait partie d'une catégorie d'écrivains dite charnière, qui se rejoignent au même moment contre la colonisation et font paraître des écrits réfutant toute présence étrangère sur la terre algérienne. Dib, comme tout écrivain algérien autochtone, s'est donné pour mission de témoigner contre le colonialisme et d'investir ses lettres en s'engageant bon gré mal gré dans la transmission de la parole des populations, c'est de leurs douleurs qu'il s'inspire pour forger le réel et il excelle à le refléter. Cette politique d'emprunt initie une résistance naturalisée, conjugue les faits quotidiens d'un territoire purement algérien pour créer sa propre écriture. Cela est présent à merveille dans *La trilogie Algérie*, dans ses textes antérieurs à l'indépendance. Son style est inclassable, muni d'une rigueur infinie, il va droit au but, notamment dans ses écrits décrivant la misère et les différents contextes socio-politiques, qui n'ont pas besoin d'être dépeints pour ébranler profondément les lecteurs. C'est une mise en vue d'un état d'âme partagé par la plupart des Algériens engagés, et qui ont pris conscience et position contre la colonisation, en tant que signifiant et signifié. Ensuite Dib change d'attitude, il opte pour d'autres formes et d'autres desseins au lendemain de l'indépendance, un autre Dib surgit avec d'autres tendances d'écriture autres que celles que nous avons connues dans la première trilogie, avec un nouveau penchant apporté au niveau de l'écriture entière. Il remplace l'écriture du groupe par celle de son univers personnel, un univers d'aventures allégoriques où se poursuivent des quêtes multiformes, quêtes de soi et de sens, crise identitaire hantée par des suspects inachevés.

À ce propos nous dirons que les variétés thématiques qui se manifestent dans son œuvre en général et dans les deux trilogies *Algérie* et *Nordique* en particulier, ont offert l'occasion aux chercheurs de mener des études rigoureuses sur le roman dibien, car lorsqu'on parle de l'écriture dibienne, on pose l'existence d'un ensemble de thèmes variés et accumulés qui méritent toute notre attention, notamment les deux thèmes qui y dominent : l'Identité et l'Exil.

Nous avons jeté notre dévolu sur Dib, pour des raisons surtout personnelles mais professionnelles aussi, tout d'abord personnelles, car nous avons toujours eu

une estime et une déférence particulières et profondes pour l'auteur de *La trilogie Algérie*, romans et séries télévisées qui nous ont ardemment marquée enfant, et *La trilogie Nordique* d'où nous avons choisi *L'Infante Maure* pour en faire le corpus de notre magistère; professionnelles à cause du nombre presque intime d'étudiants qui prennent les romans de Dib dans leurs mémoires de master, à titre d'exemple.

Notre choix s'est ensuite arrêté sur ces deux trilogies, par le simple besoin de mieux connaître Dib à travers deux attitudes représentant deux procédés d'écriture motivés par des desseins liés à deux événements historiques saillants : la première trilogie publiée en 1952 (période de la guerre de libération) et *La trilogie Nordique* en 1993 (après l'indépendance); nous avons également choisi de travailler sur ces deux trilogies, en égard aux caractères propres aux deux titres mêmes : qui se réfèrent à deux endroits reflétant des divergences sur les plans géographique, historique et culturel...

Dans notre investigation nous ferons une étude comparative entre les deux trilogies *Algérie* et *Nordique* ; la démarche sera fondée surtout sur l'exploration des deux thèmes, y compris dans leur évolution terminologique. Et nous étudierons leur progression, de *La trilogie Algérie* à *La trilogie Nordique*, où Dib a modifié les propriétés de la traduction des vérités pour s'engager dans une nouvelle création poétique, non figurative.

Autrement dit, nous allons traiter les deux motifs dans un projet qui est d'abord celui d'un enracinement dans le réel, puis qui se caractérise par une abrogation thématique et un détachement de la réalité.

Nous mettrons en évidence l'opposition des différents contextes où sont résumés les faits de chaque trilogie et nous les analyserons à partir des nouvelles stratégies d'écriture apportées par Dib. Puis, nous pénétrerons dans la problématique de leur différence : nous envisagerons les nouvelles formes d'expression propres à *La trilogie Nordique*, par rapport à *La trilogie Algérie*, qui représenteraient des doctrines dibiennes à la fois immuables et altérables.

Pour mieux comprendre cette distinction et ses diversités thématiques, nous ferons intervenir les différences historiques, biographiques, ainsi que les divers enjeux idéologiques, révélés dans ces textes dibiens afin de pouvoir répondre aux différents questionnements qui naissent lors des différentes lectures que nous avons effectuées dans l'œuvre dibiennne en général et dans le corpus d'étude en particulier.

- Si Dib a gardé des vestiges, des traumatismes et des contraintes vécus avant l'indépendance et reproduit la thématique de *La trilogie Algérie*, dans *La trilogie Nordique*, quelles seraient les raisons qui l'auraient poussé à opter pour une telle perspective ?
- Pourrions-nous parler d'une circularité, voire une continuité des deux notions (l'exil et l'identité) en partant de la première trilogie?

Ces questionnements constituent et mènent vers une problématique inévitable qui se formule ainsi : pouvons-nous toujours dire que Mohammed Dib ne se serait nullement remis des traumatismes identitaires et existentiels qu'il évoque dans *La trilogie Algérie*? Ne pourrions-nous pas avancer que l'Exil et l'Identité chez Dib n'ont fait que muer, changer de formes et de contenus, de l'une à l'autre ? Comment pourrions-nous le savoir de manière non intuitive, ce que tout lecteur finit par découvrir ?

Nous avons comme hypothèses ce qui suit :

- Il nous paraît que l'idée d'Exil et ses douleurs, ainsi que les divers maux conséquents de cette cassure identitaire, ne seraient pas dus au simple produit des circonstances historiques (le colonialisme), mais à des raisons beaucoup plus profondes qui sont en étroite relation avec l'individu, sa biographie, sa philosophie et son idéologie, en d'autres termes l'exil et le déchirement identitaire font partie intégrante du « Tout-Dib »
- Ni l'Histoire, ni la géographie ne seraient à l'origine de son drame, nul ne serait en droit d'affirmer à notre sens que cette échancre est due exclusivement à des raisons politico-historiques, en l'occurrence le

colonialisme ou à un quelconque dépaysement spatial (l'asile en Occident).

- Il existerait une rupture qui dissimulerait la présence d'une forte continuité exprimée, mais autrement.

Afin de vérifier le bien-fondé de ces hypothèses, nous allons faire des lectures sélectives qui vont dans le sens de notre recherche d'ouvrages, de documents et d'encyclopédies, puisant dans des domaines variés tels que la psychanalyse, la psychocritique, l'herméneutique, la sémanalyse, la narratologie, la sociocritique singulièrement, la transfiction jugée essentielle à l'évolution et l'aboutissement de notre recherche, et certainement d'autres approches qui apparaîtront au fur et à mesure dans notre travail.

La psychocritique de Charles Mauron, particulièrement, peut atteindre le moi créateur de Dib qui mène vers la détermination des images récurrentes dans son œuvre et pareillement pourrait extraire son fantasme (mythe personnel) et faire connaître sa source par sa biographie.

La transfiction permet de découvrir ce lien inédit entre la totalité des fictions qui forment le corpus, même pour un lecteur non averti. Après une première lecture du corpus, nous comptons nous fonder sur les travaux de Gérard Genette et quelques travaux de Saint-Gelais, de Gignoux et de Kristeva pour trouver les traces d'intertextualité présentes dans l'ensemble des textes étudiés.

La psychanalyse, notamment certains travaux de Freud, Jung, Lacan, nous intéresse comme approche dans la mesure où différents phénomènes psychanalytiques peuvent rendre compte de la complexité, voire de l'ambiguïté du récit, ainsi que l'analyse du mythe personnel de l'auteur.

Par ailleurs à la première lecture des quelques romans choisis, nous constatons que plusieurs actions et dire des personnages ont des signes porteurs de signification autres que ceux que permet une interprétation linéaire et consciente, singulièrement dans *La trilogie Nordique*.

Il faut également s'attacher à l'herméneutique, la titrologie et l'onomastique, qui seront prises comme approches pour mentionner le rôle primordial qu'elles joueront dans l'interprétation des expressions et des symboles, titres et noms propres. Nous nous inspirerons des travaux de Mircea Eliade et Michel Casenave dans l'étude des mythes, des rituels et des symboles ; de Hoek et Bokobza dans l'analyse des noms propres et titres.

Nous opterons aussi pour la narratologie, car notre travail sera fondé également sur l'analyse du moi narrateur et ses différents enjeux, qui reflètent l'idéologie et la conception de notre auteur. Nous retiendrons les travaux de Gérard Genette et quelques ouvrages de Roland Barthes, Vincent Jouve et également Philippe Hamon dans l'étude des personnages, notamment les personnages fragmentés qui seront traités à partir de leurs être et faire.

Nous nous intéresserons aussi à la sociocritique car cette discipline explicite les contraintes de l'univers du discours. Elle précise les relations entre les textes et les différentes conditions sociales, particulièrement dans *La trilogie Algérie* où Dib a relaté les normes sociétales liant les personnages entre eux. Pour cela nous comptons nous inspirer de certains travaux de Jean-Jacques Thomas et Claude Duchet.

### 1. Objectifs visés

Toute lecture ou analyse faite de *La trilogie Algérie* vers celle du Nord, met en évidence la conjugaison et l'expression de Dib ayant une relation particulière avec son environnement, prises à chaque fois dans le champ littéraire comme lieu de référence et d'inspiration au niveau des trois axes : historique, formel, idéologique ou thématique ; autrement dit l'axe temporel, l'axe d'intention et l'axe d'écriture.

Ces trois axes changent, de *La trilogie Algérie* à *La trilogie Nordique*, ce qui mène à l'apparition patente de deux attitudes divergentes du point de vue théorique et critique car Dib arrange le quotidien, l'histoire et le fantastique à la lumière d'une dualité (réalisme et fiction) née d'une rencontre historique particulière.

## Introduction

---

Ces deux prises de position sont régies par des intentions énoncées par rapport à des faits historiques saillants : la première trilogie publiée en 1952 (période de la guerre de libération) et *La trilogie Nordique* après l'indépendance.

*La trilogie Algérie* est une œuvre réaliste, enraciné dans le réel; elle impose aux critiques et aux lecteurs de la traiter comme étant une seule et même œuvre.

J'avais imaginé, écrit l'auteur, un roman aux proportions assez vastes. Il devait présenter une sorte de portrait divers de l'Algérie. Je me suis mis au travail, mais je n'ai pas tardé à mesurer que mon beau projet dissimulait une trop haute ambition, dans le manteau de feuilles noircies j'ai « coupé » une partie qui pouvait constituer un tout ; cela est devenu la trilogie Algérie.<sup>1</sup>

Au contraire, *La trilogie Nordique* rassemble les romans de la rupture vue pour la première fois chez Dib dans *Cours sur la rive sauvage*. Dans cette trilogie, l'auteur décroche de la réalité et accède au phénomène de la création et au produit de l'imagination pure, dans un style d'écriture figurative et poétique chargée de symboles et *d'allusions allégoriques* où se manifestent *des états d'âme successifs*

N'ayant plus à nous faire l'avocat d'une cause, nous essayons, j'essaye pour ma part, d'aller vers des régions moins explorées de faire œuvre d'écrivain dans le sens le plus plein du terme.<sup>2</sup>

Donc *La trilogie Nordique* confirme que l'auteur insiste sur son intention de produire une œuvre non relative, dont les limites déborderaient le réel et l'univers du discours ordinaire normé de ce qu'on appelle la langue naturelle. Cette trilogie publiée après l'indépendance a choisi la voie du roman non figuratif mettant l'accent sur sa propre fiction et déplaçant l'écriture du plan historique et politique vers le plan de l'exil, de la quête de soi et de la mutilation de l'identité.

---

<sup>1</sup> Interview de Dib in *L'effort algérien*.1952

<sup>2</sup> Interview post-indépendance.1963

Dans *La trilogie Algérie* le référent est désigné comme référent historique et le contexte géographique et culturel explicite. C'est un ensemble de romans, qui tente de révéler et de fixer les horreurs et les cauchemars de la faim et de la pauvreté, en évoquant la colonisation, une expérience profondément vécue avec toutes ses périodes et ses souffrances.

Par contre, *La trilogie Nordique* nie totalement, toute fonction référentielle, elle se situe « ailleurs », tous les éléments dans le texte travaillent pour masquer les contours éventuels d'un site historique et géographique reconnaissable dans l'extratexte. Cette trilogie vise à dire autrement, à donner naissance à d'autres motifs pour en faire des thèmes récents. Loin de maudire la faim, loin de la recherche d'un morceau de pain, elle cherche plutôt, au sein de soi-même et dans les labyrinthes de l'exil, l'identité perdue et l'errance de la parole, par le biais de nouvelles tendances et talents d'écriture, où Dib intègre des stratégies propres à lui, révélatrices de la littérature occidentale, parfois, telles Guernica et Picasso.

Notre objectif est d'étudier l'évolution et l'itinéraire d'une écriture, sa transformation, son élaboration comme phénomène socioculturel par rapport à une dimension fondamentale : le réel et, à la fois, l'étude de l'évolution terminologique des deux thèmes en question (l'exil et l'identité).

Nous visons également la schématisation de cet itinéraire sur les trois axes : idéologique, temporel et formel, et nous verrons s'il s'agit de la présence d'une continuité ou d'une rupture au niveau des thèmes choisis pour l'étude.

Nous nous sommes également tracé une trajectoire d'analyse à travers laquelle nous allons disséquer ce puzzle dibien et exposer avec minutie les différentes passerelles nouées entre les composantes de chaque trilogie et voir si ce lien existe entre les deux trilogies ou non, notamment en ce qui concerne nos deux thèmes majeurs, l'exil et l'identité.

Nous allons montrer comment Dib réussit à fusionner ses œuvres pour en faire une histoire prolongée, voire un continuum narratif de deux univers divergents plutôt étroitement apparentés vis-à-vis des intrigues et thèmes abordés, et expliquer

la raison pour laquelle Dib a adopté la répétition et la reprise des mêmes thèmes considérés comme monomythes dans toute son œuvre.

## 2. Méthodologie et présupposés théoriques

### Démarche

La diversité et la richesse des histoires qui forment notre corpus, ainsi que les deux motifs en question à savoir « l'exil et l'identité », nous ont poussée à nous retrouver à la croisée de plusieurs démarches et théories telles : la narratologie, l'intertextualité et la transfiction, la sémanalyse, la psychanalyse, la psychocritique, l'herméneutique et la sociocritique, ainsi que l'étude titrologique et onomastique.

Notre approche s'est voulue préalablement critique, analytique descriptive et obligatoirement comparative. Nous l'avons établie pour dégager les différences, et faire apparaître les anomalies qui se présentent dans le corpus, du fait qu'on se trouve devant deux variétés romanesques divergentes du point de vue stylistique et discursif.

Nous avons parlé de l'approche critique dans la mesure où notre étude est constituée d'un ensemble d'analyses critiques, psychanalytiques, sociales, herméneutiques, pour arriver à une réflexion limitative où nous restreignons et déduisons toutes les informations traitées au cours de notre travail.

Notre étude se déroulera en fonction de la quête menée sur l'œuvre de Dib, et plus précisément sur les deux trilogies *Algérie* et *Nordique*, qui reflètent sans doute des histoires ou des époques inscrites ordinairement dans le temps, voire dans un ou des contextes situationnels et textuels distincts.

En outre ces histoires appartiennent à l'univers du langage fait appel, naturellement, au discours qui les légitime, les commente et les éclaire. Dans un cadre d'analyse dit analyse du discours on se retrouve encore à la croisée de deux spécialités divergentes, la linguistique et la littérature.

L'histoire de l'exil et la quête d'identité représentent pour Dib ce que représente toute histoire pour son auteur. Ses romans sont aussi régis par les règles

de ces histoires, ils possèdent un début et une fin, ils sont limités synchroniquement par ce qu'on appelle une ère ou une époque.

Cette époque est liée à la présence singulière de plusieurs caractéristiques formant un moment indépendant du point de vue des critiques et des approches qui paraissent et prennent ces œuvres comme corpus pour en faire leurs objets d'études.

Notre travail s'effectue dans un contexte d'analyse de texte, notamment sur les plans thématique et discursif, deux disciplines qui forment un ensemble de théories convergentes vis-à-vis de leur source linguistique, et divergentes par rapport à ses principes littéraires.

Notre sujet s'inscrit dans le besoin d'étudier l'évolution terminologique des deux motifs, l'exil et l'identité, partant de *La trilogie Algérie* jusqu'à *La trilogie Nordique* et cela dans un contexte cerné par plusieurs démarches et méthodologies.

Dans une étude dite comparatiste, nous allons mettre en exergue les points de divergence et de ressemblance entre les deux pôles de notre corpus, voire les deux trilogies, dans le but de savoir s'il s'agit d'une continuité ou d'une rupture sur les plans thématique et discursif (intrigue).

Pour cela, nous appuierons notre étude tout d'abord sur la narratologie, dans le but de simplifier notre corpus en suivant une démarche synthétique, mais attentive au détail. La narratologie nous permettra d'appréhender la terminologie et les postulats de base sur lesquels s'appuie notre analyse, notamment dans l'étude des enjeux narratifs et les divers déplacements et échanges qui se passent entre narrateurs et auteur.

Pour l'analyse narratologique, nous nous sommes penchée sur les travaux de Gérard Genette comme point de départ dans l'analyse des textes, et sur Jean-François Jendillou dans leur élaboration et la signification de leurs modes, notamment la comparaison des instances narratives, l'énonciation, les éléments de typologie... Quant à Vincent Jouve, il nous aidera dans l'étude des stratégies narratives et la valeur symbolique de la description, surtout la description

## Introduction

---

sémiotique des moments où s'illustrent nos deux thèmes en question dans les deux trilogies.

Les travaux de Vincent Jouve nous paraissent aussi utiles dans l'étude et la comparaison des statuts et fonctions du narrateur, élément indispensable dans notre recherche pour distinguer et classer le « je » entre deux constats réaliste et fictif du même auteur.

Nous pourrions tout bonnement évoquer l'intertextualité et le dialogisme, plus précisément la transtextualité, vu que cette transcendance textuelle est présente tout au long de l'histoire partant de *La grande maison*, jusqu'à *L'Infante maure*, où nous touchons cette coprésence entre les textes de Dib et d'autres textes, et également entre ses textes eux-mêmes.

Nous ferons appel à la transfiction, pareillement, pour analyser les liens tissés entre les différents volets et leurs interactions au sein des trilogies, et pour disséquer les passerelles nouées entre les passages d'une diégèse à l'autre.

Nous fondons cette partie sur les travaux de Gérard Genette et Anne-Claire Gignoux ainsi que sur ceux de Richard Saint-Gelais.

Nous nous sommes appuyée également sur la psychocritique, notamment sur les travaux de Charles Mauron ayant pour vocation de dégager les métaphores obsédantes et les divers comportements et attitudes récurrentes, ayant une relation directe ou indirecte avec le moi créateur, sans oublier les états de fragmentation du moi, voire la dichotomie et le dédoublement des personnages dans un contexte paradoxal. Nous les analyserons en tant que mythe personnel de l'auteur.

Une analyse psychanalytique est de rigueur car elle n'est pas instrumentalisée, elle intervient comme une nécessité dans notre démarche critique et analytique, ce qui nous servira à aller loin dans la compréhension minutieuse des enjeux psychiques apparaissant à travers ce que nous avons trouvé comme drame personnel de l'auteur. Nous nous appuyerons sur les travaux de Lacan et Freud.

## Introduction

---

Vu la récurrence des états de dichotomie et des crises de sens qui échappent à tout ce qui est théorisable, la sémanalyse de Julia Kristeva est absolument inévitable, notamment dans l'étude des pratiques langagières de la prime enfance ou de la schizophrénie ainsi que les actions pulsionnelles des personnages des deux trilogies. Elle nous servira aussi dans l'étude des désirs et des différentes relations avec le soi, le monde et le langage, loin de tout ce qui pourra sexualiser la pensée qui surgit dans les rêves.

Pareillement les travaux de Sigmund Freud nous seront nécessaires dans la définition et l'analyse des rêveries, là où nous cherchons à analyser le monomythe de Dib et voir s'il s'agit toujours de l'exil et de l'identité. Autrement dit, nous allons effectuer une étude psychocritique pour chercher dans sa biographie l'origine de ces divers traumatismes et la raison de leur récurrence dans la totalité de ses romans.

Pour ce qui est de la mythocritique (mythanalyse) et l'interprétation des mythes et des symboles, nous opterons pour les travaux de Brunel pierre, Mircea Eliade et Michel Casenave.

Nous aurons enfin recours à Umberto Eco qui est d'une aide bénéfique au moment de la recherche des sens dissimulés, aussi pour divulguer et interpréter le sens caché dans ses limites. Nous ferons appel aussi à l'étude onomastique et titrologique.

# **Première Partie**

## **Critique et analyse**

L'étude de l'exil et l'identité dans *La trilogie Nordique*, nous amène tout naturellement à examiner le contexte particulier dans lequel l'auteur a créé ses textes. En effet, il est indispensable de les lire minutieusement, pour dégager les images et les situations dramatiques et chercher la raison d'une telle reprise si captivante.

Dans *La trilogie Algérie*, l'exil comme l'identité, sont évoqués d'une façon explicite, et tous ses volets déterminent un contexte socioculturel particulier qui se reflète à travers la misère accablante et l'acculturation vécue par le peuple dans la ville, car la ville se manifeste comme la garante de l'identité traditionnelle. Cette identité est fractionnée par ses contradictions, par la fragmentation entre la ville acculturée et le retour à la campagne où se révèle et se découvre l'authenticité, algérienne. On découvre ainsi l'évolution d'Omar enfant, qui maîtrise le déplacement entre la campagne avec ses coutumes ancestrales, et la ville, lieu des contacts et des échanges culturels par excellence.

Dans cette partie, que nous avons subdivisée en trois chapitres, nous mettons l'accent sur les images récurrentes dans la totalité des textes formant notre corpus. Nous envisagerons leur évolution ainsi que leur rapport avec la biographie de Dib, dans une étude psychocritique.

Le deuxième chapitre tourne autour de l'exil et ses diverses formes sur lesquelles il peut se manifester, mais aussi ses effets et ses impacts sur l'individu et son comportement. Nous analyserons particulièrement l'errance et ses tournures, ainsi que la folie, dans une étude comparatiste entre l'aspect pluridimensionnel de *La trilogie Algérie* et celle du Nord.

Le troisième chapitre permettra de disséquer la notion de l'identité avec ses différents composants. Nous l'analyserons en tant que notion ambiguë qui nécessite un examen de toute la complexité qui s'y attache à savoir ses formes

et sa rationalité. Nous verrons également la littérature du corps comme révélateur de cette notion, autrement dit nous allons étudier le corps (nu) en tant qu'élément formateur de l'identité personnelle, en nous basant sur les œuvres littéraires et sur d'autres études psychanalytiques.

## **Premier chapitre**

### **Vers une analyse psychocritique**

Dans ce chapitre nous envisagerons les deux trilogies comme le résultat inévitable d'une interaction entre les normes socioculturelles et l'inconscient de l'auteur, ce qui nous éloignera de toute analyse textuelle ordinaire. Nous viserons les textes dibiens en question en tant que produit croisé de plusieurs facteurs intervenant dans la création de son drame personnel. Nous verrons si l'exil et l'identité agiraient toujours comme phantasmes constants, depuis *La trilogie Algérie* jusqu'à celle de Nord.

### 1- Analyse psychocritique

Pour Sainte-Beuve, la littérature ne peut guère être séparée ou distincte de l'homme, elle dissimule le reste de ce qui a été dit explicitement dans l'Histoire. Elle répond indirectement à un certain nombre de questions posées au cours de la lecture. Quel que soit le lecteur, naïf ou averti, notamment quand il s'agit de plusieurs lectures faites sur le même auteur, il se posera toujours des questions de problématiques, qui paraissent les plus étrangères à l'œuvre même et qui augmentent de plus en plus à chaque relecture

Pouvoir répondre à ces interrogations ouvre d'autres horizons pour connaître un autre Moi de l'auteur, que celui que nous avons l'habitude de lire dans les biographies et encyclopédies.

Pour Marcel Proust, le livre est le produit de cet autre Moi manifesté après une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes, dans les habitudes, vices et comportements quotidiens de chaque auteur, au sein de sa société.

Ce Moi est au second niveau d'étude, il traduit la complexité relationnelle entre l'œuvre et les diverses contraintes de sa création. Il relie la psychologie et la personnalité de l'auteur à son moi créateur (ses écrits), en gardant toujours l'œuvre littéraire au cœur de cette lecture nommée par Gérard Genette « Psycholecture », qui met la psychanalytique au service de la critique et vise à dégager le lien entre l'autre Moi de l'auteur et le choix de son vocabulaire littéraire.

La méthode adoptée ce faire est la psychocritique, que nous comptons évoquer dans ce chapitre pour divulguer l'autre moi de Dib et analyser sa production esthétique à partir de son matériau linguistique.

La psychocritique comme terme a été créée pour la première fois par Charles Mauron en 1948. C'est une méthode qui se veut autonome avec ses propres outils, Mauron est le seul inventeur de cette méthode spécifique et jumelle, elle n'est pas l'équivalent des procédures de la pratique analytique elle-même, et se démarque de la critique thématique.

Mauron a appliqué sa méthode sur des œuvres célèbres comme celles de Mallarmé, Racine, Valéry... dans le but de découvrir et d'initier les liens et relations qui n'ont pas été exprimés d'une manière consciente et réfléchie par leurs auteurs, « *il se propose de déceler et d'étudier dans les textes les relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente par l'auteur* »<sup>1</sup>

L'objectif de cette méthode est d'analyser les différents liens existant entre l'environnement socioculturel, la personnalité ou la psyché de l'auteur, et le matériau linguistique choisi. Elle vise à déceler la manière dont ces trois variantes interviennent pour créer un produit littéraire artistique.

Pour Anne Clancier c'est l'environnement socioculturel ainsi que toutes les activités et tâches privées, qui forment le moi social de chaque auteur. A chaque fois qu'il écrit ou crée une histoire, il noue des relations entre sa personnalité et son talent d'artiste en dévoilant son second Moi dit créateur.

Le moi social d'un artiste englobe toutes les fonctions qui ne sont pas l'activité créatrice : les relations et les tâches de la vie privée comme de la vie sociale...l'artiste nous un nouveau groupe de relations liant la personnalité à des objets d'art, œuvres d'autrui, puis du moi devenu créateur à son tour. <sup>2</sup>

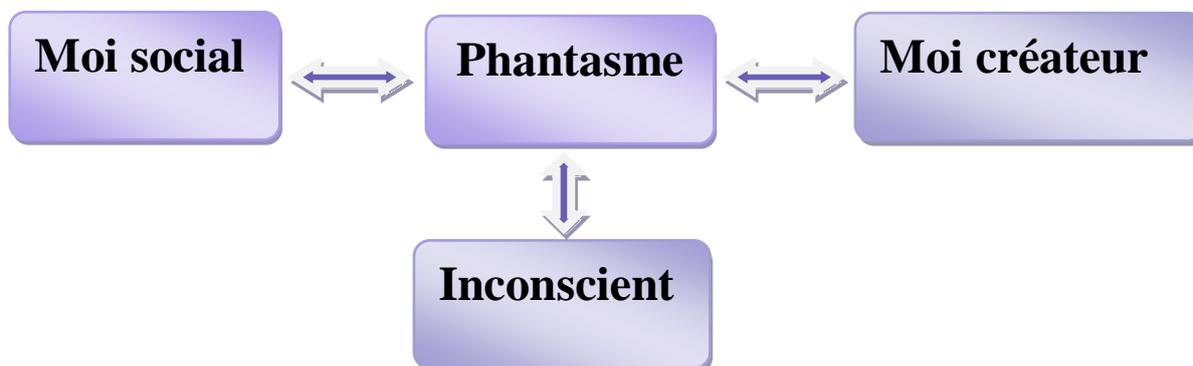
---

<sup>1</sup> MAURON Charles :Des métaphores obsédantes au mythe personnel.1964.p7.

<sup>2</sup> Cours de DR Nabti Amor : module , Approches des textes littéraires.2021. p.26.

Pour Mauron il existe une relation directe et complexe entre le Moi social et le Moi créateur, où intervient le phantasme de l'auteur, contenu dans son inconscient.

Cette relation sera présentée comme suit :



### 1.1 La méthode psychocritique

La psychocritique est une théorie qui s'attache à la création littéraire appréhendée comme la résultante de trois variables, selon Charles Mauron, le milieu social, la personnalité de l'auteur et le langage. Cette théorie s'intéresse à la seconde variable, autrement dit la personnalité de l'auteur. Là, le théoricien cherche à mettre en exergue une part de son inconscient, en s'appuyant sur les études freudiennes ; pour Mauron, tout auteur est fragmenté entre son moi social et son moi créateur. Ces deux composantes existent conjointement aux moments d'harmonie, ils entrent en conflit en cas de disharmonie, ce qui crée un déséquilibre psychique chez l'individu, voire le créateur.

Pour ce qui est de la psychocritique comme méthode, nous disons qu'elle est une approche littéraire ayant comme objet l'étude des textes. Son objectif est l'identification du phantasme ou le mythe personnel de l'auteur.

La psychocritique se présente comme une approche littéraire (elle se fonde sur l'étude des textes) et non réductrice (son objectif- identifier le phantasme inconscient qui sous-tend l'œuvre d'un écrivain – s'affiche clairement comme limité.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vincent JOUVE : Poétique du roman, Armand Colin, 2007, P.133.

Charles Mauron expose dans son premier ouvrage (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*) une démarche en quatre étapes :

### 1.1.1 La superposition des textes

La superposition, qui fait apparaître les structures communes aux différents textes d'un même auteur, permet de dégager les divers réseaux d'association et repérer les relations dissimulées et destinées à devenir des *évidences aveuglantes*, loin de toute comparaison, car la superposition sert à trouver des coïncidences dans des textes manifestement différents .

Dans la superposition, ils laissent provisoirement la place à une autre organisation, que Mallarmé appelait le miroitement en dessous, liée au désir de céder l'initiative aux mots en fait, l'autre logique, celle de l'inconscient.<sup>1</sup>

Il s'agit de la superposition d'un réseau ou une structure textuelle commune à plusieurs textes d'un même auteur « *par rapport au thème conscient de chacun : il dessine une figure présente de façon éparse dans chaque texte* »<sup>2</sup>. Ces figures se construisent à partir d'une architecture, d'une somme de métaphores nouant des mots avec des images et des *affects*, tels l'exil, la perte, la chute ...

Donc la phase de superposition est une opération complexe car elle fait entrer dans un contexte de lecture qui donne inséparablement un sentiment de familiarité et d'étrangeté.

### 1.1.2 L'identification des images récurrentes

La deuxième étape de la psychocritique est celle de l'identification des figures mythiques et des situations dramatiques. Elle s'accomplit à partir de la comparaison

---

<sup>1</sup> Daniel BERGEZ : Courants critique et analyse littéraire .2018,p.104.

<sup>2</sup> Ibidem, p.106.

des images et des groupements récurrents. Cette tâche est liée à la production fantasmagorique partagée entre les différents personnages.

La production fantasmagorique est une activité créative qui commence avec les tout premiers processus psychiques (qui continuent à nous habiter tous) comme l'incorporation, l'introjection, la projection, l'identification projective, le clivage, le deuil, cet imaginaire souvent vu comme aliénant depuis Lacan.<sup>1</sup>

L'identification des images obsédantes s'effectue à partir de l'exploration des productions fantasmagoriques réelles de l'enfance, qui sont en état de transformation, voire de métamorphose incessante. Cette étape met au jour les traumatismes et les thèmes que nous pouvons trouver dans le réseau textuel déjà superposé. Elle met en évidence toutes les images résultant des désirs de la non satisfaction, en d'autres termes *l'imago*.

### 1.1.3 L'identification du mythe personnel

La troisième étape de la psychocritique, est celle de l'identification du mythe personnel de l'écrivain, qui est une expression de sa personnalité inconsciente, et qui se définit comme une catégorie a priori de son imagination, voire son fantasme persistant. Ce mythe personnel se manifeste à travers les rêves qui détermineront *le fantasme originel* partagé entre la vie et l'écriture, autrement dit c'est à travers les rêveries et ses différents *imagos* que nous pourrions trouver le lien qui noue l'écrivain avec son écriture.

Dans chaque cas, et quel que soit le genre littéraire, l'application de la méthode révèle la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se jouent entre eux, ils se métamorphosent, mais on les reconnaît et on les constate que chacun d'eux caractérise assez bien l'écrivain(...) singularité et répétition créent ainsi des figures caractéristiques(...)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Daniel BERGEZ : Courants critique et analyse littéraire.p106.

<sup>2</sup> Ibidem.

Charles Mauron affirme la présence du mythe personnel dans l'histoire, exprimé à travers le texte et qui recouvre des enjeux personnels de son créateur. Il est composé à partir de ce groupement d'images qui se répètent comme thèmes et situations dramatiques, elles demeurent dans les écrits de son créateur comme des objets internes. Elles se produisent par différentes identifications en *formant une personne dans la personne*, une personne régie par son moi social issu d'une vie chargée d'amour, de haine et de trahison. Ces figures sont projetées sur son moi créateur, en partant de l'imagination vers la réalité.

#### 1.1.4 La vérification par l'étude biographique

La quatrième et dernière étape est celle de la vérification par l'étude biographique, Elle permet de légitimer l'ensemble des perspectives et analyses faites en premier, en recourant à la biographie de l'auteur. Nous chercherons dans son enfance ce qui est à la source de ses phantasmes et situations dramatiques, voire son mythe ou son drame personnel.

Mauron sollicite la vérification biographique car l'œuvre ne peut pas se détacher de l'histoire et l'existence de son créateur. Pour lui, l'œuvre est la seule habileté à indiquer comment l'auteur joue et rejoue sa propre histoire.

L'écrivain de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion « quant au livre ». On notera le double sens de spirituel et l'on réfléchira à ce jugement de Mauron pour qui le drame du désir se métamorphose, chez tout écrivain en drame de désir d'écrire.<sup>1</sup>

Dans ce passage nous voyons la théorie freudienne qui affirme que la récurrence des images et thèmes dans les textes est due aux différents traumatismes psychiques qui sont radicalement inconscients.

Après avoir présenté la psychocritique comme méthode et théorie, nous comptons l'appliquer sur notre corpus d'étude, à savoir les deux trilogies Algérie et

---

<sup>1</sup> Vincent JOUVE : poétique du roman, Armand colin, 2007, p.134.

Nordique. Nous commencerons par la présentation des résumés des différentes histoires.

## 1.2 Superposition des textes de la trilogie

### 1.2.1 Superposition des textes de *La trilogie Algérie*

Pour ce qui est de la superposition des textes formant le corpus, il est préférable de commencer par *La trilogie Algérie* à savoir : *La grande maison*, *L'Incendie*, *Le métier à tisser*. Nous comptons présenter leurs résumés dans le but de voir les thèmes et images récurrents dans chacun d'eux.

#### ➤ **La grande maison**

Les faits de cette histoire se déroulent à Dar Sbitar, une maison de la vieille ville de Tlemcen, où vit Omar, le héros du texte, avec ses 10 ans. Dans cette œuvre, Dib met en scène et révèle l'extrême souffrance de cette société algérienne et provincialement à travers la famille de la veuve Aïni et de son enfant Omar, ses deux sœurs et sa grand-mère alitée. L'auteur explore les quêtes d'un morceau de pain menées par Omar. Il interroge également les chagrins vécus et les fissures psychologiques dont souffrent Omar et siens, dans ce monde clos et désespéré. Mais à la fin, la sirène annonçant la guerre remue ce petit monde et brise la convention : Omar oublie d'aller chercher le pain, et la « pauvre » Attika prédit que la fin du monde se produira 40 jours plus tard, tombant au milieu de la cour : « *XIVe siècle ! " Satan ! Satan ! "* La pauvreté excessive se reflète dans l'omniprésence de la faim s'impose comme une tyrannie horripilante qui reprend chaque jour. Atika a également chanté «*Donnez-moi de l'eau fraîche / Du miel et du pain d'orge*» et plus loin Aouïcha et Meriem, les deux sœurs d'Omar, rêvent de couscous royal. Quand ils n'ont pas faim, elles ont chaud. En plus du colonialisme, c'est la chaleur de l'été qui pèse jour et nuit. Les conditions coloniales sont également le sujet du premier chapitre. À la surprise d'Omar, dans le cours d'éthique de la ville natale de l'enseignant Hassan, les parenthèses commencent par l'arabe. Hamid Serradj qui a tenté d'organiser les travailleurs agricoles a été arrêté. L'ascendant espagnol de certains colons, comme Gonzales, le petit patron qui engagea Aïni pour coudre des

tiges d'espadrilles, fait que les enfants des rues savent utiliser la langue de Cervantès pour crier à un menuisier ivre : « borracho » ! Mais tout est exclu. Dans ce premier roman récompensé par le prix Fénélon, Mohammed Dib a utilisé un langage traditionnel parfait dans son écriture, empruntant beaucoup moins de termes arabes (ou berbères) qu'on pourrait attendre vu le sujet. On ne peut surtout ignorer cet humanisme avéré avec lequel il nous dépeint ses personnages.

### ➤ L'incendie

Avec L'incendie, nous retrouverons Aïni et ses enfants dans la même famille. On suit Omar quittant progressivement l'antre de sa mère, et nous verrons comment tout évolue autour de lui, que ce soit pour le petit peuple algérien, ou pour son environnement social et historique. Sans nous prévenir, nous trouvons Omar à la campagne, séparé de sa mère et de ses sœurs. Ce seront ses grandes vacances à Bni Boublen.

Mohammed Dib utilise Dar Sbitar pour nous montrer le côté urbain et, de plus, il évoque la vie rurale dans un ordre logique et même raisonnable cette fois.

La Seconde Guerre mondiale vient d'être annoncée, et les colons sont nerveux et critiques, ils vont bientôt réprimer violemment, de près ou de loin, tout ce qui peut ressembler à une agitation ou à une demande. En même temps, leur appétit ne fait que croître dans un mouvement exponentiel. L'exploitation a atteint la limite de l'insupportable pour les ouvriers. À ce moment, Omar n'avait même pas assez de revenus pour subvenir à ses besoins... désespéré, il tente de montrer son désarroi en arrêtant de travailler mais il se heurta alors à une répression très cruelle, les Algériens qui s'étaient enrôlés sont jetés dans la guerre, sans savoir ni où ni pourquoi. Quant au destin des femmes, il se révèle aussi comme un complot imprécis de trahison.

De retour à Dar Sbitar, au chapitre 27, nous retrouvons les personnages du tome 1 lorsqu'Omar reprend sa vie difficile. Nous parlerons à peine des paysans qu'on a aperçus auparavant.

### Le Métier à tisser

Le dernier volet de la trilogie se termine en même temps que la guerre, et l'arrivée des Américains. Omar a grandi, il a 13-14 ans. Il a dû abandonner ses études dans pour survivre et sauver sa famille, obligé d'essayer de gagner de l'argent. Comme les deux premiers volets de la trilogie, la souffrance la plus noire est présente partout autour de lui. Elle a même empiré sous l'influence de la guerre, la pauvreté a augmenté et des mendiants affamés, qui ne peuvent s'intégrer dans les villes, continuent d'y affluer. Aïni lui a finalement trouvé un emploi dans une usine de tissage. Désormais nous l'y verrons et l'y suivrons. En échange d'un travail qui occupe tout leur temps, les ouvriers gagnent juste assez pour manger et survivre, ils engraisent un patron arabe qui ne travaille jamais. Dans cet atelier les tisserands se méprisent à cause de leur soumission à ces rudes conditions de vie.

L'atelier des tisserands est situé dans une sorte de mezzanine où les artisans doivent dénouer au plus vite les fils nécessaires demandés par les liciers. Les ouvriers travaillent sans relâche, mais discutent sans cesse, l'atelier est peu silencieux. Ces longues discussions, déplorent leur sort et tentent d'expliquer le monde et leurs conditions. En effet les tisserands sont pleinement conscients de leur douleur et ne sont satisfaits de leur existence, ni de l'humilité dont ils continuent de faire preuve envers leurs patrons et les autorités au travail. Ils continuent de se sentir humiliés pour la vie qu'ils mènent, une vie qui ne fera que se détériorer avec l'âge et l'incapacité de travailler.

Cette cave d'atelier manque de clarté. De plus, il y règne un sentiment de répétition -c'est exactement ce que fait l'exploité -même si l'auteur nous montre l'évolution de certaines personnes, il nous semble qu'il utilise trop de mots. Omar a été témoin de tout cela.

### 1.2.2. Superposition des textes de *La trilogie Nordique*

#### ➤ Les Terrasses d'Orsol

C'est l'histoire d'Aïd, un employé originaire d'Orsol, envoyé à Jarbher en mission, où il découvre une fosse dans laquelle grouillent des entités qu'il finit par comparer à des êtres humains à force de retourner les observer. Il essaye de parler de sa découverte autour de lui, mais tout le monde l'écarte et le détourne de ce qui le préoccupe.

Talilo -un personnage baroque- invite Aïd pour passer les fêtes de la Saint-Jean sur l'île où il rencontre Aëlle et son amour.

Aïd décide de rentrer à Jarbher après avoir quitté Aëlle, pour se retrouver enfin dans un hôpital psychiatrique suite à une amnésie qui lui a fait gommer tout ce qui lui était arrivé et même son amour.

La première impression que peut avoir tout lecteur de cette histoire est bien celle des délires, du désordre et surtout des voyages labyrinthiques.

#### ➤ Le Sommeil d'Ève

Ce livre résume l'histoire de Faïna et Solh qui reflète à merveille l'amour impossible. Faïna combat avec sa parole l'absence et le vide de Solh qui l'a mise doucement sur le chemin de la folie dans un moment où les moyens de communication ordinaires étaient insuffisants et incapables d'emplir ce vide. Faïna utilise d'autres moyens pour rétablir le contact avec Solh ; elle soliloque, instaure des dialogues chimériques, elle recourt à des discussions anciennes pour promouvoir des palabres fictives, perdues, dispersées, qui luttent contre le vide et n'atteignent plus Solh

Faïna déprime et erre dans les rues pour trouver Solh le loup, à vrai dire pour se retrouver, car elle est elle-même Solh. Elle finit par se rendre compte avec de vérité, mais elle se tait et le silence prend la place de la parole épuisée. Solh la rejoint à Méricourt, mais trop tard car Faïna est entièrement obturée dans le chaos

de la folie. Elle se retrouve à la fin, face à la dure réalité, la mort est devenue le seul moyen et le havre pour s'en échapper.

### ➤ Neiges de Marbre

Dernier volume de *La trilogie Nordique*, cette histoire se déroule dans un climat enneigé de l'Europe du Nord. Le narrateur est un traducteur qui a été exilé dans un pays du Sud. Du nom de Borhan, il a épousé une femme russe. Sa relation avec sa jeune fille Lyyl est très spéciale. Le père et la fille parlent leur propre langue mais ils ne peuvent ni se comprendre ni avoir de conversations significatives. Les mots intimes passent également par la méditation et les pensées, l'échange de paroles se fait à l'aide d'un langage qui assure la poursuite des habiletés et des pouvoirs humains. Au fur et à mesure que la capacité du père à communiquer avec sa fille s'améliore, sa relation avec sa femme commence à se détériorer. Le couple se tait et ne peut plus trouver les mots pour se sauver de cette crise de communication.

Les thèmes des différences culturelles, du matriarcat et de l'aliénation ont été minimisés. La majeure partie du roman est consacrée à l'exaltation méditative de cette petite fille précoce. Elle est une star. Sa question naïve et son amie imaginaire Nikki, sont très mignonnes. C'est une fille qui est aimée et divinisée par son entourage. Ce genre de dévotion peut être ennuyeux. Il ne l'est pas parce que Dib a su traduire toute la tendresse du père de manière talentueuse.

### ➤ L'Infante Maure

Lyyli Belle est une petite fille issue d'un mariage hybride, celui d'une mère nordique et d'un père maghrébin. Elle vit dans un pays nordique, en lisière d'une forêt. Elle se sent écartelée, entre les deux cultures qu'elle trouve très différentes, voire contradictoires. Son problème de garde est plus difficile à résoudre, car son père a la fâcheuse habitude de partir - pour rentrer à chaque fois dans son pays. Lilly Belle a fait de son arbre un asile, où elle a trouvé refuge, et semble aimer danser comme sa mère. De manière précise, nous ne savons pas grand-chose sur Lilly-

Belle. Mélangée à de nombreux rêves, nous ne sommes pas vraiment éclairés. Mohamed Dib a tout de même réussi à nous faire ressentir le malaise de Lilly-Belle.

Dans ce roman, le chagrin et la peine de l'exil, qui s'extériorisent, une réflexion de sagesse et de maturité s'accordent avec l'humour et l'esprit de profanation. Ici Dib a choisi l'esthétique du fragment, la pensée et l'aphorisme, afin de faire parler les images, les objets et les souvenirs de son enfance présentés sous forme de descriptions.

À travers cette œuvre, Dib projette aussi ses capacités créatrices façonnées dans un univers proche de notre monde. Il a établi des raccordements entre deux globes ambivalents sans aucun bord commun. Il a inscrit sa différence par la pénétration « des circuits dérobés ».

Dans L'Infante maure nous trouvons un genre d'écriture particulier, qui représente Dib sous une autre dimension, celle d'un écrivain de talent.

### **1.2.3 Identification des figures mythiques**

Dans ce tableau nous exposerons les thèmes qui se répandent dans le corpus et nous extrairons ceux qui sont dominants pour en faire les situations dramatiques de notre corpus.

Tableau N°01

L'œuvre	Images récurrentes
<b>La grande maison,</b>	L'amour dissimulé, la misère, la faim, L'errance, l'identité, la famille fragmentée, l'exil, l'enfance le patriotisme, la folie, la mort, le déchirement,
<b>L'Incendie</b>	La misère, l'amour, la guerre, le dépaysement, l'identité, la faim, l'amour, la folie, l'enfance,
<b>Le métier à tisser</b>	La fin de la guerre, l'amour, la misère noire, l'enfance, la folie, la séparation de la famille, la prise de position dans le monde des grands, le silence, la révolte psychique, la dichotomie comportementale des personnages.
<b>Les terrasses d'Orsol</b>	Le silence, l'attente, la quête d'appartenance, l'exil, l'identité, les énigmes, la mort, la folie et dépression, le dédoublement ou la fragmentation des personnages. la fosse et l'incendie.
<b>Neiges de marbres</b>	Les rêves et rêveries, l'identité, l'exil, la fragmentation des personnages, la mort psychique, la description minutieuse du corps, le vide, les arbres, la nature, le refus et l'impuissance de découvrir la vérité, Le silence, le loup et les créatures surnaturelles.
<b>Le sommeil d'Ève</b>	La réconciliation, la mort, la folie et la dépression, l'amour fou, l'amour impossible, le déchirement identitaire, l'exil, l'errance, l'attente, l'espoir, la crainte, le regard, les soliloque, la symbolique, les rêves et rêveries, la présence intense de la nature, l'incapacité de nommer les choses, la description minutieuse des détails du corps, la nudité, l'accouchement, l'enfance, l'absence
<b>L'Infante maure</b>	Les énigmes, la nudité, la nature, l'exil, l'identité, la quête de soi, l'errance, les rêveries, l'amour, le silence, le voyage initiatique, l'arbre, la présence flagrante des animaux chimériques mi-humains mi- divins, texte dominé par la présence du loup, la multiplicité ou la fragmentation des personnalités, la folie, la mort, l'incommunicabilité, la réconciliation, l'humanisme, et l'universalisme, le vide

### 1.2.4 L'identification du monomythe

Cette étape nous permet de déceler le monomythe, le mythe personnel de Dib, à travers la façon dont s'ordonnent ses différentes situations dramatiques. On relèvera chez Dib un désir, voire un besoin, d'appartenance, l'expression d'une douleur persistante qui a hanté presque toute son œuvre dans laquelle il a présenté sa personnalité inconsciente à travers des phantasmes incitant son travail créateur. Nous considérerions l'ensemble des images que nous avons pu dégager, comme des phantasmes originels propres à Dib et à son texte, autrement dit les images que nous trouvons récurrentes dans la quasi-totalité de ses textes, pourraient avoir leur raison d'être dans la vie propre de Dib. Ses phantasmes sont à la fois psychologiques et textuels.

Après avoir superposé ces textes, nous pouvons en déduire que les thèmes que se partagent les deux trilogies sont: L'exil, l'identité ; l'enfance, l'amour fou ou impossible, l'errance, l'incommunicabilité entre les différents personnages, l'incapacité de nommer les choses par leurs propres noms ; les personnages souffrent souvent d'états d'âme particuliers que nous pouvons classer dans la case de la folie, mais exprimée autrement.

Le thème de la nudité des corps est fortement présent, accompagné de la nature silencieuse et la description minutieuse des rues ornées par les va-et-vient entre les arbres, les sapins enneigés et les dunes du désert. Le loup est intensément présent comme animal dans toutes les histoires.

Chaque situation dramatique nécessite une analyse plus profonde qu'une simple définition ordinaire. Nous analyserons indépendamment, chacun de ces phantasmes dans son contexte afin de pouvoir explorer la nature de la relation qui les lie avec la biographie de Dib.

### 1.2.5 La vérification dans la biographie

La relation qui relie la vie et l'œuvre de Dib est extrêmement forte et plutôt ambiguë ; raison pour laquelle il est essentiel de feuilleter sa biographie, ses

voyages et ses écrits, voire ses exils, pour avoir au moins une idée sur la nature de cette relation et à quel point sa vie influençait ses écrits.

Mohammed Dib est carrément « *l'un des pères du roman algérien contemporain* »<sup>1</sup>, il naît le 21 juillet 1920 dans une famille bourgeoise délabrée, dans une ancienne cité aux riches passés culturels de l'Ouest algérien, Tlemcen la capitale intellectuelle et religieuse, l'héritière de musique et d'art qui avait nourri *l'Andalousie* musulmane, fleuron de la civilisation magrébine.

Ses études secondaires ont été faites en langue française, il n'a pas fréquenté l'école coranique ; après la mort de son père en 1931, il commence à écrire à l'âge de onze ans, mû par une ardeur instinctive à écrire et également à peindre. Il s'est mis sur la voie de l'écriture suite à sa rencontre avec le professeur Roger Bellissant qui sera plus tard son beau-père. Il a exercé différents métiers : journaliste, dessinateur de maquettes de tapis, peintre...

En 1948, aux rencontres de Sidi Madani près de Blida, il fait la connaissance de Jean Cayrol, Albert Camus, Jean Sénac, Brice Parain, Louis Guilloux, il devient ensuite syndicaliste agricole.

En 1952, il se marie avec Colette Bellissant dont il aura quatre enfants ; sept ans après son mariage, il se rend en France, pour fuir les ennuis de la police coloniale, il s'y installe grâce à l'intervention d'André Malraux, Albert Camus et Jean Cayrol, et s'établit alors à Mougins dans les Alpes maritimes, chez ses beaux parents ; il sillonne les pays de l'Europe de l'Est. Il fréquente plusieurs milieux de la classe moyenne de sa société, côtoie le petit peuple dont il fait siens les désirs, et quand il commence à écrire sur cette classe sociale, il améliore son observation et sa vision critique. Il représente une des consciences brillantes de l'Algérie en combat.

---

<sup>1</sup> BONN Charles : *Itinéraires & contacts de cultures* : disponible sur Internet à L'adresse : [http// www. Charles bon- Mohammed Dib- htm](http://www.Charles-bon-Mohammed-Dib-htm)

En 1964 il s'installe dans la région parisienne, à Meudon puis à Celles-Saint-Cloud près de Versailles. Plus encore, il suit des leçons de musique et de chant et s'attache, dans ses activités à Tlemcen, à l'instituteur Roger Bellissant\* arrivé au début des années 1930 et détaché à l'enseignement de la musique dans toutes les écoles de la ville. Mme Bellissant dirige une crèche et la famille Bellissant vit dans la résidence officielle au-dessus de l'école. Mohammed Dib suit Roger Bellissant dans la ville pour participer à des chorales, des concerts et des réunions de cellule PCA, car cet homme étonnant était un communiste et distribuait L'Humanité même dans les rassemblements sociaux des grands mélomanes. Mohammed Dib a été gagné par la passion de Beethoven, et de Mozart. Il a également commencé à entrer en contact avec la peinture européenne du 19e siècle ; il a peint et écrit des poèmes depuis l'âge de quatorze-quinze ans. À la fête des écoles, Roger Bellissant, du haut du kiosque à musique sur la double place de la ville, fait chanter : « *Gloire à toi, gloire – à toi chère école – laïque* ». Dans les notes publiées avec la collection post-mortem de Laëzza, M. Dib exprime encore ses fortes émotions pour ces souvenirs. La chorale de Roger Bellissant a chanté de la musique andalouse internationale en arabe lors des manifestations du Front populaire et du Congrès musulman réunissant syndicalistes et communistes sous la bannière Hehong sur la place, des oulémas et de nombreux Tlemceniens de tous horizons.

Dib a commencé son itinéraire par l'écriture de nouvelle et de poèmes de facture surréaliste, puis la présence coloniale de cette époque le poussa à changer de genre. Ses premières œuvres sont inspirées de sa ville natale, elles décrivent la pression de l'Algérie rurale dans le roman national. Après l'indépendance, au premier genre avec la mythologie et ses premières amours.

1970 : il s'engage dans une nouvelle trilogie *Algérie d'aujourd'hui* avec *Dieu en barbarie*, *Le maître de chasse* et *La danse du roi* où il fait ressortir un réalisme teinté de symbolisme.

Il s'est ensuite tourné vers une autre forme d'écriture dans son roman *Habel*, qui reflète un cadre fictif hors d'Algérie, et où il poursuit les choses cachées et leur essence.

À partir de 1970, il a commencé à voyager, d'abord invité en Russie et dans les pays de l'Est, puis en 1974 en tant que professeur régent à l'Université de Los Angeles (UCLA). En 1975, il est invité avec le poète Eugène Guillevic, au Festival littéraire et artistique de Lahti en Finlande ; il y séjourna à plusieurs reprises depuis, notamment en tant que traducteur de poésie finlandaise. Plusieurs de ses romans portent une forte empreinte de sa vie .

Il a enseigné à l'Université de Californie, à Los Angeles, de 1974 à 1977, ce qui lui a inspiré son roman *Voyage* ; il a voyagé plusieurs fois en Finlande. Il a travaillé avec Guillevic pour traduire les écrits des écrivains finlandais. Ces voyages ont inspiré sa trilogie nordique dont *Le sommeil d'Ève*, *Les terrasses d'Orsol* et *Neiges de marbre*. Il poursuit le voyage de l'exil, du rêve, de l'aventure et de la dépersonnalisation ; et L'infante maure, s'établissant comme la quatrième partie. Dans *Le désert sans détour* , Dib revient dans à espace originel, il nous entraîne, vers un seuil où évoluent de grands portraits de la mythologie grecque, latine et égyptienne autour du destin de deux personnages. "L'un a commis l'Holocauste, l'autre était complice. Dans ses dernières œuvres, *Simorgh* et *Leazza* - achevées deux jours avant sa mort il revient à sa mémoire de jeunesse sous la forme d'un puzzle littéraire. Dib a remporté de nombreux prix, dont le prix Fénelon en 1953, le prix de l'Union des écrivains algériens en 1966 et l'Académie de poésie en 1971, le Prix de l'Association des écrivains français, attribué pour la première fois à un Magrébin en 1978. Il a obtenu en 1998 le prix de Mallarmé pour son recueil de poèmes *L'enfant jazz*.

En 2003, de nombreuses rumeurs faisaient état de la possibilité de lui attribuer de prix *Nobel* de littérature « sûrement mérité, mais hélas non attribué »<sup>1</sup>

[...] cette somme Dibienne n'a pas été consacrée par le prix Nobel que l'écrivain méritait sous quelques chapitres que puisse être abordée sa trajectoire ? Dib, pourtant, ne s'en plaignt jamais, mais d'un mal naît

---

<sup>1</sup> Disponible sur Internet à l'adresse : <http://www.DZlit-MohammedDib.mht>

toujours un bien c'est, maintenant lui qui manquera au Nobel.<sup>1</sup>

Le 3 mai 2003, la littérature algérienne, magrébine et universelle a perdu l'une de ses plumes. La flamme Dibienne s'est éteinte, à l'âge de 83 ans, dans son domicile de la *Celles-Saint-Cloud*, laissant un héritage d'œuvre intense.

Mohammed Dib a franchi de part en part, l'histoire de la littérature algérienne de langue française. Il occupe un espace spécifique et émérite « *par l'ampleur de son œuvre et l'ambition de son projet littéraire, Mohammed Dib est au tout premier rang des auteurs.* »<sup>2</sup>

Sans conteste c'est l'écrivain le plus fameux:« *Mohammed Dib est sans nul doute le plus grand écrivain magrébin de langue française* »<sup>3</sup> sa renommée l'a placée parmi les écrivains magrébins et universels. «*...Avant tout il faut avouer que Dib est le fondateur du roman algérien d'expression française...*»<sup>4</sup>

Il est lié au courant réaliste de la première génération, il l'a fait connaître et établir. C'est un écrivain militant, il emploie ses capacités, non seulement pour énoncer et exprimer, mais aussi pour forger le réel.

Il voulait toujours témoigner contre la situation coloniale, et s'interroger essentiellement au niveau politique, avec un large réalisme ; il poursuivait une quête introspective autour des sujets de la condition humaine, de la féminité, de la mort. Son œuvre mue hâtivement, vers le symbolisme et l'imagination, avant de se parfaire dans les années 80-90 par une écriture médiatrice centrée sur des thèmes récents tels l'exil, la quête du sens.

---

<sup>1</sup> Amine LOTFI: *Le visage de l'homme à travers ses textes*, Disponible sur Internet à l'adresse : <http://www.idlivre.com/The News>. Cfm réf=1013

<sup>2</sup>Rachid BOUDJEDRA : Disponible sur Internet à l'adresse : [http:// Dz. lit -Mohammed Dib .mht](http://Dz.lit-Mohammed Dib .mht)

<sup>3</sup>Disponible sur Internet à l'adresse : <http://www Dz. lit -Mohammed Dib .mht> « mémoire de maîtrise lettres modernes »

Dès la première lecture de ses œuvres, le lecteur aura l'impression que Dib n'a jamais quitté l'Algérie, par son savoir et la description du quotidien et de l'historique de l'Algérien, examiné dans ses profondeurs.

Mohammed Dib était ; de fait plusieurs hommes en un seul, ce créateur colossal qui peut être expliqué, mais pas résumé. Aux Algériens, a l'humanité [...]. De ce grand Algérien, si également entré dans l'éternité, on pourra dire que son pays c'était aussi le monde.<sup>1</sup>

Mohammed Dib est singulièrement prolifique et fécond ; ses écrits sont doués d'une régularité édifiante ; son œuvre est poétique, flamboyant et profane bourrée d'allégresse :

Dib était régulé, Avec Dib le roman algérien a démarré, de manière universelle. De ce point Dib est un bel exemple dont devraient s'inspirer nos jeunes écrivains d'aujourd'hui.<sup>2</sup>

À travers son texte, on peut toucher une émotivité et un fictif imprégnés d'une culture arabo-musulmane que sa vie d'exilé a certainement revigorée, sa culture est acquise et inspirée de la vie coutumière, de sa ville autochtone qu'il n'a jamais oubliée.

Dib était par excellence, le citoyen des lettres, préfigurant par son expérience personnelle cette affirmation d'une globalisation qui implique les hommes; nourrie de cette algérianité féconde dans laquelle baigne son œuvre.<sup>3</sup>

C'était une ère qui se concluait par le mûrissage du mouvement national, qui marque une visée nettement caractéristique de ses romans initiaux. Sa langue est

---

<sup>2</sup> : Amine LOTFI dans : « *le visage de l'homme à travers ses textes* » Disponible sur Internet à l'adresse: <http://www.idlivre.com/The News. Cfm? Ref 1013>

<sup>3</sup>: Amine LOTFI dans : « *le visage de l'homme à travers ses textes* » disponible sur Internet : à l'adresse : <http://idlivre.com/The News. Cfm ? Ref =1013>

<sup>2</sup> Rachid BOUDJEDRA. Rachid BOUDJEDRA : Disponible sur Internet à l'adresse : <http:// Dz. lit – Mohammed Dib .mht>

<sup>3</sup> Amine LOTFI dans : « *le visage de l'homme à travers ses textes* » Disponible sur Internet à l'adresse: <http://www.idlivre.com/The News. Cfm? Ref 1013>

poétique, connue par sa musicalité qui lui est intime entre les cadences des couplets des romances arabo-andalouses entendues à Tlemcen, dans son enfance au sein de son foyer, de la musique et de musiciens de culture occidentale, et à l'école.

*« C'est l'écrivain de la précision dans les termes, de la retenue de la réflexion. L'air qu'il fait entendre sur son clavecin est une musique intérieure qui parle au cœur. »<sup>1</sup>*

Dib s'est façonné une langue au métissage de l'histoire et des cultures « *Écrivant en français, sans complexe et assumant sa double culture, l'auteur ne se livre pas purement et simplement au lecteur* »<sup>2</sup>

Mohammed Dib disait à propos de sa relation avec la langue française : « *Écrivant ou parlant je sens mon français manœuvré, manipulé d'une indéfinissable par la langue maternelle..* »<sup>3</sup>

Il lisait les classiques français, les écrivains américains, les romanciers soviétiques et italiens ainsi que les livres de Jung qui lui ont apporté « *l'animus et l'anima* » et *Gérard de Nerval* qui lui a inspiré

Le dédoublement féminin et le voyage initiatique porté à l'introspection, le romancier retrouve ses préoccupations profondes, essayant de traduire une vision de creuser le sens de la condition humaine, de l'altérité, de la mort, de la double culture, du même et de l'autre.<sup>4</sup>

Il a recours à l'invraisemblable, l'allégorique et l'hallucinant. Il a voulu, dit-il, être comme Picasso dans son *Guernica*, un accoucheur de rêves, l'horreur et le

---

<sup>1</sup> Louis ARAGON, Disponible sur Internet <http://www.MohamedDib-wikipédia.mht>

<sup>2</sup> DEJEUX Jean : *hommage à Mohammed Dib* .kalim. P.246.

<sup>3</sup> Disponible sur Internet à l'adresse : <http://www.Dz.lit-MohammedDib.mht> « mémoire de maîtrise des lettres modernes »

<sup>4</sup>Ibidem

cauchemar, mais sans description dite réaliste. Ce que j'ai voulu montrer, dit-il, « *ressemble fort au mariage du paradis et de l'enfer* » *« Janna wa jahanam »*<sup>1</sup>

Après avoir présenté la psychocritique comme approche et appliqué sa théorie sur notre corpus, nous avons pu déceler le mythe personnel de Mohamed Dib qui s'envisage à travers le portrait mosaïque de cet ensemble d'images récurrentes, qui se répandent dans la totalité des histoires, notamment *La trilogie Nordique*, sur laquelle nous fonderons principalement notre analyse.

L'exil et la mutilation de l'identité s'imposent fortement dans le corpus d'étude, ils se présentent comme des hyperthèmes déclencheurs d'autres thèmes, voire des hypothèmes, dérivant de ses expériences de vie.

Toutes les situations dites dramatiques possèdent une part d'authenticité issue de la biographie de Dib.

---

<sup>1</sup> Disponible sur Internet à l'adresse : <http://www.Dz.lit-MohammedDib.mht> « mémoire de maîtrise des lettres modernes

**Deuxième chapitre**  
**Analyse du monomythe**

En commençant ce chapitre, nous avons jugé utile de chercher les différentes définitions, et déterminations de l'exil comme concept et caractère, pour pouvoir le cerner et définir ses limites, selon ce qui servira notre problématique. Nous présenterons l'exil à partir de plusieurs théoriciens et psychanalystes en cherchant ses traces dans le corpus et nous exposerons les diverses formes sous lesquelles il peut se révéler.

### 2.1. L'exil cette notion problématique

Ovide a parlé dans les Tristes et dans les Pontiques, de son expérience de l'exil- au bord de la mer noire. Dans son *Art d'aimer*, il a montré que « *l'exil garde un lien indélébile avec la nostalgie, douleur du pays perdu et désir du retour.* »<sup>1</sup>

Le mot « exil », du latin ex(s)ilium, évolue en vieux français vers le mot « exil » signifiant « détresse, malheur, tourment » et « bannissement ». D'après le dictionnaire *Grand Robert*, l'exil peut se définir comme :

L'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer » ou bien l'obligation de séjourner hors d'un lieu. Un transfert dans un autre groupe social et par conséquent un échange et une confrontation à travers sa rupture avec tout ce qui l'entoure langue, culture, etc....<sup>2</sup>

Selon *Le dictionnaire du littéraire* l'exil est étymologiquement ce genre de déportation synonyme de malheur et de torture ; l'exil est inscrit sur le fondement de la littérature occidentale par *L'Odyssée* d'Homère. Il garde avec le chagrin, la douleur d'un pays disparu et l'envie d'un retour impossible.

Quand l'exilé perd les liens qui le maintiennent et l'attachent aux membres de sa société, il n'est plus capable d'établir des relations qui obéissent à la norme de la vie en groupe. Cette condition représente souvent une source de peine car il est sans cesse dans une épreuve d'angoisse et d'énigme parce que la personne exilée cherche toujours la réintégration dans son pays d'origine, une quête

<sup>1</sup> Paul ARON Denis SAINT-JACQUES: *Le dictionnaire du littéraire*, 2002, Quadrige, p, 214

<sup>2</sup> Ibidem

exprimée par la nostalgie et l'attachement aux souvenirs. Il s'efforce de trouver son propre sort face à ce tout nouveau milieu où il cherchera sans fin un moyen d'y retourner.

L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la culture de l'autre, il occupe un chronotrope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire.<sup>1</sup>

Isabelle Cielens a étudié l'exil et ses diverses formes sous lesquelles il peut se manifester, en lui donnant des critères de catégorisation, sous trois fonctions d'existence. Elle a analysé l'exil à partir de l'initiation à l'aliénation, la révolte contre ce sentiment, et la découverte du conflit d'identité. Elle s'est servie de la sémantique structurale pour analyser une œuvre d'Albert Camus qui envisage l'exil comme une fragmentation et une cassure de l'unité, «*la séparation d'une unité de préférence.*»<sup>2</sup>

À partir de cette interprétation, nous constatons que les champs de l'exil diffèrent d'un contexte à l'autre et que la notion d'exil ou de séparation, qui désigne cette déchirure ou cassure, *s'oppose au non-exil* voire à l'appartenance et peut se formuler sur quatre niveaux distincts l'un par rapport à l'autre, comme le montre Cielens Isabelle dans son ouvrage sur les différentes formes et raisons de l'exil «*soi/soi, soi/autre, soi/monde, soi/univers.*»<sup>3</sup>, Ce que nous comptons évoquer minutieusement dans ce travail.

---

<sup>1</sup>KLIMKIEWISZ Aurélia, Le brouillon de l'exilé, in Les nouvelles figures de l'exilé Salah Basalamah, <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>

<sup>2</sup> CIELENS Isabelle, Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité, 1985, p. 7

### 2.1.1. Formes de l'exil

L'exil peut se révéler sous plusieurs formes qui diffèrent, à leur tour, d'une personne à l'autre chacune, selon les comportements et les attitudes qu'elle éprouve, voire les symptômes qu'elle indique si nous considérons l'exil comme une pathologie qui affecte la psyché de l'homme souffrant de cette peine.

L'exil n'est pas seulement le déplacement d'un pays natal à un autre, c'est un déchirement entre l'homme et sa terre. Toutefois, cette fragmentation pourrait naître entre la personne et soi-même ou entre la personne et les différents composants de la vie, y compris le temps et l'espace. Parfois l'individu va à la déportation, ou l'immigration volontaire pour se retrouver avec soi.

#### 2.1.1.1 Exil psychique

Cette forme d'exil est, comme l'indique son nom, la cassure qui pourrait être vécue comme une division de l'être même. Autrement dit, le sujet sent cette fragmentation entre sa propre personnalité et son âme, qui se sentent éloignées et aliénées hors de son propre caractère et son vrai moi. Cette forme particulière se caractérise par un rejet choisi et voulu par l'exilé qui souffre de cette obsession de vide, de branle et de chaos intérieurs, qui le poussent à se mettre en conflit perpétuel avec lui-même. Face à ces confusions morales, il choisit l'errance en s'écartant de son univers, et en se dirigeant vers la solitude où il se cherche à nouveau.

Cet exil déstabilise [les] repères habituels de définition de soi et d'identification sociale [des sujets], et provoque un sentiment de vide intérieur, de mélancolie passagère ou latente, voire d'abatement moral.<sup>1</sup>

L'exil se manifeste sous forme d'une incapacité de se retrouver ou se réintégrer. Le sujet souffrant de cet exil sollicite l'appartenance. La quête des

---

<sup>1</sup> DIOUF Mbaye, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata SowFall, Marguerite Duras*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2009.

vérités et des réponses le conduit à s'y engager pour satisfaire le désir de l'auto-exclusion qui mène, dans la majorité des cas, à la dépression et au refoulement dans le silence et la solitude, voire la folie, que nous allons identifier dans les points suivants.

L'exilé psychique se présente en tant que personne révélatrice de l'expérience de la rupture. Elle la démontre en se focalisant sur l'acte et le moment de la séparation exprimée avec amertume. Cette douleur décrit le sentiment dont souffre Faïna quand elle exprime son grand besoin d'avoir un pays, cette envie dévastatrice d'avoir un espace où se loger et se sentir en sécurité

*« Nous les avons jeté ici, et ils vont poursuivre leur existence au-delà de la notre et garder mieux que nous cet amer pays » (Dib, 1989, p.128)*

Tout au long de l'histoire Faïna est dominée par le besoin de s'abriter, elle se sent dévorée par la solitude, elle est à la recherche continue d'un logis pour et rencontrer des amis qualifiés pour lui combler le vide des énigmes et le sentiment d'être déchirée et déracinée la pousse à la mort.

Dans mon cœur s'est logée une aspiration contraire : celle de vouloir être pourvue d'un gîte, d'un pays, d'un cercle d'amis prêts à me dire qui je suis, et fière d'être en même temps de force les rejeter, car sinon je serais, par eux, poussée- j'en ai la conviction vers la mort. (Dib, 1989, p.60)

Les rêves de Faïna sont toujours en rapport avec l'arrivée de Solh -tant attendu- sa plus grande crainte est celle de lui décrire l'endroit où elle habite, ou de lui donner son adresse exacte

*« La nuit, j'ai encore vu Solh en rêve. Je devais lui donner mon adresse. Mais rien n'était plus complexe que la cité où je logeais » (Dib, 1989, p.14).*

Pour elle, l'exil n'est jamais innocent, il crée un sentiment d'étrangeté qui nourrit les souvenirs à jamais, surtout en été. Ici Dib révèle la mer ainsi que son travail d'enseignant à l'université, qui s'achève pendant les vacances d'été et lui permet de

revenir à la terre natale. Ce sentiment d'absence s'aggrave quand le sujet est hors sa patrie « *Quand on s'absente, quand on se trouve notamment à l'étranger, l'image du pays se ravive au souvenir du bouleau. Et rêver de l'été, c'est bien sûr penser au bouleau* » (Dib, 1989, p.18)

L'exil psychique provoque, toutes les impressions des tourments. Une fois que le personnage est exilé, il perd la quiétude et la confiance en soi et aux autres, notamment quand il perd la capacité de nommer les choses et les personnes, ce que nous allons revoir dans le chapitre consacré à la crise de la parole

La journée en question celle du 17 mars, avait été certes pénible. Mais de là à...j'avais subitement perdu confiance en tout –je ne l'ai pas oublié. J'avais vécu quelque que je n'aurais pas su lui nommer moi-même » (Dib, 1989, p.20)

Dans *L'Infante maure*, Lyyli Belle se sent dévorée par cet exil qui crée en elle une nostalgie qui fait vraiment mal et qui ne guérira jamais. Pour elle, le fait d'être loin de chez soi détruit toute envie de voir les choses ; cette perte d'envie est due à l'égarement de soi.

Que voulait-elle me signaler par ces sons fantômes ? Qu'elle ne pouvait revenir de là où elle s'exposait, qu'une incurable nostalgie l'y retenait ? Ou un inexorable destin, et qu'elle ne connaissait pour le moment que ce désir d'être égaré ? (Dib, 1989, p.147)

Lyyli aussi se cherche dans son univers qui ne lui appartient plus, malgré qu'il soit le sien. Elle avoue qu'elle y est la maîtresse de passage, elle n'arrive pas à supporter les contraintes qui l'entourent et créent chez elle la cassure entre son propre statut et son désir « *Elles sont maitresses chez elles et je ne suis que de passage* » (Dib, 1990, p.179)

Omar est un enfant, cependant il ne mène pas sa vie comme celle des siens, il est en quête perpétuelle d'explication des comportements de sa mère Aïni envers

lui et ses sœurs. Il est toujours en état de fuite loin de tout ce qui peut lui créer un point d'interrogation.

Dans *La trilogie Nordique* ce type d'exil s'illustre à travers la somme des traumatismes et des contraintes qui règnent dans toutes les histoires, et le refus d'une telle vie concrétise ce type d'exil psychique. Dans *Les Terrasses d'Orsol* la désagrégation du mariage marque le début de l'histoire par la séparation d'avec Eida et leur fille unique Elma. Cet acte a tout bouleversé chez Ed, dans sa psyché comme dans son foyer qui devient lui-même un lieu où il se sent étranger. De là commence son trajet avec l'exil intérieur et profond : « *Le regard d'Eida ma femme, se faisait accusateur à la seconde ou il tombe sur moi* » (Dib, 1985, p. 22)

Il se laisse hanter par l'idée d'être malade : « *J'avais la maladie des maladies* » pour se trouver devant le cabinet du Dr Rahmony et y apprendre la nouvelle qu'il est atteint d'un cancer ou, comme l'a nommé Ed, « *La maladie des maladies* », qui l'a rendu en plus de cette séparation d'avec soi, un vrai bilieux mélancolique, comme en témoigne le fait que sa vie n'a plus de sens et vire vers la mort .

Tandis que je prenais, la porte de son cabinet de consultation avec ce gout âcre a la bouche ... Une fois dehors, j'ai marché, l'âme crêpée de noir, j'ai marché, ne voyant soudain plus de sens à ma vie. (Dib, 1985, p. 21)

« *Franchement je ne savais pas vivre, saurais-je mourir au moins.* » (Dib, 1985, p. 31)

La réalité de cette maladie est éphémère et Ed est sain et sauf, il se croit malade mais le Dr Rahmony entre dans le jeu de son patient et décide de ne guère contredire son malade « *J'ai su du premier coup que vous n'aviez rien... je me suis fait une règle de ne jamais contredire quelqu'un qui se croit malade.* » (Dib, 1985, p. 47)

Le Dr Rahmony n'a pas voulu le contredire également parce qu'il a compris que Ed souffre d'un exil intérieur et qu'il est dans un état d'abattement continu avec soi, suite à sa séparation d'avec Eida et Elma. Il lui fait de la peine du fait que toutes les issues sont bloquées. Alors, le Dr Rahmony explique à Ed que la maladie « *Est souvent notre dernier refuge quand toutes les autres issues se ferment et que nous ne savons plus à quel saint ou à quel diable nous vouer* » (Dib, 1985, p. 47)

Cette situation entraîne chez Ed l'envie de s'isoler dans le vide et le chaos qui dévorent sa véritable identité une fois que les fils d'appartenance sont coupés à ce propos, Bishop explique : « *Le manque d'une identité personnelle constitue une forme d'exil en raison du critère d'appartenance : sans identité, l'on ne s'appartient pas, l'on est exilé de soi* »<sup>1</sup>

Ed, comme le décrit Lacan, est complètement déréglé, en décalage avec les normes de son monde réel, ainsi qu'avec sa propre existence et sa personnalité. Ses superviseurs l'envoient en mission en dépit son état d'esprit dominé par le désordre et le déséquilibre. Ed accepte de partir en office, non de par sa volonté mais par besoin de fuir cette mélancolie et ces embarras, peut-être pour se rattraper et se réconcilier avec soi.

je n'avais pas salué mon affectation avec l'enthousiasme voulu quand elle m'avait été notifiée, ah non. Mais jugez plutôt de mon état, l'état où j'étais alors en proie à la plus misérable des crises morales... J'en étais arrivé simplement à ne plus vouloir vivre. La moindre décision à prendre...me trouvait sans force ni volonté. (Dib, 1985, p.19)

Dans le cadre de sa mission, Faïna part toujours en forêt, elle s'y perd pour trouver un sens à sa vie et s'expliquer la raison de l'absence de Solh qui est, pour lui, une demeure perdue. Son retour peut lui garantir la réapparition de son nom. « *Dans mon cœur s'est logée une aspiration contraire : celle de vouloir être*

---

<sup>1</sup> Neil BISHOP, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.* p. 222.

