

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

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Françaises



École Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah Ouargla
Réseau EST

Thèse de Doctorat ès Sciences
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : Sciences des textes littéraires

Présentée et soutenue publiquement par
M^{lle} Zohra Chahrazade LAHCENE

Titre :

**TRILOGIE ALGERIE - TRILOGIE NORDIQUE,
LE GLISSEMENT DANS L'ESPACE ET LE TEMPS :
*le contre-courant de l'écriture dibienne***

Directeurs de thèse :

Pr. Catherine DOUZOU (France) - **Pr. Foudil DAHOU (Algérie)**

Jury :

M. Salah KHENNOUR	MC A, Université Kasdi Merbah Ouargla	Président
M. Abdelouahab DAKHIA	Professeur, Université Mohamed Khider Biskra	Examineur
M. Saïd KHADRAOUI	Professeur, Université Hadj Lakhdar Batna	Examineur
M ^{me} Agnès SPIQUEL	Professeur, Université de Valenciennes (France)	Examineur
M ^{me} Catherine DOUZOU	Professeur, Université de Tours (France)	Rapporteur
M. Foudil DAHOU	Professeur, Université Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur

Année universitaire : 2014/2015

Dédicaces

À la mémoire de mon père

À ma mère

À mes frères Sofiane et Mohamed Zoheir

À mes sœurs, Ibtissem et Choumicha Lila

À ma nièce Mahèra et mon neveu Zoheir

À ma sœur de cœur Samira

Remerciements

Je tiens à remercier mon Directeur de recherche, monsieur Foudil DAHOU, professeur à l'université Kasdi MERBAH de Ouargla pour sa disponibilité et la qualité de ses enseignements.

Je remercie ma Directrice de recherche, madame Catherine DOUZOU, professeur à l'université de Tours en France pour ses précieux conseils.

Je formule toute ma gratitude à madame Ourida NEMMICHE-NEKKACHE, madame Agnès SPIQUEL et monsieur Saleh KHENNOUR pour n'avoir jamais cessé de croire en moi.

Enfin, je remercie les membres de mon jury pour avoir bien voulu lire mon travail et l'examiner.

"L'idée qu'un texte peut être définitif relève de la religion ou de la fatigue."

Jorge-Luis Borges

Table des matières

Introduction générale	2
------------------------------------	---

PARTIE I LES FORMES DISPARATES DE L'ECRITURE DE DIB

Chapitre 1. Écriture de l'engagement ou de la conscience collective

I.1.1. L'écriture algérienne d'expression française dans son émergence.....	25
I.1.2. La genèse d'une écriture	27
I.1.3. Conditions historiques et politiques.....	30
I.1.4. Conditions littéraires et sociales.....	35
I.1.5. Écriture de l'interdépendance structurelle.....	41
I.1.5.1. <i>Écriture des prémices</i>	41
I.1.5.2. <i>Écriture de l'engagement</i>	48
I.1.5.3. <i>Écriture de l'inquiétude</i>	55
I.1.6. Synthèse.....	74

Chapitre 2. Les indices de la distorsion pour une écriture de l'expérience

I.2.1. Pour une écriture de l'expérience individuelle.....	77
I.2.1.1. <i>Contextualisation historiques et politiques</i>	78
I.2.1.2. <i>Tendances littéraires</i>	79
I.2.2. La marque de la rupture dans l'écriture de Dib.....	80
I.2.3. L'écriture de renouvellement.....	83
I.2.3.1. <i>L'écriture méditative</i>	83
I.2.3.2. <i>Écriture de l'observation</i>	104
I.2.3.3. <i>Le roman de l'attention</i>	108

I.2.4. Synthèse.....	111
----------------------	-----

PARTIE II

LES INDICES DE LA CONFLUENCE DANS LES DISCOURS NARRATIFS DE DIB

Chapitre 1. Suite logique ou détournement ludique dans l'écriture des thèmes

II.1.1. Suite logique ou détournement ludique dans l'écriture des thèmes.....	116
II.1.1.1. <i>La faim ou le symbole du pain</i>	116
II.1.1.2. <i>L'identité entre acculturation et dépossession</i>	122
II.1.1.3. <i>La terre dans le spectre du déracinement</i>	131
II.1.2. Évasement d'une écriture souvent occultée, vers une écriture indépendante.....	136
II.1.2.1. <i>L'exil</i>	137
II.1.2.2. <i>L'amour fou ou la folie</i>	141
II.1.2.3. <i>La mort</i>	145
II.1.3. La suite thématique ou la circularité de l'œuvre de Dib, de la <i>Trilogie Algérie</i> à la <i>Trilogie Nordique</i>	149
II.1.4. Le carré sémiotique, schématisation de la <i>Trilogie Algérie</i>	154
II.1.5. Le carré sémiotique, schématisation de la <i>Trilogie Nordique</i>	162
II.1.6. Transposition des deux triptyques.....	168
II.1.7. Synthèse.....	173

Chapitre 2. La construction du personnage et ses discours

II.2.1. Le personnage du XX ^e siècle ou la tendance contemporaine.....	177
II.2.2. Du héros au personnage principal.....	179
II.2.3. Les personnages de Dib entre <i>errance</i> et <i>quête identitaire</i> dans la première trilogie.....	180

II.2.4.	Les personnages de Dib entre <i>errance</i> et <i>quête identitaire</i> dans la deuxième trilogie.....	183
II.2.5.	L'énonciation.....	184
II.2.6.	Les déictiques.....	187
II.2.7.	Le discours des personnages.....	189
II.2.8.	La prise de parole.....	191
II.2.9.	La polyphonie.....	193
II.2.10.	Synthèse.....	194

PARTIE III SOUBASSEMENTS ESTHETIQUES ET PHILOSOPHIQUES

Chapitre 1. Étude des incipit et les indices spatiotemporels

III.1.1.	Étude des incipit.....	200
III.1.1.1.	« GM » 1952.....	202
III.1.1.1.1.	Synthèse récapitulative.....	203
III.1.1.2.	« L'incendie » 1954.....	205
III.1.1.2.1.	Synthèse récapitulative.....	207
III.1.1.3.	« MT » 1957.....	207
III.1.1.3.1.	Synthèse récapitulative.....	209
III.1.1.4.	« TO » 1985.....	209
III.1.1.4.1.	Synthèse récapitulative.....	211
III.1.1.5.	« SE » 1989.....	211
III.1.1.5.1.	Synthèse récapitulative.....	212
III.1.1.6.	« NM » 1990.....	213
III.1.1.6.1.	Synthèse récapitulative.....	214
III.1.2.	Écriture de l'espace dans la littérature de l'engagement.....	217
III.1.2.1.	<i>L'espace de la narration</i>	220
III.1.3.	L'espace dans la littérature de postindépendance et de renouvellement.....	222

III.1.4. Espace réel et/ ou fictionnel de la narration.....225

III.1.5. Synthèse.....229

Chapitre 2. Mysticisme ou le symbole du texte religieux

III.2.1. Le discours mystique dans la littérature de Dib.....232

III.2.2. L’empreinte du soufisme dans les textes de Dib.....242

III.2.3. L’intertexte du texte sacré.....244

III.2.4. Synthèse.....248

Conclusion générale251

Références bibliographiques



Introduction générale

Nous nous proposons dans la présente thèse de rendre compte d'une écriture qui s'annonce protéiforme dans le style de son inscription. Écrivain de plusieurs générations, Mohammed DIB¹ s'ingénie dans son œuvre à accoucher de plusieurs formes d'écritures qui lui valent de nombreuses études littéraires. Celle que nous formulons suggère une lecture interprétative des textes inscrits dans un glissement géographique et temporel traduits par des intentions personnelle et intellectuelle que l'écrivain met en évidence dans ses productions.

¹ Né le 21 juillet 1920, Mohammed DIB fait ses études en langue française. Sa passion pour l'art se déclare trois ans après le décès de son père en 1931, l'adolescent de treize ans produit son premier poème et s'essaie à la peinture. DIB commence sa carrière professionnelle très jeune, il est instituteur à Zoudj Bghel, comptable à Oujda puis interprète franco-anglais auprès des armées alliées à Alger de 1943 à 1944. Dès sa parution en 1952, le premier volet de la trilogie Algérie, est critiqué par la presse écrite coloniale et par les membres du Parti communiste algérien qui souhaitent voir évoluer un héros positif. En effet, *la grande maison* est un roman dans lequel l'écrivain décrit, aux allures de témoignages documentaires, la vie d'un algérien dont les conditions de vie sont empruntées à la réalité vécue par les algériens de la période coloniale. Inspirée par les détails de la ville natale de l'écrivain et des événements historique et politique qui lui avouent une authenticité puisée dans des faits réels, c'est une écriture citée dénonciatrice. L'écrivain produit deux autres romans qui formeront la première trilogie, *l'incendie* publié en février 1954, considéré comme un roman prémonitoire à la guerre d'Algérie déclarée en novembre 1954 et *le métier à tisser* en 1957. Dans son ensemble, l'écriture de la trilogie Algérie est décrite comme celle du constat. En 1959, DIB est contraint à l'exil par les autorités coloniales, accusé d'activisme pour la libération de l'Algérie. Dans les années 70, l'écrivain voyage régulièrement dans les pays du Nord. De ses nombreux séjours en Finlande et de sa collaboration avec Guillevic pour la traduction d'écrivains finlandais, naîtra sa trilogie Nordique composée de ses romans ; *les Terrasses d'Orsol* 1985, *Le Sommeil d'Ève* 1989 et *Neiges de marbre* 1990. Citée par Najat KHADDA comme celle de l'exil, l'écriture de cette trilogie est différente, étonnante et déroutante pour lecteur habitué à lire DIB. DIB décède à l'âge de 82 ans à la Celle St Cloud en France en mai 2003 laissant derrière lui une œuvre majeure.

Essayiste, nouvelliste, poète et romancier, ses œuvres s'imposent tant par la quantité que la qualité. Écrivain aux multiples facettes, DIB est devenu au fil du temps une énigme pour ceux qui approchent ses textes et lui-même. Il est très rapidement répertorié comme l'un des engagés à la cause de l'Algérie, titre qu'il porte encore aujourd'hui. Une œuvre majeure et un créateur engagé par la mission qui lui est assignée dans la tourmente de l'histoire de son pays qu'il décrit dans ses textes.

Le début de l'aventure scripturale pour Mohammed DIB commence par la narration de l'histoire d'Omar dans sa *Trilogie Algérie*. Le triptyque s'installe dans la littérature maghrébine d'expression française et fait de DIB une figure emblématique de sa génération. Lui et son écriture s'imposent sur la scène littéraire comme l'exemple de l'engagement politique pour le premier et l'empreinte de la société et de l'Histoire de tout un peuple pour la seconde.

DIB inscrit ses textes dans plusieurs ères; la littérature de combat, de postindépendance et de renouvellement. Nous suggérons de faire une recherche exploratrice des deux trilogies; *Trilogie Algérie* et *Trilogie Nordique*, parues chacune dans des conditions dictées par l'évolution de l'Histoire et du regard que porte l'auteur sur le monde et les personnes qui l'entourent.

Nous justifions l'émergence de cette étude dans une logique de continuité avec notre travail de recherche entamé en magister. En effet, nous avons pensé pousser les limites que nous nous étions fixées pour notre mémoire afin de proposer un travail de recherche plus exhaustif et un champ d'étude conceptuel plus élaboré. L'objectif étant de passer de l'analyse du discours des personnages à celui de l'empreinte de la distorsion dans l'écriture chez DIB, celle de la transmutation d'une écriture réaliste à une écriture symbolique.

Dans une évolution diachronique, l'écriture change et prend toute sa signification dans une dimension philosophique et symbolique; empreinte du caractère soufi que les textes nordiques de DIB proposent. Cette transmutation dans l'écriture fera l'objet d'une analyse approfondie dans la deuxième partie de notre travail.

Nous replacerons les deux trilogies dans le contexte historique et littéraire de leurs parutions, cela nous permettra de justifier de la nouvelle forme d'écriture.

La Trilogie Algérie est une production imposée par le besoin de l'auteur dans l'esprit de la collectivité de raconter des histoires vraies et vécues, la sienne mais aussi celles des autres.

Composée de *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957), la *Trilogie Algérie* est chargée d'une responsabilité politique, véhicule d'une idéologie nationaliste. Un engagement individuel à portée collective stimule la créativité de l'écrivain. Ainsi, les formes qu'utilise l'écrivain se fondent dans celles des écrivains français de la période réaliste. Écrire répond à un besoin de peindre les événements tels qu'ils sont vécus par le moyen d'une écriture élaborée sur les conventions de l'écriture réaliste.

DIB propose une écriture imprégnée de la précipitation historique et politique qu'imposent les conditions de la vie qu'il partage avec la génération colonisée. Son écriture écope de tous les maux, engendre une trame textuelle reflet de ce que son personnage est, et vit du lieu où il est.

Les Terrasses d'Orsol (1985), *Le Sommeil d'Ève* (1989) et *Neiges de marbre* (1990) sont les trois romans qui forment la *Trilogie Nordique* annoncée par Naget Khadda comme celle de l'exil.

Son écriture lacunaire, du bouleversement de l'ordre de l'histoire et de la narration aux tournures phrastiques, passant l'ambiguïté de la prise de parole. Son émergence de la plume de DIB intrigue le lecteur habitué à lire ses textes.

Approcher ces textes requiert un effort lexico-sémantique considérable. Déjà dans *Habel* publié en 1977, les indices de cette distorsion stylistique désorientent le lecteur. Nous proposerons dans notre étude une référence à ce roman afin d'illustrer le cheminement de la transformation supposée.

Si la première trilogie de Mohammed DIB fait de lui un grand classique, la deuxième, elle, le propulse dans une autre dimension parce qu'elle propose un tissage de mythes, légendes, récits nordiques et philosophie soufi; tous traduits par la littérature comme « *Ce qui ne se dit pas* ».

L'expression se déplace vers l'exploration des territoires de l'exil,-lieu de la perte identitaire, de la quête acharnée d'un nouveau moi-. Période dite de renouvellement, elle l'est par le fond mais aussi par la forme. Un simple survol de l'œuvre romanesque *Cycle de l'exil* laisse apparaître une transformation de l'écriture devenue plus élaborée par ses techniques et son esthétique. L'homme plonge dans une insignifiance qui l'oblige à se réfugier dans la folie ou plus radicalement dans la mort.

Dès son appréhension, nous constatons dans l'écriture de DIB une transmutation dans les outils linguistiques qu'il utilise pour exprimer ses pensées. Ses personnages racontent ses maux. Une parole accordée, celée souvent même, confisquée.

DIB nous propose une nouvelle forme de présentation dans sa *Trilogie Nordique*, moins classique, plus élaborée pour provoquer le lectorat. Le lecteur habitué à trouver ses repères à la première lecture se retrouve confronté à une écriture qui peut l'intriguer et le toucher par son originalité.

Dans la nouvelle écriture de DIB, nous constatons un changement entre l'écriture du passé lointain et celle du passé proche. L'écrivain grandit avec ses écrits, chaque production est une image vivante, une vision limpide, le miroir d'une réalité obscure que vit le peuple algérien.

Naget Khadda qualifie cette nouvelle écriture de *progressive*. L'évolution du texte répond à l'enchaînement de nouveaux événements historiques.

Quand nous parlons d'évolution dans l'écriture de Mohammed DIB, nous soulignons sa transformation en mettant en opposition deux périodes, la première souscrivant aux normes d'écriture du réalisme, la seconde opérant une radicale effraction symbolique.

C'est dans le glissement du cadre sociogéographique que les personnages de DIB évoluent dans la quête identitaire mais aussi dans l'écriture; de *l'Algérie* à *l'exil*. De cette double évolution,- des techniques d'écriture et de l'ancrage référentiel, se forge une ambiguïté dans le lancement du message idéologique. Mohammed DIB par son abandon de l'esthétique réaliste ne vise pas seulement un changement dans la forme, il projette aussi de faire de son œuvre une interrogation plutôt qu'un moyen de connaissance figée.

L'évolution historique peut expliquer la différence entre ces œuvres de DIB, chacune répondant aux tendances de son époque. Pour l'écrivain, cette justification perd sa valeur quand en 1966, il décide de publier simultanément des textes dont la diversité devient très rapidement une complémentarité significative. La question des productions de DIB n'est donc plus seulement celle de l'Histoire et de ce qu'elle propose mais d'une écriture accueillie par le milieu de la critique comme une aventure à double tranchant.

Reconsidérer l'esthétique moins prise en charge dans les écrits réalistes et donner une autre dimension à cette écriture qui devient plus inquiète sur le for intérieur. La période intermédiaire n'est pas moins importante dans les productions dibiennes, elle est transition, justification et révélation de la nouvelle optique qui caractérise les textes de DIB.

Avant d'être un écrivain, DIB est un homme concerné par ce qui se passe autour de lui, les conditions de vie précaires l'importunent, la situation politique le révolte. L'avènement de l'indépendance en 1962 bouleverse l'Histoire que subissent les Algériens colonisés. Les écrivains de l'ère coloniale réfléchissent sur la nouvelle présentation de l'écriture, une écriture qui prend plus en charge l'esthétique.

Les objectifs ne sont plus les mêmes, l'Algérie libre, DIB éprouve un autre besoin, celui d'explorer le monde mais d'un nouvel œil, plus intérieur, plus inquiet de l'aspect psychologique et de la complexité de l'individu. C'est de réciprocité que nous pouvons qualifier le lien entre l'écrivain et le produit qu'il crée; DIB et ses textes. Autant par ses capacités il donne naissance à sa création autant cette dernière lui assure une immortalité.

La contextualisation d'un texte le replace dans les circonstances de sa création et de sa publication. Les événements d'ordre privé et personnel ou collectif dans la sociabilité influencent à la fois la pensée de l'auteur et ses choix d'expressions.

Nous situons les deux trilogies selon la période de leurs créations comme suit :

- *Trilogie Algérie (1952-1957)*: littérature de combat².
- *Trilogie Nordique (1985-1990)*: littérature de renouvellement ou dite de postindépendance³.

C'est dans la référence contextuelle que nous pouvons prétendre à une définition précise de la notion de réalisme dans les textes de DIB. Les œuvres de *la Trilogie Algérie* suggèrent d'elles-mêmes leurs caractères documentaires: descriptions détaillées de faits réels, témoignages, l'implication et l'engagement politique de l'auteur.