*pourvue d'une gîte, d'un pays, d'un cercle d'amis prêts à me dire qui je suis » (Dib, 1989, p. 60)*

Le même cas est observé chez Lyyli Belle qui cherche la raison des absences de son père. Maintenant c'est le vide qui gère ses actes avec le hasard et l'attente, sans aucune liaison ni lien avec le monde et avec soi. Ils (Ed, Lyyly Belle, Faïna) sont vraiment perdus dans le non-sens « *ma vie était déjà en train de s'engager sous son regard dans une direction ni prévue ni souhaitée.* » (Dib, 1985, p.117)

Le sentiment d'aliénation dépasse le fait d'être un simple chagrin, il affecte même le physique de son père, se sent toujours étrangère dans le pays de la neige, au point d'étouffer.

*« Je presse ma gorge des deux mains pour ne pas étouffer, j'essaye de retourner au pays d'où je suis sortie sans le vouloir, dans ce pays, toujours se trouve un refuge pour moi » (Dib, 1994, p.61)*

Poussé par cet exil, le père a oublié tout ce qui concerne sa fille, l'amnésie s'est emparée de lui : « *Mais d'où en ce moment, cette enfant me vient-elle ? de quel exil, de quel occident obscur* » (Dib, 1994, p.60)

La perte de la terre viole toutes les normes d'appartenance, elle anéantit l'existence de la personne, en lui en octroyant une autre qui n'est pas la sienne. Il se trouve face à un choix rudement imposé, « *entre une terre qui m'a rejeté et une que je rejetais* » (Dib, 1990, p.186)

*« J'ai déjà perdu un pays, plutôt le mien m'a perdu, j'en ai cherché un qui veuille m'adopter, je me suis dit : peut être celui-ci ou peut être celui-là, et le hasard m'a conduit là » (Dib, 1990, p.186)*

Le rejet et le refus de la terre-mère accroissent la crise psychique au fond du personnage, au point de ne plus se reconnaître, tout est étrange quand on perd son identité.

« *Je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure m'étrange.* » (Dib, 1985, p.143)

Donc cette forme de l'exil dite l'exil intérieur ou l'exil soi/soi a été partagée et présente chez la totalité des personnages de la trilogie du froid. Peu importe la réalité qu'ils veulent dénoncer devant le mélange des chagrins et des souffrances qu'ils ont éprouvés, ils sont exilés par rapport à leur propre vie, l'enfant n'est plus l'enfant, l'adulte n'est plus l'adulte ; chacun se trouve pris par des conditions qui le dépassent et le mettent devant des réalités exigeantes, la vérité est errante au sein de leur propre existence, à savoir leur propre personne.

### 2.1.1.2. Exil social et refus de l'autre

Cette forme d'exil est dite par les spécialistes, « exil Soi/Autre », elle désigne le fait de perdre tous les liens qui unissent l'individu au groupe social avec lequel il partage les mêmes valeurs, coutumes, traditions et religion.

Selon Bishop, cette idée de désunion se détermine par « *...un sentiment d'étrangeté, de rejet, d'infériorité, de dévalorisation* »<sup>1</sup>. La personne peut être séparée à l'intérieur de la communauté de laquelle elle dérive ou « *en dehors de l'unité de préférence* ».

La première des conséquences que peut entraîner cette forme d'exil est le sentiment de la non-appartenance. Que la solitude soit infligée ou choisie, le sujet se trouve en rupture avec le groupe où on le marginalise et l'exclut à cause d'une ou de multiples divergences bénignes (classe sociale, ethnie) ou conflictuelles (tendances politiques, religieuses...).

Dans *Les terrasses d'Orsol*, Ed est écarté de son groupe, dès le début de l'histoire, il subit cet exil social, c'est-à-dire le sentiment de rejet et de manque d'affection au sein même de sa famille traumatisée. Cet exil se manifeste sous

---

<sup>1</sup>CIELENS Isabelle, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus*, op. cit, p. 9.

forme d'un vide, et un éloignement voire une rupture, née entre les membres de la famille d'Ed (sa femme et sa fille) qui lui sont la société.

« *Le regard d'Eida ma femme, se faisait accusateur à la seconde ou il tombe sur moi* » (Dib, 1985, p. 22)

« *... avait accueilli la nouvelle de ma maladie avec un sang-froid ou entrain avant tout, je pense, le refus d'être mêlée à un jeu qui la concernait pas.* » (Dib, 1985, p. 24)

Le groupe auquel appartient tout exilé est poussé, à cause de sa différence, groupe à l'écart et le marginaliser, car il est considéré comme étranger, cela pousse le sentiment de la nostalgie et de la ré-appartenance à augmenter d'intensité comme le désir de retourner à la ville natale.

« *Orsol hante de plus en plus mes pensées ... ma bonne ville ...elle me manque.* » (Dib, 1985, p.98)

Ed a préféré la solitude profonde, il s'est éloigné de sa société et le monde pragmatique ne cesse de lui rappeler sa situation critique incomprise, raison pour laquelle il s'est évadé et a échappé à la confusion et l'indifférence de sa famille. Face à la décision de la séparation, Ed s'oriente donc vers la fosse qu'il a trouvée à Jarbher pour résoudre son mystère, cette fosse qui devient elle-même un lieu d'exil.

« *Je limite mes rencontres au strict minimum ... j'ai grandement besoin de solitude par contre, d'autant de solitude qu'il est possible a un homme d'en avoir.* » (Dib, 1985, p.98)

La fosse n'était pour Ed qu'un simple portrait qui reflète sa propre quête, autrement dit c'était lui-même. A Jarbher Ed était ignoré et écarté par tous les habitants, personne n'avait pris conscience de sa présence ou de son absence. Les habitants s'étaient montrés indifférents envers lui qui ne cessait d'exprimer sa frustration et son traumatisme.

Ed a perdu sa famille, son foyer, et à Jarbher il a perdu la notion du temps et des lieux, surtout avec cette fosse habitée par ces créatures mi- humaines.

Dans cette fosse, Ed décide de prendre le défi d'élucider l'énigme de ces êtres ainsi que sa présence. Il cherche à y récupérer les marques de son existence, peut-être y aurait-il des facteurs qui l'identifient.

### 2.1.1.3. Exil temporel

Ce type d'exil est nommé aussi exil nostalgique ou exil (soi/monde). Il est caractérisé principalement par la perte de la notion du temps. La victime de cet exil souffre de l'indifférence entre le passé, le présent et l'avenir, il ne distingue plus l'avant de l'après vis-à-vis du moment de la déchirure d'avec le groupe ou de soi. Comme le souligne Bishop « *la dimension temporelle peut donc faire partie de l'exil, puisque celui-ci constitue souvent une rupture entre l'avant et l'après* »<sup>1</sup>

Il montre également un besoin de revenir en arrière pour pouvoir digérer les souvenirs, il s'isole dans sa mémoire pour en vivre et quêter son soi. Quand il s'agit d'un exil choisi, le sujet s'exile volontairement de son passé parce qu'il représente pour lui une source de tristesse et d'angoisses. Ce genre d'exilé échappe au passer pour se retrouver dans le présent avec une identité retrouvée ; il refoule tous les facteurs qui ont contribué à perturber son existence et son identification par rapport à sa société et à soi-même. Pour ce qui est *Les terrasses d'Orsol*, l'exil est proprement nostalgique, plus que pour tout autre exil, car Ed s'est orienté vers les souvenirs pour pouvoir se retrouver une seconde fois.

Je vis dans mon quartier qui fait partie de l'ancien Jarbher entouré par des demeures de ce style... La ville moderne aussi possède de quoi séduire et même vous laisser muet ...immeubles, ces ensembles implantés dans divers quartiers ...La splendeur et la hardiesse dans l'innovation, fabuleuse ici, ont en effet des quoi confondre...les hommes d'art, urbanistes, architectes, ingénieurs y trouvent matière à leçon...une ville telle

<sup>1</sup> Neil BISHOP, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.* p. 43.

Jarber de faire sa part à l'ancien comme au nouveau  
lui confère la qualité d'un miracle. (Dib, 1985, p.34)

Ed parle de sa ville natale, Orsol, comme s'il y était au moment où il parle. Le lecteur de ce passage peut s'y imaginer, tellement Ed sait maîtriser la description, tout simplement la regarder avec un cœur bourré de manque, de nostalgie et de besoin d'y retourner.

Je souhaite aussi revoir Orsol, ... comme on boit du thé à  
l'ombre des platanes, comme on court au-devant de la mer,  
affronte de la poitrine cette mer miterreinne notre vacillant  
sous le poids du soleil... Et les nuits...lessivées de lune sur  
les blanches et tranquilles. (Dib, 1985, p.87)

« À partir du moment où j'ai mis les pieds sur cette ile, j'ai perdu le sens du  
tard et du tôt, du jour qui suit la nuit, qui suit le jour. » ((Dib, 1985, p.17)

#### 2.1.1.4. Exil spatial

Ce type d'exil est le plus connu, c'est celui qui résulte d'un déplacement d'un pays mère à un autre, récepteur ; il est caractérisé par la somme des chocs et traumatismes qui émergent après avoir affronté un nouvel univers différent sur tous les plans de la vie : la langue, les traditions et coutumes, souvent même la religion.

Dans *La trilogie Algérie*, l'exil spatial n'est pas vraiment explicité par l'auteur.

En feuilletant le premier volet de *La trilogie Nordique, Neiges de marbre*, le lecteur pourra facilement comprendre que Borhan est un exilé d'un pays maghrébin qui a fait de l'Europe un pays d'accueil. Peut-être s'y est-il adapté, il a retrouvé l'amour, il a trouvé Roussia, une belle femme occidentale avec une petite fille nommée par Dib, Lyyt.

Dib a attribué le sentiment de l'exil à la perte du pays, à vrai dire le pays qu'il a perdu. Il déclare sa souffrance et dévoile sa douleur franchement, en avouant qu'il est à la recherche d'un pays qui l'adopte.

J'ai déjà perdu un pays, plutôt le mien m'a perdu. J'en ai cherché un qui veuille m'adapter. Je me suis dit : peut-être celui-ci, ou peut-être celui-là. Et le hasard m'a conduit ici. Le hasard et Roussia. (Dib, 1990, p.187)

Ce type d'exil est fortement marqué dans *Les Terrasses d'Orsol* dès le moment où Ed a quitté Orsol pour se diriger vers Jarbher sans qu'il y ait consenti ; la mission lui a été attribuée voire imposée.

La ville réceptrice (Jarbher) a marqué le début de la déchirure et de la rupture entre Ed, sa vie et sa ville. Jarbher est un nouvel espace géographique, un nouveau territoire qui manque de confort. Les membres de sa famille qui l'entouraient autrefois d'affection et de chaleur ne sont pas là.

Ed se trouve subitement dans un nouvel espace inconnu, qui le déstabilise et le perturbe, dans une ambiguïté spatiale où les lieux qui le murent s'enchevêtrent, s'éclipsent et surgissent en créant un sentiment de spoliation et de dépouillement. Il décide de retrouver Orsol qu'il a perdue depuis tant d'années, il cherche ce qu'il était Orsol, pour reprendre le dessus de son existence ; il se réconcilie à la fois avec sa propre personne et récupère les repères de temps et d'espace, voire sa ville natale qui est pour lui actuellement sa famille et tout ce qu'il possède et attend. Surtout après cette perte d'envie de vivre, à Jarbher il n'y a que le silence et l'absence de signes et de mots, c'est la frustration, c'est le chaos...

« *Comment retrouverai-je Orsol après ces années d'exil ?* » (Dib,1985,p.103)

« *Il me reste Orsol s'il me reste plus de famille et j'attends* » (Dib,1985, p.103)

« *Le même silence que partout m'a suivi, ou attendu ici* » (Dib,1985, p.113)

« *Jarbher est bien là. Dans sa grandeur non moins monumentalement pétrifiée, vacante, que celle d'une cité morte.* » ( Dib, 1985, p.117)

Même les voyages, qui sont pour tout le monde un moyen pour se reconforter et changer d'air, ne font pour Ed que durcir son sentiment souffre. « *Être à ce point coupé du monde* » (Dib, 1985, p.142)

« *Avoir accepté d'entreprendre ce voyage aux îles sans broncher, sur la simple invitation d'un inconnu et aboutir, pour ajouter à l'incertitude.* » (Dib, 1985, p.142)

À force de ces traumatismes vécus par Ed et Faïna, suite à la séparation d'avec Aida et Elma, et pareillement avec Orsol et Solh, les deux protagonistes ne font point confiance à la vie car ils ont tout perdu. Hantés par cette crainte de perdre Ed ne veut plus de Aëlle, et Faïna ne veut plus de Solh, mais du loup qui est en lui, et Ed, non par absence de sentiment envers Aëlle, mais de crainte de la perdre encore une fois, et de partir vers une autre quête de l'amour perdu « *J'ose à peine regarder Aëlle... si je la regarde, je suis un homme perdu, plus perdu que je ne le suis déjà.* » (Dib, 1985, p.151)

Ed se sent étranger à Orsol, il a perdu toutes les notions de son existence, tout est étranger pour lui, il n'arrive pas à retrouver son identité.

« *... je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure m'étrange.* » (Dib, 1985, p.151)

Pareillement pour Faïna qui a lié sa présence à celle de Solh dont le départ incite et provoque le sentiment d'être dans le néant.

« *Quand on s'absente quand on se trouve notamment à l'étranger, l'image du pays se ravive au souvenir du bouleau, et rêver de l'été, c'est bien sûr penser au bouleau.* » (Dib, 1989, p.18)

Lors de sa visite qui a duré des années, Ed n'a pu appartenir à nulle part, il s'est associé à tous les marginaux de la ville, à tous les errants, les amis de la noirceur de la nuit, dont l'exil s'accroît sous les rayons du soleil de Jarbher.

...Moi, je suis de passage. Simplement de passage. –  
De passage, de passage. Depuis combien de temps ? –  
Douze ans et quatre mois (...) même si je dois mourir  
ici, je n'aurai été qu'un voyageur. (Dib, 1985, p.185)

Pour *Le Sommeil D'Ève*, l'histoire est l'aboutissement ou le rêve d'un voyage, pour une femme du Nord et un homme du Sud. Pourtant le voyage exposé dans le roman va au-delà du déplacement physique.

Dans *Neiges de marbre*, l'exil spatial se concrétise aux moments où Borhan parle à Lyyl en lui disant que le continent de sa mère et celui de son père sont vraiment divergents, chacun d'eux étant loin de l'autre.

*«Par-delà les flots, dresse le continent et votre mère se meurt sur un autre continent plus loin, très loin »* (Dib, 1990, P.76) *« Ah non, je ne l'aurais pas aimée moins brune dans ce pays de têtes blondes à n'en plus pouvoir »* (Dib, 1990, P.8)

Borhan prévoit la souffrance due à l'incapacité de vivre dans ce pays dont la langue n'est pas la sienne, il avoue qu'il est incapable de l'apprendre.

L'avion prit l'air. Je savais où elle se trouvait au même instant : chez l'orthophoniste qui corrigeait son incapacité à rouler le r, défaut de langue qui nous est commun, elle et moi ; on ne peut s'en offrir du luxe dans ce pays. (Dib, 1990, p.147)

Pour Borhan, le retour de l'exil est un sort éternel qui restera à jamais leur destin, même s'ils revenaient un jour, ils ne seraient pas les mêmes personnes *« Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger. Resterons-nous d'éternels exilés ? »* (Dib, 1990, p.160)

### **2.1.1.5. Exil, un remède ou le refuge existentiel**

Ce titre paraît, dès la première lecture, étrange et énigmatique mais en réalité il existe en tant que moyen rigoureux pour se réintégrer dans l'univers désiré, voire l'univers qui a rejeté le sujet souffrant de cet état d'âme.

Le retour du héros et sa réintégration dans la société, étape indispensable à la circulation continue de l'énergie spirituelle dans le monde et qui, du point de vue de la communauté, est la justification du long exil,

peut apparaître au héros comme l'exigence la plus dure.<sup>1</sup>

Il est dit aussi que l'exil dé-exilant une forme d'exil qui se distingue par le choix volontaire de l'individu qui se dirige vers l'exil pour fuir une situation, une condition ou un contexte donné où le sujet étouffe; il cherche un havre à apports positifs pour pouvoir redémarrer à nouveau, il fuit les tracasseries pour subir une nouvelle forme de vie, pour aussi se transformer ou se retrouver avec sa propre personnalité ou avec autrui.

Donc cet exil se manifeste comme un remède à des désirs et des besoins non accomplis dans la patrie première « *non seulement de rétablir son identité en exil, mais aussi de remplir ses aspirations* »<sup>2</sup>

En arrivant à cette étape, nous dirons que l'exil est une notion multiforme, il n'est pas une simple interrogation sur la cause du départ soit de la personne qui quitte son pays, soit de celle qui se sépare avec l'envie de rester liée aux siens, soit de « *L'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer* ». Phénomène complexe, l'exil peut être, comme le montre Bishop,

[...] spatial et/ou non spatial ; individuel et/ou collectif, fondamental et/ou circonstanciel, temporel, social, sexuel, affectif, voulu ou subi. Et à l'exil peuvent faire contrepois diverses formes d'anti-exil, dont le déplacement (l'« exil ») spatial lui-même.<sup>3</sup>

L'exil est en effet changeant, ses causes sont aussi diverses que les conjonctures et même varie d'une personne à une autre, comme Bishop l'affirme

---

<sup>1</sup>CAMPBELL Joseph : *Le Héros aux mille et un visages*. OXUS.1949.p.41.

<sup>2</sup>BISHOP Neil , *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils, op. cit.* p. 43.

<sup>3</sup>Ibidem. p. 32.

« *l'exil variera selon la subjectivité de chacun,[...] et ce qui fonctionne comme un anti-exil chez un sujet donné pourra fort bien revêtir une fonction inverse chez un autre.* »<sup>1</sup>

En contrecoup, et face à ce vide et cet exil, le protagoniste essaye de chercher dans ses gouffres un moyen pour combler ce manque. Il décide de mener une quête vers un autre lieu loin de l'indifférence des habitants de l'endroit où il vit, peut-être avec sa famille. Il a choisi de s'exiler pour se dé-exiler, une forme nouvelle pour lutter contre l'étrangeté et la mélancolie.

Dans *Les terrasses D'Orsol*, Ed commence à se dé-exiler à partir des voyages qu'il mène en grande partie grâce à ses rencontres avec Aëlle, son amante qui représente tout pour lui et qui l'a aidé à voir les choses et les gens autrement. Ed dans *Les terrasses d'Orsol* a fait appel à *Neiges de marbres* à travers la statue qu'il a vue dans son rêve, (cette statue était Aëlle), qui a tout changé en lui.

Certes, Ed craignait la rencontre et l'amour d'Aëlle et il refusa de s'y engager. Mais elle a réussi à le pousser à voir les choses et les visages autrement. Ed et Lyyly Belle, chacun de son côté, ont entamé un voyage à travers le temps et l'espace pour se retrouver et se réappartenir.

« *Quelque choses, je le sens, est en train de changer en moi ...je n'aimerais pas avoir à montrer un autre visage aux gens.* » (Dib, 1985, p.45)

« *...j'étais couché et voici ce que j'ai vu un matin : j'ai vu Aëlle... belle et blanche comme une statue des jardins. Je me suis assis dans mon lit, me rappelant soudain, je cherche, encore à cette heure, quoi ?* » (Dib, 1985, p.39)

« *...ou bien chez ses parents à lui qui habitaient également une banlieue, mais je n'ai jamais su laquelle....* » (Dib, 1989, P.145)

---

<sup>1</sup>.BERTHET Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, Le Harmattan, 2007,p. 43

Lyyli Belle est poussée par le chagrin de se retrouver, elle est mise entre deux lieux distincts, elle a décidé d'entamer un voyage à partir de son lit qui sera pour elle un navire, et s'engager dans une aventure pour rassasier la faim de questions qui hantent son esprit assez jeune pour pouvoir supporter contrainte et plénitude. Lyyli Belle et Omar, dans *La grande maison*, étaient exilés de leurs natures innocentes, en tant qu'enfants ayant le droit de jouer et de faire des bêtises, de s'éclater avec d'autres enfants « *Et me voici dans mon lit, il est encore tôt, ce lit qui pourrait être considéré comme un navire, on s'y allonge et on est parti, c'est un navire avec lequel, on va loin, très loin* » (Dib, 1994, P.12)

Dib a présenté ces enfants loin de leur cadre naturel, en tant que créatures impuissantes et incapables de supporter un tel fardeau et de répondre à des énigmes, ce dont que les géants sont incapables « *Je vais reprendre mon sommeil, remonter à la source, à ce moment où votre corps ne vous appartient plus,* » (Dib, 1994, P.10)

Aïni aussi a souffert de l'un des exils, car elle est décrite loin de sa nature en tant que femme, censée se charger des tâches ménagères, une créature douce et fragile. Au contraire Aïni, et à travers son portrait psychique, est dure, voire rude, elle travaille à la maison et en dehors du village même, elle entame des voyages qui font peur à son fils (enfant) Omar, ce qui l'a toujours intrigué.

Le thème de l'exil est donc une dominante existentielle qui s'exprime en trois points essentiels dans ce roman : l'amour qui le fait exister et rêver ; la séparation qui le ramène à la réalité qu'il vit, dure et amère ; et le rejet qu'il subit parce qu'il le protagoniste ne sera jamais intégré, et que son pays d'origine semble devenir pour lui aussi étranger que les terres du Nord. Dib, dans ce texte, confectionne une trame textuelle complexe dans laquelle se mêlent pensées, désirs et volonté dépourvue de pouvoir.

### 2.2.1. Effets de l'exil

#### 2.2.1.1. De l'écriture de l'errance à l'errance de l'écriture

Dans le dernier chapitre, nous avons étudié l'exil et nous avons trouvé qu'il ne peut se séparer de l'errance. Pour cela, nous en explorerons et analyserons les thèmes qui pourraient s'y rattacher, en prenant en compte la crise de la communication et la perte de la parole.

Étymologiquement, l'errance ou le verbe « errer » du latin « errare », veut dire celui ou celle qui voyage sans cesse. C'est aussi l'engagement à prendre des risques et s'engager dans des aventures, sans prévenir, aller là et au-delà. Au sens figuré, imagination vagabonde et errante, c'est-à-dire qui *se laisse aller librement sans but*.<sup>1</sup>

Le verbe "errer" signifie également avoir des opinions qui sont fausses et erronées, qui s'écartent de la vérité. Cela signifie également des erreurs. D'après Dominique Berthet, si l'exil est varié dans ses formes, l'errance l'est aussi. « *Il n'y a pas que le corps qui se déplace, l'esprit erre au même titre que la pensée, l'imagination, la réflexion, la recherche et surtout l'écriture qui erre à son tour* ». <sup>2</sup>

Selon lui :

L'errance peut s'envisager au moins sous deux aspects : d'ordinaire, elle est associée au mouvement, souvent à la marche, à l'idée d'égarement, à l'absence de but. On la décrit comme une obligation à laquelle on succombe sans trop savoir pourquoi, qui nous jette hors de nous-mêmes et qui ne mène nulle part. Elle est échec pour ne pas dire danger. L'errance toujours vue sous cet angle s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude de mystère, d'angoisse, de peur. C'est une épreuve.<sup>3</sup>

On remarque donc que, l'errant est égaré dans un nulle part, sans avoir aucune destination ni objectif. Mais en fait réel, l'errance a toujours été une quête que mène

<sup>1</sup> Paul ARON Denis SAINT-JACQUES: *Le dictionnaire du littéraire*, 2002, Quadrige, p.182

<sup>2</sup>Ibidem

<sup>3</sup>BERTHET Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, Le Harmattan, 2007, p. 9.

l'errant derrière la certitude de se détendre avec soi ou autrui, voire pour s'enfuir et se retrouver ; ce que confirme Dominique Berthet : « *Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre, mais au contraire de se trouver.* »<sup>1</sup>

Celui qui décide de mener cette quête est toujours pris par le besoin de réussir, il refuse tout retour en arrière, car revenir n'est qu'un retour à l'endroit d'où l'on a senti le besoin de partir. Car « *l'errance relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs* »<sup>2</sup>.

L'errance a plusieurs formes elle peut être réelle, ce qui veut dire que le sujet se déplace effectivement ou fictivement, le déplacement se passe dans son esprit. L'errance n'est pas forcément continue, il pourrait y avoir des pauses voire des étapes, dont la durée varie d'une personne à l'autre.

L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de l'existence de la victime, soit en trouvant un remède soit une autre perte totale. Le plus important à signaler c'est qu'il y a un changement ressenti. Après avoir été affecté par l'exil, la perception des choses de la vie n'est pas la même. « *Le regard que l'on porte sur les choses a changé...* »<sup>3</sup>

Dans *Le métier à tisser*, l'errance se conjugue dans la cave étouffante de l'atelier de tissage où vit une sorte de descente aux enfers. qui aliénerait les hommes. Toutes les personnes vivent et ressentent de l'aliénation, de diverses manières : à travers l'acceptation de la tristesse et de la douleur, une faible estime de soi insupportable, une résistance, une colère impuissante, une poursuite douloureuse: « *Algérie ! Algérie !. Où sont tes hommes ? Qui est-ce qui les tirera de leur sommeil ? Le chagrin populaire est grand, le chagrin populaire est immense* » (Dib, 1974, P. 103).

L'Algérie s'est manifestée comme une parole qui relate le chaos collectif, tout le peuple souffre d'une errance contre un mur solide de désespoir et de silence. En

---

<sup>1</sup> Paul ARON /Denis SAINT-JACQUES: *Le dictionnaire du littéraire*, 2002, Quadrige p.183

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> Ibid

suscitant l'absence du militant nationaliste Hamid Serradj, la peur, l'inquiétude et le silence muet devant le grand mouvement :

Depuis que celui-ci avait été enfermé dans un camp, on eût dit que la voix de tout un peuple s'était tue. On ne voyait plus que des foules muettes, et qui avaient peur. Elles devenaient tout à coup sensibles à un danger qu'elles avaient jusqu'à présent ignoré. De plus en plus, les gens se méfiaient. (Dib, 1974, p. 202)

Selon Dominique Berthet, l'errance est en fait la poursuite d'autres endroits qui peuvent ne pas être accessibles. C'est une expérience qui change les perceptions des gens (errants) du monde et de l'environnement. « *Elle est en réalité une quête d'un ailleurs qui peut s'avérer inaccessible, est une expérience qui change la personne (l'errant) en termes de visions envers le monde et les choses qui l'entourent* »<sup>1</sup>.

Dans l'univers romanesque de Dib, la quête identitaire est reflétée à travers la quête des sens. Une fois que les existences sont frustrées, entre autres par la faim à Dar Sbitar, les fellahs de Bni Boublen ont comme première revendication de n'avoir que des miettes tout juste de quoi manger.

« *...quand à la maison tu n'as pas l'errance que nous traiterons dans ce qui suit ; la faim des habitants de Dar un bout de pain, c'est faire de la politique que de le réclamer ?* » (Dib, 1954, P.39)

Le thème de la faim règne sur toute l'œuvre de Dib, elle tenaille les hommes de Arfia égarés dans la montagne, cherchant et rêvant d'un refuge où ils seraient presque écrasés par les canines de la faim, «ils rêvent d'une bâfrée à (se) faire sauter les boyaux » (Dib, 1954, P.19)

Selon Nadjat Khadda, l'appétence et la récurrence du thème de la faim, d'un roman à l'autre, n'est qu'un indice de cet ordre moral qui manque d'affection

---

<sup>1</sup> BERTHET Dominique, *Figures de l'errance*, Paris, Le Harmattan, 2007, p. 11.

Mais plus fondamentalement, cette appétence, insistance et récurrence d'un roman à l'autre, renvoie par hyperbole à un manque d'ordre moral, voire affectif. Et le passage de l'isotopie métaphorique [...]¹

Pour Khadda cette faim qui fait mal est le porte-parole de tout mal perplexe, un mal qui traduit tous les manques et les absences qui relèguent les personnages aux limites de tout ce qui est humain. Significativement, la faim est souvent attribuée à l'errance

Manque affectif, érotique et œdipien, bien sûr, mais plus largement, synthèse de manque dont la simple présence est les gestes de l'ancienne combattante lui font vaguement prendre conscience, sans qu'il puisse encore les nommer.²

La quête des morceaux de pain a donné d'autres faces aux maintes quêtes menées par les personnages dibiens, Slimane le mesquine ainsi que Babanag le sans logis dont leurs familles réduisent la famine par la dépossession, se lancent dans une longue aventure d'errance qui les conduit aux quatre coins de l'Algérie, à Aed, vagabondant dans les avenues de Jarbher, lointaine mégapole nordique, en passant par Habel, et sillonnant sans cesse les vieilles rue de Paris. Ses personnages sont éloignés de leur vie et de leur ville pour se retrouver.

Liily-Belle qui s'est orientée vers l'air, la terre et la mer, Ed vers Orsol et Jarbher, et qui après avoir été anéanti par l'exil et la nostalgie, a choisi de s'éloigner et de s'exiler lui-même pour se chercher et s'identifier et a refusé l'échec

*« Là ou j'étais arrivé, là où je me tenais, sur cette frontière indécise, ne surnageait d'autres sentiments en moi que celui d'avoir rêvé ma vie et que l'heure était venue de se réveiller. » (Dib, 1985, p.32)*

---

¹ Naget KHADDA : *Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, p.60.

² Ibidem, p.41

« Orsol hante de plus en plus mes pensées...ma bonne ville me semble pourtant pas pouvoir être plus lointaine. Elle me manque. » (Dib, 1985, p.98)

« ...un étranger –que suis-je d'autre. » (Dib, 1985, p.101)

« ...je prends soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure m'étrange » (Dib, 1985, p.143)

Ed ne se reconnaît pas dans ce pays, il commence par se perdre. Il perd ceux dont la présence le protège, sa famille (Eida et Elma sa fille) et les êtres qui lui inspirent sa quiétude et sa propre appartenance.

« Je me sens pas d'affinités avec la tête que je porte » (Dib, 1985, p.45)

« Comment retrouverai-je Orsol après ces années d'exil ? Pour ce qui de ma femme, de ma fille, de ma maison, le pire a déjà eu lieu. » (Dib, 1985, p.103)

Le déplacement, dans *Les Terrasses d'Orsol* est inséré dans l'esprit d'Ed. Il est détrempé par ses pensées perdues et celles des autres, ainsi que ses souvenirs les plus profonds, par la nostalgie d'Orsol. Ses tentatives d'échapper à ses sentiments d'égarement dans le vide et le silence l'enclosent à tout instant.

« Le même silence que partout m'a suivi, ou attendu ici. » (Dib, 1985, p.113)

« Être à ce point coupé du monde ! » (Dib, 1985, p.142)

« Je suis un homme perdu, plus perdu que ne le suis déjà » (Dib, 1985, p.151)

L'exil a suscité le sentiment d'errance qui, à son tour, a déclenché un sentiment de confusion. Le vide et l'étrangeté environnants ont aggravé la confusion d'Ed, atteignant non seulement son repère, mais aussi sa mémoire et sa propre existence.

« ...à présent incapable de distinguer entre ce qui a eu lieu et ce qui n'est jamais arrivé. » (Dib, 1985, p.195)

Inspiré par l'exil et l'errance, Ed s'est retrouvé perdu, il a perdu la mémoire, tous les repères qu'il avait, ont été complètement supprimés et tout contrôle sur sa vie s'est brisé.

« ...ma vie était déjà en train de s'engager sous son regard dans une direction ni prévue ni souhaitée. » (Dib, 1985, p.177)

« C'est bizarre comme le monde est de plus en plus plein d'étrangers » (Dib, 1994, p.111)

« Alors tu restes assis, où tu es, tu n'y peux rien. Pas parce que tu n'y peux rien [...] Non ce n'est pas ça : parce que tu n'es rien, vu ? Et parce que tu n'es rien, tu n'y peux rien ! » (Dib, 1985, p.184)

Dans *L'infante maure*, l'errance se manifeste à travers Liily-Belle qui est toute seule, étrangère à son père, à sa mère, voire à elle-même. Son errance est distincte des autres figures que nous avons l'habitude de voir, car il s'agit d'un exil entre deux pays, deux origines ambivalentes, l'une maghrébine, l'autre européenne.

Elle voulait gérer au mieux les absences de son père et les troubles de sa mère, et équilibrer la situation entre ses parents afin de récupérer ses liens avec sa terre originaire.

Même son nom -qui est en fait son identité- est perdu ; elle est seule, errante en recherche de son soi, dans cette nuit sombre et terrifiante. Elle se trouve loin de son monde puéril, exilée de toutes les joies qu'elle aurait mérité de vivre en tant qu'enfant ignorante de ces peines et tourments qui l'entourent de partout.

« Je n'ai plus de nom .je ne m'appelle plus... » (Dib, 1994, p.53.)

*Je ne suis pas dans les arbres où je suis .Je suis loin .je suis seule. Tout est fini les jeux aussi.* (Dib, 1994, p.19.)

Le monde n'est plus le monde, la vie n'est plus la vie ; tout à l'air d'être revêtu d'autre sens et d'autres notions, le silence envahit l'univers en ignorant la présence des choses, la peur semble la dévorer, les questions l'ont déjà fait, surtout celle qui tourne autour de son nom et de sa place dans sa famille comme dans son monde.

« Il souffle le chaud .Quelque chose d'absent tourne, erre de toute sa présence .un état silencieux du jour ?j'ai bien peur qu'il n'y ait pas de réponse à cette question » (Dib, 1994, p.111)

Au moment de l'exil, l'homme aura l'impression d'être emprisonné dans une disharmonie, ou bien une désunion voire une fissure entre le moi et le monde « ...elle (cette séparation) s'ouvre par une œuvre où cette rupture prend la forme d'une quête. »<sup>1</sup>

Donc cet exil, qui est en fait le résultat de ce mariage, n'est qu'un besoin de résoudre ces énigmes et dévoiler les vérités ultimes que dissimule la vie, à une enfant qui n'a pas su s'identifier, ni entre le Nord et le Maghreb ni entre sa maturité et sa virginité spirituelle.

Certes l'exil et l'errance révèlent quasiment la même idée, mais cela n'empêche pas de trouver quelques points de dissimilitude car ce sont toujours des notions complexes souvent utilisées dans un sens métaphorique.

Afin de mettre en exergue ces notions, nous nous sommes penchée sur leurs dissemblances et similitudes aléatoires. L'errance brise les barrières en ayant une distension vigoureuse pour aller vers un ailleurs, un nulle part qui n'est pas toutefois géographique mais beaucoup plus utopique.

Par contre l'exil est défini par l'éloignement de l'endroit et du groupe dont l'exilé a senti le besoin de sortir ou, à vrai dire, d'où il a été repoussé pour le quitter (volontairement ou contraint).

L'exil peut exister à travers l'espace, d'une manière volontaire, l'errance l'est à travers le temps dans le but de se chercher ou de trouver un groupe pour y appartenir ; quand l'exil est une raison, l'errance est une de ses stations ou plutôt son prolongement.

Alors que l'exilé est taraudé par la hantise du retour,  
l'errant est avant tout celui qui, à force de bouger, finit

---

<sup>1</sup> LAHENS Yanick, « Quand l'exil devient errance Conjonction, N°169, avril – juin 1986 p. 09

par emporter ses racines avec lui, ne les rattachant à aucun périmètre unique privilégié ou exclusif.<sup>1</sup>

### 2.2.1.2 Tournures de l'errance

L'errance s'est faite visible à travers maintes figures dans les deux trilogies. Elle a pris part à toutes les diégèses formant notre corpus, en changeant d'aspect d'une œuvre à l'autre et d'un personnage à l'autre.

#### ➤ La faim/la marche

L'errance est réduite à la faim, et pareillement, à la marche ne cesse de se manifester dans toute l'œuvre de Dib. La marche a rythmé les quêtes des personnages et soutenu leur présence et leur personnalité. Ainsi l'homme-tronc qui a laissé ses jambes sur un lointain champ de bataille lors de la Première Guerre mondiale ; Comandar, cet homme d'une sagesse infinie, une sagesse séculaire qui a fait de lui l'âme sœur de la terre et des aïeux ; Comandar était chargé de prendre le pouls de l'Algérie, sa tâche s'accomplit en amalgamant marche et quête « *ton peuple marche sur les routes et cherche* » (Dib, 1954, P.31)

« *Un peu de ce que tu manges ! Omar se planta devant Rachid Berri.* » (Dib, 1952, p.07)

« *Il n'était pas le seul ; un faisceau de mains tendues s'était formé et chacune quémendait sa part. Rachid protesta un petit bout de pain qu'il déposa dans la paume la plus proche...* » (Dib, 1952, p.07)

Omar se présentait dans La grande maison, comme un élément protecteur de ses camarades tyrannisés par les autres grands élèves, le salaire qu'il obtenait était ce morceau de pain souvent jamais reçu.

Ses dix ans le plaçaient entre les gaillards du cours supérieur, dont la moustache noircissait, et les morveux du cours préparatoire. Les grands, pour se venger

<sup>1</sup> LAHENS Yanick, « Quand l'exil devient errance Conjonction, N°169, avril – juin 1986 p. 09

s'attaquaient à lui, mais n'obtenait rien, Omar n'apportait jamais du pain. (Dib, 1952, p.08)

Omar a sa propre façon de se procurer du pain. C'est à Dar Sbitar qu'il en cherche. Yamina, cette fille aux beaux traits, le récompense en lui donnant un fruit ou un piment grillé, contre de petites commissions.

Yamina, une petite femme aux jolis traits, revenait chaque matin du marché avec un couffin plein, elle priait souvent Omar de lui faire de petites commissions, il lui achetait du charbon, remplissait son seau d'eau à la fontaine publique...yamina le récompensait à son retour en lui donnant une tranche de pain au four[...]de temps en temps un morceau de viande ou une sardine frite.(Dib, 1952, p.09)

L'errance ici paraît absente, mais en réalité elle est fortement présente, surtout aux moments où l'enfant quitte son abri, voire son logis, l'endroit qui est censé lui garantir son rassasiement, pour aller chercher ailleurs de quoi se remplir le ventre.

Certes Omar mourait de faim, mais il ne touchait aux aliments qu'après y être encouragé par la veuve qui insistait à chaque fois pour qu'il mange.

Ce comportement plaisait à l'enfant, car elle ne le traitait pas comme un chien, au contraire elle ne l'avait jamais humilié, raison pour laquelle Omar ne se gênait jamais de ce qu'il faisait.

Il se déplaçait sans cesse pour manger et se sentir digne de ses courses.

Maintenant mange mon garçon. Elle le laissait et vaquait dans la pièce. Yamina ne lui offrait que des reliefs, mais propres ; les plus difficiles n'auraient rien trouvé à y redire. La veuve ne le traitait pas comme un chien ; et cela lui plaisait, ne pas être humilié. Omar ne savait où se mettre devant tant d'égard. (Dib, 1952, P.09)

Le choix du thème de la faim, en réalité, est connotatif, ce n'était qu'une faim affective, pour dire que cette errance avait comme finalité, ce que cherche chaque

personnage dibien au sein de l'histoire : se retrouver avec soi et avec le sens des choses de la vie.

Pour Dib le problème de la faim n'est pas seulement ce manque, ou cette exigence de se rassasier, mais aussi un besoin plus complexe et profond de s'unir avec une envie perdue. Tout d'abord cette envie est décelable dans l'ensemble de ses écrits, notamment *La trilogie Algérie*, Omar et les siens vivent pour survivre à Dar Sbitar, Dib nous transmet cette longue et douloureuse quête à travers les va-et-vient de Omar qui a quitté son âge, mais pas son désir d'avoir un morceau de pain. Ce qui nous rappelle le personnage de l'écrivain norvégien Knut Hamsun, qui a appelé son premier livre : *La faim*, paru en 1890, où il décrit la quête longue et blessante d'un personnage, qui passe son temps à chercher de quoi se remplir le ventre afin de pouvoir survivre dans les rues hostiles de Christiania.

Dib a choisi le pain comme thème constant car le pain comme symbole traduit tout emblème de vertu, de religion ; mais le pain est aussi une peine, Dib a présenté dans ses textes comme un objet moral tel qu'il a été décrit par Roland Barthes : « *Le pain est comme l'objet moral qu'il doit être méprisé ; d'autre par c'est un moyen de chantage : les tyrans asservissent le peuple en menaçant de lui retirer le pain* »<sup>1</sup> Dib utilise le pain afin de rappeler la pauvreté de son peuple, également pour dévoiler l'oppression exercée par le colon, ce choix n'est pas banal au contraire, il visait ce que le pain dissimule comme signifiant, surtout quand il est lié à la patrie et sa liberté. Le pain, pour les Algériens, est un élément de base, un peuple qui vit de la culture. Ce même repas fut peu à peu considéré dans un sens spirituel comme un banquet sacré, et les douze pains exposés dans le Temple sont le symbole de la nourriture de l'esprit. Donc Dib a attribué le pain à Omar pour évoquer sa quête infinie de dignité. Cet enfant qui est censé jouer avec ses camarades, cherche le pain, autrement dit cherche de quoi nourrir son esprit pour comprendre ce qui l'entoure et prendre position.

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 2004.p

Chez les peuples anciens le pain est le seul aliment qui n'accepte pas d'être remplacé, il est souvent difficile de lui trouver un équivalent. Son cycle de transformation à partir des céréales successivement fauchées, battues et cuites, est souvent comparé au dur chemin de l'existence humaine. Dib n'a pas manqué cette analogie, il a associé le cycle de transformation des céréales à celle des idéologies et doctrines de l'enfant Omar et d'autres.

Dans les rêves, le pain a toujours une symbolique positive. En tant qu'élément de base, il rappelle le chemin parcouru par le grain de blé et qui ne repousse guère que s'il est mis en terre. Pour devenir un pain, il faut franchir maintes étapes dont la dernière sera le feu qui n'est en réalité que le feu de la guerre de libération qui se prépare dans *La grande maison*, et devient *L'incendie*.

Toutes les valeurs vitales dont nous nous nourrissons  
peuvent devenir en rêve un pain posé aux creux de nos  
mains, celui qui reçoit ce pain reçoit par la même une  
valeur positive qu'il n'a pas le droit de gaspiller.<sup>1</sup>

Ce passage a tout inclus, il traduit ce que Dib voulait nous faire comprendre, en incitant ses lecteurs à saisir que ce morceau de pain que cherche Omar tout au long des jours et nuits de la trilogie, ne sont en fait que la liberté et la dignité de l'Algérien, cette dignité qui n'accepte jamais d'être marchandisée ou négociée. Le pain d'Omar, c'est la valeur sacrée que nous devons préserver et ne jamais gaspiller. Roland Barthes ajoute dans *Le degré zéro de l'écriture*, que le pain pourrait être un pain textuel, en évoquant le mouvement perpétuel de l'écriture qui ne cessera jamais de tourner les sens en créant des carrousels de déterminations jamais arrêtées.

Pour ce qui est de la marche, Comandar comme Lyyli-Belle, Lyyly, Faïna ainsi que Ed, ont trop marché, fendu la mer, parcouru les champs de bataille. Naget Khadda l'évoque et l'associe à la quête d'Ulysse qui fait provision des choses vues avant de revenir au pays natal pour pouvoir reprendre racine.

---

<sup>1</sup> CASENAVE Michel, Encyclopédie des symboles, La pochothèque, 2007.p494.

L'errance infinie des personnages dans les labyrinthes mouvants des villes et avenues se précise comme une envie de se retrouver après la poursuite d'un mystérieux passage qui donne accès et soubassements à d'autres univers, où chaque personnage errant pourrait se réfugier avec ses secrets. La quasi-totalité des personnages de Dib se sont lancés dans des univers et espaces cosmiques inconnus, des aventures sans repères.

Cette errance est due à ces déplacements qui n'ont aucune identification, programmés par des forces mystérieuses, exposés aux imprévisions des découvertes des vies et d'eux-mêmes voire leurs raisons d'être.

## **2.2. La folie entre perspective traditionnelle et freudienne moderne**

L'écriture universelle, magrébine et algérienne n'a pas cessé d'être fascinée par la présence de la folie comme motif complexe, sur le plan conceptuel plus que psychique, au point où certains lui revendiquent un pouvoir universel. Ce fut le cas d'Érasme dans *Éloge de la folie*, qui voit que « *certaine folie est supérieure à la prétendue sagesse* »<sup>1</sup> et pareillement pour Rabelais et Pantagruel qui conseillent à Panurge de prendre conseil auprès d'un fou pour savoir s'il doit se marier, car pour eux la figure d'un fou est typiquement celle d'un diseur de vérité.

Nombreux sont les écrivains romantiques qui ont refusé de cantonner l'esprit à la raison positive, et ils ont proposé d'ouvrir des horizons sur un autre univers où les rêveries et les délires prennent place pour brouiller les frontières du réel, en faisant, de cette manière, de la folie une échappatoire d'un univers au bord du désastre, en évoquant parfois l'imaginaire ou les signes de l'apocalypse qui « *accompagnent le surgissement de prophète halluciné* »<sup>2</sup>

Au XXe siècle le taux des critiques de l'assimilation de la folie à la maladie mentale augmente, et le surréalisme recommande l'expression de l'inconscient sans

---

<sup>1</sup> DE MIJOLLA Alain: Dictionnaire international de la psychanalyse, Hachette, 2002, p.285

le contrôle de la raison. L'invention des catégories de « *Fous littéraires* »<sup>1</sup> a permis de redécouvrir et réinsérer les auteurs qui ont opté pour l'expression de leurs désirs et chagrins, dans une stratégie qui dégage les contraintes de la logique et la raison où les personnages sont présentés comme des êtres de langage. Cependant ce langage fonctionne selon des règles singulières que le lecteur doit décrypter, dit par les spécialistes (*le langage de la folie*)<sup>2</sup>

Bon nombre d'écrivains algériens et autres se sont engagés dans ce mouvement révolutionnaire et ont donné à la folie un caractère distinct en en faisant un thème obsessionnel. Cette distinction se concrétise dans le choix des personnages et des noms des villes ainsi que les comportements de leurs personnages. Mohammed Dib n'a pas fait exception à cette stratégie, au contraire. Le premier constat que peut faire tout lecteur dans l'œuvre dibienne en général, est cette présence abondante du motif de la folie dans ces deux trilogies notamment dans *La trilogie Nordique*, où elle se manifeste comme l'antonyme de la raison, comme synonyme de la possession, et qui change avec le temps.

Pour ce qui est de son signifiant au Maghreb, le fou est cet aliéné redoutable hanté par de bons ou de mauvais esprits, c'est un déséquilibré qui détient peut-être un pouvoir magique ou surnaturel. Le romancier Tahar Ben Jelloun fait allusion à cette fascination en avouant que « chaque société a besoin de folie comme si elle était devenue une nécessité primordiale ». Mais quelle folie vise-t-il ? En revenant à l'idée de l'écriture et en se référant au « contexte maghrébin », la folie serait alors ce « désordre qui met de l'ordre », cette liberté de dire et de s'exprimer sans contrainte, cette audace d'écrire en vivant une magnifique expérience de transgression des règles de la logique et de la raison ; pour aller au-delà des normes mêmes de l'écriture en optant pour une nouvelle forme de dire les contraintes dont souffre le personnage voire l'auteur même.

Dib n'échappe pas à la règle de la fascination parce que tout un lexique relatif à la folie orne ses textes et tout synonyme est convoqué : déraison, vertige, errance,

---

<sup>1</sup>Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES : Dictionnaire de la littérature, Quadriga, 2006, Paris, p.240

<sup>2</sup> Ibidem

fantôme, délire, cauchemar, asile psychiatrique, etc. Est-ce une malédiction qui accompagne les protagonistes ? Ce n'est certainement pas l'avis de la petite Lyyli Belle pour qui la folie porte une autre valeur, celle du plaisir

« *Il n'y a pas de plaisir sans folie, sans vertige* » (Dib, 1994, p.85)

Ce thème sera analysé selon deux aspects ou dimensions : l'une est dite traditionnelle où nous concevons sous l'angle de ces personnes enfermées ; elle concrétise les attitudes des gens agressifs et ennuyeux qui sont toujours parqués et claquemurés, loin de la vue parce qu'ils présentent d'une manière ou d'une autre un fardeau, voire une honte pour la société. C'est le cas d'Attyka dans *La grande maison*, et de Ba Dadouche dans *Le Métier à Tisser* où La folie prend possession des fellahs. Slimane chante en état d'ivresse, Comandar tente de le ramener à la raison, mais s'y perd à son tour. Comandar, dans sa solitude, sans femme ni enfants se met lui aussi à chanter.

Dans *La trilogie Algérie* Dib décrit le fou comme une vérité d'attaque, une vérité dramatique et d'instruction. De là l'ultime ambiguïté qui caractérise la posture de toutes les sociétés et de toutes les cultures vis-à-vis des fous. On les chasse, ou on les expose comme l'effigie de ce qui menace chacun. Ou encore, on leur donne la parole là où elle est retirée à tous les autres

... Pourquoi ne te garde-t-il pas ton fils ?... Quand tes pieds ne t'ont plus portée, il t'a jeté comme une ordure ?..... Aïni se dressait sur ses genoux pour lui soufflait sa rancune au visage..... (Dib, 1952, p.29)

D'une manière générale et toujours au Maghreb, le fou est associé à un mendiant, vu l'état où il se manifeste, les habits hachés, les chaussures décousues, les angles longs et pourris. Ils ont toujours été considérés comme présentant un danger, ils sont dépourvus de domicile, ils n'appartiennent à aucune famille et même si elle existait, elle les refuserait et les rejeterait.

Ce phénomène des mendiants surgit -selon l'histoire- d'une manière considérable lors de la guerre de libération à cause de la politique de

l'administration coloniale qui n'a épargné aucun effort pour nettoyer la ville des mendiants qui ne cessaient de doubler au point d'être incontrôlables. Dans *Le Métier à tisser* comme dans *La grande maison*, les mendiants, à vrai dire les fous, sont des gens dont le nombre augmente jour après l'autre, car aucun Algérien n'a pu échapper à la misère, à la faim, surtout ceux qui ont perdu leur toit et leurs terrains, ce qui a été à l'origine de leur folie « *Au lieu de reculer, la marée d'humaine misère, petit à petit, récupérait tout le terrain perdu* » (Dib, 1974, P.90)

Les colons traitent les mendiants et leurs malheurs avec beaucoup d'indifférence. Ils ont même peur de ces gens qui errent comme des zombies dans la ville qui est devenue la leur. Plus nous nous enfonçons dans *La trilogie Algérie*, plus nous y trouvons la misère qui prend de plus en plus de place. Les gens ne s'en cachent même plus. Ils sont tous devenus semblables, ils vivent la même calamité, partagent les mêmes douleurs.

« *Omar en éprouvait de la gêne ; qu'il le voulût ou non, ces va-nu-pieds étaient de son espèce* » (Dib, 1974, p. 87)

« -Ce sont nos frères de sang et des hôtes que Dieu nous envoie. Qu'ils soient les bienvenus ! N'aurions-nous que de l'eau à leur offrir, nous les recevrons. Ils comprendront que nous sommes des déshérités, presque autant qu'eux. Mais la miséricorde est encore de ce monde » (Dib, 1974, p. 85)

En s'inscrivant dans la pensée d'une écriture surréaliste, et ce à travers l'étude récurrente du thème de la folie, *La trilogie Nordique* a rompu avec les portraits installés dans l'esprit humain par la logique responsable de refléter l'image ordinaire d'un fou, et il révèle l'ordre de la non-contradiction entre ce que nous avons comme signifiant et signifié du terme FOU.

Dib inscrit son texte dans le langage bilingue, en forgeant une écriture propre à lui, il crée une poétique de la folie, fondée sur l'ordre et le désordre des symboles et de son langage, à travers lequel il remet en cause la condition humaine et sociale. Il ordonne ses personnages suite à la découverte des pensées absurdes et vides, qui

s'envisagent par le biais des situations de confusion fragmentées entre les contrastes d'états absence/présences, jour/nuit, va/vient ...

Dans *La trilogie Nordique*, la folie se manifeste au niveau du comportement des personnages qui vivent dans la communauté et qui côtoient les gens le plus normalement possible avec des connaissances « *connaissance illuminative par le cœur et la participation dans la tradition musulmane, indépendante de la connaissance par la raison cartésienne occidentale* »<sup>1</sup>

Les personnages affectés par la folie dans la trilogie du Nord sont inlassablement en état de ravissement, ils s'approprient les saints et la grâce divine, ils s'éloignent de leurs univers pragmatiques pour s'en approcher et se représenter sous cet aspect divin.

« *Eid, tu es à Jarbhar, je suis Aëlle*

-*Aëlle, Ah Aëlle...elle est là-bas à Jarbher.* » (Dib, 1985, p.24)

« *Regard et visage insondables, il est peut-être plongé dans un entretien éternel avec ses anges* » (Dib, 1994, p.149)

« *Je ne suis plus moi...je ne sais plus ce que je suis, je n'existe plus* » (Dib, 1989, p.190.)

La folie ici est plus ambiguë est compliquée qu'elle ne le paraît, car elle englobe des états d'âme assez complexes y compris l'exil avec ses diverses formes, la quête de soi, l'errance, l'incommunicabilité, l'incompréhensibilité, la possession. Cette dernière a hanté la totalité des volets de la trilogie du Nord tantôt par le dédoublement tantôt par le ravissement et la présence des démons, fées et djinns où l'on distinguera, comme le fait Michel Foucault dans son *Histoire de la folie*, un double élément : un élément dramatique et un élément critique ou de discussion.

---

<sup>1</sup> EL GRADECHI-LOGBIF.(2004).*L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB*, thèse de doctorat d'état,2004,p.52.

Toutefois, le fou et l'homme de déraison deviennent désormais des objets de perception, en attendant d'être des objets de science. Le fou est là et pas ailleurs ; on peut le voir, le toucher, l'interroger, mais il n'est devenu tel qu'après avoir été d'abord objet de séparation, de malédiction. Il rentrera dans le texte littéraire pour être réhabilité et pour lui donner voix.

Faïna parle de cet échange qu'elle subit entre sa propre personne et celle de Solh avec le Démon : « *Je ne suis plus moi...je ne sais plus ce que je suis, je n'existe plus* » (Dib, 1989, P.190)

« -*Nous faisons plutôt un échange, et c'est pendant l'échange.*

- *Quelle sorte d'échange ?*

-*De démons un échange de démons, maintenant ils sont chez moi, après ils sont chez toi.* » (Dib, 1989, P.190)

Dans *Le sommeil d'Ève*, les choses prennent une autre dimension, celle de se perdre dans la confusion, de se chercher toujours sans se retrouver, et alors « *les ombres que les nuages perdent en route refont qu'errer sur les champs, errer dans une grande confusion. Nous aussi, mais ombres de quels nuages ? Nous errons.*» (Dib, 1989, p.195)

La difficulté due au fait de parler de la folie subsiste paradoxalement dans l'usage du langage qui est *exclu ou étouffé*. Ainsi dans les œuvres littéraires, on présente le fou comme un être de langage, mais dont le langage fonctionne selon des règles singulières que le lecteur doit décoder, autrement dit sous forme de comportements et de paroles, d'attitudes cryptées qui demandent littérairement et indirectement aux lecteurs de les décrypter.

Dire la folie c'est mettre en vue un sujet qui a perdu la raison ; ses gestes et impulsions sont loin d'être contrôlés, il est exclu du groupe social auquel il fait partie.

*Les Terrasses d'Orsol*, n'a pas été exclu de cette classification, car l'ensemble des événements et comportements d'Ed sollicitent une interprétation, si ce n'est pas une analyse, car il montre dès le début du roman, des signes de perturbation et d'agitation. Il est dans un état de chaos mental, il se sent hanté par une maladie chimérique qui le tourmente et l'emmure.

« *J'avais la maladie des maladies... Je n'ai de ma vie jamais reçu un tel choc...je tache de retrouver mon calme...trois heures plus après, j'en suis à me répéter : du calme du calme* » (Dib, 1985, p.08)

Il n'était pas malade, mais l'état où il vivait poussait à y croire, le Dr Rahmony n'a pas voulu le faire mentir. Devant sa famille qui a été si indifférente, chose qui a aggravé la situation, il montrait une sorte de folie qui n'était ordinaire ; la sienne était façonnée par un refus d'alliance et un rejet de la famille, d'une mission imposée, un trajet vers l'inconnu. Il a quitté Orsol pour Jarbher qu'il ne connaissait pas. Il s'est monté distinct de l'ancien Ed, était devenu quelqu'un qui ne se connaissait pas et qui se cherchait sans cesse. Ed n'avait rien et sa maladie était dans son esprit, il voulait la prendre comme issue pour attirer l'attention

« *Une fois dehors, j'ai marché, l'âme crépée de noir, j'ai marché ne voyant soudain plus de sens à ma vie, ni à quoi que ce fut en général, ou seulement celui de ce vagabondage* » (Dib, 1985, p.21)

« *Je me suis fait une règle de ne jamais contredire quelqu'un qui se croit malade* » (Dib, 1985, p.22)

Le Dr Rahmony lui explique : « *...est souvent notre dernier refuge quand toutes les autres issues se ferment et que nous ne savons plus à quel saint ou à quel diable nous vouer* » (Dib, 1985, p.47)

Il cherche à restaurer des liens avec les autres (la famille et les habitants de Jarbher), mais avec cette maladie imaginaire, il se sent emporté dans un univers indécis et distinct de tout être lui inspirant possession et biens.

« *Ne tombe-t-il-on pas malade aussi et tout simplement pour attirer sur soi un regard plus humain que celui qui vous est d'ordinaire accordé dans la solitude et la misère de ce monde sans pitié ?* » (Dib, 1985, p.51)

La folie chez Ed a été marquée, dès le début, par les pertes de mémoire, il ne se souvient plus de son travail, « *j'occupe le poste de... de quoi au juste ?* » (Dib, 1985, p.29), il ne s'arrête plus de se tourmenter à cause de l'oubli du titre d'un film qu'il a regardé : « *je suis incapable d'en retrouver le titre exact, il est pourtant en un seul mot, très court en plus, comme Véra ou Every* » (Dib, 1985, p.29)

La folie s'est montrée aussi comme le synonyme de la déraison, la perte de conscience et d'égarement de soi et du monde.

« *Être à ce point coupé du monde* » (Dib, 1985, p.142)

« *...je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure m'étrange* » (Dib, 1985, P.143)

Dans *L'infante maure*, *Neiges de marbre* et surtout *Le sommeil D'Ève*, la folie est un thème difficile à repérer, car Dib les inscrit dans un nouvel ordre où il présente des nœuds de relations à comprendre et décrypter, une polyphonie et des voix venant de partout, des animaux qui se parlent, des créatures surnaturelles, des morts qui prennent place dans ses récits, et des vivants qui s'éclipsent et perdent leurs essences sans le prévenir.

Et dès le matin, il est venu, pas Solh-Loup, mais l'autre ; celui qui est tout de blanc vêtu, Il était un et il était deux. Il était deux et le même ; il était trois et le même ; quatre et le même ; IL était le même et il était un autre ; il était les femmes là où on m'a emmené. Dans cette maison où lui et les autres m'ont emmenée. Et je maintenant je suis seule et ailleurs ; je suis enfermée dans cette pièce et ailleurs ; je ne sais pas ce que j'y fais. Je ne sais pas pourquoi. (Dib, 1989, P.85)

Ce que nous avons appelé perspective freudienne est cette nouvelle inscription choisie par Dib qui transpose son texte du réalisme au surréalisme. Il place ses personnages dans un autre monde où la folie est tolérée, les héros soi-disant fous amalgament la réalité et la fiction dans un ordre de synonymie, c'est-à-dire que les deux concepts se développent en parallèle, avec une maîtrise infinie de déplacement entre les deux univers, à savoir le réel /irréel, en créant une alliance d'une clarté typiquement dibienne.

Dib a écrit sa trilogie, en créant des situations qui constituent la folie et la déraison, une notion phare qui se révèle à travers l'absurde et la passion qui provoque l'esprit du lecteur en le mettant dans un état de déséquilibre, surtout quand il s'agit de l'amnésie qui est omniprésente dans son texte,

La folie se manifeste au niveau du discours qui exige une combinaison de réseaux d'images et de sens pour pouvoir être déchiffrés. Les personnages sont souvent en état de frustration due aux comportements énigmatiques des actants entre eux. Leurs désirs inaccomplis, leurs discours et parcours reflètent les quêtes de leurs pensées errantes qui déterminent la trajectoire franchie par le texte de Dib, et son engagement dans la double présence textuelle et poétique.

Dib a présenté ses personnages grâce à cette association d'idées et de doctrines, en choisissant un narrateur présent /absent, caché sous le portrait d'un fou, bilingue qui ne maîtrise pas le langage rationnel, opposé à toute norme définitoire de la notion de folie, tout simplement, car il a établi une logique détournée pour dévoiler la sagesse des personnes qui se cherchent dans un monde qui fonctionne souvent en paradoxe. Il a voulu atteindre la vérité en rompant avec les normes de vie.

### **2.3. La mort autrement dite, l'idée du paradoxe**

Nous avons choisi ce titre, car nous n'allons pas étudier la mort à partir de son ancienne conception de fin de vie ou d'aboutissement d'une aventure entamée. Au contraire, nous en envisagerons comme un point de départ, de mutisme ou le fait de rester introuvable.

Freud, quand il a écrit sur la mort dans son livre *L'interprétation des rêves* en 1900, a considéré la mort comme le rêve typique qui se fait pour évoquer la préoccupation centrale chez les névrosés obsessionnels ; la mort, pour Freud, est un besoin pour affronter les douleurs et résoudre les conflits « *Avant tout, écrit Freud, ils ont besoin de la mort pour résoudre leur conflit* »<sup>1</sup>

La mort est un élément de l'indécision, elle est liée étroitement à la haine d'ambivalence, c'est la solution dans les cas de névroses obsessionnelles, l'une des constantes de Dib.

Nous avons nommé notre chapitre, la mort autrement dite, car ce thème sera présenté au delà, de sa représentation ordinaire, la mort comme énigme qui ressemble à celle de la naissance. Freud s'interrogeait sur l'attitude de l'homme primitif face à la mort, en distinguant le triomphe devant le cadavre, devant l'ennemi éprouvant la douleur de la perte, ce qui l'a poussé à introduire une idée supplémentaire, celle du paradoxe, voire de l'ambivalence qui amènera à la fois la douleur et la victoire, autrement dit la souffrance et le soulagement.

Dib s'est servi de la mort parce qu'il était influencé par les idées de George Nerval qui considérait la mort comme le moyen qui conduit l'homme à penser, ce que confirmait Freud :

Elle est à la racine non de la représentation de la mort, mais du fait que, le trouble qui en émane ait pu amener les hommes à penser « ce n'est ni l'énigme intellectuelle, ni chaque cas particulier de la mort, mais le conflit de sentiment ressenti lors de la mort de personne aimée, en même temps, étrangère et haïe, qui a fait naître chez les hommes l'esprit de recherche.<sup>2</sup>

Dib a fait de la mort son thème presque dominant pour révéler son grand besoin de mener une quête vers les retrouvailles, il s'est inspiré des travaux de Freud en empruntant à sa théorie, que la mort apporte le soulagement, après une

---

<sup>1</sup>DE MIJOLLA Alain: Dictionnaire international de la psychanalyse, Hachette, 2002.p1103.

<sup>2</sup> Alain DE MIJOLLA : Dictionnaire international de la psychanalyse, Hachette, 2002.p.1104.

longue aventure de recherche, ce qui a été confirmé par l'ensemble des études psychologiques travaillant sur les apports de la mort à la vie et son impact sur le comportement de l'individu. Ces études considèrent la mort comme un état non duel dans son essence, où l'avant et l'après, sont absents et aussi les notions d'objet et sujet. Il n'y a aucune considération pour le genre ni le nombre. La mort pour eux, comme pour Dib, est l'état de l'équilibre, de la Gestalt close.

Dib a associé la mort à la couleur noire. Pour lui, tout état d'incertitude était une phase hantée par la noirceur qui dévore les pouvoirs de penser raisonnablement et d'agir en suivant les normes de l'existence. Pour Faïna, dans *Le Sommeil d'Ève*, l'attente de Solh et son absence la tuent, elle se sent écrasée et entourée de partout par la mort, jusqu'à l'étouffement :

Je le cherche et comprends qu'il est dans le placard où, petite, pour jouer je me cachais. J'ai très peur qu'il n'étouffe. Je m'efforce de parvenir jusqu'à lui. Les manteaux qui pendent dans le noir m'entourent de leurs bras mous pour m'en empêcher. Quand enfin je réussis à l'attraper, la porte du placard se referme sur nous et nous commençons à étouffer pour de bon. (Dib, 1989, P.89)

Si nous nous concentrons sur le choix des personnages de Dib, nous trouvons que la mort est liée fortement aux enfants, comme *Neiges de marbre* où Borhan s'est donné la mort au moment de sa rencontre avec Lily.

Dib a porté un intérêt affectif à l'enfant, il lui conserve l'amour des parents sans partage avec des puînés, il conduit son texte selon les activités de ses enfants qui ne semblent pas avoir une véritable représentation de la mort, autrement dit, de leur propre mort qui les inciterait à penser et réfléchir sur la véritable image de la mort (le froid de la tombe, le noir et tout ce qui peut lui faire horreur). L'enfant produit son propre mythe sur l'origine et la fin de la vie, qui lui sont indissociables.

Il a distingué la mort en tant qu'état psychologique du processus de la mort, il l'a envisagée sous la forme de cet acte qui mène au soi, qui le précède et lui préexiste. Loin de jouer ce rôle de la méditation pour le Soi primaire. dans toute son

œuvre la mort est présentée implicitement comme un état de non-être, l'opposé de la non-existence. Dib l'a évoquée comme thème pour révéler cet état d'absorption au sein d'une unité qui élimine toutes les frontières de différenciation, qui dérive de la fragmentation et la séparation des opposés singulièrement l'Orient et l'Occident.

Sans aucun pessimisme, Dib a utilisé ce thème pour amplifier l'image de sa douleur et de son grand besoin d'appartenance à un univers stable ou complétant son besoin d'engendrer la finalité de tous les processus *homéostatiques* : pour Dib, la mort est synonyme de rencontre avec soi, elle est le retour au Soi primaire qui est en fait le retour à son pays natal, exprimé autrement, c'est aussi le retour à l'état initial de la personne avant qu'elle parte en exil.

### 2.3.1. La mort du moi, la rencontre de l'ego/l'alter ego

L'ego se définit comme l'image et la représentation qu'on a de soi-même. Ou tout simplement le moi. Il est vu aussi à travers l'image de tout ce qui nous empêche d'atteindre une forme de vérité ; c'est la conscience que l'on a de soi, c'est en quelque sorte ce qu'on perçoit de sa personnalité. En psychanalyse, l'ego (qu'on appelle aussi le « moi », le « je ») serait chargé de neutraliser nos impulsions et élans, notre code moral et la réalité du monde. C'est l'arbitre, qui régit l'alter ego, deux notions qui se complètent entre elles. L'alter ego, en psychologie, est cette figure d'un autre au service du narcissisme, *Selfobject*, il renvoie au besoin d'un autre semblable à soi. L'alter ego est un facteur du développement du Self. Le premier qui a fondé ce concept est Heinz Kohut, qui a étudié l'alter ego dans le cadre du transfert en miroir.

Selon les philosophies orientales, l'ego est plutôt une entrave à l'éveil spirituel. C'est lui qui, même s'il prend « *l'apparence de noyau de notre être nous empêche d'atteindre l'essence des choses* ». Par exemple, pour les bouddhistes, l'ego est une illusion, une perception qu'il faut dépasser pour mieux voir la réalité. Pour y arriver, il ne s'agit pas de faire la guerre à l'ego, mais de transformer notre volonté de régner sur les autres en nous réconciliant avec nos besoins et nos désirs logés en profondeur avec nous-mêmes, comme si on se regarde dans un miroir.

Le thème du miroir est fortement présent dans notre corpus, ce qui affirmerait l'appel de l'ego et de l'alter ego par Dib, autrement dit : le Moi et le Sur moi, d'un même personnage, la rencontre de ses deux éléments provoque la mort. Ils se voient chacun dans l'autre, se fusionnent.

Je rêve et je sais que je rêve, C'est comme de se regarder dans un miroir : on est devant soi et on y est pas ; l'autre n'existe pas, ou soi-même, on n'existe pas. Mais on est là, soi et un autre, je ne voudrais pas avoir à en sortir ; plutôt mourir, le miroir se briserait, il devient mouvoir. La vie se viderait d'elle-même. (Dib, 1990, p.113)

Dib a mené son récit dans ce sens en dissociant les personnalités de ses personnages en multiples présences qui s'affrontent sans cesse jusqu'au dernier chapitre de chaque histoire où la mort domine la dernière scène ; c'est-à-dire que les personnages, voire le personnage, se rencontrent et se réconcilient avec leur moitié en formant une entité pour trouver enfin la mort. Ils retrouvent la mort dans sa nouvelle conception, celle de la révélation des vérités mortelles.

La rencontre de Sol avec Faïna dans *Le Sommeil d'Ève* a provoqué la mort dont on a parlé précédemment ; Solh et Faïna ont mené une quête à la recherche d'une réponse qui apaiserait leur soif de savoir, ils se sont retrouvés enfin. Cette rencontre a écarté Faïna, elle ne reviendra guère, car elle est dans la terre du loup qui s'est emparé d'elle, là où elle prend le nom de Louve.

Elle restera là-bas, elle ne reviendra pas, elle n'était qu'une voix grêle dans le lointain. Tu as voulu forcer le destin, Faïna, et m'aimer. Or, on ne force pas le destin, il fait semblant de céder, Un moment, puis il se reprend, et prend le dessus, plus impérieux que jamais, le loup qui s'est emparé de toi, c'est lui ! Et il est là-bas, hantant les mêmes terres toi. Tu ne consentiras plus à écouter, j'espère, ceux qui te donneront ce nom : Louve. (Dib, 1989, P.222)

La rencontre de Borhan avec sa fille Lyyli, à la fin de *Neiges de marbre* confirme cette hypothèse : la mort, ou la disparition, est due à cette alliance entre Borhan et la moitié perdue.

« Je voudrais mourir » (Dib, 1990, P.245)

Le narrateur a disparu, mais non sa voix, ou peu importe, la voix qui dit Je, qui se, parle, seule se parle d'elle-même, il a fondu dans sa vois, sous le masque de plomb déjà porté, sur lequel s'est ajouté un autre masque. De plomb aussi, et l'été se ruine selon un ordre qui lui est propre et qui le venge d'avoir trop cru en soi. Il véhiculait sa mort. (Dib, 1990, P.246)

*Les Terrasses d'Orsol*, s'achève par cette scène de la rencontre entre Ed et Aëlle qu'il cherchait. Le fait de découvrir son adresse a provoqué la mort, car il s'agit d'une rencontre entre le personnage et son désir inaccompli,

O toi ne la laisse pas mourir un jour. Dans l'autre monde, je la verrai encore marcher dans une allée semblable à celle-ci et je me répéterai ces paroles. Un noir plus noir que le noir. des pensées qui traversent ce noir comme des haches étincelantes il faut vivre avec le mal, c'est notre mal, même s'il nous faut en mourir. (Dib, 1985, P.231)

Si nous examinons tous ces passages, nous trouvons que le thème de la mort est lié à la rencontre des moitiés égarées, ainsi que la découverte de la vie cherchée dès le début du récit. L'histoire s'achève toujours par une scène de soulagement :

Vous savez quoi demoiselle ? Dès que je serai sorti d'ici, j'irai m'installer à Jarbher, vivre à Jarbher le restant de mes jours. Et vous savez, j'ai retrouvé le titre du film que j'ai vu là-bas, ça m'est revenu tout seul, forever. Je retrouverai Aëlle aussi. (Dib, 1985, P.231)

La rencontre de Lyyli avec son père a conduit le récit vers la mort. En se donnant la mort comme un signe d'épuisement, elle a hâte de mourir, autrement dit de retrouver ses fragments égarés :

Si maintenant, je provoquais ma mort en stimulant un accident ; peut-être serai-je plu sur de la rejoindre, plus sur de la retrouver, Ce serait tout à fait le moment. Tout à fait le moment, le moment, le moment... (Dib, 1990, p.210)

La rencontre de l'ego avec l'alter ego incite la mort, mais non pas dans son sens ordinaire. A travers l'ego et l'alter ego, Dib a voulu inscrire le besoin d'amour et de sécurité des personnages, il veut répondre à leurs besoins et satisfaire leurs désirs sans faire face aux ténèbres intérieures et à la peur de la mort. Au contraire, il a transformé ces besoins d'amour souvent inaccessible, en un besoin d'approbation par les autres et d'appartenance à leur univers.

## **Troisième chapitre**

### **Jeux et enjeux identitaires chez Dib**

Dans ce chapitre nous essayerons de disséquer le concept d'identité et d'en discerner les différentes significations ainsi que les figures qui peuvent la représenter en tant que thème dans l'écriture et l'état d'âme, dans les actes et actions des personnages des différentes diégèses.

Nous tenterons également de suivre le cheminement de ce motif à partir de La trilogie Algérie jusqu' à *La trilogie Nordique* où l'auteur change de constat et de logique ; nous entamerons les diverses définitions et évolutions terminologiques et dégagerons l'ensemble des formes de quête, sur les plans thématique ou linguistique.

### 3.1. L'identité en question

#### ➤ Définitions

Dans le langage courant, le mot Identité est équivoque. Ainsi en logique, il sert à désigner le principe d'identité ( $A=A$ ). En mathématique, il spécifie une des formes de l'égalité ; en sciences il qualifie un type de définition (identifier une plante, un lieu, un évènement.)

Or, dans l'expression « recherche d'identité » le mot à deux sens différents, l'un conceptuel, l'autre existentiel, Le sens conceptuel rejoint celui qu'il a dans les sciences et les affaires administratives : l'identité recouvre alors l'ensemble des notations qui permettent de reconnaître quelqu'un, le sens existentiel rejoint celui qu'il a en logique : l'identité désigne « *l'état ou la situation de quelqu'un qui est identique à soi qui est soi et simplement soi, sans être en même temps autre chose que soi ou autrement que soi.* »<sup>1</sup>

Le concept d'identité comprend une somme de composants liés par une relation d'intercomplémentarité, et qui établissent ce qu'on appelle la personnalité d'identification, Cela se forme dans les premières années de la vie, de chaque

---

<sup>1</sup> Secrétariat social d'Alger : Recherche d'Identité ,Essai sur la quête de soi en Algérie.

individu. C'est un sentiment qui se manifeste à travers des caractéristiques de similitudes et dissimilitudes formant l'appartenance ou la différence par rapport à un groupe, une société, ou une famille ...

Le sentiment d'identité résulte d'un ensemble de processus étroitement imbriqués [...] il précise également qu'on retrouve -un processus d'individuation, ou de différenciation, intervenant surtout dans les premières années [...]; -un processus d'identification par lequel l'individu se rend semblable aux autres, s'assimile leurs caractéristiques, se trouve des modèles pour construire sa personnalité et se sent solidaire de certaines communautés (la famille, les copains, le village ou le quartier.<sup>1</sup>

L'identité est un sentiment voire un besoin de changement et d'évolution égoïste, chaque individu tisse avec soi un lien d'estime et cherche à atteindre l'idéal, et réaliser ses rêves

...un processus de valorisation narcissique, qui fait que le soi est investi affectivement, qu'il est objet d'amour (l'amour propre, source de l'estime de soi, de la confiance en soi, de l'affirmation de soi, de la vanité...); -un processus de conservation qui assure une continuité temporelle dans la conscience de soi et lui confère un sentiment de permanence; -un processus de réalisation, qui fait que l'identité n'est pas la simple perpétuation du passé, mais s'ouvre sur l'avenir et le possible à travers la poursuite d'un idéal, les rêves de grandeur et de réussite ou la recherche d'équilibre et de plénitude.<sup>2</sup>

### 3.1.1. Quête d'identité

Le mot quête est pratiquement synonyme de recherche, avec quelques nuances : la quête comporte plus d'attente, la recherche plus de prospection, leur ambiguïté n'est pas tant formelle qu'opérationnelle. En effet, on peut se quêter et rechercher son identité selon différentes démarches : «*Se ressourcer en se*

---

1EDMOND Marc, *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Belgique, DUNOD, 2005, p.4.

<sup>2</sup>Ibidem. p.3.

*recupérant(se retrouver en s'approfondissant (s'analyser), en s'expérimentant(coïncider avec soi), en s'actualisant (s'exprimer) en se projetant (se vouloir) »<sup>1</sup>. Le choix de la démarche dépend de la forme de l'exil dont souffre le sujet en question, il peut en tirer une seule comme il peut les entamer toutes.*

En se cherchant, on espère toujours se trouver soit par voie de définition, soit par voie de coïncidence avec soi-même, on est mieux à même de vérifier l'exactitude de sa définition ; on coïncide d'autant mieux avec soi-même que, *s'étant défini*, on trouve dans les méditations de la définition des moyens adéquats de retrouvailles avec soi. Autrement dit, rechercher l'identité c'est quêter, se définir soi, ce que nous traiterons dans le titre suivant : comment les Héros -notamment ceux de *La trilogie Nordique-* ont entamé des aventures à travers le temps et l'espace et même leur être, pour se retrouver. Singulièrement chez Lyly Belle dans *L'Infante Maure*, pour laquelle nous avons consacré ce chapitre où nous exposerons les étapes de sa quête et ses différentes aventures en compagnie des autres protagonistes à la recherche d'une véritable identification ou définition.

Dans *La trilogie Algérie*, la crise identitaire se manifeste à travers le motif de la terre, qui ne peut être dissocié de celui de l'identité. Repoussée dans les coins les plus sombres de cette Algérie mère, l'identité du petit Algérien est effacée, l'identité nationale n'est donc plus légitime, léguée à la guise de l'administration française, au Français de l'Algérie française. Omar s'interroge sur ce qu'il est réellement, non pas pour sa mère ou ses sœurs, ni aux yeux des voisins, mais dans ces terres qu'il connaît si bien. Tlemcen ou Bni Boublen en passant par la cave dans *Le métier à tisser*, ne s'offrent à lui que comme lieux de description de toutes les misères qu'il vit. Omar côtoie d'autres personnages qu'apparaissent moins dans les autres textes mais qui ont chacun une identité à exprimer : le passif à l'image de Mostefa Kara, le battant comme Hamid Serradj, le résistant comme Comandar et même les survivants comme les habitants de Dar Sbitar.

---

<sup>1</sup> Secrétariat social d'Alger : Recherche d'Identité, Essai sur la quête de soi en Algérie

Omar et son rapport avec la nourriture, ou le pain de tous les jours. Face à la misère de sa famille et de tous ceux qu'il connaît à Dar Sbitar, il sait que cette quête du pain ne cessera tant que le mot misère sera là.

Malgré ces douleurs, Omar s'inquiète non seulement de ce qu'il allait manger, mais aussi de la tristesse de tous ceux qu'il voit chaque jour. Cependant, il est plein de confiance en cette terre qu'il appelle l'Algérie, et du haut de ses dix ans, il distingue cette terre d'une autre ville natale qu'il connaît. L'Algérie, la terre où il est né, il ne reconnaît plus cette terre, car elle ne donne pas aux enfants ce dont ils ont besoin.

Le pain est pour celui qui peut l'avoir sur sa table, signe de confort que ne peuvent pas se permettre tous les habitants de Dar Sbitar. quand il est absent de la table, il est symbole de pauvreté.

Face à cette éternelle quête du pain, le problème de la conscience identitaire s'est posé. La plupart des habitants de Dar Sbitar s'inquiètent de la nourriture de la journée. Des gens comme Hamid Serradj aident les habitants comme Omar, à repenser à ce qu'ils ont, ce qu'ils sont et à ce que cette terre représente pour eux. Même les propriétaires légitimes ont été privés de leurs droits. ils souffrent à ce moment-là, beaucoup de gens n'ont pas le courage d'affronter la dureté de la vie quotidienne. La question de l'identité ou des droits volés ne semble pas les concerner.

Dans Le métier à tisser, le pain est présent, certes in aussi quemandé, mais d'une manière moins intense que dans La grande maison, et L'Incendie, dans lesquels, le pain est accompagné d'autres aliments, dont Omar ignorait même le nom, il est disponible contrairement aux autres premiers volets.

Omar surveillait les deux gaillards aux cheveux huilés, ils s'étaient fait servir chacun deux petites saucisses au poivre rouge, à l'intérieur d'un morceau de pain, Ils y mordaient à belles dents, avec un appétit glouton. Ils en vinrent très rapidement à bout. Alors d'un mouvement concerté, sans un mot, ils se levèrent. Il payèrent avec quelques pièces de monnaie sur l'étroit comptoir encombré d'œufs bouillis de brochettes de foie cru... un morceau de pain.(Dib,1957,p109).

La façon avec laquelle Dib a décrit les aliments montre à quel point Omar s'intéressait au détail de sa quête dont il ignorait encore l'objectif.

Dans La trilogie Nordique, tout est magnifié et amplifié pour augmenter la gravité de l'expérience et transcender les changements de style. Compte tenu de son innovation radicale dans le choix des thèmes et attitudes de création, la nouvelle écriture de Dib se manifeste dans son ancrage sémantique et la révélation des conditions dans un style particulier est tout aussi importante.

La quête des personnages est aussi sérieuse que dans les premières œuvres de Dib, mais sa manifestation est différente. Dib a habilement utilisé un nouveau mode d'expression, une arme aussi puissante que la dénonciation de la première trilogie ; les personnages des deux trilogies n'ont cessé d'être des interlocuteurs socratiques, car ils évoluent dans leurs diégèses où ils ne cessent d'appliquer la soi-disant maïeutique ou l'art d'accoucher l'esprit. Cette technique a été adoptée par tous les personnages de Dib et de leurs interlocuteurs, car ils ne cessent d'interroger et de s'interroger.

Cet acte est dû aux multiples traumatismes intérieurs qui sont difficiles à dépasser sans pouvoir trouver le sens de leurs consciences et expériences ; ce qui les oblige à analyser et s'analyser à partir des actes et interactions de soi et de l'autre.

Cette perspective s'effectue dans le but de créer un moyen de communication entre les différents composants de la psyché de chaque personnage, qui se perd dans le chaos de l'incompréhensibilité des propos émis par celui qui dit «-je ».

Le personnage ou la personne mène une quête inachevée pour définir et identifier les objets et les personnes, les endroits... Tout ce qui l'entoure est censé être interprété, il est incapable de reconnaître ce qu'il affronte dans sa vie, il ne peut pas nommer par manque ou par perte de la parole, son quotidien est orné par d'états de conflit entre soi, et soi et entre soi et les autres.

### 3.2. Quête de soi à travers le voyage et l'aventure

La quête de soi est envisagée par Dib à travers la crise de la parole, autrement dit l'impuissance de nommer les choses et les personnes a conduit les personnages à s'engager dans la recherche des noms perdus et des sens insaisissables. Cette quête n'est pas spécifique, elle va de pair avec la quête de soi.

La parole est pour Dib la constituante principale de son écriture, métamorphosée en une aventure bourrée d'énigmes, Les personnages sont souvent en état de confusion dû aux absences et aux états de vide qui mettent les récits dans le néant. Faïna est prise par les comportements inexplicables de Solh, Lyyli et Lilly Belle souffrent des absences de leurs pères, Solh cherche à comprendre le langage mathématique.

La quête est une quête des sens, la présence intense des lettres et journaux est le reflet de cette envie de révéler la présence de l'écriture comme élément fondateur de cette aventure.

Dans le dernier chapitre de ce travail, nous avons essayé de trouver les significances des noms propres. Ed est d'une grande importance dans la compréhension des messages chiffrés par Dib a tenté de se voiler derrière Ed.

Un nom est surdéterminé en ajoutant des traces autobiographiques aux textes, car Ed serait la fin de son nom Mohammed.

Chacun des personnages de *Les Terrasses d'Orsol* a pris sa part ou est chargé de sa mission, qui illustre à merveille dans La trilogie Nordique par la totalité des héros, singulièrement Lyyli Belle, Ed et Solh qui ont entamé une quête dans l'intérêt de se retrouver et se reconnaître, à vrai dire, pour lutter contre la fatalité de cet exil qui a représenté pour eux un concurrent robuste qu'il était exclu de pouvoir vaincre, sauf s'ils prenaient le risque d'aller se chercher là où ils devaient le faire.

En dépit de son âge immature, Lyyli Belle a été marquée par la force spirituelle, elle possédait une énergie fatale inspirée de son grand besoin d'appartenir à une filiation précise.

Ayant entamé une quête vers l'infini et l'inconnu, peut-être sortirait elle de la brume. Elle cherche les solutions de toutes les énigmes qu'elle a affrontées, lancée par l'espoir des retrouvailles un jour.

*« Comme quelqu'un qui ...s'attend à se rencontrer lui-même, tout ce que chacun de nous cherche. (Dib, 1994, p.51)*

*« Mais d'où en ce moment, cette enfant me vient –elle ? De quel exil, de quel occident obscur » ? (Dib, 1994, p.60)*

L'innocence de *Lyyli Belle* et son enfance ont été presque détruites dans cette quête indéterminée car elle ne vit pas comme les autres enfants de son âge ; la confusion entre ces deux pôles, et ces rites qui n'ont pas cessé de créer des gênes douloureuses, dues à ces gouffres qui remplissent sa vie et détruisent son âme.

Lyyli Belle a pris conscience que la quête qu'elle entamera en quémendant son nom perdu doit débiter à partir de soi, ce raisonnement l'associe à une personne mature.

*« [...] une histoire pleine de trous [...] je suis la sœur de tous ceux –là : arbre, fleurs, ombres, lumières et les bêtes [...] et même les pierres. [...] je n'ai d'ailleurs peur de rien .parce que, aussi, je suis de moi la sœur et le frère ». (Dib, 1994, p.69)*

Dès le début de sa recherche, elle s'est rendue compte, que son chemin sera plein de difficultés, surtout face à cette division entre le Nord et le Maghreb et également entre son âge et sa grande responsabilité. Elle décide de s'éloigner de cet univers qui ignore ses besoins en tant qu'enfant censée jouer et profiter de son âge. Ce besoin qui reste insatisfait en elle, la pousse à entamer son aventure, elle fait de l'air son point de départ vers la sérénité, Lyyli Belle se transforme en air avant de partir loin

[...] une enfant qui s'assied dans un fauteuil et joue avec ses doigts de pieds. Ou une enfant qui perd son temps à discuter avec son papa, mais je veux bien lui laisser cette image avant de partir loin. Indifférente. Qui

aspire l'air jusqu'à fondre et disparaître d'ici et d'ailleurs. Jusqu'à être l'air. (Dib, 1994, p.30)

L'air que définit Victor Hugo était : « *l'air est d'abord moitié brute, moitié forêt ; mais l'air veut devenir l'esprit de l'homme.* »<sup>1</sup>.

Pour Chevalier et Gheerbrant, l'air présente une notion complémentaire avec l'eau, la terre et le feu. Il est associé au vent qui est celui de l'esprit ; et au souffle qui actionne toute chose, et aide à la création. Il représente le monde subtil, intermédiaire entre le ciel et la terre ; c'est le caractère de la légèreté et de la ductilité ; il forme avec le feu un élément actif qui correspond assez exactement à la fonction de *Vayu*<sup>2</sup> qui le considère comme purificateur, compris dans son essence, qui est le milieu propre de la lumière, de l'envol, des vibrations interplanétaires. Il est la voie de communication entre la terre et les cieux.

« *Et moi je suis un fantôme, je joue à la fille de l'air* » (Dib, 1994, p.37)

Lyyli Belle s'identifie aussi à un hérisson, cet animal qui occupait un espace éminent dans la mythologie des Anciens, un animal armé de tous les côtés comme un vaillant : « [...] *il est donc, en résumé un héros civilisateur, lié au début de la sédentarisation des nomades turco-mongols.* »<sup>3</sup> Il est considéré comme un inventeur du feu, et le conseiller écouté des hommes qui retrouvent, grâce à lui, le soleil et la lune. C'est un animal impur, plein d'amour pour ses enfants; il se cache aux creux des arbres pour entasser ses richesses et les nourrir. Il est prêt à s'enrouler dans ses piquants quand il sent une menace, il est caractérisé par son intelligence et son avarice ; il a un logis à deux issues. Ce rapprochement avec cet animal révèle Lyyli Belle dans sa quête ambiguë.

---

<sup>1</sup>Victor HUGO. *La légende des siècles*. Les petites épopées, Claude meillet, 1859, p.102

<sup>2</sup>Chevalier &Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter, p.19.

<sup>3</sup> Ibidem, p, 498-499

« Je suis encore couvert d'épines sur la peau et sous la peau avec cette histoire qui n'a pas de fin. C'est à se demander si une personne est un hérisson dont les piquants poussent en dedans. » (Dib, 1994, p.112)

Un deuxième animal, émerge dans le dictionnaire des synonymes de Lyyli Belle : l'oiseau qui tombe de son nid apparaît aussi comme identifiant ; il symbolise les relations entre la terre et le ciel. D'après Chevalier et Gheerbrant, dans le Taoïsme<sup>1</sup> les immortels prennent figure d'oiseaux signifiant la légèreté et l'âme dissociée du corps, Ils symbolisent un état d'existence supérieur, joignant des sphères spirituelles, ou les capacités principielles de l'homme que Dieu leur a données. L'oiseau peut aussi indiquer, la vigueur qui aide l'homme à s'exprimer avec discrétion.

Un autre rôle est attribué aux oiseaux, celui de pouvoir communiquer avec les dieux, c'est l'âme intermédiaire entre la terre et le ciel, symbole de « *l'union des âmes et de la fécondité, de la descente des âmes dans la matière* »<sup>1</sup>.

Dans *L'Infante Maure*, Lyyli Belle est douée d'une puissance fantastique, elle comprend le langage des animaux, elle révèle une certaine camaraderie avec la nature. Ce caractère évoque une puissance héroïque qui découvre son caractère d'élue.

[...] je suis comme lui, j'appelle au secours [...] un poussin qui tombe puis s'accroche à tout parce que ça veut vivre, veut arriver à ce bout de soleil tombé du même arbre et qui remue au loin. (Dib, 1994, p.133-134)

Une quatrième métaphore est attribuée à Lyyli Belle : elle se compare à une pomme qui se balance. Cette métaphore illustre sa position d'entre-deux car elle est aussi suspendue entre ses origines maghrébine et européenne, y compris les traditions, langues et religions.

---

<sup>1</sup> Chevalier & Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter., p.669.

Il s'agit aussi d'un moyen de connaissance qui est tantôt le fruit de l'arbre de vie, tantôt de l'arbre de la science du bien et du mal.

Dans les traditions celtiques, la pomme est un fruit de magie, de révélation et d'entretien de la jeunesse, symbole de renouvellement et de continuelle fraîcheur.

Dans le domaine profane et suivant l'analyse de Paul Diel, la forme sphérique de la pomme symbolise les désirs qui se forment dans la psyché de chaque individu sur terre. Sa forme révèle pareillement la complaisance dans ces désirs. Par ce symbole cosmique, on distingue un éclaircissement de la trajectoire de Lyyli Belle.

En plus de tous ces identifiants, Lyyli Belle s'est comparée à un arbre dont elle admire la « *verticalité* »<sup>1</sup> et son éternité, nourrie de son espoir et son endurance. Grâce aux racines ancrées dans la terre et aux branches éparpillées dans l'air, l'arbre demeure un symbole d'entité, et dans son éternelle évolution, la vie s'élève vers le ciel, évoque toutes les significations symboliques verticales, relie aussi les trois niveaux de l'univers : souterrain par les racines, creusant dans les profondeurs de son enfoncement, superficie et hauteur. A cause de ses racines enfoncées dans le sol, ses branches s'élèvent vers le ciel. L'arbre est généralement considéré comme un symbole de la relation qui s'établit entre la terre et le ciel. Il emprunte naturellement le chemin de l'ascension de ceux qui sont visibles, vers l'invisible ; il s'élève et redescend pour désigner le rôle de ce héros, médiateur entre le ciel et la terre; « *...il devient alors symbole de la création tout entière* »<sup>2</sup>. L'arbre pipal qui a symbolisé le grand éveil dans les traditions judéo-chrétiennes, était le symbole de la colonne vertébrale qui soutient et retient le corps de l'homme, la colonne est le temple de l'âme. Dib a choisi l'arbre pour rendre visible verticalité et aussi son rôle en tant que salvateur, car ses fruits nourrissent les croyants qui représentent un danger pour le diable.

---

<sup>1</sup>Chevalier & Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter, P.62.

<sup>2</sup> Ibidem. P.25.

Le symbolisme hindou de l'arbre -qui s'exprime notamment dans la Bhagavad-Gita<sup>1</sup> - signifie que les racines sont l'origine de la manifestation et de toute présence sur terre.

Chez presque tous les peuples, l'arbre sacré est un symbole de la vie sainte de Dieu ; la libération de ses anneaux annuels s'ajoute au cycle de la vie et de la mort et également de la réviviscence.

Michel Casenave a partagé ce point de vue avec Chevalier et Gheerbrant en remarquant que l'arbre inversé marque, dans ce cas, l'origine céleste de l'homme en l'invitant à se libérer de ses attaches terrestres par ses racines qui visent le ciel alors que ses ramilles étendues sur la terre sont une invitation à se redécouvrir au sein de soi.

*La trilogie Nordique* est bourrée de ce thème de l'arbre, à cause de son ambivalence entre la terre où s'ancrent ses racines (son père) et l'air où se balancent les feuilles (sa mère), et pour signaler l'existence éternelle du tronc qui liera à l'éternité les deux parties.

Par ce que je me change en arbre [...] je suis cet arbre.  
Je vois mieux la vie avec mes feuilles. Autant de  
feuilles. Et aussi bien je touche l'air avec mes feuilles  
autant de feuilles, autant de mains autant d'yeux. (Dib,  
1994, p.39)

Pour Lyyll, l'arbre la représente, il contient ses racines et ses origines, pour elle cet arbre est son salvateur et aussi son refuge à jamais,

Mon arbre, c'est moi, j'ai poussé jusqu'ici haut avec  
mes racines [...] je serai et je demeurerai cet arbre  
jusqu'à la fin...papa pourra voir d'aussi loin qu'il se  
sera mis en route [...] moi son arbre et sa petite fille.  
(Dib, 1990, p.110)

---

<sup>1</sup> Chevalier &Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter P.776.

Ces indicateurs ont donc représenté pour Lyyli Belle, Lyyli et tous les autres héros, un refuge où s'expriment les désirs. Ces différents symboles leur ont offert une étincelle qui pourrait être leur flamme, qui éclairera la voie de la reconnaissance et la révélation des vérités quêtées.

Cette somme d'images n'est qu'une représentation de leurs caractères imaginaires qui se réfugient dans l'univers fictif. Elles sont un témoignage qui illustre le déséquilibre et l'absence voire l'existence énigmatique. La difficulté de se retrouver et le mal à s'identifier demeurent présents à un moment où la double origine, maghrébine et nordique, partage et fragment leur présence entre deux histoires d'existence.

Les personnages de Dib sont sous l'emprise de l'univers des fausses apparences. Le thème de l'ombre est aussi présent parmi les outils de leur quête. Lyyli Belle est l'ombre d'elle-même, Faïna est l'ombre de Solh, Roussia est l'ombre de Borhan, Ed est l'ombre d'Elma et Aëlle, chacun d'eux se voit dans l'autre, mais seulement en apparence. Chacun veut aboutir à sa propre vérité et son identité, pour quitter cette noirceur qui l'étouffe ; chacun veut exister en tant qu'enfant innocent, et grandir dans un pays loin du dédoublement de coutumes, de langues, de religions...

« *J'ai bien entendu dire qu'il arrive aussi qu'on devienne l'ombre de soi-même.* » (Dib, 1994, p.167)

Lors de notre lecture des différents volets de *La trilogie Nordique*, nous percevons que le miroir, la lumière, sont très répandus avec la notion de l'ombre.

La lumière qui est mise en relation avec l'obscurité pour symboliser les valeurs complémentaires ou alternantes de l'évolution, est un symbole universel de la divinité ou de la spiritualité ; elle est représentée par la plus constante de ses origines, par le soleil, car on l'aperçoit instantanément et il renvoie à la lune d'une manière lisse et tendre.

La lumière sous ses diverses formes est souvent, dans la tradition celtique, l'objet ou le point de départ de comparaison, de métaphores flatteuses.

Pour le Bouddhisme, la lumière est un symbole de vérité, de victoire sur le monde matériel, sur le chemin de l'absolu ; par conséquent, elle est synonyme de prescience et de sagesse. L'esprit est la partie sacrée de la personnalité hindoue. Alors la lumière est symbole de vie, de bonheur, de rédemption, de savoir-vivre... Pour les personnages du Nord, la lumière est évoquée comme symbole pour accentuer le retour et la naissance des vérités absentes qu'elle cherche, l'apparition de la lumière et l'aube de la découverte.

Dans *L'infante Maure*, la lumière est attribuée souvent au regard et à la marche, notamment quand il s'agit des moments de joie de Lyyly Belle:

Une lumière, en ce moment, qui sourit, brille de toute sa surface. Je sais maintenant ce que je cherche, et mon regard avec moi le sait, et mon cœur. Ci et ça. Des Ci et des ça qui font beau, font doux en moi. Je ne marche plus, ne foule pas la terre des pieds, je vole, Papa dit que je suis un œil en cœur, il se comprend, et moi je le comprends. (Dib, 1994, p.68).

Pour Faïna dans, *Le Sommeil D'Ève*, la lumière se manifeste aussi aux moments de confort et de contemplation; elle est accompagnée de ce qu'on a appelé la littérature verte, qui veut dire la personnification des éléments de la nature, à savoir les arbres et le forêt, la neige. Pour Faïna la lumière atteint même sa conscience quand elle est entourée par la nature qu'elle cherche, où elle se retrouve.

Et il y a l'odeur, le froid pue et tranchant est imprégné d'un léger parfum de pins gelés, d'azote flottant. La lumière qui entre jusqu'au fond de ta conscience, te donne envie de boire sa pureté, comme font les enfants quand ils mangent la neige. Il n'en manque pas par ce qu'ils ont faim ou soif, mais parce qu'elle est pure, éblouissante irrésistible. (Dib, 1989, p.13).

Pour Ed, dans *Les Terrasses D'Orsol*, la lumière est ce pont jeté entre les deux rives, celle où il se trouve et l'autre où il rêve d'être présent.

La lune se lève juste au-dessus du bois qui coiffe l'île d'en face. Aussitôt elle jette un pont entre notre île, et l'autre là-bas, et aussitôt de pont de lumière se met à scintiller, posé à même l'eau arche d'Hypnos don nous n'arrivons pas à détacher les yeux. Nous sommes assis, Aëlle et moi, pelotonnés parmi les carapaces de granit qui dégringolent en troupeau, dans l'océan. Le ciel est clair, encore blanc.(Dib,1985,p157).

Le miroir est la deuxième notion présente avec la lumière, il a souvent indiqué l'observation des mouvements relatifs des étoiles ; il reflète la connotation de vérité, de sincérité, de cœur et de conscience. Bien que sa signification profonde soit différente, dans la tradition japonaise les miroirs sont également liés à la révélation, la vérité plutôt que la pureté. Il peut assiéger l'âme ou la vitalité des personnes pensantes; un moyen utilisé pour lutter contre le pouvoir et la magie des diables, car ils ne supportent pas de se voir sur glace. La raison pour laquelle les miroirs sont considérés comme des « *gris-gris salvateurs pour le Satan* »<sup>1</sup>.

Le miroir est un symbole féminin, lunaire, qui met en vue ce qu'on appelle le yin et le yang qui sont aussi des signes d'harmonie et d'union entre le mari et la femme. Les miroirs brisés sont des miroirs séparés ; les miroirs et les plans d'eau sont utilisés pour la divination et l'interrogation des fantômes et des dieux ; leurs réponses aux questions sont en effet des symboles de sagesse et de connaissance et de sagesse créatrice, le miroir révèle l'identité, la différence et l'essence. La tendance des mystiques représente l'idée des doubles miroirs qui évoque la capacité de créer l'invisible à partir du perceptible afin de révéler les choses cachées. Nous avons déjà parlé de cela dans le point précédent en disant que le miroir est un signe révélateur de soi, la rencontre de l'autre, car les deux sont psychologiquement similaires et indissociables.

La caverne en tant que thème règne, pareillement, sur toute l'œuvre du froid. En herméneutique, elle indique le monde rupestre et souterrain plus au moins obscur, la matrice maternelle, elle figure dans les mythes d'origine, la renaissance et

---

<sup>1</sup> Chevalier & Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter P.776.

l'initiation chez de nombreux peuples ; elles sont les plus anciens lieux de culte de l'humanité, elles sont figurées aussi comme un monde parallèle dans les traditions initiatiques grecques.

Pour Platon, la caverne est un lieu d'ignorance, de douleur et de châtement. L'âme humaine est enfermée par les dieux dans les cavernes qui sont considérés comme le théâtre du culte des enfers. Durant cette période, la grotte peut révéler aux maîtres de la nuit le contact de puissance de l'enfer et du chemin de la lumière; la caverne comporte donc une signification, non seulement cosmique mais également éthique ou morale. Elle représente avec ses spectacles d'ombre ou de marionnettes, le monde d'apparences agitées d'où l'âme doit sortir pour contempler le vrai monde des réalités, en suivant la route pour trouver le bien et le mal. C'est aussi l'exploration du moi secret, notamment du moi primitif refoulé dans les profondeurs de l'inconscient ;

La grotte est aussi figurée comme un endroit étrange où deux mondes se rattrapent. Les cavernes sont habitées par des gnomes et des nains, des gardiens de trésors cachés auxquels l'homme ne peut accéder qu'après de dangereuses aventures psychiques, et des risques.

Dans notre corpus la caverne et la fosse indiquent le retour à l'origine et l'ascension au ciel, y pénétrer permet de comprendre les choses dissimulées et trouver l'identité égarée et l'origine imprécise.

C'est un retour aux secrets de la vie avant la naissance et à l'obscurité du désir profond ; entrer dans la grotte, c'est chercher l'identification, là où l'individu devient lui-même et accède au processus d'intériorisation psychologique de la maturité. Il a besoin d'absorber le monde collectif qui s'imprime en lui, au risque de le déranger, intégrer ces apports dans ses propres avantages, de manière à aménager sa propre personnalité et s'adapter à la personnalité du monde environnant au cours d'un processus d'organisation. Sa relation avec le monde extérieur est synchronisée ; dans ce cas, la subjectivité essaie de résoudre sa distinction. Il n'y a pas de temps dans la grotte, car la nuit et le jour se complètent, présentant l'image idéale du

centre spirituel du monde, car ce n'est qu'en se retirant en soi qu'on peut communiquer avec lui à l'aide des pouvoirs célestes et un esprit cosmique. Le concept de renaissance s'impose comme maîtresse, en particulier l'idée de s'envoler et de s'infiltrer dans le royaume suprême de l'existence à travers le pic lumineux.

Lyyli, dans *Neiges de marbre*, se manifeste tout au long du roman, dominée par ses idées erronées, enfermée dans ses incertitudes, elle ne comprend ni le monde, ni les gens, ni soi ; elle n'arrive pas à se définir, à s'apparenter et prendre place au sein de sa famille ; elle n'est pas reconnue socialement, elle avoue qu'elle souffre de ne pas posséder un nom, une filiation précise, une identité. Elle cherche une relation avec son père, qui est en fait d'ascendance maghrébine, afin de mieux se distinguer et découvrir des parties qu'elle ne connaît pas :

Je ne m'appelle plus .le nom est la lampe qui éclaire  
votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre  
vraie figure et ne montrer qu'un masque .le plus moi,  
est – ce mon nom, est-ce moi ? [...] je suis sans nom je  
ne suis que moi. (Dib, 1990, p.53)

« *C'est son pays et moi donc, personne ne m'empêchera de dire qu'il est le mien, quand bien même j'ai un autre pays* » (Dib, 1994, p.147)

Lyyli Belle et Lyyli demeurent au fil des pages, confuses et étouffées, brisées par l'attente et le suspens favorisé par l'espoir des retrouvailles.

En suivant les empreintes de ses ancêtres, Lyyli Belle a décidé de voyager pour se chercher à travers le monde, l'air et les objets, elle tente de réaliser un voyage étranger au voyage même.

### 3.2.1. Formes de quêtes

#### 3.2.1.1. Quête purificatrice

Comme nos protagonistes sont étouffés de craintes et de doutes, ils ont décidé d'entamer l'un de ces voyages, pour trouver à la fois leur identité et leur quiétude. Ils l'entreprennent en quête d'un savoir définitif pour se retrouver au sein de leurs

familles ou dans leurs pays. Ils cherchent aussi leur monde de l'enfance qu'ils ont quitté très tôt, comme Lyyli Belle qui prend son vol vers son chemin pour reproduire sa vie, ou à vrai dire recommencer son existence qui est celle des siens.

Lyyli Belle entame son voyage à partir de son lit, le point de départ de sa quête qui a commencé par un changement de corps, celui d'une enfant petite de taille, en une géante.

*« Ce lit que peut être considéré comme un navire on s'y allonge et on est parti .C'est un navire avec lequel on va loin, très loin » (Dib, 1994, p.21)*

*« faire aller la nuit là où elle doit aller maintenant » (Dib, 1994, p.12)*

*« Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrais rêver [...] D'un pays loin d'ici, dans le grand monde. » (Dib, 1994, p.15)*

Son accroissement de taille n'est qu'une progression spirituelle et l'arbre qu'elle tente d'atteindre. Elle est en quelque sorte le moment de se retrouver avec ses origines qui sont, d'après elle, les seules qualifiées à lui rendre la paix dont elle a toujours manqué.

À travers ce voyage, elle rattrape son nom qui sera peut-être la liaison qui supprime cette déchirure.

[...]J'allonge à plaisir mes jambes, qui se font si longues à présent qu'elles semblent vouloir sortir par la porte et même de la maison, Si grande que je devienne et lui rien, seigneur, je me fais tellement l'effet de marcher sur des échasses qu'il y a des jours où j'ai le vertige. (Dib, 1994, p.89)

Un voyage entrepris en dépassant l'espace, le temps et les normes, en s'attachant à l'espoir de trouver son corps, sa source.

Couchée, je glisse les pieds devant et vers le haut, et encore plus haut, cette fois je tombe dans le ciel .sa beauté devient mon lit je fonds dans un bain de

ravissement, mais aussi je me sens renaître...faites corps avec tout. (Dib, 1994, p.12)

À travers l'air et la mer, Lyyli Belle a tracé son itinéraire de quête, pour dévoiler sa destinée et comprendre les rites de son existence disharmonieuse, au-delà du ciel et des vagues qui sont à la fois des obstacles et médiateurs entre les deux univers du dessus et du dessous.

Elle cherche dedans, un penchant pour la tenir et la maintenir. Elle a besoin d'une personne ou d'un objet qui pourrait la mettre sur la bonne voix. Elle veut aboutir à la découverte des secrets, elle cherche la parole dont son père a besoin pour comprendre ses propos. Elle s'est engagée dans sa propre quête en partant de son lit entouré de cette immense obscurité.

*« L'obscurité du monde serait juste capable de vous tendre la main, une bonne main, et vous conduire là où de paysages graves vous attendent »* (Dib, 1994, p.11)

La tâche de Lyyli Belle se réalise aussi dans la forêt qui est l'indice des dangers de la nature sauvage, des concaves dissimulés, du désordre inquiétant, par l'impression d'étrangeté sentie au-dedans, qui symbolise aussi le monde extérieur, un élément qui se contredit avec les anecdotes légendaires.

près de ces facteurs effrayants, la forêt peut aussi jouer le rôle d'un tranquillisant, un lieu où l'homme s'isole pour s'éloigner des tracasseries du monde, un révélateur de la quiétude spirituelle et de l'entente avec soi.

C'est aussi le symbole de la virginité et des robustesses antiques où chacun peut mieux connaître son fond et son âme dans cet espace illimité.

Lyyli Belle, comme Lyyli, court derrière ses origines à travers son envie de réintégrer les siens dans son pays ; donc son voyage est également, un désir à accomplir, le désir de remonter à la source et de posséder la fontaine qui est en fait sa source et sa parenté magrébine vue comme l'éclat du jour.

Si tu veux voir la lumière et jamais l'obscurité ne court sans cesse plus loin vers le couchant parce que loin à

l'ouest, le soleil ne descend que pour relever la tête  
.loin à l'ouest, c'est l'est, l'est céleste. (Dib, 1994,  
p.58)

Un voyage à travers le ciel et la mer, accompagné des êtres qui ont parcouru avec elle toutes les villes du monde, en dépassant l'heure et le ciel, orientée vers le chemin du savoir, une quête de ses origines et de ses sources, qui ont été la clef de son désir ; le voyage donc était pour elle un véritable besoin, une prise conscience de son origine qui forme son identité magrébine.

*« Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin sans arrêt plus loin pour aboutir ou dans tout ce désert, devant une tente de Bédouin »* (Dib, 1994, p.58)

Ed, dans *Les Terrasses d'Orsol*, et tout au long de l'histoire, ne mène pas de quête pour chercher ce qu'il connaît déjà, mais plutôt pour avoir une identité au sein de Jarbher cette ville où habitent les indifférents. Ed s'est fixé un objectif, celui de s'identifier aux hommes de la fosse, il veut décrypter le mystère de ces spectres. Sa préoccupation fondamentale est de leur donner un nom. Car il sait à quel point il est difficile la tâche, de nommer les choses.

Mais il y a ce repère du diable, comment l'oublier ? Il ne va pas avec le reste, avec tout ça, il ne cadre pas et je ne peux pas faire (penser, me comporter) comme s'il n'existait pas. Ou comme si je l'avais moi inventé. Alors, comment faire, comment le prendre ?...Des bêtes avais-je supposé le premier jour, mais, figées dans un sommeil de sauriens, si bêtes il y a comme je le pense, elles ne se distinguaient pas ou guère des rochers ...les hideuses créatures ne se signalent pas davantage ni plus vite au coup d'œil que je donne ...elles ont tout le temps été là, elles ont simplement commencé à se mouvoir. Si lente, si peut dire, car elles le font de si faible, si lente, si misérable façon que tous leurs labeurs seraient susceptibles de passer pour une hallucination. (Dib, 1985, p. 41-42)

La quête de Solh dans *Les Terrasses D'Orsol*, est exposée à travers ses va-et-vient entre sa chambre et cette fosse où s'abritent ces créatures. La grande envie, voire le grand besoin de divulguer le secret de la fosse, le pousse à se battre continuellement devant ces êtres méconnus, il a abandonné sa mission et ses rapports, qu'il est chargé de rédiger chaque jour, il s'est donné comme tâche, cette fosse. Il part à chaque instant pour la voir et la revoir, uniquement pour satisfaire son désir d'identifier ces spectres.

Il cherche aussi à identifier son état d'âme, il veut le développer en cherchant un diagnostic convaincant, à cette maladie qui supprime et efface tout ce qu'il constate chaque soir, ce qui le met devant l'obligation de recommencer à nouveau son aventure.

### 3.3. Rationalités de l'identité

#### 3.3.1. L'écriture du corps pour une quête de sens, « Le corps nu »

L'écriture du corps est une tendance, qui a bénéficié d'un intérêt soutenu de la part de la critique littéraire, c'est une thématique en pleine effervescence, elle vient de prendre place dans les écrits maghrébins d'expression française, bien que ses variétés textuelles et thématiques sont riches et consistantes.

Cette écriture cherche à immédiatiser le discours littéraire maghrébin en offrant de nouvelles perspectives et champs de critique. Pour Dib, écrire sur le corps est une manière de révéler la douleur à travers la chair, qui donne une empreinte ineffaçable de son corps ou de son personnage, qui s'écrit afin de nouer un lien avec son écriture. « *sans trop se payer de mots, avec des mots au ras des maux* »<sup>1</sup>

L'affirmation de cette stratégie d'écriture s'accomplit en se libérant des différentes contraintes du monde réel. Elle émerge suite au mouvement de son esprit qui s'élançait, de *La grande maison*, à *La trilogie Nordique*, en franchissant plusieurs métamorphoses textuelles, thématiques et discursives.

---

1 Dib, Mohammed « Note liminaire » L'enfant Jazz, in œuvres complètes de Mohammed Dib ..poésies. Edition Etablie et présentée par Habib Tengour. Paris, Éditions de la différence, 2007,p311.

Une question se pose : comment Dib a-t-il pu exprimer la douleur de ses personnages à travers le corps ? Quels éléments évoque-t-il dans son texte pour la révéler ?

Dib s'est servi du corps dans la totalité des textes, même ceux de *La trilogie Algérie*, dès les premières pages de *La grande maison*, en décrivant Veste de Kaki :

Les yeux de Veste de Kaki exprimaient une interrogation avide de bête apeurée. Omar y lisait l'attente, l'espoir frémissant, l'inquiétude. Mais, peu à peu, un sourire l'illumina. Deux rides dures naquirent sous les ailettes de son nez et lui étirèrent le visage... Sa petite patte étroite, L'enfant plongea ses regards dans les siens sans rien dire. (Dib, 1952, p, 13)

Le passage qui marque le plus cette écriture du corps, est celui de la page 73 de *La grande maison* quand Omar est parti chez Zhor. La scène qui s'est passée entre eux a conduit le discours vers une imagination. qui se détache totalement de ce que Dib a placé à la fin : la description des mouvements des deux jeunes, Omar et Zhor. La minutie et la vigilance avec lesquelles Dib décrit les traits de leurs corps permet au lecteur de s'impliquer dans sa diégèse et de se sentir présent chez Aïni.

Elle lui lança par trois fois son appel ; au dernier, il y alla. Elle s'approcha de lui. Il la sentait debout contre son corps, dont la tiédeur l'envahit, soudain, elle lui donna un violent coup de genou dans l'aine .Omar jeta un petit cri et tomba à terre en sanglotant. Zhor se pencha sur lui et lui bâillonna la bouche de sa main, Il dut s'immobiliser pour ne pas être étouffé ; il se tint tranquille. La main de la jeune fille glissa le long du corps, d'Omar sans difficulté, Il perçut alors le bruit soyeux d'un corps qui s'étendait à ses côtés. Retenant sa respiration, Zhor ne remuait pas plus que si elle dormait... brusquement il éprouva, une sécurité, puisqu'il ne tarda pas à ressentir un malaise qui se changea vite en angoisse...des mots graves sortaient de sa bouche, enveloppait Omar, mais il n'en comprenait pas le sens. (Dib, 1952, p.73/74).

Dans ce passage, Dib a voulu manifester le corps comme un porteur de sens, un sens exprimé autrement. Le lecteur s'illusionne en imaginant un contexte autre que

celui qui a été visé par son créateur ; cette fausse interprétation est due à l'absence de parole qui a mal conduit le discours et l'interprétation de l'acte. Ce que ressentait Omar en étant comprimé contre Zhor renvoie au sentiment des belles choses qui nous font mal. Or on y reste attaché, car c'est en pleine présence que nous sentons l'amertume de l'absence.

Zhor a le même âge qu'Omar, elle s'introduit dans la diégèse par le biais de son corps, elle se manifeste et s'efface progressivement dans la trilogie. Dib l'a intégrée ainsi, non pas pour des raisons de séduction, mais plutôt pour s'opposer à Omar en tant qu'antonymie à la masculinité. Il visait également, la révélation de l'absurdité camusienne, à travers le choix d'une telle attitude des enfants, de la fille envers le garçon, à vrai dire de la femme envers l'homme, dans une société patriarcale régie et dominée par la présence masculine. Autrement dit, Dib a voulu mettre en exergue la force de Zhor qui fait pleurer Omar.

Dans les récits du Nord, il décrit les traits de ses personnages minutieusement, les parties du corps les plus présentes sont la main, le sein et le sang, et cela pour revendiquer l'état originel de l'homme, loin de tout ce qui peut être rajouté à son essence.

La nudité, en herméneutique, est le symbole qui exprime l'état originel de l'homme, elle efface tout signe de différenciation sociale ou hiérarchique.

Dib dévêtit ses personnages pour faire appel à l'initiation de l'homme qui revient, en effet, à l'état du nouveau-né. Les moments où Dib montre ses personnages nus, sont presque des scènes où il indique son désir de s'abandonner aux puissances suprêmes

La nudité est aussi le symbole de l'innocence originelle et légendaire qui régnait au paradis. Loin de toute signification érotique, les parties génitales sont complètement ignorées.

Faïna se redresse et, comme excédée, assise comme elle est ; ne tarde pas à se dépouiller de ses habits. Quelques gestes et elle en est débarrassée, elle n'a plus rien sur

elle. L'herbe reçoit maintenant sa nudité, une nudité liliale, avec ses duveteuses rousseurs aux aisselles et à la naissance des cuisses. (Dib, 1989, P.191)

La signification la plus proche de notre sujet est celle qui considère la nudité féminine comme la plus dangereuse puisque s'y dévoilent les secrets mêmes de l'univers et de l'abîme du divin. Donc la nudité joue un rôle primordial dans la quête des sens, ce que nous avons déjà révélé dans le point précédent lorsque nous avons traité les crises de la parole dues à l'incapacité de nommer les choses.

Faina et moi, tout nus, puis nous engouffrer dans un hangar, un vaste hall sans caractère ni destination bien définis : Nous y avons trouvé refuge pour notre nudité, encore qu'elle ne nous gênât pas beaucoup, nous la considérons plutôt comme une chose plutôt naturelle et même réjouissante ; mais elle pouvait en gêner d'autres (Dib, 1989, p.121)

Donc Dib n'a pas opté pour cette écriture uniquement pour décrire les traits de ses personnages, poussés par une envie ou un besoin libidinal. Il a révélé cette écriture pour dévoiler le grand pouvoir que tient le corps humain, il révèle à travers la chair un sentiment de dépassement et de victoire. La nudité était pour lui un message chiffré, le porte-parole de toute personne opprimée. Se déshabiller est l'acte de revendiquer la liberté de penser, de dire et surtout d'écrire.

Dib a dévoilé sa destinée à travers le choix de ce procédé d'écriture, l'écriture du corps, pour consolider l'idée de l'appartenance identitaire par le biais de l'appartenance génétique qui est bien décidée préalablement. Ce qui a été affirmé par Marzano dans son livre *La philosophie du corps* :

Le corps est notre destinée. Non pas parce que l'être humain n'est pas libre de choisir la vie qui lui convient le mieux et qu'il est génétiquement déterminé à accomplir certaines tâches plutôt que d'autres à cause de sa nature corporelle, mais parce que, indépendamment de tout choix et de toute décision, le

corps est toujours là, indépassable, pour le meilleur  
comme pour le pire.<sup>1</sup>

La déclaration du malheur dont souffrait le personnage de Dib s'est réalisée à travers un besoin d'affirmation, en faisant du corps un moyen d'écriture qui précède la chair qui s'abîme et se décompose. Comme nous l'avons déjà vu dans sa biographie, Dib fut pris de folie au contact des travaux de Kafka, de qui il s'est inspiré pour cette écriture. L'écriture du corps est souvent une écriture féminine, depuis Virginia Woolf.

Dib écrit sur et par le corps afin d'exprimer son épuisement car il est inapte à communiquer, impuissant face aux noms des pays. Il est pétrifié par l'amnésie et le vide créé par les énigmes qui entourent son langage incompréhensible. Il a aussi envie de découvrir les vérités.

Faïna et moi, tout nus, puis nous engouffrer dans un hangar, un vaste hall sans caractère ni destination bien définis : Nous y avons trouvé refuge pour notre nudité, encore qu'elle ne nous gênât pas beaucoup, nous la considérons plutôt comme une chose plutôt naturelle et même réjouissante ; mais elle pouvait en gêner d'autres (Dib, 1989, P.121)

Donc l'écriture du corps s'emploie pour mettre en lumière la vérité toute nue, dans son état brut et originel, où se cachent les vérités ultimes de l'existence. Les personnages de Dib se dépouillent de leurs vêtements pour dire qu'ils sont engagés dans l'aventure de la liberté, corporelle et spirituelle,

### 3.3.1.1. Le sang paternel

En cherchant une appartenance, on s'identifie souvent à un lieu (on est de tel endroit), à la couleur de peau (la négritude) à une langue ou à une religion par exemple on se range parmi les musulmans ou les chrétiens en se classant dans l'une des colonnes. Nous nous sommes identifiés à la vie que nous tenons de nos parents.

---

<sup>1</sup> Marzano (M). La philosophie du corps. PUF, (2007) Paris. P. 122.

À vrai dire, Nous nous sommes catégorisés à partir de notre sang, dit le sang paternel, qui est l'une des rationalités qui construisent et organisent l'existence, elles réglementent les rapports humains de base, sans doute.

Cette rationalité de sang paternel diffuse dans la société un modèle de base, le père qui peut se présenter comme citoyen, révolutionnaire, travailleur...mais tous ces statuts ne s'accomplissent que si ce dernier est un père

Mais ces modèles doivent composer avec le fait que l'on ne se reconnaît jamais autant soi-même que lorsqu'on est père et que l'on accomplit les rôles attachés au rang que l'on occupe par rapport au sang paternel.<sup>1</sup>

Pour ce qui est du thème du sang, l'herméneutique énonce que son rôle dans la symbolique n'est pas aussi important que dans les rituels, mais il y apparaît souvent comme l'image de base de la vie. Le sang est généralement considéré comme un élément sacré de la vie. Il rend le corps humain plein de vitalité, c'est pourquoi il est utilisé dans la plupart des cultures. Il ne peut couler qu'après une préparation minutieuse. Le sang est considéré comme le seul aliment pour les créatures surnaturelles. On en déduit qu'il peut être lié à l'idée de "demi-vie" après la mort. Il représente la nourriture indispensable à la vie du diable. Dans la magie traditionnelle, le sang est une substance spéciale qui enveloppe la personnalité intérieure d'une personne. Pour les Aztèques le sang humain était nécessaire pour redonner au soleil les forces qu'il avait perdues lors de son voyage nocturne à travers le monde souterrain.

Le personnage du père désigné par le sang est décrit par Dib dans *La trilogie Algérie*, dans son roman *La danse du roi*, en disant que son père ne serait jamais vu de près, qu'il n'était qu'un agresseur de sa mère, qu'il était un copiste. Dans *La trilogie Nordique* le sang comme symbole est utilisé à plusieurs reprises, est associé

---

<sup>1</sup>Secrétariat social d'Alger : Recherches d'identité : essai sur la quête de soi en Algérie .p.44

également au personnage du père pour lequel nous consacrerons un chapitre (personnage, nom propre)

Partant de ces interprétations du motif du « sang », nous concevons que les personnages de La trilogie Nordique sont tous hantés par cette envie de s'identifier et retourner à la terre mère à côté des leurs avec lesquels ils partagent le même sang.

En sémanalyse le signe du sang s'attribue souvent à la trilogie dite *Blut and Brod* qui signifie que les hommes partagent le même sang. Son fameux slogan est constitué de la mort, du sang et de la terre sous l'espèce de la mère.

Dib a évoqué ce thème pour révéler l'identité de ses personnages en la concrétisant sous cette forme, biologique matérielle. Il l'associe toujours dans ses écrits toujours à la mère dévorante qui demande l'autosacrifice de ses fils.

Faïna à son tour est prise par ce besoin de manger le sang au point d'en perdre la raison; elle ne garde qu'une seule pensée, celle de boire le sang.

*« Maintenant je n'ai plus qu'une pensée : manger du sang, manger parce que je répugne à le boire sa se présente sous forme de galette de seigle où, au lieu de lait ou d'eau, on a incorporé du sang » (Dib, 1989, p.28)*

*« Depuis ma sortie de l'hôpital, je n'a pas d'appétit pour d'autres nourritures, par contre ce pain au sang, j'en raffole » (Dib, 1989, p.28)*

L'envie de s'appartenir, le désir du retour ont tout dominé dans l'esprit de Faïna, elle tente de redevenir la louve pour se retrouver et se réconcilier avec Solh, cette rencontre est devenue son seul souci.

*« Te mordre. Te mordre comme je le fais chaque nuit, dans les mauvais rêves qui peuplent le noir de ma solitude, Te mordre jusqu'à ce que je me noie dans ton sang » (Dib, 1989, p.102)*

Le sang est le signe qui détermine la terre, ou l'appartenance paternelle, retrouver sa terre est devenue un mythe, l'idée de manger le sang règne et domine

les pensées de Lyyl qui veut n'avoir que du sang pour revenir dans son pays. Cette envie n'accepte pas la permutation, le sang rien que le sang. « *Maintenant je n'ai plus que ne penser ; manger du sang .Manger parce que je répugne à le boire. Ça se présente sous forme de galettes de seigle où au lieu de lait ou d'eau on a incorporé du sang* » (Dib, 1990, p.28)

Dib réclame à travers la voix de Solh, le sang qui s'est écoulé lors de la guerre de libération, dans un discours collectif où il revendique le sang des siens. Autrement dit son sang.

Je m'en vais ainsi dormir un peu, et je relèverai, et j'irai leur réclamer mon sang et le sang qu'ils ont fait couler ; où qu'ils soient ; je me partagerai en mille individus plus exigeants, que les autres qui diront tous : « Restituez le sang répandu ! » Ah que mon propre sang m'ébouillante. (Dib, 1989, p.129)

Le sang symbolise l'identité et l'appartenance paternelle, autrement dit le pays natal que cherchent tous les personnages dès le premier texte. Cet élément s'est manifesté chez Dib non seulement en tant que solution rougeâtre, c'est aussi une source de santé et de vitalité perpétuelle, que renferme la personnalité profonde de la personne.

La signification qui nous a attirée le plus, en analysant le sang, est celle des Aztèques, qui considéraient le sang comme le seul moyen de redonner au soleil les forces qu'il avait perdues lors de son voyage nocturne à travers le monde souterrain ; seul le sang permettait de retenir l'ordre cosmique.

### 3.3.1.2. Le sein maternel

La rationalité du sang paternel suscite des sentiments d'honneur, de crainte, de respect, de fidélité ; la rationalité découlant du sein maternel suscite des sentiments de possession active et passive : on possède sa mère et on est possédé par elle. Ces sentiments de possession s'étendent à tout le domaine des biens, la mère est le signe de ce sur quoi lesquelles les autres ne doivent pas porter le main et auprès de laquelle il faut bien se reposer.

Dans ces conditions, de la rationalité du sein maternel, naissent des structures et des pratiques sociales caractéristiques : l'inviolabilité de la maison, le culte de la vie privée, le souci de l'intégrité physique de l'épouse, le caractère sacré de la nourriture et des moyens de subsistance, la défense jalouse des terres, troupeaux et entreprises, le sentiment de possession passive et active à l'égard de la patrie, de la nation et du bien public.

On s'identifie au sang paternel comme au principe de la transmission de la vie, on s'identifie au sein maternel comme au principe nourricier de la vie ; de la même façon, on s'identifie à la maison, aux champs, aux troupeaux, à la patrie car ils sont eux aussi des principes nourriciers. Ainsi, « *la vie qu'on vit a une saveur, à la fois masculine et féminine sa saveur masculine prédomine dans les rapports aux personnes qui sont les plus importants* »<sup>1</sup>

Cette logique régie par le sein maternel est également structurante de l'existence, en complémentarité seconde avec le sang paternel. à sa façon elle engage toute une philosophie de l'existence : « *La catégorie de la paternité détermine l'ordre de l'exister et la catégorie de la maternité détermine l'ordre de l'avoir. Mais l'ordre de l'avoir est la condition de l'exister.* »<sup>2</sup>

En herméneutique, Mircea Eliade considère le sein comme un élément qui dépasse toute signification ordinaire de la poitrine, qui est représentée sans connotation érotique apparente, il est associé à la souveraine de l'univers. Dans la civilisation hittite, le sein est le reflet de l'aspect éminemment féminin de la maternité divine qui est mise en valeur.

Dans notre corpus, cette rationalité s'exprime à travers la nature de la relation qui relie chaque personnage à sa mère. Dans La trilogie Algérie, la liaison entre Omar et Aïni est incarnée, elle est censée avoir un caractère sacré et divin, elle représente la tranquillité et la force. En cette période pénible, Aïni passe par des

---

<sup>1</sup> Chevalier & Gheerbrant, Le dictionnaire des symboles, 1988, Laffont Jupiter, p.781.

<sup>2</sup> Secrétariat social d'Alger : Recherches d'identité : essai sur la quête de soi en Algérie .p.43

épreuves très dures, surtout quand il s'agit de ses bouches à nourrir, elle est responsable envers ses enfants. Comme son mari est absent, la femme s'occupe de la maison. Ils ont la responsabilité d'essayer d'apaiser la faim des enfants, ce qui exige un caractère ferme et une patience inlassable. Malgré sa tension avec sa mère, Omar éprouve un amour secret pour elle. On sent qu'il a besoin d'amour maternel. Lorsque la police est arrivée à Dar Sbitar, Omar a eu peur et a estimé qu'il avait besoin que sa mère soit avec lui. Sa mère est pour lui un mur infranchissable : " *Sa mère, où est-elle ? Où est ce ciel gardien ?* » (Dib, 1952, p.45)

Un jour, Omar regarde le visage de sa mère endormie avec le pressentiment qu'un jour il la perdra, il alors veut mourir et laisser vivre sa mère.

« *Les enfants se sentaient vaguement fiers de leur mère, c'est moi qui travaille, rappela encore Aïni, et c'est mon sang que j'use, à ce travail* » (Dib, 1952, p.57)

Dans *Le sommeil d'Ève*, Faïna se débarrasse de ses habits, en se montrant nue avec ses traits roux, en faisant appel à Lyyli de *Neiges de Marbre* et Lyyli Belle de *L'Infante Maure*.

Faïna se redresse et, comme excédée, assise comme elle est ; ne tarde pas à se dépouiller de ses habits. Quelques gestes et elle en est débarrassée, elle n'a plus rien sur elle. L'herbe reçoit maintenant sa nudité, une nudité liliale, avec ses duveteuses rousseurs aux aisselles et à la naissance des cuisses. (Dib, 1989, p.191)

Quand Faïna se débarrasse de ses vêtements et se libère de ses jougs, elle s'attache à Solh en le contemplant dans ses yeux, tout en silence,

Après s'être déshabillée avec mon aide, elle a pris place dans le lit. Elle ne s'est pas étendue, elle s'est assise sur ses talons et, penchée sur moi, elle est restée à me contempler en silence. (Dib, 1989, p.137)

Roussia fait les mêmes gestes que Faïna, elle se déshabille pour montrer son corps, elle met en valeur ses seins, comme nous l'avons déjà dit, loin de tout érotisme elle les montre pour révéler son envie de se libérer de la cette censure.

Puis elle fait le geste d'écartier l'encolure de sa longue robe bleue semée de minuscules ombelles rouges, me montre son corps, ses seins nus en dessous. Nous n'avions pas fini de nous chercher, déjà en ces temps, Faïna, nous n'avions pas fini de nous trouver pour nous perdre. (Dib, 1985, p.159)

*« Ces derniers mots, à peine venaient-ils de me traverser l'esprit que, touchant mes seins, j'ai senti pour la première fois mon lait gicler, ils en sont mouillés »* (Dib, 1989, p.24)

L'écriture du corps, pour Dib, singulièrement celle où il évoque les seins, est un désir qui s'impose lors de l'écriture, en faisant des femmes la seule alternative pour la renaissance de soi. Faïna, Roussia, Lyyli, Lyyli Belle, seraient toutes un seul sujet qui reprend possession de leurs corps en s'incarnant dans la chair féminine afin de se montrer aux hommes à travers un corps libéré de la condamnation .

Le choix du sang et des seins, qui constituent -fondamentalement- le texte de Dib, reflète le besoin de prendre possession de son écriture, *« l'écriture est un corps sanguinolent, hurlant et sale. Le noir de l'encre est ce sang de femme noire, celle qui ne parle jamais, celle qui se tait toujours »*<sup>1</sup>.

Dib s'est servi de la femme contre l'homme, car il la considère comme cette créature dont le sang est l'encre de cette écriture. De plus, la femme est faible au point de regarder en silence sans réclamer.

*« Elle s'est assise sur ses talons et, penchée sur moi, elle est restée à me contempler en silence. »* (Dib, 1989, p.137)

---

<sup>1</sup> Interview de Toni Morrison par Roderick Rang, pour le Times. Seattle : WA, le 5 mai 2008.

Dib a créé des personnages libérés sexuellement pour banaliser le sexe, devant le grand besoin de s'identifier et se retrouver en mettant en valeur le corps ou la chair, en en faisant une problématique d'écriture, voire une problématique de langue qui lie l'esprit au corps, c'est-à-dire que la langue en tant que partie du corps prononce et traduit ce que l'esprit a comme propos à énoncer.

Dib a émasculé son récit pour réduire la langue au silence, un thème dominant. Il a fait de la voix féminine un enjeu majeur dans la reconstruction d'un univers désenchanté, pris par la folie et l'exil.

## Conclusion

Dans cette partie, nous avons pu dégager le mythe personnel de l'auteur, qui se forme à partir des situations dramatiques. Ces dernières se répandent toute au long des deux trilogies formant notre corpus et que nous avons superposées pour pouvoir extraire le mythe personnel de Dib. Nous avons trouvé que l'exil et l'identité sont omniprésents comme thèmes dans toutes les histoires de l'œuvre. En retournant vers la biographie de l'auteur nous avons détecté une analogie flagrante entre ce qu'il a écrit et ce qu'il a vécu, ce qui explique un tel choix de thématique. La psychocritique nous a permis d'analyser le lien entre le moi créateur de Dib et son moi social, et comment il s'est servi du langage pour concrétiser son drame et le faire sortir de son inconscient pour le lecteur, en en faisant un continuum narratif inédit et exceptionnel.

Les deux thèmes en question s'inscrivent dans un ordre très complexe car l'exil et l'identité dépassent le fait d'être des simples motifs à étudier. Ils s'impliquent avec d'autres thèmes dont l'analyse est plus ambiguë qu'on ne le pense. Nous avons trouvé que l'exil change de forme d'un personnage à l'autre, il ne s'expose jamais comme motif indépendant et autonome, mais plutôt souvent accompagné d'autres états d'âme plus compliqués. L'errance avec ses différentes tournures est l'une des manifestations de l'exil, et de même la folie, qui a été exposée à travers deux registres, l'un dans les textes réalistes où la folie prend l'ancienne conception et les textes nordiques où elle change de symptômes et de marques.

De la même façon nous avons analysé l'identité à partir des différentes rationalités qui s'y lient, et nous avons étudié les formes sous lesquelles la quête identitaire peut se manifester, y compris la quête purificatrice et la quête à travers le voyage et l'aventure. Nous avons abordé l'écriture du corps, que Dib a évoqué dans toutes ses œuvres sans exception, le corps comme un remplaçant du personnage. Autrement dit, Dib se sert du corps nu quand le personnage s'efface ou prend une pause narrative suite à une crise de présence ou de parole. Cette nudité métaphorise le retour à l'état initial de la création de l'homme. Nous avons fait appel au sang

paternel et au sein maternel, comme deux éléments fondamentaux dans les rationalités identitaires.

## **Deuxième partie**

### **L'œuvre entre réalisme, fiction et transfiction**

## Deuxième partie : L'œuvre entre réalisme, fiction et transfiction

---

Dans la première partie, nous avons dégagé le mythe personnel de Dib, après avoir superposé ses œuvres, et fait ressortir les situations dramatiques communes, de l'ensemble de ses textes. Nous avons cherché l'origine de son drame personnel dans sa biographie et nous avons découvert un lien étroit entre ses textes et sa biographie.

L'exil et l'identité ont été pour Dib, un mythe personnel exprimé par l'intermédiaire de ses personnages voire son personnage fragmenté entre deux ou plusieurs existences ou présences. Le texte de Dib est en effet fragmenté, que ce soit son récit, ses repères spatiotemporels, ses personnages, sa diégèse tout entière en disparité. Même la personnalité de ses personnages est découpée en deux ou plusieurs portraits, ce qui nous a poussée à consacrer la seconde partie à l'étude de ce phénomène littéraire, « la fragmentation ou la dichotomie ».

Dans cette fresque romanesque de Dib, les personnages sont problématiques, extrêmement révélateurs d'expériences humaines, où l'homme s'oppose radicalement au monde et à soi, ce qui crée dans le texte deux univers divergents. Ces intrigues se prolongent, et s'étendent d'un texte à l'autre en dépassant la simple reprise référentielle ou intertextuelle. Il y a eu également le retour des mêmes personnages, retour déclaré clairement ou indiqué implicitement par l'emprunt de l'une de ses caractéristiques, par exemple physiques ou psychiques.

De ce fait, le premier chapitre sera consacré à l'analyse transfictionnelle dans le corpus, où nous allons dégager les liens et passerelles noués entre les différents textes formant notre corpus d'étude. Nous nous focaliserons spécifiquement sur *La trilogie Nordique*, car celle d'Algérie n'a pas besoin d'analyse pour trouver les traces transfictionnelles qui sont déclarées franchement par le maintien des mêmes personnages et la diégèse.

La simple lecture des volets de la trilogie du froid, permet au lecteur de sentir cette appartenance textuelle interne,

## Deuxième partie : L'œuvre entre réalisme, fiction et transfiction

---

Le deuxième chapitre traite la fragmentation, comme nouvelle stratégie de création, qui révèle l'incapacité des héros et leur sentiment d'incompatibilité entre deux mondes. Nous dépeindrons les multiples malaises qui peuvent s'y lier, nous analyserons sémiologiquement et psychanalytiquement les personnages dédoublés, à partir de leur(s) être(s), paraître(s) et faire(s).

Nous recourons également aux textes initiaux de Dib pour chercher, l'origine de l'aspect fragmentaire chez lui, et voir comment l'unité peut se fragmenter et s'éclater en multiplicité. Nous prendrons en compte l'éclatement narratif et textuel.

La disparité ou la scission chez Dib prend ses racines de son exil, est mise entre deux mondes contradictoires, l'un par rapport à l'autre. Cet aspect de division a été adopté dès *La grande maison*, à travers Omar, le jeune héros ou l'enfant, qui acquière une conscience politique et mène sa quête pour sortir de son enfermement dans un monde d'interdits. Dans *La trilogie Nordique* le désarroi des personnages est révélé à l'aide de la fragmentation de l'unité gémellaire, qui paraît unifiée. Les personnages de Dib se divisent en deux, ensuite ils se multiplient en plusieurs consciences et états pour s'effacer à la fin comme s'ils n'avaient jamais existé. Notre travail dans cette partie porte à justifier un tel choix, d'un point de vue psychanalytique et littéraire.

Par la suite, nous évoquerons dans le troisième chapitre, le moi conflictuel, autrement dit les différentes manifestations et voix du « je » et nous verrons comment Dib échange et permute le rôle de la narration entre ses personnages, avant de passer à l'éclatement du récit. Nous analyserons aussi les traces textuelles fortement présentes entre toutes les œuvres d'Algérie et de *La trilogie Nordique*.

## **Premier chapitre**

### **Pour une étude transfictionnelle**

Dans le but d'étudier la dichotomie comme phénomène littéraire, nous avons opté pour la transfiction comme théorie pour pouvoir localiser l'ensemble des marques confirmant la présence de l'aspect fragmentaire, transfictionnel entre les œuvres.

### 1.1. Les trilogies entre scission et disparité

La transfiction ou « la transfictionnalité » est une pratique fondée et définie par Saint-Gelais comme étant :

Le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par la reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel.<sup>1</sup>

Saint-Gelais la définit ainsi comme étant une machine à voyager entre les différents univers diégétiques des œuvres littéraires, et la considère comme une pratique produisant la mise en relation de deux ou plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle qui permet à une fiction de coexister avec une autre fiction en lui apportant diverses adjonctions. La transfiction nous a servi dans l'étude de la fragmentation du texte, autrement dit la présence d'un texte ou l'un de ses chapitres au sein d'un autre va le compléter, ou donner plus de détails sur ses faits Cette stratégie s'accomplit pour créer des liens entre les récits. Nous présenterons dans ce qui suit cette approche accompagnée de ses concepts.

#### ➤ Approche définitoires

Saint-Gelais définit la transfiction comme le partage d'un univers de fiction avec le prolongement des données diégétiques, d'un récit à l'autre :

J'entends le phénomène par lequel aux moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportant

---

<sup>1</sup> BBELKHIRI, Farida.(1992)La voix du sens irréversible, La Tribune.

conjointement à une fiction, que ce soit par reprise de personnage, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel.<sup>1</sup>

### 1.1.1. Retour des mêmes personnages

Autrement dit, la reprise des mêmes personnages ou d'un seul pour en faire un personnage commun entre les récits. Dans le cas de notre corpus, l'étude de cette optique se réalisera dans le chapitre suivant que nous consacrerons à l'étude approfondie des personnages, y compris leur être/faire et paraître.

### 1.1.2. Le partage d'un même univers fictionnel

L'univers fictionnel fait référence à tout ce qui existe dans l'œuvre et relève de sa diégèse. Autrement dit, l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire est le monde qu'elle évoque ou qu'elle déploie.

Personne ne pourra nier l'existence de ce fait et constatera dès la première lecture, que l'univers fictionnel des textes nordiques est similaire, surtout ses personnages qui transcendent le texte originel pour se mettre à circuler jusqu'à *L'Infante maure*. La fiction renvoie le lecteur à un prolongement diégétique produit sous la gouverne d'un seul et unique écrivain qui a pu mettre en évidence une telle manœuvre qui se présente, en fait, comme une stratégie génératrice de ses créations qui opère une jonction entre l'ensemble des œuvres.

Les personnages romanesques de Dib illustrent à merveille cette fragmentation, notamment ceux d'origine maghrébine, car ils se dessinent dans un portrait où ils se trouvent opposés ou confrontés à d'autres aux traits typiquement occidentaux. Ils sont dans une continuelle tentative pour s'associer, de dissoudre : les cheveux noirs sont mêlés aux cheveux blonds, la peau brune devient l'ombre d'une peau blanche et les yeux noirs sont croisés par un regard d'un bleu de mer ou de ciel. C'est ce que décrit la petite Lyyli Belle : « *Elle (sa mère) est blonde et moi sa fille je suis brune. Elle sera cette lumière et papa l'ombre qu'elle projettera loin. Entre cette lumière et cette ombre se cachera le même secret.* » (Dib, 1994, p.45)

---

<sup>1</sup> SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p.85

À travers son discours fictionnel, Mohammed Dib a pu maintenir une harmonie romanesque entre ses écrits qui reposent en fait sur le partage d'un seul et unique univers diégétique. Chacun des textes nordiques aborde les péripéties d'une même histoire, mettant en scène un couple mixte, et entre eux, non seulement les dunes de sable interminables, les flocons de neige à l'infini, les rituels opposés, les cultures différentes, mais surtout la présence d'une petite fille qui partage avec son père maghrébin le sentiment d'étrangeté et de déracinement. Ajoutons le personnage de la « grand-mère » de *Neiges de marbre* (la grande mère maternelle de Lyyli) qui s'absente et trouve son rival dans *L'Infante maure* (le grand-père paternel de Lyyli Belle), le personnage Kiki qui s'est métamorphosé dans le texte second en un autre en changeant sa bonne humeur habituelle, pour devenir Nikki dans *Le sommeil d'Ève*. La présence de la neige aussi dans les quatre textes, où elle se manifeste comme le seul décor qui garnit l'espace à côté du désert qui est incessamment décrit comme le pays du père, qui se répand sur l'ancrage spatial des deux univers, traversés dans *L'Infante maure* par l'imagination de Lyyli Belle, qui pense au désert avec l'odeur chaude de ses sables. De plus, des mêmes composantes textuelles débordent les frontières des deux diégèses en passant d'un univers à l'autre c'est le cas de la reprise des mêmes objets comme le jardin, l'arbre, le loup aussi comme une seconde face qui occupe une place assez symbolique dans le récit dibien et renvoie aux origines de ses protagonistes. Ajoutons cette intermittence et cette permutation des rôles entre les personnages, notamment dans la narration, qui a permis au personnage principal de *Neiges de marbre* de céder la place à sa fille qui a cessé d'être ce qu'il croit qu'elle est : une enfant qui joue à la marelle, pour devenir à son tour une héroïne dans *L'Infante maure*.

### 1.1.3. Prolongement de l'intrigue et persistance des désirs préalables

L'intrigue préalable veut dire l'intrigue de *La trilogie Algérie*, qui résume l'ensemble des situations dramatiques déjà évoquées dans les premiers chapitres, dans l'étude psychocritique, où nous avons établi que l'identité et la perte de la parole ainsi que l'exil et la mutilation de l'identité sont des thèmes fondateurs du mythe personnel de Mohammed Dib.

Arrivant à *La trilogie Nordique* nous trouvons que ces mêmes thèmes sont aussi présents, mais, en changeant de registres et de constats.

Dib a opté pour une nouvelle stratégie d'écriture, il dissimule les souffrances derrière la crise de la parole, il garde l'enfant comme personnage principal de ses récits. De la même manière que dans *La trilogie Algérie*, il déracine Omar de ses désirs et besoins enfantins et le place dans le monde des « grands » où il cherche à expliquer les comportements des gens, qui l'entourent, en commençant par sa mère qui se montre indifférente, mais qui ne l'est pas en réalité, il cherche la patrie mère dont parle son professeur, il compare et se compare avec ses camarades...

Dans *La trilogie Nordique*, Lyyl, Lilly Belle, Lyyl, Elma sont aussi des enfants exilés de leurs nature, de leur univers, elles se sont engagées dans des aventures qui les dépassent, elles entament des voyages de prise de conscience et de position, juste pour se connaître, peut-être connaître la raison de leur existence et leur naissance dans des familles différemment des autres,

L'intrigue de la mise en deux a fragmenté le texte dès la trilogie d'Omar en se découpant entre la rue, l'école et Dar Sbitar, et arrivant à celle du Nord où la diégèse est en dichotomie entre le désert et la neige.

Le Maghreb / le Nord met le lecteur dans une situation ambivalente et brouille ses pensées.

### 1.2. Temps et espace dans *La trilogie Nordique*

Dans les textes du Nord, Mohammed Dib a respecté l'ordre du temps, il y a adopté la chronologie des scènes en les plaçant dans un avant et un après. Cependant, la recherche du début et de la fin de l'histoire est aléatoire, car elle est elle-même un délire ou un cauchemar éveillé gravé dans un rêve, et n'a rien à voir avec l'heure de l'horloge qui trace un « avant » et un « après ».

Le lecteur, comme l'écrivain, subit l'influence de l'époque dans laquelle il vit au moment où il découvre le roman. Lecture de loisir, lecture de recherche, âge de la lecture, objectifs donc et environnement référentiel entraînent des réactions

différentes en rapport avec la génération à laquelle on appartient. Les romans formant *La trilogie Nordique* se distinguent des romans historiques ; en effet, ils ne mettent pas en scène un passé lointain et même, de temps en temps, ils évoquent une grande histoire. Apparemment, ce ne sont pas des romans documentaires sur la vie de personnes spécifiques au cours d'un siècle spécifique, et ils ne projettent pas non plus une certaine image sociale pour nos successeurs dans le futur. De plus, bien que certains passages touchent à la fantaisie et aux attentes, le roman ne se tourne pas résolument vers le futur imaginé.

Dans *La trilogie Nordique*, il est très difficile de détecter le temps ou de suivre le personnage temporellement. L'histoire s'inscrit dans une durée de quelques heures, allant de l'aube au repas de midi en passant par le petit déjeuner. Ainsi, le narrateur suit la vie de trois personnages principaux.

Lyyli Belle, le narrateur de *L'infante Maure*, s'engage allégrement dans des aventures et passe par des épreuves à travers le temps, en allant de Lyyli Belle bébé, à Lyyli Belle morte et ressuscitée en jeune fille.

Je suis devenue grande. Je suis vieille plus vieille que  
maman, plus vieille que papa». « Peut-être suis-je  
morte déjà, et suis-je en train de redevenir jeune.  
Comme j'étais jeune et belle dans ma nouvelle vie.  
(Dib, 1994, p.19)

C'est un « dimanche », jour choisi pour la fiction principale, et la fiction insérée se passe toujours le matin : « *L'hiver polonais, dimanche matin* » (Dib, 1994, p.43)

Notons toutefois que la chronologie qui se révèle dans la plupart des romans, avec une lecture attentive, est sciemment noyée dans « la brume ». « *...Et maintenant, il n'y a plus que de la brume :* » (Dib, 1994, p.100)

Le délire semble vouloir excuser le manque de précision dans la temporalité, notamment par la redondance des expressions marquant une époque incertaine : « Je ne dors plus depuis un moment »

« *C'était il y a longtemps* », (Dib, 1994, p.12)

« *Depuis un certain temps* » (Dib, 1994, p.47)

« *Le temps, simplement, je n'y pense pas* » (Dib, 1994, p.49)

Les repères temporels et les dates sont mentionnés rarement, nous ne disposons en effet que de deux dates plus ou moins précises : « *Un jour, il s'en fallait encore de quatre ans que Lyyli Belle fût née* ». (Dib, 1994, p.34)

Quelques jours avant la Saint-Jean de chaque année, a lieu la soirée du 23 au 24 juin, "La Saint-Jean" qui est une ancienne fête païenne très populaire, pleine de signification chrétienne, et cette grande fête se passe dans la rue, surtout dans certains pays, comme l'Espagne.

Quant à la référence à « Ismaël » (source qui a jailli sous le talon –Zem-Zem), fils du prophète Ibrahim, chassé de la maison paternelle avec Agar, sa mère, elle renvoie à une époque de l'histoire biblique et coranique. Soulignons que ces deux repères historiques se rattachent au titre du récit de *L'infante maure*.

Le temps de la narration n'est pas linéaire. Il est interrompu par des digressions et des insertions dans lesquelles différents narrateurs se relayent. De la sorte, 181 pages sont consacrées à la demi-journée du dimanche. Des récits correspondant à un temps mnémonique concourent à la structure de la grande interrogation identitaire.

Le narrateur le dit clairement : « *Je raconte des histoires dans mon histoire* » (Dib, 1994, p.17)

La grande question de l'heure est alimentée par des retours vers le passé.

« *Déjà sa mère. La mère avant elle.....* » (Dib, 1994, p.34)

« *L'hiver polonais, dimanche matin* » (Dib, 1994, p.43)

« *C'était, il y a longtemps, avant que je sois née.* » (Dib, 1994, p.47)

« *En ce temps d'été* » (Dib, 1994, p. 52)

« *Le jardin a vu passer la Saint-Jean* » (Dib, 1994, p.115)

« *Au retour de l'école de musique...* » (Dib, 1994, p.127)

Les repères spatio-temporels dans *Les Terrasses d'Orsol* ne correspondent en aucune façon à ce qui se passe dans le monde réel, car ils sont placés en état de suppression ostentatoire par l'écrivain qui, à son tour, dessine son texte en décalage avec l'univers extérieur.

Dib annonce dès début que cette histoire se déroule dans une ville nommée *Jarbher* ; et la notion du temps est simplement indiquée par les mots « semaines qui passent », expression qui montre que l'attente commence à marquer les jours, et les nuits, ce qui rend l'esprit très confus et désorienté pour le lecteur qui ne peut arriver à distinguer, entre le passé et le présent, voire l'avenir...« *et pas de nouvelles aujourd'hui, pas de nouvelles hier* » (p. 99). « *Il est atteint comme d'une balle qui aurait mis tout ce temps pour le rejoindre* (p.200). Ce désarroi traduit à merveille la quête que mène Dib et reflète sa nature rude et dure à évaluer comme expérience « *appréciée* » dans sa confusion.

Le temps est décrit par Dib, dans ce roman, d'une manière « *élastique* » qui peut s'étendre entre les durées et se passer dans une série parfaite de séquences et de fragments illustrant –comme nous l'avons déjà signalé– la nature de la quête et le but tracé dès le début de l'histoire, autant par le protagoniste que par l'auteur même.

La question que l'on se pose: Pourquoi l'auteur ne se contente-t-il y pas de relater les épisodes de son récit dans l'ordre chronologique de leur alternance ? Traite-t-il d'une vérité universelle intemporelle et immortelle en disant à une autre façon que sa quête est plausible à tout moment ? Ce roman soulève de nombreuses questions, car il n'adopte pas les standards d'écriture habituels, il dérouté les débutants, d'abord en éliminant les standards, les références temporelles et spatiales, et en choisissant la séparation entre le signifié et le signifiant. Les signifiants dans certaines structures linguistiques rendent la structure de signification chaotique. Bref, si la connexion du temps est occultée, si la référence à la séquence temporelle

est complètement brouillée, il ne s'agit pas d'une simple technique mais d'une pratique esthétique fondée sur un certain mythe littéraire.