Dans *la Trilogie Nordique*, c'est dans l'analyse thématique que nous retrouvons la notion de réalisme. Si la visée des productions de DIB dans la deuxième trilogie n'est pas de dénoncer une politique imposée, elle est peut-être l'expression d'un désir profond de se dire et de dire les autres dans une enveloppe scripturale différente, plus symbolique dans son élaboration. C'est en cela que nous nous proposons

² C'est la littérature qui désigne les premières tendances scripturales auxquelles Mohammed DIB adhère pour produire sa première trilogie. Nous pensons porter une réflexion sur les choix des auteurs maghrébins pour les normes conventionnelles de l'écriture dite de l'engagement selon les conditions dans lesquelles elle voit le jour.

³ Plusieurs notions la désignent mais elle exprime dans la confortation de tous, une littérature parue par opposition à la littérature de Combat. L'étude de cette nouvelle forme d'écriture suscite la curiosité des critiques littéraires. Le lecteur, lui, est désemparé par cette nouvelle forme d'écriture. Nous allons suggérer une interprétation déductive des intentions intellectuelles que DIB engage dans ses écrits nés dans les terres qu'il arpente depuis son départ de l'Algérie.

pour notre recherche, de cerner la notion de réalisme, dans une perspective paralléliste.

L'analyse contextuelle d'une œuvre requiert l'étude de l'ensemble des conditions dans lesquelles elle est réalisée : l'Histoire, la culture, le milieu social et les tendances intellectuelles de l'époque. Tous permettent la réalisation puis la publication d'une œuvre.

Les informations annexes données en marge du texte peuvent avoir une valeur documentaire explicative ou argumentative. Elles offrent la possibilité d'une meilleure connaissance sur la genèse du texte, sur les sources et les motivations de l'auteur, sur le fond de l'œuvre et sa portée. Elles sont le fil conducteur qui permet un éclairage sur la réalisation et la signification du texte.

« Dans toute critique, aussi rigoureuse qu'en soient les méthodes, il y a un pari, un engagement de l'interprète, et il doit en être ainsi, parce qu'un texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle »⁴.

⁴ Christiane ACHOUR, *Lectures critiques*, Éd. OPU, 1977/1978, p. 67.

« La chaîne des interprétations est infinie, [...] les lectures, aussi diverses soient-elles reflètent le désir du texte et la sensibilité du lecteur »⁵.

La dichotomie réel/fiction est une problématique qui traduit l'enjeu majeur pour chaque création romanesque. Deux tendances nous démontrent l'équation entre le monde imaginaire (*fictif*) et le monde réel. Celle qui stipule que le roman est une création purement fictionnelle dans laquelle tout est inventé du personnage à l'histoire racontée dans son intégralité (les actions, la progression narrative, etc.) et celle qui prétend que le roman est à l'image de la réalité. Dans les productions de DIB, l'existence de l'une annule automatiquement l'autre.

Quand la réalité se mêle à la fiction, il devient très peu évident de dissocier les deux. Le croisement des deux notions propose différents degrés de lecture, celui de l'histoire au service de l'écriture et celui de la création via un espace réel de la narration.

Les indicateurs de lieux, les faits relatés donnent à l'œuvre de Mohammed DIB dans *la Trilogie Algérie* une authenticité historique.

Omar est *a priori* une existence véritablement vécue par un Algérien au temps de colonisation. C'est en ces lieux et temps d'inscription que la littérature algérienne d'expression dibienne inscrit son caractère authentique. Parcourir l'œuvre de DIB c'est assister à son évolution en rapport avec les changements de l'espace et du lieu de son ancrage.

⁵ Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed DIB : la trilogie nordique*, Éd L'Harmattan, Paris, 1995, p.11.

La distinction entre l'espace fictif et réel dans *la Trilogie Nordique* est exprimée différemment. La nomination des lieux n'a pas seulement une fonction significative mais aussi et surtout symbolique, à l'image de la nouvelle tendance de l'écriture de DIB. Les lieux références dans les romans de l'écrivain n'ont plus la même signification. *Symbole pour faire valoir une œuvre par une authenticité référentielle ou objet faisant partie du décor narratif ?*

Parce qu'elle implique une représentation plus approfondie du réel et parce qu'elle s'imprègne de manière plus flagrante des faits historiques plus facilement repérables, la première trilogie est une production où le réel prend une place prééminente.

Dans la deuxième trilogie, l'implication narrative résonne plus comme un problème d'ordre esthétique, il n'est pas seulement question d'aller chercher le lecteur, le bousculer pour le faire réagir. Il s'agit de le séduire avec une parole éloquente qui propose de nombreuses interrogations pour le pousser à réfléchir sur lui-même et le monde dans lequel il vit.

L'écriture maghrébine d'expression française, celle de Mohammed DIB est indissociable de son lieu d'inscription. Les vingt neuf années qui séparent les conditions d'écriture et de publication des deux trilogies ne sont pas les seules références qui justifient cette nouvelle écriture. Une mutation spatiale convient aussi pour décrire cette évolution progressive. Nous pouvons qualifier la nouvelle visée des créa-

tions dibiennes comme le vacillement entre l'écriture au service de la collectivité et l'écriture au service des expériences personnelles.

Les six romans s'inscrivent dans deux cadres spatio-temporels différents. *Est-ce le cadre spatio-temporel dans lequel sont créées les œuvres qui leur permet d'exister ou est-ce qu'il en est le fruit ?*

C'est dans cette perspective que nous allons essayer d'aborder la question de l'espace et du temps. *Allons-nous pouvoir parler de déplacement narratif ou de mutation ? Mohammed DIB se déplace, ses personnages aussi ?*

Nous pensons aborder l'écriture de DIB en termes de paradoxe. L'étude paralléliste nous permettra d'expliquer les deux écritures l'une indépendamment de l'autre.

Pour parler de contre-courant, nous prendrons en charge les deux triptyques. Six romans répertoriés chacun comme faisant partie d'une entité, c'est donc dans cette optique que nous procéderons tout au long de notre travail.

Nous spécifierons si cela s'avère nécessaire la singularité de chaque roman mais, dans l'ensemble de notre recherche, nous soumettrons notre corpus à une analyse d'entité à l'amorce même de notre étude.

Il nous semble pertinent de commencer par une présentation exhaustive des deux trilogies moyennant la prise en charge des six romans chacun dans les conditions de son émergence. Il sera ensuite pour nous question de replacer chacune des deux trilogies dans les situations socioculturelle, politique et historique de sa publication. Cette démarche nous permettra de nous appuyer sur un cadre référentiel se rapportant aux différentes conditions de création de l'œuvre romanesque.

Dans la deuxième partie de notre recherche que nous considérons comme descriptive à des fins interprétatives, le point de départ pour la réflexion comparative que nous nous proposons de développer est la notion de *glissement* qui se traduit dans les œuvres de DIB dans son écriture des thèmes et des personnages.

L'analyse thématique que nous projetons de mener dans notre recherche concerne les fondements structuraux sur lesquels DIB pense construire ses textes.

Dans cette perspective, nous pensons que les deux notions; thèmes et personnages, ne peuvent être dissociés. La notion de personnage est de fausse évidence, déterminer sa signification n'est pas tâche facile, sa fonction par contre est celle de pivot de toute production romanesque. La fréquence d'apparition d'un personnage dans un roman (celui de DIB en particulier) ne lui donne pas la légitimité d'être considéré

comme principal, ce qui peut lui donner ce statut est le rôle et le pouvoir qu'il a de faire avancer le récit.

La transformation du personnage romanesque est progressive et va de pair avec celle de la littérature. Il n'est pas chargé de la même mission dans le roman traditionnel que dans le moderne. Le premier doit sa naissance à l'imagination de son créateur, il peut être fictif ou historique – le personnage historique emprunte son identité à une personne qui a réellement existé. Dans ses romans de la *Trilogie Nordique*, le « *Il* » derrière lequel se cache les personnages et/ou le narrateur cède la place au « *Je* » qui porte en lui la charge de sa propre existence.

Toujours dans le souci d'une continuité logique, nous nous proposons dans la troisième partie de notre recherche d'aborder la problématique de la dimension ésotérique dans l'écriture de DIB dans sa *Trilogie Nordique*.

Nous allons être amenés à utiliser de manière redondante les intitulés des six romans proposés à l'étude. Nous utiliserons donc, sauf pour les titres et les sous-titres, des initiales afin d'éviter l'effet de répétition.

- « GM » pour *La Grande maison*,
- « MT » pour *Le Métier à tisser*,
- « TO » pour *Les Terrasses d'Orsol*,
- « SÈ » pour *Le Sommeil d'Ève* et
- « NM » pour *Neige de marbre*.

Nous rappelons que les grandes lignes de notre travail ont pour objectif de répondre à une interrogation profonde sur l'écriture de DIB laquelle fait depuis quelques années l'objet de beaucoup de recherches et de critiques littéraires mais qui reste encore pour celui qui l'appréhende le moyen de décortiquer une écriture qui a su rester originale parce qu'elle ne propose pas d'éléments définitifs.

Notre appréhension des deux trilogies sera comme suit ;

Dans la Première partie, nous nous interrogerons sur les formes disparates de l'écriture de DIB. De l'écriture de l'engagement ou de la conscience collective dans la première trilogie et des indices de la distorsion pour une écriture de l'expérience dans la seconde.

Notre approche s'articulera en une description interprétative, elle a pour objectif de définir les différentes étapes selon les diverses circonstances qui peuvent justifier une écriture dimensionnée selon le rouage d'une tendance littéraire complexe. Un enchevêtrement qui peut prétendre à apporter une justification logique dans la cohérence des différents engagements que DIB exprime.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons aux indices de la confluence dans les discours narratifs de DIB. Nous aborderons la suite logique et/ou détournement ludique dans l'écriture des thèmes et la construction du personnage et ses discours.

Il s'agit pour nous dans cette partie de notre recherche de proposer une lecture exhaustive des textes de DIB, une lecture qui donne lieu à une analyse progressive. Progression imposée par l'évolution de la chronologie dans laquelle ces textes s'imposent au lecteur mais aussi de voir quelle machination légitime cet état de changement que nous pouvons remarquer d'emblée dans les différents thèmes traités par DIB.

Dans la troisième partie, nous nous intéresserons à une nouvelle dimension dans l'écriture de DIB, les différentes manifestations de ses influences et les nouvelles problématiques que propose son texte depuis *la Trilogie Algérie* à *la Trilogie Nordique*. Les soubassements esthétiques et philosophiques dans l'étude des incipit et les indices spatiotemporels Mysticisme ou le symbole du texte religieux.

Nous pensons entreprendre notre étude par celle de l'étude des amorces des six textes et cela pour nous imprégner des intentions de l'auteur aux abords de son écriture. Le rapport avec la phrase seuil, l'idée seuil ainsi que l'intention de l'auteur vis-à-vis du lecteur ; destinataire de ses représentations sous différents aspects ; forme et contenu.

Nous parlerons dans cette même partie dans son chapitre deuxième d'aléas sémantiques. Nous pensons à la charge référentielle que le texte de DIB véhicule depuis l'émergence de ses premiers romans. Une société arabo-musulmane où le traditionnel se mêle au religieux. Dans la seconde trilogie, le spirituel et l'abstrait sont omniprésents dans une enveloppe scripturale qui préconise le symbole comme un identifiant du mystique.

Partie I
***Les formes disparates
de l'écriture de DIB***

« Depuis les années cinquante, le regard de M. DIB creuse les réalités humaines de son pays »⁷.

La littérature algérienne d'expression dibienne commence par la parution de trois romans publiés entre 1952 et 1957, au moment du déclenchement de la guerre de libération algérienne (1954-1962).

DIB n'est pourtant pas promu au destin d'écrivain, il occupe plusieurs postes avant de se convertir à l'écriture. Ce sont les conditions d'urgence qui développent son intérêt pour la production. Il devient très vite un cracheur de venin pour les forces coloniales et un conteur des histoires de son pays. Un pays qui le concerne tant il l'a vu naître et grandir. DIB est l'homme d'une époque, témoin d'une génération.

Nous assistons dans *la Trilogie Algérie* à la naissance d'une écriture consacrée dès son émergence. Elle révèle en l'œuvre de DIB un engagement politique sollicité par la situation historique et les conditions de vie dictées par la nature de l'occupation du territoire ; le duo /*duel*, *colonisateur/colonisé*. Cette écriture consacre l'écrivain qui est publié dans une des plus prestigieuses maisons d'édition en France; le Seuil.

⁷ Jean DÉJEUX, *Mohammed DIB, écrivain algérien*, Éd. Naâman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1977.

L'écriture de DIB va pourtant adopter une forme nouvelle. L'indépendance de l'Algérie en 1962 va donner naissance à une écriture *différente*⁸ de celle à laquelle le lecteur est habitué.

Toujours imprégné de la société algérienne profonde, le mode d'expression de DIB transmute et propose des récits au rythme saccadé, aux événements difficiles à comprendre, des pensées difficiles à déchiffrer. Une vision que l'auteur façonne avec des tournures phrastiques déroutantes pour le lecteur qui devient un allocutaire inquiet de ce que peut lui suggérer l'intention de l'écrivain au moment de son acte d'écriture.

La Trilogie Nordique intervient dans cette perspective de *change-ment*⁹. En effet, dès le premier contact avec les romans nordiques, nous remarquons l'obstacle de l'appréhension du texte qui n'est plus aussi claire que celle des romans de *la Trilogie Algérie*.

Nous entendons par clarté-, une écriture transparente par le cheminement des événements racontés et des moyens que DIB utilise pour proposer son texte tant par les faits racontés que par les moyens stylistiques.

⁸ La notion est utilisée comme un concept que nous reprendrons ultérieurement (*infra* Partie I, chapitre 2) afin de définir les indices de la transformation de l'écriture de DIB.

⁹ Concept à partir duquel, nous allons essayer de construire une réflexion déductive de la phase de transmutation dans les moyens linguistiques utilisés par DIB dans son écriture de l'exil.

Cette transparence tient aussi à une linéarité qui projette le lecteur dans le vif du sujet tandis que dans les romans de l'exil, le lecteur est confronté sans cesse à des obstacles, ceux mêmes que les *personnages*¹⁰ rencontrent.

¹⁰ La notion de *personnage* fera l'objet d'une étude dans la *partie II* de notre travail. Elle nous permettra d'élucider notre interrogation sur les différents discours que tiennent les personnages et sur les divers rapports qu'ils entretiennent et cela malgré les réflexions primaires et hypothétiques selon lesquelles nous prétendons montrer une différenciation flagrante entre les prises de parole.

Partie I Chapitre 1
***Écriture de
l'engagement ou de la
conscience collective***

Dans ce premier volet de notre première partie, nous nous proposons de réfléchir sur les conditions d'émergence de l'écriture de DIB et de la génération d'écrivains qui partagent avec lui des circonstances de vie foncièrement précaires. Notre quête de contextualisation débutera par les événements du 8 mai 1945. Cela nous permettra de délimiter notre champ d'investigation et de cadrer la période décrite comme celle de la naissance de la réflexion de DIB.

Les trois dates de parutions des romans qui forment *la Trilogie Algérie* définiront une délimitation temporelle, l'espace étant déterminé par l'inspiration de l'auteur ainsi que l'évolution de ses personnages, l'Algérie et plus précisément Tlemcen, ville natale de l'écrivain et espace citadin et rural dans lesquels évoluent les personnages de la première trilogie.

I.1.1. L'écriture algérienne d'expression française dans son émergence

Dans les premières années de l'occupation française, le milieu intellectuel en Algérie voit naître une littérature dite des voyageurs. À la découverte du pays, les Européens de la sphère Nord de la Méditerranée voient en ces endroits exotiques des lieux à décrire, la curiosité d'un nouveau décor, de nouvelles cultures et traditions, une croyance autre.

Des pays du Maghreb qui embrassent la Méditerranée et dans lesquels se mêlent différentes origines ; arabe, berbère, tamazight, etc.

En 1920, Jean Pomier s'exprime sur cette écriture :

« Nous sommes Algériens, et rien de ce qui est algérien ne nous sera étranger [...]. Nous croyons que la meilleure et la plus riche façon d'œuvrer, c'est de ne rien négliger des décors, des aspects et des forces de la vie [...] »¹¹

À son émergence, l'écriture de la littérature maghrébine d'expression française n'est pas totalement détachée de celle des écrivains maghrébins aux origines européennes. Venus principalement des pays aux alentours du bassin méditerranéen, ils écrivent depuis l'occupation française des territoires maghrébins. L'Algérie colonisée fait déjà porter à ces écrivains nés dans le Maghreb, le poids d'une vérité à déclarer, un poids trop lourd pour certains qui se détachent finalement de cette littérature dite « *algérianiste* ». Parce qu'elle dit les Algériens tels qu'ils sont et les conditions dans lesquelles ils vivent et qui ne reflètent pas forcément ce que la Métropole attend de ses citoyens fidèles.

11 Evelyne SELLES-FISHER, *Nour*, Paris, l'Harmattan, 2008, p.142.

Cette littérature maghrébine n'est pourtant pas identique en Algérie et dans les deux pays voisins. Le Maroc et la Tunisie librés en 1956 se défont de la répression de l'administration coloniale, un assujettissement que subiront doublement et avec violence les Algériens.

Des écrivains de la génération de Marie-Louise-Taos Amrouche et Rabah Zenati, nous n'en trouverons pas dans les deux pays voisins qui partagent pourtant un bout de l'Histoire de la colonisation. Une génération déjà consciente de la profonde question de l'identité, une génération qui inspire les esprits éveillés des jeunes Algériens qui ont choisi la même voie, celle de dire la vérité amère et réelle des Algériens réduits au silence par l'administration coloniale. Beaucoup de ces écrivains prennent la parole pour rendre plus léger leur sentiment de culpabilité.

I.1.2. La genèse d'une écriture

Pour le pays dont le destin est ordonné par une main étrangère, l'émergence d'une voix porte-parole fidèle à la réalité des conditions de vie semble une urgence aux allures dénonciatrices. Des hommes prennent les armes pour répondre à la politique destructrice du colon, d'autres s'arment d'idées et de paroles transcrites avec l'ambition de faire entendre la voix de tous les Algériens. « *En tant qu'écrivain, mon souci, lors de mes premiers romans, était de fondre ma voix dans la voix collective* »¹².