### **1.2.1 La littérature verte ou le personnage prépondérant**

#### **1.2.1.1 Dib le nature writer**

Au moyen de la nature writing, nous voulons expliquer la raison pour laquelle Dib a toujours eu recours à la nature comme un élément diégétique fondamental dans son univers fictionnel. Cette littérature appelée aussi la littérature verte est un genre littéraire qualifié au premier abord comme étant tout à fait confidentiel mais qui pourrait bien, malgré tout, faire bientôt des remous, dans le monde de l'édition. Ce genre, dit roman des grands espaces, est une tendance qui ne cesse de progresser dans les cœurs et les esprits des lecteurs et lectrices, c'est un genre littéraire dans le cadre de l'action, qui a un lien avec une situation géographique ou un endroit bien particulier, où la nature devient un élément indissociable des événements rapportés dans le récit. Ainsi, dans le roman contenant des éléments de la nature writing, la nature est presque un personnage à part entière du récit.

Cette littérature a vu le jour avec l'écrivain américain Henry Taureau dont l'œuvre présente les prémisses de l'écologie et la vie dans les bois, où il parle de l'art de vivre simplement. Il nous apprend la désobéissance civile qu'il considère comme un ordre métaphysique et moral. Cette philosophie est, pour les nature writers une quête spirituelle dans la vie ordinaire. La littérature verte a inspiré beaucoup de ses successeurs. tels Herman Melville dans *Moby Dick*, ce récit de la violence de la pêche, où il évoque l'exploitation aveugle des ressources et des hommes entre eux, où le phantasme de la supériorité intellectuelle de l'homme sur les autres espèces pointait déjà, à l'époque, vers les inquiétudes des siècles suivants.

Chez les écrivains de la littérature verte, la nature n'est pas un simple décor, mais plutôt un personnage clé. Dib n'est pas un pur nature writer mais il prend en compte la dimension naturelle comme un élément primordial, notamment dans les écrits Nordiques.

La science qui s'intéresse à cette optique écologique est dite écocritique, elle s'intéresse à l'analyse de la relation qui existe entre la nature et la littérature, son objet d'étude est la terre comme thème et objectif, raison pour laquelle, nous avons jugé utile d'entamer ce point d'analyse en passant par l'espace comme élément constitutif de l'univers fictionnel de notre corpus.

Qu'est-ce que l'écocritique ? Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre [« gender »], tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires.<sup>1</sup>

Dans la littérature verte, l'écrivain défend, à travers son héros, une cause qui se veut explicitement écologique, mais en réalité elle dissimule une envie de révéler un lien avec cette nature. Par exemple, le héros montre et défend son grand attachement à un monument, un animal ou un endroit quelle que soit leur nature.

Dib tout au long des œuvres de sa *trilogie Nordique* transporte son lecteur dans son propre univers. Il décrit minutieusement les détails des jardins et des sapins enneigés qui l'entourent, il connaît tous les arbres avec leur histoire, il recourt inlassablement à la statue de marbre, il est hanté par le désert et ses dunes. Le loup est un animal qui est devenu sans conteste l'une des constantes dibiennes ; toutes ces marques et indices nous poussent à affirmer que le roman nordique de Dib est un roman qui pourrait être classé dans la catégorie des romans traitant la nature *writting*.

Partant de ce constat, nous interrogerons les textes de Dib, notamment ceux où la nature se substitue aux personnages du récit, où s'affrontent les normes d'existence et où se chevauchent la littérature et la nature, dans un portrait de contraste qui mêle la neige avec le sable, et la mer avec le désert ; un portrait où Dib

---

<sup>1</sup> Glotfelty, Introduction: Literary studies in an âge of environmental crisis, Article sur La littérature et l'espace, publié le : 3, Juillet 2013, Disponible sur <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>.

a complètement supprimé le temps. C'est pour cette raison que nous allons nous focaliser beaucoup plus sur l'analyse de l'espace.

Dib a respecté à merveille la structure générale du récit, il a organisé son texte en suivant en premier : une situation initiale, là où il a placé son lecteur dans le contexte descriptif de l'histoire. Puis il passe à son intrigue où il perturbe son personnage en lui octroyant une mission difficile à accomplir, tel Ed dans *Les Terrasses d'Orsol*, ou Lyyli Belle dans *L'Infante Maure* et les autres personnages, qui se donnent cette mission réalisable seulement à travers le voyage dans la nature, pour arriver enfin à la situation finale où se traduit la réussite voire la victoire du personnage dans sa mission qui s'achève, par la mort ou la folie.

Le récit des grands espaces ou le texte vert, met la nature côte à côte avec le héros de l'histoire, il conduit le texte dans un sens particulier qui exige, à chaque reprise une escale et une interprétation qui cherche à connaître la raison d'un tel choix ; par exemple l'arbre qui a marqué fortement tous les textes de Dib, ce que nous analyserons dans les chapitres suivants.

Les animaux sont également un élément de la nature, ils ont eu leur part de la vie de l'écrivain, si ce n'est pas toute, tel le loup qui a pris le rôle d'un personnage omniprésent dans la totalité des textes de Dib qui tente de transmettre un souci, l'incompréhension de l'homme envers eux et envers soi-même.

L'élément constant dans les récits du corpus est l'arbre qui change à chaque fois l'aspect. L'arbre désigne tout ce qui peut signifier des fins commerciales et des bénéfices matériels, il devient un sujet parlant, il tient des dialogues chimériques avec l'homme, son agresseur, à qui il exprime ses maux et ses douleurs pour faire preuve d'un altruisme annonciateur, et pareillement, pour se débarrasser de la léthargie de l'exil en tentant de secouer l'homme par la mise en évidence de ses malheurs qui le font souffrir en silence.

Dans *Du Sahara aux Cévennes*, Pierre Rabhi, qui est catégorisé comme un auteur de la littérature verte par excellence, exprime explicitement son grand besoin d'appartenance à sa terre natale par la reprise récurrente du mot « Terre »,

contrairement à Dib qui se sert des symboles pour dire indirectement son attachement et son rattachement à sa patrie.

La terre est à la fois mon amant, ma mère et mon enfant, mon amant parce qu'une relation amoureuse me lie à elle, ma mère parce qu'elle me nourrit, et mon enfant parce que je la nourris moi aussi à mon tour. « La terre ne nous appartient pas c'est nous qui lui appartenant.<sup>1</sup>

Personne ne peut nier que Dib a fait de la nature son amour, sa grande passion et son attache écologique qui s'est concrétisée en passion poétique, La Finlande est présente dans chaque scène de son récit qui reflète son lien intime avec ce pays, sa nature. Dib est silencieux, il ne parle que très peu, il écoute plus qu'il ne parle, ce facteur l'a beaucoup aidé pour se retrouver en paix en Finlande qui est pour lui créatrice de la paix interne et la quiétude avec soi.

Ce rapport à la nature, et singulièrement la nature finnoise, se traduit par la présence intense de ses composantes dans tous les textes Nordiques.

Dib a été fasciné par la neige et son froid, par le froid et son odeur, il adore sa pureté, traversée par la lumière. Il a pu personnifier la nature au point de sentir le parfum des pins dont il parle.

Et il y a l'odeur. Le froid pur et tranchant est imprégné d'un léger parfum de pins gelés, d'azote flottant. La lumière qui entre jusqu'au fond de ta conscience te donne envie de boire sa pureté, comme font les enfants quand ils mangent de la neige. Il n'en mangent pas parce qu'ils ont faim ou soif, mais parce qu'elle est pure, éblouissante, irrésistible.(Dib.1989.p13).

Comme nous l'avons déjà évoqué, la mort dont parle Dib dans ses écrits n'est pas celle que nous connaissons déjà, il la considère comme un point de départ, une rencontre avec son propre soi. Pour cette raison nous trouvons les deux éléments de Dib joints l'un à l'autre dans la plupart des passages.

---

<sup>1</sup> Du Sahara aux Cévennes. Pierre Rabhi .La Villedieu : Éditions de Candide, 1983. P15.

Si jamais je mettais fin à ma vie, ce serait en un jour pareil, dans une forêt envahie par la neige éclatante, j'irais me donner à la neige, me laisser couvrir par elle. Question d'odeur peut-être. Je préfère sa pureté à l'odeur de l'air, de l'eau, de la terre. Solh j'ai sans doute voulu dire autre chose ; mais j'ai dit ça.(Dib.1989.p.13).

Pour Dib, les morts sont les plus chanceux, toujours par rapport à la conception freudienne de la mort, car ceux qui sont partis aux cimetières sont en paix totale, ils s'amuse en contemplant la virginité de la neige infinie. Il fait de la nature un personnage qui agit, réagit et régit son texte.

La nuit tombe, Rien, pas une lettre de Solh. Il neige à gros flocons. J'ai fait un tour dans le quartier près du cimetière. Quel silence ! Personne, aucune trace de pas. Une neige vierge. Les sapins du champ de repos, seuls avec les morts, ils vous opposent leur air grave. J'ai marché bouche ouverte pour que le bébé dans mon ventre ait un peu de ce bonheur.(Dib.1989.p.15).

➤ ***La trilogie Nordique : de la déterritorialisation à la***  
**de-contextualisation**

La première caractéristique, que nous pouvons attribuer au cadre spatial, dans cette trilogie, est celle de l'opacité et de l'inaccessibilité de l'univers fictionnel de Dib. Il a fragmenté le signifiant et le signifié de l'espace, ce qui crée une ambivalence entre le développement de l'idéologie de l'ordre et la logique de l'enchaînement des événements dans un espace clair et accessible, contrairement à la première trilogie réaliste, où les personnages et les faits évoluent dans un ordre de clarté apparente.

Dans la trilogie du Nord les lieux sont devenus autres que ceux de *La trilogie Algérie*, le personnage se déplace entre Dar Sbitar, la campagne, l'atelier, tout est

inscrit dans un registre réaliste ordinaire, inversement à la seconde trilogie. L'espace où se développent les actes et les tâches des personnages sont plutôt couverts de neige, de grêle et de brouillard. L'atmosphère y est très froide, mais le soleil, le sable et la chaleur ne sont jamais absents. Il existerait une certaine dichotomie qui mérite bel et bien le nom de noces du sable et de la neige, Lyyli Belle, personnage principal de *L'infante maure*, n'hésitera pas à mêler ces deux composantes dans le passage qui suit :

« Notre sable à nous c'est la neige, ils sont frère et sœur. » (Dib, 1994, p.31)

Dans *Les Terrasses d'Orsol* comme nous l'avons toujours remarqué, Dib ne cesse de se manifester à travers ses textes sous l'aspect de l'entre-deux, que ce soit pour les personnages et leurs personnalités ou les lieux et leurs symboliques. Dans cette œuvre, l'espace se scinde entre la ville sous-sol et la ville d'en haut, pour mettre son texte entre la lumière de la vérité, voire la propre identité mutilée et l'obscurité de cet exil énigme qui noircit son existence.

Le texte de Dib est marqué par une absence frappante de la mer, pour se référer toujours au désert, qui est en quelque sorte le Maghreb, par voie de conséquence l'Algérie, son pays natal désigné par « Jarbher », comme cette ville floue et très difficile à atteindre, marquée par des trajets « *orphiques* » et des voyages mystiques dans l'inconnu, l'infini et l'incompris.....Jarbher qui pourrait être emprunté à l'arabe et vouloir « le voisin de la mer » autrement dit « au bord de l'océan ».

Dans *L'Infante Maure*, *Neiges de Marbres* et *Le Sommeil d'Ève*, l'espace réel est celui du Nord, avec les lacs, la forêt, la neige, le froid ; c'est l'espace de sa famille maternelle, de ses amis ; c'est le cadre réel dans lequel elle se meut : la maison, le jardin, somme toute l'univers maternel, les lieux réels où elle évolue. C'est enfin, l'espace de son quotidien.

Dans son rêve, le jardin apparaît comme l'heureuse expression d'un désir purifié de toute anxiété. Il est le lieu de la croissance, de la culture, des phénomènes

vitaux et intérieurs. Lyyli-Belle se voit confier la lourde responsabilité du symbole de la pérennité et de la sauvegarde génétique. Voici ce qui est dit à ce propos :

L'espace dans la l'intégralité des romans de cette trilogie est dominée presque par le jardin plein de sapins enneigés, c'est le lieu désigné de toutes les opérations, là où l'on retrouve les objets de tous les jours et où les pratiques quotidiennes deviennent automatismes.

C'est aussi l'espace où les paysages intérieurs et extérieurs semblent faire partie d'un décor permanent et stable. Voici ce qu'en dit le narrateur :

D'abord le jardin – ma première visite est pour lui –je dis bonjour à nos arbres, les bouleaux, les pins, à notre herbe, nos fleurs, surtout les buissons de roses, à leur place après toute une nuit fidèle, réveillée depuis longtemps. Ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de brume. Il y aura des champignons là-dedans quand se sera le moment et je m'y connais en champignons. J'en ramasserai alors. (Dib, 1994, p.13)

Cet espace réel situé géographiquement est repérable grâce à toutes les indications et les informations données par le script.

Dans l'imaginaire de Lyyli-Belle, l'espace du jardin symbolise le paradis terrestre, ou le cosmos dont il est le centre.

« *Même à l'automne quand le jardin se rouille et en hiver quand il devient plus grand et le monde aussi.* » (Dib, 1994, P.13)

« *Le jardin, ça profite aussi de cette histoire des coins les plus clairs aux coins les plus sombres.* » (Dib, 1994, p.13)

« *La gardienne du jardin, de la forêt et du ciel qui est au-dessus, ai-je dit, moi* ». (Dib, 1994, p.18)

« *Tu es la gardienne de ta mère* » (Dib, 1994, p.18)

Lyyli-Belle commence à comprendre et à faire la différence entre le réel et l'imaginaire, elle découvre sa propre appartenance en constatant sa vérité qui est celle de son père.

*« Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert en quelque sorte, un désert d'eau, de forêts et de rien – où seul le silence connaît mon nom, pour autant qu'au désert on ait besoin d'un nom... »* (Dib, 1994, p.31)

Le jardin, cet espace réel, est le lieu de prédilection pour Lyyli-Belle ainsi que pour Faïna et Lyyl qui confondent leurs propres vies avec tout ce que du jardin : *« A tout, je préfère la compagnie de ce qu'on trouve au jardin et, d'abord, les arbres. »* (Dib, 1994, p.49)

Je traîne dans le jardin sans trop savoir ce que j'espère découvrir : des allées et entre elles, des rosiers, des buissons ardents, des pins, des bouleaux, des places d'herbe rase, un jardin qui s'enfonce dans la forêt ; le jardin sait qu'il est à moi pas à elle. (Dib, 1994, p.50)

La montagne, élément associé au double tissu végétal et minéral, apparaît comme la charnière de l'espace éclaté, balisé d'un côté par les lacs tranquilles et la forêt bleue, et de l'autre par le désert avec l'odeur chaude de ses sables ; la montagne, qui dans certaines religions, et notamment cette montagne dont il est question dans la double culture des héros, constitue le pilier du cosmos et symbolise par conséquent l'incarnation de la verticalité ; elle se voit attribuer la qualité du maillon le plus important de cette longue histoire, faite de réel et de l'imaginaire telle la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol*, qui est considérée comme le maillon qui lie le passé de Ed à son présent et à son avenir qui tient à la fois de la transition et de la hauteur. En tant que transition, la montagne participe au symbolisme du gardien des valeurs du monde occidental ou oriental. Du fait qu'il est haut, vertical et élevé, il symbolise la domination, la force, l'éternité.

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, l'espace dominant où évoluent les actions du personnage est la ville de Jarbher, un nom non identifiable en langue française, mais

on peut suggérer simplement qu'elle est au bord de l'océan, et que ses maisons sont en bois, traversée par une rivière nommée le Slän.

« *À Jarbher...je me mets alors à surveiller l'océan...* » (Dib, 1985, p.88)

« *Il a un nom, ce fleuve ? Comment s'appelle-t-il ?...Le Slän* » (Dib, 1985, p.187)

Et également, pour Ed son arrière-pays est montagneux, cependant que ses habitants sont modestes. Lui se consacre à féliciter la vie, mais reste cette allure de méfiance que le narrateur ressent.

Aucune de ces personnes affables et distinguées que je vois, vraiment aucune. On s'adresse de gracieux sourires, les saluts rivalisent de courtoisie comme rivalisent dans la même discrétion les toilettes, les smokings portés, somptueux....Je les regarde, la générosité de cœur et d'esprit paraît avoir cessé depuis longtemps de relever chez elles de la simple et commune éducation pour devenir une composante de la personnalité. Pas un de ces hommes, pas une de ces femmes attablées çà et là, ils présentent ni les uns ni les autres le comportement ou emprunté ou trop libre de qui était un secret honteux, voir même l'ombre d'une contrainte sur leurs visages ou on lit comme en un livre ouvert. (Dib, 1985, p. 25-26)

Le désert est un thème omniprésent dans les écrits de Mohammed Dib, notamment dans La trilogie Nordique où il en a exposé en tant que thème intrigue d'avantage que repère d'espace. C'est un motif problématique, car il orne la quête des héros ainsi que celle de l'auteur en se manifestant comme le pôle perdu de cette aventure.

C'est celui qui représente symboliquement le père Sudiste ou maghrébin. Il est fondé sur un univers fait de rêves, de songes et de fantasmes.

C'est un espace où tout est permis, tout est possible. Les désirs, les vœux se réalisent et l'inaccessible devient accessible. Il apparaît comme la ligne qui est

synonyme de nomadisme et d'errance .Comment Lyyli-Belle perçoit-elle ces deux notions ? « Papa est un nomade -un nomade ? - Oui, il l'a dit, je ne fais que répéter ses mots, sa patrie est un campement dans le désert -mais ce n'est pas pour retourner dans le désert qu'il est parti, Lyyli-Belle. -Il l'a dit : dans son pays, il y a des gens sans-maison, sans rien qui ne cesse d'aller aussi loin que possible avec leurs bêtes et de revenir sur leurs pas, seulement pour retrouver devant eux le sable qu'ils ont laissé derrière eux... » (Dib, 1994, p.105)

Le désert qui subsiste, avec son amplitude, est le symbole permanent de la lumière divine, qui permet l'accès aux connaissances; c'est « *l'indifférenciation* principielle ou c'est l'étendue superficielle stérile, sous laquelle doit être cherchée *la réalité* »<sup>1</sup>. Il divulgue la supériorité de la protection dans l'ordre spirituel qui représente un élément indispensable pour l'existence entière. C'est le lieu des mirages, de l'uniformité et des rêves, où l'on évoque la quête d'essence et la prise de conscience. Il *signifie aussi la confrontation de la nature et celle du monde*<sup>2</sup>, avec la seule aide de Dieu ; ainsi que la virginité perçue dans sa nudité qu'on associe à la page blanche sur laquelle l'écrivain voile des signes et accouche sa parole lancée de son exil ; c'est la marque de l'éternité et de la pureté où se décryptent toutes les énigmes qui étouffent l'homme.

Je dis : le pays de papa, si vous y êtes, c'est un désert. Du sable et du sable. Imaginer autant de sable, personne n'y parviendrait. Je ne parle pas de compter les grains, vous n'en verriez jamais la fin. Dans ce cas, on ferait mieux de compter les étoiles du ciel. Jamais autant de sable, il y en a jusqu'où vous pourriez compter et marcher. Et on n'a pas besoin de savoir comment s'y retrouver : dans le désert, on est partout au milieu, dit papa. Moi, je suis plantée justement au milieu qui se trouve partout. On y voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plaît d'être. Et partout au milieu. Papa l'a assez répété. (Dib, 1994, p.18)

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER & Alain CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter:p. 349.

<sup>2</sup> Jean DEJEUX: *le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil* : EDISUD P.135.

Ce désert, lieu symbolique, représente l'univers paternel et tout ce qui pourrait s'y rapporter : le grand-père nomade, le sable, les dunes, le basilic, la tente et enfin les fameux Atlas qui symbolisent dans le désert, les traces, les indices, les empreintes qui dénoncent le passage de l'être aimé à un endroit précis. Lyyli-Belle, à travers cet espace imaginaire, ces hallucinations, tente de retrouver les traces de son père.

La dualité spatiale présentée dans ces récits est exposée sous forme de deux univers, celui de la mère et celui du père. Elle reflète les traumatismes et les peines intérieures des protagonistes qui naissent de cette mise entre-deux, de la présence des deux espaces, végétal (la forêt) et minéral (la neige ou la mère), ou encore maternel et paternel, et qui devra nécessairement déboucher sur la résolution de cette dualité.

A travers l'espace que dessine Dib dans *La trilogie Nordique*, le lecteur se trouve dans un univers de sérénité, une exploration d'un champ éditorial purement finnois. Il met son récit entre le soleil et la neige, là où tout un chacun retrouve sa symbiose et sa sérénité. Dib a achevé ses quêtes et ses longues traversées, pour lui il est temps d'accéder à la retraite et au repos après une longue vie pleine d'expériences et de responsabilités. Il se retire de la vie collective pour se retrouver et éveiller ses forces, il invite à voir la vie autrement, c'est en quelque sorte l'appel au Soufisme ou « Sofia الصوفية » en arabe.

Un nom rayonnant, s'il en est. Il porte la même tendresse que celui de la coccinelle quand elle devient *la bête à bon Dieu*. C'est évidemment beaucoup plus biblique, cela pèse de tout le poids des Ecritures. Et si c'est une fille, elle s'appellera *Sophia* avec l'accent tonique sur le i, Sophia. La lumière, la sagesse, l'équilibre. Je n'aimerais assurément pas avoir une fille à mon image : une éternelle enfant (Dib.1989.p.25).

Ce passage a tout dit à propos de ce que Dib cherchait en octroyant à la nature un rôle dans son texte. Dans le climat septentrional il a retrouvé son chemin, il a

éliminé tous les obstacles entre sa personne et soi-même, il a fait de la condition écologique finnoise un refuge où il entame des dialogues avec son ciel et son soleil, il rassasie son esprit de la couleur bleue du ciel et de l'eau. Sophia illumine son âme. « *Sophia. Oui, me disais-je, et un mirage de mer m'a remplie. Un mirage où les couleurs du ciel et de l'eau s'inversaient : bleu noir pour l'azur, et toute claire en dessous, une pâleur illuminée pour la mer.* » (Dib.1989.p.25)

De *La grande maison*, à *L'Infante maure*, Dib a manifesté son grand pouvoir et son style talentueux de métissage entre les cultures et également entre les espaces paradoxaux. Il a su arriver aux fonds de nous-mêmes par le biais de cette défense de la nature, comme étant un élément fondamental de l'univers fictionnel, une fois en écoutant les cris et les sabbats des femmes à Dar Sbitar, l'autre en sentant la fumée des cheminées et l'odeur du froid des forêts d'Helsinki.

## **Deuxième chapitre**

### **De la fragmentation à l'effacement**

Nous avons jugé utile de chercher l'origine de cette notion de fragmentation en littérature, car notre épreuve vise à expliquer comment ce phénomène d'origine psychologique s'est transformé en une manœuvre littéraire maîtrisée à merveille par Dib. Cette opération consiste à subdiviser le personnage en tant qu'entité, en deux existences opposées l'une par rapport à l'autre, et voir comment cette stratégie de disparité est appliquée, surtout au niveau de la narration, en créant un enjeu entre le « je » et « l'autre ».

## **2.1. Fragmentation**

### **2.1.1. Historique de la notion**

La fragmentation, ou le déchirement entre deux, apparaît pour la première fois avec le mythe du célèbre couple des Dioscures, Castor et Pollux, nés dans le même œuf, de l'union de Zeus avec la mortelle Lédà, en même temps que dans un autre œuf apparaissait le couple des sœurs fatidiques, Hélène et Clytemnestre. Les premiers finiront par se partager l'immortalité, la constellation zodiacale des Gémeaux de la protection de Rome par Romulus et Remus interposés qui sont eux-mêmes des jumeaux, tandis que les secondes seront porteuses de la mort et de la destruction : Hélène provoque l'affrontement de deux peuples dans la guerre de Troie, tandis que Clytemnestre déclenche les meurtres en séries de la famille des Atrides. On mesure là toute la complexité du thème du double : l'origine en même temps divine et humaine de la « double naissance » crée à la fois des demi-dieux (Achille ou Siegfried), mais permet aussi d'expliquer l'antagonisme irréductible du Bien et du Mal.

Selon le dictionnaire Larousse, la fragmentation est l'acte de dédoubler, ou d'être dédoublé, de partager ou d'être divisé en deux. La dichotomie ou répétition, en littérature, représente un double mythe universel, et toute sa complexité vient de la combinaison des mutations. L'autre, dérivé du principe d'identité, évolue doublement vers l'autre, dans lequel « je » n'est plus « je », mais « autre ». Initialement définis comme deux éléments similaires, ils constituent en réalité un tout indivisible (un duplicata de l'existence et de sa consistance, son jumeau),

La dualité peut produire d'étranges fissures et se glisser progressivement dans diverses formes de clivage : partant de la légère dualité du « double sens », jouant avec l'ambiguïté entre la « double perspective » et le fait de « voir la dualité en s'affaiblissant », elle peut le "double jeu" accidenté, ou même le terrain "jumeau". elle a finalement abouti à l'aliénation la plus complète. Puis apparut la figure de "la personne marchant à côté", ce Doppelganger qui hante les romantiques allemands, dérèglement total du double qui devient un corps étranger, un « Autre » inquiétant, le plus souvent maléfique et qui conduit à la schizophrénie, à la folie et dans la plupart des cas à la mort, La première image visible du double, « le jumeau », sorti de l'unité du même « œuf », se retrouve dans nombre de cosmogonies pour expliquer les phénomènes les plus profonds de dualité physique (comme la dualité homme/femme) ou éthique (le combat du mal et du bien). Cette dualité gémellaire produit le plus souvent des couples incestueux, ainsi que le rappelle Claude Lévi-Strauss, couples dont l'union donne naissance à la première humanité ; dans le Rig-Veda, Yama et Yami naissent d'une jumelle elle-même épouse du Soleil, et l'un récite les strophes paires du texte sacré, tandis que l'autre en dit les impaires. Le scénario est à peu près identique chez les Dogons, dans la relation entre Ogo, le renard pâle, et sa jumelle, Yasigui. Avec trois autres couples gémellaires, ils créent la totalité du monde dans ses implications à la fois cosmiques, sociales et religieuses.

Lorsque le double n'est pas figuré par des jumeaux, il peut s'agir de l'invisible enclavé dans le corps de l'individu dans son halo ou son aura du corps vivant, le jumeau éthérique, le Ka des Égyptiens qui désigne pour eux la notion de la dualité car pour les Égyptiens de l'antiquité, tout ou presque allait par paire soit complémentaire, soit antithétique, pour ceux qui peuvent les voir. La maladie apparaît d'abord dans ce corps *éthérique*\*<sup>1</sup>, puis elle atteint le corps physique. La rencontre des deux provoque la mort et signifie la mort, ce que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents. Le clone ou le double peut aussi être la

---

<sup>1</sup> En occultisme et en ésotérisme, le corps éthérique ou corps vital, serait, l'un des corps subtils des êtres vivants (voir Septénaire), immédiatement après le corps physique et avant le corps astral, selon certains auteurs. Malgré la consonance du terme, l'éthérique ne désignerait pas une quelconque substance ténue, mais ce qui donnerait à toute substance sa forme.

matérialisation subtile de l'âme. La "star" du mystique est toujours invisible et entourée, mais peut exister séparément. Ensuite, vous pouvez quitter votre "corps terrestre" et voyager dans le temps et l'espace dans votre "corps astral", mais c'est généralement une chose risquée. Ce corps astral a survécu, ont-ils dit au corps pendant trois jours, est resté près de la tombe comme l'image des morts, puis a de nouveau disparu. C'est pourquoi rencontrer son clone semble être nocif, car cela signifie généralement la mort. Les pratiques des chamans font de même très souvent appel à un double animal ou végétal, dont le sorcier tire sa force, et dans le corps duquel il peut s'incarner pendant longtemps grâce à des rituels souvent hallucinogènes. Les multiples extensions visibles et invisibles du double laissent imaginer sans peine sa nécessité vitale pour l'être et, de ce fait même, comme il devient l'objet d'une quête fascinée ou au contraire d'une intime répulsion. Apparaissant comme une ombre, le double assure encore la fécondité de l'être\_ la femme sans ombre du livret d'Hofmannsthal est stérile. Il devient l'objet d'une recherche inlassable quand il figure le complément indispensable, l'alter ego de la personne humaine, duquel tout homme ou toute femme devraient être réunis selon l'unité originelle de l'androgyné évoqué par Aristophane dans le Banquet de Platon.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle dès que l'étude de la subjectivité devient triomphante et que l'on s'aventure dans les terres inconnues de l'imaginaire, « l'épanchement du songe dans la vie réelle » fait surgir des doubles autrement inquiétants. Déjà Faust disait « deux âmes habitent en moi : l'une se cramponne à la terre, l'autre s'envole vers les cieux ».

Il faudra attendre la naissance de la psychanalyse pour connaître les mécanismes de « l'ombre » qui dépossède parfois l'être de lui-même pour le conduire au dédoublement.

Le mythe du double est, en tout cas, l'une des réponses les plus saisissantes de l'humanité au problème de l'existence du Mal.

La notion du double désigne ainsi une représentation du moi pouvant prendre diverses formes (ombre, reflet, portrait, sosie, jumeau) que l'on trouve également

dans l'animisme primitif comme une extension narcissique et garante de l'immortalité, mais qui, avec le recul du narcissisme, devient une annonce de mort, une instance critique, voire un persécuteur. C'est Otto Rank qui, avec son essai sur le double (1914), a développé le premier cette notion dans le champ psychanalytique, et Freud le cite longuement dans « L'inquiétante étrangeté ». Toutefois, l'idée de dédoublement de la conscience est présente dès les premiers textes sur l'hystérie (1883 a, 1895 d) et l'inconscient même est présenté par Freud comme conscience seconde productrice de rêves d'actes manqués. Aussi le motif du double est-il repris par Freud et intégré dans la notion de « l'inquiétante étrangeté », cette « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (1919), mais qui est devenu effrayant parce qu'il correspond à quelque chose de refoulé qui fait retour : « *Le double écrit Freud est devenu une image d'épouvante de la même manière que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée* »<sup>1</sup>

### 2.1.2. Origine de la fragmentation chez Dib

Cette tradition d'écriture est présente dans presque toute l'œuvre de Dib. On y rencontre beaucoup de passages où le récit est coupé, ciselé, séparé par d'autres éléments parfois totalement extérieurs au contexte de la situation. Une question se pose alors : pourquoi Dib a-t-il eu recours à cette technique ? Selon Marc Gontard, l'écriture éclatée ou fragmentée est une écriture de la colère, elle exprime donc l'état d'esprit de l'auteur lui-même, entre le moment vécu et le moment de la prise de conscience. La violence des textes de Dib est celle de sa vie, le fragment étant un morceau de quelque chose, qui a été brisée ou séparée d'un tout, et c'est exactement le sentiment que nous avons eu en lisant ces histoires, celle d'un personnage désorienté, cassé ou brisé d'un tout, déchiré entre deux civilisations, l'occidentale qu'il a découverte après son exil, et l'orientale, arabo-musulmane, dans laquelle il a grandi.

---

<sup>1</sup> DE MIJOLLA, Alain. (2002). *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Hachette. P.250

Les flash-back et les soliloques tracent le portrait d'un personnage désorienté, entre deux identités, celle d'un monde nouveau, libre et idéal, et celle de son enfance saccagée par les rapports conflictuels entre les membres de son peuple, un univers archétypal révélé par les relations hypocrites comme le cas d'Aïni et son comportement imposé et régi par la souffrance et les conditions de vie.

Dib n'avait pas l'intention de désorienter son lecteur en inscrivant son récit dans une fiction fragmentée labyrinthique. Il nous implique dans son texte et nous pousse à faire des associations de type cause à effet. Les réponses à nos questionnements concernant cette dichotomie se trouvent dans les bribes de récits, dans ces passages d'un registre à l'autre, dans ce vocabulaire amplifiant la violence textuelle et reflétant la violence psychologique.

Les autres éléments qui renforcent l'idée de fragmentation, sont le découpage de son texte en chapitres, ce que partage la totalité de ses œuvres, dans lesquels chaque chapitre est composé des éléments de base : période de transition, réactif, catalyseur, et éléments de synthèse.

Les éléments de base ouvrent le roman, et se consacrent à la présentation des personnages de leur situation familiale ; la transition consiste à raconter la révolte des héros contre la situation problématique, Le réactif se consacre à la prise de décision et de position, ou l'engagement dans l'aventure de la quête des vérités, un moment décisif qui déclenche une série d'événements dévoilant la nature des désirs et des talents dissimulés.

Le catalyseur, exprime le reflet total des valeurs imposées régissant l'ordre de vie des personnages en désarroi à l'égard des valeurs et qualités préétablies qui leur permettent de se découvrir en s'emparant d'un désarroi identitaire qui fonctionne comme un catalyseur et provoque une remise en question.

Les éléments de synthèse qui annoncent la fin de l'expérience pour la découverte de la vérité, sont catalysés par le voyage, les retrouvailles et la rencontre entre les personnages ou le personnage qui présente le bilan de son parcours dans la vie et reconnaît sa propre valeur et son pouvoir.

La structure romanesque particulière, confortée par l'ambivalence du lexique réaliste, met en évidence l'écriture subtile de Dib.

Le lecteur de Dib est sollicité de bout en bout pour interpeller sa mémoire, de la première à la dernière page, captivé par la forte présence et la personnalité des héros qui participent activement à l'interprétation du récit. La lecture des deux trilogies, nous permet de prendre conscience de l'écart qu'il peut y avoir entre les mondes oriental et occidental à travers les personnages répartis entre deux cultures, sans pour autant se sentir à l'aise ni dans l'une ni dans l'autre. Cela peut nous éclairer un peu sur le mal-être et le déchirement identitaire de Dib, l'auteur binational qui dépeint dans ses œuvres la condition de la femme, et son développement à travers le temps et entre deux cultures divergentes, en la mettant dans un portrait où son corps est vu loin de tout érotisme.

L'œuvre de Dib est une œuvre grinçante, elle bouscule toutes les convenances littéraires acquises, c'est une écriture éclatée associée à un lexique confus, qui lui donne une singularité littéraire et esthétique.

### 2.1.2.1. L'aspect fragmentaire en gestation dans *La grande maison*,

#### ➤ Hamid Serradj maître du dedans/Mr Hassen maître du dehors

Pour ce qui est de *La trilogie Algérie*, les personnages sont décrits de la manière la plus simple que nous connaissons déjà, c'est-à-dire sans aucune particularité comportementale déclarée franchement par Dib. Cependant cet aspect fragmentaire est présent dès *La trilogie Algérie*, et il se concrétise à travers les deux personnages de Mr Hassen /Hamid Serradj.

La fragmentation a pris son départ dès *La grande maison* comme espace « Dar Sbitar », cette maison hôpital où Dib propose une construction d'espace complexe. Ce lieu a bel et bien existé, c'était un hôpital militaire avant d'être converti en foyer réunissant des familles pauvres. Le choix de ce nom n'est pas fortuit, il représente métaphoriquement l'enfermement ou la prison, un lieu où Dib a fait renaître les femmes dans l'endroit même qui était censé être leurs tombes

éternelles Dar Sbitar s'expose comme une ruche, en effet cette maison regorge des familles, chacune vient avec son malheur, son histoire. Elle reflète un clivage d'opinions qui se réunissent dans ce foyer d'oppression. L'incursion de la police dans la cour est un élément perturbateur et déclencheur de conflits, dans ce microcosme de la vie et de la ville algérienne.

Pour Omar cet endroit n'est qu'un indice de dichotomie et de partage, entre la vie du dedans et celle du dehors.

Le dedans, c'est Dar Sbitar, le lieu d'enfermement et d'étouffement ; le dehors est le lieu d'affranchissement et de révélation des valeurs communautaires, comme la liberté et les droits de l'homme, et également la justice sociale apprise pour développer la pensée de la révolte. Cela commence par l'épisode de son maître d'école Hassen qui franchit la barrière de la langue imposée par le colonisateur pour éveiller les esprits de ses élèves. Omar est surpris d'entendre Mr Hassen parler en arabe, ce qui déclenche, et intrigue l'esprit de l'enfant qui commence à chercher le lien entre Mr Hassen à l'école et Hamid Serradj à Dar Sbitar, le représentant de la révolte en gestation ; il est son tuteur intellectuel qui lui prête souvent des livres. Il est le symbole de la prise de conscience et de la révolte, c'est un militant communiste, son arrestation bouleverse les habitants de Dar Sbitar, sa vie est mystérieuse et pleine de secrets que même les personnes les plus proches ignorent, ses arrivées et départs sont un mystère, personne ne l'entend parler, il est parti à 15 ans en Turquie et seul Dieu sait où Il garde le silence, et vraiment personne ne prête attention à lui.

« [...] Sa vie, pour ceux qui l'approchaient, paraissait pleine de secrets. [...] En Turquie, à quinze ans, Hamid disparut et Dieu seul sait où il alla se fourrer. Absent pendant plusieurs années, il ne donna de nouvelles ni à ses parents ni à son unique sœur, restée en Algérie. [...] Un beau jour, il réapparut. La police surveilla ses allées et venues. (Dib.1952.p.59-60).

C'est un jeune trentenaire, il a le visage large, les yeux verts, il paraît naïf et paisible, tout le monde le respecte grâce à sa forte personnalité et son bon caractère avec les habitants de Dar Sbitar. « *Le plus étonnant, c'est l'expression de ses yeux verts, très clairs, qui semblaient voir plus avant dans les gens et les choses.* »(Dib.1952.p.60).

C'est un homme éduqué, il satisfait sa faim par la lecture des livres, il se charge d'apprendre cette attitude à Omar aussi. Il lui prête les livres pour les lire et prendre conscience de ce qui l'entoure. Il n'est pas sympathique, il ne se mêle pas aux locataires, il n'habite pas souvent dans les grandes maisons, il ne parle pas trop.

À travers ce personnage, Dib dénonce la condamnation à la pauvreté et à la souffrance, il veut divulguer la question de l'Algérie et répondre aux gémissements du peuple algérien en transmettant sa voix à l'extérieur.

Dib s'est engagé à l'intérieur pour défendre l'Algérie, en décrivant Hamid Serradj qui défend sa terre, refuse la France et dénonce sa présence. Il réfute tout contact avec la France sous l'ordre de la domination. Il veut enseigner les femmes de Dar Sbitar car la femme est à l'origine de toute régénération « " Il faut en finir, avec cette misère". *Ses phrases, claires, donnent une sensation réconfortante : tout ce qu'il dit est juste. Un homme qui parle comme ça, on a confiance en lui. Ses raisons n'ont rien de sombrement passionné.* »(Dib.1952.p.115).

À son tour, Mr Hassen s'est donné pour mission de défendre sa terre avec le même enthousiasme en dénonçant ce contexte. Il est le maître d'Omar à l'école arabo-française. C'est un autochtone, musulman mais il parle fréquemment en français. Il explique à ses élèves le mensonge prétendant que la France est leur pays : «*ça n'est pas vrais, fit-il, si vous dit que la France est votre patrie* » (Dib.1952.p.27), et il leur demande implicitement de protéger leur terre des colons : « *Les habitants doivent défendre la patrie de leur existence* »(Dib.1952.p.20)

Nous avons parlé de fragmentation dans *La trilogie Algérie*, car nous avons remarqué une énorme analogie entre les deux personnages, Hamid/Hassen; une

sorte de partage de rôle et de mission, l'un s'occupe du dedans, le second se charge du dehors.

La rencontre d'Omar avec Hamid Serradj a constitué un tournant vers la prise de conscience de l'enfant qui semble grandir et se projette vers la réflexion et l'âge adulte. Après cette réunion avec Hamid, Omar retourne chez Aïni et les femmes, avec un nouvel esprit riche d'expériences, ce qui ouvre le texte vers l'attente du devenir.

Pareillement pour Mr Hassen qui a parlé pour la première fois en arabe, en niant que la France soit sa mère. Ces deux événements ont marqué le comportement d'Omar qui change de pensée et d'attitude qui s'oriente vers une nouvelle quête de vérité. Donc Mr Hassen et Hamid représentent les deux faces d'une seule pièce fragmentée.

Quel que soit celui qui parle, Hamid Serradj ou Mr Hassen, Dib a voulu en faire des porte-parole du petit peuple étouffé, *«Toutes les forces de création de nos écrivains mises au service de leurs frères opprimés, feront de la culture et des œuvres qu'ils publieront autant d'armes de combats qui serviront à conquérir la liberté.»* (Dib.1952.p.15).

Dib a jeté dans son texte des indices qui confirment que Hamid Serradj et Mr Hassen ne sont qu'une seule personne fragmentée, il n'était pas admissible d'évoquer le dédoublement d'une manière explicite dans un contexte pareil. Dib a très bien connu son lecteur, il a maîtrisé à merveille la gestion de son aspect fragmentaire en le préservant jusqu'à ses dernières œuvres.

La voix du maître prenait des accents solennels qui faisaient résonner la salle. Il allait et venait. Mr Hassen était il patriote ? Hamid Serradj était il patriote aussi ? comment se pouvait-il qu'ils le fussent tous les deux ? le maître était pour ainsi dire un notable ; Hamid Serradj, Un homme que la police recherchait souvent. Des deux, qui le patriote alors, la question reste en suspens.(Dib.1952.p23).

L'aspect fragmentaire comme technique n'est pas nouveau dans les écrits de Dib, elle existait depuis ses premiers récits, mais elle n'atteignait pas le texte et la narration comme dans *La trilogie Nordique* où toute la diégèse est répartie en deux parties ou plus.

Évoquer ce concept de la dichotomie, c'est prêter attention à l'axe de construction romantique chez Mohammed Dib, car ce n'est pas un thème récent, B. Chikhi le confirme.

Le sujet fragmenté fait apparition dans *Qui se souvient de la mer*, comme un trouble dans la relation à l'environnement entrant progressivement dans l'étrangeté, qui s'accroît dans *Cours sur la rive sauvage* pour se généraliser dans les trois derniers romans de Dib, avec la représentation de la perte du moi et de la réalité.<sup>1</sup>

Si nous analysons de près les textes nordiques, nous constaterons qu'aucun d'entre eux ne fait exception à cette donnée de la dualité et de la fragmentation de ses personnages, offrant une double présence opposée l'une par rapport à l'autre. La lecture des textes de Dib conduit directement vers l'évidence d'être face à une double idéologie qui reflète un savoir dire et écrire dans les deux langues, sa langue maternelle et celle de l'autre acquise lors de sa formation dans une école française. Ne pouvant éviter l'utilisation de la langue du colonisateur, celle-ci va devenir son arme de combat. Ce dédoublement se manifeste à première vue entre le français en tant que langue d'expression et l'arabe en tant que langue de pensée, car Dib se trouve dans l'obligation de penser en « langue maternelle » mais d'écrire dans la langue de l'autre, comme il l'explique dans le journal *Le Monde* en avouant que l'ensemble des images mentales qui se forment dans son esprit s'élabore d'une manière automatique à travers sa langue maternelle (l'arabe parlé), puis ces images s'illustrent et se concrétisent en langue française qui peut être considérée comme une langue apprise, extérieure, et qui a cependant créé sa langue d'écrivain suite à un mouvement persistant de va-et-vient entre les deux codes stylistiques et

---

<sup>1</sup> CHIKHI Beida, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, ED, L'Harmattan, 1997, p.119

linguistiques. À ce propos Dib se présente comme un tisserand de sens et de perception, pour reprendre l'expression d'ô. Hind dans le journal *l'Expression*:

« Vous êtes libre, vous disposez de vous-même et, là-dessus, vous allez être mis à ce dur apprentissage sans que vous l'ayez demandé, vous allez être instruit en français et vous ne savez toujours pas que vous êtes algérien ni ne savez ce que c'est qu'être algérien alors que vous savez, en revanche, qu'on ne va en classe que pour être enseigné en français, comme tous les petits de votre âge, et de n'importe quelle province de France, bien que vous ignoriez être, à Tlemcen, un habitant d'un département français, d'une sous-préfecture pour plus de précision, mais, ayant eu le loisir de l'apprendre entre-temps, cela ne vous a fait ni chaud ni froid... »<sup>1</sup>

À travers les textes de Dib, le lecteur ne pourra pas échapper à l'impression d'être face à un texte éclaté ou une mosaïque dans laquelle toutes les cultures et les nations sont fusionnées dans une sorte de métissage, un amalgame où coexistent plusieurs identités et traditions sans aucune envie de supériorité de l'une sur l'autre. Il fait se mouvoir ses personnages dans un décor où s'entremêlent les races, les langues et les cultures. Il crée une terre universelle qui appartient à tout le monde, mais n'appartient à personne, c'est la terre d'Ève où il dépasse tout critère de classement, d'appartenance et de domination.

Le dédoublement linguistique chez Dib lui a permis de dépasser les frontières de la fiction pour céder la place à l'union conflictuelle dont parle Farida Belkhir:

Le métissage conflictuel dans l'œuvre de Dib se manifeste sous plusieurs formes. D'abord, au niveau de la langue. La langue de l'ennemi qu'on réprouve, mais qu'on aime et désire en même temps. Le roman aussi entre dans ce cadre. C'est une forme littéraire importée, mais qu'on utilise pour dire la réalité algérienne.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> CHIKHI Beida, Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique, Paris, ED, L'Harmattan, 1997.119

<sup>2</sup> Disponible sur Internet : <http://www.expressionjournal.com/current.php> (23 Janvier19

La fragmentation était dissimulée au début, par rapport à celle des textes nordiques, raison pour laquelle nous nous focaliserons sur *La trilogie Nordique* où Dib a fortement marqué la présence du couple mixte homme maghrébin/femme occidentale qui, inséparables sur les pages du roman, ne peut se joindre dans son histoire. L'amour devient un rêve impossible et une délirante quête de soi et de l'autre. M. Dib projette la problématique du couple mixte ou de l'impossible union, une relation qui semble osciller entre deux pays, deux cultures, la rencontre est alors un défi contre le destin que personne ne peut confronter ou forcer comme l'affirme Freud. Le déchirement de la personne entre deux pôles est vu comme étant la manifestation d'un conflit dans une personnalité plurielle. Et pour étudier ce dédoublement des personnages, nous commencerons par les personnages féminins, et nous passerons, par la suite, à l'analyse de cet aspect même chez les personnages masculins.

## 2.2. Pour une étude de l'être, le faire et le paraître

Dans cette partie, nous comptons évoquer l'approche sémiologique de Philippe Hamon pour pouvoir discerner la notion de fragmentation en deux au niveau des personnages y compris leur être et leur faire

Selon Vincent Jouve dans *Poétique du roman*, cette approche se présente comme une faculté de vouloir riposter contre les études qui ont été déjà faites autrement. Elle cible le personnage d'un point de vue théorique tout en éludant quelques réductions de la sémiotique narrative qui cantonne le personnage à son « faire » seulement. Ainsi nous épargnons son « être » qui joue un rôle tellement primordial dans sa présence. « Cette dernière (malgré la proposition tardive du concept de « rôle thématique ») limite en effet le personnage à son « faire », il confirme que le personnage est bel et bien « un acteur », il a aussi un nom et un portrait, c'est-à-dire un « être ». Citant à titre d'exemple le personnage de Javert dans *Les Misérables* de Victor Hugo, qui n'est pas uniquement celui qui s'oppose à Jean Valjean ; c'est aussi un policier garant d'un certain ordre social et tourmenté par des tensions intérieures. Ces éléments ne peuvent être négligés lorsqu'on s'interroge sur le sens et la valeur des figures romanesques.

Pour ce faire, nous allons nous appuyer notamment sur les travaux de Philippe Hamon qui opte pour une analyse sémiologique du personnage. Il le considère comme un « signe » et l'envisage comme une image conceptuelle que le public crée à partir d'un ensemble de signifiants et d'indices textuels présents dans l'œuvre, à savoir : les traits physiques, l'âge, le sexe, le portrait moral, l'appartenance sociale, les aptitudes mentale etc. Philippe Hamon propose trois axes fondamentaux pour l'étude des personnages :

- **L'être** : il englobe l'ensemble des caractérisations qui définissent le portrait physique du personnage romanesque : le nom, le surnom, l'âge, les habits, le corps, les propriétés morphologiques ainsi que sa nature psychologique.

- **Le faire** : il désigne les actions et les fonctions remplies par le personnage et le rôle qu'il effectue au sein de l'intrigue.

- **L'importance hiérarchique** : c'est la classification des personnages selon le degré d'importance dans le déroulement de l'histoire. On y distingue généralement trois catégories de classification

Dans ce tableau nous allons présenter et comparer les personnages de la trilogie à partir de leurs êtres et leur faire.

Tableau 1 : L'être et le faire des personnages

Être (s) et faire(s)			
Personnage	Faïna Une femme assez fragile, indécise, faible, dépossédée. Elle est toujours fatiguée, pelée.	Roussia Une femme forte, décidée, autoritaire indifférente. Elle est toujours active et occupée	Mamouchka Adorable pour Lyyli, tout le temps pensive, incertaine, pessimiste, indécise, absente, souffrant
Âge	40 Ans	40 Ans	40 ans
Traits physiques	Blonde aux yeux x verts	Blonde aux yeux verts	Blonde aux yeux verts
Origine	Russe	Russe	Russe
Situation familiale	Mariée, a un enfant	Mariée, a un enfant	Mariée, a un enfant
Métier	Enseignante universitaire de langue	Enseignante de langue	Assure des cours de langue

Nous remarquons que les personnages féminins, à savoir Faïna et Roussia, Mamouchka sont assez similaires, elles sont de la même origine, elles exercent le même métier, elles sont, par contre, assez différentes sur le plan comportemental et psychique, si nous pouvons dire, elles sont divergentes sur ce point. Faïna est l'exception et se présente comme une femme assez douce et fragile, indécise et complètement possédée. Quant à Roussia, elle est d'autant plus forte, autoritaire, décidée et indifférente que Mamouchka, à son tour, est indécise et toujours pensive, assez pessimiste et nostalgique. Mais Faïna reconnaît avoir été cette statue, ce marbre qui qualifie autant Roussia : *« ça fait un peu mal Solh, de se voir transformée en statue »* (Dib, 1989, p.108) ; cette même statue dont parle encore Faïna : *« Toutefois, examinées de plus près, ces photos à ma grande surprise se sont révélées être non pas de moi, mais d'une statue de marbre. »* (Dib, 1989, p.108)

En ce qui concerne Mamouchka, on peut dire que c'est une autre Faïna sauf que son loup a pris possession de Lyyli, cette fois-ci, elle est en revanche, tout comme Faïna, fragile et toujours pensive.

Dans *Neiges de marbre*, il en est ainsi pour Roussia « *Je me vois dans tes miroirs, donc ton esprit c'est moi* » (Dib, 1990,p.33), « *Les yeux hantés d'une statue. Détachée, étrangère, une statue, si elle n'est pas un fantôme.* » (Dib, 1990, p.212)

Dans *Le Sommeil d'Ève*, l'image de Faïna entraînée par la folie, est exprimée assez explicitement : « *La déraison ; ç'a été son recours. Elle ne cesse de se prendre dans les filets de sa propre duplicité, depuis que je la connais.* » (Dib, 1989, p.124)

Faïna, Roussia et Mamouchka ne peuvent être que les trois facettes qui s'intercomplètent l'une avec l'autre, mais qui s'opposent en même temps : l'une n'est que le reflet et la jumelle de l'autre. Faïna serait alors cette moitié voire ce fragment faible et déprimé ; en revanche Roussia est cet autre fragment assez fort et puissant qui peut tout supporter, alors que Mamouchka est cette femme qui souffre d'une blessure sévère due à son alliance avec un mari maghrébin exilé, mais qui lutte toujours pour vaincre le syndrome de la solitude. Nous disons que Faïna est cette Roussia quand elle perd le contrôle dans ses moments les plus faibles. Faïna connaissait-elle déjà son sort, elle qui avait cette peur de son devenir ? « *Quel visage prendrai-je alors ? De quelle créature inconnue, ou connue, mais dont je ne veux être ni la complice ni la copie.* » (Dib, 1989, p.44)

Faïna craignait alors cette erreur qu'elle devait supporter mais qu'elle ne pouvait en aucun cas éviter, elle qui se métamorphosait sans cesse tout en l'annonçant à Solh : « *Faïna sourit ; elle sourit comme pour me révéler sa métamorphose.* » (Dib, 1989p.210). Elle incarne plusieurs images, pour devenir celle d'une louve : « *Louve je suis à la recherche de Solh-loup.* » (Dib, 1989, p.106)

Il ne serait pas difficile après coup de m'étonner en me rapportant mes propres paroles, en me décrivant mes faits et gestes. Si je les reconnais ; ce n'est que pour y voir la preuve qu'une autre s'est approprié ma voix et mon comportement (Dib, 1989, p.22)

Pour ce qui est de l'étude de la fragmentation des personnages masculins, l'analyse prend un autre sens et une autre dimension, car chaque personnage vit un dédoublement assez autonome. Par exemple, Solh apparaît comme un personnage cohérent, qui s'oppose et se complète avec Borhan et à la fois avec Faïna, il va même à se fondre avec elle pour devenir son jumeau, voire elle-même. Solh est une autre facette, un autre double de Faïna. « Solh, lui, avait rencontré la sienne (sa nature) déjà avant. Tu ne l'avais pas encore reconnu. Et il était déjà Loup. » (Dib, 1989, p.68) « Inconnu, il le reste en revanche, tout en portant là-bas un visage de Solh. » (Dib, 1989, p.72), « Faïna est partie (...) derrière se brise mon corps nocturne. » (Dib, 1989, p.116), et enfin : « Je me partagerai en mille individus plus exigeants les uns que les autres. » (Dib, 1989, p.129)

Le père de Lyyli Belle, aussi, est atteint par cette cassure omniprésente dans presque toutes les œuvres postérieures à *Qui se souvient de la mer*. Le Père est présenté sous l'aspect d'un personnage qui a une entente formidable voire et de manière inexplicable avec sa fille. C'est le même cas pour Borhan et Solh qui sont pris par les va-et-vient entre deux univers distincts. Les personnages masculins de notre corpus sont tous touchés, voire hantés par la présence du loup comme un animal salvateur ou comme une moitié réconfortante, cependant perdue.

### 2.2.1. L'effacement des personnages

Cette stratégie de suppression des repères diégétiques était déjà présente en abolissant des repères spatio-temporels tout au long des textes nordiques où les personnages subissent une sorte de diminution déclarée graduellement.

Cette technique d'effacement des personnages, chez Dib, a été indiquée pour la première fois dans *La grande maison*, à travers le décès du père, ce qui s'oppose à la représentation d'une famille, voire d'une société purement patriarcale. Le père était le membre qui équilibrait la famille d'Aïni, sans lequel la famille ne pouvait jamais être comme les autres. Or son absence a dominé l'histoire des trois volets, et s'envisage comme l'élément perturbateur. En tant dieu de la famille, la seule personne habilitée à veiller et à maîtriser par sa puissance le contrôle de sa souche,

il est incarné généralement dans l'ordre de l'autorité suprême, la divinité. Michel Casenave l'associe dans ses travaux, à l'autorité ordonnatrice qui empêche et interdit tout accès à la mère, en mettant en vue le fameux complexe d'Œdipe.

Dieu le père, le père des Dieux, le père de famille, l'assistance paternelle, la patrie, ainsi que dans l'économie psychanalytique, l'instance ordonnatrice du surmoi. Plus fondamentalement, et par le biais de la mise en scène du complexe d'Œdipe, le père est celui qui interdit l'accès à la mère et qui en infligeant la castration symbolique, fait advenir l'homme à la puissance de loi<sup>1</sup>

Cette même association a été reprise par Serge Hefez en rapprochant le pouvoir paternel du divin, il considère l'ordre du père dans les sociétés patriarcales, comme un ordre descendant du ciel verticalement, pour préserver la stabilité de son foyer.

Dans toutes les cultures patriarcales, largement et mondialement majoritaires, les hommes ont dû trouver le moyen de garder la maîtrise de leur descendance, en organisant, légalement et symboliquement, leur puissance : pendant des siècles, elle tombait directement du ciel ! Une sorte de paternité (de droit divin), dont roi fut pendant longtemps, l'intermédiaire : Dieu lui transmettait sa puissance, qu'il transmettait à son tour à tous les pères du royaume.<sup>2</sup>

Le père est complètement absent dans *La trilogie Algérie*, Dib l'a effacé dès les premières scènes de *La grande maison*, qu'il expose autrement, et met dans le cadre de l'inconfort d'une famille déstabilisée à cause de cette carence. L'absence du père s'envisage comme l'acte responsable de toutes les douleurs qui y ont été évoquées. Son absence et la misère dans laquelle vivait Aïni et sa famille, se développent comme deux thèmes jumeaux, l'un étant la cause de l'autre.

<sup>1</sup> Michel CASENAVE, Encyclopédie des symboles, La pochothèque, 2007, p.517.

<sup>2</sup> Welzer-Lang Daniel et Zaouche Goudron Chantal (directeur de publication.), Masculinité : état des lieux, 342 Paris, Ères, 2011. p. 72.

En effaçant le personnage du père, Dib a effacé la cause de son décès qui reste méconnue jusqu'aux derniers romans ; personne ne sait de quoi il s'agissait, un accident ou une maladie, de là naissent le doute et les énigmes.

L'ignorance de la cause de cette absence évoque *La trilogie Nordique*, d'une manière indirecte, ce qui nous oblige de dire qu'il y a une continuité voilée, discrète, entre les deux trilogies car, même dans *La trilogie Nordique*, le père est un personnage qui s'absente graduellement, ses départs inexplicables sont à l'origine de tous les maux perturbateurs, que ce soit pour Lyly Belle, Lyly ou Elma.

L'effacement du personnage, en créant une rupture entre les membres de la famille, influence le statut cette famille qui devient déclassée, décalée de la société ordinaire, tout simplement parce qu'il s'agit d'une veuve et des orphelins. Omar est le seul homme au sein de cette famille désordonnée, une fois par l'absence de l'époux qui laisse toute sa famille à Aïni, et une autre fois par l'absence des frères d'Aïni qui se débarrassent à chaque fois de Mama

Aïni, Aïni, ma fille ! Aïni les tirait tous les deux. Ils s'en allèrent, emportant la vieille femme tout au long de la galerie, jusqu'à la cuisine, où Aïni, lâchant, prise la laissa s'effondrer mollement sur le carrelage. Omar tremblait. Les plaintes de Grand-mère étaient empreintes d'angoisse sans nom »(Dib,1952,p30).

Aïni, la veuve, a fait son choix en sauvegardant sa famille et sa mère, malgré ses comportements durs qui amorcent la rupture avec eux. Pour Aïni l'absence de son époux est une sorte de démission de son devoir, une situation qu'elle n'arrive pas à admettre. Dib a exploité un ensemble de procédés descriptifs pour lui conférer un caractère particulier qui la fait sortir de son portrait stéréotypé, ordinaire: « *Aïni espérait parvenir à Oujda sans encombre. Elle avait recommandé aux enfants de n'en parler à personne. Il ne fallait pas qu'on apprît dans la maison pourquoi elle allait à Oujda. Elle n'avait aucune honte à faire de la contre-bande il fallait craindre le mauvais œil* »(Dib.1952.p.89)

La technique de l'effacement s'accomplit pareillement dans le partage des rôles, des hommes aux femmes, en leur octroyant la responsabilité de s'occuper

d'enfants dans une société maghrébine purement patriarcale, Aïni a franchi tous les interdits en s'introduisant dans un univers masculin et en effaçant celui de la femme qui est censée prendre soin de son charme et de sa vie.

Aïni avait pensé un moment vendre sa machine. Mais elle était leur dernière défense contre le dénuement complet ; aussi changea-t-elle d'avis. Pendant combien de temps le produit de sa vente aurait-il nourri cinq bouches ? Pas longtemps, sans doute. Et quand ils auraient eu tout mangé, jusqu'au dernier sou... que seraient-ils devenus ? Aïni conservait donc précieusement la machine, qu'elle avait eue aux premiers temps de son mariage : « Quand le miel était dans du bois sureau. (Dib, 1952, p123/124).

Dans *La trilogie Algérie*, Dib a effacé le père par son décès énigmatique, mais en même temps il a effacé l'image de la femme algérienne soumise à l'homme, en chargeant Aïni, de toutes les responsabilités familiales, ce qui la propulsée automatiquement au rang de chef de famille.

L'effacement progressif de Zhor, de *La grande maison*, au *Métier à tisser*, a aussi marqué la diégèse. Cette petite femme, qui se montre à travers son charme, et son corps, surtout sa force, domine la présence de Omar. Zhor évolue régressivement et s'efface totalement de l'intrigue, en allant de l'intérieur vers l'extérieur, dans le dernier volet et dès le début de l'histoire, en rendant l'équilibre à la diégèse.

Cet effacement, évolue en parallèle avec l'ouverture de l'espace, car Dib a transporté l'espace de Dar Sbitar, la maison des femmes, à l'atelier, ou le foyer des hommes, cela explique l'effacement de Zhor, connue pour son charme et son corps, qui disparaît entièrement, dans le dernier volet, là où l'auteur a voulu voiler la vie intime et rendre indirectement à la femme son image, cette image qui préserve ses traits et sa valeur.

Dans *La trilogie Nordique*, il dilue le temps et l'espace, au fur et aux mesures de l'apparition des personnages, en les brouillant, il fait appel à la perte de soi, il abroge leur présence et emprunte l'un des membres de leur corps.

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, Ed n'a aucun contact avec les responsables qu'il est censé rencontrer lors de sa mission à Orsol. Pareillement Faïna, dans *Le Sommeil d'Ève*, est enseignante, mais ses étudiants ne se sont jamais montrés en tant que partenaires dans sa diégèse.

Ils se sont fixés d'autres buts, en anéantissant le programme déjà lancé au début des récits, Ed s'est écarté de sa mission et devient obsédé par le secret de la fosse, et nous avons pu comprendre durant notre analyse, qu'il s'agissait de la guerre de libération déjà annoncée dans *Le métier à tisser*.

Le père de Lyyli Belle, dans *L'Infante Maure*, prend le départ sans accomplir sa mission de garder son enfant, lui aussi s'est inventé d'autres tâches et s'éclipse dans le récit, progressivement.

Dib s'est servi du regard et de la main pour remplacer son personnage. Ce thème est lourdement présent pour définir un moment intense, consolidant surtout les moments de découverte de la réalité. La nature a été aussi un remplaçant des personnages effacés (le regard a été pris dans notre étude comme un facteur révélateur de la crise de la parole, raison pour laquelle, nous l'avons étudié dans le chapitre consacré à la crise de la parole).

La main aussi a été fortement présente dans tous les récits de notre corpus, comme un moyen de communication qui remplace l'effacement des personnages. C'est-à-dire que Dib s'est servi de la main comme du regard, pour qu'ils prennent le rôle d'un actant au sein de la diégèse, tel qu'il a été analysé par la Professeure Farida Logbi dans sa thèse « *Le contact avec le monde extérieur s'opère par le truchement des mains, contact physique, sensible, il refoule la communication par le regard. Quand les mots s'avèrent être impuissant à exprimer la force des impressions et des sensations, ils deviennent inutiles et cèdent la place au contact humain* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Farida EL Gradechi-Logbi : L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB, thèse de doctorat d'état ,2004.

Dib a voulu nouer d'autres liens avec le monde extérieur, en cherchant d'autres moyens de communication. Il offre aux sujets souffrants de la solitude et l'exil, des moyens qui leur permettent de remplacer leurs destinataires par d'autres. Il divulgue à son tour des secrets de l'existence, qui leur permettent de chercher dans le néant des lueurs d'espoir. Il nous apprend comment prendre le départ d'un fragment pour susciter la création d'un monde nouveau.

## **Troisième chapitre**

### **L'éclatement de l'unité en multiplicité**

### 3.1. L'analyse du moi conflictuel

Dans cette partie du travail, nous évoquerons les divers phénomènes où s'illustre ce conflit qui a dépassé le plan textuel, thématique. Nous envisagerons les textes où les personnages montrent cette cassure avec soi et l'autre en optant pour cette stratégie narrative particulière.

Ce binarisme marque l'absence de l'achèvement des personnages, qui sont en quête de sens et de vérités, voire de leur existence même.

Je rêve et je sais que je rêve. C'est comme de se regarder dans un miroir : on est devant soi et on y est pas ; l'autre n'existe pas, ou soi-même on n'existe pas. Mais on est là, soi et un autre. Je ne voudrais pas avoir à en sortir-plutôt mourir. Le miroir se briserait, il deviendrait mouvoir. La vie se viderait d'elle-même. (Dib, 1989, P.78)

Cette fissure renvoie à un grand besoin de se retrouver et se réconcilier avec soi après avoir mené une quête dans tous les sens, par plusieurs éléments qui sont en réalité une seule unité éclatée.

Cette opération s'effectue pour renforcer et orner l'image de la quête présente dans la globalité des œuvres de Dib qui sont indéniablement riches sur le plan thématique plus que linguistique.

À propos de la relation qui lie les romans de Dib entre eux, l'auteur confirme qu'ils fondent une seule et unique œuvre, il a suppléé même que les attaches tissées entre l'ensemble des romans en général, et celle qui existe entre les deux trilogies en particulier ne comprennent pas seulement le dépeçage du même univers fictif, le retentissement de l'intrigue mère, le retour des mêmes personnages, mais aussi la reprise des mêmes bases narratologiques. Cette répétition crée le produit d'un éclatement narratif entre les différents récits fictions, crée un agencement interne similaire pour la totalité des textes de *La trilogie Nordique* et admet identiquement de présenter *Neiges de marbre*, *L'Infante maure* et *Le sommeil d'Ève*

ainsi que *Les Terrasses D'Orsol* sous l'allure d'un continuum narratif de plusieurs récits intercompréhensibles et étroitement liés.

### ➤ L'instance narrative

En narratologie, l'instance narrative se définit comme étant la combinaison des diverses formes fondamentales qui définissent et permettent la régulation de l'information narrative au sein du texte. Elle se veut surtout l'articulation entre « (1) la voix narrative (qui parle ?), (2) le temps de la narration (quand raconte-t-on, par rapport à l'histoire ?) et (3) la perspective narrative (par qui perçoit-on ?) »<sup>1</sup>

Dans le cadre des récits fictionnels, la voix narrative offre une réponse à la question : " Qui parle dans le texte ? ". Théoriquement, cette voix dépend du statut du narrateur et sa relation avec l'histoire racontée, et permet de savoir si le narrateur est présent ou non comme personnage dans l'univers fictif de l'œuvre. Partant de ce constat les théoriciens ont pu distinguer trois grands types de narrateur :

- Le narrateur hétérodiégétique : qui se trouve absent comme personnage de l'univers diégétique.
- Le narrateur homodiégétique : ici, le narrateur se présente comme l'un des personnages de l'histoire racontée.
- Le narrateur autodiégétique : c'est lui-même le héros de la diégèse.

Dans *La trilogie Algérie*, les trois volets partagent entre eux la même instance, elle est à la troisième personne, c'est-à-dire que le narrateur est hétérodiégétique, il ne participe pas à l'histoire, il ne fait pas partie des personnages de l'histoire, cela nous donne l'impression que l'histoire se raconte d'elle-même.

Omar ni personne n'osait toucher, sans encourir de grands châtiments de la main des maîtres, les quelques fils de négociants, de propriétaires, de fonctionnaires

---

<sup>1</sup>GUILLEMETTE Lucie et LÉVESQUE Cynthia, *La narratologie*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006, disponible sur le site : <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le (26/02/2020).

qui fréquentaient l'école. On ne risquait beaucoup à les attaquer : ceux-là avaient leurs courtisans parmi les élèves et les instituteurs.(Dib.1952, p.13).

Pareillement dans *Le métier à tisser*, le narrateur est absent de la diégèse, il parle à la troisième personne, de temps en temps il intègre des petites histoires, en faisant des pauses.

À la fontaine du lion, l'attention d'Omar fut attirée par un rassemblement compact qui couvrait la place de Beylik. L'enfant s'en retournait à l'atelier par le passage de la Sikak ; des écheveaux de laine aussi grands que lui le revêtaient de la tête aux pieds d'une plantureuse fourrure qui dégouttait de couleurs acides et crues, rouges, jaunes, vert, indigo...Il s'approcha, mais un importun lui cria.(Dib,1975.p79).

*L'incendie*, n'a pas fait exception aux deux autres volets, l'instance narrative, est hétérodiégétique, le narrateur se charge de la narration, et de la description à la fois, la narration est à la troisième personne. Avec l'implication de quelques scènes qui se passent sous forme de conversation.

Les fellahs sont souvent en proie à la famine, la nuit, quand les masures s'enfoncent dans les ténèbres, les chacals errent et hurlent à la mort. Mais la sévère physionomie de la montagne revêt quelquefois une grâce furtive. C'est lorsqu'on tombe sur des bandes impétueuses d'enfants, hâves et déguenillés, qui s'ébattent avec allégresse dans la boue ou la poussière des chemins. (Dib, 1954.p.8).

*La trilogie Algérie* propose une seule instance dans ses trois volets. Pour marquer ses pauses, elle recourut à la description, ou transmet les paroles de ses personnages telles qu'elles étaient émises littéralement par leurs locuteurs, dans un style direct.

-Skali !...

-Quoi,

*-tu es trop vieux, oui...*

*-Je suis trop vieux. (Dib.1954.p.51)*

Le narrateur se montre comme un narrateur dieu, il est au courant de tout, il sait tout ce qui tourne dans les esprits et les pensées des personnages, sa focalisation est zéro. Sa description minutieuse des faits a donné un effet réel à tous les événements narrés en les rapprochant de la réalité : « *Tout au long de son sommeil, tandis qu'il avançait dans un univers démantelé, il lançait d'immenses appels qu'une autre personne, croyait-il lui renvoyait à la vallée impitoyablement. Par instant, il aurait juré que ses paroles étaient celles d'un autre* » (Dib, 1952, p.133).

Pour ce qui est de l'instance narrative dans *La trilogie Nordique*, elle aussi fournit une seule et unique narration autodiégétique. L'utilisation de la première personne, avec une narration qui paraît omnisciente, permet l'accès aux pensées des personnages à travers la mise directe des lecteurs au cœur de l'événement avec tous ses détails. Dans *Les Terrasses d'Orsol*, Dib ne nous a pas permis de dévoiler tous les indices attendus, nous connaissons seulement ce que Ed nous livre comme actes et impressions.

Tous les événements sont narrés au présent, une narration simultanée qui s'effectue au même moment que leur réalisation, avec le retour en arrière pour décrire des scènes, inscrites dans le cadre des souvenirs ou dans le devenir quand il s'agit des souhaits ou présages. Ce qui intercale la diégèse entre deux moments de narration.

Je me tourne dans plusieurs directions et j'écoute. Ce sont bien elles, ça vient de ces invraisemblables créatures, ça s'exhale de là-dessous et à présent quelques-unes s'avisent même de lever les yeux vers moi. Elles ne tardent pas toutes fois à me montrer de nouveau leurs nuques, soit que le spectacle que j'offre ne se trouve pas être de leur goût. Soit que leur vue n'ait pas la puissance requise pour porter jusqu'à cette hauteur.(Dib.1985,p43).

La narration autodiégétique, a dominé presque tout le récit, avec l'intervention d'un narrateur hétérodiégétique, ces fragments sont mentionnés en italique.

Je ne profiterai pas , je vois, de mon *il ne savait pas ce qu'il cherchait, mais il savait ce qu'il avait trouvé, il le savait, mais n'osait pas se l' »avouer dans le secret de son cœur, n'osait pas se le dire en conscience après midi la liberté, les hideuses créatures ne se signalent pas davantage ni plus vite au coup d'œil que je donne, dès mon arrivée* (Dib,1985,p.42).

Le narrateur change d'instance et, pareillement, de voix qui bouscule entre l'homodiégétique, l'autodiégétique et aussi un troisième type de narrateur qui se manifeste comme celui qui récite des prophéties, écrit en italique aussi :« *de cette cendre blafarde, comme il a reçu en partage la malédiction de la lumière...comme il a été convié à cette fête, puis à une autre, mais pas ce soir, pas cette nuit, ce sera un autre soir, une autre nuit* »(Dib.1985.p.62).

Dib, dans *Les Terrasses d'Orsol*, jongle entre deux instances, qui se rapprochent gravement, dans le but de mettre le lecteur au sein des faits et des sentiments, au point de se sentir impliqué dans l'histoire sans aucune difficulté.

D'après les deux romans Habel et Les Terrasses D'Orsol, nous constatons que le narrateur hétérodiégétique n'est jamais très loin du narrateur autodiégétique. Il adopte sa perspective, il est parfois dans une attitude équivoque à celle du personnage narrateur par rapport à l'événement. Il donne l'impression d'être un avatar de personnage.<sup>1</sup>

Dans *L'Infante maure*, Mohammed Dib a inventé deux narrateurs qui sont eux-mêmes les héros de ses textes. Cela se manifeste clairement par l'utilisation du pronom personnel " je", du pronom réfléchi " me ", des pronoms et des adjectifs possessifs " ma, mon, mes, le mien, les miens, la mienne, les miennes ", qui se réfèrent d'une part à Borhan (le narrateur autodiégétique de *Neiges de marbre* et

<sup>1</sup> EL Gradechi-Logbi.Farida. (2004).*L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB*, thèse de doctorat d'état.p.68

d'autre part à Lyyli Belle, qui se présente comme la narratrice autodiégétique de *L'Infante maure*.

Ces seuls mots de sa part et de la mienne hormis les signes, les mimiques, et la parole gardera le deuil. Autour de moi aussi, les conversations ne me livrent que leur bruit sans plus. La lecture sera néanmoins faite à Lyyli par mes soins, Lyyli qui grimpe d'elle-même sur mes genoux, n'attendant pas d'y être priée. Elle ne veut pas le montrer, mais frétille de plaisir. Mon grand-père connaît le jour de sa mort, me semble-t-il, je connais aussi le jour de la mienne. Papa entre nous, mon papa qui est mon père et son enfant à égale distance, mais avec la même voix parlant dans le sang, la même descendant et remontant de l'un à l'autre de nous trois, que l'un (mon grand-père) soit assis dans un désert et l'autre (moi) au milieu des forêts, et papa entre nous. (Dib, 1994, p.13)

En approfondissant ces textes, nous avons constaté que Mohammed Dib a intégré d'autres types de narrateur. D'abord, dans *Neiges de marbre* nous remarquons l'utilisation, de la part de l'écrivain lui-même, des expressions comme :

Celui qui dit, Je, aveugle allant d'un obstacle en obstacle... », « Sept jours : sept fois vingt-quatre, et celui dit, Je, parle, ne fait que parler... », « La nuit et le jour exilés l'un dans l'autre et celui qui dit, Je, de soi en soi. », « Celui qui dit, Je, continue d'observer l'une, l'autre, il ne dit rien... », « Le narrateur a disparu, mais non pas sa voix, ou, peu importe, la voix qui dit, je... (Dib, 1990, p.10)

Toutes ces phrases donnent au lecteur l'intuition d'être face à un narrateur hétérodiégétique qui, malgré sa position par rapport à l'histoire relatée dans le texte, renvoie à une seule et unique voix narrative, celle du narrateur premier (le narrateur autodiégétique Borhan). Celui-ci le prouve dès l'incipit de *Neiges de marbre* en disant :

Une chambre quelque part, une chambre au douzième étage, quelconque, avec ses deux Finlandais couchés,

deux malades, et encore un troisième larron, l'individu qui dit, Je. Lui c'est moi. Je le suis autant qu'un autre, que n'importe qui ». (Dib, 1990, p.10)

Ainsi, dans le quatrième chapitre de l'œuvre même qui s'intitule *Lyyli dit et voilà*, Dib a fait appel à la fille du narrateur autodiégétique Borhan, la petite Lyyli qui se réincarne dans une narratrice homodiégétique afin de parler de son *Baba*, de sa relation avec lui et surtout de ce qu'elle ressent quand il s'absente pour retourner là-bas et puis revenir de nouveau plus vivant. Elle dit :

Voilà. Je suis abandonnée. Par qui, par quoi ? Seigneur, comment le saurais-je... Chaque fois il s'en va, il cesse d'être avec nous. Est-il mort en ces moments-là ? Et de nouveau vivant, quand il revient ? [...] Alors il ne lui reste pas longtemps pour retourner là-bas, je ne sais pas où. Il se fatiguera peut-être à force. Aller mourir, puis reparaître et vivre, et encore mourir, et encore vivre. Comme ça doit être fatigant. C'est comme d'aller à l'école, et d'en revenir autant de fois. Je meurs tous les jours, moi aussi. (Dib, 1990, p.36)

En passant à *L'Infante maure*, la petite fille continue la recherche d'un père absent et d'un moi perdu qui se déchire entre deux mondes différents, et poursuit son itinéraire comme narratrice, mais cette fois-ci elle devient la narratrice principale et l'héroïne même de la diégèse. Elle se présente donc comme étant l'héritière de la narration, l'héritière dans les arbres ou, plus encore, l'héritière de l'histoire qui a été commencée dans le premier texte, *Neiges de marbre* par son père dont elle a hérité la voix et la pensée, et achevée dans le second texte, *L'Infante maure* par sa voix enfantine. Cette narratrice de voix autodiégétique a cédé à plusieurs reprises la parole à un autre narrateur avec une voix de type homodiégétique. Celui-ci représente en fait l'image du père, qui, même une fois parti, semble toujours présent dans l'histoire comme narrateur puisque sa fille Lyyli Belle le ressuscite en lui parlant et en le faisant parler.