12 Mohammed DIB, *Interview -Le Figaro littéraire*, du 4 au 10 juillet 1964.

DIB a un langage cru et implanté dans la société profonde de sa ville natale, Tlemcen. En effet, ses romans *la GM*, *L'Incendie* et *le MT* mettent en jonction une narration fictionnelle qui évolue dans un espace géographique réel. Dans ses écrits, DIB fait exister ses personnages par la fiction dans le monde réel représenté par les descriptions détaillées des lieux qu'ils occupent.

*« Mohammed DIB est un des plus constructifs et des plus profonds parmi les écrivains algériens de langue française, un des plus lucides aussi »*¹³.

Mohammed DIB, comme beaucoup d'hommes concernés par les conditions dans lesquelles est plongé le peuple algérien en temps colonial, est mêlé à la dureté qui ponctue le quotidien de ses semblables. L'écrivain ne destine pas ses textes à la lecture-plaisir. Ses romans donnent très souvent lieu à des lectures-analyses qui permettent de pénétrer dans leur sens le plus profond. Du contenu à la forme, DIB ne laisse aucun répit au lecteur qui vit avec lui ce qu'il peint, avoue et dénonce.

*« Il est incontestable que je traite du peuple algérien. De son réveil. Jusqu'à présent l'Algérien n'était même pas nommé en littérature. Dépeindre un paysage, ceux qui l'habitent, les faire parler comme ils parlent c'est leur donner une existence qui ne pourra plus leur être contestée »*¹⁴.

13 Jean CATA, *Interview -Témoignage Chrétien-*, 7 février 1958.

14 *Ibid.*

L'objectif premier de l'écrivain est de raconter sans ornement aucun, ce qui se passe autour de lui. Il propose ses premiers textes dans une écriture linéaire qui véhicule des idées véridiques et transparente. Il traduit avec la langue de Balzac, auquel il a été comparé dans son style d'écriture, ce qui se passe dans la société opprimée dans laquelle il vit. Interpeller et heurter les esprits avec une réalité nue et un langage cru. DIB confirme son engagement; il se veut convaincant. Son engagement littéraire est la concrétisation de ses pensées activistes révolutionnaires.

« Au même titre que tous les Algériens, je suis engagé dans la lutte, indépendamment même de la littérature. Il se trouve qu'étant écrivain, c'est sur ce terrain que j'ai choisi de combattre »¹⁵.

Pour l'écrivain, tous les artistes doivent se sentir concernés et investis par une mission militante ralliée à la cause du pays en souffrance.

« Écrivains et artistes doivent vivre de tout leur cœur cette ardente lutte, y consacrer entièrement leurs talents. Ils découvriront dans les souffrances et les efforts admirables de leur peuple la matière d'œuvres belles et puissantes. Toutes les forces de création, mises au service de leurs frères opprimés, feront de la culture et des œuvres qu'ils produiront autant d'armes de combat. Armes qui serviront à conquérir la liberté. La prise de conscience comme combattant du mouvement national est nécessaire à tout intellectuel de notre pays »¹⁶.

15 Mohammed DIB, *Interview, -Afrique Action*, 13 mars 1961.

16 Mohammed DIB, *in Alger Républicain*, 26 avril 1958.

La Trilogie Algérie s'inscrit, comme beaucoup de romans de la même époque, dans une littérature décrite comme celle de *combat*¹⁷. Mohammed DIB, comme beaucoup d'écrivains de la période d'avant l'indépendance, charge ses œuvres de messages pour participer à l'éveil des consciences. L'administration française juge son écriture comme provocatrice et l'expulse en 1959. Cette même écriture est pourtant accueillie par le milieu de la critique comme la manifestation d'une nouvelle idéologie, qui implique de mettre la fiction au service d'une cause. Un témoignage véridique via une écriture linéaire et expressive.

I.1.3. Conditions historiques et politiques

L'histoire de la littérature algérienne d'expression française est celle de la parole confisquée, de la dépossession et de l'acculturation. DIB s'engage très rapidement dans la vie politique de son pays. La maturité de ses idées apparaît à la lecture de ses romans. L'écriture est pour lui un moyen efficace pour véhiculer ses pensées, une arme avec laquelle il dénonce la situation dans laquelle est plongé son pays. Malgré la précarité des conditions de vie, les textes de DIB ne sont pas

17 Désigne un courant littéraire qui regroupe les écrits des écrivains maghrébins, algériens en particulier, engagés dans la politique de l'Algérie. Leurs écrits dénoncent le système impérialiste français qui se manifeste dans l'exploitation de l'indigène qu'il réduit en un travailleur passif au profit d'un exploitateur qui voit en lui un outil économique. Cette écriture de dénonciation s'adresse aussi au monde occidental dans son ensemble pour une représentation plus concrète devant l'opinion internationale des conditions de vie du peuple algérien. C'est une écriture qui, selon Mohammed GUETARNI, auteur du livre *Littérature de combat chez DIB, Kateb et Feraoun* », intervient dans l'esprit de la combativité que les écrivains algériens essaient de créer dans les esprits encore endormis.

pessimistes, ils traduisent une vérité crue et portent en eux l'espoir de tout un peuple.

Cette écriture de l'engagement s'inscrit dans un registre qui ne prône pas la violence et croit avec beaucoup d'espoir. Les discours des autorités coloniales annoncent « *les indigènes* » comme des éventuels égaux aux Français d'Algérie, à condition qu'ils portent les armes aux côtés de l'armée française dans sa guerre engagée au Vietnam. Engagement militaire supporté par des textes engagés au profit de l'intégration et l'égalité.

« Ils n'ont pas voulu voir en nous des égaux. Et nous avons été traités avec mépris. Nous mettons, nous, des prix à l'amitié que nous accordons. Dans ce cas, nous n'avons pas marchandé, nous nous sommes livrés sans réserve. Et à qui, dites-moi un peu ? à des gens qui s'en sont montrés peu dignes, qui foulent l'amitié aux pieds ! Ils ont fait les dieux, et il auraient voulu que nous les adorions »¹⁸.

Le pouvoir de l'autorité coloniale prend des proportions plus importantes quand il s'attaque à l'identité nationale. L'Algérien n'est pas seulement dépouillé de ses biens, il subit une acculturation que DIB dénonce violemment mais par le moyen d'une écriture posée. L'écrivain veut participer à l'éveil des consciences encore velléitaires.

« La France (...) comment ce pays si lointain est-il sa mère ? Sa mère est à la maison, c'est Aini ; il n'en a pas deux. Aini n'est pas la France (...) Omar venait de surprendre un mensonge »¹⁹.

18 Mohammed DIB, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 89.

19 *Ibid.*, p. 20.

Omar, personnage principal de *la GM* se pose beaucoup de questions, il s'interroge sur qui il est, face à une institution qui veut lui inculquer une langue et une culture qu'il sait formellement étrangères à lui. L'enfant refuse d'y croire, à cette mère patrie, et pourtant il n'a pas le choix. Son silence traduit sa soumission, celle de tous ceux qui prennent peur ou ne savent pas contester ; mais lui, c'est un enfant, il ne peut pas réagir pour le moment.

*« Patrie ou pas patrie, la France n'était pas sa mère. Il apprenait les mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier »*²⁰.

Conscient du leurre, le petit garçon joue le jeu mais ne s'y perd pas. Pour inculquer aux petits indigènes les civilités françaises, l'administration adopte une politique d'omniprésence mais son efficacité est dérisoire :

*« Les élèves entre eux disaient : celui qui sait le mieux mentir, le mieux arranger son mensonge, est le meilleur de la classe »*²¹.

Hassan est un personnage intrigant et intrigué. Instituteur dans une école française, son discours le révèle comme un personnage conscient de sa position mais surtout de la situation politique de son pays :

*« D'une voix basse, où perçait une violence qui intriguait :
-Ça n'est pas vrai, dit-il, si on vous dit que la France est votre patrie »*²².

20 Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., pp. 20-21.

21 *Ibid.*, p 21.

22 *Ibid.*, p. 23.

Dans la progression de ses textes, DIB donne à ses personnages leur identité légitime, en revendication ou en imposition. Dans son deuxième roman de la trilogie, *L'Incendie*, ses personnages sont des éléments actifs dans la situation politique du pays, des fellahs conscients de ce qu'ils subissent et un intellectuel qui ne demande qu'à être écouté et soutenu.

« *Chaque homme que tu vois est une poudrière. Il suffit qu'une étincelle tombe dessus* »²³.

DIB dénonce avec un acharnement persistant dans son roman prémonitoire publié en 1954, avant le déclenchement de la guerre d'Algérie. Il y exprime l'état d'effervescence dans lequel s'est préparé l'éclatement de cette guerre qui durera sept ans.

« - *Il y a longtemps que notre peuple n'attend plus rien de la France. Ce qu'il veut désormais, il l'exige de lui-même, de son propre fond* »²⁴.

La question de *l'identité*²⁵ dans *le MT* est une inquiétude existentielle. Terré dans une cave obscure, Omar est perdu, et est étouffé par toutes ces âmes égarées qui partagent son quotidien. Cette perte

23 Mohammed DIB, *L'Incendie*, Paris, Le Seuil, 1954, p. 33

24 *Ibid.*, p. 91.

25 Citée pour désigner l'objet d'un enseignement récurrent et forcé. La notion d'identité constitue pour nous un volet indispensable dans les objectifs que nous nous fixons pour notre étude, elle fera donc l'objet d'une analyse dans la partie II de notre thèse.

identitaire autant que la quête d'une identité légitime est omniprésente dans les productions de DIB de la littérature de combat.

« Une pensée saugrenue lui vient en tête. "Pourrions-nous aussi bien être de ces mendiants qui occupent la ville. Ils ont l'air même moins terrible que nous. Nous sommes là, et le monde marche au-dessus de notre tête !" »²⁶

La production littéraire de l'ère prérévolutionnaire et révolutionnaire traduit l'engagement des écrivains algériens contre l'oppression exercée sur les indigènes. Cet engagement donne aussi naissance à *une nouvelle forme*²⁷ d'expression pour le pays tenu en échec depuis l'occupation française.

Il nous paraît non pertinent de dissocier les deux unités de fiction via la narration et la réalité via les réelles intentions politiques du pouvoir colonial. Les écrivains s'en inspirent pour peindre une réalité imprégnée de la douleur de toute une collectivité car cette souffrance est celle de tout un peuple, toute une génération opprimée.

26 Mohammed DIB, *L'Incendie*, op.cit., p. 47.

27 Il est suggéré par l'expression, une forme d'écriture interdépendante des conditions qui la font exister. Plusieurs formes d'écriture voient le jour depuis l'occupation française des terres du Maghreb, celles-ci incluent aussi des écrivains des pays voisins (*la Tunisie et le Maroc*) qui partagent un bout de l'histoire de l'Algérie même si la nature des occupations et leurs conséquences sur les autochtones sont bien distinctes.

« Dans toute critique, aussi rigoureuse qu'en soient les méthodes, il y a un pari, un engagement de l'interprète, et il doit en être ainsi, parce qu'un texte littéraire n'est pas un objet neutre, justiciable des méthodes explicatives de la science mais un message, ou plus exactement un foyer de messages, issu d'une conscience enracinée dans une expérience psychologique, historique et culturelle et adressée à d'autres consciences, à une infinité de consciences, qui ne peuvent être atteintes que par l'intermédiaire d'une lecture personnelle »²⁸.

I.1.4. Conditions littéraires et sociales

DIB écrit ses romans de la première trilogie en français comme beaucoup de romans de la même période. Un choix parfois sévèrement jugé par certains critiques qui selon le contexte considèrent la langue française comme celle de l'Autre.

« Au Maghreb aussi, s'exprimer en français, dans la langue de celui qui a été historiquement le dominateur pose problème, et a longtemps été perçu comme une trahison. Pourtant à qui viendrait-il à l'idée de taxer Kafka de traître parce qu'«il écrivait en allemand (la langue du dominateur viennois) et non en yiddish sa langue maternelle, ni même en tchèque la langue majoritaire de ses concitoyens». Même chose pour Oscar Wilde qui écrivait en anglais et non pas en irlandais «à la plus dure époque de domination britannique »²⁹.

Mohammed DIB se défend contre la critique et affirme que pour lui la langue française est une langue adoptive.

28 Christiane ACHOUR, *Lectures critiques, op.cit.*, p. 67,

29 Abdelilah EL KHALIFI, *La position de Khatibi face au problème de la langue, in Écrire le Maghreb* (Collectif), Faculté des lettres de Manouba, Cérés édition, 1997.

Pour ces écrivains qui optent pour le français, la langue permet de faire s'élever la voix des opprimés pour qu'ils soient entendus de l'opinion internationale. Nous pouvons supposer aussi que la politique de l'administration française consistant à faire apprendre le français dans les écoles donne lieu à une manipulation de la langue par ces écrivains, qui leur permet de s'exprimer et de décrire une situation commune à tous mais avec une singularité esthétique propre aux influences de chacun.

« La littérature permet de se venger de la réalité en l'asservissant à la fiction »³⁰.

DIB, de par son écriture énonciatrice de la vérité crue, engage ses textes dans une manifestation littéraire bien précise. En effet, son texte renferme un ou plusieurs messages à transmettre mais il est aussi une interrogation sur le mode d'expression, le culte du verbe et la poétique révélatrice d'un maniement de la langue subtil, éloquent et poignant.

« Il semblerait que les questions de langue et d'identité collent toujours à la peau de l'auteur maghrébin »³¹.

30 Simone de BEAUVOIR, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Livre de poche, Gallimard, Paris, 1958, p. 46.

31 Abdelilah EL KHALIFI, *op.cit.*

L'écriture de DIB est donc adressée d'abord à son double, tous ces Algériens qui lui ressemblent parce qu'ils vivent dans la même situation que lui mais qui ne savent pas qu'ils sont réellement perdus dans les sentiers de l'optique coloniale. Elle l'est aussi à ces Français de la métropole qui ne connaissent pas vraiment l'Algérie et qui ne savent pas ce que vivent les Algériens.

C'est donc cette société qui fait naître cette écriture et réciproquement. Écrire en langue française est une forme de contrat entre la société et ce qu'elle propose comme élément à définir.

Ce moyen linguistique apparaît comme un outil indispensable pour la faire exister. Nous pourrions même reprendre l'expression de Kateb Yacine selon laquelle la langue française est un légitime dû, *un butin de guerre* qui sert ses ambitions intellectuelles.

« Alors que les auteurs qui se servaient précisément, en pleine période coloniale, de l'instrument du colon pour en dénoncer les rouages bénéficièrent d'une reconnaissance due à leur engagement, il en va tout autrement lors des indépendances au moment où il s'agit, pour les sociétés maghrébines, de s'affranchir culturellement de la France en se défaisant de l'aliénation et de la main mise linguistique que ce pays a si longuement exercée »³².

32 Nathalie GALESNE, *Écrire dans la langue de l'autre, un débat encore ouvert ?*, <http://www.babelmed.net/litteratura/38-mediterraneo/1349-ecrire-dans-la-langue-de-l-autre-un-debat-encore-ouvert.html>

Une langue qui exprime une idéologie. Les écrivains algériens sont ceux qui ont appris la langue française dans les écoles où l'enseignement de l'arabe à l'époque est interdit ; la langue mais aussi l'Histoire de la France et la révolution française. Pour des esprits éveillés comme DIB et Yacine, ces enseignements permettent une prise de conscience précoce des conditions de vie des Algériens, c'est donc un apprentissage à double tranchant qui se révèle dangereux pour les autorités coloniales.

« Que signifiait en effet écrire dans la langue de l'autre, la langue du colon en pleine émancipation des modèles qu'il avait imposés ? Et comment pouvait-on s'inscrire dans une production littéraire qui critiquait, déconstruisait, dénonçait ce qu'étaient la réalité coloniale et postcoloniale en se servant de l'instrument du dominant : la langue française ? En s'appropriant surtout le modèle par excellence, hérité de cette culture et de sa tradition littéraire, le roman »³³.

Dans cette première trilogie, politique et littérature s'interpellent. Il y a dans les trois romans une confluence entre l'écriture romanesque et l'écriture militante. C'est une littérature dite de combat parce qu'elle organise ses textes pour une cause réelle, engagée dans le tourment d'une problématique existentielle que le système colonial impose aux Algériens. Mais il est indéniable pour nous que le genre romanesque est le moyen le plus sûr pour les écrivains maghrébins pour agir avec l'écriture et faire réagir en aspirant à ce que leurs textes soient représentatifs de leurs opinions engagées.

33 Nathalie GALESNE, *Écrire dans la langue de l'autre, un débat encore ouvert ?*, op.cit.

La publication de *la GM* fait déjà de DIB un écrivain singulier et engagé. Maurice Nadeau déclare dans *Le Mercure de France*, que Mohammed DIB, de tous les écrivains nord-africains, est celui qui risque de toucher le plus. Le succès de cette œuvre lui vaut d'ailleurs le Prix Fénéon de littérature.

« -[...] Je ne veux pas me soumettre à la justice, clamait-il. Ce qu'ils appellent la justice n'est que leur justice. Elle est faite uniquement pour les protéger, pour garantir leur pouvoir sur nous, pour nous réduire et nous mater. Aux yeux d'une telle justice, je suis toujours coupable. Elle m'a condamné avant même que je sois né. Elle nous condamne sans avoir besoin de notre culpabilité. Cette justice est faite contre nous, parce qu'elle n'est pas celle de tous les hommes »³⁴.

DIB joint à la capacité de séduction de sa plume, une force idéologique d'expression. Distingué de beaucoup d'écrivains de l'époque par son aisance à peindre son œuvre selon son image, il passe sa colère sous silence. Il n'élève pas la voix. Il la fait entendre, sereine, sûre et déterminée. DIB s'impose comme un des écrivains maghrébins les plus présents de son époque, son œuvre retrace l'Histoire de l'Algérie de façon progressive. Chaque texte est un témoignage vivant de ce que vit le peuple algérien et reflète sa pensée profonde, ses écrits le disent, leur portée transporte le lecteur dans son for intérieur.

« Je n'arrive pas à croire que notre peuple endurait tant de souffrances ! [...] »³⁵.

34 M. DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 52.

35 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 83.

L'apprentissage de la langue arabe recule progressivement laissant place au français devenu la langue de l'école, une des raisons premières de l'analphabétisme dont souffrent presque tous les Maghrébins. L'exemple de l'Algérien est explicite dans *la GM*.

Omar est le seul à aller à l'école, sa mère Aini n'a jamais été à l'école, ses sœurs restées à la maison non plus. Dans tout *Dar Sbitar*, seuls Omar et Hamid Saraj semblent savoir lire : Omar symbole de l'enfant dans le processus d'apprentissage, Saraj celui de l'homme accompli dans ses connaissances par son engagement et sa détermination. Omar que nous verrons d'ailleurs dans le troisième volet de *la trilogie Algérie*, quitte l'école pour aider sa mère à subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille.

«-Et tu sais lire et écrire en arabe ?

- Non, dit Omar.

-Comment ? Tu ne connais pas ta langue, petit père ! Ghouti lamine le dévisagea d'un air d'incompréhension et se tut »³⁶.

36 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 57.

I.1.5. Écriture de l'interdépendance structurelle

Même si les trois romans *la GM*, *L'Incendie* et *le MT* sont présentés dans notre travail principalement en tant qu'unité qui représente une littérature inscrite dans des tendances littéraires qui les font communs, nous nous proposons de nous pencher sur la singularité de chacun d'eux.

Selon LANSON, la littérature est l'expression directe de la société. C'est cette impression que nous avons eue à la lecture des trois romans selon une description très franche de la vie d'Omar et celle de tous ceux qui partagent son quotidien.

I.1.5.1. Écriture des prémices

De nos lectures, nous avons remarqué que les réactions d'Omar présentent quelques incohérences. Cette idée est établie du fait que selon la situation dans laquelle il se trouve, le petit garçon réagit différemment. Craint et dominateur à l'école, élément actif dans les rues de Tlemcen, il est pourtant soumis et passif quand il est à Dar Sbitar et surtout devant sa mère Aini.

Omar est un petit garçon fier, il préfère de loin la faim qu'il commence à apprivoiser que de demander l'aumône. Il n'a pas de quoi manger la plupart du temps, pourtant du haut de ses dix ans il n'hésite pas à partager ce qu'il a dans les mains avec Veste-de-kaki.

« Mère bien-aimée, Mère faim, je t'ai réservé les mots les plus tendres [...] »³⁷.

Yamna qui n'est citée que dans les premières pages du roman est la voisine compatissante qui ne se moque pas de la pauvreté de la famille d'Omar. Elle est généreuse avec lui mais le responsabilise aussi, la nourriture qu'elle lui donne est son dû. Omar l'aide quelquefois à porter ses courses, cela lui procure un sentiment de satisfaction, une récompense après un effort fourni.

Le passage qui nous semble représentatif par excellence des intentions politiques à l'éveil des consciences est celui où Omar surprend le mensonge de « la leçon de morale ». Quand Hassan, son instituteur, questionne les enfants sur leur patrie et que ses élèves répondent que c'est la France, l'hésitation de l'instituteur n'échappe pas à la vigilance d'Omar même si Hassan se ressaisit à la dernière minute. Il parle pour la première fois en arabe. Omar comprend tout mais ne dit pas un mot. DIB nous présente le personnage principal dans une situation qui le dépasse, le petit écolier s'interroge sur la nature mensongère de ces apprentissages. L'enfant surprend une menterie et il en est conscient. Ce n'est pas le cas de tous ses camarades de classe.

37 Mohammed DIB, *La Grande Maison*, *op.cit.*, chapitre 16, l'exergue.

Omar qui ressemble à tous les autres enfants parce qu'il vit les mêmes misères qu'eux ne réagit pas à la situation dans laquelle il vit comme tout le monde. Ses réactions, ses pensées et ses interrogations sont pourtant latentes. Le petit garçon ne s'exprime à aucun moment à haute voix, tout se passe dans sa tête, il réfléchit mais il se tait.

Omar comme tous les enfants de son âge trouve refuge dans la rue où il n'est obligé à rien. Il s'adonne à des jeux qui le délivrent des chaînes de la maison et de l'école mais des jeux dangereux. Il est bien obligé de devenir un homme dur et capable de se défendre pour quitter son statut d'enfant pour celui d'un homme.

L'écriture du roman propose un ensemble de fragments qui présentent des situations différentes dans des lieux divers et des personnages qui endossent des rôles différents. Pourtant, ils sont tous soumis à la même pression, celle de la pauvreté, de la misère et de l'incompréhension.

Dans une société où la famille tient le rôle de repère social, la situation d'Aini semble difficile à surmonter. Déjà en difficulté pour nourrir ses enfants tous les jours, elle doit prendre soin de Mama, une bouche de plus à nourrir. Abusée, elle se montre dure avec sa mère, ce qu'Omar ne supporte pas. Il rejette cette maltraitance et essaie d'imposer résistance sans vraiment y parvenir. Son quotidien de plus en plus dur, Omar avec la faim qui ne le quitte pas, l'enfant pense rejoindre son père disparu.

Même si l'histoire narrée dans le roman est celle du petit garçon, chaque personnage cité y a un rôle, celui de Hamid Saraj est exclusivement politique. Intellectuel, il a des idées révolutionnaires que l'administration coloniale n'apprécie pas, des activités qui lui valent des descentes musclées de la police chez sa sœur. Elle perquisitionne chez lui et sème la terreur à Dar Sbitar.

Le petit garçon assiste à toute la scène, il n'en sort pas indemne, il est terrorisé quand il voit les policiers et se réfugie chez Lalla Zohra, une brave femme, se dit-il, avec une fille malade sur son lit de mort. Renvoyée par son mari à sa mère, Menoune est séparée de ses enfants, c'est sans doute ce qui a accentué son mal.

Nous pouvons trouver l'empreinte d'un langage poétique dans la prise de parole de Menoune, manifesté dans le texte par le changement de la police d'écriture. Ses paroles sont transcrites en italique comme pour les séparer du reste du roman. Menoune ne vit pas réellement, elle chante et c'est sa chanson qui la fait exister. Sa parole est plus importante que sa propre existence. Elle vit à travers sa folie.

La quête de la nourriture est un fait quotidien à *Dar Sbitar*. Ces vies qui se croisent et cohabitent sont celles de tous les Algériens de l'époque que l'auteur décrit.

Aini et Zina sont deux voisines qui discutent bien souvent du combat qu'elles mènent pour nourrir leurs enfants. Zina dans la nostalgie de son mari, Aini dans la galère qu'elle affronte tous les jours mais qu'elle supporte pour ses enfants. Ces interminables discussions sont comme un rituel, une façon pour l'une et l'autre de se soutenir mutuellement. Aini est rassurée quand Zina lui reconnaît son courage. Les deux femmes s'aventurent même dans des discussions sur la politique, domaine qui leur est pourtant étranger.

Dar Sbitar est une maison mauresque aux allures vieilles, usées par le temps, plusieurs générations ont vécu dans cette maison. Dans notre roman, au moins trois générations, Omar et ses deux sœurs Aouicha et Meriem, Aini la maman et la grand-mère Mama. Trois générations qui doivent pourtant cohabiter. L'auteur les fait vivre dans ce même espace clos.

Dar Sbitar n'est pas seulement ce petit espace fermé dans lequel vit le personnage principal, il est aussi le lieu où se mêlent les vies des uns et des autres : des familles qui occupent chacune une chambre seulement et qui se retrouvent pour les besoins quotidiennes mêlées les unes aux autres. Un lieu qui réunit et sépare.

Raconter l'histoire de la famille d'Omar, c'est narrer celle de tous les autres tant elles ne sont pas très différentes. Comme le veut le symbole de la mère dans une société empreinte des traditions familiales. Aini s'en va jusqu'à prendre des risques pour gagner un peu plus d'argent afin de pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. Elle se rend régulièrement à Oujda au Maroc pour vendre quelques habits.

Omar est très vite ramené à la dure réalité. On veut le faire travailler pour aider sa mère afin de gagner un peu plus d'argent, lui veut rester à l'école pour continuer à apprendre.

Vivre la même misère apprend aux occupants de *Dar Sbitar* la solidarité mais aussi le dégoût. Des querelles éclatent à *Dar Sbitar*. Il en est une où Aini et ses filles se retrouvent face à la propriétaire de la maison et se mettent à dos tout *Dar Sbitar*. Des injures fusent des deux côtés, rien ne semble pouvoir arrêter le tumulte sauf peut-être l'annonce de l'arrestation de Hamid Saraj. La nouvelle annoncée par Zhor lance un froid, comme une accalmie, saurait-elle durer ? Une discorde qui aura duré le temps d'un échange d'affronts pour une bêtise journalière.

Omar est un enfant, il en est conscient. Il ne veut pas grandir si c'est pour vivre dans le mensonge comme le font les adultes qui l'entourent.

Le petit garçon ne supporte pas le mensonge, pas plus que son existence. Il porte en lui le mal être de ceux qui vivent dans la même misère que lui mais pas seulement, peut-être aussi les mêmes maux que Hamid Saraj. Il se pose des questions que seul un éveillé, un instruit se pose. Hamid Saraj se réunit régulièrement avec les fellahs dans une des arrière-boutiques, Omar assiste à l'une d'elles, se sent concerné, sa prise de conscience se fait de plus en plus forte.

Les déplacements d'Aini à Oujda inquiètent Omar mais il ne parvient pas à lui en dire mot. Comment Aini va-t-elle pouvoir nourrir ses enfants avec le peu d'argent qu'elle gagne? La mère dépassée, est obligée de beaucoup travailler ce qui finit par l'user. Pourquoi Aini se montre-t-elle aussi dure avec sa mère ? Le sait-on seulement ?

Absente de la maison, à son retour guetté par ses deux filles, elle découvre un plein couffin garni de toutes sortes d'ornements. Son cousin Mustapha lui a rendu visite et lui a laissé le panier. Quelle joie ! Pouvoir enfin manger à sa faim. Aini raconte l'histoire de cette visite, même si elle n'y était pas. Elle la raconte avec les détails que sa fille lui a répétés maintes fois. Tout le monde à *Dar Sbitar* est au courant. D'abord à Zina, sa voisine préférée et qu'elle sait honnête, un bon moment à partager avec elle, ensuite à toutes celles qui ne manquent pas une occasion de lui rappeler sa misère et sa pauvreté.

Malgré toute la misère dans laquelle elle est plongée avec ses enfants, Aini n'hésite pas à partager sa « *meida* » avec sa cousine Mansouria qui lui rend visite. Celle-ci tient pour la première fois un discours incompréhensible pour les enfants. Après la visite du cousin Mustapha, la pression est relâchée chez Aini ; la fille devient plus prévenante avec sa mère.

La veille ou l'éveil de la guerre. Le bavardage des femmes de la grande maison au retentissement de la sirène déclarant la guerre. Pour elles, c'est le début de la fin, la fin du monde, de tout le monde. Omar lui sait, il sait que c'est la guerre et il en a peur.

I.1.5.2. Écriture de l'engagement

Avant d'être un homme de lettres, DIB est un défenseur actif du parti nationaliste algérien au temps de la colonisation. Ses activités politiques lui valent un exil forcé en 1959 par les autorités coloniales, un exil qui coïncide avec la publication de son roman *Un Été africain*.

L'engagement politique des écrivains propulse la cause des Algériens au devant de la scène littéraire. Fervents défenseurs des droits de la population native du pays, des écrivains algériens s'arment de courage et s'expriment sur les conditions des existences souvent confondues les unes aux autres tant elles sont soumises aux mêmes règles du pouvoir colonial.

Pour la plupart des auteurs algériens, leur écriture est une indignation. Ils pointent du doigt cette force dont ils dénoncent le pouvoir oppressif.

En arabe ou en français, les productions des algériens confirment leurs engagements au profit de la cause algérienne et proposent une écriture crue, imprégnée des réelles conditions de vie de la population soumise au pouvoir de l'opresseur.

Il ne s'agit plus de plaider la cause de l'Algérien pour gagner l'estime de l'Européen ni de se substituer aux règles régies par une administration indifférente au sort des natifs mais d'exiger la reconnaissance d'une identité étouffée depuis l'occupation.

Les critiques parlent de *L'Incendie* comme un roman prémonitoire, le texte ne suppose pas une réaction des Algériens au pouvoir colonial mais annonce l'intention à la révolution. *L'Incendie* est une œuvre qui nous semble porter en elle une mise en garde. DIB est dans son texte un visionnaire mais surtout un nationaliste qui confirme son engagement politique par le moyen d'une écriture au service de la cause algérienne.

« La folie de la liberté leur est montée au cerveau. Qui te délivrera, Algérie ? Ton peuple marche sur les routes et te cherche »³⁸.

38 Mohammed DIB, *L'Incendie*, *op.cit.* p. 26.

Des esprits éveillés de la communauté indigène élèvent la voix, ils s'expriment pour dire ce que la société algérienne vit et subit. Les conditions sociales précaires sont au centre de l'intérêt. La pauvreté et l'analphabétisme accentuent le malaise déjà insupportable pour les autochtones regroupés dans les quartiers populaires où s'entassent de nombreuses familles. Nous référons notre idée à *Dar Sbitar*, lieu pris par DIB dans son roman *la GM* comme exemple du quotidien que vivent la plupart des Algériens. Dans *L'Incendie*, dans le village *Bni Boublen*, les fellahs essaient de réagir.

« Puissant et redoutable, il doit être ; il lui faudrait un jour protéger par les armes son foyer et ses champs »³⁹.

Dans ses textes réalistes, DIB incite à une lecture déductive. D'une éloquence scripturale peu élaborée dans leurs constructions et se concentre sur le message à faire passer.

« Dans surréalisme, il y a aussi réalisme, et le réalisme de DIB, on le voit bien dans *L'Incendie*, est déjà gonflé de poésie »⁴⁰.

L'Incendie, deuxième roman de la première trilogie, est une fiction lourdement imprégnée de la réalité. *Le Figaro littéraire* déclare que *L'Incendie* confirme les rares qualités d'un écrivain qui préfère au cri, au romantisme de la misère, l'expression d'une vérité nue.

39 Mohammed DIB, *L'Incendie*, *op.cit.* p. 27.

40 Mohammed DIB, *L'Incendie*, extraits de textes de l'Institut Pédagogique National.

Omar se rend à Bni Boublen en compagnie de Zhor. Il y rencontre Comandar, un ancien militaire qui le prend sous l'aile de ses enseignements. Le vétéran raconte à Omar des histoires qui n'indiffèrent pas le petit garçon. Entre l'ancien Bni Boublen et l'actuel, il souligne l'état d'effervescence souterraine qui règne dans le village et insiste sur le fait que ce soit un village qui peut parler au nom de beaucoup d'autres en Algérie. Cet état d'effervescence provoque d'interminables discussions entre les fellahs de Bni Boublen : tous ne sont pas d'accord sur la manière agir mais s'accordent pour parler des conditions intolérables des fellahs.

La folie prend possession des fellahs. Slimane chante en ivresse. Ba Dadouche 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.

Omar découvre la vie à Bni Boublen, se sent bien, à l'aise. Omar est un garçon digne et fier, lui ne vole pas, encore moins des Européens. Il veut pouvoir les regarder dans les yeux sans jamais les baisser.

Les discussions entre les fellahs se poursuivent mais une voix différente vient perturber leur quiétude. Kara, un homme à l'allure robuste, s'oppose à ces réunions improvisées et ne tarde pas à contredire ceux qui s'interrogent sur la manière de se sortir des problèmes qu'ils rencontrent. Symbole de la résignation, il exprime très ouvertement son désaccord avec les agissements de Hamid Saraj. Les

hommes se posent des questions et expriment l'envie d'œuvrer pour que cela change.

Hachemi et Ba Dadouche discutent des chocs des générations, le jeune et le vieux, l'ancien fellah et le néophyte fellah. Ils s'entendent pourtant sur la dépossession qu'exerce le colon sur l'indigène. Ba Dadouche se sent offensé, oublié par la nouvelle génération. Il croit avoir été écarté des réunions qui se tiennent entre les fellahs du village mais il n'en est rien. Kara Ali surveille de près les agissements des fellahs et note les allées et venues de Hamid Saraj. Il éprouve un sentiment dédaigneux à l'égard des fellahs, il se considère supérieur.

Omar écoute avec beaucoup d'attention Comandar qui lui raconte la vie d'autrefois de Bni Boublen et ce qu'il advient. Slimane donne une leçon de vie à Kara en l'humiliant devant les fellahs du village qui ne se gênent pas pour aller rapporter les faits à tout le village. Depuis l'incident, Kara ne semble plus mériter le respect de personne, il a fait preuve d'une lâcheté qui lui vaut les moqueries de tous ceux qu'il croise dans le village.

La prise de conscience est plus concrète dans ce volet de la première trilogie. Hamid Saraj, personnage clé de la trilogie dans l'éveil des consciences, s'entoure des fellahs et : pour la première fois, ces travailleurs de la terre donnent un nom à leur mal-être : le colon et sa politique oppressive.

Les fellahs lassés de la situation précaire dans laquelle ils vivent, décident de faire grève. Un grand nombre de paysans suivent le mouvement, à la grande surprise des colons et malgré les arrestations et les mauvais traitements, le mouvement des grévistes persiste.

Les fellahs surpris par un incendie n'arrivent pas à l'éteindre. Désespérés de leur grande perte, ils sont abattus. Décidés à ne plus se résigner, les grévistes continuent leur mouvement.

L'Incendie dans la trilogie est le point d'équilibre entre la prise de conscience et le passage à l'acte : la réaction que tout Algérien engagé veut voir se réaliser pour un soulèvement collectif contre la politique de l'oppression. N'oublions pas que le roman est publié en février 1954 ; le déclenchement de la guerre d'Algérie étant en novembre 1954, le roman est tout de suite considéré comme un texte prémonitoire.

Hamid Saraj en prison, il subit les tortures des autorités françaises qui essaient par tous les moyens de le faire parler. De toute cette souffrance physique, Hamid n'en est pas beaucoup touché. Il se rappelle des souvenirs, des événements passés dans les différents lieux qu'il a visités. Le souvenir d'Omar, le petit garçon de Dar Sbitar l'interpelle sans qu'il ne sache pourquoi.

Les interrogations autour du coupable de l'incendie fusent et les discussions sont nombreuses. Slimane Meskine chante des vers pour consoler son ami Azouz qui a tout perdu dans l'incendie. Les fellahs assistent à une scène d'arrestations sans prendre peur des mises en garde lancées par les policiers, comme s'ils avaient pris de l'assurance. Le pouvoir colonial ne fait désormais plus peur à ces indigènes qui osent résister.

Une journée comme tant d'autres en ces jours de guerre à Dar Sbitar. La guerre impose de nouvelles lois aux Algériens. Aini, habituée à aller à Oujda pour subvenir aux besoins de ses enfants, se heurte à une obligation de sauf-conduit sans lequel elle ne pourrait plus se rendre au Maroc.