À notre avis, Mohammed Dib s'est servi de cette double voix et de cette alternance de rôles entre ses deux narrateurs (le narrateur principal de *Neiges de*

*marbre* Borhan qui devient un narrateur secondaire dans *L'Infante maure*, et sa fille qui est devenue une narratrice principale dans le même texte après avoir été une narratrice secondaire dans le premier texte) comme une stratégie narrative pour assurer la continuité entre les deux récits.

En ouvrant ce volet, nous essayerons de dévoiler le Moi profond de l'auteur, qu'il a essayé de nous révéler à travers son écriture et les indices par lesquels il l'a parsemée.

La ronde cosmonique, dans sa révolution, projette l'Un dans le multiple ; et cela au cours d'une crise grave, d'une scission, par laquelle le monde se divise en deux plans d'existence apparemment contradictoires. Dans la charte de Païre, les hommes émergent des ténèbres inférieures et se mettent aussitôt à l'ouvrage pour élever le ciel.<sup>1</sup>

### 3.1.2. Jeux et enjeu du « je »

D'un point de vue purement linguistique, les pronoms représentant la première personne du singulier sont définis par Émile Benveniste comme suit : « *Je me réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans une instance de discours et qui n'a pas de référence qu'actuelle.* »<sup>2</sup>

Le nom de personne « Je » fait partie des embrayeurs dans l'histoire de Benveniste, ce qui signifie que l'élément n'existe que dans des situations qui sont liées au référent. Cependant, dans notre corpus le "je" utilisé par Dib n'a aucune référence à lui-même.

<sup>1</sup> Campbell Joseph: *Le héros aux mille et un visages*. OXUS, p.243.

<sup>2</sup> Emile BENVENISTE : Colloque , Akatane Suenaga. *Benveniste et Saussure : l'instance de discours et la théorie du signe*. Revue des linguistes de l'université, Paris Ouest Nanterre, la défense, 9/1997.

Les traits des personnages définis par Barthes sont totalement absents, et les caractères des protagonistes nous sont peu à peu dévoilés grâce aux indices qui sont bien évidemment inhérents à la technique utilisée par Dib. Lyyli Belle, le narrateur principal, dit « *je* » depuis l'incipit du roman qui commence ainsi : « *C'est aujourd'hui dimanche, comment je le sais ? Tout a l'air d'être en congé ; la maison et nous, et les choses, sinon quel autre matin fait tant de silence, quel autre reste sans donner ses petits coups de marteau ?* » (Dib, 1994, P.9)

Elle ne se présente pas, et ce n'est qu'à la page 12 que l'on apprend qu'elle se nomme Lyyli Belle, appelée par sa mère dans un discours qu'elle rapporte à un «*vous*» qui semble être désigné aux lecteurs,

« *Tous ce bruit que tu fais, Lyyli Belle, on dirait qu'un troupeau de rennes traverse la maison(...). C'est maman, Elle ne comprend pas. Je l'ai réveillée* » (Dib, 1994, p.12)

Le lecteur ne connaît pas encore Lyyli Belle mais cela semble le dernier de ses soucis que de se présenter. Par contre elle présente sa mère, son père : « *il a ri sans bruit, comme il le fait, avec ses yeux de loup des sables qui étincellent* » (Dib, 1994, p.10)

Elle présente les objets, les arbres : «*Vous les arbres, arrangez-vous pour faire un silence tout blanc* » (Dib, 1994, p.15)

Lyyli Belle s'adresse aux personnes, aux objets, puis elle se retourne, change de locuteur et s'adresse à un « *vous* » en utilisant la troisième personne (il – elle) pour désigner celui ou celle à qui elle parlait, comme dans ce même passage :

Vous, les arbres arrangez-vous pour faire un silence tout blanc. (...) Ils savent qu'est-ce qu'ils ne savent pas ! et ils bougent leurs oreilles pour dire oui, ils savent même où je vais chercher la graine d'où naissent les idées, les plantes, les fleurs, les gens et eux aussi, les arbres. (Dib, 1994, P15-16)

Ici les arbres passent d'un locuteur à qui Lyyli Belle dit « *vous* », à un objet duquel elle parle à une autre personne (*vous*). À la page 15, l'arbre change de statut, il est personnifié. C'est le prince charmant « *dans les bras duquel on voudrait rêver* ». <sup>1</sup> L'héroïne, elle, est à la recherche de son identité. Cet élément naturel (l'arbre) se voit devenir un être humain à construire. Ensuite le rêve se multiplie. L'arbre devient « les arbres » qui écoutent et qui connaissent la vérité. Il faut donc interroger les arbres pour en savoir plus sur cette histoire pleine de mystères.

Nous pensons que Lyyli Belle ne se présente pas, parce qu'elle est censée être connue par les lecteurs. Aussi, Dib a bien dit qu'un écrivain n'enseigne pas, il désenseigne. Nous sommes censés la retrouver tout au long du récit en découvrant les objets et les personnes qui l'entourent et qu'elle nous présente.

Dans *Le Sommeil D'Ève*, la narration est partagée entre Faïna et Solh. Les instances dans cette histoire sont réparties entre des faits diurnes racontés par Faïna et d'autres, sous forme de rêves et cauchemars racontés la plupart du temps par Solh.

Solh et Faïna s'échangent des rôles entre eux. En changeant d'instance, en racontant leurs actes et événements, ils s'adressent chacun à l'autre, ce qui crée une sorte de dédoublement. Elle est à la fois narratrice et lectrice, elle s'adresse également, à elle-même en soliloquant:

Je bavardais intérieurement avec Solh de la sorte lorsqu'une douloureuse pensée m'a foré le cœur, ce n'était pas une vraie pensée, c'était moins que ça. C'était une voix sans voix, une pulsation, je ne sais c'était en tout cas en rapport avec Solh, moi et la mort. Ce qui se dérobe devant les mots. Aussi je vais essayer de m'exprimer avec des images(Dib.1989.p.30).

Cette instance hétérodiégétique est intervenue comme relais car le personnage est déficient et impuissant à accomplir la tâche de narration qui se veut ultérieure dans la seconde partie, et simultanée dans la première.

---

<sup>1</sup> Campbell Joseph: *Le héros aux mille et un visages* .Oxus.p.243.

## ➤ « Je » et l'autre

Pour aborder ce point, nous nous basons sur une remarque de Benveniste :

« *La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste* ». <sup>1</sup>

En d'autres termes, le « je » ne peut être défini qu'à partir d'une instance externe d'une autre personne : « je dis tu et qui me dit-tu » Cette vérité linguistique se traduit sur le plan romanesque par les termes « je » et « autre » empruntés à la psychanalyse.

Dans notre corpus, plusieurs « moi » s'opposent et se complètent. On peut trouver que « je – moi – nous – vous » coexistent et parfois se fondent ensemble à ne plus pouvoir être délimités : « *Comment je le sais ? Tout à l'air d'être en congé, la maison, et nous, et les choses (...) Moi, je le regarde et je dis(...) De tous les côtés vous entendez les choses se réveiller* » (Dib, 1994, p.9-10)

Dans ce passage, le « je » qui représente à priori Lyyli Belle, s'adresse à un « vous » anonyme qui pourrait être les lecteurs ou des personnes qui sont dans la même situation. On pourrait penser aussi que le vous, ici, selon le dictionnaire Larousse, « *Représente, comme complément une ou des personnes indéterminées* ». donc Lyyli Belle ne s'adresse pas à une personne précise, son «moi » s'adresse plutôt à un « autre » comme elle, un autre « moi ».

On retrouve aussi à la page 12, une alternance entre « je » et « on », mais c'est toujours Lyyli Belle qui narre, qui s'adresse à son « vous » indéterminé.

« *Et me revoici dans mon lit (...) on s'y allonge et on est parti (...) on va loin (...) j'ignore quoi (...) à compter de cette minute, vous faites corps avec tout. Vous êtes un secret épanoui(...) vous êtes le signe qui ouvre l'espace et le protège* » (Dib, 1994, p.12)

---

<sup>1</sup> Emile BENVENISTE : Colloque, Akatane Suenaga. *Benveniste et Saussure : l'instance de discours et la théorie du signe*. Revue des linguistes de l'université, Paris Ouest Nanterre, la défense, 9/1997.

## ➤ « Je » et moi

Victor Hugo a décrit le « moi » universel dans la célèbre préface des *Contemplations*. Il considère l'utilisation du pronom « je » indiquant le « moi » individuel comme une sorte de provocation, qui écarte et anéantit la présence des autres. Pour lui ce « je » est habilité à désigner plus qu'une personne qui parle :

On se plaint des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous. Leur crie- on. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! l'insensé qui croit que je ne suis pas toi ! Ce livre contient nous le répétons autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. <sup>1</sup>

Pareillement pour Proust qui considère le livre comme un produit réalisé par un autre moi, autre que celui que nous connaissons ou lisons dans l'histoire « *un livre est le produit d'un autre « moi » que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* »<sup>2</sup>. Ce que confirme Georges Gusdorf en partant de l'idée qui consiste à envisager l'écriture comme un élément qui dévoile à travers le texte un autre moi de son créateur. Tout écrivain prend des distances en consacrant une aliénation spécifique à lui : « *Toujours celui qui écrit est un autre, parce que toute écriture prend ses distances et consacre une aliénation* »

Cet autre moi est une forme de l'inconscient, ce que confirme Jaques Lacan « *l'inconscient est le discours de l'autre* »

Le « je » dans *La trilogie Algérie* et le « je » dans *La trilogie Nordique* sont très différents. Dans la première, la parole est prise en charge par l'auteur dans un premier temps, et Omar la reprend à plusieurs reprises. Les dialogues des personnages dans les trois textes sont une forme de l'actualisation et de l'appropriation des paroles.

---

<sup>1</sup>, Émile BENVENISTE : Colloque , Akatane Suenaga. *Benveniste et Saussure : l'instance de discours et la théorie du signe*. Revue des linguistes de l'université, Paris Ouest Nanterre, la défense,9/1997.

<sup>2</sup> Ibidem

Dans *La trilogie Nordique*, c'est le cas d'un « moi » fragmenté, qui se cherche partout, depuis son propre reflet dans le miroir jusqu'à ses proches sans oublier les choses, les rêves et l'imaginaire. On retrouve ce moi troublé dans ce dialogue entre Lyyli Belle et son père :

« *De moi ?dit-il. Peur ?-Pourquoi ? -Parce que c ; est toi* » (Dib, 1994,p.49)

« *Parce que c'est moi .et parce que c'est moi.* » (Dib, 1994, p.26)

Le moi de Lyyli Belle se confond avec celui du père pour, peut-être, se retrouver ou se compléter, mais parfois ce moi se trouve perdu et sans repères quand l'héroïne est étrangère a son propre corps.

*Ma main est partie d'elle-même et je lui ai donné une gifle(...) C'était ma main, ce n'était pas moi.* » (Dib, 1994, p.27)

Le plus fort est quand elle se regarde dans le miroir et se pose des questions sur son moi : « *On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un(...) c'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. On se dit « c'est moi » parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace.* » (Dib, 1994, p.28)

On peut ressentir le doute qu'éprouve Lyyli Belle à propos de son propre moi au point de ne pas croire en son propre reflet dans le miroir. Un autre moi troublé coexiste aux côtés de Lyyli Belle, c'est celui de la mère qui se dédouble et se voit comme un objet : « *Je suis ce qu'il est advenu de moi. Ce qu'on a fait de moi, ce quelqu'un que quelqu'un a fait de moi.* » (Dib, 1994, p.97)

Ces dires peuvent étrangement appartenir à notre auteur, surtout le début de cette phrase, ou le « moi » se plaint de ne pas avoir choisi sa destinée, d'avoir été contraint d'être ce qu'il est, Dib a dû subir la colonisation dans son jeune âge, ensuite il a subi l'exil de la langue, il a écrit en français parce que la colonisation française avait détruit ou presque toute source de culture arabo-musulmane. Le choix de la langue n'était plus un choix mais une contrainte, enfin c'est l'exil vers une autre terre ; certes personne ne l'avait obligé de partir

« Mais il y a aussi le rêve qui se change en cauchemar. On voit ça quand on voit plein de gens et de choses et qu'on ne se voit pas parmi eux » (Dib, 1994, p.61)

Dans *Neiges de marbre*, Dib met ses lecteurs dans l'embarras de connaître le narrateur dès la première page, dans le chapitre qui porte le titre « La visiteuse ». Ici le narrateur, est celui qui dit « je », en même temps que c'est le propriétaire de l'histoire ; autrement dit, il raconte son propre mythe en étant à la fois « je » et « l'autre ».

Avec ses deux Finlandais couchés, deux malades, et encore un troisième Larron, l'individu qui dit *Je*. Lui, c'est moi. Je le suis en tant qu'un autre, que n'importe qui, ma vie en rend compte, ou si on veut, en répond. Dans ces douze étages et plus d'hôpital, je ne suis que présumé malade, moi, en observation.(Dib.1989.p.7).

Plusieurs contraintes propres à l'auteur peuvent être dévoilées depuis ce petit passage, bien sûr en nous référant à la biographie de l'auteur, à ses œuvres et ses déclarations lors des interviews : « *Qui était l'autre n'avait plus de sens puisqu'il était l'un, et il était l'autre.* » (Dib, 1989, p.195)

Toute la complicité est dans cette révélation, quand Solh se confie à lui-même ou à Faïna. Pourquoi nommer l'un et l'autre, puisqu'ils ne sont qu'un ! C'est un constat que nous faisons alors et qui se résume comme suit : partant d'un dédoublement du personnage féminin qui déambule entre deux facettes complémentaires mais paradoxalement opposées, nous parvenons à une autre dichotomie assez complexe, celle d'un dédoublement d'une autre nature où les deux facettes du personnage sont de sexes opposés, chaque moitié étant à la recherche de l'autre. L'éternelle dichotomie qui oppose : l'homme et à la femme, cette dichotomie qui renvoie à la réalité de l'écrivain qui, voulant écrire et dire la femme, doit la percevoir dans son inconscient.

### 3.3. L'éclatement textuel

#### 3.3.1. Les traces intertextuelles

Le texte littéraire est un carrefour, l'intersection, où se croisent plusieurs codes dépassés par l'écriture. L'intertextualité est une perversion qui met en évidence l'éclatement de tous les codes, elle s'exprime, selon Barthes et Julia Kristeva, en rompant avec les normes les plus fiables de l'écriture, et en exprimant le pluralisme discursif qui conduit à la polyphonie du texte. Barthes a proposé les concepts de "texte" et d'"intertexte" « (...) , *mais écrire c'est se placer dans ce qu'on appelle maintenant un immense intertexte, c'est-à-dire placer son propre langage, sa propre production de langage dans l'infini même du langage* »<sup>1</sup>

L'intertextualité est une référence à un texte antérieur. Mais en fait, ce concept est plus complexe et même plus large, car il se connaît sous des formes diverses, ce qui rend sa définition déterministe et restrictive presque impossible. La définition de l'intertextualité dans les dictionnaires littéraires est la suivante :

Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autre<sup>2</sup>

Pour Nathalie Piégay-Gros, l'intertextualité est un acte qui permet de forger un texte à partir d'un autre texte de manière intentionnelle ou non réfléchi par l'intervention d'un autre texte.

L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in

<sup>1</sup> Mikhaïl BAKHTINE, La poétique de Dostoïevski. Paris, Seuil, 1970, p. 127

<sup>2</sup> Julia KRISTEVA, Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse, Seuil, coll. Points, Paris, 1969, p.841

absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou  
l'inscrive in presentia (c'est le cas de la citation)<sup>1</sup>

Pour Michaël Riffaterre, la notion d'intertextualité a changé au niveau des lecteurs, c'est-à-dire que la découverte de l'intertextualité ou l'existence d'un texte dans un autre texte ne peuvent se faire que par des lecteurs, qui perçoivent le lien entre les œuvres. Selon lui, l'intertexte est « *la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie* »<sup>2</sup>

Notre corpus est tellement complexe et ambigu qu'une seule et simple lecture ne permet jamais au lecteur de repérer la présence d'un texte déjà lu. Pour cette raison Tiphaine Samoyault traite également l'intertextualité du point de vue du lecteur. Selon lui, il doit être attentif plutôt qu'oublieux, et posséder une bonne mémoire, ce qui lui permet de détecter le lien entre le texte courant et les textes déjà lus « *L'intertextualité exige un lecteur qui n'est pas « oublieux », comme le définissait Montaigne, qui sache mobiliser ses connaissances au bon moment et en bon ordre* »<sup>3</sup>

Pour Bruno Hongre, l'intertextualité n'est pas seulement l'existence de traces écrites, de textes précédemment lus, mais aussi l'interprétation et le déchiffrement qui ont été faits à partir de ces lectures.

Ainsi, l'intertextualité, ce n'est pas seulement le fait pour l'auteur d'inscrire des éléments issus de sa culture dans ce qu'il écrit ; c'est aussi le fait, pour le lecteur, d'introduire ou projeter dans le texte même qu'il croit seulement décrypter, des éléments inscrits en lui par ses autres lectures. Chacun dans sa relation au texte, investit en quelque sorte son « capital textuel » et sa capacité d'analyse<sup>4</sup>

Comme nous l'avons déjà signalé dans la partie précédente, le corpus sur lequel nous travaillons se réalise à partir d'un lien diégétique imposé par l'intrigue prolongée qui, à son tour, sollicite le retour des mêmes personnages et le partage du

<sup>1</sup> Nathalie PIEGAY-GROS, Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996.P.152

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, p. 9 35

<sup>3</sup> Tiphaine SAMOYULT, L'Intertextualité, mémoire de la littérature, Nathan, 2001, p. 70

<sup>4</sup> Bruno HONGRE, L'intelligence de l'explication de texte, Ellipses Édition Marketing S.A., 2005, p. 23 36

même univers fictionnel tout au long des histoires pour interroger notre problématique.

### 3.3.1.1. Prolongement intertextuel de *La trilogie Algérie* à *La trilogie Nordique*

#### ➤ Intertextualité/Intratextualité.

Dans notre corpus, nous retrouvons ce que les critiques appellent, l'intratextualité ou l'autocitation, c'est-à-dire que dans ses œuvres, Dib cite ou fait allusion à d'autres titres ou passages de sa propre bibliographie. Dib a noué des passerelles entre ses textes, à la fois transfictionnelles, et textuelles, pour dominer et unifier son œuvre, et multiplier ses échos. Au sein de chaque œuvre on retrouve un fragment des autres œuvres. Les volets des deux trilogies partagent entre eux des thèmes propres à l'œuvre dibienne, il a dispersé des fragments textuels, dans toute son œuvre, à chaque lecture faite dans ce sens, il sera question d'un « déjà lu ».

L'intertextualité qui s'avère d'une manière flagrante, dans notre corpus est celle de Habel, et *La grande maison*, repérée à travers le choix des pauvres qui rachètent ce monde, et qui paraît comme référence dans *Les Terrasses d'Orsol*, où se joignent les trois romans. Ce motif de la pauvreté qui a dominé les volets de *La trilogie Algérie*, renvoie à l'appellation de *La Dame de la Merci*, exprimée par le choix de cet ordre religieux, qui rachète le monde, dans *Habel* qui fait référence à ceux qui habitent la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol*, suite à la rencontre de Ed avec l'étranger qui vient de sa ville natale, Jarbher, pour chercher de quoi vivre, et fait référence à Aïni qui se déplace de Dar Sbitar à une autre ville lointaine pour trouver de quoi nourrir les bouches qui l'attendent à la maison .

L'étranger est lui-même Ed à Habel et Aïni à *La grande maison*, en établissant un jeu complexe, qui confirme la présence d'un continuum nodal renvoyant aux mêmes conditions existentielles, « *il en porte témoignage, et il ne sent pas qu'à l'heure où les tombes vomiront leurs entrailles* » (Dib, 1985, P.113). Ce même passage a été récité par Habel à la page 178.

Certes Habel ne fait pas partie de notre corpus, mais dans quelques chapitres il s'est imposé comme œuvre de référence car il s'agit de l'histoire qui a tout bousculé chez Dib. Dans cette œuvre on a pu découvrir les qualités d'écriture, fondées sur l'analyse psychanalytique et philosophique.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Faïna est devenue folle à la fin de l'histoire, c'est-à-dire qu'elle a subi le même sort que Lily qui, elle, devient *Habel* en arabe. Dib l'approprie à Lily, la héroïne de l'histoire, pour révéler les similarités présentes entre les trois personnages, cette folle qui est également Atika dans *La grande maison*.

Dans *L'Infante Maure*, le même caractère est attribué à la maman de Lyyli Belle, qui devient folle et se comporte comme une personne insolite. Sa mère, une femme enfermée dans son cocon, toujours ailleurs, est une autre source de questionnement pour Lyyli Belle qui cherche à transpercer son secret et à la ramener sur terre. Pareillement l'apparition du vieux comme un personnage équilibrant le désordre, qui prend le rôle de la grand-mère de Omar dans *La grande maison*, alors qu'elle est paralytique, ne fait que regarder, est impuissante, mais elle est surtout la source d'un autre malaise pour Aïni, contrairement à Lyyli Belle et Lyly et aussi pour Ed qui s'est servi du Dr Rahmony, pour revenir sur le chemin de la réconciliation avec soi et l'autre, car ce docteur avec sa philosophie particulière a pu rendre Ed à Jarbher.

*Le métier à tisser* est présent aussi dans *L'Infante maure* à travers les divers extraits ajoutés par Dib dans son texte nordique. « *Quelques parts dans des arrière-cours perdues, une cave, deux caves pleines d'une fumée acre, et les mêmes odeurs* » (Dib, 1994, p.43)

Par la cave, Dib désigne la cave où se trouve l'atelier du tissage, l'endroit où se réunissent les tisserands pour discuter les affaires de leur misère.

Dans *L'Infante Maure*, Dib a fait appel et allusion à maintes œuvres personnelles. Le mot «maure» dans le titre, nous rappelle plusieurs de ses œuvres

dans lesquelles il a cité le mot «mauresque», notamment dans *L'Incendie* et *Un été africain* «Exactement comme on se jetterait dans un incendie pour y nager à la brasse » (Dib, 1994, p.34)

Dib nous rappelle aussi son recueil de poèmes intitulé *Ovive*, « *qu'aucune chose n'ait peur de l'autre, Eau vive, ta lumière s'inventera elle-même, ni blanche ni sombre, jusqu'au moment où le jour en viendra à poindre* » (Dib, 1994.p.53),

*L'arbre à dire* est aussi présent dans *La trilogie Nordique*, à travers l'expression émise souvent par le père à sa fille, « *Papa dit que je suis un œil en cœur il se comprend et moi, je le comprends* » (Dib, 1994, p.68) cette même expression est présente dans *L'arbre à dire* «*la matrice sur laquelle s'inscrit celui-ci et se donne authentiquement à voir c'est bien l'oreille qui, en tant qu'œil du cœur, dispose de la mémoire véridique*»<sup>1</sup>

Le recueil de poèmes *Feu beau feu*, a eu sa part de présence, en tant qu'intertexte dans *L'Infante maure*.

Elle ne s'éteint pas, non, son feu simplement dort, se met en veilleuse. Un feu qui sitôt papa revenu, se réveille, sort ses rayons, triomphe dans le visage, le corps, le sourire tout. Moi je ne suis pas ce genre de feu qui s'endort à un moment ou un autre.moi tout le temps c'est pareil : je brule (Dib.1994, p.119).

*Talisman*, et *Si diable, veut* dans l'histoire de Salem, à travers la reprise du mot 'Iblis' qui est le nom d'un diable en arabe, et aussi quand Salem explique les rituels anciens de ceux qui voulaient avoir des talismans. Dans la même histoire on trouve aussi une allusion à son œuvre *Maitre de chasse*.

Lève-toi, Salem, et va ouvrir !c'est ainsi, il y a bien longtemps, au temps où existaient encore des sorciers, que l'un d'eux, doué d'un grand pouvoir(...) L'enfant assure qu'il n'ira pas ouvrir !hurle le vieux sorcier. Furieux, pour punir Salem, Le maitre ordonne à son

<sup>1</sup> DIB. Mohammed : *L'arbre à dire*. p.39

chien par Iblis, lève –toi et va mordre Salem! (Dib, 1994, p.124)

*La grande maison* est aussi présente dans *L'infante maure* par le choix du personnage Menoune, qui délirait en disant des extraits mal compris. Menoune qui devient l'homme blond :

Un blond bonhomme chante comme pour empêcher que le décor ne s'écroule sur lui, Il a des dents si rares que là aussi passent des courants d'air, il commence d'une voix légèrement nasillarde : Je n'en veux pas des étoiles ;je n'en veux pas des océans ;je veux La Pologne avec des pommes ; De grosses comme un poing. Dors, mon petit, dors, ta mère est partie pour Pariis! (Dib, 1994, p.44)

Dib a gardé le même personnage, pour faire passer ses messages, il l'a mis à jour en lui attribuant la blancheur de peau pour révéler son exil chez les blonds, contrairement aux Maures porteurs de teints bruns.

Dans sa chambre, Menoune délirait faiblement, depuis quelques jours, elle mêlait tout, Elle perdait conscience et ignorait ce qui se passait, elle répétait encore : Je ne vous verrai plus mes petits, son chant revient sur ses lèvres, très doux, déchirant : ce matin d'été est arrivé, plus bas que le silence, je me sens comme enceinte, Mére fraternelle, les femmes dans leurs huttes attendent mon cri. (Dib, 1952, p.49)

*L'incendie* est présent dans tous les volets de *La trilogie Nordique*. Pour *Les Terrasses d'Orsol*, *L'incendie* se manifeste dans la fosse où Ed revient chaque jour pour dévoiler son secret. La première fois qu'il a vu la fosse, il y a trouvé des créatures vertes qui ressemblent à des tortues, métaphorisant les soldats français.

Je ne peux pourtant écarter de moi le spectacle, vu là-bas plus tard qu'hier encore, de ces créatures chevauchant chacune un rocher, créatures semblables à des tortues marines, ou mieux que ça ,à des crabes géants, lesquels s'efforçaient par pulsion imperceptible d'aborder le rocher voisin , au moment où d'autres,

identiques, se coulaient vers les anfractuosités, puits ou grottes, qui ne doivent pas être rares là dessous. (Dib, 1985, p.26)

Dans *Le Sommeil d'Ève*, *L'Incendie* est présent dans le passage où Faïna décrit l'endroit où elle pourrait retrouver Solh-Loup, Pour elle, Solh est dans la forêt entourée de montagnes, cette forêt est incendiée, ce qui fait référence à l'Algérie en guerre.

Le souvenir me rattrape. La forêt en moi se replie, incendiée. Louve, je suis à la recherche de Solh-Loup. Lui même est parti à ma recherche. Je le sais, je découvre ses traces, partout, sur toute chose. Les traces de son passage : au fond de ce bois grouillant d'ombres, à la fourche de cette sente, mais pas lui (Dib, 1989, p.107)

Ce passage fait allusion à *L'infante maure* aussi, par l'usage de la forêt comme endroit d'ascension vers la découverte des secrets ainsi que comme point de départ des quêtes.

Ma première visite est pour lui, je dis bonjour à nos arbres, les bouleaux, les pins à notre herbe, nos fleurs, surtout les buissons de rose, à leur place après toute une nuit, fidèles, réveillés depuis longtemps, eux. Ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de brume. (Dib, p.13)

La quête de Faïna ne s'achève pas, elle cherche Solh le loup inlassablement. Cette fois elle l'a vu dans ses rêves qui font à leur tour référence à *L'Infante Maure*. Elle s'est trouvée avec lui dans un grand incendie, entourée de flammes qui l'horrifient, qui est en fait La guerre de libération déclenchée en Algérie, son pays natal.

Comme au jour nous y avons fait à quatre entrée, de la même manière le gaz, a pris feu dans son encoignure, En rêve, l'endroit était plus sombre et les flammes plus terrifiantes, et ce n'était pas le pire, Je voyais aussi Solh

bruler. Fallait-il que je plonge à mon tour dans le braiser pour le sauver ? je chercher par quel moyen le tirer de là, L'angoisse, qui me comprimait le cœur m'a fait jeter en désespoir de cause dans les mêmes flammes. Et je l'ai mordue (Dib, 1989, p. 93).

Dans ce passage, *La grande maison*, et *L'Incendie* sont tous les deux présents en intertexte, dans la même page du *Sommeil d'Ève* où Dib évoque *La grande maison*, à travers la description de la chambre, qu'elle habitait avec Lex au camp de Méricourt qui loge les habitants dans une seule pièce, comme les gitans cette pièce est froide. Cette description est semblable à celle de *L'Incendie*.

En ces fenêtres embrassées en dedans que, couchée, j'aperçois, Ce feu allumé derrière chacune, cet Incendie. Éclatant et retiré, sans flammes, fixe. Pourquoi ? Nous campons à Méricourt tels des gitans, dans une seule pièce, non chauffée de surcroît. Nous tenons à force de pulls, de couvertures sur nous, Lex par bonheur est vigoureux. Il ne souffre pas de froid, la cuisine n'est toujours pas installée. (Dib, 1998, p. 108).

*La grande maison*, dans *Le Sommeil d'Ève*, s'exprime encore une fois, accompagné de *L'incendie* dans un ordre identique à celui de leur parution, qui se manifeste au moment où Faïna parle des maquisards qui surgissent au cours de la nuit avec leurs grenades, ce qui leur valut des représailles.

Alors je me suis mis à tuer, dégoupiller une grenade et la lancer, charger une arme et tirer, qu'astuce que c'est ? la chose la plus bête qui soit qu'on puisse jamais apprendre dans la vie, plus facile que d'avalier une gorgée d'eau, des maquisards hébergés par notre village nous avait valu ces représailles. (Dib, 1989, p. 131).

Faïna révèle en intertexte *La grande maison*, en considérant ces maquisards comme des gardiens qui sont venus pour s'occuper de son affaire et lui résoudre ses problèmes, en disant que l'un des deux était là pour la ramasser, autrement dit pour faire réunir ses fragments dispersés entre deux pays.

D'autres maquisards me ramassaient au cours de la nuit qui, allait suivre. La réparation. C'est ainsi pourquoi ? Je l'ignore. Ceux-ci ne me ménageraient pas leurs soins. Dans les pires situations-embuscades, accrochages, L'un d'eux était là pour s'occuper de moi. (Dib, 1989, p131)

L'Incendie revient avec cette appellation des incendiaires, attribuée aux maquisards de La grande maison, accompagnée du thème de la montagne et du sang, que nous avons déjà étudié et exposé en tant que rationalité de l'identité, et la montagne comme caractéristique principale de la nature maghrébine et le refuge des Moujahid durant la guerre de libération.

Je porte mes doigts, mes blessures et les examine, Résultats de l'effort fourni en vain pour me lever, elles se sont remises à sécréter un sang poisseux, des essaims de mouches tourbillonnent avidement autour de moi. Dans l'azur, des démons en forme de torches dansent, de temps en temps, ils descendent et par surprise, m'enveloppent de caresses incendiaires. (Dib, 1989, p.130).

*Le métier à tisser* est également présent dans *La trilogie Nordique*, à travers la description de la manière dont Faïna dévore la galette noire qu'elle a appelée le pain au sang. Dans ce passage elle évoque à la fois *La grande maison*, *Habel* et *Le métier à tisser*, car elle parle de sa sortie de l'hôpital, thème qui a été déjà évoqué fondamentalement dans *Habel* et aussi dans *La grande maison*, ou *Dar Sbitar* qui signifie « la maison hôpital », Elle décrit sa folie quand elle sent la présence de ce pain de sang, elle rajoute que depuis sa sortie de l'hôpital (dar Sbitar qui est en fait l'Algérie minimisée par Dib dans ce portrait mosaïque), elle est prise par l'envie de ne manger que du sang. Ce même passage existe dans *Neiges de Marbre* à la page 58.

Maintenant je n'ai plus qu'une pensée : manger du sang, manger parce que je répugne à le boire. Ça se présente sous forme de galettes de seigle où, au lieu de lait ou d'eau, on a incorporé du sang. Depuis ma sortie

de l'hôpital, je n'ai pas d'appétit pour d'autres nourritures, par contre, ce pain au sang, j'en raffole. D'habitude ce que je mange m'importe peu. Et là c'est devenu une passion. Même la couleur noire des galettes me fascine, je croque accompagnée d'airelles crues, aigres douces à la saveur sauvage, je mange ainsi du rouge et du noir. Solh devrait voir ça. Il serait, je crois horrifié de découvrir ce côté vampirique de ma nature. (Dib, 1989, p, 29).

Dib a mêlé dans son œuvre ses textes mêmes, il les a créés à travers un portrait mosaïque. Au sein de chaque texte on trouve un fragment d'un autre, il a façonné un continuum thématique, partant de *La trilogie Algérie* jusqu'à celle du Nord, il a aussi intégré d'autres textes étrangers, s'inspirant des textes sacrés du Saint Coran, ou d'autres provenant des mythes anciens. Cette intertextualité mythique n'est pas un moyen de réécriture mais une révélation des vérités personnelles, et historiques déjà voilées.

### ➤ La polyphonie mythique

L'œuvre dibienne est connue par la richesse de ses contenus, ce qui permet une ouverture sur plusieurs horizons d'analyse et de lectures polysémiques. Il a pu dépasser toutes les lisières en se créant un style propre à lui, il joue entre ses textes en empruntant et s'empruntant des fragments omniprésents, tout au long de son œuvre, il a fait de l'exil et de l'identité de l'amour et de la folie, ses constantes. Son talent et sa maîtrise de création ont dépassé ses textes.

Dans un cadre d'interculturalité, il a mis dans son œuvre où s'amalgament diverses cultures et religions, cette caractéristique de métissage et d'intertextualité allegorique qui s'organisent autour des versets coraniques et bibliques, présents dans son texte ainsi que des mythes anciens.

Victor Hugo aussi est présent avec son chef-d'œuvre *Les misérables* dans *La trilogie Nordique* « Sans être, mort, on oublie juste de vivre, mais nous sommes toujours ici » (Dib, 1994, p.22), au moment où Hugo disait dans *Les*

*misérables* « *Ce n'est rien de mourir; c'est affreux de ne pas vivre.* »<sup>1</sup>. Le choix effectué par Dib en évoquant une telle grandeur universelle n'est pas fortuit ou anodin, ce passage dévoile la réflexion dibienne, universelle, où se partagent les traditions et la tolérance de l'autre, peu importe sa religion et sa doctrine. Nous remarquons une adoption des visions envers la logique de la vie et la mort.

Dans notre corpus, la présence des mythes est flagrante, nous allons voir ceux qui sont les plus répandus, dans les récits d'étude.

### • Le mythe du Vieux

Le mythe du vieux prend ses racines de la mythologie gréco-romaine, il joue souvent le rôle du personnage sage et divin, qui possède un savoir infini. Le mythe du vieux est apparu pour la première fois chez Dib dans le choix du personnage de Mama, la mère paralytique de Aïni dans *La grande maison*. La représentation du vieux se reproduit encore dans *La trilogie Nordique*, dans *L'Infante Maure*, le grand-père que Lyyli Belle crée dans son imaginaire, pour qu'il soit le personnage guide qui lui trace le chemin de la découverte des vérités, et en même temps équilibre le désordre et le désarroi de sa vie, en lui répondant aux divers questionnements qui la dévorent, d'un jour après l'autre.

Prés de l'ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n'est assis là, me semble-t-il, que pour moi. Comme il est assis, jambe croisée, en blanc, je sais que je suis arrivée pour le reconnaître, moi debout en robe non moins blanche, je n'ai jamais eu de Grand-père à moi. Celui-ci, au premier coup d'œil, je devine qu'il est le père de mon père et ne saurait être d'autres que mon grand-père.  
(Dib, 1994, p.147).

Dans *Les terrasses d'Orsol*, le Dr Rahmony, dont le nom évoque toute la quiétude et la sérénité, il représente le personnage sage, en dépit son origine énigmatique et inconnue. Il se montre par sa sagesse et sa philosophie de vie

---

<sup>1</sup> Victor HUGO, *Les Misérables*, vol.2, Le Livre de Poche, 1998.p.194

singulière, qui permet à Eid de partir à Jarbher après avoir pu lui faire croire qu'il avait la maladie des maladies

Pour moi, mon affaire était claire, j'avais la maladie des maladies. Mais encore une fois, cette pensée, ne me serait peut-être pas venue si Le Dr Rahmony n'avait pas contribué à la semer dans mon esprit en jugeant superflu de me livrer son diagnostic. par ce qu'il ne pouvait pas dire ne pas l'avoir fait, et n'avoir pas ainsi engagé sa responsabilité. J'en avais conçu une sincère indignation durant les longs jours, qui avaient suivi, je l'ai découvert plus tard, il savait ce qu'il faisait. Mais je n'étais pas encore en état de le comprendre et de l'apprécier, et à cause de cela j'allais connaître quelques –une des heures les plus sombres de mon existence. (Dib, 1985, p.20/21).

Le D<sup>r</sup> Rahmony, comme la grand-mère de Lyyl de *Neiges de marbre*, s'apparente au vieux, pour s'approprier également à la symbolique des attitudes mystérieuses.

#### • **Le mythe du voyage initiatique, la fin du monde et le renouvellement**

Ce mythe s'étend à *Cours sur la rive sauvage* où Dib évoque la fin du monde, cette tradition d'écriture qui signifie chez les chrétiens le jour qui précède la résurrection de Jésus Christ. Dib évoque indirectement le renouvellement et la renaissance spirituelle, à travers ce thème, car dans les traditions de presque toutes les religions, la terre se renouvellera, après l'apocalypse: «*Et maintenant la tombe vomit ses entrailles*» (Dib, 1985, p.195).

Ce propos d'Ed est un verset emprunté du Saint Coran. La parole sacrée, intervient ici comme langage originel pour, résoudre la crise de la parole impuissante à transmettre le message du personnage qui n'est pas habilité à refléter l'essence de la vie : «*N'as-tu pas regardé comme ton Dieu étend l'ombre ? S'il le voulait, elle resterait à demeure. Nous avons commis le soleil pour preuve* » (Dib, 1994, p.200)

Dib remonte à la mémoire collective pour exprimer son impuissance à dire les choses. Il s'est servi des textes coraniques pour mettre en exergue l'étrangeté d'un texte sacré au sein d'un récit rédigé en français, pour marquer l'altérité de son texte et lui attribuer un nouveau pouvoir de s'adapter avec les mythes originels, dans le but de révéler toujours son exil et celui de l'écriture.

Il incite au développement spirituel et sollicite l'engagement dans des aventures de quête de soi, pour mieux se connaître, notamment avec le choix inédit de ses personnages enfants qui nous apprennent comment voir les choses de la vie. Il se confirme à partir de son ambivalence et sa différence avec l'autre, il interpelle le mythe de Sainte Marie et son enfant, qui a pris conscience de sa mission dès les premières secondes de sa naissance. Il a évoqué ce mythe du Saint Christ également, pour rappeler son exil et son appartenance orientale non occidentale, à travers la parole sacrée, car Sainte Marie s'est exilée et s'est éloignée de ses proches pour accomplir sa mission divine « *Nomme-là dans l'écriture Marie, alors qu'elle s'isolait des siens quelque part à l'est, puis tendait autour d'eux un voile, sur quoi nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans défaut* » (Dib,1989, P.212).

Donc Dib choisit ce mythe du renouvellement après l'ascension, pour exprimer la renaissance d'une nouvelle personne après l'apocalypse, ce que nous avons déjà évoqué dans le chapitre consacré à la mort , où nous avons découvert que Dib utilise la mort pour indiquer le début, contrairement à ce que nous avons appris.

### • Le mythe d'Agar et Ismaïl

Dans *L'Infante maure*, l'histoire d'Ismaïl est racontée par le père à sa fille. L'extrait de la Bible a été cité sans être annoncé. La narration est dominante dans ce passage, elle est donc liée à la remémoration des souvenirs, c'est une citation narrativisée et confiée à l'un d'eux : « *Qu'as-tu, Agar? Ne crains pas, car le Seigneur a entendu la voix de l'enfant dans le lieu où il est. Lève-toi! Relève l'enfant et prends-le par la main, car je ferais de lui...* » (Dib, 1994, p.172).

L'histoire de l'enfant Ismaïl est évoquée ici, non seulement en raison de sa valeur religieuse, mais aussi de sa valeur humaniste, rappelant l'exil et l'errance de cet enfant sacré et de sa mère Agar dans le désert, ainsi que la chute continue. Cette histoire peut provenir des versets coraniques, ou simplement racontée en d'autres termes. Nous pensons que l'auteur a utilisé cette phrase pour combiner les deux religions dans un esprit de tolérance. Son père est musulman, mais il a raconté l'histoire à sa fille en utilisant des versets de la Bible.

### • Le mythe de l'arbre de l'univers

Ce mythe est omniprésent dans toute l'œuvre, son principe consiste à assimiler la vie de l'homme à un voyage vers Dieu et en Dieu, dont personne ne peut nier la présence. Autrement dit, tous les personnages de Dib sont en voyage infini, que ce soit les personnages de *La trilogie Algérie* ou *Nordique*. Partant d'Aïni qui voyage chaque jour pour aller chercher de quoi vivre, à Omar qui voyage à Bni Boublen, en arrivant à Lyyli Belle pour laquelle le voyage a marqué toute l'histoire par sa particularité ; ou Ed dans *Les Terrasses D'Orsol* et son voyage à Jarbher; Solh et ses voyages incompris dans *Le Sommeil D'Ève*. Ce thème du voyage est emprunté à Muhyi Al Din Ibn Arabi (1165-1240), un grand philosophe et mystique musulman.

À travers ce mythe il révèle également le mythe d'Adam et Ève et leur exil et la rupture avec l'arbre, et le péché originel. Dib nous montre le côté positif de l'exil ou ce qu'on a appelé dans le premier chapitre l'exil désexilant qui permet à l'individu de se retrouver en s'écartant des autres, Solh a assisté au meurtre d'Ibrahim, par les colons, en étant enfant le fils de Noé était lui aussi exilé et Dieu l'a orienté et guidé jusqu'à ce qu'il ait eu sa gloire et soit devenu le père de tous les croyants.

### • Le mythe de Majnun Leïla

Cette légende de Majnun Leyla fait partie de la mémoire collective de la civilisation arabo-musulmane. C'est sans doute l'une des histoires d'amour les plus célèbres d'Orient. Elle raconte l'histoire de Majnun Leïla ou Quais, un poète bédouin fou tombé amoureux de sa cousine Leïla. Mais son père refusa plusieurs

fois de lui donner sa fille. Désespéré, il finit sa vie dans le désert, dans la plus grande misère. C'est l'une des histoires d'amour les plus populaires. Quis ne peut pas épouser Layla ! Le poète désemparé, a utilisé son art pour lutter contre le régime, Layla finit par se marier avec un autre homme et a quitté la région. "Majnun" se réfugie dans le désert au milieu des animaux sauvages où, pour se nourrir, il se dispute l'herbe, parle aux gazelles... Un jour, il est découvert mort, son corps recouvrant un dernier poème adressé à Layla. Dans notre corpus, les personnages semblent être destinés à errer et à retrouver, chacun d'eux, sa propre Leyla. Dans le portrait peint par Dib, la surestimation de l'amour perdu et l'absence de valeurs et des normes socialement imposées, sont mises en évidence. L'amour en tant que valeur elle-même, conduit à l'errance et à la folie.

Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit, pour ne pas mourir, et le lendemain matin elle n'est pas morte, elle aurait dû être morte, elle ne l'était pas, ainsi de nuit en nuit. Elle ne mourait pas, car elle racontait ses histoires à un roi qui voulait toujours connaître la suite et disait : on verra ça demain. Arrivait le matin de ce lendemain, et le roi disait une fois de plus : on verra ça demain. Toujours pour la même raison l'histoire n'est pas finie. (Dib, 1994, p.144).

Dans le chapitre consacré à l'analyse mythocritique, nous avons évoqué un exemple presque identique à cette légende que nous trouvons beaucoup plus didactique qu'une histoire de distraction. Dib nous confirme son talent en dévoilant sa volonté de faire de son propre mythe une histoire qui ne s'achève pas, il nous montre comment survivre par l'attente de ce qui va se produire pas la suite, il nous invite à nouer des liens avec l'imaginaire pour affronter le réel que nous vivons durement, quand il s'agit d'un besoin non accompli.

Toutes ces traces intertextuelles et intra textuelles nous confirment l'universalité de son œuvre qui reste énigmatique. Malgré le taux innombrable des études faites sur l'œuvre dibienne, elle offrira toujours l'occasion pour s'y pénétrer et découvrir Dib encore plus

Ceux qui ont eu la curiosité de me lire pourront en témoigner. De l'un a l'autre de mes livres, des parcelles sont jetées, non d'une manière calculée, mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre a un autre, nullement dans une succession logique, mais organique (Dib.1998. p.39).

Cette présence intense des liens entre les œuvres confirme la présence de la continuité entre elles où Dib montre son engagement dans une aventure de quête de soi, de vérités et de l'écriture.

---

## Conclusion

L'œuvre de Dib se présente comme un puzzle littéraire, dont les morceaux sont éparpillés chacun dans une histoire à la fois différente et nouvelle par rapport à l'autre. L'ensemble de ces histoires partagent entre elles le même univers fictionnel, les personnages réapparaissent à nouveau dans chaque récit, et pareillement l'intrigue préalable se prolonge de *La grande maison*, à *La trilogie Nordique*. Dib a noué des liens en jetant des passerelles entre ses œuvres en créant des relations transfictionnelles qui s'étendent entre tous les récits. Dib a défendu la condition écologique en étant un nature-writer, autrement dit il a opté pour la littérature verte qui sert à faire de la nature un personnage dans le texte, où il agit comme un être ordinaire et défend son existence. Dib a maîtrisé à merveille cette interprétation de son amour et son grand attachement pour les terres septentrionales, et nous avons vu comment il a pu décontextualiser et déterritorialiser l'espace de *La grande maison*, de Dar Sbitar, aux jardins des sapins enneigés.

Nous avons analysé la fragmentation comme notion problématique, qui affecte souvent le texte dibien. C'est une technique omniprésente, dès les premiers textes réalistes, mais elle n'est pas claire. Avec le développement du texte dibien, la fragmentation évolue, elle devient un mytheme de l'écriture de Dib. Cette fragmentation dissimule à jamais ses ambivalences et sa mise entre deux univers, l'un choisi, l'autre imposé.

La fragmentation comme stratégie d'écriture a multiplié le texte de Dib et pareillement ses personnages qui sont en fait un seul personnage, et qui sont Dib lui-même. L'effacement des personnages et des repères spatiotemporels a été indiqué, lors de notre lecture. En avançant vers ses derniers récits, Dib n'a eu qu'une envie, celle de nous enseigner comment se passer de la présence humaine et la remplacer par les éléments de la nature, le

soleil, la mer, le sable...pour se satisfaire de soi en se cherchant au sein de soi-mêmes.

Le « je » narratif chez Dib pose souvent un problème de distinction entre celui qui parle et celui qui dit « Je ». Dib a amplifié ce flou énonciatif d'un roman à l'autre dans l'intention de refuser tout enfermement imposé par les règles énonciatives. Cette technique narrative labyrinthique, révèle l'ambiguïté du Moi conflictuel qui évolue dans l'histoire en créant une polyphonie discursive très complexe, où se manifeste une nouvelle forme de la parole de la rémission. Cette parole est engagée dans un jeu énonciatif qui mène vers ce flou référentiel perturbateur de la fiction principale.

L'analyse transfictionnelle du corpus nous a permis de détecter un prolongement intertextuel/ intratextuel, qui s'étend de *La trilogie Algérie* à *La trilogie Nordique*, en créant une interchangeabilité dibienne, avec la récurrence des mêmes mythes inspirés des textes anciens de la civilisation arabe ou des textes sacrés du Saint Coran, dans chaque roman. le choix de ces mythe en particulier renvoie à ses origines arabo-musulmanes.

## **Troisième partie**

**Le désir entre le dire, ne pas dire et le dire  
autrement**

### **Troisième partie : Le désir, entre le dire, ne pas dire et le dire autrement**

---

En ce qui concerne cette troisième partie, nous avons tenté de faire le tour de la question, en abordant l'aspect des mythes et des rêveries, et leurs rôles dans l'expression de la douleur et l'extériorisation des désirs refoulés, chez l'individu.

Nous nous sommes efforcés de circonscrire certaines techniques d'écriture qui ont conduit à une telle esthétique afin de mieux accéder au sens dissimulé derrière les symboles qui dominent la quasi-totalité des textes dibiens, singulièrement ceux du Nord.

Le premier chapitre de cette partie s'intéresse aux mythes et à leurs rôles, dans la vie de l'homme en tant que thérapie. Nous y accédons aux sens cachés dans le cadre de l'interprétation qui s'impose en tant qu'acte restrictif et soulageant, qui permet aux lecteurs d'échapper aux contraintes vécues dans le monde réel. Le choix des symboles suscite l'envie d'aller plus loin dans l'œuvre de Dib. Nous traitons ces symboles comme unités fondamentales des mythes.

Puis nous évoquerons la crise de la parole, et les divers conflits de la communication voire l'incommunicabilité entre l'ensemble des personnages, en métaphorisant la crise identitaire, par l'incapacité de nommer les objets et de décrire les sentiments. Nous pénétrons ensuite dans le contraste oralité /écriture, exprimé à travers l'énonciation monologique et les soliloques qui se développent comme un moyen d'extériorisation de la douleur interne et une manière non déclarée pour révéler l'évolution intérieure des personnages. C'est en réalité un développement spirituel résultant des débats internes, qui mènent vers la folie, à cause de l'enfermement dans la parole individuelle.

Les noms propres et les titres sont présentés dans notre travail comme créateurs de sens et acteurs de langage, voire porteurs de messages à la fois cryptés et décryptés. Nous nous sommes focalisée sur presque tous les noms et titres attribués aux personnages et aux lieux car, à chaque interprétation le texte devient plus accessible. Ils contribuent à éclaircir le sens particulier et la personnification du drame personnel du personnage, qui serait en fait celui de l'auteur même.

### **Troisième partie : Le désir, entre le dire, ne pas dire et le dire autrement**

---

Le troisième chapitre de cette partie procède d'une démarche à vocation didactique dans la mesure où il porte sur les messages voulus être transmis par Dib via ses textes. Nous avons tenté d'en ouvrir certains, en nous introduisant progressivement. Nous avons visé l'œuvre dibienne comme un projet littéraire engagé dans la révélation des maux des peuples colonisés, dans un cadre purement réaliste. Puis sous un autre angle, fictif, où Dib a changé de type d'écriture, et a accordé de l'intérêt à l'expérience humaine en s'inscrivant dans un espace imaginaire tendant à l'universel, et il confine ses textes, paradoxalement, dans un hermétisme apparent.

Dib a voulu nous enseigner comment affronter la douleur en la matérialisant grâce à la théorie lacanienne de l'objet petit « A » qui consiste à matérialiser l'immatériel. Dans ce chapitre nous exposerons cette théorie qui nous permet de diminuer et réduire l'intensité de la douleur dont souffrent les personnages et nous-mêmes.

**Premier chapitre**  
**Analyse mythocritique**

Nous voulons commencer notre chapitre par un exemple emprunté à J.Biermel où il montre que tous les prisonniers d'un dortoir réussissaient à survivre tandis que dans d'autres salles, 10 à 12 personnes mouraient chaque semaine ; parce qu'ils écoutaient une vieille femme raconter une histoire tous les soirs.

### 1.1. La polyphonie des mythes et des rêveries

L'homme renferme dans son inconscient le besoin existentiel d'écouter des récits et de façonner d'autres univers là où il peut être impliqué, ou des scènes fictives dont il est uniquement un créateur.

À travers le même exemple, on peut aussi comprendre que l'homme possède à la fois un pouvoir et un besoin de dépasser la condition humaine en assurant sa survivance par le monde utopique :

Le sens de ses expériences est selon moi, clair : elle confirme le besoin organique de l'homme de rêver ; autrement dit, le besoin de mythologie ; au niveau onirique, la mythologie veut dire surtout narration ,consistant dans la représentation d'une suite d'épisode épique ou dramatique ; c'est ainsi que l'homme, soit en état de veille, soit en état de rêve (dans la modalité diurne ou nocturne de l'esprit) prouve le besoin d'assister à des aventures et a des événements dépassant les limites du possible.<sup>1</sup>

Donc la conception mythique chez l'homme offre un biais par lequel il peut échapper aux contraintes et aux douleurs vives et vécues de la vie réelle vers l'imaginaire.

D'après Mircea Eliade la pensée mythique dispose de certaines fonctions, qui sont constitutives et ne manquent pas d'objectivité, puisqu'elles sont susceptibles de façonner un univers irréel qui échappe à la formalité des temps et des durées comme le conçoit Ernest Cassirer:

---

<sup>1</sup> Eliade MIRCEA: *L'imagination littéraire*, Ed, Romanesque.1987. p.65.

Le mythe est objectif par ce qu'il n'est pas un reflet d'une existence donnée et qu'il est une manière de construire qui permet à la conscience d'échapper et de s'opposer à la simple réceptivité des impressions sensibles.<sup>1</sup>

Le mythe se représente alors comme moyen de satisfaction, et de bien-être, offert à l'homme par la nature pour affronter des situations dues aux états d'aliénation et d'errance, résultant de son quotidien qui impose un besoin de compensation, et qui se réalise sur le plan fictif parce que l'homme ne peut guère vivre que dans une seule dimension où il se trouve toujours rationnel :

Tout être humain est constitué à la fois par son activité consciente et par ses expériences irrationnelles. Or les contenus et les structures de l'inconscient présentent des similitudes étonnantes avec les images et les figures mythologiques...<sup>2</sup>

Selon Mircea Eliade les sentiments, la nostalgie et les aspirations, peuvent être découverts à travers la redécouverte des différents mythes et symboles, ainsi que les comportements doyens ; il avoue aussi, que les recherches scientifiques ne sont pas distinctes de la littérature, tout au contraire : « *Il se pourrait que mes recherches soient considérées un jour une tentative pour trouver les sources oubliées de l'inspiration littéraire.* »<sup>3</sup>

L'univers imaginaire est toujours la source inexhaustible de la littérature mythique, qui contient souvent au fond d'elle une quête spirituelle ; le fruit de cette quête exige une lecture « *initiatique* » et une autre « *mythocritique* », comme le disaient *Simon Vierre* et *Gilbert Duran*<sup>4</sup> L'objectif de cette double lecture est de déceler les mythes cachés dans le texte littéraire.

---

<sup>1</sup> Ernest CASSIRER : *La philosophie des formes symboliques*. Minuit. Paris.1983. p. 31.

<sup>2</sup> Eliade MIRCEA : *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris.1988. p. 178.

<sup>3</sup> Simon VIERNE : *la littérature sous les lumières des mythes*. Cahiers de l'Herne.1978. p.350.

« *Le mythe est donc un système dynamique de symboles et d'archétypes qui se réalise dans un récit.* »<sup>1</sup>

En lisant cette définition, le premier point que nous pouvons retenir est que : le mythe est une somme de symboles exigeant une relecture symbolique, qui réclame à son tour une épreuve de transcription et de décryptage des divers éléments mythiques du produit littéraire.

La lecture symbolique suppose un essai de décodage des éléments mythiques de la création littéraire, par l'interprétation des images littéraires qui signifient autre chose si on les rapport à ce qu'elles sont en apparence dans le tissu du texte littéraire, le mythe a une préexistence sacrée c'est là qu'interviennent les éléments d'un symbolisme ontologique. Étant polyvalent, le mythe peut se rapporter à l'idée de modèle du monde, au niveau symbolique, le mythe est inclus dans l'art, ses structures sont incorporées dans la légende, le conte, la ballade, il acquiert un nouveau sens en tant que forme de « redire » il offre des nouvelles significations et devient un acte de culture.<sup>2</sup>

Dans les ouvrages mythiques ou fictifs, l'auteur se situe dans un autre univers fantasmé dit onirique dans lequel les rapports avec les personnages, sont de nature imaginaire et non critique. À ce moment on plonge dans le rêve et dans le jeu en récupérant une dimension archaïque par sa propre création : « *L'homme crée par le*

---

<sup>1</sup> Gilbert DURAND. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Ed. Univers. Paris. 1977. p. 75.

<sup>2</sup> Eliade MIRCEA : *Soliloques*, Ed, Humanistas, Bucuresti, 1991. p.49.

<sup>3</sup> Eliade MIRCEA : *Le sacré et le profane*, Gallimard.1988. p. 179

*Jeu et réalise cette dimension du rêve où règne la liberté absolue, où les catégories de l'existence sont négligées et le destin est supprimé. »<sup>1</sup>*

Dans notre corpus Dib est le créateur conscient, joueur et qui incite au jeu par des énigmes qui ne sortent pas du ludique.

Au sein de ces pages réside une masse de messages chiffrés, destinés aux lecteurs pour être déchiffrés à merveille ou à ne jamais être compris dans leur totalité. Dib nous invite à le suivre dans ses énigmes, il crée des symboles, et les offre au lecteur initié pour qu'il les décrypte ; des symboles qui participent à l'accès vers l'universel. Comme le disait Mircea Eliade : *« C'est grâce aux symboles que l'homme sort de sa situation particulière vers le général et l'universel, les symboles éveillent l'expérience individuelle et la transmutent en acte spirituel, en saisie métaphysique du monde »*.<sup>2</sup>

Pour instruire une telle investigation il faut interpellier une méthode ou une science qualifiée pour offrir des normes qui participent à rendre le chercheur capable d'initiation en lui octroyant une ou des techniques spéciales de conception et de compréhension des différents phénomènes du monde. Cette science est nommée par Mircea Eliade : *« la technique de la quête des sens et de signification de l'existence »*<sup>3</sup> La science qui se spécialise dans ce genre de quête est l'herméneutique : d'après Mircea Eliade cette approche est la technique de la libération et de la survivance, elle est la seule créatrice du sens dans la littérature.

---

<sup>1</sup> Eliade MIRCEA : *Le sacré et le profane*, Gallimard.1988. p. 179

<sup>2</sup> Adrian MARINO : *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed, Dacia –Cluj-Napoca, 1978, trad. en français, 1981

### 1.1.1. Rôle du mythe, culte et de la méditation

Pour Brunel Pierre, l'écrivain qui fait appel aux mythes veut écarter tout ce qui est déterminé par le temps, il veut garder la forme du désir pour la limiter et la connaître dans son particularité fixée, l'auteur constitue une image structurée à partir des désirs et des images spirituelles formées par l'individu, loin de toutes les contraintes linguistiques.

L'auteur veut éliminer tout ce qui est conditionné par le temps ou individuellement mouvant pour établir la forme, la circonscrire et la connaître dans son caractère fixé. Il s'agit bien d'un structuralisme, mais d'un structuralisme non linguistique. Au lieu de partir des unités et des articulations du langage telles que nous les livrent la grammaire, la syntaxe et la sémantique, il veut partir de formes qu'on pourrait définir comme des formes a priori.<sup>1</sup>

Le mythe dérive d'un mystère ou des dogmes révélés à travers les personnages choisis par l'écrivain, qui s'éloigne de la raison et la logique afin de répondre aux différentes énigmes d'existences, mis en valeur dans l'histoire; ces énigmes naissent d'un esprit désireux, qui s'interroge continuellement sur tout ce qu'il l'entoure.

Le mythe est une manière d'échapper à la raison pour expliquer des états d'âme et des contextes particuliers, dans lesquels se trouve souvent l'homme.

Or c'est précisément du mystère que va naître le mythe. La disposition mentale favorable au mythe est l'humeur interrogante. Je me trouve devant quelque chose que je ne comprends pas, dont aucune théorie ne m'explique la cause. Je cherche donc un autre type d'explication, sans le secours ni de la raison ni de l'expérience scientifique. Je crée une cause<sup>2</sup>

Il considère l'aspect d'une personne dans la vie concrète comme une petite partie de son image et sa représentation dans son ensemble, une distorsion. L'homme obéit selon qu'il est un homme ou une femme à différents moments de sa vie, il est encore restreint parce qu'il est enfant, adolescent, adulte ou âgé ; en outre,

<sup>1</sup> BRUNEL Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, 1992.p.18

<sup>2</sup> Idem.p.18

parce qu'il doit jouer un rôle dans la société, Il doit donc se spécialiser en artisan commerçant, les employé ou voleur, prêtres, gestionnaires ; cela ne pouvait pas suffir. Par conséquent, l'humanité complète n'existe pas dans un seul individu, mais dans le corps social considéré comme un tout.

L'individu ne peut être autre chose que des organes. Ses compétences de vie, son langage de pensée et les idées qu'il a développées sont tous issus du groupe auquel il appartient ; il a hérité des gènes qui ont formé sa structure corporelle du passé de son groupe social. S'il prétend que ses actions, ses pensées ou ses sentiments en sont déconnectés, alors il finira par le déconnecter de la source de l'existence.

La responsabilité sociale est responsable de l'intégration des cours d'étiquette dans la vie quotidienne et de l'autonomisation des individus. Au contraire, l'indifférence, la résistance ou l'exil rompent cette charmante liaison.

Du point de vue du groupe social, l'individu séparé de lui n'existe plus : il est perdu. Un homme ou une femme peut honnêtement désirer avoir rempli son rôle ; peu importe qu'il s'agisse d'un prêtre, d'une reine ou d'un esclave.

Les gens peuvent trouver de nombreuses façons de symboliser cette continuité au sein d'une société avec une base mythologique. Par exemple, les clans des tribus de chasseurs américains s'appellent les descendants d'ancêtres mi-bêtes et mi-humains. Ces ancêtres ont non seulement produit des membres du clan, mais aussi des espèces animales nommées d'après le clan ; par conséquent, les hommes du clan du castor sont des parents par le sang de l'animal Castor, et ils sont les protecteurs de cette espèce. Soutien de ces habitants de la forêt. Et, puisque l'âme humaine a une forme similaire à celle de l'univers, la cabane représente l'harmonie radicale entre l'homme et le monde et lui rappelle le chemin caché de la perfection qu'il doit suivre dans la vie.

Mais il existe une autre voie, qui est à l'opposé de la responsabilité sociale et du culte populaire. Du point de vue de la route missionnaire, les personnes en exil ne sont rien. Mais d'un autre côté, cet exil est le premier pas de l'exploration. Chacun porte son tout, donc chacun peut le chercher et le trouver là-bas. Les différences de sexe, d'âge et de profession ne sont pas les éléments essentiels de

notre nature, ce ne sont que les costumes que nous mettons temporairement sur la scène mondiale. On ne peut pas confondre les personnes qui les portent avec les vêtements eux-mêmes.

## 1.2. Symbole : élément composant des mythes

### 1.2.1. Le symbole : un désir déguisé

Dans cette partie du travail nous essayerons de montrer tout simplement que le symbole est inscrit dans une valeur sensée, en conduisant une science métaphysique qui peut satisfaire la curiosité des lecteurs et les pousser à réfléchir sur des figures qui subsistent finalement par un principe mystérieux. Et chacun de nous est tenu d'interpréter, autrement dit de « réinventer » selon ses propres registres chimériques ; il s'engage dans une quête infinie du symbolisme où il affronte et brave les autres approches de découverte. Selon Mircea Eliade : « *Le symbole révèle certains aspects de la réalité – les plus profonds- qui défient tout moyen de connaissance..* »<sup>1</sup>

Le mot symbole est apparu en 1830, issu du grec *symbolon*. Il indique un segment d'objet brisé en deux, partagé entre deux personnes « *Quand les tessères sont rapprochées cela peut permettre de réparer une Séparation ou de franchir une distance. L'antonyme du symbole est le diable : celui qui sépare. Ce qui divise est l'ordre diabolique. Ce qui rapproche de symbolique* »<sup>2</sup>

Pour Chevalier, tout symbole est capable de contenir à la fois la connotation de la séparation et l'union.

Le symbole sépare et met ensemble ; il comporte les deux idées de séparation et de réunion ; il évoque une communauté qui divise et qui peut se reformer. Tout symbole comporte une part de signe brisée ; le sens du

---

<sup>1</sup> Eliade MIRCEA, *Images et symboles*. Paris. 1952. p.12.

<sup>2</sup> CREUSER, *Dictionnaire des symboles*, Paris .Laffont .1969. p 458.

symbole se découvre dans ce qui est à la fois brisure et lieu de termes, séparés.<sup>1</sup>

Le symbole représente une idée ou un objet désiré dans la réalité, il existe toujours sous forme naturelle, offerte par l'univers ; ses formes doivent être comprises par les sentiments avant la raison.

« *Quand nous employons le mot symbole, faute de disposer d'un autre plus exact, nous pensons au symbole naturel, et à la fois à la figuration qui est l'idée projetée en la chose représentée.* »<sup>2</sup>

En psychanalyse, le symbole peut désigner « *...toute forme de représentation figurée d'un désir inconscient (symptômes, rêves, lapsus, actes manqués)* »<sup>3</sup>

Le rêve se manifeste sous forme d'un état psychique dont l'unité de base est le symbole qui peut transmettre un message indiquant une vérité universelle ou une pensée humaine destinée, d'une façon indirecte, aux hommes curieux. Comme il peut être un moyen sur lequel s'est appuyé l'émetteur pour dévoiler ses besoins, il se manifeste aussi sous forme d'un message chiffré, ou moins connu par la majorité.

Pour désigner les choses de la vie on utilise des langages différents, soit de manière franche et directe (un langage verbal), soit indirectement à travers un système détourné en utilisant des signes (cas des sourds et des muets).

Cependant, la diversité des langues a toujours été une barrière entre les individus car il est nettement plus difficile de comprendre les attributs des personnes qui ne parlent pas la même langue, bien que la difficulté ne réside pas dans cette diversité. Elle apparaît dans différentes cultures, références et coutumes, dans la différence du caractère unique de chacun.

Afin de trouver une solution pour réduire ou éliminer ces difficultés de communication et de perception, il est nécessaire d'avoir un langage universel ; ce

---

<sup>1</sup> Ibidem. p.145.

<sup>2</sup> Sh Waller DE LUBICZ, *le temple dans l'homme*, Dervy- livres, p. 265.

<sup>3</sup> Ibidem.

symbole est approprié à cela; à travers l'objet auquel il se réfère, sa forme est distinguable par tout le monde, cette technique s'accomplit grâce à dans sa simplicité et sa spontanéité.

Le symbole est universel par la généralité des emblèmes représentés, qui sont en effet le reflet des expressions générales et commune entre tous les peuples.

Cette propriété d'universalité qui est associée aux symboles, fait du langage symbolique un instrument d'égalité puisqu'il offre à la majorité des hommes la même idée en leur permettant de déchiffrer les mêmes codes, qui sont en réalité des codes émis par la nature qui est à son tour commune et universelle, comme le conçoit Mircea Eliade expliqué par Nicole Sera :

Pourtant si l'on admet, comme je le propose, que les symboles sont des objets naturels, le symbolisme devient ,par le fait même, le langage de la nature, du cosmos, de l'univers, et puisque la signification des symboles ne peut être perçue que par l'intelligence du cœur, c'est-à-dire par l'instinct, par la sensibilité, par l'intuition plus que par la raison, cela nous amène à comprendre, que ce langage des symboles est comme une musique, qui peut être ressentie sans être comprise, perçue sans être analysée en faisant du symbole est le poème universel.<sup>1</sup>

En guise de conclusion nous disons que le symbole est une image figurée, offerte par la nature, dans l'intérêt de transmettre un message qu'on ne veut pas ou qu'on ne peut pas transmettre directement. Il reflète un besoin désiré dans le monde réel et réalisé dans le monde onirique.

Pour pouvoir distinguer ces conflits, il faut arriver aux profondeurs des sens dissimulés dans ces symboles, qui sont en fait un langage universel entre les individus

---

<sup>1</sup> Résumé d'une thèse sur l'écriture Eliadesque, réalisé par Nicole Sera, disponible sur Internet à l'adresse : <http://www.Romania.Nicolae.Sera@.copy.right/2005>.

À notre avis, la meilleure façon qu'on puisse adopter, dans cette perspective c'est l'interprétation.

### 1.2.2. L'interprétation, démarche restrictive

Pour chaque symbole il existe un symbolisé, avec une relation de substitution, qui suppose une interprétation selon le contexte de sa production. Cette opération divulgue les différents sens que peut dissimuler un symbole, ce qui permet au chercheur de mieux accéder au sens.

*« Permettant d'attribuer un sens en fonction du contexte. La polysémie du symbole a pour fonction de lui donner sa richesse, mais seule la référence à une règle d'interprétation et à un système peut donner précision au symbole ».<sup>1</sup>*

Au sens littéral, le terme « interprétation » désigne donc une explication et un éclaircissement. Dans sa définition la plus plate et simple, l'interprétation veut dire aussi, la facilitation de la compréhension en utilisant des termes plus accessibles et abordables. Cet acte est indispensable pour déchiffrer les codes dissimulés des symboles que nous allons traiter dans leurs contextes (psychologique, textuel, situationnels).

L'interprétation est mise en principe dans le cadre de « *la méthode analytique, du sens latent des paroles* »<sup>2</sup>. D'après les théories de la psychanalyse, savoir interpréter c'est dégager les envies instinctives et les conflits dissuasifs qui s'y rapportent

La première théorie de l'interprétation est élaborée par Freud qui affirme que « *La psychanalyse est un art d'interprétation* »<sup>3</sup>, car elle permet à l'homme de dévoiler les drames personnels qui s'accumulent dans son inconscient, et repose intégralement sur la mise en œuvre (l'interprétation) des signes qui se manifestent

---

<sup>1</sup>CHEVALIER &GHEERBRANT (1988). *Dictionnaire des symboles*, Laffont Jupiter, p.6.

<sup>2</sup>Alain DE MIJOLLA, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, HACHETTE littératures, Paris, p.848.

<sup>3</sup>Idem

dans le quotidien de l'homme à savoir les rêves ou rêveries. Pour Freud l'interprétation consécutive des symboles, garantit une thérapie qui permet d'accéder aux profondeurs de l'individu pour dégager ses désirs et douleurs afin de les disséquer et les traiter en forme de cure. « *Perspective globale qui définit une stratégie de la cure* »<sup>1</sup>

L'interprétation véhicule un sens dissimulé qui remet en cause « *les aménagements défensifs garants de la stabilité du refoulement* »<sup>2</sup>, son but est sans doute la levée des endurances, car celui qui peut interpréter les symboles et le choix des chiffres, est apte à diagnostiquer la source de ses désirs. Or la guérison ne se réalise pas par la connaissance première de ses symboles qui apparaissent sous forme d'un traumatisme refoulé, il faut atteindre les profondeurs des sens pour mieux comprendre et préciser l'origine d'un tel comportement.

Pour Freud tous les symboles qui forment les rêves et les rêveries d'un individu, sont à l'origine d'un refoulement dû à un traumatisme lié à un processus psychique, surtout quand il s'agit des rêveries. C'est le cas des récits qui forment notre corpus où les rêveries de tous les personnages sont porteuses de significances. Selon la théorie freudienne, chaque désir se dévoile dans les rêves, diurnes ou nocturnes, il s'envisage à travers le sens implicite que porte chaque signe. C'est à l'interprétation de discerner les désirs du rêveur par la simple action de dégager la somme des symboles, qui le construisent.

Tout rêve est réalisation de désir, il s'attache à montrer, que, même lorsque le sens patent est pénible, le sens latent est bien celui d'une recherche de satisfaction. Cela découle directement de principes posés dans l'esquisse, selon lesquels l'appareil neuronal tend à se décharger des quantités d'énergie qui y circulent ...ce

---

<sup>1</sup>Alain DE MIJOLLA, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, HACHETTE littératures, Paris, p.848.

<sup>2</sup> Idem, p.847

sera le principe de plaisir déplaisir » : réduction du plaisir accès au déplaisir comme décharge.<sup>1</sup>

Freud confirme que tous les rêves ont un sens significatif propre au rêveur, et que l'interprétation lui permet de dégager- selon ses principes- les sources de ses rêves, et de connaître, par le recours à sa biographie, l'origine de ses désirs favorisant ses délires qui résident, d'après lui, dans le même ordre. Autrement dit, les besoins inaccomplis se forment dans son inconscient, les symboles prennent des formes conflictuelles semblables pour s'y extérioriser sous forme de visions, leur sens latent est traité par les mêmes mécanismes. En conséquence, le rêve interprété offre l'occasion aux refoulé de réaliser un ensemble de « *déguisements* » qui sont nécessaires à la satisfaction, mais par des voies « *détournées* » à travers des symboles.

### 1.3. De la crise de la parole à l'incommunicabilité

La crise de la parole s'accomplit à travers cet étrangeté qui caractérise la nature de la relation privilégiée entre les différents rôles des personnages du corpus et leurs filles ou femmes. Elle se construit entre deux personnes qui ne parlent pas la même langue. La communication entre eux est si commune que la tentation d'oublier ce fait est grande. Les filles métisses et leurs pères ne parlent pas la même langue et n'en comprennent qu'une petite partie. Cette incompréhension sera l'occasion d'aborder la langue de l'autre de diverses manières. Par exemple, le père et Lyly utilisent chacun d'eux, son propre langage pour raconter des histoires ; la fille retiendra le signifiant : « *Pour n'en point connaître le sens, ma diablesse de fille ne retient pas moins chaque mot que je prononce, ne le conserve pas moins dans son oreille.* » (Dib, 1990, p. 45)

Il ne s'agit donc pas de traduction, mais d'une sorte d'assimilation des phonèmes de l'autre langue, ce qui n'empêche aucunement la communication : « *Peu à peu, nous nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la parole*

---

<sup>1</sup> Alain DE MIJOLLA, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, HACHETTE littératures, Paris p.848.

*étrangère. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Parole qui nous suffit, nous unit... » (Dib, 1990, p.18)*

La confusion procède de différents éléments, parmi lesquels nous retenons les caractéristiques de cette ambiguïté discursive. Il s'agit de la cohérence entre les personnes et leurs noms, qui échappent souvent au moment de l'appel.

*« À la fin, tu t'es rangé devant une boucherie, à l'angle de la rue Berthollet et d'une autre, une petite, dont le non, m'échappe en ce moment » (Dib, 1989, p.97)*

Un second facteur qui s'ajoute à l'absence de cohérence entre le signifiant et le signifié, est celui de l'inhérence à la connaissance des dates et jours, l'indétermination du sens des sentiments qui s'amalgament entre eux, tels la rencontre avec la séparation.

*« Tout était fini entre nous ou semblait l'être, une histoire passée. Elle était de retour depuis quatre ou cinq semaines, peut-être davantage. Je n'en savais rien » (Dib, 1989, p.121)*

Dans *Neiges de Marbre*, Lyyl a appelé son père et lui a dit le mot "valo" ; il ne le comprenait pas, mais elle ne pouvait pas le lui traduire ni lui donner l'équivalent dans une autre langue. Obscurité, ce mot étranger sera interrogé et confronté à la réalité ; il se révélera par coïncidence avec l'objet auquel il renvoie : la lumière. C'est donc une véritable révélation du sens du narrateur. L'obscurité qu'il a découverte par accident s'est d'abord transformée en lumière, et le mot "valo" faisait justement référence à la lumière. Nous savons également que le sperme est très apprécié dans tout le travail de Dib. Traduit en finnois, le mot connaît une nouvelle vie. Le point important à souligner ici est que le signifiant autre pose une question à la fois au narrateur et au lecteur : L'opération que je veux dire, l'opération d'explication ne va plus de soi.

Dans une autre séquence, le signifiant externe est l'objet du jeu de mots, car pour Lyyl, l'utilisation des mots simples est dépassée. Comme acte de

communication, elle trouve que les mots parlent d'eux-mêmes en maintenant leur propre langage. Dib nous invite à travers Lyy1 à jouer avec les mots, pour en découvrir plus.