Dar Sbitar grouille, Fatma la sœur de Hamid parle de lui et de ses activités, celles qui lui ont valu la prison. Divers avis de femmes sont donnés à propos de la gouvernance dans le pays.

Tante Hasna, la bienfaitrice d'Aini, et ses enfants qui se montrent reconnaissants envers sa générosité même si ce qu'elle apporte n'est que reliefs et restes. Aini et ses enfants s'estiment heureux de l'avoir. Omar est conscient que d'autres n'ont même pas cela et sont en bien pires situations ; ils fouillent dans les poubelles, lui a honte et ne veut pas le faire.

Toujours en quête de pain, Omar et tous les enfants de son âge et entourage essaient de s'en procurer. Omar est pris pour un porteur au marché. Surpris au début, il préfère pourtant gagner de l'argent plutôt que d'en voler.

I.1.5.3. Écriture de l'inquiétude

Partout en Algérie, des écrivains s'expriment, par des textes différents sur le plan stylistique mais qui convergent dans la prise de parole pour dire une vérité qui inquiète. Mouloud Feraoun dans son roman *Le Fils du pauvre* emprunte une langue étrangère pour dire par le moyen de procédés linguistiques simples à appréhender mais d'autant plus poignants dans la charge de sémantique qu'il veut leur conférer. C'est présenté comme une autobiographie mais elle raconte aussi l'histoire de beaucoup d'Algériens en ces temps. L'administration française exerce une politique d'oppression et d'acculturation par l'interdiction de l'enseignement de la langue arabe dans les écoles mais la population souvent sédentaire reste très imprégnée de la culture qui fait d'elle la légitime occupante des lieux.

Les premiers textes de DIB racontent naturellement, avec beaucoup de réalisme et d'authenticité, le quotidien d'une population facilement identifiable dans les indications spatiales et temporelles. L'inquiétude n'est pas celle d'un homme au regard attentif à ce qui se passe autour de lui mais de celui qui vit dans les mêmes conditions et qui peut-être se rappelle sa propre vie.

Le texte de DIB n'est pas la narration d'une histoire seulement, il est aussi lieu de construction stylistique subtile par le moyen d'une écriture poétique. Deux inquiétudes majeures préoccupent les écrivains de cette génération : comment présenter cette communauté qui ne possède aucune instruction qui lui permettrait de partager avec ce groupe d'Européens venu pour les « civiliser » et l'affirmation d'une identité effacée par une politique agressive avec les natifs. L'administration française veut passer sous silence et ignorer une culture qui existe depuis toujours dans ces lieux de l'Algérie profonde.

La désillusion des intellectuels algériens ne tarde pas à se manifester après les événements du *8 mai 1945*. La prise de conscience des écrivains se fait violente. En réponse aux tueries dans le but de faire taire définitivement une population décrite comme analphabète, des écrivains ont élevé la voix.

La population est inquiète et continue de subir l'acharnement du pouvoir colonial. Les plus conscients prennent les armes et le maquis mais ils ne sont pas seuls, soutenus par une poignée d'intellectuels révoltés eux-aussi contre les discours mensongers et les promesses bafouées des colons.

Cette littérature prend une voix élevée en même temps que l'occupation installe une politique encore plus répressive. La littérature de combat porte en elle l'espoir d'une jeunesse algérienne bien consciente de la situation dans laquelle elle se retrouve et s'enfoncera si elle ne réagit pas.

Le MT est l'empreinte de la maturité d'un peuple opprimé aux yeux d'un enfant devenu adolescent. Omar, l'enfant personnage principal de *la GM* puis de *L'Incendie* grandit avec les textes qui le peignent, il est désormais un adolescent mature, un petit homme. La prise de parole des jeunes écrivains a la prétention d'une volonté acharnée pour participer à l'éveil des consciences encore endormies par l'administration française.

Des rescapés de l'analphabétisme, des écrivains comme Yacine et DIB trouvent, arrachent leur place dans une société où les interrogations sur l'identité culturelle sont dominantes. Il n'est pas facile pour les hommes à la parole facile et au verbe investi de faire face aux critiques sur leur choix d'expression en langue française, la langue de l'ennemi.

Une identité opprimée mais jamais perdue pour des auteurs de textes authentiques comme Yacine, Feraoun et DIB. Il ne s'agit pas pour ces écrivains d'exhiber leur maîtrise de cette langue apprise à l'école mais de l'utiliser comme moyen pour dire son identité, confirmer son attachement à cette culture dénigrée par l'administration française.

Personnage emblématique, Omar endosse une grande responsabilité pour son créateur et père fictif. Enfant de *la GM*, cet orphelin qui vit avec sa mère Aini, ses deux sœurs Aicha et Meriem et sa grand-mère Mama, ne comprend pas, s'interroge, compatit et se met en colère : des émotions qui le placent en témoin privilégié de la traversée qui caractérise la vie de tous les Algériens de cette époque. Omar n'est pas un enfant ordinaire, ni un choix arbitraire pour l'écrivain qui le met aussi au devant de la scène dans les deux romans qui suivent le premier ; *L'Incendie* et *le MT*.

Omar grandit en temps réel avec les événements historiques dans l'évolution du temps. L'enfant de *la GM* grandit et les interrogations sur sa vie se multiplient. Omar est peut-être cette Algérie qui a laissé passer le temps mais qui s'est surtout au fil des années rendu-compte de la précarité des conditions sociales dans lesquelles vivaient ses enfants légitimes.

« Il en connaissait, des gens comme sa famille, leurs voisins et tous ceux qui remplissaient Dar-Sbitar, des maisons comme celle-là et des quartiers comme le sien : tous ces pauvres rassemblés ! Combien ils étaient nombreux ! »⁴¹

41 Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p.117.

Aini, la mère du petit Omar, ne sait ni lire ni écrire, elle ne sait pas compter non plus mais elle est consciente de la réalité de la vie qu'elle mène avec ses enfants et sa mère autour d'elle. Ce n'est pas en allant à l'école que son fils, l'homme de la maison, va lui rapporter de l'argent, encore moins à manger. Tante Hasna est elle aussi un personnage conscient mais d'une vérité erronée que le colon s'est chargé d'inculquer aux petits indigènes qu'il considère comme une communauté d'incapables qui n'a aucune chance d'accéder à l'instruction et au civisme.

De la ville au village, *L'Incendie* est un roman qui creuse encore plus l'écart des niveaux de vie qui existent déjà dans *la GM*. Les personnages du texte prennent la parole pour dire, chanter ou crier leur désarroi. Plusieurs générations défilent dans ce texte tissé de prose et de chants poétiques. L'écrivain y mêle des inquiétudes diverses et collectives pour les fellahs déroutés, ou personnelles et hypocrites pour certains comme de la bouche de Moustafa Kara.

Aini s'inquiète comme toute mère le ferait pour son enfant. Omar aussi s'inquiète pour son avenir, son devenir dans ce pays où il n'a guère le choix. S'il veut s'en sortir, il lui faut prendre son destin en main : avancer pour ne pas reculer, s'imposer pour ne pas subir. Tout cela n'est pas facile quand la loi du plus fort n'est pas la sienne, il lui faut pourtant réagir.

Omar de *la GM* est un adolescent dans ce troisième volet de *la Trilogie Algérie*. Il prend conscience de la nécessité de travailler pour aider sa mère. Aini le bouscule mais le petit garçon mais elle est aussi la seule qui le rassure.

Les mendiants envahissent la ville de Tlemcen. Elle grouille de ces personnes, une nouvelle couche sociale apparaît. On parle de guerre mais quelle guerre ?

« *C'était le troisième hiver qui suivait la déclaration de la guerre* »⁴².

La politique de l'exploitation, déjà exprimée dans *L'Incendie* à l'encontre de fellahs considérés par l'administration française comme de simples outils économiques, continue dans le troisième roman de *la trilogie Algérie*.

« *Quelle qu'elle fut, toute laine était arrachée des mains des vendeuses. Une subite prolifération de manufactures et d'ateliers se déclarait, pendant que sans arrêt, des tapis, des couvertures partaient pour la France* »⁴³.

« *Les Allemands recevaient en fin de compte tous ces tissages* »⁴⁴.

42 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 14.

43 *Ibid.*, p. 17.

44 *Ibid.*, p. 17.

Dans *le MT*, les mendiants peuplent de plus en plus les rues de Tlemcen, ils ne sont pourtant pas méchants mais ils arrivent à gêner la vue de la ville. Des mendiants que DIB prend en affection dans sa description ou voulait-il seulement provoquer l'affrontement.

*« Ce n'est rien de grave (...) Ce ne sont que les nôtres. Hé ! Regardez-les ; comme un miroir, ils vous reverront notre propre reflet. L'image la plus fidèle de ce que nous sommes, ils vous la montrent »*⁴⁵.

Omar est contraint de travailler, il est l'homme de la maison et pour cela, il n'est plus question pour lui d'aller à l'école. Apprenti tisserand, le petit garçon partage le quotidien d'une autre catégorie de personnes, des personnes déjà aigries par la vie et la misère.

*« De ce flot de paroles, Omar retint qu'il existait des brigands que nul n'arrivait à capturer, pas même l'armée de gendarmes lâchée à leurs trousses. Au moment où on pensait les prendre, ils faisaient parler d'eux à l'autre bout du pays »*⁴⁶.

Omar travaille chez un tisserand et assiste déjà à d'interminables débats. Discussions ou disputes, le ton est donné : une insatisfaction générale. Le patron de l'atelier se retrouve face aux demandes incessantes des tisserands.

45 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 19

46 *Ibid.*, p. 28

Omar assiste à des scènes de résistance des ouvriers face à Choul, présumé patron, et face au patron lui-même. S'ouvre une ère de révolte qui inquiète le petit homme de l'ambiance qui règne dans le sous-sol qui lui sert de lieu de travail.

Omar ne peut pourtant pas se défaire de cette satisfaction, celle qu'il ressent à la fin d'une dure première journée de travail. Le garçon vit la misère de son quotidien dans les propos de sa mère dépassée par la dureté de la vie. Les deux sœurs du petit garçon travaillent aussi mais cela ne semble pas non plus suffire pour leur procurer à manger.

*« Tu travailleras jour et nuit, et tu n'atteindras pas le bout de pain. Entends-tu ? Tu n'atteindras pas le bout de pain ! »*⁴⁷.

*« Même notre pain est noir comme est noire la nuit qui nous entoure »*⁴⁸.

Aini et ses enfants comme beaucoup d'autres attendent patiemment les jours de distribution des vivres :

« - As-tu revu le tableau de la mairie : on n'annonce pas de distribution de farine ?

*-Non, rien. Il n'y a de marqué que l'huile et le savon, que nous avons touchés... »*⁴⁹.

*« Une pensée saugrenue lui vient en tête. «Pourrions-nous aussi bien être de ces mendiants qui occupent la ville. Ils ont l'air même moins terrible que nous. Nous sommes là, et le monde marche au-dessus de notre tête !»*⁵⁰

47 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 39.

48 *Ibid.*, p. 40.

49 *Ibid.*, p. 41.

50 *Ibid.*, p. 47.

Ces mendiants qu'on exclut de la société, Omar ne se sent pas étranger au destin qu'ils affrontent. Il pense même qu'il leur ressemble, il partage avec eux la même culture, la même origine, la même misère.

«-Et tu sais lire et écrire en arabe ?

- Non, dit Omar.

-Comment ? Tu ne connais pas ta langue, petit père ! Ghouti lamine le dévisagea d'un air d'incompréhension et se tut »⁵¹.

Omar fait partie de ceux qui ont suivi une scolarité dans les écoles françaises, il n'écrit pas en arabe parce qu'il n'a pas appris à écrire en arabe, c'est bien là l'objectif de l'administration française, enseigner le français au détriment de l'arabe.

Les ouvriers sont conscients de la misère dans laquelle ils vivent, ils connaissent les réelles raisons qui les plongent dans toute cette amertume. Certains parlent, d'autres écoutent mais restent passifs. Omar continue d'observer tous ces hommes :

« Ne me faites pas croire non plus que je souffre...parce que je suis né pour souffrir. Je suis un homme comme les autres ! »⁵²

« Notre âme est comme cette cave. Là- haut, des hommes libres ; ici, des esclaves. Et ce n'est pas gagner une pièce d'un douro en plus par jour qui pourrait intéresser un esclave »⁵³.

51 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 57.

52 *Ibid.*, p. 63.

53 *Ibid.*, p. 64.

De toutes les discussions des tisserands découle surtout une lucidité flagrante. Ces ouvriers savent bien qu'ils sont exploités mais ne font rien pour remédier à la situation. Omar s'en étonne mais que peut-il bien y faire.

« Omar écoutait. Oui, les choses étaient ainsi. Mais pourquoi diable ces gens demeuraient-ils impassibles comme des pierres ? »⁵⁴

« -En effet, poursuivit Abbas, qu'est-ce que la revendication d'un morceau de pain ? »⁵⁵

« -Des hommes comme nous sont la mesure de toute chose : celle qui permet de juger un pays, un peuple, un monde ! dit Hamza »⁵⁶.

Les discussions des tisserands prennent toute leur valeur dans la prise de conscience des situations précaires dans lesquelles ils vivent. Il n'est désormais plus question de taire ses idées mais de les faire entendre. Des vies mêlées les unes aux autres par un destin commun.

« -Nous sommes descendus trop bas. Nous ne pourrions redevenir des hommes par les voies ordinaires ; nous nous verrions obligés de bouleverser le monde. Peut-être même l'épouvanter (...) »⁵⁷.

54 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 64.

55 *Ibid.*, p.64.

56 *Ibid.*, p. 65.

57 *Ibid.*, p. 65

« -Un destin pèse sur nous : pour y échapper, il faut tout briser »⁵⁸.

« -Refondre le monde et l'homme ? Oui ; mais d'abord tout détruire (...) »⁵⁹.

Omar est un petit homme, il s'en rend compte quand Aini le remercie pour le gain qu'il ramène chaque fin de semaine à la maison. Le petit garçon est content de ramener de l'argent à la maison. Les discussions dans la cave fusent de toutes parts mais quand le silence intervient, il se fait pesant sur tous. Omar prend de l'expérience dans son travail. Au fur et à mesure que le temps passe, les tisserands deviennent plus aigris.

« Que savez-vous de ce qui les a arrachés à leur coin de terre ? (...) »⁶⁰

« Je n'arrive pas à croire que notre peuple endurait tant de souffrances ! (...) »⁶¹

58 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 65.

59 *Ibid.*, p. 65.

60 *Ibid.*, p. 82.

61 *Ibid.*, p. 83.

Malgré les efforts de l'administration coloniale pour nettoyer la ville des mendiants, ceux-là semblent doubler de nombre. Ne savait-on pas si c'était les mêmes qui revenaient ou si d'autres devenaient comme eux ? Ces mendiants, ce sont aussi tous les autres qui ont un toit mais qui peuvent le perdre s'ils s'enfoncent encore dans la misère qu'ils partagent déjà avec leurs semblables.

« Au lieu de reculer, la marée d'humaine misère, petit à petit, récupérait tout le terrain perdu »⁶².

Les Européens accueillent le malheur des mendiants avec beaucoup d'indifférence. Ils ont même peur de ces gens qui rôdent 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 pareils, ils vivent le même malheur, partagent les mêmes souffrances.

« Omar en éprouvait de la gêne ; qu'il le voulût ou non, ces va-nu-pieds étaient de son espèce »⁶³.

« -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 »⁶⁴.

62 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 85.

63 *Ibid.*, p. 88.

64 *Ibid.*, p. 90.

Un fellah raconte sa mésaventure et la perte de ses biens. Les colons lui arrachent ses terres et font de lui un mendiant. L'homme explique qu'il a perdu ses biens et sa famille par la faute des autorités françaises.

« - Pourquoi, avant, pouvaient-ils vivre de la terre, et aujourd'hui non ? »⁶⁵

« - Et pourquoi ne parles-tu pas des terres qu'on leur a volées ? »⁶⁶

Dans la cave, des avis différents fusent. Les mots ne suffisant plus pour s'exprimer, certains ne se gênent pas pour faire des gestes obscènes qui n'amuse pas tous les ouvriers. L'indifférence de certains tisserands à l'encontre des mendiants paraît démesurée au petit Omar.

« À l'arrière-plan de ce monde grouillant, qui ne cachait sa misère ni ne s'en souciait (...) »⁶⁷.

65 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p.. 92.

66 *Ibid.*, p 92.

67 *Ibid.*, p. 100.

Les discussions prennent des allures politiques. Mais le point de départ reste toujours la nourriture et la terre. Nous retrouvons dans le dernier tome de *la Trilogie Algérie* tout le malaise exprimé depuis *La GM*, la soumission au régime politique de l'opresseur toujours en train d'exploiter, de déposséder et d'enfoncer encore plus l'indigène dans sa misère quotidienne. Les personnages portent le poids de la vie qu'ils subissent.

*« 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 »*⁶⁸.

Le spectre de la nourriture, symbole poignant de la misère quotidienne des tisserands, est omniprésent et révélateur du rapport avec le pain. Depuis *La GM*, l'aliment est au centre de la quête, une imprégnation qui trouve sa légitimité dans la tradition de la société algérienne.

*« -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 »*⁶⁹.

68 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 102.

69 *Ibid.*, p. 104.

Ocacha est un ancien prisonnier lucide et surtout inquiet de ce qui pourrait advenir des siens. Son discours est engagé comme l'est celui de Hamid Saraj dans *La GM* et *L'Incendie* :

« - *C'est nous alors qui avons peur ? s'étonna Ocacha. Que nous bougions un peu, et tu verras s'ils ne feront pas dans leurs culottes !* »⁷⁰

Beaucoup d'interrogations, Omar se sent suffoqué par le monde des grands. Ils parlent avec beaucoup d'ambiguïté ; lui, il préfère la rue et la sensation de liberté qu'elle lui procure plutôt que de rester dans le café avec les deux tisserands plongés dans leurs interminables discussions.

La mort du petit Zbèche choque Omar qui s'en va avec le patron de l'atelier pour voir la mère du défunt. En un geste de solidarité et de compassion, le patron partage le malheur de la mère de Zbèche.

Omar se retrouve encore une fois aux côtés d'Ocacha dans le café habituel. Des vies y défilent, des histoires s'y racontent ; un vieillard accompagné d'un petit garçon se rend au café, se fait questionner pour mériter une petite aumône. Omar pense qu'Ocacha veut lui dire quelque chose, il en est même convaincu.