Que l'on parle avec des mots, pour Lyy1, c'est chose connue déjà, allant de soi. Mais que les mots puissent parler eux-mêmes, tenir leur propre langage, être portés à jouer, cela, elle est en train de le découvrir. Que les mots jouent, savent le faire, eux avec elle, elle avec eux. C'est venu le plus simplement du monde. (Dib, 1990, p. 23)

C'est grâce à cette stratégie de jeux que Lyy1 a pu découvrir le sens des deux mots « kachka » la chatte, et « kochka » le porridge, en les rapprochant phonétiquement. Par conséquent, nous ne sommes pas dans le monde de la traduction, traitant des mots étrangers d'un seul point de vue, en visant un seul but et les échangeant à travers un symbole déjà connu. Différentes méthodes constituent autant de suggestions de lecture des signifiants étrangers.

Par l'incommunicabilité, nous voulons relever l'absence stratégique de cohérence de certains passages qui sont soumis à la confusion interprétative, et le conflit des idées fondées sur des cultures différentes, en créant une dialogisation au sein d'un contexte vide et opaque.

L'aspect hallucinatoire des propos de Dib, dans *Neiges de marbre* confère au discours, qui s'annonce dans l'obscurité, de tendre vers les problèmes discursifs, qui caractérisent le plus l'oralité.

Le texte de Dib est fortement marqué par la répétition et les différents tics langagiers qui relèvent du discours peu construit. Son discours s'annonce accompagné d'aphasie, mais aussi de la perte du fil de la discussion à travers le connecteur logique « mais » et la redondance de « comme...comme...comme » trop présente, comme expression dans la totalité des textes,

Tous les personnages de Dib utilisent le parallélisme dans leurs énoncés. Ils créent l'impression d'incompréhension et de perte au sein du récit. Ils sont toujours incapables de percevoir les sens des mots, leurs idées sont en perpétuel désarroi.

Au milieu de la ville ? Mais Jarbher a été bâti sur le fleuve, qui existait déjà... Ceux qui ont construit ce Jarbher étaient des fous, ceux qui continuent à le faire sont des fous, et des fous ce qui y vivent...mais on ne sait comment y rentrer quand on ne sait pas à quoi on joue...mais pas ce soir, pas cette nuit, ce sera un autre soir, une autre nuit. (Dib, 1985, p.171)

Dans *Le Sommeil d'Eve*, Dib a trop utilisé le balancement dans son texte, où il rassemble deux notions contradictoires, comme signe porteur de désordre et de confusion. Il se sert des figures de style, notamment celles qui possèdent une forte sonorité. « *J'ai mangé mes doigts. J'ai mangé mes cris* » (Dib, 1989, p.126).

Le sens circule durement, tous les textes sont inscrits dans l'ambiguïté, la majorité de leurs passages sont éloignés de leurs contextes et référents. Dans ce passage extrait des *Terrasses d'Orsol*, Ed parle et décrit les gens qui habitent la fosse, ce qui n'est pas déclaré clairement, mais plutôt le doute aura éveillé l'attention du lecteur, car toute lecture naïve écarte carrément cette interprétation de ce contexte, en sollicitant une relecture.

Mais revenons à notre coupe, ces personnes longeaient les confins les plus obscurs de la place, elles-mêmes parcimonieusement éclairée et rendue ainsi à une nuit et à des intrusions plus anciennes, elles ne me laissaient par conséquent d'autre choix que d'imaginer leurs traits et leurs allures ; le mari pour autant qu'il le fut débitait un discours de.... (Dib, 1985, p.78)

Dib s'est servi également de la proximité des anaphores pour révéler la crise de la parole et la quête des sens, en incitant toujours à des relectures qui permettraient de réduire un peu la confusion prêtée à ses phrases. Il utilise l'anaphore antéposée ou la cataphore, il joue également avec le pluriel et le singulier du même sujet, dans la même phrase. Par exemple dans *Le Sommeil*

d'Ève, il utilise Elles au pluriel, pour Faïna ; dans le même paragraphe , elle devient elle « *Elles ne me reconnaissaient pas ou ne voulaient pas me reconnaître, n'y tenait pas : Faïna, l'eau, la lumière...elle avait laissé quelque chose d'elle-même.* »(Dib, 1989, p.117)

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, le jeu entre les pronoms, le genre et le nombre des mots est fortement présent. Dib désigne son personnage par un pronom, et sans avertir le lecteur il le change dans le même paragraphe, où il se déplace entre les référents: « *Elle me délivrera, il n'en doute pas, il va chercher celle à qui il doit demander le nom qu'il n'a pas su retenir ...Aëlle ne va pas jusqu'au bout de ses mots, elle n'en dit pas plu* » (Dib, 1985, p, 195). Pour pouvoir comprendre ce passage, il faut avoir une bonne mémoire, ou bien il faut revenir en arrière, sinon on perd le fil, et on se trouve face à une forte discontinuité discursive, qui fragmente le texte, où le passage d'un thème à l'autre prend la forme d'une distorsion, inscrivant le texte dans un voisinage et une transition difficile à accomplir car le sens est incomplet et suspendu. Cela réduit la compréhensibilité directe et laisse entrevoir la possibilité de repositionner le sens de plusieurs manières, y compris la logique du choix interprétatif.

L'utilisation des énoncés allusifs a aussi eu sa part dans le texte Nordique. Elle nuance le récit en conduisant sans poursuivre pleinement le sens, et contribue par là même à introduire l'ambiguïté au sein de l'unité discursive. Dans *L'Infante Maure*. aussi, le lecteur ne sait pas qui parle, sans avoir à retourner vers les pages précédentes. En fait c'est le père qui parle en appelant sa fille, tout à coup Lyyli Belle appelle sa mère :

Lyyli Belle ! Lyyli Belle ! Lyyli Belle ! Où est-tu encore dans ces arbres ? Maman qui me cherche. Elle a lancé de nouveau son appel encore dans ces arbres ? Elle s'en doute bien, elle ne me retrouvera pas. Lui répondre. Je le voudrais. J'ouvre la bouche : tout de suite quelque chose m'arrête. (Dib, 1990, p109).

Cette attitude d'écriture adoptée par Dib s'analyse comme une marque spécifique imposée comme le reflet des divers stigmates porteurs de psychoses,

névroses... Bien que la cohérence de certains textes soit très respectée, cette angoisse met le lecteur au sein de cet univers discursif, vecteur d'une détresse, de perte de cohérence.

La répétition, le voisinage de sens, la difficulté d'atteindre le référent et aussi le balancement, tous ces facteurs ont créé du texte de Dib un univers où le lecteur se charge d'une mission métalinguistique, autrement dit : il cherche des mots pour expliquer les mots et les noms. La circulation de sens est mimétique de cette incapacité d'interpréter la pensée qui, à son tour, incite une seconde interprétation car les paroles de tous les personnages sont imprégnées d'une même vision hallucinatoire de l'univers.

Dib a fait dialoguer ses idées en les éparpillant entre ses récits. Il a mis comme arrière-plan une polyphonie mythique et symbolique à travers laquelle il invite son lecteur à prendre part à son aventure en accompagnant ses héros dans leurs quêtes. Ce discours ambigu permet au lecteur d'étendre ses horizons d'attente, en les élargissant pour atteindre le maximum d'interprétations et de sens possibles.

Donc Dib a intégré l'étrangeté discursive au sein de son texte, pour révéler les mécanismes qui dominent l'ambiguïté dont il souffre, qui pourraient déboucher sur plusieurs interprétations et multiplications de sens.

### 1.3.1. La voie(x) de la douleur entre le monologue/Soliloque

On parle de monologue lorsqu'une personne se parle fort pour soi-même. Le monologue est utilisé dans la littérature pour évoquer des obsessions qui sont généralement négligées et entrer dans des pensées intimes. Son but est d'évoquer un flux de pensées ininterrompues à travers l'âme des personnages, au fur et à mesure qu'elles naissent chez les protagonistes sans logique.

Parmi les premiers à utiliser le monologue, nous avons Édouard Dujardin dans *Les lauriers sont coupés* en 1887, et *Le monologue intérieur*, 1931, où il exprime la façon dont on peut exprimer et donner au lecteur l'impression de « tout venant » en

produisant en vrac les pensées des protagonistes. Quand il s'agit d'une voix intérieure, qui parle au fond d'elle-même sans faire sortir un son clairement entendu, là il s'agit d'un soliloque, qui vient seul. Autrement dit, parler tout seul, au-delà des conventions, est nécessaire pour qu'il soit recevable ou non, il institue la nécessité de renoncer aux façons usuelles d'exprimer la pensée, il a pour effet d'impliquer le lecteur pour le placer dans un statut de voyeur en lui octroyant la caractéristique d'omniscience en tant qu'interlocuteur implicite.

Généralement les soliloques sont utilisés pour révéler l'évolution psychologique et le développement intérieur, de la pensée individuelle du sujet soliloquant, comme *Les Stances* de Shakespeare, le monologue d'Hamlet, qui visent à donner aux spectateurs la conception des conflits et débats intérieurs de son personnage clé, à travers un système convenu orné de bravoure et de prouesse.

La richesse des textes qui forment notre corpus s'affirme d'un chapitre à l'autre car toutes les politiques littéraires découvertes dans le domaine littéraire sont toutes présentes à merveille, en confirmant toujours un talent universel chez Dib.

Notre analyse est véhiculée par deux thèmes majeurs à savoir, l'exil et l'identité, qui se développent comme articulateurs fondamentaux du travail, le monologue et le soliloque sont intensément présents dans le corpus, les personnages de *La trilogie Nordique* racontent leurs douleurs et leurs blessures en monologues, et souvent en soliloques. Lorsque la parole quitte l'esprit, la douleur est là, mais l'énoncé qui l'exprime est absent, la parole est perdue. Faïna, Lyyli Belle, Solh, Borhan sont tous impuissants à faire sortir leur voix pour dire ce qui leur fait mal, ils racontent leurs histoires sous forme de monologues, ils s'écoutent et s'entendent par eux-mêmes, leurs propos sont imprégnés par des allusions relevant de l'écriture, dans un portrait de métissage entre oralité et écriture.

La vie est sauvage, et la parole aussi, la parole comparée à l'écriture, l'écriture qui apprivoiser, ou au moins à tenter de le faire, la parole et la vie. Avant de connaître les scènes qui nous dressent, Roussia contre moi et moi contre elle, j'avoue n'avoir pas soupçonné combien la parole est sauvage, indomptable, que

n'écrivons – les horreurs que nous nous jetons à la figure en ces moments. (Dib, 1990, p.72)

Dib met l'accent sur les problèmes de l'écriture, qui naissent de cette ambivalence, qui opposent les deux techniques d'expression, celle de l'oral, représentant l'Orient, contre l'écriture symbolisant l'Occident. Il expose son récit en duel, ce qui crée une impression de concurrence entre deux pôles culturels.

L'inaccompli entre deux être sa, seul, pouvoir des unir, l'informulé qui le demeure et qui n'empêche jamais l'un d'entendre la confidence que l'autre tait. Il n'y a d'intimité possible qu'à ce prix de la réserve, de la pudeur, de la mesure dont on fait preuve. Tout ce que Roussia ignore, tout ce qu'elle récuse et saccage à plaisir. Et d'où tout ce mal que nous nous faisons. (Dib, 1990, p.72).

Les textes de Dib, sans exception, sont dominés par le soliloque, qui rajoute de l'ambiguïté au sens, au moment de l'ignorance de l'interlocuteur. Il est difficile de repérer la pensée exprimée par la parole, de celle qui est restée enfermée dans l'esprit du personnage, à vrai dire la parole muette.

Le fait de se servir des monologues et pareillement des soliloques, reflète le grand besoin de révéler la mise entre deux ainsi que le maintient de l'enfermement des personnages dans leurs pensées, en s'isolant du monde extérieur, et dénouant tous les liens habilités à le placer dans le cadre des normes.

La surabondance des idées, et pensées enfermées le conduit à se confiner avec soi. Après cette rupture non déclarée, il se trouve face à un état d'âme particulier et à ce moment-là se déclare « la folie » que nous avons déjà étudiée dans les chapitres précédents.

Le personnage de Dib est inlassablement pris dans des débats qui le fragmentent entre ce qu'il a dit et ce qu'il était censé dire, et ce qu'il n'a pas osé dire, pris par un déséquilibre terrifiant entre les mots et les pensés. Ces pensées expriment tantôt les besoins de celui qui dit « je », tantôt de celui qui dit « tu » et, fréquemment, on ne sait pas de qui il s'agit, car on présuppose un monologue

intérieur dédoublé « *nous l'étions plus que ça : des jumeaux, l'un le miroir de l'autre, l'image dans le miroir et nous changions de côté selon notre bon plaisir.* » (Dib, 1989, p.196). Le personnage est présenté à travers sa subjectivité du moi raconté, il manifeste ses paroles comme s'il expose ses délires et ses rêves, en démontrant son développement personnel et ses transformations physiques liées intimement au développement psychique.

Dib tente d'évoquer les conflits et les débats intérieurs par le biais des relations présentes entre les voix (e) narratives et les perspectives narratives, en visant à créer une alliance entre le moi acteur et le moi narrateur. Il vise l'exploration de cette nouvelle stratégie discursive (le monologue et le soliloque), qu'il a mise au centre de son récit, pour introduire d'emblée la crise, voire les traumatismes ontologiques, les inquiétudes et les incertitudes du personnage.

Par ce que je crois qu'on naît partout étrangers. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre, elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser, je suis retournée à l'idée que ça puisse être. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu. (Dib, 1994, P.171)

Dib a mis ses textes dans le cadre monologique pour évoquer la crise de la parole, en l'inscrivant dans un système énonciatif particulier, pour déclarer sa volonté de développer, à la fois le psychique et le spirituel, en adoptant une nouvelle pensée, en empruntant des réflexions modernes qui tendent à l'universalisme, et en adoptant et façonnant des œuvres maghrébines à partir des éruditions occidentales, toujours dans le but de révéler sa mise entre-deux.

### 1.3.2. Le regard

Dans le chapitre consacré à la fragmentation des personnages, nous avons évoqué le thème du regard comme un facteur équilibrant, au moment de l'éclipse des actants. Autrement dit, Dib se sert du regard pour remplacer l'absence physique de ses personnages, en leur octroyant le pouvoir de la magie. La présence du regard

dans le corpus est pesante, il devient une métaphore condensant du sens. Il véhicule le récit, comme un motif d'enchantement, qui permet à l'individu d'exprimer sa pensée, avec les yeux qui ont le pouvoir de tout voir. Cette métonymie est présente comme un facilitateur de communication quand il s'agit d'une crise de parole, le regard s'engage dans la production du sens caché.

Dans Les Trilogies *Algérie* et *Nordique*, le regard est fortement présent, il est lié souvent aux vieux, le regard de Mama, la mère de Aïni, qui est un regard de malade, qui transmet l'état d'âme d'une personne délaissée par ses enfants. Dans *La grande maison*, la colère d'Aïni est fortement marquée par son regard qui brûle tous les sentiments de maternité ou de tendresse envers ses enfants. Chaque lecteur peut sentir sa colère en lisant ses paroles, comme s'il était présent.

À l'autre coté extrémité de la pièce, assise en tailleur le brasero posé sur une de ses cuisses, elle marmonnait toute seule, elle le vit ouvrir les yeux :Voilà tout ce que nous a laissé ton père, ce propre à rien : la misère !explosa- elle. Il a caché son visage dans la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi. j'aurais dû vous lâcher dans la rue et fuir sur une montagne déserte. Mon Dieu, qui pouvait l'arrêter à présent, son regard noir, tourmenté, luisait.(Dib,1952,p.30)

Le regard de Mama est un regard, bleu comme la mer Méditerranée, ses yeux comportent à la fois la bonté et la dureté de la vie, elle est belle et vieille son visage rose entouré de blanc n'a pas réduit son charme.

Grand-mère Mama était paralytique. Elle conservait néanmoins sa lucidité ; son regard bleu, net, brillait de son ancien éclat : presque enjoué, portant, malgré le rayonnement de bonté qui en émanait, ses yeux se figeaient en une expression froide et dure à certains moments.son visage, un joli petit visage de vieille, rose, propre, était encadré d'une gaze blanche, on devait aider Grand-mère pour tout, pour manger, se retourner, faire ses besoins...(Dib,1952,p.31)

Dans *L'incendie* le regard prend la responsabilité de transmettre le message de Omar à Zhor en pleine clameur et obscurité, il lui demande de regarder, il permute la parole, par le regard et la voix par les yeux.

Les arbres, sur son visage, ses bras nus, Omar reçut une sensation de fraîcheur pénétrante. Réunissant ses paumes en porte-voix devant sa bouche il lança dans une grande clameur : yah ! Zhor ! Regarde-moi où je suis ! (Dib, 1954.p.10).

Le regard est souvent accompagné du visage, dans *L'Incendie*, Dib l'associe à la description de Slimane, par Ba Dedouche

Slii-mane ! Slii-mane ! les mains croisées sur la nuque, marmonnât son air tout bas, Slimane déboucha de l'ombre, Sur son visage qu'on distinguait à peine se lisait une expression de jubilation. Une faible lueur vacillait au fond de ses yeux bridés. Silencieux, il réprimait un sourire qui faisait briller son curieux regard. la petite flamme insolite dénonçait, on ne savait quelle ruse profonde. (Dib, 1954, p.14).

Pareillement pour le regard d'Ali Kara par Oncle Dedouche, il se concentre beaucoup plus sur ses yeux que sur le reste de son corps, un regard effrayant, selon ce que voit et senti, ce vieu Fellah à ce moment.

Je ne sais ; pour deviner son caractère, on pense qu'un regard suffirait, je crains plutôt qu'il ne faille user une existence entière pour sonder toute son âme. E Je...Dieu me pardonne, l'interrompit Slimane. Pour te dire la vérité, j'ai peur de ne pas avoir assez de temps, L'âme de Kara, ne nous en préoccupons pas .Les poux qui sont sur nous nous suffisent ; à quoi bon en chercher dans la tête des autres ?(Dib,1954.p.15).

Le regard se présente également avec le thème de l'envoûtement, Ba Dedouche commence en avoir assez des regards de Slimane qui n'a pas encore prononcé un mot et qui n'a pas divulgué leur secret, mais ses regards ont tout dit, ils l'effrayaient avec les inflexions de sa voix et ses regards visibles même dans la nuit.

Pénétré par une étrange fièvre, Ba Dedouche inclinait la tête sur la poitrine, la mimique de Slimane l'envoutait : Le vieux fellah ne pouvait détacher de lui ses regards ...Oncle Dedouche s'agenouilla, cette scène se déroula avec une rapidité déconcertante .La nuit était tranquille. Le vieux fellah regarda Slimane, qui posa une main sur son épaule. Ba Dedouche le viejo se prosterna aux pieds de Slimane Meskine dans une attitude soumise et humiliée. La nuit muette, de plus en plus profonde, de plus en plus totale, les enveloppa (Dib, 1954, p.19).

*Le métier à tisser* a partagé avec *L'Infante Maure*, la première page du texte, qui fait du regard un thème d'entrée, à travers lequel il lance et agence son récit, Dib décrit la voie que prennent ses regards entre sa mère et deux sœurs, dans la pièce déjà connue dans le premier volet, *Dar Sbitar*.

Ses sandales imbibées d'eau, ramollies, posaient de larges empreintes boueuses sur le pas de la porte. Ses regards allaient de sa mère à ses sœurs. Ces dernières le considéraient avec une expression maussade qui empâtait leurs traits. Aïni, la mère occupait son coin habituel, un vieux fichu élimé rabattu sur les yeux. Elle semblait plongée dans une profonde rêverie. Sous la lumière électrique, les murs nus, enduits de chaux verte, luisaient. le voyant, sa mère se leva d'un bond. Elle brandit le poing : ce n'est pas un fils que j'ai là, mais un chien des rues !(Dib, 1957,p7).

Le miroir apparaît pour la première fois dans les écrits de Dib, dans *Le métier à tisser*, comme thème. Il se manifeste avec le regard, comme si Dib invitait dans ce dernier volet de sa trilogie Algérie, à se regarder comme on se regarde dans un miroir pour voir notre propre image, celle qui y est reflétée, comme l'image la plus fidèle de ce que nous sommes. Il le fait à travers l'appel aux mendiants, les spectres errant dans la ville.

Et les mêmes arguaient à la décharge de ces lamentables créatures : Ce n'est rien de grave...ce ne sont que les nôtres. Hé ! Regardez-les ; comme un miroir, ils vous renverront notre propre reflet. L'image

la plus fidèle de ce que nous sommes, ils vous la montrent !(Dib,1957,p,18)

Il évoque le regard à plusieurs reprises, à la page 25 du *Métier à tisser*, trois fois dans trois contextes différents, dans le but de révéler la multiplicité et la diversité des apports de ce thème et ses emplacements dans la vie. En change d'angle, la vision changera involontairement, la première quand le patron interrogea Omar, avant de lui octroyer le poste de dévideur. la seconde quand il fouille l'atelier et la dernière quand Omar jette son regard sur Zbèche..

C'est le patron qui m'envoie pour une place de dévideur. L'individu qui le premier, l'avait interrogé le mesura du regard. Il eut une grimace désabusée...9a va dit.. dit l'homme. Il fouilla l'atelier du regard et ajouta : Zbèche, Il peut commencer...Omar jeta un regard sur lui , l'observa, perplexe.se balançant sur ses jambes torsées.(Dib,1957,p,25).

Dans *La trilogie Nordique*, le regard domine presque tous les volets, un regard errant quand il s'agit des personnages, et un regard hypnotique et fatal quand il est devant un étranger, notamment les créatures surnaturelles inventées par les personnages, tels Kikki ou le basilic dans *L'Infante maure*, qui se tue par celui qui peut le regarder droit dans les yeux. Cet être fabuleux, qui désigne le pouvoir royal, foudroie ceux qui lui manquent d'égard. La légende confirme qu'il était extrêmement difficile de s'emparer du basilic, le seul moyen d'y parvenir consistait à lui tendre un miroir, « *son regard venimeux* »<sup>1</sup>. il avait un regard haineux, terrible, doué d'une puissance mortelle reflétée sur le basilic lui-même et le tuait. En alchimie il désigne le feu dévastateur qui prélude à la métamorphose des métaux. C'est « *l'emblème de la luxure* »<sup>2</sup>. Le basilic est « *l'image de l'inconscient, redoutable pour celui qui ne le reconnaît pas, jusqu'à désintégrer personnalité, il faut le regarder et en admettre la valeur pour n'en point devenir la victime.* »<sup>3</sup>

Il se manifeste dans l'histoire de Lyly Belle comme étant son dernier adversaire. C'est le dernier combat qu'elle entame contre la douleur et le mal. La

<sup>1</sup> Michael CASENAVE, *Encyclopédie des symboles, Pochothèque, 2007, p.78.*

<sup>2</sup>Ibidem. P.77.

<sup>3</sup>CHEVALIER & GHEERBRANT *Dictionnaire des symboles* 1988 Laffont Jupiter .p.109-110.

créature a disparu dans le sable, infléchi devant sa pureté (l'un des symbolismes du miroir).

Son grand-père lui a appris comment s'ouvrir aux différentes formes de communication. Il a illustré son idée par l'exemple des animaux, et comment ils expriment leurs besoins et échangent entre eux des codes distincts. Comme elle était une enfant, elle n'a pas pu déchiffrer directement la désinence des traces laissées par le petit monstre, mais elle a découvert peu de temps après, que ces empreintes voulaient lui indiquer la voie à suivre, pour soulager ses doutes, la voie de l'écriture.

La bête s'est enfoncée, a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes. [...] ainsi avec le désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture. Est-ce là sa manière de parler ? (Dib, 1994. p.158.)

D'ailleurs, le regard a véhiculé le récit dès le début de l'histoire, dès la première page, Dib a mis sa diégèse dans un décor de vision et de contemplation par la Fenêtre.

Sans dormir, il fait semblant. La lumière elle-même autour attentive, sonore, est une lumière en congé. Et le ciel .D'un bleu aussi attentif, impressionnant comme après une grande lessive, en congé.il me regarde par la fenêtre avec un œil d'enfant à peine réveillé, mais qui reste tranquille dans son lit ; avec étonnement .Moi je regarde et je dis : » pour sûr que de le regarder en se laissant bercer par des vagues de rêves, c'est un plaisir. » Je regarde je ne sais pas les yeux à demi fermés, ou à demi ouverts. (Dib, 1994, p.9).

Le regard survivra. Même si le personnage quitte la terre et se déchire de son existence, le regard est là, sa fragmentation n'affecte pas la vigueur des yeux qui regardent, et pleurent et noient toutes les souffrances de son existence.

Tout juste survivra le genre de regard qui se met à vous scruter à travers chaque éclat ramassé, vous fixer à travers chaque fragment de miroir ou...à

travers une serrure, et ce sera moi, Et au-delà, autour : rien. Quelque chose qui n'existe pas. Un sceau a été apposé sur mes lèvres. Sur les siennes, je ne sais pas, mais non sur le regard...moi, moi, moi, sous l'œil du monde qui l'observe. un grand œil qui par moments pleure et noie toute existence de larmes.(Dib,1994,P,98)

Il n'est pas un simple regard de l'un envers l'autre, mais aussi de l'un envers soi, ce que confirme Lyyli Belle, après avoir comparé son regard envers elle-même à celui d'un écureuil, cet animal qui était considéré autrefois avec une grande méfiance, comme l'animal qui ne cessait de monter et descendre sur le tronc d'arbre de l'univers et ne se laissait jamais attraper. Cette ascension/descente a dominé toute l'œuvre où elle change de statut en regardant le monde du haut et du bas.

Autant de feuilles, autant de mains autant d'yeux, son regard pendant qu'elle m'appelle : viens prendre ton petit déjeuner, noyé de sourire. Il est vert. Il peut être beau, il peut être terrible. Mon regard à moi est celui d'un écureuil avec sa couleur noisette, il me fait chaud quand, je regarde. (Dib, 1994, p, 39)

Pareillement dans *Le Sommeil d'Ève*, le regard est présent à travers le sentiment de Faïna envers Solh, et celui de Solh envers elle, accompagné d'une expression purement algérienne, quand il la regarde et contemple ses traits et sa beauté,

Une ambiance détendue malgré ça, bon enfant. Et moi je suis heureux pour Faïna, heureux pour le sac à main, heureux pour moi. Je la regarde, ne me rassasie pas de son charme. Elle me regarde, sourit. Le charme lui goutte du menton.(Dib,1989,p.216).

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, le regard du Dr Rahmony sur Eid, se développe dans le silence, dans un parcours incitant une automutilation d'une personne qui a la maladie de toutes les maladies, à une autre qui aime la vie et cherche à accomplir ses tâches, en changeant de vision envers les choses.

Ces yeux gris ardoise surtout, ils affleurent légèrement sous l'arc en plein centre du sourcil, posant sur moi, comme au cours de notre dernier tête-à-tête un regard intense d'une longueur qui n'est pas, qui n'était pas dans ses habitudes.une longueur inusitée (Dib,1985,p.52)

Ce thème est apparu comme celui qui complétait et accompagnait la mer, le regard d'Aëlle. Le vert des yeux d'Aëlle apparaîtra comme des vagues tout au long de l'histoire, comme un thème, une existence ou une nostalgie. Le sujet du regard est important ; il apparaît, disparaît et réapparaît à l'horizon de cette histoire, comme un porteur de sens : le seul vrai sens représenté par cette dérive : « *C'est l'eau saturée de lune verte de ses yeux* », ou bien « *la verte limpidité de ses yeux* » (Dib, 1985, p. 163) ou bien encore « *ses yeux parlent et sourient vert* » (Dib, 1985, p. 160) devenant flamme: « *une voix de flamme verte* » (Dib, 1985, p. 170), devenant chanson d'ondine : « *ces grands yeux verts qui chantent et changent constamment d'air* » (Dib, 1985, p. 182). Pour elle le regard possède le pouvoir d'exprimer des choses

Je ne dois plus avoir toute ma raison ; et Aëlle ?La chose nous est arrivée ensemble, et ses yeux ne font qu'en parler, ses yeux me parlent, me regardent, fous, comme ses jours ou ces nuits, ils peuvent quoi qu'ils en aient s'en empêcher. Et ils formulent la même question, cette question qui veut se faire entendre de moi, reconnaître, m'entrer dans le cœur, ses yeux parlent et sourient vert. (Dib, 1989, p.160)

Le regard se manifeste comme l'alchimie secrète de ces yeux où s'amalgament les composants du cosmos, l'air, le feu, l'eau et la terre qui, dans leur union, forment une puissance imbattable. La force d'Aëlle dans *Les Terrasses d'Orsol* se trouve dans ses yeux qui lui permettent d'exprimer sa vigueur et son contrôle infini des choses : « *Mais il y a ce regard dans ses yeux. Elle a dit ni oui ni non, mais il y a ce regard.* » (Dib, 1985, p, 165).

Dib utilise le regard quand les mots sont absents ou incapables de traduire les pensées et les émotions, il se présentant alors comme le seul moyen qui peut lier

l'esprit avec le monde extérieur. Il prend la responsabilité de transmettre la parole muette, de dialoguer autrement et de séduire autrui en l'envoûtant : « *le regard lui n'était qu'interrogation, larmes captives. et ça m'a frappé. les yeux, lorsqu'il a fallu se séparer, elle a tendu vers, vers moi le regard d'une qui se noie* »(Dib,1989,p119)

Les personnages font du regard, un canal par lequel ils transmettent leurs messages et communiquent entre eux. Ce regard domine et règne sur tout l'agencement narratif dans les textes du corpus. Dans les yeux se réunissent toutes les émotions, et nostalgies qui s'arrangent dans un tableau hétérogène, disposant toute la condition humaine présentée dans les histoires.

Tous les regards orphelins subitement brisés de nostalgie...et il a conscience d'être le point de mire d'yeux perdus dans la foule à la seconde où il se met à parler, mais ces yeux se dérobent quand il pense à les chercher.(Dib,1985,p,208)

Dans *Le Sommeil d'Ève* le regard est un moyen de propension, une manière d'exprimer le grand manque d'affection, il s'inscrit dans la perte de soutien. Faïna utilise la poétique du regard, pour extérioriser son besoin infini d'amour, cet amour qui la mène vers la folie.

J'ai rejoint Solh. Nous nous sommes dévisagés cette fois il avait, de même, ses traits à lui. il était bien là, solidement planté, je pouvais le toucher. Je me demandais alors pourquoi concentrant son intérêt sur moi ainsi qu'il le faisait, que lui seul sait le faire, il ne me serrait par contre lui, ne m'embrassait pas. Mais déjà il tendait les bras, me recevait, caressait mes cheveux de sa joue. Puis, le regard plongé dans mes yeux, il a posé ses lèvres sur les miennes (Dib .1989, p.79).

La présence à répétition du regard, a fait de ce thème un mytheme parce qu'il a marqué le texte d'un caractère obsessionnel, poétique et esthétique, qui représente l'ultime lien avec le monde extérieur de l'humanité. Il se manifeste comme un moyen qui contribue à l'interaction discursive en créant un univers de communication muet, en s'écartant de la parole, à vrai dire en remplaçant la parole dite par le regard discret.



## **Deuxième Chapitre**

**Titres et noms propres, entre choix de l'auteur  
et engagement de l'écriture d'histoire**

---

---

## 2.1. Deuxième Chapitre : Titres et noms propres, entre choix de l'auteur et engagement de l'écriture dibienne

Le choix des noms par Dib, n'est pas casuel. Souvent les noms sont chargés de sens, ils agissent au sein des textes comme un symbole qui se fragmente en deux arborescences : l'anthroponymie (la science de l'étymologie du nom propre de l'homme) et pareillement la toponymie (la science de l'étymologie du nom propre des lieux). ce qui classe ses textes dans le répertoire des textes universels. Il attribue aux noms une tâche d'indication de sens, apte à se transformer d'un contexte à l'autre, ce qui forme l'objet d'étude de l'onomastique.

### 2.1. La mosaïque onomastique

Le choix des noms fait par l'auteur, révèle l'envie de mettre l'accent sur les noms qui portent en eux des fonds connotés, qui pourraient être munis d'une racine : arabe, musulmane, berbère...ou tout simplement le simple fruit d'une imagination de l'auteur qui a revêtu ce substantif d'une qualité.

Les noms sont un excellent moyen pour se transformer et s'adapter aux autres, mais ils conservent encore des traces de la forme originale ; cette fonction littéraire typique conduit à la prolifération des sens en jouant avec et en les combinant, et la traduction essaie généralement de les remplacer par un signifiant, pour expliquer de quoi il s'agit.

#### ➤ Présentation de l'onomastique littéraire

Le dictionnaire français Larousse nous donne une définition de l'onomastique qui est la suivante : « *L'onomastique est la branche de la lexicologie qui étudie*

---

*l'origine des noms propres. On distingue l'anthroponymie, qui étudie les noms de personnes, et la toponymie, qui étudie les noms de lieux. »<sup>1</sup>*

Roland Barthes définit le nom comme étant « *un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme* »<sup>2</sup>; dans cette définition, Barthes dit que le nom se présente comme une unité porteuse de sens et de signification, vu qu'il substitue et remplace un ensemble de traits.

L'onomastique est une science qui s'intéresse à étudier les noms propres ; elle étudie aussi leurs fonctions, usages, formations à travers les langues, les sociétés.

L'onomastique vise à étudier les noms de lieux (toponymie) ou des personnes (anthroponymie). Elle a comme objectif l'étude des noms propres dans les œuvres littéraires et a pour mission de déchiffrer le sens masqué au sein des noms des personnages et des lieux, et d'essayer de trouver un rapport liant ces noms avec le réel.

Selon Barthes, le nom est sujet à l'interprétation quand il est utilisé dans une œuvre littéraire. Il dit à ce propos :

Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier (...) Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement (...) c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Larousse, Dictionnaire,

<sup>2</sup> BARTHES, Roland, S/Z, Essais, Originale.1970. p.101.

<sup>3</sup>Sari KHELALFA, *De l'onomastique à l'interculturel dans Neiges de Marbre de Mohammed Dib*, Mémoire de magistère, 2012 - 2013

Philippe Hamon dit à son tour que dans la plupart des cas, le nom se présente comme un signe motivé plutôt qu'arbitraire ; on peut déduire sa connotation dans l'œuvre littéraire parce qu'il comporte une signification profonde.

Dans le monde de la littérature, l'usage des noms propres n'est pas anodin, les écrivains choisissent les noms de leurs personnages pour faire passer un message ou alors pour bien bâtir l'intrigue romanesque ; David Lodge<sup>1</sup> est un romancier britannique qui témoigne de cela parfaitement, il dit :

Dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages (voyez Thwackum, Pumblechook ou Pilgrim). Les romanciers réalistes préfèrent des noms quelconques pourvu qu'ils possèdent les connotations appropriées (comme Emma Woodhouse ou Adam Bede.<sup>1</sup>

Par conséquent, le choix des noms de personnages est soigneusement conçu et non accidentel. Dans ce cas particulier, les lecteurs sont invités à utiliser leur imagination et comprendre la signification du nom propre dans le roman et son influence culturelle dans la vie quotidienne, sociale et religieuse ; ou à établir des liens possibles entre la rectification du nom et le thème du roman

Dib écrit dans, *Le désert sans détour* à propos de du nom : «*Mon origine [...] se trouve justement dans ce nom que vous ignorez. Un nom qui est à lui tout, tous les noms. Car j'ai toujours un autre nom pour chacun et chaque chose. Le nom d'avant le nom.* »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>BARTHES Roland : *Recherche de Proust*, Éditions du Seuil, 1980

<sup>2</sup>. M.DIB, *Le désert sans détour, Sindbad*, Paris, 1992.

Le choix effectué par l'auteur dans l'attribution des noms propres aux personnages est une envie de mettre l'accent sur la charge connotée comprise par ces derniers qui pourraient être un appel à son origine berbère, musulmane ou le simple fruit d'une fantaisie personnelle. comme l'explique Roland Barthes : « *Le nom propre est un signe et non bien entendu un simple indice qui désignerait sans signifier( ...)le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement (...) c'est un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens* »<sup>1</sup>

À partir de cet extrait nous concevons que les noms ou les surnoms des protagonistes nécessitent un déchiffrement pour pouvoir arriver à l'être du personnage, qui dépend en premier lieu du nom, et qui détermine son caractère, sans oublier son pouvoir d'effet réel ressenti par tout lecteur, ce que confirme Vincent Jouve:

« L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui suggère une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet réel. Lucien Leuwen, César Birotteau, David Copperfield doivent d'abord leur densité référentielle à ces noms complets qui miment l'état civil. »<sup>2</sup>

La suppression ou l'élimination des noms des personnages dans n'importe quelle histoire peut provoquer une agitation et un brouillage dans cette histoire. Par contre quand il existe, il nous détermine les différentes motivations des héros.

« *L'élimination du nom ou son brouillage ont donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage. Il semble être l'effet recherché par nombreux romans contemporains* ». <sup>3</sup>

Le choix des noms permet aux lecteurs de s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'auteur à les choisir, il dévoile les intentions personnelles d'un tel

---

<sup>1</sup> JOUVE Vincent : poétique du roman, Armand Colin, 2007,p.89.

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> Ibidem. P.90

engagement, comme il peut révéler le drame personnel de l'auteur, qui se manifeste au niveau de ses aspirations.

« Lorsque le nom propre existe on pourra s'interroger sur sa motivation (...) signale le drame intérieur du personnage partagé entre ses aspirations.. »<sup>1</sup>

Notre corpus est inévitablement riche par l'abondance des noms propres soit dans *La trilogie Nordique* ou souvent Algérie qui raconte l'histoire de Omar, Aïni, Zhor, Zina, Hamid Serradj, Ba Dedouche... et d'un angle patent, ils ne renvoient, dans le texte à aucun signe particulier. Cependant, ils nécessitent un décryptage pour pouvoir confirmer ou infirmer l'hypothèse que nous avons émise dans notre introduction.

A l'origine, dans la tradition culturelle de la société de référence, le nom propre est l'inscription même du destin. « Omar » appelle un destin tout de plénitude, «Zhor » sera une femme aussi chanceuse que belle. Ces noms se sont peu à peu désémantisés, jusqu'à perdre tout pouvoir de suggestion et toute force créatrice. Aussi l'auteur fait-il plus souvent appel aux surnoms pour marquer ses personnages d'un signe social ou d'un trait de caractère. « Comandar » tient son surnom de sa participation à la guerre de 1914. Une certaine aisance matérielle qui n'est pas celle de toutes les autres femmes de la trilogie donne à tante Hasna le droit de s'appeler Lalla. Osman-la- mort dans *Le Métier à tisser* annonce l'impact de plus en plus important du français sur le parler des citadins. Certains noms conservent un pouvoir de suggestion qui fait identifier immédiatement les personnages : « *Nefnaf, l'inspecteur de police, présent par le miracle de son flair, et Zaza, une prostituée des bas quartiers.* » (Dib, 1974, p.102)

À ce niveau, on reconnaît le phénomène de redondance (la connotation accompagnée d'un procédé explicatif) particulier au discours réaliste et qui a pour effet de lever toute forme d'ambiguïté possible. Dans ce même ordre d'idées, il est

---

<sup>1</sup> JOUVE Vincent : poétique du roman, Armand Colin, 2007,p.89.

intéressant d'étudier le rôle de ces noms propres à forte motivation que sont les noms des personnages historiques. Le nom est ce secret caché que personne ne peut déceler pas plus que celui qui le porte. Lyyli Belle, elle, reconnaît les vertus du nom, mais elle se méfie de ses méfaits, ceux de cacher et de masquer celui qui le porte :

Je danse à en perdre la tête, je n'ai plus de nom, je ne m'appelle plus, le nom est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque ; le plus moi est-ce mon nom ? est ce moi ? Je suis sans nom, je ne suis que moi. » (Dib, 1994, p.31)

La quête du sens est interminable avec les interrogations sur le nom :

Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. Vous le savez tous, hein, que votre nom n'est pas votre nom, que vous en avez un autre, que vous en avez un tas que vous vous donnez en dedans, en cachette et qui sont vos vrais noms, mais pas celui qu'on vous donne, et ces noms là vous ne pouvez pas les dire(...) Votre vrai nom c'est celui que vous emporterez avec vous dans la tombe<sup>1</sup>

Les noms attribués aux personnages masculins sont ambigus, si pleins de chasteté et de pureté qu'ils ont l'air d'appartenir à l'aube de l'humanité. Ainsi Habel, Solh, Iven Zohar, Borhan sont des noms inoubliables car ils nous mettent face à nous, comme s'ils étaient choisis pour nous révéler le secret de la vie et de la mort, ou encore pour nous dévoiler le mystère lié au nom et au sens.

Une présence solennelle est accordée à la femme dans son œuvre. La femme dite et décrite de manière différente, au point où son image, dans la trilogie du froid,

---

<sup>1</sup>M. Dib, Simorgh, Op. cit, p.29.

est devenue un modèle spécifique, le sceau même de l'écriture dibienne. Les personnages de Faïna et de Roussia viennent confirmer cette idée.

➤ **Omar**

Ce nom est d'origine germanique : «*odo* » et «*mar* ». Omar signifie la richesse et la célébrité. D'un autre côté Omar est dérivé de la langue arabe, «*Umar* », synonyme de mot «*vie* », la personne la plus célèbre qui porte ce nom est bien le successeur de notre prophète -que le salut soit sur lui – conquérant de la Mésopotamie, de la Perse et de l'Égypte, créant ainsi un véritable empire de 634 à 644. Il était courageux, orgueilleux, strict et vécut modestement. Le nom Omar signifie la personne qui aura une longue vie.

➤ **Aïni**

Aïni est un mot d'origine arabe, qui signifie ma source ou ma fontaine. Ce nom révèle le retour à l'origine et au pays natal. Le comportement ou le portrait sous lequel elle a été représentée confirme cette hypothèse qui consiste à considérer les conditions de vie de l'Algérie au moment du colonialisme comme un contexte métaphorisé en dureté et indifférence maternelle inexplicée.

➤ **Faïna**

Pour Faïna, nous supposons que Dib joue avec les mots pour ce nom propre qui évoque la mort car en disant Faïna, c'est «*fania* » qui signifie la fin ou l'aboutissement d'une vie ou d'une aventure voire une quête. Pareillement ce pourrait être «*fainha* » qui signifie «*Elle est où ?* » en arabe dialectal plus précisément en dialecte de Tlemcen, sa ville natale. Ce qui nous pousse à réfléchir encore une fois sur cette quête et cette somme de questions qui hantent l'esprit de l'auteur à travers ses héros. qui disent : elle est où ma terre, Elle est où mon identité, Elle est où ma religion, elle est où ma langue ?

---

---

➤ **Solh**

Solh est un mot d'origine arabe qui veut dire réconciliation ou retrouvailles après une longue absence ; c'est un nom propre qui connote l'union qui suit une déchirure douloureuse. Il serait aussi « sol » qui est la terre perdue signe de l'identité mutilée « le sol ».

➤ **ED**

Ce nom est composé de deux lettres uniquement, E et D qui sont en fait les deux dernières lettres du prénom de l'auteur Mohammed et la première lettre de son nom de famille, Dib, peut être pour dire la fin d'une quête qui n'est que le début d'une seconde, menée autrement, et pour faire appel également aux différentes passerelles qui existent entre toutes ses œuvres .

Le nom Ed pourrait aussi signifier la fin qui a été déjà représentée à travers Faïna, mais cette fois-ci la traduction est en anglais : le mot END auquel Dib a enlevé une lettre, le « N » toujours pour inviter les lecteurs à chercher la fin qui est la vérité, en d'autres termes l'aboutissement de la quête qui n'est qu'une simple aventure où les actants sont les choses de la vie.

➤ **Elma**

C'est tout simplement l'eau en arabe, un thème omniprésent dans le texte sous sa forme liquide ou solide comme la neige. Ce motif (l'eau) n'est que la mer voisine de sa ville natale

➤ **Lyyli Belle**

Singulièrement pour ce nom nous avons jugé utile d'en détailler l'analyse pour la simple raison qu'on le rencontre dans plusieurs histoires de Dib : Lyyly, Lyyli, Lyyli Belle, Aëlle, Hélé. Ces personnages sont souvent dissyllabiques et semblent avoir des ailes, semblent voler selon une interprétation faite par Beida Chikhi ; ces

noms féminins sont si légers à prononcer, si fragiles comme le sont les personnages qui les portent.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur a combiné les signifiants de l'arabe, du français et du finnois en arrangeant des mots qui réorganisent la matière signifiante de son texte.

Nous sommes ici dans un mode d'écriture paragrammatique selon la définition donnée par Julia Kristeva :

L'expansion d'une fonction signifiante précise à travers l'ensemble d'un signifiant textuel donné écartant le signe et le mot comme unité de base de la signification » et encore « le paragrammatisme pose comme point de départ une fonction signifiante minime concrétisée par une ou plusieurs lettres (ou phonèmes, qui sont ici des marques distinctives et non pas des expressions.<sup>1</sup>

Nous avons remarqué que le nom de la petite fille Lyyli Lyyli Belle, Lily se trouve à constituer cette unité signifiante principale qui se prononce littéralement dans tous les textes qui la contiennent. Son homophone, l'île nous met sur le chemin de la réconciliation entre le prénom de la fille et le thème de l'île. Bien entendu, il s'agit d'un thème spécifique de l'univers dibien, et on peut rattacher à ce thème des notions telles que la joie, la lumière, le temps et l'espace favorisés. L'une des histoires secondaires racontées par le narrateur à sa fille est basée sur une île, un lieu qui affronte un véritable impact émotionnel.

Nous pensons aussi que ce personnage, Lyyli Belle a été créé et nommé ainsi par l'auteur, justement pour départager deux équipes ou deux joueurs qui sont à égalité, deux origines, deux cultures, deux religions, deux « moi »

---

<sup>1</sup> François DOSSE :<sup>1</sup> *Histoire du structuralisme*, La Découverte, 2012, p.123.

Dans l'être de Lyyli Belle, les deux opposés coexistent à égalité, rivalisent au point de la pousser à se demander « qui est qui ? ».

À égalité, point de gagnant ni de perdant, personne ne pourra jamais départager les infantes et les maures, et personne ne pourra se faire la Belle ou s'évader de cette prison, comme l'indique la dernière phrase du roman :

« *Le lien ne s'est jamais dénoué* » (Dib, 1994, p.181)

Par conséquent, le nom transmettra le sens des mots arabes. En revanche, le traduire en « nuit » conduit les lecteurs vers une collection sémantique, notamment dans ces romans, qui est particulièrement riche. Ainsi, Lyle a deux visages : partir de l'île splendide pour briller, si l'on peut dire. C'est le sens du signifiant arabe, mais c'est l'obscurité. Ce nom participe donc de la configuration signifiante liée au phonème li et au monde sémantique des mots arabes ; c'est donc une véritable matrice signifiante dans laquelle le signifiant d'une langue se confond avec le signifiant d'une autre langue. De même, le nom de la femme du narrateur était à l'origine "Maroussia" et aura un double sens en se convertissant en "Roussia". "Roussia" signifie femme russe en arabe, similaire à l'adjectif français "rousse" : ces significations sont les suivantes :

Roussia ne s'appelle pas Roussia en fait, elle s'appelle Maroussia. Mais je l'ai appelée ma Roussia au début et ce nom Roussia lui est resté. Il lui est resté pour moi, l'emploi que j'en fais est personnel, Russe et rousse qu'elle est. Et mon nom, Borhan, mon nom aussi, elle l'a abrégé en Borh pour son usage personnel. Borh qu'elle prononce plutôt Borg, ce qui est naturel chez les Russes puisqu'ils ont tendance à utiliser le g à la place du h. (Dib, 1990, p. 28)

Le seul prénom donné par l'auteur, le père, la mère et le grand-père n'en ont pas.

Ce prénom a été interprété et analysé de plusieurs façons :

Lyyl = la nuit (en arabe)

Lyyli = ma nuit (en arabe)

Lyyli = lis, lis = le verbe lire à l'impératif (en arabe) et le premier mot du coran « Iqraa »

Yli = ma fille (en berbère)

Yli = verbe être (en berbère)

Donc, la première partie du prénom pourrait être la partie arabo-musulmane de la personnalité de Mohammed Dib, puisque « lis –lis » est le premier ordre que Dieu donna à notre prophète. Cette partie renvoie aussi à ses origines berbères et à son attachement à sa fille et à la nuit en tant que poète.

C'est aussi une invitation indirecte de Dib pour que le lecteur déchiffre les symboles présents dans ses histoires, à travers ce double appel « lie, lie » et aussi **lyl** : désigne « ma fille » en langue berbère et également contient le verbe Yla : qui veut dire : il existe.

Donc à partir de ces tentatives d'interprétations nous pouvons retenir et récapituler ce que Dib veut nous transmettre comme message crypté : *lisez l'histoire de ma fille qui existe au sein de cette histoire qui s'est déroulée en une nuit cette nuit est la mienne.*

Pour la deuxième partie du prénom, nous avons trouvé dans le dictionnaire Larousse que :

Belle : n f : partie qui départage deux joueurs, deux équipes à égalité

Se faire la belle : s'évader de prison.

Lyyl : Exil

Ces noms chez Dib, sont des créateurs de sens, qui s'inscrivent dans le cadre d'une parole de la quête de soi, ils envisagent la relation de cette parole avec

l'écriture. Tous ces personnages porteurs de noms, se présentent en tant que porte-parole, ils aiguisent leurs regards pour déchiffrer et comprendre les raisons de l'absence entre soi et soi, et aussi soi à l'autre. Cette mosaïque des noms est aussi le miroir qui reflète la trajectoire franchie quand on est poussé par l'errance et le nomadisme à la recherche de « celui qui dit je », ce que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents. Lyyl, Lilly Belle, Aëlle, Hélé et les autres sont les aventuriers d'une quête qui commence au moment de son achèvement.

## 2.2. Étude titrologique

Le titre du livre est le premier contact entre l'auteur et le lecteur, et c'est l'élément le plus convaincant, qui donne envie au lecteur de se procurer le livre. Le désir de le lire est le point de départ de l'analyse du roman. En lisant le titre, nous déciderons s'il faut lire le roman. Lorsque celui-ci nous offrira une marge d'explication et de compréhension, il deviendra plus intéressant.

Pour la définition de base, le titre est un

« *Énoncé servant à nommer un texte et qui en évoque le contenu* ». <sup>1</sup>

Claude Duchet a été le premier à avoir établi ce champ: « *le titre c'est un déjà dit d'une existence préexistante au roman* » <sup>2</sup>

De nos jours les théoriciens s'intéressent au rôle que jouent les titres dans le sens et la signification ainsi que la justification d'un tel choix effectué par le romancier. Ces études sont menées dans le domaine de la recherche appelé titrologie, qui est un champ d'études ayant les titres d'œuvres littéraires comme objet et objectif.

À partir des travaux de Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *Seuils*, on observe qu'il étudie le titre dans le champ de la théorie et de la critique littéraire. Il

---

<sup>1</sup> Cité par Samia Abdessamed in la sémiotique du titre, thèse de Magister, Hachette, 2005, p.161.

<sup>2</sup> Disponible sur le site <https://www.erudit.org>

---

explore l'étude du sous-texte (autour de tous les éléments périphériques de l'œuvre), où le titre est l'approche du système. Il part de la détermination de son emplacement, des caractéristiques de son objet de communication et de ses fonctions. Ainsi, Léo Hoek a titré son ouvrage «*La Marque du titre*»<sup>1</sup>, et mène une recherche sémiotique sur les marques laissées par le titre sur le texte et les signes distinctifs du titre.

La sémiotique, en tant que discipline, dispose également d'un domaine de recherche dédié à l'étude des titres. Elle définit le titre comme un symbole linguistique qui permet d'aborder tout texte littéraire pour l'expliquer et l'impliquer.

Selon Barthes, le titre est un apéritif, insistant sur son rôle d'ouverture au texte, une « *contrainte interprétante et donc un index qui dirige l'attention sur l'objet du texte, en donnant sur lui plus ou moins d'informations* »<sup>2</sup>

Donc nous comprenons bien, de la définition de Barthes, que le titre est la première dégustation du texte, c'est l'élément qui donne appétit à la lecture.

Le titre est une invitation pour nouer ou non le contrat de lecture, à la fois avec le roman et avec l'auteur, chacun selon ses horizons d'attente. Il est également sa carte d'identité: « *Le titre désigne, appelle et identifie un texte* »<sup>3</sup>. Il est considéré aussi comme une prévision des événements qui vont se produire dans l'histoire, comme le définit Claude Duchet : « *Le titre est déjà dit d'une existence préexistante au roman* »<sup>4</sup>

Il est un message qui contient plusieurs philosophies, notamment, avec ses différentes fonctions et types qui pourraient indiquer beaucoup de secrets et de fantasmes présents dans la vie de son créateur.

---

<sup>1</sup> LÉO Hoek, *La Marque du Titre*, la Haye, Mouton, 1981

<sup>2</sup> BARTHES Roland, *Analyse textuelle d'un conte* d'E. Poe dans l'aventure sémiologique. P123.

<sup>3</sup> HOEK Léo, Op.cit, P,292.

<sup>4</sup> DUCHET Claude : Une écriture de la socialité, in poétique, 1973, P .453.

Dans notre cas et à la lecture des titres qui forment le corpus plusieurs interrogations surgissent: comment les appréhender ? Maintes prémisses se donnent au lecteur, la plus évidente est en étroite relation avec l'auteur lui-même.

Dans les écrits de Dib les titres offrent toujours une inscription signifiante qui manie souvent deux cultures arabo-françaises, impliquent des mythologies d'Orient et d'Occident et les pensées judéo-chrétiennes et islamiques. Avec cette caractéristique Dib veut allier le passé est une nouvelle ère avec ses liens culturels ce qui est habituel chez lui.

Dans ce chapitre, nous allons tenter d'atteindre le sens voulu, dans les titres des romans qui touchent notre problématique.

### 2.2.1. Analyse titrologique du corpus

#### ➤ L'incendie

Selon le dictionnaire, le terme incendie désigne un grand feu qui, en se propageant, cause des dégâts importants : Incendies de forêt. En littérature l'incendie est une lumière, une lueur ardente, rougeoyante, qui illumine un vaste espace comme le soleil couchant qui allume un incendie sur la mer. Il pourrait être aussi le synonyme d'un bouleversement social de caractère violent, un conflit armé.

Dans *La trilogie Algérie*, *L'incendie* est le point d'équilibre entre la prise de conscience et la prise de position, voire le passage à l'acte : la réaction que tout Algérien opprimé veut voir se réaliser pour un engagement dans une révolte communautaire, contre la politique de l'oppression. Notamment si nous revérifions l'ère de parution de ce roman, qui date du février 1954, le déclenchement de la guerre d'Algérie étant en novembre 1954, le choix d'un tel titre pour ce roman prémonitoire, se justifierait par la simple envie que possède Dib d'annoncer la guerre, dans une sorte présage.

---

---

➤ **Terrasses d'Orsol**

Terrasse : nom féminin qui signifie plate-forme à l'air libre aménagée au rez-de-chaussée ou sur le toit d'une habitation. il connote également le mot « terre » thème omniprésent et parmi les constantes chez Dib les terrasses sont l'une des caractéristiques de la ville de Tlemcen sa ville natale.

Orsol. Pour ce qui est de ce nom et comme nous l'avons déjà cité dans l'étude onomastique la totalité des noms de Dib sont dissyllabiques, c'est le cas pour Orsol (OR /Sol)

Or : autrement dit : Hors, qui indique ce qui n'est pas compris, s'emploie en composition avec certains noms pour indiquer une position extérieure, une situation marginale ou l'écart par rapport à un lieu.

Sol : partie superficielle de l'écorce terrestre, la contrée, synonyme pays, terre ou patrie. À partir de cette définition nous concevons que ce titre *Les Terrasses d'Orsol* n'est qu'un appel au thème problématique de Dib qui est l'exil et la mutilation de l'identité. Ce roman est l'histoire de celui qui est hors sa terre qui a des terrasses ou Tlemcen, voire l'Algérie.

➤ **L'Infante Maure**

Que peut bien faire une Infante aux côtés d'une Maure ? Une question qui nous a longtemps posé problème. L'explication des deux termes nous a un peu menée vers une issue probable.

Selon le dictionnaire Larousse :

Infante : au masculin : infant est le nom des enfants cadets des rois du Portugal et d'Espagne.

Maure (ou mauresque) : musulmans andalous dans l'Espagne du moyen âge.

Deux termes à première vue tout à fait contradictoires et n'ayant aucune possibilité d'être ou de paraître ensemble. Deux races très différentes par leurs

cultures, leurs religions, leurs ethnies, mais qui ont partagé pendant des siècles le même sol. Les maures, une fois chassés des terres d'Espagne, se sont installés au grand Maghreb.

Donc le titre *L'Infante maure* réunit bien des choses, des races, des cultures, des religions. N'est-ce pas le cas de notre auteur qui réunit dans ses veines et dans sa culture tout ce mélange de civilisations : arabo-musulmanes, andalouse, turque, berbère et, bien sûr, française

Donc, depuis le titre, le roman tend vers l'écriture autofictionnelle, l'auteur a commencé par se projeter dans le passé, plutôt dans l'Histoire pour peut-être dire que l'être humain est le même quel que soit le temps ou l'espace.

### ➤ Neiges de Marbre

Selon le dictionnaire Larousse, le terme Neiges est cette eau congelée qui tombe des nuages en flocon blancs et légers ; au sens figuré il désigne l'innocence et la pureté.

Marbre : roche calcaire dure, souvent veinée de couleurs variées capable de recevoir un beau poli et qui est très employée dans les arts

L'expression « De marbre » est utilisée pour désigner une personne qui ne manifeste aucune émotion autrement dit : froid, insensible et imperturbable dans sa forme pure, il est blanc ; les impuretés minérales lui donnent ses couleurs et ses motifs.

Dans notre roman ce titre agit bien comme une intention de révéler et de faire rappeler le pays de Lyyl le pays de la neige.

À travers les caractéristiques de cette roche nous concevons que Dib veut nous transmettre, en tant que lecteurs, un message bien chiffré qui consiste à nous inviter à revoir et revenir en arrière pour contempler l'origine du marbre qui est certes taché par des impuretés étrangères mais il subsiste le moyen qui donne le plus de

charme à cette roche, aussi ces impuretés forment ses veines sans toucher à sa valeur initiale en tant que matière blanche.

Dans les traditions arabes le marbre reflète la mort, aussi car il est immobile, définitif ou la station finale, ce qui connote la peine des pères traumatisés et tués par l'exil.

La neige représente Lyyl, cette fille innocente et pure qui grandit sous les yeux de son père, il voit en elle tout son bonheur manquant toujours de satisfaction, car il est inlassablement pris par ses départs associés à la transformation de la neige en eau ou en glace, frigide et dure, la frigidité du manque et du grand besoin d'être l'un à côté de l'autre, père et fille.

La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, Lyyl Belle est toujours présente, subtile, errante avec ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu, toute la neige, toute l'étendue... (Neiges de Marbre, P.248)

### ➤ Le Sommeil d'Ève

Selon le dictionnaire Larousse, le terme Sommeil est cet état naturel et périodique de l'organisme pendant lequel la vie consciente est suspendue, c'est une envie ou un besoin de dormir ou un état momentané d'inertie, d'inactivité il s'oppose à la veille ou la conscience vigile. Le sommeil correspond à un mouvement de désinvestissement du monde extérieur, s'accompagnant d'une suspension de l'activité motrice le sommeil est aussi -selon le dictionnaire international de la psychanalyse – un phénomène actif et si au début de la vie, l'alternance veille /sommeil dépend étroitement de l'alternance besoin/satisfaction, rapidement la dimension du désir, la capacité de régression et la nature des relations avec la mère modifient ce rythme binaire. Au réveil, l'excitation part de la

perception sensorielle et passe d'une manière ou d'une autre à travers la psyché, pour provoquer le mouvement ; alors que durant le sommeil le mouvement inverse se produit : l'excitation remonte de l'ide vers la perception sensorielle ou le rêve. Freud a écrit dans son article : « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » (1915-1916) que le concept du sommeil est issu du moi, véritable pulsion de sommeil qui pousse le dormeur à revenir à la vie *intra-utérine* où il oblige les chercheurs dans ce domaine à comprendre et analyser le sommeil comme une période de *repli* vers un narcissisme primaire : « *Tout se passe comme si le sommeil ,dans le sommeil s'opérait une inversion :le sujet se tourne vers son monde intérieur en retirant presque totalement son intérêt pour le monde extérieur de la veille* »<sup>1</sup>

Il confirme également, dans le même article, que le sommeil est considéré comme le prototype normal d'un état pathologique où l'on observe une régression et des retours en arrière dans le développement.

Ève : responsable du péché originel, c'est la première femme et mère de tout le genre humain son nom signifie mère des vivants. Pour le christianisme c'est la mère de l'humanité souffrante, sa faute peut cependant être considérée comme heureuse dans la mesure où c'est elle *qui nécessitera le mystère des mystères que sont l'incarnation et le sacrifice* du Christ. Elle fut séduite par le serpent selon le texte biblique, qui est en fait le Satan selon le texte coranique.

Dans notre texte il s'agit d'une alliance entre le sommeil qui ne s'accomplit qu'en noir, et également il représente le retour en arrière pour chercher la vérité, chose que nous avons déjà évoquée dans les chapitres précédents qui considèrent le sommeil comme la première étape de la quête des origines et de soi. Le sommeil est souvent associé à la mort comme le confirme José Cabanice : « *On meurt*

---

<sup>1</sup> Alain DE MIJOLLA :Dictionnaire international de la psychanalyse, Hachette Littératures,2002,p.1694.

*chaque soir, mais nous sommes des morts qui se souviennent* » également le sommeil est à la fois l'emblème de l'insécurité, et de l'instabilité, comme le conçoit Jean Cocteau : « *le sommeil n'est plus un lieu sur* » il est aussi signe de réconfort et de satisfaction : « *Vivre est une maladie, dont le sommeil nous soulage toutes les 16 heures ; c'est un palliatif : la mort et le remède* » dit Sébastien Roch

Le choix d'Ève (étant déjà adultère dans notre roman), est expliqué par une envie de rappeler son péché originel, qui fut un besoin de découvrir la vérité et de divulguer le secret que dissimule cet arbre et ne pas obéir à l'ordre divin.

En récapitulant ceci, nous disons que l'auteur a choisi un tel titre pour son œuvre pour confirmer l'hypothèse du retour en arrière pour découvrir son origine et sa quête devrait commencer d'abord par la mort qui est vue comme une station finale malgré qu'elle soit le point de départ de toute quête.

Dib a attribué Ève à Faïna et a mis le péché comme élément commun, non plus pour mettre l'accent sur l'acte même mais cependant pour dire que les intentions des deux femmes ne furent guère la désobéissance à l'ordre divin, pour Ève le fait de manger de cet arbre et Faïna le fait de tromper son mari.

Ève voulut découvrir la vie éternelle, tandis que Faïna veut atteindre le loup qui est en Solh et qui n'est pas Sol même. Dib nous incite à chercher la véritable vérité et non celle qui est donnée, tout simplement car tout ce qui se montre cache quelque chose.

## **Troisième Chapitre**

### **Vers une didactique des quêtes**

Dans cette partie du travail, nous montrerons un hâvre inhabituel et différent, de ceux que nous avons l'habitude de lire et fréquenter dans les textes de Dîb, cette fois-ci l'auteur fait appel au surnaturel, qui serait une source de savoir qui rassasie les désirs et les douleurs.

### 3.1. L'aide surnaturelle

La présence des créatures surnaturelles dans la littérature, et l'appel aux êtres fictifs dans les textes littéraires est classé sous l'angle d'un élément équilibrant, accomplissant l'exigence de s'identifier au sein d'un univers rejetant l'individu.

À ce propos Campbell Joseph dit :

Quant à ceux qui n'ont pas refusé l'appel et qui ont entrepris l'aventure héroïque, le premier personnage qu'ils rencontrent est une figure protectrice (souvent une petite vieille ou un vieil homme) qui pourvoit le voyageur d'amulettes contre les forces de dragon qu'il va lui falloir affronter.<sup>1</sup>

En lisant ce passage, nous avons directement pensé aux saints européens qui aidaient les vieilles femmes, les marraines-fées et les personnages de contes de fées dans les légendes des saints européens. Habituellement, la Vierge est la Vierge qui joue ce rôle. En intercédant auprès du père, la vierge peut obtenir sa miséricorde. Mme Spider a sa toile et a la capacité de guider le mouvement du soleil. Les héros sous la protection de la Mère de l'Univers sont hors de portée des forces du mal, avec son pouvoir de guider le héros, généralement cet actant, soit humain soit animal ou mi-humain mi-animal, symbole de l'énergie spirituelle.

À titre d'exemple : Les personnages féminins de Béatrice et de la Vierge apparaissent dans le "Faust" de Goethe sous les traits continus de Gretchen, d'Hélène de Troie et de la Vierge. « *Tu es source vivante d'espoir* »<sup>2</sup>, c'est en ces

---

<sup>1</sup> J.CAMPBELL : *Le Héros aux mille et un visages*, AXUS, 1949, p.69

<sup>2</sup> Idem

termes que Dante lui rend grâce, se retrouvant sain et sauf après avoir traversé les périls des Trois Mondes ;

Dame, tu es si grande, et si efficiente que qui cherche grâce et ne recourt à toi, c'est comme s'il voulait que son désir vole sans ailes. Ta bénignité non seulement vient en aide à qui demande, mais maintes fois spontanément devance la requête. En toi miséricorde, en toi pitié, en toi magnificence, en toi est réunie toute la bonté qui soit en quelque créature<sup>1</sup>

À travers cet ordre, Dib représente l'influence bienveillante et protectrice du destin. Cette histoire renouvelle l'assurance et la promesse que la paix du ciel d'abord connue dans le ventre de la mère (ceci est mentionné dans le chapitre précédent), ne sera pas perdue; elle soutient le présent et existe dans le futur comme le passé; bien qu'elle a la toute-puissance qui semble être compromise lors du franchissement du seuil ou du réveil dans la vie, mais le pouvoir protecteur existe toujours dans le sanctuaire de l'âme, même intérieurement au centre de l'aspect inhabituel du monde - ou juste à l'arrière-plan. Connaître et faire confiance suffisent, et le gardien éternel apparaîtra.

Le héros a répondu à l'appel et a poursuivi son chemin avec courage, avec l'émergence des conséquences, toute la puissance du subconscient était à ses côtés. Mère Nature elle-même soutient cette tâche puissante. De plus, tant que les réalisations du héros sont cohérentes avec ce que la société dans laquelle il vit est prête à accepter, à son avis, il semble dominer le grand rythme du processus historique.

Je me sens, disait Napoléon au début de la campagne de Russie, dirigé vers un but que j'ignore. Dès que je l'aurai atteint, dès que je ne serai plus nécessaire, il suffira d'un atome pour me briser. Mais jusqu'à ce

---

<sup>1</sup>Campbell Joseph: *Le Héros aux mille et un visages*, AXUS, 1949, p.69

moment-là, toutes les forces des hommes ne pourront  
rien contre moi.<sup>1</sup>

Parfois, c'est le personnage masculin qui représente le porteur d'une aide surnaturelle. Dans les contes de fées, il peut s'agir de gnomes, de forestiers, de sorciers, d'ermites, de bergers ou de forgerons qui semblent apporter au héros l'amulette et les conseils dont il a besoin. Dans la mythologie de haut niveau, ce rôle atteint l'importance de grandes figures telles que les guides, les maîtres, les passeurs et les commandants d'âme dans l'au-delà. Dans la mythologie de l'époque classique, c'est Hermès-Mercure ; en Égypte, c'est généralement Thot (le dieu de l'ibis, le dieu babouin) ; dans le christianisme, le Saint-Esprit.

Accent mis sur la « fidélité » : En fait, il est le séducteur des âmes ignorantes, attiré par lui sur le terrain de l'épreuve. Dans la vision de Dante, ce rôle était joué par Virgile, puis, au seuil du ciel, par Béatrice. Protecteur et puissant à la fois, de la maternité et de la paternité, ce principe surnaturel de protection et d'orientation unifie toutes les ambiguïtés de l'inconscient en lui-même. Il prouve donc que notre personnalité consciente dépend de cet autre système plus vaste, et il montre aussi combien est incompréhensible la conception des lignes directrices que nous suivons au risque de tous les idéaux rationnels.

Le rêve suivant offre un exemple saisissant de la fusion des contraires dans l'inconscient.

*« Cela ne vous dérange pas (que maintenant je sois un homme) ?" L'homme paraissait vieux et portait des favoris blancs. Il me rappelait un garde forestier qui était un excellent ami de mon père. »<sup>2</sup>*

Le héros qui reçoit ce genre d'aide est généralement celui qui répond à l'appel. En fait, cet appel est le premier indice, qui annonce l'arrivée de ce prêt reinitiateur. Mais même pour ceux qui semblent avoir endurci leur cœur, des gardiens surnaturels apparaîtront.

---

<sup>1</sup>CAMPBELL Joseph :*Le Héros aux mille et un visages*, AXUS,1949. P.70

<sup>2</sup> Ibidem.

Cette technique d'intégration des personnages, fictifs advenant du merveilleux, consiste à fusionner le récit avec le surnaturel, c'est-à-dire qu'il fait coexister les deux univers ensemble. Dib s'est inspiré des écrits cauchemardesques de Kafka, ses personnages se métamorphosent en spectres, ils subissent l'aide des autres, ou ils se manifestent sous l'image de fantômes dont les comportements sont énigmatiques et insaisissables. C'est le cas des créatures de la fosse qui intriguent Ed dans *Les Terrasses d'Orsol*, et qui viennent chaque nuit, le réveiller sous forme de pensées ou cauchemars.

Mieux vaut que j'aïlle à la salle de bain. Je répète : « Mieux vaut que j'aïlle à la salle de bains, oui me passer un peu d'eau sue la figure. Me redonner un coup de peigne. » Je ne bouge pas de mon fauteuil avec ce fantôme, cette idée de lui-même qui lui fait face, il peut errer sans fin dans les solitudes glacées, courir sans fin, puis je me lève.(Dib,1985,p25).

Dib a exposé ses récits dans un univers diégétique autour d'une image fantastique, rendant même le surnaturel très naturel, dans le but d'intégrer l'aspect irrationnel, à son texte. Ces créatures ne sont en fait que des idées dans *Les Terrasses d'Orsol*, tellement ils se sont déchirés par son exil et la mission qu'il est chargé d'accomplir car il ne peut pas revenir à Jarbher.

Ce sont bien elles, ça vient de ces invraisemblables, créatures, ça s'exhale de là-dessous et à présent quelques-unes s'avisent même de lever les yeux vers moi. Elles ne tardent pas toutefois à me montrer de nouveau leur nuque, soit que le spectacle que j'offre ne se trouve pas être de leur gout, soit que leur vue n'ait pas la puissance recuise pour porter jusqu'à cette hauteur (Dib, 1985, p, 43)

Kikki, Nikki et les Lops paraissent dans les rêveries des fillettes, dans Neiges de marbre et *L'Infante maure*, associés à la forêt qui reste le symbole permanent des dangers et des surprises tout autant qu'un endroit de sauvagerie et de nature vierge. Dans sa conception générale, la forêt a été intégrée aussi pour divulguer le côté féroce de la fillette qui n'est pas encore découvert ni affronté.

Papa, tu veux bien dire bonjour à Kikki ? Plus fort ma fille ! tu n'as pas à t'inquiéter, je ne fais jamais rien de si important que je doive me boucher les oreilles lorsque tu veux bien me parler, mais je ne comprends pas, c'est la première fois qu'il me semble la voir faire preuve d'autant de retenue. Dire bonjour à qui, ma Lyyli ? (Dib, 1989, p.112/113).

Dans ce passage de *Neiges de marbres*, Dib exprime le grand besoin de retourner à la parole naturelle pour se faire comprendre. Kikki, cet animal fictif, mi-humain mi-animal, se charge d'expliquer les propos de Lyyli qui est en fait Lyyli Belle de *L'Infante maure*, ce que nous avons déjà évoqué dans le chapitre consacré à la fragmentation.

Lyyli, comme Lyyli Belle, ont fait de Kikki un compagnon, porteur d'aide, après avoir accepté de suivre la voix de l'appel qui était lancé pour s'engager et se préparer pour les épreuves de la quête des vérités. Il avoue qu'il est invisible pour les yeux, mais son apport de confort est considérable.

À Kikki. Tu ne vois pas ? il est là. La parole naturelle, la parole sonore, qui porte tout à coup, cela me saute aux yeux, c'est-à-dire que je ne discerne rien, mais je réalise, un de ses compagnons que certains enfants vont chercher le diable où... pas assez présent ? Pas assez vivant ? Pas assez réel ? Kikki le sera et peut-être même plus que cela. je présume, pour se poser la question, se demander s'il va faire partie de la famille. Mais on est en droit de se le poser. Tiens dis-je. C'est Kikki ? (Dib.1989.p.113)

Dib a introduit le surnaturel dans son texte. Par l'intervention du langage symbolique de son œuvre, il tente de mêler, voire de substituer le monde visible au monde invisible, en engageant le personnage dans le décryptage de ses symboles. Il offre aux sujets souffrant dans le monde réel un moyen pour dépasser les contraintes de la vie, en se servant de la métaphysique.

Cette technique de coexistence du réel avec le fantastique dans le récit fait partie de la stratégie de l'effacement des personnages, tantôt remplacés par le regard, tantôt par le toucher, tantôt par une créature fantastique. Dib se sert des

êtres surnaturels en créant un mythe, quand les personnages sont incapables d'exprimer leurs pensées, ou quand ils manquent de paroles rationnelles.

En évoquant ce procédé du mythe et de la symbolique, Dib façonne son propre univers diégétique où il attribue à chaque personnage des voix qui leur permettent de se trouver au sein d'un décor polyphonique, ou un dialogisme intérieur, qui offre aux lecteurs la chance de lire l'œuvre en plusieurs sens.

Il a masqué ses messages, sous l'aspect symbolique pour faire de son lecteur un partenaire décrypté de sens, et l'impliquer dans son récit, qui interagit avec les faits des histoires où il est censé repérer les images communes liées par l'intertextualité ou la transfiction.

Dans notre travail nous nous sommes focalisée beaucoup plus sur l'analyse psychanalytique de ce phénomène, car nous avons eu l'impression que Dib mettait son texte dans un labyrinthe textuel d'origine personnelle. Il visait la richesse du sens contenu dans son texte plus qu'un simple conte d'enfant, là où la fée transforme la vie des gens et anéantit toutes leurs souffrances.

### 3.1.1. Le ventre de la baleine

Ayant lu un titre pareil, une question se pose ou plutôt s'impose : quel lien existe -t-il entre notre sujet et la baleine ?

En réalité nous avons emprunté cette appellation à Joseph Campbell, de son livre *Le Héros aux mille et un visages*, pour parler de cet état de passage de la phase de l'ignorance à celle du savoir et de découverte de la vérité, la vérité que cherchent presque tous les héros de tous les romans qui constituent notre corpus, et qui se concrétise en ce grand besoin de satisfaire le désir de se connaître, ou de se fondre dans une identité déterminée.

Campbell associe cet état où l'individu est tourmenté par l'ignorance de ce qui l'entoure, au ventre de la baleine, ce qui nous fait rappeler l'histoire du prophète Jonas avant qu'il revoie le jour.

L'idée que le passage du seuil magique permet l'accès à une sphère de renaissance est représentée par l'image symbolique du ventre, vaste comme le monde, de la baleine. Le héros, au lieu de vaincre la puissance du seuil ou de pactiser avec elle, est englouti dans l'inconnu et semble avoir succombé à la mort.<sup>1</sup>

Pour Joseph Campbell, ce thème du passage du seuil de la vérité est une forme *d'annihilation* de soi. Qu'il corresponde à l'aventure des *Symplégades* est évident. Mais partant de cette théorie, au lieu d'aller vers l'extérieur au-delà des lisières du monde visible, les héros se dirigent vers l'intérieur, à vrai dire se dirigent vers leurs profondeurs pour naître à nouveau. La disparition correspond à l'entrée de l'être à l'intérieur de ses gouffres où il devra être vivifié par le rappel de ce qu'il est, c'est-à-dire les principes qui constituent son être et sa propre personnalité et qui sont constants et immortels, tels le nom et l'origine.

---

<sup>1</sup> CAMPBELL, Joseph : *Le Héros aux mille et un visages*, AXUS, 1949. P.70

Dib n'a pas manqué ce détail, il a profité de cette révélation, il incarne dans son texte à chaque fois, l'acte de l'accouchement comme une sorte de naissance, une vie à partir de la mort, en faisant référence à la naissance de la vérité, ces vérités qui sont toujours recherchées.

Campbell Joseph a associé l'intérieur de l'être à un temple ou à un ventre de baleine ou à la contrée céleste qui englobe toutes les dimensions de la vie, à savoir l'*au-delà*, l'*au-dessus* et l'*au-dessous*, des frontières du monde, qui ne sont en réalité qu'un seul et identique endroit.

Il explique également la raison de cette présence des monstres et des créatures mi-humaines mi-animales par le besoin de défendre les voies d'accès et les entrées des temples.

Les temples sont défendus par des gargouilles colossales placées de part et d'autre : dragons, lions, démons meurtriers, l'épée dégainée, nains méchants, taureaux ailés. Ce sont les gardiens du seuil qui veillent et chassent tous ceux qui ne sont pas capables d'affronter les silences intérieurs plus élevés.<sup>1</sup>

Ce sont les personnifications et les incarnations préliminaires de l'aspect dangereux de la présence des monstres, qui correspondent aux ogres mythologiques qui limitent les frontières du monde conventionnel qui reflètent dans notre corpus les multiples peines de la perte et de l'errance le fait que le personnage soit anéanti et tourmenté par l'égaré et la perte de soi, ce que nous avons déjà évoqué dans la partie traitant l'aide surnaturelle où nous avons parlé de Kikki et des Haioks ainsi que le basilic dans *L'Infante Maure*. Pour Les trilogies *Nordique* et *Algérie*, le spectre est la nourriture, symbole touchant la misère journalière de la famille de Aïni, ainsi que des tisserands. Il est omniprésent et révélateur du rapport avec le pain. Depuis *La grande maison*, l'aliment est au centre de la quête, une imprégnation qui trouve sa légitimité dans la tradition de la société algérienne.

---

<sup>1</sup> CAMPBELL Joseph : *Le Héros aux mille et visages*, OXUS, 1949, p.86

« Ils mangeaient qui du pain et du petit-lait, qui du pain et des olives ; certains accompagnaient leur pain de pommes de terre cuites dans beaucoup d'eau et une larme d'huile » (Dib, 1974, p.102)

Dans *Sommeil d'Ève*, l'accès au temple s'illustre déjà dans son prénom, Faïna, où la mort. L'héroïne déchue est une âme torturée, angoissée, indécise, spontanée et peu sûre de son comportement. Elle voue pourtant un amour fou à celui qui vient du Sud, Solh ; Faïna a perdu la vie et est revenue encore une fois pour le retrouver, le jour de la naissance de son fils qui lui suggère une nouvelle vie et comme pour se défaire de l'ancienne, elle propose à son bel amour la rupture mais sans y mettre de conviction, comme si elle formulait l'espoir d'un meilleur avenir. Lex, son fils qui vient de son ventre est sa finalité, sa logique d'être, sans doute le croit-elle très sincèrement parce qu'elle découvre les joies de la maternité.

Les peines et les chagrins illustrent le fait que le personnage se cherchant, au moment où il franchit la porte du temple, il subit une mutation, une métamorphose. Son personnage séculier reste à l'extérieur ; une fois à l'intérieur, on peut dire qu'il est mort au temps, qu'il est retourné dans la Matrice du Monde, le Nombri du monde ce qui nous rappelle Dib à travers la fosse dans *Les terrasses d'Orsol* et *Cours sur la rive sauvage*, le Paradis Terrestre. Le fait qu'il suffise d'avancer physiquement pour dépasser les gardiens du seuil (ce que nous avons vécu avec Lyyli Belle dans *L'Infante Maure* quand elle a dépassé son âge et les pieds dépassaient les bornes de son lit pour se trouver en l'air) n'abolit pas leur portée ; car si l'intrus est incapable de contenir en lui le sanctuaire, il est alors, en réalité, resté à l'extérieur et, par là-même, s'en interdit l'approche. Allégoriquement donc, l'entrée dans le temple est la plongée héroïque.

L'état de l'ignorance et de la souffrance identitaire, a été attribué par Dib à la cave dans *La trilogie Algérie* et à la caverne dans *La trilogie Nordique*, pour révéler l'obscurité et le flou qui dominait sa psyché. Ce choix n'était pas fortuit, la symbolique de la caverne, est liée au monde rupestre et souterrain plus ou moins obscur, elle désigne la matrice maternelle et figure dans les mythes de l'origine, de la renaissance et de l'initiation, de nombreux peuples ; les cavernes sont les plus

anciens lieux de culte de l'humanité, elles sont figurées aussi comme un monde parallèle dans les traditions initiatiques grecques.

Pour Platon<sup>1</sup>, la caverne est un lieu d'ignorance, de souffrance et de punition où les âmes humaines sont enfermées et enchaînées par les dieux ; elle est considérée comme le théâtre de cultes *chthoniens*<sup>2</sup> au cours desquels les sincères entraînent en rapport avec les forces de la nuit propriétaires des cavités de la terre, ou des géhennes qui leur dévoilaient la voie de la lumière. La caverne comporte donc une signification, non seulement cosmique, mais également éthique ou morale ,elle représente avec ses spectacles d'ombre ou de marionnette le monde d'apparences agitées d'où l'âme doit sortir pour contempler le vrai monde des réalités en suivant la route pour trouver le bien et le mal. C'est aussi l'exploration du moi secret, notamment du moi primitif, refoulé dans les profondeurs de l'inconscient. Elle est aussi figurée comme un endroit étrange où deux mondes se rattrapent, elles sont habitées par des gnomes et des nains, des gardiens de trésors cachés auxquels l'homme ne peut accéder qu'après de dangereuses aventures psychiques, et des risques.

La découverte des vérités est indiquée par plusieurs thèmes dans notre corpus, Dib a utilisé surtout le mytheme de la porte, qui symbolise le passage d'une ère à l'autre, qui représente l'intermédiaire entre deux univers, l'intérieur et l'extérieur, elle figure le passage de la vie à la mort mais aussi de la mort à la délivrance. La porte peut aussi s'apparenter au passage de la terre au séjour divin ; c'est « *le passage auquel elle invite est le plus souvent, dans l'acception symbolique du domaine profane au domaine sacré, ainsi du portail des cathédraux, des toranas hindous, des portes, des temples ...* »<sup>3</sup> .

---

<sup>1</sup> CHEVALIER ET GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Laffont Jupiter, 1988, p.43.

<sup>2</sup>Idem, p.44.

<sup>3</sup>Ibid, p.781.

Elle peut également désigner les va-et-vient. Dans les civilisations juive et chrétienne, la porte est symboliquement « *l'accès à la révélation* »<sup>1</sup> c'est la sortie de du cosmos, au-delà des frontières de l'exigence individuelle.

Donc la porte est présente ici pour dévoiler le seuil et les frontières, que les personnages doivent franchir pour accéder ou abandonner l'un des univers, aussi pour marquer les va-et-vient des différents personnages du corpus, le père de Lyyli Belle et Solh, les trajets quotidiens de Ed, et également pour révéler la possibilité de l'atteinte des vérités qui se cachent dans l'autre seuil.

C'est comme une porte derrière laquelle si on l'ouvrait, se tient tout ce qu'on n'aimerait pas voir .Une porte facile à ouvrir, mais pas facile à refermer vos yeux eux-mêmes ne serait pas facile à refermer après que vous vous auriez jeté un regard par là (Dib, 1994,p,28).

Chez Dib, la vérité est liée aussi au désert, qu'il considère comme un volcan où se sont refoulées les vérités ultimes qu'il cherchait toujours. Le désert qui subsiste, avec son amplitude, est un symbole permanent de la lumière divine qui permet l'accès aux connaissances, c'est « *l'indifférenciation principielle ou c'est l'étendue superficielle stérile ,sous laquelle doit être cherchée la réalité* »<sup>2</sup>. Il divulgue la supériorité de la protection dans l'ordre spirituel qui représente un élément indispensable pour l'existence entière. C'est le lieu des mirages, de l'uniformité et des rêves, là où on évoque la quête d'essence et la prise de conscience. Il signifie aussi la confrontation de la nature et celle du monde, avec la seule aide de Dieu ; ainsi que la virginité perçue dans sa nudité qu'on associe à la page blanche, sur laquelle l'écrivain voile des signes et accouche sa parole lancée de son exil, c'est la marque de l'éternité et de la pureté où se décryptent toutes les énigmes qui étouffent

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER & Alain CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, 1988, Laffont Jupiter .p.780

<sup>2</sup>. Idem.P. 349.

l'homme, et, à la fois, notre protagoniste élue avec sa souffrance partagée entre l'homme et Dieu ; au désert elle se trouve face aux lumières qui dévoilent les vérités ultimes et la fait sortir de son abîme .

Nous attendons, aussi qui de papa ou de moi, va reprendre la parole, Que bien trouver à manger un loup au désert ? J'ai déjà attendu qu'il revienne de là bas comme j'attends maintenant qu'il parle, Qu'il prenne le temps ! La vie elle-même ne peut pas s'empêcher de tourner vers vous, un jour, un côté de son visage et le lendemain l'autre côté.(Dib,1994,p23)

Pour Dib, la crise de parole se résout au désert car le sens ne manque pas mais plutôt le langage. Au désert, la découverte de la vérité et des secrets de la vie mène vers la lumière du savoir, là où tous les conflits se dépassent. Le fait d'être seul au désert permet de se découvrir et se tourner vers soi pour se regarder et chercher la lumière qui y luit.

Il y a toujours, de vous aux choses, de vous aux autres, un désert avec l'odeur chaude de ses sables, parce qu'il y a aussi un loup en toi, papa. Et un loup, ça ne peut pas se passer au désert, non ? Il a en moi son regard de lumière. Je le comprends comme je comprends cette lumière de désert.(Dib,1994,p.23)

L'atteinte de la vérité et le déplacement de l'ignorance vers les savoirs, s'effectue selon Dib par la connaissance de la langue et la parole. Pour lui, la clé de cette porte sont les lettres, il a attribué l'appellation la porte des gens, aux secrets dissimulés par eux. Pour pouvoir les franchir et les divulguer, il faut avoir des lettres.

Je suis mal accueilli dès mon entrée, J'apprends de sa bouche, que je n'aurais pas dû venir, qu'il n'y a pas sa place pour moi chez elle, je reste perplexe, je ne saisis pas. Je n'ai résolu d'entreprendre ce voyage que sur sa prière. Il n'est pas dans mes habitudes de forcer la porte des gens. Impatientes, pressantes, étaient ses lettres. Débordantes d'amour (Dib, 1989,p.181).

La vérité que nous avons pu faire ressortir est que tous les textes de Dib sont un ensemble de fragments formant sa personnalité, il nous révèle indirectement ses expériences humaines et ses quêtes loin de son pays, pris par les douleurs et les traumatismes de l'exil. Il a été mis sur le chemin de l'errance, l'errance de son écriture avant qu'elle soit la sienne.

Il jette les indices d'une autobiographie infidèle, il révèle son expérience de peintre en étant le voisin des parents de Faïna qui leur a rendu visite : « *Le téléphone est installé dans le salon, où, mes parents prenaient le thé avec notre voisin le peintre* » (Dib, 1989, p.57)

Il revient une seconde fois pour montrer au lecteur que cette expérience est la sienne dans les terres de l'exil, en évoquant son deuxième métier qui était dessinateur de maquettes de tapis, comme nous l'avons déjà signalé. La mort est le résultat de cette rencontre entre l'ego et l'alter ego, à ce moment là, la vérité surgit. Dib décrit sa rencontre avec Lyyli en disant que c'était la vraie mort, autrement dit ce fut le moment de la découverte de la vérité des sens.

Car c'était la vraie mort je considérais le père orphelin de son fils et, sans, en rendre compte, je me surprénais en train d'observer tour à tour le chien de mon amie ; un bouledogue gâteux, le dessin du tapis, le thé qui coulait dans ma tasse. (Dib, 1990, p.64)

Il a évoqué pareillement sa date de naissance, en en faisant le jour de la réception d'une lettre tant attendue, et qui reflète son besoin d'écriture : « *Je n'ai reçu qu'aujourd'hui 20 juillet une lettre de Solh datée du 13* » (Dib, 1989, p.60)

« D'ailleurs il l'a déclaré en disant : c'est mon anniversaire : « *Un paquet de lui, arrivé ce matin. Il ne m'a pas oublié Un cadeau pour mon anniversaire* » (Dib, 1989, p.80)

la vérité, si n'est pas un mur qu'on doit attaquer des poings, de la tête des griffes et de tout ce qu'on a pour frapper, casser, ce n'est pas la vérité, pour avancer, chacun reprend tout à zéro et recommence depuis le

début. Vous devez toujours vaincre une résistance.  
(Dib, 1994, p.133)

La vérité que nous sommes censés chercher est notre vérité qui se cache là où nous avons subi l'échec, et pour laquelle nous devons passer par des épreuves dures et sanglantes parfois, nous s'engager avec toutes ses forces, corps et âme pour nous révéler.

#### 4.1. L'objet petit « A » de Dib et la tentative de matérialiser l'immatériel

Cette appellation est empruntée à Jacques Lacan, qui affirme que la vie est pleine de vide (manque), ce manque-là se découvre quand tout est bien rempli, c'est ce qui crée des états de stress et de perte, qui sont en lien comme nous l'avons déjà évoqué avec la castration et l'entrée dans le langage.

L'objet petit « A » est une invention de Lacan, qui veut dire la cause du désir, c'est-à-dire qu'en croit souvent qu'on a perdu un objet au départ de notre vie, « L'enfance » et que toute notre vie on le cherche.

Pour Lacan, cette recherche de l'objet « A » est due à ce qu'on appelle « la perte initiale », autrement dit c'est par ce qu'il y a la perte que je désire. D'ailleurs cela donne tout de suite un rapport au manque dans la vie.

L'individu qui est en quête de quoi combler ce manque se rend compte, que la vie est manquante, elle n'est pas ajustée. Ce manque initial qui est là, en fait depuis le moment de la conception, il existe déjà dès le moment où on est né et nommé par les parents, ce qui fait de nous des tributaires des désirs des autres.

En philosophie il existe une différence entre objet et sujet, ce dernier désignant soi-même ou la personne, par contre l'objet est ce que le sujet vise.

L'objet petit « A » est un concept, qui se situe entre les deux, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est l'entre-deux, ce n'est ni complètement l'objet ni complètement le sujet ; c'est un petit bout qui chute voire l'objet chute, ou l'objet qui tombe.

Cette présentation est évidemment conceptuelle, elle prend sa source de la naissance de l'homme quand il se dénoue d'avec la mère, mais il lui reste toujours cette partie du cordon ombilical qui n'appartient ni à la mère ni à l'enfant, or il les liait un jour.

*« L'objet petit A se perd du fait du langage et à cause du langage, et c'est avec le langage qu'on essaye de le récupérer »<sup>1</sup>*

La perte par le langage est le fait de récupérer la chose égarée avec le langage, sans jamais y arriver parce que plus on nomme, plus la chose se perd. C'est une contradiction difficile à concevoir, cependant c'est la vérité absolue. Là, l'essentiel à extraire de ce passage, c'est que lorsqu'on nomme la chose par son nom, elle change de nature d'existence, elle se transforme de sa nature abstraite à celle qui est concrète.

À chaque fois que le sujet se concentre sur le nom, il devient de plus en plus relié à l'objet. Dire, par exemple, « Arbre » c'est délimiter cet objet à force de prononcer son nom et le fait de répéter « Arbre », « arbre », « arbre » ....

L'arbre n'est plus là, le sujet est juste concentré sur cette espèce de mot, qui fait presque perdre à la fois l'arbre et le sens même, de l'arbre. Cela devient un son répétitif qui n'a pas vraiment de sens, c'est tout l'enjeu de perdre la chose avec le mot, et en même temps c'est par le mot que le sujet essaye de le récupérer.

En étant dans un circuit sans fin qui cause le désir, quand on a du mal à s'exprimer et communiquer, on continue à essayer de parler et dire des choses avec des mots qui délimitent de la manière la plus juste, le désir et la douleur.

On ne peut pas s'empêcher de penser à l'objet petit "A" en tant qu'être humain. Ce n'est pas parce que l'objet est une perte symbolique, qui cause notre désir, mais, parce que l'objet petit "A" se matérialise dans des objets, des personnes. C'est ainsi qu'on devient surdépendants de quelqu'un ou de quelque chose, car on pense que c'est cette personne qui va combler le manque dont on souffre, ce qui se manifeste dans nos faire et dire sous forme de séquences répétées à chaque reprise.

Donc l'objet petit « A » c'est le moteur: quand on croit qu'on peut le récupérer comme on l'avait eu dès le départ, c'est la cause capitale de ce cumul de douleurs et mélancolies ; on croit que le chagrin de se séparer donne le désespoir, en

---

<sup>1</sup> De MIJOLA Alain, *Dictionnaire de la psychanalyse*, 2000, p.54

implantant l'idée de l'impossible rencontre, ce qui alimente la doctrine du sujet souffrant du déchirement avec son objet petit A. en étant persuadé que l'Objet perdu était le tout de la vie, ce lien éternel entre le sujet et son objet, entre son activité et sa passivité.

Pour Lacan, il faut être plus enthousiaste vis-à-vis des choses qui nous entourent, c'est-à-dire s'inspirer des personnes qui nous entourent au lieu de penser aux manques, qui inhibent notre progrès et animation.

Lacan, par le biais de cet objet petit « A », montre à l'homme comment être acteur de sa propre vie. La dépendance est là mais elle pourrait être plus douce. En affrontant le désir par sa matérialisation, en le nommant et le répétant, autrement dit nous l'appelons par son propre nom à plusieurs reprises pour qu'il perde sa densité et en se délimitant comme douleur.

Tout ce que nous venons d'évoquer sur l'objet petit "A", est fortement présent dans notre corpus. La première des choses que nous sommes censée expliquer est cette stratégie de répétition frappante entre les romans et les trilogies, à savoir les mêmes passages, thèmes, situations dramatiques, particulièrement les mêmes questionnements.

À ce propos, nous disons que Dib a voulu montrer comment dépasser la douleur en la révélant par la répétition et la reprise des mêmes passages, et thèmes. Une technique qui nous a marquée intensément tout au long de son œuvre

#### ➤ **La réitération comme moyen d'offense**

Les phénomènes associés sont divisés en deux groupes : les figures de répétition traditionnelles, c'est-à-dire lexicales et syntaxiques, et les répétitions sémantiques. En ce qui concerne le premier groupe, les figures sont peu nombreuses, mais elles se répètent souvent dans le texte. Cette technique de récurrence ou de répétition caractérise l'œuvre de Dib. Dès *La grande maison*, nous trouvons dans chaque histoire cette redondance des mêmes scènes, devenue une obsession qui se reproduit

sans cesse. Cet aspect se prend pour une constante qui encadre le texte en cycles. Elle contribue à la production du sens, en faisant avancer le texte.

Dans une apparente aporie, les répétitions freinent le récit, et le font également avancer. Les deux fonctions ne se situent pas sur le même plan la première intervient au niveau du texte immédiat contigu à la phrase ou à la scène répétée, la deuxième se situe au niveau de la production du sens global. Elle produit le sens, car la répétition engendre la différence qui oriente le récit et l'engage vers d'autres voies.<sup>1</sup>

Le texte de Dib contient de la répétition par excellence, au niveau du texte, comme au niveau du sens global, surtout quand il s'agit de la parole enfermée. Cette contrainte de communication est imposée par le recours continu au langage, pour évoluer dans le récit, et maintenir sa cohérence.

« La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison des deux éléments. »<sup>2</sup>

Pour appliquer la théorie de Lacan, Dib s'est défoulé de son objet petit « A » à travers lequel il tente de révéler sa douleur en l'affrontant par la répétition. Cette douleur s'est forgée, à partir de différents drames personnels, dégagés lors de l'analyse psychocritique. La richesse des récits dibiens nous a permis de déceler plusieurs types de répétition, il a eu recours à la récurrence endogène et exogène.

Endogène, car Dib a intégré dans ses textes des scènes et des passages qui concernent la reprise des énoncés et la structure, exogène, car il s'est servi des éléments extratextuels en s'inscrivant dans le cadre de l'intratextualité et l'intertextualité. Ce que nous avons déjà évoqué dans le chapitre consacré à l'étude des traces intertextuelles.

---

<sup>1</sup> Professeur Farida EL GRADECHI-LOGBI : L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB, thèse de doctorat d'état ,2004.p.259.

<sup>2</sup> MARIAS, J., Mano de sombra, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 72-75.

Dans *La trilogie Algérie*, la douleur la plus apparente était la faim, c'est pourquoi le pain était à son tour notre objet petit « A ». Dans *La grande maison*, presque tous les passages où il y a la répétition des mots, concernent le manger.

-Tu as mangé tout seul un morceau de viande grand comme ça?- j'ai mangé un morceau de viande grand comme ça.-Et des pruneaux ?- Et des pruneaux.-Et de l'omelettes au pomme de terre ?-Et de l'omelettes au pomme de terre.-Et des petits poids à la viande ?- Et des petits poids à la viande.-Et des bananes ?- Et des bananes.(Dib.1952.P.15).

La nuit est présente dans le corpus comme un élément d'obscurité mais aussi comme un moment de sérénité, et de quiétude. Elle est le moment de la découverte des vérités, elle se manifeste dans les récits comme une constante qui se répand tout au long de l'œuvre : « *Que veut ma Roussia ? La chaise longue.- Quoi Ma chaise longue que j'occupe ? La nuit arrive et il faut la rentrer.- La nuit arrive et il faut la rentrer* »(Dib.1990.p.186).

Le vide et l'absence se présentent comme constituant de la douleur et traumatisme des personnages de Dib. L'absence et le chaos dominant la diégèse. « *Dans l'autre pièce, vous y attendez. Et vous y courez : personne, le vide. Un vide qui vous vide. Et la même chose se répète ; personne ici, mais à côté, présence pétrie d'absence, obstinée d'absence. L'éprouvante absence de la présence* »(Dib.1990.p.194).

Dib a saisi les potentialités de la répétition en tant que créatrice de poétique de sens, par le recours à la reprise des aspects fondamentaux, de récurrence thématique, énonciative, syntaxique et surtout narrative. « *tu m'en ouvriras les portes, Aëlle, vous me reconnaitrez, et recevrez, toutes les deux, Aëlle ; que je sois à toi Aëlle, que je sois à vous, et elle et toi j'arrive, attendez-moi* »(Dib, 1985,p,147).

Ed, dans *Les Terrasses d'Orsol*, décrit l'indifférence des gens rencontrés à Doderick :

J'y suis retourné hier après avoir quitté, Doderick, J'y suis retourné une fois de plus et arrivé, là-bas, je me suis mis à crier dans leur direction, j'y suis retourné, j'ai crié, je les ai interpellés, longtemps, à perdre haleine. Ils ont demeuré sourds à mon tapage. Ankylosés, ou

assoupis, ils ont conservé, inchangés, leurs positions-indifférents à tout ce qui provenait de ces hauteurs(Dib.1985.P.97).

Dans *L'Infante maure*, la répétition domine presque toute l'œuvre, tous les passages où nous trouvons des expressions redites, sont ceux qui contiennent une partie du traumatisme, cela confirme le choix de cette technique par Dib, c'est-à-dire qu'il répète les mêmes expressions pour matérialiser la douleur et la minimise. Les départs énigmatiques de son père, et l'amour inaccessible sont l'une de ces douleurs.

Jamais maman ne comprendra ça, qu'un papa ait toujours de bonnes raisons pour partir. C'est qu'elle l'aime contre toute raison, Pauvre maman : parce qu'on aime jamais assez quelqu'un, elle s'épuise à aimer papa, elle s'épuise, elle s'épuise, et ça ne suffit pas, il y a trop à aimer, on a tout le temps à aimer, plus qu'on ne peut. Et tout le temps, et tout le temps, entière, nous reprend la faim d'aimer (Dib.1994.p135).

Aussi, au moment de sa rencontre avec son grand-père qu'elle a inventé pour équilibrer le désordre de sa famille, son grand-père était pour elle un élément régulateur, il possédait des réponses à toutes les questions qui franchissaient son esprit, elle reprenait la même question plusieurs fois, elle se demandait c'est quoi la neige ? Puis elle alternait le sable au même moment, pour révéler le dédoublement et la mise entre deux, à travers la présence simultanée de la neige et du sable dans la même scène.

A l'aveuglante pureté du désert moins une chanson, ou une plainte, qu'un récit fait avec les mêmes mots redits, les seuls connus de lui Dans le plateau placé devant lui, grand père repose à peine touchée la tasse qu'il a gravement portée à ses lèvres. -Qu'est ce que la neige ?- Qu'est ce que la neige ? Qu'est ce que la neige ?-Réponds à ma question. Je te dirai après pourquoi tout ce sable m'entoure.(Dib.1994.p.149).

Quand elle parle de sa douleur d'exil et de tout autre chose responsable de son mal, elle récite les mots en le répétant et en jouant avec leurs sens, surtout quand il est question de sa patrie et sa mère.

Moi et papa, un peu avant qu'il reparte, nous en parlions. Parce que c'est beau, nous appellerons ça *méditerranée*, a –t- il dit méditerranée la douce mer, la douce amère, la mer mère.- Et il a ri : L'amère mer ! Je raffole de cette manière de parler, ça me ravit. Seigneur, il me semble entendre ses mots sortir de moi.(Dib.1994.p.180).

Lacan considère la répétition comme une psychothérapie, le fait de nommer la chose plusieurs fois la rendra matérielle, on pourra l'affronter et la soigner, comme on pourra la sentir présente devant nous. Lyyli Belle nomme son père sans cesse dans toute l'histoire, son absence infinie est à l'origine de sa douleur.

Mais un oiseau se plaint. Il n'y a que lui. De sa petite voix, il a l'air d'appeler « Papa, Papa, Papa » et il continue, il réclame, je l'écoute, Pour lui, ce soleil, ce jardin ne comptent guère, on dirait, avec ce qu'ils ont de beau, de tranquille. Il ne sait qu'appeler « Papa, Papa », lui arrivera –t-il de se fatiguer, de changer de disque ? pour l'instant il a que cette voix.(Dib.1994.176).

Et aussi dans ce passage où se manifeste le père comme un élément constituant son malaise, son absence l'affole, « *Pour vous entendre, encore faut –il qu'elles aient des oreilles. Entre haut et bas , je me mets de la patrie, moi aussi –Papa. Et encore –Papa. Papa. Papa.* »(Dib.1994.p.177).

Le besoin d'appartenance s'annonce également dans les expressions qui consolident l'adoption dibienne de la théorie lacanienne. Lyyli Belle a besoin de se retenir et s'appartenir dans ses propres bras qui rappellent sa propre patrie et sa véritable origine.« *Si elles pouvaient monter et m'emporter. Je me console en me serrant dans mes propres bras. Sage. Sage. Sage. Sage il viendra. Non elle viendra. Une sorte de joie, toute une joie et je reste bien accrochée à mon arbre, je promets* »(Dib.1994.p.177).

L'objet petit « A » de Dib est celui de ses personnages, il est même son drame personnel ou son monomythe, qui se dégage dès la première partie et le premier chapitre.

## 4.2. Le projet littéraire de Mohammed Dib

Dib voulait être témoin de la société algérienne en la disséquant et la représentant à travers le regard d'un enfant engagé, un enfant qui subissait toutes les conditions de la misère, passant par des expériences rudes qui le traumatisaient et le faisaient passer par des épreuves pénibles.

Le projet de Dib n'était pas si différent de ceux des autres écrivains maghrébins de son époque. Ses romans constituant *La trilogie Algérie* forment des œuvres d'un témoignage engagé, elles sont ouvertes à l'Histoire, cependant une histoire qui met en valeur les personnes les plus sensibles et fragiles.

Dans *La grande maison*, *L'Incendie* et *Le métier à tisser*, Dib présentait son héros Omar à travers le portrait d'un personnage déréglé, tel qu'il a été appelé par Durkheim dans son ouvrage *Le suicide* où il décrit l'individu en dehors de ses normes établies, dans un état d'anomie, qui reflète une vie déboussolée suite à un traumatisme collectif.

Dib a choisi l'enfant pour en faire la matière première de son projet, pour évoquer des expériences d'enfance gravées dans sa mémoire. Il s'est contenté des souvenirs qui témoignent d'une autobiographie probable, car il s'agit d'une présence discrète de l'auteur qui se dévoile à travers les hantises des personnages et de leurs craintes.

L'objectif de Dib était de faire sortir le peuple de sa léthargie, en le remuant et le secouant, par la révélation de ses douleurs, dans leur langage, pour qu'il soit très près d'eux.

Le projet de Dib se sert de l'enfant pour interroger une expérience d'écriture et d'existence chargée d'épreuves et de responsabilités, un enfant typé, exilé de son âge, de sa vie désirée. *La trilogie Algérie* se manifeste comme une mosaïque où se mêlent, l'amour, l'amitié, la faim ...dans un univers familial et individuel à la fois.

Dib a dévoilé une passion bourrée de tendresse, envers l'enfance opprimée. Il a fait de Omar son héros, il l'a mis dans une diégèse où le lecteur peut sentir cet air

de famille, de la campagne, où règne l'enfance précoce et domine tout l'univers fictionnel, il décrit le quotidien de Omar l'enfant face à la cruauté des adultes.

Il s'est servi de tout ce qui peut traduire la voix des paysans, les fellahs algériens, il décrit leur prise de conscience du fait colonial. Son projet était celui de transmettre le message en tant qu'écrivain qui s'est donné la responsabilité de traduire leur mélancolie par le biais de la parole.

Il s'est engagé pour exprimer son algérianité, il se cherche et se trouve au sein de lui et de l'autre, à travers Omar, dans un registre purement réaliste exprimé dans *La trilogie Algérie*, cette œuvre où se mêle l'engagement politique de l'écrivain avec le quotidien des familles algériennes. Son objectif s'est tracé presque de la même façon que celui de ses cousins italiens, ce que confirme le Professeur Djamel Ali khodja, dans son cours *Réflexions critiques sur la dichotomie fondamentale Terre/cité dans le roman maghrébin*, en disant que Dib a puisé chez ses cousins italiens.

L'âme de L'Incendie, le décor est le même : la même mer, le même ciel éclaboussant les terres, les mêmes montagnes calcaires, la même sécheresse, les mêmes visages brûlés par la fièvre et la faim. Carlo-Lévi, Ignazio Silone, Elio Vittorini ont apporté à Dib non seulement un paysage, mais aussi une structure sociale.<sup>1</sup>

Donc Dib a voulu révéler, non seulement la situation d'une famille ou d'une société, mais plutôt un engagement politique et littéraire, dans un registre réaliste qui dépasse toutes les frontières du doute. Il a très bien transmis et transporté l'image, une interprétation minutieuse des faits ordinaires, d'une façon extraordinaire. Le taux de crédibilité est imbattable, il a pu décrire les détresses du peuple colonisé, il a maîtrisé la transcription des douleurs et obsessions au point de sentir la faim et désirer le pain en lisant ses textes, autrement dit il n'a pas décrit la société, il l'a photographiée dans tous ses détails.

---

<sup>1</sup> Polycopié du Professeur Djamel ALI KHODJA : *Réflexion critiques sur la dichotomie fondamentale Terre/Cité dans le roman maghrébin* : suivi de deux études : *Qui se souvient de la mer*, , P.37.

Dans son projet, Dib s'est servi aussi de ses fresques romanesques pour en faire une somme, une structure sociale. Il a attribué à son texte une âme et une voix qui revendique une terre et une nation, une voix d'un enfant, à la fois victime et révélatrice des épreuves humaines, il en a fait un témoin d'une vie, d'une ville et d'une campagne tyrannisée. Dib a fait d'Omar un porte-parole qui transmet sa voix loin de sa ville à travers le choix de Bni Boublen où Commandar, le vieux, côtoie Omar l'enfant pour lui apprendre l'esprit de sacrifice et la prise de conscience au sein des humbles. Il vise la révélation et l'enracinement de l'enfant dans la tribu des adultes pour le nourrir de la terre mère.

À travers Commandar, Dib voulait que tout enfant ait conscience et prenne position vis-à-vis des faits de leur nation. Bni Boublen n'est qu'un échantillon d'une terre écrasée sous une loi impitoyable qui anéantit tous les droits des pauvres. Dib désirait que tout enfant sache que la quête des valeurs est liée étroitement à la perte et au dérèglement car il s'agit d'une guerre à la fois contre le colon et les valeurs des hommes qui sont hors les normes déjà acquises et apprises, sur une : terre –mère, terre-femme, terre féconde, terre –Aïni.

Comment avoir recours à la loi qui nous dépouille ? Et c'est comme ça qu'un pays a chargé de main , que le peuple de cette terre, pourchassé, est devenu étranger sur son propre sol, le vieil homme va montrer du doigt , à l'enfant, une autre source du mal : l'intrusion de la machine dans le monde traditionnel. Cette intrusion est néfaste, sème la mort. (Dib, (1954), p.86/87)

Pour Dib, Omar n'est pas un simple personnage qui tient un rôle dans son texte, il n'est pas un simple spectateur mais un acteur qui témoigne de la tragédie de tout un peuple. Pour Dib comme pour Omar la liberté ne se donne jamais gratuitement, elle s'arrache agressivement, Dib montre la trajectoire que les hommes -voire les enfants – sont censés franchir pour récupérer leur liberté. Il sollicite la quête des principes et des valeurs spirituelles et humaines, quelle que soit la source ou la personne qui les possède. C'est le cas avec Occacha le fou ou « Le mendiant de Dieu». Ce choix -que nous avons déjà évoqué dans le chapitre où nous

avons analysé la folie-, ce choix du mendiant n'était pas anodin, Dib voulait nous enseigner comment apprendre et prendre la liberté, et l'arracher des souterrains. Même si l'on est dans unecave, on doit chercher la lueur, et écouter les voix qui viennent de très loin.

*« Omar, et si c'est notre faute que nos frères sont malheureux si nous n'entreprenons rien pour montrer aux autres comment il faut s'y prendre pour mieux vivre, nous sommes un peu fautifs, je crois »* (Dib, 1974, p.138)

Dib a créé dans son texte une mosaïque de voix, de toutes les races, pour nous faire découvrir le monde des profondeurs, des gouffres, où s'unissent les hommes fous, malades, jeunes, enfants, pauvres et également riches ; il a fait parler Sakali Lamine, Moulai Bounnoir l'asthmatique, les vieux Osman Lahmar et Abbas, l'infirme Zbèche...une polyphonie de malheurs où chacun s'est présenté avec son mal ; Omar a pétri toutes ses voix d'âmes pour en faire un mythe de sagesse. Dib a créé une fresque historique où se dissèque la société et réunit autour d'un drame l'écrivain avec son peuple, en s'y appartenant et donnant une actualité certaine et avérée.

Dans une interview réalisée par Jean Carta, Dib disait que :

Tous les jeunes Algériens sont d'origine populaire, des liens étroits les lient à cette masse dont ils sont issus(...) Nous cherchons à traduire avec fidélité la société qui nous entoure ...pour Dib les écrivains algériens font un inventaire, ils visitent leur maison .ils regardent, ils racontent(...) voilà quelle sera demain la tâche des écrivains : décrire nos rapports intérieurs, nos conflits, les phases de notre progression historique.<sup>1</sup>

Nous en concluons partiellement que le projet littéraire de Dib s'est voulu présenter -dans La trilogie Algérie- sous forme d'une narration une vérité historique. Il cherche à raconter et percevoir un quotidien familial pour donner

---

<sup>1</sup> Cours Professeur Djamel ALI KHODJA : Réflexion critiques sur la dichotomie fondamentale Terre/Cité dans le roman maghrébin : suivi de deux études :Qui se souvient de la mer, , P.44.

existence à un peuple secoué et réveillé de sa léthargie. Il a dévoilé et fait connaître un peuple au monde, là où il était absent et inconnu, il lui a donné la chance de transporter ses obsessions à travers l'art des Lettres, il a décrit les particularités des situations à travers l'hétérogénéité des personnages semblables et distincts pour que chacun cherche sa moitié et son contraire.

Je traite du peuple algérien , de son réveil jusqu'à maintenant , L'Algérie n'était même pas nommée en littérature, dépeindre un paysage, ceux qui habitent, le faire parler comme ils parlent c'est leur donner une existence qui ne pourra plus être contestée. On pose le problème en posant l'homme (...) je vis avec mon peuple.<sup>1</sup>

Donc Omar n'est pas un simple témoin c'est une porte-parole universel, sa parole est inscrite pour tourner l'homme vers le monde quelle que soit sa nature où sa géographie.

*La trilogie Nordique* ne fait pas exception à ce que nous venons de constater et concevoir avec Omar. Si nous revenons à *Qui se souvient de la mer*, nous découvrons un autre Dib, avec un nouveau talent d'écriture et de création des sujets, ce n'est plus l'histoire collective qui domine le récit mais plutôt le drame personnel dans une diégèse purement imaginaire et chimérique.

Dib s'est orienté vers la quête personnelle, ce n'est plus Omar qui cherche les valeurs humaines à Bni Boublen et Dar Sbitar, où il porte parole des fellahs, c'est Lyly, Lylyli-Belle, Lylyl qui se cherche au sein des siens, et de soi.

C'est la quête de la parole, où Dib montre à travers le personnage enfant, toujours, comment l'écriture sert de thérapie des maladies spirituelles, non celle de Moulai Bounnoir l'asthmatique, mais il nous montre sous un autre angle, une autre source de tourments et malheurs qui sont la psyché de l'homme.

---

<sup>1</sup> Cours Professeur Djamel ALI KHODJA : Réflexion critiques sur la dichotomie fondamentale Terre/Cité dans le roman maghrébin : suivi de deux études : *Qui se souvient de la mer*, , P.44.

Le deuxième axe sur lequel Dib a fondé son projet est celui de l'écriture de l'enfermement où les personnages, voire le personnage, évoluent, au sein de lui-même, se développent au sein de cette clôture de l'écriture. Dib dans *La trilogie Algérie* cherche à transmettre l'histoire de sa terre, à vrai dire l'histoire collective, contrairement à ce qu'on a trouvé dans *La trilogie Nordique*. Il cherche sa propre histoire suivant les terres de son exil en bordure de la folie, l'errance et la mort.

À travers les textes du froid, Dib divulgue les épreuves pénibles que le sujet entame pour se retrouver, en mettant en œuvre son monomythe résultant d'une quête infinie de son identité perdue.

Il a changé toutes les stratégies et politique de création, adoptées dans les textes réalistes, afin de montrer un autre talent d'écriture, dévoiler la fécondité de la parole qui deviendrait stérile lorsqu'on perd le nom de l'objet, ce que nous avons déjà appelé l'objet petit « A » de Dib. Il offre à l'homme une nouvelle façon de se traiter par le biais de la parole, puisant dans le langage et ses enjeux. Pris par les énigmes sournoises des pronoms personnels et des noms propres désignant des sujets schizoïdes, fragmentés, cette fragmentation est en réalité une fragmentation de soi de chaque individu, Dib dévoile l'astuce qui permettrait à l'homme de se restaurer.

Il visait dès *La grande maison*, avec Omar, la révélation des expériences personnelles du personnage déréglé, Omar qui est lui, même Lily dans *Habel*, et Lyyli dans *Neiges de marbre*, passe par Aëlle dans *Les terrasses d'Orsol* et Faïna dans *Le Sommeil d'Ève*, et Lyyli Belle dans *L'infante Maure*.

Tous ces personnages, qui, en fait ne font qu'un seul, recouvrent la particularité et la caractéristique éphémère et exigée des noms propres, que nous ne pourrions pas détacher de la mort et de la folie, pour dire d'une autre manière que la mort due à la quête de soi et à son manque n'est en réalité que le résultat d'une nostalgie accablante.

Le principal choix des enfants est effectué par Dib pour évoquer le manque de cet état d'enfance comme un révélateur de la phase d'apprentissage et

d'acquisition, voire d'identification des lieux et des sentiments voilés. Dib voulait se retrouver encore une fois dans cet univers d'enfance d'où il a été expatrié et rejeté très tôt. Il manifeste un grand besoin de le réhabiter, il recentre son texte sur la parole de l'enfant pour faire appel à l'adulte séparé de sa vie perdue en cet enfant. Cet espace infantile fragmenté entre les responsabilités des adultes et l'esprit des petits, entame des aventures et des quêtes à la recherche de la parole où se réservent les souvenirs sous l'aspect d'un discours laudatif idéalisant le moi du sujet et son existence, un discours qui exalte le moi infantile à travers maintes figures qui se substituent autour d'un narrateur doté d'une pureté primaire mêlée à une sagesse et une chasteté de vieux.

Dans son projet, Dib choisit l'enfant pour idéaliser son existence et sa présence à travers ses gestes, qui se veulent innocents, mais qui sont porteurs d'une grande importance, notamment ceux où la répétition et la redondance sont présentes intensément, car la répétition, comme nous l'avons déjà évoqué, est une sorte de thérapie apte à apaiser la douleur et la souffrance.

En changeant son texte du réalisme à l'imaginaire, Dib a changé de visée, il s'est orienté de l'expérience collective, en tant que témoin de la misère d'un peuple, vers la description des états d'âme particuliers, en mettant en branle les actes individuels du sujet souffrant de l'aliénation. Dans un projet de concrétude des divers détails de sa vie, il tisse son texte en contraste nuit/jour, vie/mort, fête/deuil...pour expliquer à l'homme la manière qu'il est censé adopter pour sentir le bonheur. Il nous apprend comment la mort pourrait être un point de départ. Contrairement à ce que nous connaissions déjà, il considère la vie comme un simple jeu d'enfant, qui rétablit le sens de la généalogie et l'appartenance, cet enfant qui est l'objet et le créateur d'une nostalgie incurable,

Il nous apprend comment devenir humain, à travers l'écriture et l'errance de la parole qui interrogent le bonheur enfoui et luttent contre le temps qui blanchit la mémoire de l'adulte, en passant par ses souvenirs en voie de disparition : « un jour le temps tournera la tête et montrera sa face blanche. » Neiges de marbre. P106.

Dib s'est servi de tout ce qui peut rendre son écriture universelle, il organise son texte à partir des constantes hallucinatoires et se présente comme un spécialiste professionnel maîtrisant à fond l'analyse des psychoses et des névroses. Il incite ses lecteurs à comprendre en décryptant la parole, à se débarrasser des douleurs de la pensée. Il nous apprend comment contrôler nos comportements à partir des nos désirs, en nous intégrant dans l'univers des symboles et des jeux de mots.

Dib a adopté le mode fragmentaire pour organiser, à la fin, un scénario inattendu, animé par l'union de la parole ouverte sur la communication entre le moi et l'autre, entre l'ego et l'alter ego ...il appelle du fond de son âme à l'amour à travers un texte poétique qui pourrait s'obstiner et se réfugier dans la folie où se résumant le monomythe et les drames de l'auteur dans une nouvelle situation de clivage.

Pour conclure Dib s'est montré à travers deux registres complètement divergents, pour dévoiler ses propres compétences d'écrivain et de créateur d'œuvre. Il a révélé son rapport à l'écriture en lançant des appels au renouvellement et au recommencement, sans avoir peur de s'engager à nouveau dans des expériences de quêtes, quel que soit le chemin pris. Il dévoile le pouvoir de la parole et de l'écriture qui aident à briser le silence et à divulguer les secrets de vie en envisageant ses vérités.

La vie des personnages dibiens, voire la sienne, n'était pas aisée, tous les malheurs y étaient présents : l'exil, l'errance, la mort, la folie, l'absence, les crises de la parole. Cependant, il ne s'est pas arrêté là.

Il a cherché le bonheur au sein de la douleur et fait de la mort un moment de joie ; c'est difficile à croire et à faire, mais c'est ce que son lecteur est censé apprendre et comprendre.

Il a révélé l'exil et la quête d'identité en y donnant d'autres dimensions, car pour lui le véritable exil est celui que nous sentons aux moments des retrouvailles avec les siens, et la véritable identité s'accomplit aux moments de la maîtrise de

l'écriture lorsqu'on est capable de nommer le sentiment ou l'objet, voire la douleur, pour s'en débarrasser.

### 4.3. Les quiproquos kafkaïens, d'une littérature mineure pour une œuvre majeure

La littérature mineure a été évoquée pour la première fois dans l'œuvre de Deleuze et Guattari *Kafka, pour une littérature mineure*, parue après *L'anti Œdipe*. Elle représente un ensemble de thèses, qui analysent la vision kafkaïenne, vis-à-vis de la vie et ses diverses lois. Cette littérature propose une lecture différente des œuvres de Kafka, en se servant de ses propres textes, en défiant sa vision classique, où règne l'absence de Dieu et la culpabilité, qui ont fait de lui un écrivain de loi.

Dib, était très influencé par la littérature kafkaïenne, ce que personne ne peut nier, notamment avec cette allégorie frappante et symbolique, flagrante. Nous avons apparenté les écrits de Dib à la littérature mineure car il s'agit d'une littérature émergente en son temps où une minorité algérienne ou maghrébine écrit en langue française sans avoir aucune surconscience ou inconfort à l'égard de cette langue étrangère, pour forger une fiction inextricablement liée à un état ou à des états d'âme particuliers d'une nation et d'une narration.

Avec son talent, Dib a dépassé toute la complexité des rapports conflictuels, qui pourraient exister dans le cadre identitaire et qui sont devenus concurrentiels. Autrement dit, Dib s'est réservé sa place parmi les grands de la littérature, il a déplacé son œuvre écrite en langue de l'autre, de la colonne de l'hypercorrection à celle de l'hybridation, il a maîtrisé à merveille la création de cette entente entre son contexte naturel et sa langue artificielle.

Au sein de toute son œuvre on trouve un métadiscours où on interprète le présent de ces faits par le recours à son passé et simultanément on prévoit le devenir.

Son projet littéraire, a réussi et n'a jamais été classé dans le rang des littératures périphériques loin de toute désignation péjorative, il a pu intégrer son texte et l'inscrire parmi les écrits révolutionnaires. Il pense en langue mère et traduit en

langue amère avec laquelle il dévoile son patois, son désert, son moi, sans se condamner à la langue de l'autre, mais plutôt s'engager dans un registre partagé entre la défense de son drame et l'illustration de son rapport avec la langue française, en le négociant par l'adoption de nouvelles techniques d'écriture.

Dib a ajouté à ses textes des effets narratifs notés dans l'opposition. La première opposition est le fait de le classer parmi les écrivains de cette petite littérature, ce que nous avons appelé quiproquo. Or Dib a décroché son siège avec les écrivains majeurs avec une langue de mineur, mais jamais par rapport au territoire et plus jamais par rapport à la valeur de la littérature, voire sa maîtrise.

La littérature de Dib est une écriture d'intranquilité, telle qu'elle a été appelée par Pessoa, pour indiquer cette littérature d'inquiétude. Son projet s'est voulu un projet de passage d'un contexte historique à une extériorisation de sentiments précaire, en disant « je » avec toute la confiance que pourrait avoir un écrivain. Son projet était aussi un défi vis-à-vis de l'autre, cet autre qui le considèrait comme un « étranger », il a pu dépasser les variations de la théorie deleuzienne qui considèrait comme littérature mineure, l'écriture politique. Dib s'est engagé dans des expériences purement individuelles, à travers la mosaïque sociale, culturelle, et surtout autobiographique..

, [...] tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'énonciation collective. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est « souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation », c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même

révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. [...] La machine littéraire prend ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir, non pas du tout pour des raisons idéologiques, mais parce qu'elle seule est déterminée à remplir les conditions d'une énonciation collective qui manque partout ailleurs dans ce milieu.<sup>1</sup>

enfin, nous disons que Dib a noué avec son peuple un contrat de vassalité, en se faisant un écrivain public. Il se tourne vers son pays à chaque fois pour saisir sa structure et ses situations particulières, il en est le témoin devant le monde, en visant l'universel, pour trouver peut-être ceux qui se trouvent ailleurs, dans le même contexte, sinon pour s'engager dans des quêtes à la recherche de nos semblables.

---

<sup>1</sup> Mohamed Dib, *interview à Témoignage*, Février. 1958

En guise de conclusion, disons que Dib a inscrit ses récits dans un répertoire de textes éveilleurs, car ils présentent des finalités didactiques, dans lesquels il apprend à ses lecteurs comment échapper à la douleur en l'affrontant, et aussi par l'emploi des rêveries dans toute son œuvre, comme un moyen qui donne l'occasion aux individus souffrant, de fuir hors de la réalité et de s'engager dans la fiction, pour se soigner. Il envisage l'imaginaire comme un refuge et une thérapie devant les maux existentiels. Il sollicite l'aide surnaturelle comme un moyen d'équilibre, au moment de la présence dans le ventre de la baleine, cette métaphore attribuée aux moments obscurs de l'ignorance dont souffre tout le monde. Ce ventre qui est à la fois le retour au moment de la naissance et de l'accouchement, et le départ à partir du ventre de la mère, est la raison de l'existence et la source de la vie. A travers cette analogie, Dib visait le retour à son pays natal, sa source d'inspiration, il visait le retour de cet exil noir comme la nuit, il voulait revenir chez sa « Aïni ».

Dib s'est servi des symboles pour transmettre ses messages, dans le but d'inciter ses lecteurs au décryptage et à la quête des sens, des choses de la vie, il visait le sens dissimulé, il sollicitait l'interprétation pour s'ouvrir aux sens, à l'autre et à soi-même.

Il a opté pour le discours monopole, pour faire des monologues et des soliloques un moyen communicationnel en cas d'absence de parole, voire aux moments de crises discursives. Il nous montre comment mener des dialogues en étant à la fois émetteur et récepteur de notre propre énoncé.

Dib a incorporé ses secrets dans les symboles et aussi dans les noms propres et titres octroyés à ses œuvres et pareillement à ses personnages, pour permettre à ses lecteurs de dire autrement leurs désirs, et révéler à la fois la valeur significative des noms propres, quels que soit leur origine.

Le projet littéraire de Dib était celui d'un engagement de l'écriture dans le combat des peuples opprimés et pareillement celui de photographier la réalité en la transportant à l'universalité, toute avec ses détails et ses descriptions minutieuses de la misère quotidienne. Il s'est engagé ensuite dans l'aventure des quêtes de sens au

sein de soi, en s'approfondissant dans le Soufisme, et revenir à l'état originel de son existence.

L'œuvre de Dib est une œuvre majeure libérée de toutes les condamnations pragmatiques, qui a pu échapper à la culpabilité des lois et des règles imposées par la vie. Contrairement à ce qui a été indiqué chez Kafka, malgré la grande influence de Dib par les écrits kafkaïens, il a pu garder dans son texte l'architecture et dépasser sa thématique cauchemardesque pour consolider l'idée de la non – condamnation à une loi donnée par l'être humain, et atteindre le respect littéral de la parole divine uniquement.

A la fin de cette partie nous avons mis en exergue une théorie psychanalytique, qui semble dominer l'œuvre dibienne entière, la théorie lacanienne, dite l'objet petit « A » qui consiste à matérialiser l'immatériel. Dib l'a adoptée à merveille, il l'a appliquée tout au long de ses textes sans exception, au point d'en faire une constante.

# **Conclusion**

## Conclusion

Au terme de ce travail nous espérons pouvoir répondre aux questionnements émis au début de notre analyse, qui visent à comprendre -de manière non intuitive - si l'exil et l'identité seraient toujours présents dans *La trilogie Nordique*, avec la même intensité et force exprimée que dans *La trilogie Algérie*, nous avons pu comprendre que Dib est resté fidèle à ses choix de thèmes, qui ont été pour lui, des traumatismes et des désirs exprimés autrement, dans la trilogie du froid. Nous tenons à dire que la richesse et la diversité de ses textes, ont exigé l'application de maintes analyses, qui ont dépassé le fait d'être des simples approches traditionnelles de l'analyse des textes littéraires.

Cette investigation nous a permis de dire que tous les romans de Dib, et non seulement les deux trilogies, se présentent en tant que romans d'exil, un Exil de soi dans la séparation de l'être, qui se manifeste à travers ce double cours des choses de l'existence, au sein de son moi, un exil du mal, imposé par une quête amère dans la langue de l'autre qui est devenue par la force des choses structurante, un exil idéologique et existentiel.

Dans notre perspective, nous avons évoqué la quasi-totalité des approches littéraires motivées par la complexité de son œuvre. Ces théories nous ont permis de déceler les nouvelles techniques adoptées par l'auteur dans *La trilogie Nordique* par rapport à celle d'*Algérie*. Ces dernières s'illustrent en tant que nouveautés apportées par Dib, telles les jeux de mots, l'utilisation de la symbolique, le dédoublement des personnages, le choix des noms propres, le voyage initiatique.

Dib s'est déraciné de l'image collective en tant que portrait capital de son œuvre, pour s'orienter vers l'expérience individuelle. A vrai dire, les héros sont souvent un couple mixte qui discute de l'alliance entre un père maghrébin et une femme européenne. L'un de ses personnages souffre d'un déchirement et d'une fragmentation de soi, cette peine est due à l'exil, ce motif que nous avons exposé d'une manière détaillée avec ses différentes formes et effets, entre autres la mort, l'errance et la folie que nous avons étudiées dans leur contexte traditionnel en tant que synonyme de mendiants, ces personnes égarées sans domicile ni famille. Puis

## Conclusion

---

nous avons analysé *La trilogie Nordique* sous l'angle d'un nouveau concept ou technique adoptés par les écrivains qui veulent dépasser la logique et la raison, pour s'échapper aux règles de la raison, vue comme source de contraintes et de douleurs.

Certes Dib a changé ses stratégies et ses tendances de *La trilogie Algérie* à *La trilogie Nordique*, étant affecté par les conditions de sa création et publication, car ces deux récits sont nés dans deux espaces géographiquement divergents et dans deux états d'esprit distincts. En revanche, son empreinte reste pourtant saine dans tous ses textes, même si nous remarquons un changement dans sa façon de raconter, dans la construction de sa trame romanesque. Son écriture en toute période est un questionnement perpétuel des relations de l'Homme avec les conditions dans lesquelles il vit puis en commun ou en rupture avec ses désirs intérieurs.

Nous sommes arrivée à concevoir que la métamorphose de l'écriture de Dib, dans *La trilogie Nordique*, n'est pas une transmutation anodine, mais plutôt une nécessité de transporter et de rappeler les mêmes malaises et plénitudes -déjà allégués dans *La trilogie Algérie* cependant autrement ressentis et éprouvés. C'est une écriture qui porte le stigmate personnel de Dib, qui est omniprésent dans la confusion et le désir de s'identifier et de se réapproprier sa terre natale, ce besoin, cette envie sont exprimés dans ses écrits sous forme d'un tissage textuel qui fait de chaque roman une production authentique racontant son mythe voire son drame personnel, ce que nous avons compris après avoir appliqué les quatre étapes de la psychocritique de Charles Mauron qui consiste à dégager les images récurrentes dans l'œuvre de Dib et l'identification de son monomythe, en retournant vers sa biographie pour chercher la source de cette peine(l'exil et la quête de soi). Nous avons constaté qu'il existe un lien étroit, mais dissimulé entre sa biographie et son moi créateur qui s'insère dans son texte d'une manière inconsciente pour extérioriser les deux thèmes en question en tant que source de conflits et de malaises.

La question de l'identité dans les romans est omniprésente, dominante dans l'appréhension des réflexions des personnages principaux. Entre appartenir à une culture et être écarté de leur nation mère.

## Conclusion

---

La trilogie du froid exprime franchement la nouvelle visée de l'auteur. Le déplacement physique est un dénigrement de soi chez l'autre ou même dans ses propres territoires. Un voyage qui ne concerne pas seulement les personnages de Dib si l'on rappelle son propre exil en 1959. Ces textes sont ceux de l'exil de tout le monde s'inscrivant dans une autre mission d'universalisme, déjà parce qu'ils s'inscrivent en terres étrangères, mais aussi parce qu'ils traitent de la question de l'exil comme une peine, et comme un élan pour s'engager dans une nouvelle aventure de retrouvailles avec soi et avec l'autre. Ces derniers évoluent ou essaient d'évoluer dans une trame textuelle qui propose plusieurs formes d'expressions tant la parole est donnée tantôt aux personnages, tantôt à leurs fantômes qui pourraient être eux-mêmes.

Les personnages de *La trilogie Nordique* ne se sentent pas à l'aise avec leurs pensées. Entre le souvenir de leur culture première, celle qui les a bercés, et le vouloir devenir et vivre une autre vie dans une autre aire auprès de personnes qu'ils croient aimer. La vie, la folie et la mort se présentent à nous dans les trois romans de l'exil comme indissociables. Ces trois termes définissent la particularité de l'écriture nordique. Les personnages principaux souffrent tous d'exister, d'être perdus dans cette existence et de penser à la finir. Ici la rupture physique ou affective fait s'égarer nos envoyés de la pensée dibienne.

Nous nous sommes interrogée également sur la possibilité de l'existence d'une continuité ou d'une rupture, au niveau des thèmes majeurs de notre étude, et nous avons constaté qu'il y a une rupture, mais uniquement sur le plan stylistique, et tout ce qui est repère spatio-temporel, portrait des personnages, décor. Par contre, la continuité est dissimulée sous les nouvelles stratégies appliquées par Dib, y compris les nouveaux points, qui renforcent la circularité des thèmes de *La trilogie Nordique*, à savoir le départ pour des terres étrangères, dans lesquelles nous ne pouvons que nous perdre pour nous retrouver, pas le même ciel, pas les mêmes terres avec des odeurs familières, seulement des interrogations et aucune réponse. De l'attente, une longue attente qui ne montre aucune lueur d'espoir.

## Conclusion

---

Notre réflexion s'est focalisée sur la circularité des thèmes (Exil, Identité), ce qui nous a fait découvrir un parallélisme entre les sept romans où nous avons pu y repérer un rapport dichotomique sur tous les plans : Temps/espace, Personnages, que nous avons analysés et représentés dans le même ordre transfictionnel, fragmentaire, qui nous a permis de déceler ces liens noués entre les personnages qui partagent entre eux le même drame, à savoir la peine d'appartenance.

Le thème de la terre est omniprésent dans les deux trilogies, exprimé et révélé différemment, avec une charge émotionnelle flagrante du personnage de *La trilogie Algérie*, qui vit dans ses terres, au sein de sa famille, mais qui ne peut pas s'y intégrer, aux personnages de *La trilogie Nordique*, vivant dans des terres étrangères où ils ne se sentiront désormais jamais comme chez eux.

Dib à partir de son mythe personnel et par ses écrits, a pu atteindre les profondeurs de ses lecteurs et même ceux qui ne le lisent pas, car le jour où ils décideront de le lire ils regretteront un tel retard. Tous les textes de Dib permettent à l'homme de s'offrir une balade avec les douleurs, peut être il les fera siennes, une envie ou invitation pour se réconcilier avec soi et avec l'autre, cet autre fragment pourrait être son propre moi. Il met l'accent sur le pouvoir de la langue universelle, qui est la seule et unique puissance habilitée à harmoniser les esprits loin des distances en kilomètres.

Dib est un écrivain de mystère, qui cultivait la douleur avec une certaine coquetterie, c'était un écrivain d'un très grand raffinement, une très grande distinction. Son œuvre contient un charme étrange où se mêle l'élégance tlemcénienne racée, avec celle de la vieille France, une alchimie arabo musulmane, dans un cadre finnois septentrional qui interroge un point extrême de civilisation, à la fois dans ses comportements et son style qui se découvrent lors de la lecture de ses textes. Il touche une sorte de musique qui lui appartient en propre, une langue très bien soignée qui nous rappelle le français classique, de vieux rythmes de phrases et pareillement, une sensation de mélodie andalouse qui ne pourra pas nous empêcher de nous rattacher à Tlemcen,

Il a réussi à nous faire sentir sa grande réussite d'être all2 jusqu'au bout de l'écriture, qui se soumettait à la parole comme un acte sacré, il a glorifié les

## Conclusion

---

épousailles entre sa poésie intime et son paysage, avec la langue française dont il dit qu'elle est le meilleur instrument pour traduire cette rencontre entre son mythe et son origine, la langue de l'autre.

Dib n'a en réalité jamais produit que de textes d'une rare beauté onirique où il nous a appris comment dire beaucoup avec peu de mots. Il élimine toutes les frontières qui pourraient exister entre l'homme et son rêve. Il a inventé un nouveau langage qui dépasse les tyrannies et les lisières des territoires. Il a partagé son expérience d'exilé avec amertume dans ses premiers écrits de combats, pour tourner la page et exprimer autrement ce même drame dans un nouveau décor, avec une nouvelle vision du monde et de soi, pour nous mettre devant l'obligation de dire et d'avouer que nous sommes tous exilés et déchirés entre ce qu'on est et ce qu'on est censé être, ce qu'on a et ce qu'on désire avoir, ce qu'on sait et ce qu'on désire savoir n'est-ce pas ?

# **Bibliographie**

### I. Corpus d'étude

- DIB, M. (1952). *La grande maison*, Paris, Seuil.
- DIB, M. (1954). *L'Incendie*, Paris, Seuil.
- DIB, M. (1974). *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil.
- DIB, M. (1985). *Les terrasses d'Orsol*, Paris, La Différence.
- DIB, M. (1989). *Le Sommeil D'Ève*, Paris, La Différence.
- DIB, M. (1990). *Neige de marbre*. Paris, La Différence.
- DIB, M. (1994). *L'Infante maure*. Paris, Albin Michel.

### II. Autres ouvrages du même auteur

- DIB.M(1956), *Au café*, Gallimard, Paris.
- DIB, M. (1957). *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil.
- DIB.M(1961). *Ombre gardienne*, Paris, Gallimard
- DIB, M (1962). *Qui se souvient de la mer*, , Paris. Albin Michel.
- DIB, M. (1964). *Couru sur la rive sauvage*, Paris, Seuil.
- DIB.M(1964), *Le Talisman*, Paris, Albin Michel.
- DIB.M(1973).*Le maitre de chasse*, Paris, Albin Michel.
- DIB, M. (1974). *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil.
- DIB, M. (1977). *Habel*, Paris, Seuil.
- DIB.M(1979). *Feu beau feu*, Paris, Seuil.
- DIB, M. (1992). *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad.
- DIB.M(1995).*La nuit sauvage*, Paris, Albin Michel

-DIB.M(1998).*L'arbre à dire*, Albin Michel,

### III. Ouvrages théoriques et critiques :

-ACHOUR.C. et REZZOUG.S. (1990). *Convergences critiques*, Alger, OPU,

-AKAICHI.M, (2004). *Déplacement et paroles déplacées dans l'écriture de Dib* ,  
in BONN .C *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France*,  
*dans la littérature des deux rives*, Paris, L'Harmattan.

-BARTHES, R (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil.

-BARTHES, R (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Seuil.

-BARTHES, R (1980). *Recherche de Proust*, Éditions du Seuil.

-BARTHES, R (1985). *Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe dans l'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

-BERTHET, D (2007). *Figures de l'errance*, Paris, Le Harmattan.

-BISHOP, N. *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*.

-BERTRAND, M (2011). *Le symbolisme*, Armand Colin.

-BIERMEL, J (1978). *La condition humaine dans le camp de la concentration*,  
Paris, Seuil.

-BARBERIS, P (1980). *Le prince et le marchand*, Fayard.

-CAMPBELL.J. (1949). *le Héros aux mille et un visages*, OXUS.

- CASSIRER, E (1983). *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit.

-CHIKHI,B(1997).*Littérature algérienne, Désir d'Histoire et esthétique*,  
L'Harmattan

-CHRISTIEN, M (1972). *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre.

-CREUSER, S (1969). *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont.

## Bibliographie

---

- CYRULNIK. (2012) *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Odile Jacob.
- DELACROIX.M et HALLYN .F. (1987) *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Paris, DUCULOT.
- DELEUZE, G. (1992). *L'épuisé*. Éditions de Minuit, Paris.
- DE ROTTERDAM, E. (1987). *L'Éloge à la Folie*, Paris : Flammarion.
- DE LUBICZ, SH. (1973). *Le temple dans l'homme*, Derry- livres.
- DUCHET, C. (1973) *Une écriture de la socialité, in poétique*.
- DURAND, G. (1977). *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Univers. Paris.
- EDMOND, M. (2005). *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Belgique, DUNOD.
- FOUCAULT, M (1990). *Histoire de la folie a l'âge classique*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, G (1987). *Palimpsestes*, cités par DELACROIX, In *Méthodes du texte : introduction aux Études littéraires*, Bruxelles. Boeck Supérieur.
- GENETTE, G (1987). *Seuils*, Paris, Seuils.
- GRILLET, R (1963). *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard.
- HAMON, PH (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit* de Roland BARTHES, Paris, Seuil.
- HAMON, PH (1984). *Texte et idéologie : Valeurs, hiérarchie et évaluation dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- HOEK, L (1981). *La marque du Titre*, La Haye, Mouton.
- HOEK.L. (2002). *Les fonctions du titre, in nouveaux actes sémiotiques*. Limoges, presse universitaire de Limoges.
- HONGRE, B. (2005) *L'intelligence de l'explication de texte*, Ellipses .Marketing
- JOUVE .V. (1992).*L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.

## Bibliographie

---

- JOUVE, V (2007). *Poétique du roman*, Armand, colin.
- KHADDA.N et MDAHRI.A.(1996) *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif sous la direction de Bonn, Paris, EDICEF-AUPELF,
- LAHENS.Y. (1986). « *Quand l'exil devient errance Conjonction*, N° 169.
- LEJEUNE, PH. (1975). *Le pacte autobiographique*, Édition du seuil, Paris.
- MACHEREY, P (1981). *Pour une théorie de la production littéraire*. Anthony Glinoeer.
- MARINO.A. (1978) *Hermeneutica*, Mircea Eliade, Dacia
- MARZANO, M (2007). *La philosophie du corps*, PUF, Paris.
- MENOUD, L (2005). *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris : Librairie Philosophique.
- MIRCEA, E (1952). *Images et symboles*, Paris.
- MIRCEA, E (1987). *L'imagination littéraire*, Romanesque.
- MIRCEA, E (1988). *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- MIRCEA.E (1991). *Soliloques*, Ed, Humanistas, Bucuresti.
- PIEGAY-GROS. N (1996) *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- RABHI.P. (1983). *Du Sahara aux Cévennes*. La Villedieu, Candide.
- RICARDEAU, J (1964). *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- SAINT-GELAIS, R (2011). *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SAMOYAULT.T. (2001)*L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan.
- SERRES.M. (1990). *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion.
- VIERNE, S (1978). *La littérature sous les lumières des mythes*. Cahiers de l'Herne
- ZAOUI.A(1998). *Algérie, des voix dans la tourmente*, Paris. Le Temps des cerises.

### **III. Mémoires et thèses consultés :**

- ABDESSEMED.S (2005). *La sémiotique du titre*, thèse de Magister.
- CIELENS, I (1985). *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus : initiation, révolte, conflit d'identité*. Thèse de Doctorat d'état.
- DIOUF, M (2009). *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- EL GRADECHI-LOGBI.F.(2004).*L'énonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed DIB*, thèse de doctorat d'état.
- EL GRADECHI-LOGBI.F (1987), *Étude structurale de Habel, les formes du mythe dans l'écriture romanesque*, mémoire de magister.
- VIERGE.M.(2001).*L'Aliénation et la fragmentation dans Neiges de marbre Mémoire de maitrise*, Université Bordeaux 3.

### **V. Articles et Revues:**

- ALLAOUA.S et SMATIA, DOUMAZ.R et Mesli.T. (1980) *.Le corps dans l'art et les médias* .Algérie.
- ALI KHODJA. Dj. (2004/2005).*Réflexion critiques sur la dichotomie fondamentale Terre/Cité dans le roman maghrébin : suivi de deux études :Qui se souvient de la mer, ,* polycopié de la 2<sup>ème</sup> année licence. Université Mentouri .Constantine.
- BELKHIRI.F, *La voix du sens irréversible dans la journée d'étude sur M. DIB*, La tribune, 27/09/2003
- BOUNFOUR.A. *Parole et corps sain"* Université de Bordeaux 3, INALCO

## Bibliographie

---

- BRUNEL P, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, 1992
- DIB.M (19/12/1952).Interview in *L'effort algérien*.
- DIB.M (1963) Interview in *post-independence*.
- DUGAS, G.(1995). *Du réalisme descriptif au symbolisme romanesque, Étude d'un fragment de l'Incendie* Université de Montpellier 3 Itinéraires, et contacts de cultures, volume 21/22 semestre
- JACQUENOD.C.(2005).*Vers une théorie générale de la fiction*, Semiotica, disponible sur le site : <https://www.degruyter.com>
- KLIMKIEWISCZ.A. *Le brouillon de l'exilé*, in *Les nouvelles figures de l'exil de Salah Basalamah*: disponible sur le site <http://www.poexil.umontreal.ca>
- YELLES.M.( 1997) Colloque "*Corps, Signes et Mimésis*. Université de (Paris VIII - Insaniyat / إنسانيات, 3 | 1998, 151-153.
- PINKOLA. E. C. (1996).*Femmes qui courent avec les loups*, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage, Paris, Ed. Grasset et Fesquel, Le Livre de poche.
- TENGOUR.H.(2007)-*Dib, Mohammed "Note liminaire" à L'Enfant-Jazz*, in *Œuvres complètes de Mohammed Dib*. I. Poésies. Paris, La Différence.
- TENGOURH.(2007).*Mohammed Dib, les mémoires du corps"*, in *Œuvres complètes de Mohammed Dib*. I. Poésies, Paris, La Différence
- TENGOUR.H. "*Mohammed Dib, les mémoires du corps"*, in *Œuvres complètes de Mohammed Dib*. I. *Poésies*,
- Secrétariat social d'Alger (Sous la dir de TOUAT.L). (1972). *Recherche d'Identité, Essai sur la quête de soi en Algérie*. Information rapide.
- WELZER-LANG.D et ZAUCHE GAUDRON.CH.(2011)(directeurs de publication.), *Masculinité* (de Serge Hefez): état des lieux, 342 .Paris, Ères.

### VI. Sitographie

[-http://www.poexil.umontreal.ca](http://www.poexil.umontreal.ca)

[-https://www.degruyter.com](https://www.degruyter.com)

[-https://www.erudit.org/fr](https://www.erudit.org/fr)

[-http://www.Romania.NicolaeSera@copy right /2005](http://www.Romania.NicolaeSera@copyright/2005)

[-https://books.google.dz/](https://books.google.dz/)

[-https://www.degruyter.com](https://www.degruyter.com)

[-https://books.google.dz](https://books.google.dz)

- BOUANANE.K. « *Figures et formes de la folie dans les textes algériens d'expression française. Analyse de romans* », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 46 | 2009, mis en ligne le 11 avril 2012, consulté le 28 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/358>.

- GUILLEMETTE.L et LÉVESQUE.C, *La narratologie*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006, disponible sur le site: <http://www.signosemio.com>,

- YELLES.M. « Colloque "*Corps, Signes et Mimésis*" Université de (Paris VIII - 28 Juin 1997) », *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 3 | 1998, mis en ligne le 20 mai 2013, consulté le 15 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/11631>: <https://doi.org/10.4000/insaniyat>.

### IV. Dictionnaires :

-ARON, P Denis, S.J/viala, A.(2006). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige.

-CHEVALIER &GHEERBRANT (1988). *Dictionnaire des symboles*, Laffont Jupiter

-DE MIJOLLA, A (2002). *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Hachette

-Dictionnaire du français Hachette, Paris : Hachette Livre, 1987.

# Annexes

Annexe I



**Centenaire de l'écrivain Mohammed Dib : Le dictionnaire amoureux de la Finlande** *Un auteur algérien au pays du froid*

**Article de YAZID AÏT MAHIEDDINE**

**03 AOÛT 2020 À 9 H 38 MIN**

La Finlande, un pays si doux, si calme, des contrées vastes, l'horizon à perte de vue, et pour nous le faire découvrir, un faiseur de mots, un guetteur de sens s'est chargé de cette noble mission.

C'est un monsieur très chic représentant à la fois cette culture «vielle France» et cette noblesse tlemcénienne, comme l'a si bien décrit Nadjet Khadda, l'une des grandes spécialistes de Mohammed Dib, Dib qui a entamé sa carrière avec la littérature du témoignage et de la réalité du combat libérateur s'est envolé dans les années 80' à Helsinki, capitale de la Finlande, un pays partageant avec l'Algérie cette fierté patriotique et identitaire.

Le premier roman de La trilogie Algérie *La grande maison*, qui a annoncé le grand tonnerre dans la nuit coloniale a été traduite en finnois, Dans la cour a été le nouveau titre adapté au champ éditorial finnois. L'auteur de *Neiges de Marbres* et après avoir produit autant de romans, de nouvelles et de la poésie en Algérie et en France est parti à l'assaut des grands espaces, cet explorateur nous a bien raconté le pays de la neige et du soleil, son œuvre est une sorte d'hymne écologique dépouillant l'être de ses impuretés, alliant silence et émerveillement face à la nature, une culture où la force du silence redonne à l'individu toute l'énergie et toute la capacité d'entreprendre les choses de la vie dans la sérénité, c'est cette démarche singulière qui nous permet d'explorer la capacité de retrouver cette symbiose avec soi-même.

Le silence des stations que l'auteur Mohammed Dib a outillées dans sa longue traversée des grands espaces se trouvant dans le pays des Finns, cette expérience vécue dans ce pays nordique est une sorte de retraite, voire une «khoulowa» que pratiquait l'homme, l'auteur et le philosophe en quête d'une illumination soufie, une sorte d'intuition et d'un éveil permanent à la littérature du témoignage et

réaliste à celle de l'étonnement, du questionnement, un nouveau style de résonances poétique et surréaliste.

Le passage au pays finlandais a cristallisé cet attrait de l'écrivain pour cette littérature plus épurée et portée sur l'économie des mots, un prolongement de la production littéraire qui a été toujours orné de lauriers plus poétiques vers un type de littérature orienté vers la quête du sens.

Le troisième aspect se structure autour de Mohammed Dib le philosophe qui a examiné ses nouvelles thématiques, ses riches expériences sous les lunettes de l'altérité et du rapport à l'autre. Ce cœur «dibien» qui a célébré la Finlande dans ses manifestations les plus éclatantes a trouvé dans les corpus narratifs confiés à une «star» de La trilogie Nordique, Lyll Belle, l'une des représentantes les plus fidèles de ce Suomi melting-pot, smart et éveillée, nourrie de cultures maghrébines et nordiques, honorant tantôt la chaleur de la neige et tantôt la douceur du sable, elle opère avec brio cette extraordinaire unité, ce magnifique binôme fécond.

La nature trouve dans ce dictionnaire amoureux de la Finlande sa dimension écologique, poétique et ésotérique, le bouleau, cet arbre cher aux Finnois qui reflète en quelque sorte l'image d'un pays des plus boisés au monde. La Finlande, au-delà de ces attributs naturels qui ont inspiré les chefs-d'oeuvre de Mohammed Dib, opère un charme inouï et une profonde influence, et ce, à travers sa culture, son mode de vie et son rapport à la lumière.

Cette tentative de livrer ce rapport intime qui lie Mohammed Dib à la Finlande sera traduite par le biais des textes choisis tirés des oeuvres de La trilogie Nordique que constitue Terre d'Orsol ; Neige de Marbre et Sommeil d'Ève ainsi que d'autres ouvrages comme l'Infante Maure ; L'Arbre à Dire ou encore Simorgh et Laezza. Cette production littéraire intense et riche atteste de cet attachement de l'écrivain à la Finlande, sa culture et son mode de vie, un mode de vie tourné vers une certaine éthique dont le moteur essentiel n'est autre que ce silence qui efface et régénère l'essence de l'être. Une force intérieure qui soustrait les fioritures et les bavardages de la pureté de la vie.

Ce dictionnaire amoureux de la Finlande, autrement dit ce coeur palpitant du Suomi, est une invitation à revisiter le pays des Finns à la lumière éblouissante que procure le génie dibien, une sorte d'alchimie du bonheur entraînée par la force du verbe de Mohammed Dib révélée par les personnages de Dib, Lyll Belle, Solh, Faïna, Eid, Roussia Aeel, Borhane.

Ce qu'il faut retenir de l'œuvre nordique de Mohammed Dib, c'est qu'il aborde cette partie fabuleuse de sa carrière littéraire comme une passionnante histoire à raconter à soi et aux autres, nous les autres, un récit qu'il a légué à la petite Lyll Belle à qui il procure la mission de le transmettre avec ses mots, ceux de l'éternel recommencement du sable et la manie des gestes répétitifs des petits enfants dans leur processus d'épanouissement et de socialisation.