⁷⁰ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 107.

Chacun des tisserands semble s'inquiéter de quelque chose sans dire ce que c'est, c'est plus une sensation de mal être. Ocacha veut partir, une envie qu'Omar essaie de comprendre, sans succès. Le rouquin, lui, semble distrait, sur les nerfs mais sans que personne ne sache pourquoi, Omar en fait les frais. Le petit garçon essaie de comprendre le rouquin sans y parvenir réellement mais il ne désespère pas. Toutefois, le rouquin semble être un homme d'honneur parce qu'il refuse de coopérer avec son patron et un inspecteur de police.

Dans le café, le rouquin Hamadouche partage un thé et des beignets avec Ocacha et Omar, pris dans un tourbillon d'interrogations. Le rouquin est surpris de voir qu'Ocacha pense que c'est un bon garçon, il en est ému.

Ocacha se balade dans la ville de Tlemcen avec Omar. Il parle à ne plus s'arrêter, Omar essaie de le suivre mais il n'est pas facile de tout comprendre. Déjà dans sa petite tête des questions fusent sans trouver réellement des réponses convaincantes.

« - 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 »⁷¹.

« - Comment ce pays n'a-t-il pas grand-chose à attendre de ses hommes ? s'exclama Omar »⁷².

« - Qu'il tire la langue ! Il souffre ? Mais qu'est-ce que tu peux pour lui ? »⁷³

71 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 137.

72 *Ibid.*, p. 138.

73 *Ibid.*, p. 149.

Les ouvriers de l'atelier échangent des idées, se disputent et rient ensemble. Ocacha décide de partir, il partage cette idée de besoin urgent de partir avec Omar qui comprend de mieux en mieux l'idée de son interlocuteur. Les paroles d'Ocacha prennent de plus en plus sens mais restent incompréhensibles pour quelques-uns de ses camarades.

« - Tu mens ! Chacun de nous cache un monstre en lui ! Nous avons l'air d'être comme tout le monde. Mais nous ne le sommes pas. Et nous refusons, tous d'en convenir. Nous parlons, vivons, travaillons en baissant la tête, mais nous n'attendons que l'occasion de montrer le mal que nous pouvons faire »⁷⁴.

Ocacha demande à Omar de partir avec lui mais le petit garçon refuse sans qu'il ne surprenne l'homme. Le besoin de partir devient de plus en plus pressant.

« - La vie, ici, c'est du sable : on s'en remplit les mains et on n'attrape rien »⁷⁵.

« Omar croyait voir les visages refléter dans la pénombre l'exaltation qui l'agitait ; ces hommes étaient à sa ressemblance. Eux aussi paraissaient attendre quelque inimaginable certitude après des jours et des jours sans espoir »⁷⁶.

Omar s'étonne du discours du rouquin, plus sérieux et plus touchant pour lui

« Subitement, il se dit que sa liberté était à lui. Il devait s'en servir selon ce que sa volonté lui dicterait »⁷⁷.

74 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 163.

75 *Ibid.*, p. 167.

76 *Ibid.*, p. 168.

77 *Ibid.*, p. 172.

Ocacha part, Hamza disparaît mystérieusement et Hamadouche le rouquin ne vient plus à l'atelier. Proche de lui depuis le départ d'Ocacha, Omar s'inquiète pour le rouquin et va le chercher dans ses quartiers. Il va lui rendre visite et se sent enfin touché par cette âme sensible aux allures de brute.

« Tu agis comme si les gens étaient perdus, et que tu n'es sur cette terre que pour prendre part à leurs souffrances »⁷⁸.

« - Il pensait que tu es quelqu'un qui a souffert plus que d'autres, que tu souffres encore davantage parce que tu es plus sensible »⁷⁹.

« - Il n'est pas question de plaindre les gens (...) »

...- Je n'en ai pas eu envie, avait répondu le rouquin »⁸⁰.

La prise de conscience de Hamadouche commence à inquiéter Omar et ses compagnons d'atelier.

« Il se souvint de Saraj et, avec lui, d'autres ouvriers. Leur langage, Omar s'en rendait compte maintenant, eût semblé un idiome étranger au jugement d'un Hamadouche »⁸¹.

« Cette nuit, il s'était endormi, mais sa pensée (...) toucha son front »⁸².

Omar comprend que son ami veut l'entraîner par ses idées de tout faire exploser. Omar lui fait comprendre qu'il n'est pas prêt à se lancer dans des aventures hasardeuses.

« - Moi, je pense que tu m'embêtes (...) ne le quitta plus »⁸³.

78 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 179.

79 *Ibid.*, p. 179.

80 *Ibid.*, pp. 180-181.

81 *Ibid.*, p. 182

82 *Ibid.*, pp. 184-185.

83 *Ibid.*, pp. 187-188.

Le rouquin concrétise l'exécution de son plan de révolte. Absent de l'atelier, le patron charge Omar d'aller le chercher. Une fois chez son ami, le rouquin avoue le vol d'un pistolet, Omar est étonné et repart à l'atelier. Pris d'une démente violence, le rouquin roue de coups Omar sans aucune explication. Omar ne comprend plus rien mais essaie de se défendre, ce qui lui vaut d'être chassé de l'atelier.

« *Chez nous, arriver à vivre, survivre, construire une victoire* »⁸⁴.

Les Américains arrivent en Algérie, Omar en rencontre quelques-uns. Il se sent comme pris d'euphorie.

84 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 194.

I.6. Synthèse

L'écriture des trois romans qui constituent *la Trilogie Algérie* se présente pour nous comme le lieu d'une interdépendance structurelle et une singularité dans la construction des trames textuelles. En effet, nous assistons depuis *la GM* jusqu'aux *MT* à un récit qui décrit la misère sous toutes ses formes d'une population qui subit l'oppression du pouvoir colonial mais aussi les différentes prises de consciences, les envies de changement et de révolte.

« Il s'était endormi enfant, il se réveillait, non plus enfant, mais homme face à son destin »⁸⁵.

L'écrivain raconte l'histoire d'Omar, le petit garçon qui grandit tout au long du triptyque et que nous pouvons définir comme représentatif de cette prise de conscience progressive. Le personnage principal est un petit garçon dans le premier volet de la *Trilogie*. DIB nous fait vivre à travers son évolution, la manière dont cette population jusque-là passive commence à prendre conscience que la vie dans laquelle elle est plongée n'est pas une fatalité. Omar est devenu un homme dans le dernier tome de la saga *Algérie*. Adolescent, il est pourtant conscient du rôle qu'il joue pour subvenir à ses besoins et ceux de sa famille.

85 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p.196.

Cette prise de conscience l'arrache à son enfance, le prive de l'école qu'il arrête pour travailler, ce qui le propulse violemment dans la vie des adultes. Nous en avons vu un exemple quand il est maltraité dans la cave par certains tisserands et le patron de l'atelier.

DIB balade ses personnages de la ville à la campagne, de *Dar Sbitar* à la rue puis à *Bni Boublen* puis le retour à *Dar Sbitar* puis la cave, tous ces lieux. Lieux clos, exigus ou ouverts, tous décrivent une écriture lourdement imprégnée du quotidien des indigènes.

Cette trilogie propose une écriture qui s'inquiète de l'effet qu'elle peut avoir sur le lecteur-interlocuteur. Pour DIB, l'écriture est un lieu de réflexion sur ce qui est raconté et exprimé sans qu'elle soit privée de son pouvoir esthétique.

Partie I Chapitre 2
***Les indices de la distorsion
pour une écriture de
l'expérience***

L'éveil des consciences fait s'élever la voix de DIB l'écrivain. L'avènement de l'indépendance le fait réfléchir sur la portée de ses écrits. Comme tout engagement qui atteint son objectif, la quête devient autre, d'un ordre scriptural, esthétique. Beaucoup d'écrivains de la littérature de combat ont continué à décrire la situation dans laquelle vivaient les Algériens, d'autres se sont intéressés à la nouvelle situation politique du pays. DIB, lui, construit ses textes à l'image de cet homme qui subit les agressions du quotidien. Dans cette optique de l'inquiétude, voir comment cet homme réagit dans son for intérieur face à des situations complexes.

I.2.1. Pour une écriture de l'expérience individuelle

L'écriture de DIB prend une autre forme et d'autres intentions au lendemain de l'indépendance. Les écrivains engagés dans la guerre de libération voient leurs espoirs enfin devenus réalité. Ils assistent à la joie d'une Algérie enfin libre des chaînes de l'opresseur installé depuis trop longtemps pour ne pas y laisser des séquelles.

Changement radical pour ces hommes qui ont toujours connu l'Algérie colonisée. Les objectifs de l'écriture de combat atteints, beaucoup d'écrivains cherchent à se fixer d'autres buts. Le désengagement politique au profit de la libération algérienne semble inévitable. DIB, nationaliste très impliqué dans les activités politiques du pays pendant la guerre de libération, se désengage politiquement après l'indépendance. L'écrivain édite régulièrement, multiplie les

publications et diversifie ses créations. Des essais philosophiques, des romans, des nouvelles, des poèmes, l'auteur touche à tous les genres et commence à prendre plus soin de son style devenu plus élaboré dans sa forme.

« La problématique du Même et de l'Autre sur la ligne du conflit n'ayant plus sa raison d'être, il s'agit maintenant d'échapper au déjà-dit, au déjà-créé, de vivre à son tour son bouleversement scriptural, sa différence in-traitable dans sa pluralité irréductible. La recherche d'une expérience esthétique, capable d'usages différents dans le champ de la littérature, s'impose à l'écrivain »⁹⁰.

Depuis son exil en 1959, DIB multiplie les voyages. Il trouve refuge dans le Nord de l'Europe. Inspiré par ses nombreux déplacements, il publie sa deuxième trilogie de 1985-1990, trois romans d'emblée différents ; une écriture moins facile à aborder, des histoires très différentes, des personnages aux traits psychologiques très complexes, un style auquel n'est pas habitué le lecteur traditionnel⁹¹ de DIB.

Les TO (1985), *le SÈ* (1989) et *NM* (1990) forment la seconde trilogie de DIB, décrite aussi comme celle de l'exil parce qu'elle trouve son inspiration dans des lieux étrangers si nous la comparons à la première trilogie laquelle a puisé toute son essence dans la terre-mère de

⁹⁰ Beida CHIKHi, *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoirs et symboliques*, l'Harmattan, 1996, p 07.

⁹¹ Le lecteur habitué aux formes d'écriture de DIB qui répondent aux conventions du genre romanesque chez les réalistes : écriture linéaire, à la progression narrative qui s'inquiète de dire les situations dans un langage cru, quelquefois violent et surtout direct.

l'écrivain. Cette nouvelle production propose une écriture de DIB peu conforme aux normes conventionnelles dans lesquelles l'auteur avait inscrit ses premiers textes.

1.2.1.1 Contextualisations historiques et politiques

Avoir été expulsé de son pays d'origine alors que la guerre de libération était à son comble n'indiffère pas l'écrivain engagé. Ses textes de l'exil sont encore marqués par cette séparation agressive qui l'a fait s'en aller de l'Algérie. Ses romans écrits et inspirés des pays du Nord portent l'empreinte d'un malaise existentiel.

Mohammed DIB trouve de nouveaux repères pour ses productions de l'après- indépendance. Libéré de la conscience collective à laquelle il a dédié ses premiers textes, l'écrivain se trouve d'autres sources d'inspirations et d'autres moyens de les dire.

Les personnages de DIB dans la deuxième trilogie s'expriment tous depuis des terres étrangères. Déjà dans *Habel*⁹², publié en 1977, histoire d'un jeune homme perdu dans ses pensées, désordonné dans ses réflexions, DIB s'exprime de manière inhabituelle pour le narrataire accoutumé à une écriture linéaire. Le personnage principal dérouté dans son existence la croise à celle des autres pour y trouver refuge. Habel conditionne sa vie à celle de Lily, la femme qu'il décrit comme

92 Voir mon mémoire de magistère soutenu le 26 novembre 2006 au centre universitaire de Béchar, *Le déplacement narratif dans l'écriture des personnages chez Mohammed DIB dans ses deux œuvres Un été africain (1959) et Habel (1977)*.

son âme sœur, à celles de son frère, l'origine de ses problèmes, et du vieux qui l'intrigue. *Habel* ne fait que se perdre encore plus. La perte et la quête identitaire sont omniprésentes dans les romans de DIB de la trilogie dite de l'Exil. Il n'y a de quête que dans la perte.

I.2.1.2 Tendances littéraires

Une forme plus élaborée, plus recherchée dans ses moyens d'expression, c'est là la première observation que nous pouvons faire des textes de la seconde trilogie de DIB. Il ne s'agit plus de décrire une situation et de la rendre visible dans une construction langagière facile à aborder. Le lecteur est contraint, dans ces textes de la nouvelle tendance dans la littérature maghrébine d'expression française, à faire des efforts supplémentaires. Le texte interroge le lecteur, l'incite à porter une réflexion plus profonde sur l'être humain et sa complexité.

La trame textuelle est différemment élaborée dans *la Trilogie Nordique*, elle est soumise à une exigence littéraire moins évidente que dans la première. La littérature maghrébine se déplace : elle s'est révélée par les œuvres publiées pour témoigner, dénoncer et exprimer sa colère et doit confirmer son importance alors que ses objectifs sont atteints. Elle doit prouver qu'elle a lieu d'être et d'exister outre les conditions qui l'ont révélée.

« Tout objet esthétique, en fait, est l'œuvre d'un projet humain [...] à travers le texte écrit ou la pièce jouée, à travers la beauté des mots ou la rigueur de la construction, un homme parle de l'homme aux hommes. L'objet esthétique, sur ce point, ne constitue qu'un cas particulier des relations avec autrui, un mode spécial de l'apparition de l'Autre »⁹³.

I.2.2. La marque de la rupture dans l'écriture de DIB

De la *Trilogie Algérie* à la *Trilogie Nordique*, Mohammed DIB tourne la page : deux triptyques marqués chacun par les conditions de sa création et publication, différents parce qu'ils s'inscrivent dans deux espaces géographiques éloignés et dans deux états d'esprit différents de l'écrivain. L'empreinte de DIB reste pourtant intacte 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 communion ou rupture avec son for intérieur.

« Les années 1964-1966 font en quelque sorte charnière entre la littérature de la guerre d'indépendance et de nouvelles œuvres, ouvrant une période de refus et de remise en question [...]. L'écriture est souvent nouvelle [...]. Cette génération, en tout cas, sait faire œuvre de critique et elle est consciente du rôle social de l'écrivain dans la cité. Il ne s'agit plus d'affronter les autres, mais soi-même »⁹⁴.

⁹³ Serge DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique*, Éd. Mercure de France, Denoël, 1972, p. 71.

⁹⁴ Jean DÉJEUX, *littérature algérienne contemporaine*, Coll. « Que sais-je », PUF, 1979, pp. 81-83.

Une période transitoire s'imisce entre les deux. DIB est un écrivain régulier, il publie continuellement.

La transmutation de l'écriture de DIB n'est pas un changement gratuit mais résulte d'un besoin de transférer un malaise différemment ressenti. C'est une écriture qui porte l'empreinte d'un écrivain dont l'inquiétude est de plus en plus ressentie, et exprimée dans les productions par un tissage textuel qui fait de chaque roman une production à part entière tant par sa charge sémantique qu'esthétique. La touche de DIB est omniprésente tant il fait de ses textes des pièces uniques et dont l'authenticité et l'originalité sont sanctionnées par différents prix littéraires.

Des œuvres successives de la plume de DIB font de lui l'un des écrivains algériens les plus actifs sur la scène littéraire. Ses productions renvoient sur le plan intellectuel de la fécondité de son écriture. L'écrivain construit ses textes à l'image du message qu'il tend à faire passer. Rigoureux et directs comme en exprime le besoin de peindre la situation politique et sociale d'un pays plongé dans l'oppression et l'acculturation. Ces conditions plongent la plupart des Algériens dans l'incertitude identitaire. De ces textes où il est question d'accepter l'autre et essayer d'être son égal à la prise de conscience après la désillusion difficilement supportée par un peuple meurtri. Ainsi l'écriture de DIB suit le rouage des événements politiques aujourd'hui devenus historiques.

La rupture scripturale est sémantique et esthétique mais elle est surtout la traduction d'un changement profond dans la perception de DIB et de ses engagements. Lire les textes de DIB, c'est écouter le témoignage authentique en ses lieux d'inscription et unique pour chaque histoire véhiculaire d'expériences inédites

I.2.3. L'écriture de renouvellement

DIB est l'écrivain de plusieurs générations. Ses œuvres sont omniprésentes dans la littérature algérienne d'expression française et cela depuis son émergence à l'éveil de la guerre d'Algérie. La littérature maghrébine semble à chacune de ses manifestations sur la scène littéraire s'étendre de l'espace géographique. Cette littérature répertoriée légitimement comme dénonciatrice des événements principalement politiques au départ de sa création prend des formes différentes, s'enrichit et s'affirme de plus en plus.

I.2.3.1 L'écriture méditative

Écriture distinguée au départ par une enveloppe esthétique différente, elle confirme sa singularité par le moyen d'une élaboration de la forme différente de celle que DIB nous a habitués à lire. Outre un changement dans le moyen de sa présentation linguistique, l'écriture de postindépendance de la littérature de renouvellement s'habille de l'originalité scripturale tant sur la forme que sur le fond.

Autant chargé de sens, celui de la vie et des existences de ses personnages, DIB médite sur ses nouvelles sources d'inspiration ou devons-nous dire de nouvelles inquiétudes. Le lecteur n'est plus interpellé par des personnages aux vécus poignants et violents, agressés par une main étrangère. Les interrogations suscitées chez le lecteur sont d'abord celles du personnage lui-même. Il assiste comme témoin à sa propre vie en même temps que le lecteur inquiet de plus en plus de ce qu'il va découvrir.

DIB est pudique dans son écriture. La violente franchise de ses propos dans sa *Trilogie Algérie* prend une autre forme dans sa *Trilogie Nordique*. *Les TO* s'inscrit comme le premier roman de la *Trilogie Nordique*. Empreinte d'une écriture hybride au fond qui se confond à une écriture antérieure et à une esthétique protéiforme comme dans ses lieux d'inscription.

« Ils se contorsionnaient, gesticulaient, tombaient à genoux et leurs exercices se changeaient en danses de supplication, mais pour tourner aussitôt à la poursuite effrénée, une poursuite où j'étais le chasseur, avant de m'apercevoir que je devenais le gibier »⁹⁵.

95 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985, p. 10.

Le texte commence par une agitation du personnage. Une interrogation qui l'intrigue et suggère au lecteur une dynamique du texte qu'il faut suivre. Le ton est donné. Le rythme de l'énonciation est saccadé; la ponctuation rend compte de sa précipitation. Le texte est interrompu par un énoncé qui se présente par une typographie différente (*italique*), cette fragmentation arrache le personnage à son monologue. L'auteur joue avec le temps.

« *Je regarde tout et m'en souviens déjà ainsi que d'un endroit aperçu de longue date quelque part ailleurs, loin d'ici* »96.

« *Comme si ce n'était pas l'endroit, comme s'il se dérobaient. L'espace qui m'en sépare débouche brusquement sur les larges marches inégales* »97.

« *Je reste là. Malgré moi, pourtant mes yeux se mettent à chercher, à fureter, vont d'un coin à un autre, entreprennent ce pour quoi je suis de retour en ces lieux. Et que fait l'océan pendant ce temps, il joue* »98.

« *Mais jugez plutôt de mon état, l'état où j'étais alors : en proie à la misérable des crises morales, une crise à s'agenouiller à et pleurer. J'en étais arrivé simplement à ne plus vouloir vivre* »99.

Un aller et retour, en avant puis en arrière. Le « *Je* » voyage dans le temps en faisant un retour vers le passé, avant sa venue à *Jarbher* quand il était à *Orsol*. Le personnage principal est tiraillé entre les

96 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 14.

97 *Ibid.*, p. 14.

98 *Ibid.*, p. 15.

99 *Ibid.*, p. 20.

lieux de son présent et ceux de son passé. La découverte de sa maladie le pousse à remettre en cause toute son existence.

« Sans doute étais-je déjà mûr pour une mutation et j'y avais donné mon consentement à mon insu, cette adhésion silencieuse qui n'est pas forcément et toujours le fait du traître qui dort en nous »¹⁰⁰.

Un chargé de mission envoyé par son gouvernement dans un pays étranger sans avoir demandé de partir. Il raconte aussi les raisons qui l'ont poussé à accepter ou subir ce départ, sûrement motivé par l'indifférence dont font preuve sa femme et sa fille.

« Je deviens à moi-même un objet de suspicion »¹⁰¹.

Déjà dans ce premier volet de *la Trilogie Nordique*, la rupture avec les premiers romans de DIB s'annonce dans le déplacement des lieux des premières inspirations. Il ne suffit pas pour l'écrivain de faire évoluer ses personnages dans des espaces différents mais de leur faire subir le déplacement, douloureux et souvent non désiré comme pour exprimer un temps de choc émotionnel subi par le personnage ressenti par le lecteur qui vit avec lui son ressenti et ses incompréhensions.

100 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 24.

101 *Ibid.*, p 28.

Les interrogations du début suivent la progression du récit et le « je » est encore confronté à des sentiments qu'il a du mal à gérer et à comprendre. Pour la première fois la notion de l'oubli est mentionnée. Tout le lieu de son discours se tient incompréhensible car sa parole est muette, tous ces sentiments qui fusent dans sa tête et en même temps l'empêchent de réfléchir.

« Une règle si intelligente et si humaine intrigue de prime abord le voyageur de passage, en particulier s'il a comme moi été affronté d'autres spectacles, elle l'incline à la méfiance »¹⁰².

De son déracinement, le personnage principal trouve le moyen de revenir à sa vie d'avant, il parle de sa femme, de sa beauté et sa personnalité, puis comme arraché de son rêve éveillé, il est projeté dans *Jarbher*, la ville où il travaille et vit, il la décrit avec éblouissement. Il parle de la vie et de la mort et de l'histoire passée de *Jarbher*. Toutes ces descriptions l'empêchent d'oublier ses racines, son origine et son passé mais il ne peut pas s'y attarder, ramené à la réalité. DIB dote son personnage d'un pouvoir qui le dépasse, rassuré tantôt par les souvenirs de son passé, ses rêves de le retrouver et le présent dans lequel il vit et qui lui rappelle qu'il est étranger.

102 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 37.

« Au nom de quoi aurions-nous pu y mettre un obstacle ? – Il fallait entendre évidemment, à ce souhait de quitter le monde – Ne nous payons pas de mots, aucune religion ne s'y oppose, toutes louent plutôt l'acceptation tranquille de la mort, à l'exception de la niaise moderne de la vie à tout prix, à n'importe quel prix. Pour nous, le vœu de cette famille ne pèse pas d'un poids moins lourd que le vœu contraire, nous ne connaissons pas de responsabilité plus grave que celle qui consiste à imposer à quelqu'un, sans son exprès acquiescement, l'obligation de continuer à dérouler le fil d'une existence à laquelle, n'y aspirant plus, il ne cherche qu'à donner congé »¹⁰³.

« La maladie est souvent notre dernier refuge quand toutes les autres issues se ferment et que nous ne savons plus à quel saint nous vouer. Il serait maladroit, peut-être dangereux, de frustrer les gens de cette consolation »¹⁰⁴.

Ed retourne à cet endroit inconnu qui le plonge dans un grand désarroi, une grande angoisse. Son discours est très ambigu, il replonge sa pensée dans ces lieux inconnus qu'il ne cesse de confondre. L'idée qu'il ne connaît pas et qui ne le reconnaît pas déroute encore plus le personnage, déjà perdu dans ses pensées noires. Rappelons-nous qu'il est depuis le début du texte confronté à sa maladie ou plus précisément à la pensée de sa maladie qui conditionne son état d'esprit et conforte ses inquiétudes et interrogations sur la vie, la maladie ou bien même la légitimité de la mort.

103 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., pp. 40-41.

104 *Ibid.*, p. 48.

« Orsol hante de plus en plus mes pensées. Rayonnante de blancheur immaculée ainsi que telle cité de légende dans toute sa présence remémorée, ma bonne ville ne me semble pourtant pas pouvoir être plus lointaine. Elle me manque »¹⁰⁵.

Le discours du personnage semble ambigu, lui-même ne se retrouve pas dans ses pensées. Nous y retrouvons des paroles hallucinatoires et paradoxales, l'empreinte d'une nostalgie déroutante. Comme s'il ne pouvait pas se défaire de ses souvenirs, éclatants et clairs par moments mais devenus tellement étrangers depuis son départ.

« [...] Cet espace, cet espace délimité. L'espace qu'on cherche partout. Un espace qui ne perd pas de sa force, à aucun moment »¹⁰⁶.

Le personnage principal parle d'un monde qui serait souterrain, tenu sous un sombre secret, il n'y croit pas, il ne sait plus quoi penser. Il voudrait rentrer chez lui, ce lieu qu'il décrit mais la décision ne lui appartient pas.

« Ce qui n'a pas de nom et qui, sans repos, vous rôde autour dans l'espoir d'en obtenir un, et il ne le reçoit jamais »¹⁰⁷.

105 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 94.

106 *Ibid.*, p. 77.

107 *Ibid.*, p. 92.

La séparation du personnage principal avec sa femme revient au fur et à mesure, en termes de sentiments, de souvenirs qu'il ne peut pas contrôler, il en est de même de sa nostalgie pour *Orsol*. Dans toute cette perdition, Ed retrouve, en ces lieux perdus, étrangers à lui quand il répond à l'invitation de *Talilo* pour les vacances, de très longues descriptions du chemin qu'il emprunte pour s'évader. Il perd son chemin mais c'est une perte qui le fait se retrouver avec lui-même, en communion avec la nature.

« Comment retrouverai-je Orsol après ces années d'exil ? »¹⁰⁸.

« Il me reste Orsol s'il ne me reste plus de famille et j'attends »¹⁰⁹.

« Je sais que le soleil continue à briller là-haut dans un ciel au bleu éclatant mais je le sais de mémoire seulement »¹¹⁰.

108 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 99.

109 *Ibid.*, p. 101.

110 *Ibid.*, p. 109.

Nous retrouvons dans *les TO*, la notion d'exil¹¹¹ qui participe à l'aspect novateur de l'écriture de DIB. Tout commence pour le personnage principal à la découverte de sa maladie et son rapport avec la mort mais son départ est expressément cité comme le point noir du non retour. Nous retrouvons l'idée du déplacement vers des terres étrangères dans plusieurs modes d'expression, la nostalgie, le souvenir et/ou l'espoir du retour chez soi.

Orsol n'est pas seulement le lieu de son être, c'est aussi le lien avec la famille. Son personnage, ancré dans la tradition arabo-musulmane, est décontenancé de son éloignement de sa famille considérée comme lieu de repère social et d'appartenance à une communauté.

« Je vis sans doute une histoire qui n'est pas la mienne »¹¹².

« Qui part ne revient pas, et ce n'est pas à la maison d'aller le chercher chercher celui qui n'en a pas, qui a perdu la sienne. C'est à lui d'aller chercher sa maison, elle doit l'attendre quelque part »¹¹³.

¹¹¹ La notion exprime une idée de l'auteur omniprésente dans la *trilogie Nordique*, elle fera l'objet d'une étude approfondie dans la deuxième partie de notre travail. Élément clé de cette deuxième trilogie, sa prise en charge s'articulera autour de son émergence dans le texte de DIB dans la recherche thématique.

¹¹² Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, *op.cit.*, p. 113.

¹¹³ *Ibid.*, p. 154.

Ed n'est pourtant pas unique en son genre, son histoire est celle de ceux qui vivent l'exil, forcé ou souhaité. DIB lui-même a vécu un départ précipité et forcé de l'Algérie. La situation qu'il décrit est commune du mal être mais son expérience est vécue différemment.

« Questions sans réponse, réponses qui ne répondent à aucune question. Phrases, phrases [...] Je m'efforce d'écouter ce verbiage »¹¹⁴.

« Le bonheur d'un homme c'est un autre homme qui l'assure et qui l'acquitte. Ainsi lorsque telle personne reçoit son lot d'avantages dans l'existence, telle autre aura déjà payé pour cela »¹¹⁵.

Lire les *TO* nous amène à penser que, dans cette nouvelle écriture de DIB, l'expérience n'est celle de l'auteur mais de son personnage. À aucun moment Ed ne se prend en charge, il est complètement submergé par cette vie. Il est désintéressé de ce qui se passe autour de lui, conscient de n'avoir aucun pouvoir pour changer quoi que ce soit. Il sait juste qu'il n'est pas maître de sa vie, qu'il en est le serviteur et face à cette fatalité, sa prise de parole devient moins évidente à cerner, plus complexe comme l'est sa personnalité.

« Atterré, je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure m'étrange »¹¹⁶.

« On prend ce qui n'est pas sûr au lieu de ce qui l'est, et parce qu'il n'est pas facile de vivre »¹¹⁷.

¹¹⁴ Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 133.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

Ed est une personne intriguée et intrigante. Sa complexité, son discours et ses pensées sont le reflet d'une existence tourmentée. Son départ d'Orsol le déracine et quel déracinement culturel ne suppose pas une personnalité altérée, une identité fragilisée ? C'est ainsi que nous le retrouvons dans ce premier volet de la seconde trilogie, perdu dans tous ces lieux qu'il n'arrive pas à nommer.

« Pour le moment je m'attends surtout à partir, à quitter Jarbher du jour au lendemain, et Aëlle tout de suite, ne plus la revoir une fois cette île laissée derrière moi »¹¹⁸.

Talilo, Eid, Aëlle et les autres confrontent leurs discours lors d'une soirée arrosée. Tous ivres, la conversation porte des paroles chargées de sens. Talilo se rate en voulant se tirer une balle dans la tête. Des poèmes insérés. Eid se pose des questions sur sa vie d'avant et sur l'éventualité d'une vie avec Aëlle.

« Suis-je en train d'échanger une folie contre une autre, Aëlle, ou c'est toi qui vas me faciliter le passage ? »¹¹⁹

« Alors tu restes assis là 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 ! »¹²⁰

« [...] Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom [...] Votre vrai nom est celui que vous emportez avec vous dans la tombe »¹²¹.

¹¹⁸ Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., pp. 144-145.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹²¹ *Ibid.*, p.151.

« Le jour se lève. Il se lève alors que la nuit ne s'est pas couchée encore »¹²².

À la lecture des *TO*, nous ne pouvons pas ignorer la notion de mort qui est exprimée de diverses manières. Morale ou physique, elle est omniprésente dans la pensée du personnage principal. Dans une partie ultérieure, cette notion fera l'objet d'une étude exhaustive. Ce qui nous importe dans cette partie de notre travail, c'est le mode d'expression par rapport à l'écriture de *la trilogie Algérie*.

Un sacrifice assumé, la voie de l'engagement pour la libération de l'Algérie, le risque est à prendre pour Hamid Saraj et ses hommes engagés dans la lutte contre le colonisateur. Pourtant, cette même notion ne se présente pas de la même manière dans *la Trilogie Nordique*, une fatalité très souvent non assumée, la mort n'est pas seulement perte de la vie, mais aussi de la dignité, du libre arbitre et de l'identité.

« Je ne dois plus avoir toute ma raison ; et Aëlle ? »¹²³

« Bientôt j'aurai tout oublié, l'instant présent, celui qui vient de passer, mon cauchemar, [...] vrai Nom »¹²⁴.

122 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 156.

123 *Ibid.*, p. 160.

124 *Ibid.*, p. 162.

Ed face à son autre, il ne semble plus savoir qui il est, ni ce qu'il fait ! L'effet du miroir. L'oubli le guette. Il raconte son histoire avec Aëlle. Son écriture est déstructurée et contorsionnée. Cette écriture fragmentaire le met devant le fait d'une vie complexe. Cette écriture traduit avec fidélité l'état d'esprit du personnage principal, ce n'est pas l'écriture qui fait exister Ed, c'est lui, ses réactions et ses inquiétudes qui la font être. Il est flagrant que l'écriture du roman est éclatée, métaphorique et ne répond pas au seul besoin d'une lecture primaire. Pour approcher le texte, le lecteur doit s'inventer interlocuteur, interroger le texte autant que ce dernier l'interroge.

« *Çadaqa* »¹²⁵.

Dans le texte déjà largement engagé, Ed fait la connaissance d'un Arabe. Le prétexte pour utiliser la langue arabe, un procédé auquel le lecteur est habitué dans les textes de DIB. Mais alors que cette utilisation revêt une dimension culturelle dans les premiers textes de l'auteur, dans *les TO*, c'est une connotation imprégnée de l'aspect religieux qui nous semble être exprimée.

« [...] à présent incapable de distinguer entre ce qui a lieu et ce qui n'est jamais arrivé, je [...] mais quelque chose rit soudain très fort, quelque chose, la nuit sans nuit, la lune blanche sous le ciel blanc ? »¹²⁶

« Ne plus savoir qui on est. Ne plus savoir son nom »¹²⁷.

125 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit. p. 175.

126 *Ibid.*, p. 180.

127 *Ibid.*, p. 189.

« J'admire le spectacle de ma vie tout en me bouchant le nez devant, je l'apprécie avec répugnance. Une bonne raison pour s'en débarrasser, non ? »¹²⁸

Le jour du jugement ou le rêve que fait Ed, il est jugé par tous ceux qu'il a rencontrés à *Jarbher*. Il ne fait plus de différence entre le rêve et la réalité, il sombre dans la folie, perdu dans un monologue interminable dans lequel seules les interrogations fusent. Aucune réponse, aucune volonté de réponse comme si cette perdition permettait la délivrance, l'oubli et la folie.

Ed semble avoir rêvé tout ce qui s'est passé après son retour des îles. Aëlle est là, à ses côtés. Dans le roman, nous remarquons que la parole est prise par le personnage principal, souvent il parle dans sa tête, c'est une parole muette. Dans les passages en italiques, nous remarquons la troisième personne du singulier.

Le SÈ est un texte façonné de telle façon que nous l'abordons avec appréhension. D'emblée, le ton est donné. Le personnage principal est une femme du Nord, elle est originaire d'un pays où la neige et le vent glacial s'imposent même en période estivale. De son prénom Faïna, 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.

¹²⁸ Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 195.

La naissance de son fils suggère à Faïna 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 est sa motivation, sa raison d'être, sans doute le croit-elle très sincèrement parce qu'elle découvre les joies de la maternité. Et pourtant tout cet enthousiasme semble la quitter peu à peu. Elle se détache de plus en plus de son fils et bientôt, elle ne le voit plus. Elle l'a oublié.

Nous remarquons une particularité de l'écriture que nous n'avons pas rencontrée à la lecture ni de la première trilogie ni même du premier roman de la seconde. La parole est distribuée à deux personnages, ils racontent la même histoire vécue par deux protagonistes (par eux?). Cette écriture paraît spontanée. A l'ordre de l'histoire et à celui de la narration s'ajoute celui du sentiment, les sentiments différents et confondus les uns aux autres.

Nous distinguons deux écritures dans le roman; la première partie racontée par le personnage principal, rythme saccadé et rupture entre les énoncés, comme si elle écrivait un journal intime. La deuxième partie, racontée par Solh, fait entendre un timbre plus posé, plus réfléchi, rend compte d'un regard en retrait.

*« Je me suis tue, mais pas ma voix, ou peu importe, la voix qui dit je et va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretient qu'avec elle-même. Une parole en s'adressant à lui qui parlera seule là où elle est »*¹²⁹.

*« Une parole qui parlera seule là où elle est »*¹³⁰.

Trois discours se mêlent : la parole de Faïna comme une lettre, des paroles rapportées et des passages en italique. Faïna tient un journal, ce qui nous amène à dire que le discours qu'elle tient est empreint d'une expression spontanée des sentiments.

Déjà, dès les premières lignes, nous savons que l'histoire se déroule dans un des pays où la neige a une place importante. Faïna ne se sent pas bien, elle écrit à Solh, lui parle, parle de lui, raconte ce qu'elle fait et son état d'esprit. Elle semble l'aimer jusqu'à s'y perdre. Elle rêve.

Faïna avoue la complexité de sa personnalité et son caractère. Elle voudrait que son enfant ne le soit pas, qu'il soit différent d'elle. Elle se ressource des éléments de la nature.

*« Ma journée n'est plus faite que de minuscules morceaux de présent »*¹³¹.

*« J'entends en réalité plus ce qui résonne dans ma tête qu'au dehors, autour de moi »*¹³².

129 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 11.

130 *Ibid.*, p. 12.

131 *Ibid.*, p. 29.

132 *Ibid.*, p. 30.