Ce regard de l'homme du Sud vers les gens du Nord est dépouillé et affranchi d'une vision paternaliste réductrice, il avance certes ébloui par le charme des lieux et des êtres, mais il nous éclaire encore plus sur cette expérience humaine des Finns, il le fait aussi par procuration en confiant la mission à la petite Lyll, celle qui fait et défait scènes et situations et redonne à l'énoncé tout son sens.

### BIENVENUE AU SEPTENTRION

Tout d'abord, nous devons dire que l'auteur de la trilogie où la tétralogie nordique a été dans un premier temps envoûté comme chaque touriste qui vient du Sud par l'enchantement qu'opère un pays du Nord sur les peuples du Sud, ainsi que par les qualités humaines de ses habitants, cette première posture touristique et folklorique appuie une autre démarche singulière et profonde, celle de l'homme qui fusionne avec une partie de la terre et s'insère au sein de sa partition comme une agréable symphonie, cet esprit nous le constatons bien en lisant les Terrasses d'Orsol à la page 35. «La ville qui me procure un sentiment de reconnaissance si extrême que j'en suis parfois effrayé reste néanmoins taillée dans le plus solide et la plus accueillante des réalités. Je vais en donner des exemples qui ne sont que des arguments dictés par l'attachement dont je suis prêt pour elle. Ainsi la bienveillance.

Elle est générale, elle s'allie en plus à un air de gravité de bon aloi chez le plus modeste des habitants, cela touche en vous une certaine fibre. Modeste des habitants, cela touche en vous une certaine fibre. Tout ce qui est susceptible de vous être utile, tout ce qui peut veul être agréable est accompli avec une entière bonne grâce ; le bonheur, non seulement du citoyen : de l'homme en général est tenu pour une tâche sacrée par une population unanime dans ses dispositions».

Cette sensation de confort moral et de plénitude est toujours le fruit de cette aubaine lumineuse, cette complémentarité entre l'être et la lumière, cette permutation de rôles entre ces deux entités est également un clin d'oeil à ce pays qui vénère la lumière, un instant d'enchantement, un éveil permanent et un état existentiel vivant dans une intense fusion, provoquant autant de bien-être et d'allégresse, l'auteur le mentionne si bien dans la page 188 de son roman *Le sommeil d'Ève* : «La lumière, qui respire l'allégresse autour de nous, paraît jouir d'elle-même, je remercie le hasard, ou quelque nom qu'on veuille lui donner de nous avoir guidé vers ces lieux».

### SAUNA

Mohammed Dib a été très marqué par la tradition de sauna et toute cette culture liée aux moeurs anciennes des populations nordiques, un véritable style et art de vie, comme il le souligne dans *Simorg* page 83 : «Les saunas sont des bains où les Nordiques vont non pour se laver, mais pour transpirer, se détendre, voire exsuder l'alcool dont ils sont imbibés. On se lave plutôt avant d'y entrer. Un sauna est entièrement construit en bois et selon des mesures, un plan fixé depuis des temps immémoriaux. Trois larges bancs y sont installés en gradins dans le sens de la longueur. C'est là-dessus qu'on prend place.

D'abord au premier niveau, car à tenter d'accéder d'emblée au plus haut, on crèverait sur le champ la gueule ouverte : une température d'enfer y règne déjà. Il faut même attendre un bon moment avant de seulement se hisser sur le deuxième gradin. Ne peut y tenir n'importe qui sans cette préparation. Sur le foyer, où les pierres sont chauffées à blanc, une louchée d'eau est par moment jetée. L'exaltation

calorique, à la seconde où on le fait, vous coupe la respiration ; pour suer, alors on sue ! Là-dessus, ou bien on flagelle son voisin, qui ensuite vous rend la politesse, puis de temps en temps, à peu près tous les quarts d'heure, on sort se rouler dans la neige, ou se plonger dans l'eau astringente d'un lac».

### SOLEIL DE MINUIT

S'il y a un phénomène de la nature qui a marqué Mohammed Dib, c'est bien cette manifestation fantastique de la nature et ce rayonnement permanent du soleil appelé communément «le soleil de minuit», au-delà du générique plus attractif pour la masse des touristes, un soleil est aussi cette lumière qui se dégage de ses écrits, lui qui a hérité de sa longue carrière algéroise cette qualité d'écrivain solaire dans le sens hellénistique du terme, cette attractivité de la lumière a été un élément déclencheur de toute une littérature ardente forte interpellant nos sens et nos intuitions, Mohammed Dib consacre le roman *Le Sommeil d'Ève* pour vénérer cette baraka du soleil qui se cache pour réapparaître : «A quelques pas, un geyser produit par cette lumière maintenant triomphante.

Cette lumière finissante qui va céder la place à un autre jour, celui de la nuit. Je ne sais pas comment elle s'est retrouvée là d'un coup. La figure vibrant de l'ardeur du soleil, les yeux plus que jamais lumineux. Et le sourire lumineux aussi à l'ombre de son grand chapeau de paille. Je la guide vers les rochers qui font art de verdure dans ce paysage urbain». Cette lumière est vécue par l'auteur comme une force intérieure, une générosité qui inonde les autres de son propre bien-être, cette vérité de soi qui se manifeste dans la transparence du jour opère le même effet de la lumière sur les êtres et les objets, un état d'esprit et une des stations de contemplation évoquée par Dib dans *l'infante maure* : «Et moi, ma vérité où est-elle ? Dans ma lumière et dans toute celle qui envoie le soleil, quelque chose de nu et on est mieux habillé de sa nudité que de ses habits.

Ce quelque chose, pour l'instant, qui ne reprend pas son souffle, le retient, garde en suspens. Et si c'est un mur, c'en est un qui vous ouvre son cœur.» Dans un autre registre, Mohammed Dib appréhende cette relation au soleil plus comme une

attitude d'étonnement, d'éblouissement et de fascination, son personnage du roman *Terrasse d'Orsol* est pris dans l'émerveillement du chevauchement du jour et de la nuit, la perte de la notion du temps replace l'être humain dans l'univers comme une entité égale aux autres phénomènes de la nature, la vie dans cette partie de la terre est décrite comme une sorte de permutation d'une perpétuelle course-poursuite entre le jour et la nuit. «Le soleil est haut maintenant, il n'est sûrement pas quatre heures encore, il illumine le monde devant l'homme, il en a tout l'air. Si on se couche tard ou si on se couche tôt, je ne sais plus. À partir du moment où j'ai mis les pieds sur cette île, j'ai perdu le sens du tard et du tôt, du jour qui suit la nuit, qui suit le jour.»

### ARBRES

La Finlande est l'un des pays les plus boisés en Europe, sa richesse faunistique est impressionnante au-delà de ce capital naturel qui dote ce pays d'un couvert végétal qui place la Finlande dans le peloton des nations les plus écologiques ; à ce titre, plus de 65% de la totalité du territoire finlandais est recouvert de forêts et pour bien traduire cette réalité, l'auteur du roman *Laezza* nous invite dans la page 158 à entreprendre un dialogue chaleureux et intelligent avec ces entités vivantes qui ne sont autres que ces arbres qui évoluent au rythme des cycles des saisons, ces arbres qui nous interpellent sur des valeurs morales comme la contemplation et la patience. «Et en Finlande, tant qu'il neige, regardez les arbres comme fouettés par le tourbillon des flocons, ils vont de l'avant, puis sitôt que la neige suspend sa chute, comme nous, vous ne pouvez faire qu'attendre avec eux».

Mohammed Dib, qui reste un écrivain tellurien engageant un rapport charnel avec la nature, seule une tentative de lecture des pratiques anciennes païennes nous offrira les clés qui nous permettront de cerner cette proximité des Finnois avec la nature, cet attrait intense réside dans les sources anciennes de la foi finnoise appelée «Suomonusko», une religion polythéiste ancienne vénérant plusieurs divinités dont «Tapio», le dieu des forêts ; ces croyances païennes sont articulées autour de deux éléments essentiels, le «Hiisi» qui représente les esprits d'un lieu sacré, et le «Haltija» qui regroupe l'ensemble des divinités secondaires. Ce binôme homme-

nature est résumé par Dib dans un passage narrant cette fluidité minérale caractérisant le lien étroit entre l'entité humaine et Dame Nature, où l'un n'est que le prolongement de l'autre dans une magnifique complémentarité des espèces : «Même les forêts rencontrées en chemin n'appartiennent plus depuis longtemps à la sylvie antique. Et par là-dessus, on voit qu'ici la confiance règne entre l'être humain et la nature.

Ce qui pourtant sans quitter l'Europe, quelque part, n'est plus le cas : des terres nordiques font exception, toute la Finlande par exemple, laquelle est bien une fin de land, mais aussi le territoire des Finns. Suomi en finnois. Là-bas naturante, la nature s'impose comme un abîme de refus. Nulle relation, nul échange, le paysage vous regarde sans le voir, il n'existe que pour soi ; votre présence y semble déplacée, voire sacrilège. Ainsi, qu'en est-il d'un autre pays en lequel je me reconnais : l'Algérie».

Dans La trilogie Nordique, Dib nous présente dans son dispositif narratif l'attachement de Lyll Belle qui est l'une des icônes de cette œuvre éponyme à l'arbre, à la vie, à l'enfance, à l'entre-deux, cet arbre s'appelle le bouleau qui représente l'espèce faunistique nationale par excellence et chaque famille s'arrange à planter un arbre symbole dans son jardin ; un autre arbre est très convoité par les Finns, il s'agit du sapin. Mohammed Dib en rend compte et déconstruit très bien cette culture finnoise en puisant dans la compréhension du sens des êtres et des choses : «Une tradition chez nous reconnaît à deux arbres un statut primordial dans la vie de l'être humain, ils sont désignés, l'un comme l'autre, d'un mot composé à partir d'une racine commune "Koti" la maison, chez soi. Ce sont le sapin (de la maison) Kotikuusi et le bouleau (de la maison) kotikoivo. À la campagne, on laisse souvent un beau sapin et un beau bouleau pousser à côté d'une habitation».

### WEB

La Finlande demeure un des pays les plus innovants à travers la planète, elle est aujourd'hui l'une des destinations les plus prisées des porteurs de projets des sociétés naissantes, une véritable Mecque des smart-cities dans le monde, elle est

considérée comme la créatrice du langage le plus populaire sur la cyber planète, à savoir ces émoticons qui supplantent les langues et prennent leur place dans l'espace digital.

L'écrivain Mohammed Dib nous rappelle cette vérité qui permet à cet ensemble de symboles de voler la vedette à la première langue universelle, à savoir l'anglais, un code combinant lettres et chiffres et mimant en quelque sorte la même musicalité du mot et bien sûr la même signification ; cette question est abordée dans la page 101 du saisissant ouvrage Laezza :

«Écritures émergentes sur le web pour une langue connue, l'anglais, mais nées en Finlande, exemples :

2 day pour today

2U pour to you

AML pour all my love

CCL pour couldn't care less

Diik pour damned if I know»

Ce petit paragraphe dédié à cette nouvelle langue très prisée sur le Net s'achève sur un clin d'oeil à l'attachement de la Finlande aux langues anciennes, en rappelant le passage systématique des news en latin sur les ondes de la Radio Finlande.

Cette littérature de Mohammed est un regard sur l'autre et une introspection sur soi, une approche «orientaliste dans l'autre sens», si on veut reprendre l'expression de l'écrivain Abdelkader Djamaï, un écrivain tentant de saisir la réalité des rapports humains venus du Sud et symbolisés par les allegories du sable, de la neige et dont la vérité sort de la bouche de l'innocente Lyll Belle.

## Annexe II

### « La dernière interview de Mohammed DIB »

**M. Zaoui : que voulez-vous mettre exactement en relief à travers l'histoire d'une rencontre entre un homme du sud et une femme du Nord, d'une part, et l'histoire de leur enfant d'autre part ?**

*Dib : le mode d'emploi d'un livre se trouve dans le produit lui-même, ainsi que toutes ses explications. Là, il s'agit d'un roman .On ne peut pas donner d'explication didactiques, celles-ci y sont suggérées et le lecteur devrait avoir à cœur de trouver seul ces explications .Cela fait partie des plaisirs de la lecture. Un livre ne s'écrit pas comme une démonstration mathématique : on pose un problème et on essaie de le résoudre. Il vient comme une sorte d'inspiration, et à ce moment – là, le livre s'invente au fur et à mesure qu'il s'écrit.*

*L'auteur ne sait pas forcément ce qui va se produire, donc ce qu'il va lui-même dire .il est vrai que toute œuvre littéraire, une fois achevée, à un sens, mais ce sens n'est pas vraiment prévu au départ.*

*Un écrivain se découvre, et découvre son œuvre en écrivant...*

**M. Zaoui : L'infante maure, c'est tout de même un titre qui suggère tant de choses.**

*Dib : ce que j'ai voulu montrer, c'est tout simplement un enfant comment il vit, comment voit le monde et comment il réagit. Il m'importe peu que cet enfant soit d'un couple mixte ou qu'il vive dans un pays ou dans un autre. C'est d'abord l'enfant qui m'intéresse*

*Aujourd'hui, les voyages et les échanges se sont multipliés et font que les gens se rapprochent de plus en plus .Il y a des gens qui voyagent énormément, qui se rencontrent, qui se plaisent et parfois s'épousent.*

*Il y a de plus en plus d'enfants dont l'un des parents appartient à un pays différent, à une langue différente et à une culture différente de l'autre. Je dirai*

*même que le monde va de plus en plus dans ce sens, et l'idéal serait que le monde ne soit constitué que d'enfants issus de couples qui appartiennent à des cultures différentes .Dans mon livre, nous nous retrouvons d'une manière plus précise devant un couple dont l'homme est censé être un maghrébin. Il peut être Algérien, marocain ou tunisien. La femme vient d'un pays nordique. Cela pourrait être Suède, Norvège ou Finlande. Un enfant naît de cette union. Les enfants qui sont riches de deux cultures sont également riches d'un imaginaire et même de deux imaginaires qui se confondent. Un imaginaire qui fait leur marque essentielle, qui fait leur identité.*

*C'est pour cela aussi qu'un enfant issu d'un mariage mixte –le mot « mixte » ne me plaît pas beaucoup –est un enfant qui a un monde de rêve beaucoup plus grand, beaucoup plus étendue que celui qui a pour origine un seul pays, une seule culture, qui se trouve bien enracinée, bien ancrée quelque part. L'enfant a un espace pour son imaginaire, il est un peu le roi de son domaine imaginaire .Une fille est en quelque sorte la reine d'où « l'infante »*

### **M. Zaoui : justement pourquoi « l'infante » ?**

*Dib : Non, c'est un préjugé. Un adulte qui, pour certaines raisons, est obligé de s'expatrier vit dans ce cas un déchirement, mais pas l'enfant .Sauf bien sûr s'il existe au sein du couple un antagonisme irréconciliable qui entraînerait le déchirement de l'enfant .Cela peut exister chez les couples qui partagent la même langue. Des parents qui ne s'entendent pas font des enfants malheureux. Ceux –là existent partout, ils n'ont pas besoin de venir pays différents pour ne pas s'entendre. à mon sens, il n' y a donc pas de déchirement, mais une curiosité profonde .D'ailleurs, j'ai posé des questions à des personnages adultes, issus de couples de ce genre qui m'ont confirmé que, enfant, ils avaient ce rêve très vaste qui embrasse au moins deux pays .L'idée surtout que le pays qu'ils ne connaissent pas leur apparaissent comme un royaume féérique .Et si l'un des parents est absent, il est souvent imaginé comme un grand personnage, dans son pays bien sûr. L'enfant rêve de cela .Une fois adulte, il se rendra compte que ce n'est pas toujours vrai.*

**M. Zaoui : vos derniers romans apparaissent comme le point de départ d'une réflexion sur l'exil. Mais on considère aussi que vous revenez à une écriture plus intériorisée**

*Dib : étant jeune, c'est l'action qui prime ; avec l'âge la réflexion s'y substitue. Un écrivain relativement jeune se pose des problèmes d'esthétique et d'efficacité, mais avec l'âge, on pose de plus des questions de plus en plus d'éthique, car dans la vie il y a des étapes qui font qu'on passe d'un stade à un autre.*

**M. Zaoui : que ressentez-vous au moment d'écrire un roman ?**

*Dib : j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui écris et qui invente, que les choses se présentent toutes seules, et que je n'ai qu'à écouter et voir. Concernant les dialogues et les discours, je n'ai même pas besoin de chercher. Je les entends et je les rédige. J'ai fait cette constatation depuis longtemps, c'est la partie de mes manuscrits que je corrige le moins. Les dialogues dans leur état premier restent inchangés, exactement comme d'autres personnes, en parlant en ma présence, me demandant de transcrire leurs paroles en les maintenant telles quelles.*

**M. Zaoui : vous avez dit un jour ; « Quand on prend le chemin de l'exil, le retour est impossible ». Le pensez-vous toujours ?**

*Dib : à vrai dire, on ne revient jamais. Pas seulement de l'exil. Quand on part on ne revient pas, c'est sûr.*

*Même s'il y a retour, ce n'est pas la même personne qui revie*

### **Annexe III**

**Liberté : L'année 2020 est celle du centenaire de naissance de Mohammed Dib. Quel aspect de l'homme et de l'écrivain vous revient en premier à son évocation**

**Naget Khadda :** Même si les conditions actuelles ne permettent pas une importante célébration de l'événement, j'espère que les manifestations majeures –

notamment celles programmées par l'association La grande maison, de Tlemcen – pourront se tenir, même en différé. Ce qui me vient à l'esprit à l'évocation de Dib, c'est sa dimension profondément universelle : à la fois profondément ancrée dans l'Histoire algérienne et qui la dépasse immensément.

**Dib, comme vous l'avez dit lors d'une rencontre, était l'un des premiers écrivains algériens à amorcer une approche multi-générique dans ses textes. Il en était ainsi afin de “rompre” avec les standards littéraires importés alors par le colonisateur...**

Vous avez raison. La génération de Dib a entrepris de contester et de subvertir les formes esthétiques arrivées dans les fourgons de la colonisation (aussi bien en littérature que dans les autres arts, du reste) et que la génération précédente s'était appropriées. La transformation majeure a consisté à bouleverser les normes narratives d'importation en pulvérisant les frontières génériques. Kateb l'a fait de façon fracassante dans Nedjma, tandis que Dib, lui, a procédé par un travail continu et méticuleux de déstructuration/restructuration qui aboutit à des textes inclassables, en passant par un renouvellement narratif constant qui convoque des techniques empruntées aux nouveaux arts (photographique, cinématographique) ainsi qu'aux formes anciennes de l'oralité. D'où une œuvre complexe, d'une grande richesse d'interactions culturelles qui, paradoxalement, va de pair avec une écriture de plus en plus épurée. Cette œuvre a suscité et suscite toujours l'intérêt de nombreux chercheurs au niveau international. Malheureusement, elle se heurte à beaucoup d'incompréhension : en France où sévit une attente de bons “tajines”, conformes à une vision fantasmée du Maghreb comme l'auteur l'a lui-même déploré dans une interview accordée à Tahar Djaout ; en Algérie, où une réputation surfaite d'hermétisme a découragé un lectorat mal accompagné et qui est resté fixé sur la fameuse trilogie Algérie telle que popularisée par le feuilleton de Mustapha Badie pour la télévision.

**Mohammed Dib se considérait plus comme poète que comme romancier. Et même si la poésie est prégnante dans son écriture, à quel moment l'aspect romanesque a pris le dessus ?**

Je ne suis pas sûre que l'aspect romanesque ait jamais "pris le dessus" même si, sur la quarantaine de livres publiés, le plus grand nombre porte la mention "roman" en couverture. D'une part, comme vous le dites, son écriture reste éminemment poétique quel que soit le genre ; d'autre part, la forme romanesque se trouve dès les premières occurrences perturbée et fissurée par des fragments de poésie, de chants, des bribes de contes, des devinettes, des moments de méditation à tonalité poétique... La forme romanesque apparaît souvent comme une simple commodité éditoriale plutôt que comme une nécessité structurelle, dans la mesure où les catégories classiques de la représentation romanesque sont bouleversées par une pulsion poétique inhérente à sa conception du littéraire et qui emporte toute son écriture.

Un peu à la manière des grandes gestes que nos bardes déclamaient sur les places publiques et qui étaient de longs poèmes historico-légendaires alternant des récits prosaïques ou comiques avec des envolées lyriques. Un genre où la pluralité des registres d'expression vise à constituer un monde total. Il n'est pas question, ici, de renvoyer Dib à une généalogie arabe fantasmée ; l'auteur – en tant qu'être historique – a été structuré par et dans la langue et la culture françaises. Mais son héritage ancestral manipule en sous-main sa création. D'autre part, s'il écrit dans un français irréprochable et chargé d'Histoire, c'est néanmoins un français "sorti de ses gonds", surprenant pour le maître patenté de la poésie française – Aragon – qui y perçoit des harmoniques qui sonnent étrangement à son oreille de natif de la langue française.

### **Le passage du réalisme au surréalisme et au mythologique pour Mohammed Dib est-il révélateur d'un changement de pensées ?**

Il me semble hasardeux de parler de "changement de pensées", dans la mesure où Dib manifeste plutôt une prédisposition à creuser le même sillon pour en fouiller les profondeurs et en exhumer les moindres surprises. Bien sûr, le parcours de l'œuvre nous révèle une évolution de la quête esthétique qui détourne, très vite, l'auteur du code réaliste et l'oriente vers une expression plus allusive et symbolique des mystères et des opacités du monde. Ce qui fait planer une atmosphère de secret

sur son univers. Cette forme d'exploration du sens du monde et des êtres se poursuit jusqu'à parvenir, dans la tétralogie nordique (1985 -1994), à un équilibre parfait entre effets de réalité et d'irréalité ; performance que l'auteur traque depuis sa trilogie Algérie (1952-1957).

Il est à noter que cette évolution n'est pas indépendante du contexte de production. En effet, à ses débuts, Dib endosse une mission "d'écrivain public" de son peuple, de porte-voix de ses aspirations, et son écriture souscrit à une exigence d'immédiate lisibilité. Non sans se ménager de larges plages de clair-obscur. C'est ainsi qu'il a publié, avant la trilogie, un poème allegorique aux accents mystiques (Véga) qui manifeste sa prédisposition à une écriture allusive et symbolique. Par ailleurs, les épisodes "surréalistes" ne manquent pas au sein même de la trilogie réaliste. Et dans *Au café* (recueil de nouvelles contemporain, 1955), l'histoire de *L'héritier enchanté* nous entraîne dans un univers onirique à résonance philosophique.

Quoi qu'il en soit, on comprend a posteriori que l'auteur se sentait à l'étroit dans le roman de témoignage. Aussi, une fois l'indépendance du pays acquise, a-t-il déclaré vouloir reprendre sa liberté de créateur. Pour autant, il n'a pas cessé de réagir à l'interpellation politique, notamment quand le terrorisme islamiste frappe l'Algérie (et le monde) et l'incite à s'interroger sur le phénomène dans le roman *Si Diable veut* (1998). Ou quand la cause palestinienne lui inspire le merveilleux récit poétique *L'Aube Ismaël* (1996). De fait, le processus de création ne dessine jamais une ligne simple et vectorisée.

**L'œuvre dibienne n'a de sens que si nous la rattachons à son environnement, à l'Autre également en qui Dib disait trouver "son soi". Une écriture de l'altérité dans laquelle la figure de l'écrivain reste pour autant omniprésente...**

Comme toute grande œuvre, celle de Dib s'élabore en confrontation avec autrui. Comme la vie, au demeurant. Et la confrontation implique aussi bien la complicité que l'affrontement et induit la découverte de multiples degrés de ressemblances/dissembances ; ce qui apprivoise l'étrangeté de l'Autre et nous fait

nous reconnaître en lui. Avec, cependant, cette particularité que, pour Dib (et ses congénères), la relation à l'Autre est biaisée par l'Histoire coloniale et le rapport de domination qu'elle instaure entre les uns et les autres. Mais cela n'empêche pas Dib d'éprouver une certaine fascination pour l'Autre, en tout cas une curiosité et le désir de percer son mystère ; une tension altruiste, en somme. Un peu de même nature que son intérêt pour l'altérité féminine qui va nimer de mystère insondable, parfois de cruauté, ses grands personnages féminins. En même temps, la présence féminine et son intercession s'avèrent indispensables à l'homme pour l'accomplissement de soi... Une vision propre au soufisme qui lui vient de la société de son enfance et marquera en profondeur son imaginaire.

**Dib était aussi très sensible aux travaux d'artistes comme Mohammed Khadda, Rachid Koraïchi et Mohamed Nabili, comme vous l'évoquez dans Mohammed Dib le Tlemcenien...**

Oui, bien sûr. L'univers dibien comporte une importante dimension visuelle qui convoque, je l'ai dit, des références et des procédés photographiques, cinématographiques, picturaux... Il a même produit un livre de photos de sa ville (Tlemcen ou les lieux de l'écriture, 1994). Mais il faut noter que les artistes que vous avez cités travaillent tous sur le signe dont Dib assure, dans son essai *L'Arbre à dire* (1999), qu'il constitue (avec le désert) un élément fondamental de l'imaginaire maghrébin. Il a d'ailleurs écrit à propos de Khadda qu'il était un "géomancien" faisant surgir du sable des signes avant de les tracer. Comme en un geste divinatoire.

Pour conclure, je dirais que je pense qu'il devient urgent de revenir à cette œuvre magistrale de Dib, à celles de ses confrères prestigieux de la même génération, écrivant tant en langue française qu'en langue arabe. Qu'il devient impérieux de revenir à cette époque charnière de notre histoire qui a vu éclore tant de talents, dans tous les arts, tant de compétences dans tous les domaines et d'abord politique. Une génération d'intellectuels qui a façonné notre identité algérienne et qui menace de succomber aux falsifications et de sombrer dans l'oubli si on n'y prend pas garde.

**Propos recueillis par : Yasmine Azzouz**

**Annexe III**

---

Un article de la revue Protée

Volume 36, Numéro 3,                    hiver                    2008,                    p. 67–77

**La trilogie Nordique de Mohammed Dib De l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif**

**Nicolas Couégnas**

Résumé

Il y a, dans les essais de Mohammed Dib, des injonctions et des préconisations explicites pour construire une « grille de lecture ». Des œuvres algériennes jettent une lumière singulière sur les textes de Dib, et plus particulièrement sur les romans de La trilogie Nordique. Les titres de la trilogie sont donc interrogés non pas pour eux-mêmes, comme des entités autonomes préparant la lecture, mais à partir des œuvres et de la sémiotique dibienne implicite à sa grille de lecture. Des œuvres aux titres, ce parcours interprétatif permet d'appréhender avec précision le subtil « parfum sémantique et tensif » des titres dibiens, qui assure leur cohérence au sein de la trilogie et leur capacité à entrer en résonance avec les romans.

Abstract

In his essays Mohammed Dib gives interpretative injunctions and explicit recommendations as to the building of a “ reading grid ” for algerian works, and this casts a particular light on Dib's own novels, especially the Northern trilogy. Accordingly, the titles of the trilogy are questioned, not in themselves, as autonomous entities meant to prepare the reading, but in the light of Dib's works and of the semiotics implicitly contained in his reading grid. From the works to the titles, this interpretative search makes it possible to apprehend with precision the subtle “semantic and tensive flavour ” of Diban titles which gives them coherence within the trilogy and a resonating quality with the novels.

Corps de l'article

Les titres de La trilogie Nordique de Mohammed Dib sont envisagés ici non pas comme des entités quasiment autonomes, délivrant des promesses sémantiques plus ou moins engageantes lors du premier face à face entre lecteur et texte, mais dans le rapport complexe noué entre le titre et l'oeuvre. Cette voie, qui ne part pas

des titres, mais associe oeuvre singulière, créée dans un environnement culturel particulier, et titre effectivement donné, interdit la construction d'une combinatoire calculant par avance les différents types de rapports imaginables entre titre et texte. Dans cette perspective, on peut considérer que le plein sens du titre ne se conquiert au contraire qu'au terme d'un parcours interprétatif établi à partir de l'ensemble du texte et de son contexte de production et d'interprétation. Ce parcours, qui s'accomplit de l'oeuvre vers le titre et intègre au final le titre comme une part de l'oeuvre, est en quelque sorte le pendant du premier parcours interprétatif, où le titre annonce et modalise en partie le texte à lire. Ce chemin peut paraître quelque peu décevant puisque l'on semble ôter au titre son pouvoir évocateur et sa force propre de conviction. On peut répondre, pragmatiquement, que bien souvent le titre vient après coup et couronne l'oeuvre d'abord créée. Plus fondamentalement, cette démarche veut simplement insister sur le fait que le titre n'est, d'une certaine façon, par nature, jamais seul, mais toujours en position de résonner à partir d'un autre objet ; objet visé donc, plutôt qu'objet source, puis objet intégré enfin, indissociable de l'oeuvre qu'il désigne. Et s'il résonne, fait écho au texte dans une intimité extrême, c'est d'une manière sémantique complexe, profonde, qui reste à articuler, entre molécule ou complexe sémique, sur le modèle de la sémantique textuelle de Rastier (2001), et configuration sémiotique bâtie, sur le modèle des propositions phénoménologiques et tensives de Fontanille et Zilberberg (1998).

Mohammed Dib, l'un des très grands écrivains algériens de langue française, est en général plus connu pour sa prophétique trilogie algérienne (La grande maison, L'Incendie, Le Métier à tisser), poids de l'histoire oblige, que pour La trilogie Nordique, objet de notre analyse, qui comprend : Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Ève et Neiges de marbre. Cette partie de l'oeuvre du romancier algérien, publiée entre 1985 et 1990, dont la rédaction est liée à son séjour en Finlande, présente pourtant un intérêt littéraire, une créativité langagière et romanesque très singulière et quelques énigmes titrologiques. Lisons, pour situer brièvement la tonalité de cette oeuvre, ces quelques mots portés en quatrième de couverture du premier roman de la trilogie, intitulé Les Terrasses d'Orsol :

On peut songer au Rivage des Syrtes. Mais le roman de Dib recèle plus de folie, et plus d'inquiétude aussi que la grande fable de Gracq. On y est pris par le charme, par le pouvoir d'évocations radieuses, par le tragique éclatant d'une disparition : identité, mémoire. Il serait temps, enfin, de consacrer la permanence d'un talent.<sup>[1]</sup>

Pour ce qui concerne les titres, La trilogie Nordique de Dib pose deux questions. La première relève de l'intratextualité. Comme pour toute trilogie – sachant que la désignation « trilogie nordique », tout comme d'ailleurs celle de « trilogie algérienne », apparaît non pas sur les romans eux-mêmes, mais dans les critiques et entretiens réalisés sur ces oeuvres –, on est en droit d'interroger, d'une

part, le rapport tout/partie et, d'autre part, le rapport partie/partie. Ce qui revient à se demander quelle homogénéité particulière est à lire dans les trois titres de la trilogie, quels liens sont à établir entre *Les Terrasses d'Orsol*, *Le Sommeil d'Ève* et *Neiges de marbre* et en quoi ces trois titres composent un ensemble perceptible comme totalité. L'argument sous-jacent repose sur le fait que ces trois titres, dès lors qu'ils sont associés en une trilogie, font nécessairement histoire et doivent donc tisser à un niveau sémantique plus ou moins idiolectal une trame isotopique. L'isotopie, on en conviendra, semble pour le moins complexe, puisqu'il paraît difficile d'identifier en première lecture une quelconque isotopie générique, et donc un fond sémantique commun. Il y a bien, pourtant, un parfum sémantique à chercher sur le versant des isotopies spécifiques, que l'on propose dès maintenant de caractériser comme « parfum tensif », pour reprendre l'expression de Greimas et Fontanille, écho du style tensif de l'ensemble de l'oeuvre. Sans que l'on cherche absolument à intégrer sémantique textuelle (Rastier) et sémiotique tensive (Fontanille et Zilberberg), il nous semble que les outils développés par la sémiotique tensive, associés à ceux de la sémantique textuelle, sont à même de saisir ce qui fait identité de sens dans les titres de la trilogie, à la lumière de l'oeuvre prise dans son ensemble.

La seconde question, complémentaire, relève en quelque sorte à la fois de l'intertextualité et de l'interculturalité. Ces textes, ces titres sont en même temps tout à fait familiers et relativement étrangers. Ils exploitent une langue commune, le français, raison de la familiarité qu'éprouve le lecteur francophone, mais convoquent des textes sources et une culture parfois éloignés de sa formation, susceptibles de perturber le long fleuve tranquille de l'interprétation des titres tout autant que des textes. Or, Mohammed Dib a pris, précisément, une position très ferme sur la notion de sphère culturelle dans *L'Arbre à dire*, ouvrage de réflexion sur l'identité et l'écriture écrit peu après *La trilogie Nordique*. Il énonce cette sentence aussi simple que difficile à contester :

Quand bien même le sens de telle oeuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé.

Cette clé nous est fournie avec nos cultures – le mot culture étant pris dans son acception large de formation de la personnalité dans une société donnée – sous les espèces d'un système de référence. Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une oeuvre, et de toute oeuvre, à condition que l'oeuvre en question relève de notre aire de culture.

1998 : 15

Le cas des écrivains maghrébins d'expression française illustre parfaitement cette problématique : le lecteur français entend quelque chose résonner dans sa

langue, directement, sans la médiation d'une traduction, qui doit pourtant être considéré comme autre, comme comportant une différence radicale, à ne pas oublier. Toujours en termes simples, Dib rappelle qu'« un système de référence utilisé hors de son champ d'application pousse l'esprit de jugement sur des voies aventureuses » (ibid.). L'avertissement est lancé aux sémioticiens, littéraires, et autres praticiens des textes : attention au poids des afférences sociolectales ! De manière un peu provocatrice, Dib poursuit en affirmant que la culture n'est pas non plus une place forte infranchissable : si lui, Mohammed Dib, est parvenu à assimiler le français et une partie de la culture française, le lecteur, ou le critique, doit bien être capable de faire le voyage inverse. « Alors, ajoute-il, sera passé le temps où la préférence joue uniquement en faveur des oeuvres-documents à toile de fond ethnographique, voire folklorique » (ibid. : 17). S'il lance l'avertissement, Dib jette aussi, dans ce texte fondamental que constitue L'Arbre à dire, les linéaments d'une grille de lecture culturelle des oeuvres de la littérature algérienne, et plus encore, nous semble-t-il, de sa propre oeuvre. Cette grille de lecture, une fois construite sémiotiquement, c'est-à-dire une fois identifiées les strates où elle intervient, ajoute un puissant filtre à l'interprétation du parfum sémantique et tensif des titres de la trilogie ; elle leur fixe une adresse et les ancre un peu plus dans la spécificité de l'oeuvre et de son contexte.

Notre recherche sur le rapport du titre à l'oeuvre, ou plus exactement de l'oeuvre au titre, se limite volontairement à l'étude relativement systématique du poids de la grille de lecture dibienne, implicite dans L'Arbre à dire sur l'interprétation sémantique des titres de La trilogie Nordique. Nous considérons que c'est là la première étape pour saisir ce qui fait oeuvre dans le texte dibien, ce qui fait son homogénéité et sa spécificité.

Sémiotique dibienne : la loi de l'atlas

À partir de L'Arbre à dire, et plus précisément de l'ensemble intitulé Le Retour d'Abraham, on peut ainsi construire, en reprenant les termes de Dib, une grille de référence culturelle. Cette grille est bien évidemment imparfaite, souffrant potentiellement de son manque d'exhaustivité, et il est en effet loisible d'avancer bien d'autres traits venant troubler ou éclairer la compréhension des textes algériens et plus particulièrement des textes de Dib. Mais il s'agit avant tout de montrer avec quelle force l'intertexte dibien colore l'interprétation des titres. Il faudra donc suivre et subir ce parcours d'herméneutique dibienne avant de faire retour aux titres. La grille de Dib repose sur quatre éléments fondamentaux : la présence du désert ; la pratique du signe ; la loi de l'exil ; le problème du père. Les deux premiers éléments relèvent globalement de la problématique du signe dans ses versions les plus modernes et les deux autres, de la problématique générale de l'énonciation et de la narrativité. Nous accorderons une plus grande importance aux deux premiers

critères, car ce sont eux qui font peser sur les titres le déterminisme le plus surprenant.

Selon Dib, la première référence incontournable pour les auteurs et lecteurs algériens dans *L'Arbre à dire* est le désert, ce désert qui, géographiquement, envahit véritablement l'Algérie[2]. Et, « même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte, mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché » (ibid. : 18). Ce désert est, pour Dib, le « lieu de la négation de l'histoire », « lieu de toutes les naissances et de toutes les régressions » ; c'est un espace anhistorique, un espace qui contrarie la temporalité, de deux manières distinctes :

L'Algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter.

Ibid.

Pour le passé, il est donc une mémoire sans fond, l'empire de l'éternel et, en même temps, dans l'instant présent, il constitue l'empire de l'éphémère, le lieu où les événements ne peuvent pas faire date. En d'autres termes, le désert produit une sorte d'absorption de l'événement ponctuel, de mise à mal de l'unité par l'étendue désertique. Dans cette étendue n'a cours que l'effacement : « L'effacement, effet d'une intolérance à tout ce qui transgresse et ambitionne de laisser une trace, produit aussi le désert » (ibid.).

La deuxième référence, tout aussi fondamentale pour aborder l'imaginaire dibien que ce « désert constitutif qui, à la lettre, absorbe un pays », tout aussi indispensable pour une « lecture de nos oeuvres », écrit Mohammed Dib (ibid. : 37), est le signe. Désert et signe sont deux références qui jouent de conserve dans la textualité :

Le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signe, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlat) en subsistent.

Ibid.

Ces signes, ces atlat, ce sont les « tatouages incisés sur le front et les mains », les « symboles peints à l'entrée des maisons », « les marques imprimées à même le pain fait chez soi ; présages lus dans la moindre apparence du perceptible », mais aussi les « saintes calligraphies courant sur les murs des édifices religieux à défaut d'iconographie » (ibid. : 38).

Dib développe également dans ce même essai une théorie sémiotique où il oppose le signe auditif, où le texte est entendu comme lecture, récitation, comme le Coran[3], au signe visuel, où le texte est d'abord lu, la disparition du premier signe au fil de la lecture s'opposant à la permanence du second reçu par l'ouïe. Dib a ce jugement définitif :

L'écoute agit en réalité comme le vrai vecteur du signe. La matrice sur laquelle s'inscrit celui-ci et se donne authentiquement à voir, c'est bien l'oreille qui, en tant qu'oeil du coeur, dispose de la mémoire véridique. L'ouïe, ou le sens clairvoyant grâce à quoi le signe fait sens.

Ibid. : 39

Ce mot « clairvoyant » se rencontre également dans Le Sommeil d'Ève, à même les notes du personnage principal, Faïna, qui écrit : « Le lit sur lequel j'ai compris, enfant, que Dieu est une odeur clairvoyante, m'est devenu un objet sacré, plus sacré qu'une icône » (2003a : 58). Ces deux occurrences permettent de construire le système d'opposition suivant :

profane	versus	sacré
icône	versus	odeur clairvoyante
vue = sens à distance, effet de débrayage, d'autonomisation de la chose perçue	versus	ouïe et odorat = sens non précurrents, effet d'embrayage, de présence de l'observateur percevant

Désert et signe dessinent une théorie sémiotique complexe, portée par une tradition, qui renvoie à une pensée où le signe est réunion non seulement d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, mais aussi d'une surface d'inscription, d'un fond, sur lequel se détache une empreinte, une forme, une figure (Fontanille, 2004). Le désert est le fond, la surface d'inscription, l'étendue qui piège, absorbe et dissout toute intensité. Les signes, les empreintes, sont voués à disparaître dans l'étendue. Dans ce mouvement constant d'absorption, il n'y a de place ni pour le point, ni pour l'événement, ni pour le souvenir, ni pour la date. À cet effritement ne peut répondre, si l'on suit Dib, que le signe clairvoyant, qui résiste, parvient à faire événement, parce qu'il ne se dépose pas, mais suit nécessairement le corps.

L'autre référence présente dans L'Arbre à dire, et qui trouvera à se manifester d'une manière ou d'une autre dans les récits algériens, est l'exil. Cet exil est bien sûr d'abord géographique, spatial, et implique alors nécessairement une disjonction, et plus encore une non-conjonction, source de dysfonctionnement

axiologique. L'exil est aussi une impasse temporelle, car l'exilé est toujours tourné soit vers le passé et la terre perdue, soit vers le futur et le retour espéré et en général impossible, ou toujours différé. L'exil est enfin psychologique et cognitif :

Pourtant il est bien vrai que débarquant dans une culture dont par définition je ne détiens pas la clé, je suis condamné à en voir l'esprit, sinon la lettre m'échapper. Là précisément est ce qui caractérise l'exil, qui en fait un cauchemar, le marque au sceau de toutes les amertumes ;

Dib, 1998 : 26

et tout autant sémiotique : sa « signification profonde gît dans cette fermeture du sens sur quoi, migrant, je bute » (ibid.). L'exil, sous toutes ses formes, pourra se traduire par de très nombreux investissements sémiotiques. Le rapport disjonction/conjonction trouvera bien entendu sa traduction au niveau narratif, mais aussi, peut-on imaginer, au niveau énonciatif, par la scission plus ou moins radicale entre les différents points de vue et les différentes prises en charge de la parole.

Enfin, la dernière référence pour une grille de lecture algérienne est la quête du père. Dib fait de cette quête l'un des grands principes explicatifs de la situation qu'a connue l'Algérie pendant les années noires et une préoccupation majeure, consciente ou inconsciente, des Algériens :

La quête du père nourrit aujourd'hui leur inquiétude et leur fantasme – ce père qu'ils n'ont pas eu à tuer, les diverses colonisations d'une Histoire proche et lointaine s'étant chargées de le faire et de réduire ainsi les fils à un orphelinage généralisé, ou à une forme de bâtardise par confiscation de l'image paternelle.

Ibid. : 73

À l'Indépendance, les fils se sont réveillés, mais n'ont pu que s'instituer eux-mêmes en pères et recouvrir les « pouvoirs reconnus à la paternité, y compris le pouvoir de disposer de la vie des siens ». Dib ajoute : « de représentation bénie qu'elle était, elle a viré à sa propre caricature et la voilà, parodie maléfique, qui n'est plus forte que de la barbarie des origines ». C'est ainsi que la référence paternelle

[...] tire irréversiblement des limbes la reproduction, l'icône du premier père : Abraham, celui qui, de toute son autorité et sa cruauté archaïque, a promis le sacrifice de son enfant.

Ibid. : 74

La figure d'Abraham est donc en position de destinataire, mais un destinataire problématique, difficile à identifier ou soumis lui-même à vérification, à sanction, figure de l'excès et du doute.

### Parfum tensif des œuvres et des titres

Nous recherchons à présent une cohérence unissant les trois titres de la trilogie, qui s'enracine dans la sémiotique dibienne, principalement dans le signe de l'atlatl, et dans sa mise en œuvre spécifique au sein de chacun des textes. Les Terrasses d'Orsol, premier texte de la trilogie, oscille entre merveilleux gracquien et fantastique kafkaïen qui vont s'atténuant dans les deux autres romans. C'est pour Charles Bonn, grand spécialiste de Dib, un « récit d'un au-delà du sens, d'un au-delà de l'espace balisé d'avant l'ultime passage » (1988 : 216). Néanmoins, preuve de la continuité de l'homogénéité de l'œuvre et du style de Dib, on peut noter que ce roman a été écrit, mais laissé inachevé et non publié, dans les années 1940, c'est-à-dire avant La trilogie Algérienne.

Ce roman étonnant raconte l'histoire du héros narrateur Eid, professeur à l'université d'Orsol, qui mène une vie ordinaire auprès de sa famille jusqu'à ce qu'il soit désigné pour une improbable mission d'espionnage dans la ville de Jarbher. Encouragé par son médecin, le héros, supposé souffrir de « la maladie des maladies », accepte sa mission, laissant ainsi, à Orsol, sa femme Eïda et sa fille Elma.

À Jarbher, Eid adresse consciencieusement des rapports, concernant Orsol, à ses supérieurs sans jamais recevoir une quelconque réponse. Ce silence marque une rupture radicale avec le pays natal renforcée par la séparation du héros d'avec sa femme quelques jours après son installation dans cette ville. Dans le même temps, Eid se met à voir ce que personne d'autre que lui ne voit : dans la ville, des fosses immondes où semblent ramper de hideuses créatures. Cette vision des fosses devient obsession, renforcée par leur invisibilité apparente pour les autres habitants. La dernière partie rompt avec cet univers hanté : Eid est invité à un voyage sur une île, un au-delà délirant où il contracte une nouvelle obsession, l'amour d'Aelle. La fin du roman est une errance hallucinée dans la ville, sans Aelle.

L'indice de l'atlatl dibien le plus évident dans ce texte foisonnant réside dans l'énigme des fosses aux créatures :

Les hideuses créatures ne se signalent pas davantage ni plus vite au coup d'oeil que je donne, dès mon arrivée, au refuge où elles sont, à n'en pas douter, devraient se trouver, mais terrées. Perplexe, je demeure un long moment à épier. Et puis elles commencent à sortir, les unes après les autres. Les unes après les autres, mais elles ne sortent pas – d'où que ce soit – elles ont tout le temps été là, elles ont simplement commencé à se mouvoir. Si l'on peut dire, car elles le font de si faible,

si lente, si misérable façon que tout leur labeur serait susceptible de passer pour une hallucination.

Dib, 2002 : 49

Le lent travail d'émergence des formes, qui s'animent et se fondent de nouveau dans la roche, convoque en effet directement la semiosis dibienne, comme tentative de remontée en surface, de démarcation d'un signe, d'une forme, qui échoue ou n'est perceptible que par le personnage, et toujours sur le mode du doute. Il n'y a pas d'enveloppe, de surface d'inscription étendue ici, mais une profondeur, une faille. L'exil et le rôle du destinataire sont également à l'oeuvre : l'exil, très concrètement, l'est comme séparation géographique, mais aussi en tant qu'exil cognitif du personnage, confronté à la ville folle de Jarbher ; la fonction du destinataire l'est sous la forme d'un destinataire aveugle, dans tous les sens du terme : en position de destinataire-manipulateur, il impose sa loi au personnage, toujours en attente d'un courrier lui annonçant ce qu'il doit faire ; en position de jugeant cognitif, il refuse de voir ce que le sujet croit voir et donc ne devrait pas voir.

Le titre fait-il écho à ce curieux atlatl, qui revient régulièrement dans le roman ? Considérons d'abord que l'unité d'analyse des titres, pertinente d'un point de vue sémantique, est à la fois le sème, signifié du morphème, et la sémie, signifié de la lexie dans la terminologie de Rastier. L'un n'interdit bien évidemment pas l'autre, mais la seule prise en compte des sémies interdirait de saisir tous les effets de sens potentiellement portés par les titres, et leur juste résonance avec les fondements interprétatifs de l'ensemble de l'oeuvre. Il semble de plus que l'une des clés sémantiques des titres réside dans le fait que l'on doit non pas se limiter au signifiant écrit, mais étendre l'analyse à toutes les polysémies produites par le signifiant oral. Ainsi Or sera-t-il entendu comme signifiant du signifié /or/ aussi bien que du signifié /à l'extérieur de/.

La première isotopie, générique, est celle de l'/urbanisme/, dont le sème est commun à terrasse et à Orsol, pour autant que l'on considère Orsol, ainsi qu'y invite la structure syntaxico-sémantique, comme un nom de ville. Le roman l'atteste, cette isotopie constitue le fond sémantique de l'impression référentielle dominant l'ensemble du roman, bel et bien situé dans deux villes qui jouent un rôle absolument fondamental. Par dissimilation, on obtient l'opposition sémantique, structurante dans le roman, entre /haut/ versus /bas/ ou plus exactement entre /surface/ versus /profondeur/. Cette opposition est extraite, d'une part, à partir de l'opposition entre terrasse (/en haut/, /en surface/) et sol (/en bas/) par dissimilation et, d'autre part, au sein même de Orsol entre /Hors/ et /sol/. Se dégage également l'opposition entre /intérieur/ versus /extérieur/, ou encore entre /fermé/ versus /ouvert/. Le parcours menant à cette afférence peut se formuler

comme suit : Orsol contient /or/ et /solaire/, comme l'éclat d'un extérieur ensoleillé ; associée aux terrasses, qui possèdent les deux sèmes /intérieur/ et /extérieur/ en tant que lieu de médiation, de transition entre l'extension et un point fixe ou un intérieur, se déploie très nettement l'opposition /intérieur/ versus /extérieur/. En outre, l'opposition entre /terrestre/ et /aérien/, /solaire/ se superpose à cette première division de l'espace. Enfin, la connaissance de l'oeuvre conduit à former, à partir du titre, les oppositions entre /mouvement ascendant/ versus /mouvement descendant/ et entre /inchoatif/ ou /duratif/ versus /terminatif/. En effet, le mouvement descendant impliqué par terrass-, compris comme /mettre à terre/, /anéantir/, est en tension avec le mouvement ascendant imprimé par Orsol, interprétable comme /émergence, sortie du sol/. Et alors que /terrassé/ mène à la fin, à l'immobilité mortifère, l'/émergence/ est, par définition, en train d'avoir lieu. Au total, on retient trois grands types d'opposition actualisés dans Les Terrasses d'Orsol : /haut/ versus /bas/ ; /intérieur/, /terrestre/ versus /extérieur/, /aérien/ ; /mouvement ascendant inchoatif/ versus /mouvement descendant terminatif/.

La tension entre les deux mouvements renvoie très directement à l'instable signe dibien : le mouvement ascendant, de constitution, est menacé, et plus encore dominé par le mouvement descendant, équivalant à l'anéantissement, à la dilution dans l'étendue terrestre. On retiendra également la tension aspectuelle, moins directement perceptible, entre duratif et inchoatif. L'ensemble laisse apercevoir le dispositif tensif responsable d'un éventuel parfum tensif exprimé par les titres et les textes. Mouvement duratif et mouvement terminatif ont destin lié, corrélé, puisque le développement de l'un se fait nécessairement aux dépens du développement de l'autre. Le mouvement inchoatif d'Orsol est à situer du côté de l'intensité, de l'éclat de l'air et de l'or, alors que les terrasses convoquent l'atonie minérale. Le titre ajoute une complexité que le texte confirmera. Les terrasses sont à la croisée de deux types de tensions : de la profondeur vers la surface et de la surface vers son extérieur, cette extériorité étant valorisée positivement. L'ouverture vers l'extérieur correspond d'ailleurs, dans le roman, aux seuls moments vécus euphoriquement par le personnage qui rencontre l'amour dans une improbable île au large de Jarbher.

Le mouvement amorcé se poursuit avec Le Sommeil d'Ève. Dans cet ouvrage, Dib met en scène Faïna, mariée avec Oleg, qui rencontre Solh, traducteur. S'ensuit une brève histoire d'amour entre Solh et Faïna, qui se déroule d'abord dans le pays nordique de Faïna, puis en France, pays de Solh. Les amants sont séparés lorsque Faïna repart dans son pays pour accoucher d'Alexis (Lex), l'enfant qu'elle a conçu avec son mari, Oleg. Dans ce pays froid, loin de Solh, elle va sombrer lentement dans la folie, jusqu'à son internement dans un hôpital psychiatrique. À sa sortie de l'hôpital, elle retourne en France, où elle retrouve Solh qui va tenter de la sortir du mutisme dans lequel elle s'est murée. Le roman comporte deux parties composées

comme des notes sans datation. Dans la première partie, « Mon nom est Faïna », l'héroïne fait partager sa descente aux enfers, l'histoire de sa séparation en Finlande, la naissance de son fils et son internement. Dans la seconde partie, « Mon nom est Solh », le personnage masculin raconte le long travail auprès de Faïna, sa présence auprès d'elle, en France, jusqu'à la rémission, la sortie de la folie et le nouveau départ de Faïna en Finlande.

Tout d'abord, les sèmes présents dans le titre participent des isotopies génériques assurant la thématique principale : les sèmes /inconscience/ et /non actif/ inhérents à « sommeil » sont à l'unisson de la folie de Faïna et /la maternité/ de l'Ève renvoie explicitement à son rôle de mère. Mais on entend aussi une nouvelle fois l'atlas dibien dans les isotopies construites par les deux noms du titre. Le Sommeil d'Ève, c'est la mise en sommeil, la neutralisation de l'Ève, triplement inchoative : en tant que première femme, en tant que mère donnant naissance et en tant que source du désir. À cette inchoativité répond, par dissimilation, la durativité, certes temporaire, du sommeil en tant qu'état et sa terminativité, implicite, liée à la cessation d'activité. D'un côté, l'inchoativité, l'émergence, l'énergie de la création, de la vie et du désir ; de l'autre, une force antagoniste de négation, d'atonisation, de dilution de l'intensité dans l'étendue durative du sommeil. On aura reconnu, dans cette tension, le signe dibien où l'emporte toujours la dilution de l'étendue désertique sur l'énergie ponctuelle du signe émergent, de l'événement qui ne peut naître et durer. Le désert est du nord, les étendues neigeuses, mais le signe dibien demeure inchangé dans sa structure tensive qui met en tension tonicité et extension et fait l'emporter l'étendue. Ajoutons, pour ce qui concerne les deux autres fondements de la sémiotique dibienne, que l'exil est bien apparent : celui d'un sujet contraint de demeurer dans un état qui nie profondément sa nature première, ici la mise en sommeil, la neutralisation d'une Ève créatrice. L'exil s'incarne donc d'abord dans son versant psychologique.

Le rôle du destinataire, s'il n'est explicité dans le titre que par l'isotopie biblique reliant « Ève » et « Abraham », est en revanche très présent dans le roman lui-même. À titre d'indication, ce rôle est largement représenté par le loup, un loup protéiforme dont on livrera seulement les trois facettes les plus évidentes. En premier lieu, c'est le loup sensuel, du désir, omniprésent, à la fois le désir de « Solh le loup » et celui d'« Ève la louve », qui possède des « yeux phosphorescents, effectivement de louve » (2003a : 193). Le texte de Dib reprend d'ailleurs explicitement, dans le titre de chapitre intitulé « La fiancée du loup », le roman finlandais mettant en scène une jeune femme séduite et possédée par le loup, esprit sensuel de la forêt (Kallas, 1990). Et Faïna de même, presque tout aussi littéralement, devient une louve amoureuse : « alors qu'un matin c'est arrivé, j'ai hurlé comme une louve qui appelle un loup » (Dib, 2003a : 86). Intervient aussi le loup physique de la terreur et de la vengeance, à l'occasion d'un bref et très intense

passage décrivant Solh en Algérie, pendant la guerre, devenu malgré lui un loup. Enfant, pendant ce que l'on suppose être la guerre d'Algérie, il a pris le maquis à la suite de la descente d'une patrouille française dans son village ; la patrouille, au bout de longues heures de terreur, laissera partir les enfants. Il va devenir le plus cruel des maquisards, décimer des familles de son propre pays, jusqu'à se faire exclure :

C'étaient de vrais hommes, de vrais soldats, aguerris, rien à dire. Mais à compter de ce moment, j'étais devenu leur bête noire. Une bête dont ils avaient à l'évidence peur, en plus.

Ibid. : 130

Apparaît enfin le loup psychique du rêve. De très longues descriptions de rêves, visitant aussi bien les nuits de Solh que celles de Faïna, convoquent en effet un autre intertexte incontournable : la psychanalyse freudienne et le célèbre récit de cure de l'homme aux loups, dont la culpabilité par rapport au père est l'élément central. Les scènes de rêves, avec leur figurativité débridée, sont par ailleurs tout à fait propices à l'expression du signe dibien. Ainsi, pour exemple, ce rêve de Sohl :

Bien que fugace, un passage cohérent en émerge. Je nous voyais courir, Faïna et moi, tout nus, puis nous engouffrer dans un hangar, un vaste hall sans caractère ni destination bien définis. Nous y avons trouvé refuge pour notre nudité, encore qu'elle ne nous gênât pas beaucoup, nous la considérions comme une chose plutôt naturelle, et même réjouissante. Mais elle pouvait en gêner d'autres. Et là l'idée m'était venue de revêtir Faïna de mon corps comme d'une cape et de la prier d'aller à son tour me chercher de quoi me couvrir.

Ibid. : 119

Se font entendre sans doute le désir et la culpabilité, ainsi que l'incarnation dans la peau du loup grâce à l'image de ce « corps comme une cape », mais aussi un pur atlatl dibien que l'on retrouve plusieurs fois dans le roman. Le corps de Sohl, devenu cape, non seulement cache, mais, plus profondément et plus en accord avec le parfum tensif de ce roman, enveloppe et fait disparaître. L'éclat et l'intensité impossibles de la nudité sont niés, aplanis par l'étendue enveloppante du corps de Solh. On retrouve ce motif de l'enveloppe qui cache, traité de manière plus complexe, dans un passage très significatif :

C'était là-bas, dans son pays, un jour d'hiver. La neige avait effacé la campagne autour de sa maison. Nous sommes tout de même sortis, elle et moi, nous y perdre. D'autres que nous parcouraient, noirs funambules, soit à pied, soit à skis, la blancheur égale, étale. À un moment donné, l'un de ces spectres nous a croisés. Le manque d'expression que je lui ai trouvé était saisissant et m'a inspiré ce

commentaire :

« Il porte comme masque la seule figure en sa possession. C'est curieux. Qu'est-ce qui peut bien se cacher derrière ? »

Et j'ai demandé à Faïna, là-dessus :

« Fais-moi voir ton visage. »

Elle, au lieu de se tourner vers moi, ignorant ma question, vivement elle a plongé sa figure dans cette neige où se prenaient nos bottes. Elle m'a ensuite montré l'empreinte qu'elle y avait laissée puis, tout en souriant – je ne voyais pas son sourire, il était dans la voix – mais toujours sans me regarder, elle a dit :

« Mon visage. Le voilà. »

Ce masque de neige, aux yeux clos et à l'air béant, elle le porte aujourd'hui, à Méricourt, à même la peau. C'est la même peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque. Elle l'avait préparé là-bas, comme on prépare un mauvais coup. Mais contre elle-même. Un mauvais coup qu'elle aurait préparé contre elle-même.

2003a : 140

Le mécanisme tensif exploité par Dib déploie ici trois fois sa syntaxe particulière. Premier temps, le paysage vide, blanc, parcouru par des funambules, contamine le visage, efface les marques d'expression du visage et devient un masque. Deuxième temps, deuxième mouvement, descendant cette fois, le visage s'inscrit littéralement dans l'étendue neigeuse. Ultime manifestation de l'atlas, l'empreinte laissée dans la neige, dans son pays, Faïna la porte aujourd'hui à Méricourt : « C'est la même peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque ».

Neiges de marbre achève le mouvement de La trilogie Nordique. Dans ce texte, Mohammed Dib met en scène une nouvelle fois un homme du sud, traducteur, et une femme du froid qui s'aiment puis se séparent. Entre ces deux personnages, il y a Lyyt, leur fille, que le père narrateur va perdre peu à peu, linguistiquement et culturellement, au début de l'oeuvre, lorsqu'il réside encore dans le pays de sa femme, puis enfin, géographiquement, dans la dernière partie du roman, après que le narrateur est rentré dans son pays. Dans cette dernière oeuvre, la thématique de la relation est interrogée frontalement et le père est mis en position de ne pouvoir exprimer et vivre sa paternité. On trouve donc ici, de manière très explicite, une nouvelle occurrence de l'exil vécu par le père, avec la séparation géographique et affective. De nouveau, on assiste à la dilution de l'événement dans une étendue délétère. L'événement qui tente de prendre corps, qui se déploie puis est perdu, est constitué par la présence de la fille pour le père et l'intimité des échanges entre eux. L'intensité passe par les paroles inventées, échangées entre le père et sa fille contre

l'étendue, la neige, la distance géographique et culturelle. À la fin du livre, le narrateur, dans un pays situé loin de sa fille du nord, notera :

Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue.

2003b : 220-221

Les premières neiges de la couverture évoquent cette fois directement les neiges du pays de Lyyl. Mais la qualification marmoréenne vient immédiatement troubler la première interprétation climatologique et géographique. La formule « Neiges de marbre » est en effet tout aussi productive que le « sommeil d'Ève » ou les « terrasses d'Orsol », et tout aussi inscrite dans la logique dibienne. Le choc sémantique entre les deux termes semble pourtant d'une autre nature, moins violente – la neige et le marbre oeuvrant en quelque sorte dans le même sens, alors que la surface luttait contre les profondeurs dans *Les Terrasses d'Orsol* et l'inchoativité affrontait la terminativité dans *Le Sommeil d'Ève*. Il y a pourtant, de la neige au marbre, un ensemble de différences qui crée un effet de sens extrêmement cohérent et institue le marbre en superlatif de la neige.

Commençons par l'isotopie, spécifique, qui démarque le fonctionnement de ce titre des deux premiers et permet de faire aboutir le mouvement d'ensemble de la trilogie : neige et marbre recouvrent, enveloppent, immobilisent, étreignent. Les deux sémèmes ont en commun la fonction d'étendue, d'enveloppe, exténuant toute forme d'intensité et de vie, que l'on sait à présent caractéristique de l'esthétique de l'auteur. Il n'y a même plus, en ce cas, au terme du parcours de la trilogie, de mention de ce qui pourrait faire signe. L'histoire entre le père et la fille a eu lieu et elle n'est racontée que d'un point de vue terminatif. On peut ajouter, pour ce qui concerne les points de comparaison, que, à partir de cette première isotopie de l'/enveloppe/, se propage un sème, du marbre (devenu dalle mortuaire) à la neige, extrêmement dysphorique : de la /mort/ du marbre à la /non-vie/ de la neige. Enfin, pour les isotopies spécifiques, la /blancheur/, inhérente à « neige », colore identiquement le /marbre/. Mais les deux termes ne jouent pas que de conserve. Ils entretiennent en plus un réseau de nettes différences. D'un point de vue aspectuel, ils s'opposent par leur durée : si les deux sont enveloppes, l'une demeure relativement temporaire, puisque la neige peut fondre, alors que l'autre a pour vocation naturelle de recouvrir pour « l'éternité ». Dans le registre du tempo, bien présent dans les deux sémèmes, la neige est lenteur, dans sa chute ou sa fonte (à l'exception des avalanches !) et le marbre, arrêt définitif, immobilité. Par ailleurs, à

la douceur des neiges s'oppose radicalement la dureté minérale. Si les deux termes produisent un mouvement comparable de recouvrement et de négation, le second terme fonctionne comme amplification du mouvement amorcé par le premier ; il le redouble, le parachève pour aboutir à une immobilité absolue. Nous avons avancé, de manière trop radicale, que le signe semblait s'absenter du titre dans ce dernier roman. L'atlatl est en fait rendu présent plus subtilement que par sa simple négation : il existe comme différentiel entre deux négations, la seconde (le marbre) étant plus forte que la première (la neige), pour respecter la logique et le devenir de l'atlatl.

### Logique titrologique de La trilogie Nordique

À partir de ce dernier titre, il est à présent possible de déployer la logique tensives des titres de la trilogie à la lumière des oeuvres et de la grille de lecture dibienne. Signe et désert ont d'emblée été associés aux composantes fondamentales des schématisations tensives élaborées par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg[4]. L'intensité a pris la mesure de la force mise en oeuvre dans l'émergence du signe et s'est manifestée sémantiquement dans l'inchoativité, la naissance, l'extraction ou l'intimité des échanges, alors que l'étendue est apparue comme surface, mouvement descendant, temps de la folie, distance géographique, distance culturelle, étendue neigeuse, puis tombeau de marbre. Le dernier titre a par ailleurs bien montré la nature essentiellement différentielle du signe dibien, qui invite à faire figurer nos deux valences tensives sur une même courbe de corrélation inverse, orientée vers la décadence, comme semble l'indiquer la logique de la trilogie.

### Image

Au fil de La trilogie Nordique, les titres dessinent une courbe résolument orientée vers la défaite du signe et son absorption définitive par toutes sortes d'étendues. Les Terrasses d'Orsol (1) enregistre la lutte entre deux mouvements antagonistes, l'un ascendant l'autre descendant, le second se définissant déjà en partie non pas comme simple mouvement orienté, mais comme négation du premier. Avec le deuxième titre, Le Sommeil d'Ève (2), il n'y a plus deux mouvements symétriques opposés, mais déjà l'extension durative, horizontale du sommeil qui nie la triple inchoativité d'Ève. Enfin, Neiges de marbre (3) semble résoudre le mouvement dans une confrontation entre deux étendues dotées d'un plus ou moins fort pouvoir de recouvrement. Ce sont trois rapports différents entre signe et désert, trois variations sur l'étendue à entendre dans les œuvres et les titres de La trilogie Nordique de Mohammed Dib comme un identique parfum tensif.

Au chapitre titrologique, il faut noter tout d'abord, sans surprise, que les trois titres de la trilogie fonctionnent de manière homogène. Sans présumer des complémentarités ou de l'hétérogénéité éventuelle exploitables par les titres d'une

trilogie, on peut penser que, dans toute trilogie, à l'instar des trois volumes de l'œuvre nordique de Mohammed Dib, se dessine une isotopie interprétative plus ou moins facile à entendre et à expliciter. Point clé de notre propos, cette présomption d'isotopie interprétative dans les titres se traduit logiquement par la nécessité de les aborder en suivant une logique herméneutique allant de l'œuvre aux titres et des titres aux titres lorsqu'il s'agit d'une œuvre en plusieurs volets. Reste envisageable, bien entendu, de faire le calcul des possibles rapports, logiques et sémantiques, entre titre et texte de l'œuvre, mais sans que ce calcul ne nous dise rien des unités sémantiques pertinentes pour construire le sens des titres. Enfin, le couple conceptuel vedette de la sémiotique tensive, énigmatique quand il semble flotter dans un hors-texte phénoménologique sans corrélat sémantique identifiable, montre ici que, précisément, sa généralité peut lui permettre de se mettre au service des parcours herméneutiques les plus spécifiques : en traduisant l'atlas dibien dans une forme à la fois reproductible et déformable, susceptible de raconter, dans les titres, et une histoire et un motif obsédant.

# **Table des matières**

## Table des matières

Introduction.....	9
1. Objectifs visés .....	15
2. Méthodologie et présupposés théoriques .....	18
Première Partie .....	24
Critique et analyse.....	24
Premier chapitre .....	27
Vers une analyse psychocritique .....	27
1- Analyse psychocritique .....	28
1.1 La méthode psychocritique .....	30
1.1.1 La superposition des textes .....	31
1.1.2 L'identification des images récurrentes.....	31
1.1.3 L'identification du mythe personnel .....	32
1.1.4 La vérification par l'étude biographique .....	33
1.2 Superposition des textes de la trilogie .....	34
1.2.1 Superposition des textes de <i>La trilogie Algérie</i> .....	34
□ La grande maison.....	34
□ L'incendie.....	35
1.2.2. Superposition des textes de <i>La trilogie Nordique</i> .....	37
□ Les Terrasses d'Orsol.....	37
□ Le Sommeil d'Ève .....	37
□ Neiges de Marbre.....	38
□ L'Infante Maure .....	38
1.2.3 Identification des figures mythiques .....	39
1.2.4 L'identification du monomythe.....	41
1.2.5 La vérification dans la biographie .....	41
Deuxième chapitre .....	49
Analyse du monomythe.....	49
2.1. L'exil cette notion problématique.....	50
2.1.1. Formes de l'exil.....	52

2.1.1.1 Exil psychique.....	52
2.1.1.2. Exil social et refus de l'autre .....	58
2.1.1.3. Exil temporel.....	60
2.1.1.4. Exil spatial .....	61
2.1.1.5. Exil, un remède ou le refuge existentiel.....	64
2.2.1. Effets de l'exil .....	68
2.2.1.1. De l'écriture de l'errance à l'errance de l'écriture .....	68
2.2.1.2 Tournures de l'errance.....	75
2.2. La folie entre perspective traditionnelle et freudienne moderne.....	79
2.3. La mort autrement dite, l'idée du paradoxe.....	87
2.3.1. La mort du moi, la rencontre de l'ego/l'alter ego.....	90
Troisième chapitre.....	94
Jeux et enjeux identitaires chez Dib .....	94
3.1. L'identité en question.....	95
□ Définitions.....	95
3.1.1. Quête d'identité .....	96
3.2. Quête de soi à travers le voyage et l'aventure .....	100
3.2.1. Formes de quêtes .....	110
3.2.1.1. Quête purificatrice.....	110
3.3. Rationalités de l'identité.....	114
3.3.1. L'écriture du corps pour une quête de sens, « Le corps nu » .....	114
<b>Deuxième partie .....</b>	<b>128</b>
<b>L'œuvre entre réalisme, fiction et transfiction .....</b>	<b>128</b>
Premier chapitre .....	131
Pour une étude transfictionnelle .....	131
1.1. Les trilogies entre scission et disparité .....	132
□ Approche définitoires .....	132
1.1.1. Retour des mêmes personnages .....	133
1.1.2. Le partage d'un même univers fictionnel .....	133
1.1.3. Prolongement de l'intrigue et persistance des désirs préalables.....	134
1.2. Temps et espace dans <i>La trilogie Nordique</i> .....	135
1.2.1 La littérature verte ou le personnage prépondérant.....	139

1.2.1.1 Dib le nature writter .....	139
□ <i>La trilogie Nordique</i> : de la déterritorialisation à la .....	143
de-contextualisation .....	143
Deuxième chapitre .....	151
De la fragmentation à l’effacement .....	151
2.1. Fragmentation .....	152
2.1.1. Historique de la notion .....	152
2.1.2. Origine de la fragmentation chez Dib.....	155
2.1.2.1. L’aspect fragmentaire en gestation dans <i>La grande maison</i> ,	157
157	
□ Hamid Serradj maître du dedans/Mr Hassen maître du dehors	157
2.2. Pour une étude de l’être, le faire et le paraître .....	163
2.2.1. L’effacement des personnages.....	167
Troisième chapitre.....	173
L’éclatement de l’unité en multiplicité .....	173
3.1. L’analyse du moi conflictuel .....	174
□ L’instance narrative .....	175
3.1.2. Jeux et enjeu du « je » .....	181
□ « Je » et l’autre .....	184
□ « Je » et moi .....	185
3.3. L’éclatement textuel.....	188
3.3.1. Les traces intertextuelles.....	188
3.3.1.1. Prolongement intertextuel de <i>La trilogie Algérie</i> à <i>La</i>	
<i>trilogie Nordique</i> .....	190
□ Intertextualité/Intratextualité.....	190
□ La polyphonie mythique .....	197
□ Le mythe du Vieux.....	198
□ Le mythe du voyage initiatique, la fin du monde et le	
renouvellement .....	199
□ Le mythe d’Agar et Ismaïl .....	200
□ Le mythe de l’arbre de l’univers .....	201
□ Le mythe de Majnun Leila .....	201

## Table des matières

---

Troisième partie .....	206
Le désir entre le dire, ne pas dire et le dire                      autrement .....	206
Premier chapitre .....	209
Analyse mythocritique .....	209
1.1. La polyphonie des mythes et des rêveries .....	210
1.1.1. Rôle du mythe, culte et de la méditation .....	214
1.2. Symbole : élément composant des mythes .....	216
1.2.1. Le symbole : un désir déguisé .....	216
1.2.2. L'interprétation, démarche restrictive .....	219
1.3. De la crise de la parole à l'incommunicabilité .....	221
1.3.1. La voie(x) de la douleur entre le monologue/Soliloque .....	226
1.3.2. Le regard .....	229
Deuxième Chapitre.....	239
Titres et noms propres, entre choix de l'auteur et engagement de l'écriture dibienne .....	239
2.1. Deuxième Chapitre : Titres et noms propres, entre choix de l'auteur et engagement de l'écriture dibienne .....	238
2.1. La mosaïque onomastique .....	238
□ Présentation de l'onomastique littéraire .....	238
□ Omar .....	244
□ Aïni .....	244
□ Faïna .....	244
□ Solh .....	245
□ ED 245 .....	
□ Elma .....	245
□ Lyyli Belle .....	245
2.2. Étude titrologique .....	249
2.2.1. Analyse titrologique du corpus .....	251
□ L'incendie .....	251
□ Terrasses d'Orsol .....	252
□ L'Infante Maure .....	252
□ Neiges de Marbre .....	253
□ Le Sommeil d'Ève .....	254

## Table des matières

---

Troisième Chapitre.....	257
Vers une didactique des quêtes.....	257
3.1. L'aide surnaturelle.....	257
3.1.1. Le ventre de la baleine.....	263
4.1. L'objet petit « A » de Dib et la tentative de matérialiser l'immatériel 271	
□ La répétition comme moyen d'offense .....	273
4.2. Le projet littéraire de Mohammed Dib.....	278
4.3. Les quiproquos kafkaïens, d'une littérature mineure pour une œuvre majeure .....	286
Conclusion .....	292
Bibliographie.....	297
Annexes.....	305
Table des matières.....	340
Résumés.....	346

## **Résumés**

## **Résumé :**

Ce travail se présente dans le but de dévoiler les nouvelles stratégies d'écriture, propres à Mohamed Dib, en partant de ses premiers textes réalistes vers ceux du Nord, nous nous sommes fixé comme objectif l'étude de l'évolution terminologique des deux thèmes fondateurs de son œuvre, à savoir l'exil et l'identité, et déceler les raisons pour lesquelles Dib garde ces deux motifs en en faisant des constantes, jusqu'aux derniers moments de sa création, nous nous sommes intéressée aux nouveaux apports des traumatismes à l'écriture, en partant de ce que nous avons eu comme monomythe ou drame personnel de Dib, que nous avons défini à partir des situations dramatiques parues dans ses textes que nous avons superposés, suivant la théorie psychocritique de Mauron Charles.

Nous avons opté pour la transfiction de Richard Saint-Gelais, dans l'analyse des liens noués entre les œuvres de Dib, qui se présentent comme une œuvre fragmentée, marquée par le partage d'un même univers fictionnel, le retour des mêmes personnages, le prolongement de l'intrigue préalable, ce qui confirme la présence d'une relation transfictionnelle et également la continuité de l'engagement de Dib, dans l'écriture de l'exil et l'identité.

**Mots clés :** Exil, Identité, Continuité, Rupture, Monomythe, traumatisme.

---

## **Abstract:**

---

This work is presented with the aim of revealing the new strategies of writing, specific to Mohamed Dib, starting from his first realist texts towards those of the North, we set ourselves the objective of studying the terminological evolution of the two founding themes of his work, namely Exile and Identity, and to detect the reasons for which Dib keeps these two motives by making them constants, until the last moments of his creation, we are interested in the new contributions of the traumas to the writing, starting from what we have had as monomyth or personal drama of Dib, which we have defined from the dramatic situations appeared in his texts, that we have superimposed, following the psychocritical theory of Mauron Charles.

We opted for the transfiction of Richard Saint-Gelais, in the analysis of the links forged, presented as a fragmented work, marked by the sharing of the same universe, the return of the same characters, the continuation of the previous plot, which confirms the presence of a transfictional relationship and also the continuity of Dib's commitment to writing exile and identity.

**Key words:** Exile, Identity, Continuity, Rupture, Monomyth, Trauma.

## ملخص

يقدم هذا العمل بهدف الكشف عن استراتيجيات الكتابة الجديدة الخاصة بمحمد ديب انطلاقاً من نصوصه الواقعية ثلاثية الجزائر وصولاً الى نصوص الشمال ، وقد حددنا كهدف رئيس لهذه الدراسة التطور الاصطلاحي للموضوعين المؤسسين لعمله ، أي المنفى والهوية ، وكشف الأسباب التي تجعل محمد ديب يحتفظ بهما في نصوصه بجعلهما موضوعين ثابتين ، حتى اللحظات الأخيرة من عمله الروائي كما نتطرق ايضاً الى دراسة مدى تأثير المنفى والام فقدان الهوية في اختيار اساليب جديدة للتعريف بالصدمة في الكتابة ، بدايةً مما كان لدينا من دراما شخصية أو شخصية لـ (محمد ديب) التي حددناها من المواقف المأساوية التي ظهرت في نصوصه التي قمنا بتركيبها، باتباع النظرية النفسية لشارل مورون و اعمال ريشارد سان جوليه في تحليل الروابط بين أعمال ديب التي تقدم نفسها على أنها عمل مجزأ يتسم بتقاسم نفس نفس الظروف الزمانية والمكانية وعودة نفس الشخصيات، واستمرار الحكمة السابقة، الذي يؤكد وجود علاقة نقل وكذلك استمرارية التزام ديب، في كتابة المنفى والهوية.

الكلمات المحورية: المنفى، الهوية، الاستمرارية، التمزق، ، الصدمة.

---