Fäina ne se rappelle rien de son accouchement. Solh ne donne plus de nouvelles. Elle parle de son amour pour son fils puis de celui de Solh. Fäina pense à sa rupture avec Solh. Beaucoup de choses les séparent.

Fäina pressent une rupture avec Solh mais rien n'est révélé. Oleg est une solution plus arrangeante, elle se met en couple avec lui mais seul le bébé semble attester de cette relation. Elle ne sent plus les mêmes liens avec son fils. Le souvenir de ses moments avec Solh continuent de la hanter.

« La voix peut remplacer la chair et devenir chair quand les autres sens en viennent à nous faire défaut. Elle ne trompe pas non plus »¹³³.

Fäina se plait à vivre dans le rêve jusqu'à refuser ce qui lui rappelle la réalité. Elle revit, en racontant, son premier rendez-vous avec Solh, et la nostalgie qui la fait vivre.

Dans son journal intime, Fäina raconte les événements qui ponctuent sa journée commencée dans la nuit. Elle est désolée de n'avoir pas pu parler librement à Solh, dérangée par la présence dans le salon de ses parents et le voisin peintre.

133 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 52.

Toujours éprise de ses pensées pour Solh. La mort d'un petit garçon de quatre ans touche Faïna. Elle se remémore des souvenirs d'enfance.

« Tu connais ton vrai nom à présent [...] qu'il veuille t'emmener »¹³⁴.

Faïna est désolée que son fils ne porte pas de signe génétique de son père biologique. Une requête que ses parents, qui ignorent l'identité du père du bébé, trouvent insensée, avec des propos à la limite xénophobes.

« Solh, tout en aggravant l'éloignement entre nous, cette distance me rapprochera de toi »¹³⁵.

Faïna décrit le quartier dans lequel elle vit et le compare à celui de son enfance ; c'est le même emplacement mais bien des choses ont changé. Elle se rappelle en détails le bain dans lequel elle se rendait avec sa mère, sa grand-mère et sa sœur. Faïna entame sa vie avec Oleg mais cela ne lui fait pas pour autant oublier Solh.

« Toutes les langues, nos étudiants venant de tous les pays les plus invraisemblables, - même l'Algérie. Mais lui, l'Algérien, n'a pas daigné nous honorer de sa présence »¹³⁶.

« Comment boucler une ère, entrer dans une autre et marquer la rupture [...] »¹³⁷.

¹³⁴ Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., pp. 68-69.

¹³⁵ *Ibid.*, p71.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 103.

« Quel gâchis ! S'aimer ainsi, et se tourner le dos comme nous le faisons »¹³⁸.

Dans la deuxième partie du roman, Solh raconte des moments passés avec Faïna, après qu'ils se soient quittés. Épris l'un de l'autre, ils n'envisagent pas d'être séparés.

« C'est que nous avons recommencé d'attendre. Qu'il l'eût voulu ou non, chacun de nous était déjà aux prises avec son attente »¹³⁹.

Solh raconte un de ses rêves avec Faïna. Il parle de Lex, l'enfant de Faïna mais sans le nommer. Il exprime l'internement de Faïna. Dans la première partie, où la parole était à Faïna, elle n'avait pas fait allusion à cet internement ; pas directement.

« Dieu est avec moi. Chut, ce mot, il ne faut pas le prononcer à la légère »¹⁴⁰.

Solh plonge dans ses souvenirs ; au temps de la guerre d'Algérie quand il était un soldat craint par les colons et par ses propres compagnons de révolution. Dans ce passage, nous remarquons une grande référence à la religion.

« C'était au-dessus de mes forces, je ne savais plus résister à la tentation d'envoyer les gens voir s'il y a un monde meilleur »¹⁴¹.

138 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 107.

139 *Ibid.*, p. 126.

140 *Ibid.*, p. 129.

141 *Ibid.*, p. 134.

Solh raconte Faïna et sa manière d'être. Le texte est porte l'empreinte de la foi religieuse, de la mémoire et de l'oubli. Faïna n'existe que parce que les autres disent ou font autour d'elle.

Faïna ne supporte plus la vue de Lex, ni la présence d'Oleg, seul Solh l'apaise. Solh lui raconte l'histoire de Didi à la barbe de plumes. Solh et Faïna sont fous amoureux.

« Un fantôme aurait eu plus de présence, aurait rempli les lieux plus qu'elle ne le faisait. Une demeure qui me devenait à moi aussi d'un coup étrangère »¹⁴².

Malade, à l'hôpital, Solh est autant aidé, accompagné par Faïna qu'elle l'a été quand elle était malade. C'est un amour qui conduit à la folie, au point que rien n'existe en dehors de leurs discussions.

«L'amour peut-il prêter main forte à la folie ?»¹⁴³

« Et de m'entourer, elle, de son amour, l'abri le plus invraisemblable où j'aurais jamais souhaité élire domicile- et l'attendre »¹⁴⁴.

« 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 égarée »¹⁴⁵.

142 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 145.

143 *Ibid.*, p. 153.

144 *Ibid.*, p. 155.

145 *Ibid.*, pp. 146-147.

Solh, farouchement épris de Faïna autant qu'elle l'est de lui, raconte les journées qu'il a passées à ses côtés dans sa ville, celle de son enfance. Et c'est dans l'évasion que Solh tente de réconcilier Faïna à la vie. Il l'emmène souvent en Voyage. Mais Faïna ne semble exister que par son silence, elle subit les paroles, les discussions de Solh. Faïna est très malade, déconnectée de la vie. C'est dans l'oubli et la mémoire qu'elle se retrouve.

Solh raconte la jeunesse de Faïna, quand elle gardait un enfant et surveille une vieille dame, chez une famille suédoise aristocrate. Faïna a un comportement ambigu, elle « chasse » Solh après l'avoir instamment invité à la rejoindre chez elle. Elle est prise de folie. Faïna est internée.

«Ce n'est que dormant du sommeil d'Ève qu'elle s'abandonne aux mains de la joie »¹⁴⁶.

« Ni ce jour-là, ni les sept jours suivants. Elle se fondait sur les pouvoirs du chiffre 7 »¹⁴⁷.

La symbolique des chiffres « 3 » et « 7 », quelle dimension dans ce texte à la trame textuelle imprégnée de connotation religieuse et philosophique?¹⁴⁸

146 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 175.

147 *Ibid.*, pp. 181-182.

148 Les deux notions de *philosophie* et de *religion* feront l'objet d'une étude dans la partie III de notre travail. Notre initiative pour cette analyse est suscitée par le degré de transmutation de l'écriture de DIB via de nouvelles formes

« Je t'ai modelée contre les ténèbres. La lumière, elle, nus est nuit, agression, engeance d'enfer »¹⁴⁹.

Faïna est plongée dans une crise de démence. Seuls, la nature et Solh peuvent l'en tirer mais seulement temporairement.

« [...] au spectacle de cette plénitude et de ce vide qui condamnent les mots, n'importe quel mot, les rend inutiles, imprononçables [...] les mots qui manquent »¹⁵⁰.

« [...] une voix, l'ombre d'une autre voix, muette [...] parole de sommeil »¹⁵¹.

Solh et Faïna partagent un bout de voyage par train pour se rendre là où ils ne savent pas encore.

« [...] elle savait pourtant qui tu étais, toi- et moi d'où je venais. Mais elle tenait à nous l'apprendre, nous le faire découvrir »¹⁵².

« Ce que nous étions devenus [...] n'avait pas de nom, c'est ce qui n'a jamais de nom. Et quand il en a un, c'est un nom interdit »¹⁵³.

d'écriture mais aussi de nouvelles références symboliques, moins évidentes dans l'écriture des premiers textes ou moins explicitement exprimées.

149 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 184.

150 *Ibid.*, p. 189.

151 *Ibid.*, p. 190.

152 *Ibid.*, p. 194.

153 *Ibid.*, p. 195.

Fäina réagit à la vue des prostituées qui la font sortir de son mutisme et la rendent vivante. Fäina la louve. Son histoire est confondue avec l'histoire de la femme qui décide de tout abandonner pour un loup.

I.2.3.2 Écriture de l'observation

NM, dernier roman de *la Trilogie Nordique*, s'annonce comme un jeu de devinette. Tel que l'annonce le personnage principal, nous ne savons pas qui parle car la parole est prise et est interpellée, rendue puis reprise. Même Lyyll y prend la parole, petite enfant qui ne sait pas encore parler mais qui s'exprime comme pour raconter une histoire, la sienne et celle de ses parents qu'elle sait différents. Consciente de leurs conflits, telle une adulte elle demande à son père des explications. *Est-ce que tout le monde a le droit de t'embrasser ?* Lui qui répond non.

L'exemple que nous nous proposons de citer illustre notre idée selon laquelle le texte de *DIB* se présente en écriture d'observation. Lyyll rend visite à son père, hospitalisé. Le « *je* » qui parle s'adresse au « *tu* » qui redevient « *je* », comme pour monologuer. Conflit de la langue entre origine et étranger. Les trois générations se rencontrent; le père perdu entre sa mère dans son pays d'origine et sa fille à l'étranger. Dans ce texte, *DIB* concentre son écriture sur le temps d'observation et de réflexion.

« Lyyl à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux »¹⁵⁴.

« J'ai déjà perdu un pays, plutôt le mien m'a perdu. J'en ai cherché un qui veuille m'adopter »¹⁵⁵.

Nous partons de l'idée que tout état d'observation suppose une réaction. Notre lecture du texte nous le présente comme une expérience latente de toute action. Le personnage principal nous fait vivre son histoire par ses émotions, ses pensées sans qu'il ne déclare son pouvoir de agir ou réagir.

Borhan vit dans la peur de perdre Lyyl. Sa séparation certaine avec sa femme lui peur. Va-t-il aussi perdre sa fille ? Un homme du Sud et une femme du Nord, c'est ainsi que Borhan s'explique l'échec de son couple. Cette différence qui peut aussi le séparer de sa fille.

« "Et l'amour d'une femme ? Ne vous donne-t-il pas des droits ? Ne vous offre-t-il pas cette place que vous cherchez ? La force de l'amour ? " Je n'ai eu que des raisons de le croire, parce que je ne m'imaginai pouvant vivre sans Roussia, ni elle, m'imaginai-je, sans moi. Et elle s'est employée, en ces premiers temps, à me faire une place sur son sol »¹⁵⁶.

154 Mohammed DIB, *Neige de marbre*, Paris, Éd. Minos La différence, 1990, p. 21.

155 *Ibid.*, p. 167.

156 *Ibid.*, p. 168.

Borhan s'interroge sur son identité. Il parle enfin ses origines et croit même que sa fille lui ressemble plus qu'à sa mère; Roussia.

Attendue puis acclamée dès son arrivée, Lyyl est la reine de sa classe pour ses camarades et sa maîtresse. Elle observe le monde qui l'entoure, pose des questions sur la mort. Elle engage des réflexions avec son père qui bien des fois ne sait pas quoi lui répondre. Réflexion innocente mais qui font réfléchir Borhan.

Bohran est en froid avec sa femme ; il en est conscient mais n'y peut rien. Étranger dans le pays où il vit, il ne se sent pas chez lui. Pourtant, il a essayé par son alliance avec sa femme de se trouver un pays, légitimer sa présence en ces lieux. Il pense que Lyyl peut lui procurer cette assurance de se sentir chez lui mais elle est encore jeune. Le sentiment du rejet de cette terre étrangère est explicitement exprimé.

« Un vide qui vous vide. Et la même chose se répète ; personne ici, mais à côté, présence pétrie de présence, obstinée d'absence. L'éprouvante absence de la présence. La dévorante absence. »¹⁵⁷.

Borhan et sa femme se séparent, cette séparation le bouleverse. Séparé de sa femme, il l'est aussi de sa fille, une séparation physique mais qui pèse sur le moral. Tout lui rappelle sa fille. Il est nostalgique de ces moments passés avec elle, ses souvenirs. Il se rend au *Colibri*, un restaurant qu'il a fréquenté lors de ses vacances passées avec sa fille et

157 Mohammed DIB, *Neige de marbre*, op.cit., 174.

son ex-femme. Il se rend finalement compte que sa fille n'est plus avec lui et il en souffre. Absente, pourtant tellement présente dans tout son être. Il plonge et replonge dans les moments qu'il a autrefois partagé avec sa fille.

Borhan sait, il est convaincu que sa fille, un jour ou l'autre, sera indépendante de ses pensées, de ses faits et gestes. Nostalgique aux histoires que lui racontait sa grand-mère, Borhan fait de même avec sa fille mais l'histoire qu'il lui raconte est véridique en tout cas pour lui, dans sa tête.

Borhan noyé dans ses souvenirs, se rappelle son ex-femme, la venue au monde de sa petite fille. Lyyf ressemble plus à sa mère mais Borhan est persuadé qu'elle lui ressemble plus dans son caractère, qu'elle a hérité de ses traits moraux. Il essaie d'oublier mais il se souvient.

1.2.3.3 Le roman de l'attention

Nous pouvons assister à la vie des habitants de *Dar Sbitar* à travers le regard du petit Omar, il grandit mais la vie des habitants de Tlemcen de la ville au village, cas de *Bni Boublen* ne semble pas changer. Le déplacement géographique de certains personnages ne semble pas suffire pour témoigner d'un changement du quotidien. Nous pouvons assister, suivre les événements certes chargés d'émotions. Mais les mots semblent décrire naturellement le déroulement des vies avec une suite diachronique qui ne prête à aucune confusion dans le temps.

Des situations complexes qui rendent plus ambiguë la réaction de l'Homme face à sa nature complexe. Pour dire cette complexité, DIB élabore un moyen d'expression à l'image de cette autre façon de voir le monde extérieur. Son personnage n'assiste pas à la vie des autres mais est confronté à ses propres démons.

Une écriture éclatée parce qu'il ne s'agit pas de voir défiler la vie du personnage principal. Lacunaire parce qu'elle n'offre pas un moyen aisé pour le lecteur d'aller vers la compréhension du texte dès sa première approche. *Habel*, par exemple, est un roman qui ne s'offre pas à la première lecture. Notre proposition de lecture nous amène à décrire le texte comme une fresque, un tissage dont le commencement et la fin ne peuvent pas être déterminés avec certitude. L'ordre de l'histoire et celui de la narration nous font penser que l'écrivain n'a pas écrit le roman en pensant à ce que le personnage ressent mais entre dans sa tête et décrit ce qui s'y passe réellement.

*« L'exercice de la poésie mène vers un tel affinement, à une recherche tellement poussée dans l'expression, à une telle concentration dans l'image ou le mot, qu'on aboutit à une impasse [...] Il faut briser le mur d'une façon ou d'une autre. Et voilà pourquoi je fais les deux choses à la fois. Le roman n'est-il pas, d'ailleurs, une sorte de poème inexprimé ? La poésie n'est-elle pas le noyau central du roman ? »*¹⁵⁸

158 Jean DÉJEUX, *Mohammed DIB, écrivain algérien*, op.cit., p. 10.

L'écriture devient plus élaborée dans la période de renouvellement. Plus inquiète de la forme déjà dans ses textes produits dans la période de postindépendance, l'écrivain ne considère pas les deux écritures comme différentes mais comme mutantes au même titre que les conditions de vie qui ont changé les lieux d'exploration qu'il parcourt ; de l'Algérie qui lui inspire les premiers textes aux pays du Nord qu'il découvre après son exil. Les inspirations changent, les lieux d'inscriptions changent, le moyen linguistique pour dire ces changements suit ces mutations.

I.2.4. Synthèse

L'écriture de la seconde trilogie de Mohammed DIB se présente comme le lieu d'une manifestation scripturale hallucinatoire. La lucidité malgré la souffrance, dont faisaient preuve les personnages de la première trilogie, est très distancée par des vies complexes. Dans les premiers textes, les sévices du pouvoir colonial provoquaient des réactions des personnages, conscients de l'agresseur et de l'agressé. Dans la trilogie de l'exil, c'est une problématique plus ancrée dans le fond de la personnalité des personnages qui est mise en avant.

La preuve de la transgression dans les moyens linguistiques dans cette trilogie commence par la remise en cause même des conditions qui la font être. Rappelons que DIB est d'abord un poète avant d'être romancier. Il emprunte le genre prosodique pour faire passer son message dans les premiers textes publiés au profit de la cause de l'Algérie. Ce n'est donc qu'un retour aux sources que DIB nous propose dans ses trois romans de l'ère de l'exil.

Partie II
***Les indices de la confluence
dans les discours narratifs
de DIB***

La question des thèmes traités par DIB s'impose d'elle-même, soutenue par celle des personnages. L'approche des personnages dans l'œuvre de DIB fera l'objet d'une étude approfondie dans le deuxième chapitre de la présente partie.

« L'étude d'un thème ou d'une thématique correspond à une approche traditionnelle du texte littéraire. Elle consiste à analyser les procédés mis en œuvre par un auteur pour traiter un sujet précis : ces procédés peuvent être d'ordre stylistique (lexique, figures de style...), intertextuels (références à des textes antérieurs), culturels (mise en relation avec d'autres formes d'art) »¹⁵⁹.

Notre analyse des thèmes a pour objet de suivre l'écriture de DIB dans tous ses états, de l'œuvre sociale qui raconte la vie de tout un peuple à l'œuvre existentielle qui propose une vision plus profonde de l'Homme face à sa propre existence.

De *la Trilogie Algérie* à *la Trilogie Nordique*, les thèmes abordés par Mohammed DIB nous paraissent différents : nous avons voulu les citer, les différencier afin de mieux les classer dans les trames textuelles. Cette distinction nous fait réfléchir sur la question de l'écriture qui se présente sous deux formes différentes.

¹⁵⁹ MÉMO DE RÉFÉRENCES, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 2002, p. 446.

Dans *la Trilogie Algérie*, les thèmes véhiculaires de la pensée de DIB puisent dans la société profonde que l'écrivain décrit avec les moyens d'une écriture réaliste aux allures dénonciatrices. Les personnages existent parce qu'ils subissent la même vie, partagent les mêmes maux. Dans *la Trilogie Nordique*, nous nous retrouvons confrontés à un choix des thèmes relatifs à la question des problèmes existentiels que vivent les *nouveaux*¹⁶⁰ personnages de DIB.

¹⁶⁰ Pour la contextualisation : le terme ici désigne une autre nature de personnage que DIB décrit dans ses textes de l'exil. Chaque roman présente un personnage principal différent même si l'idée d'un enchevêtrement des problématiques n'est pas exclue.

Partie II Chapitre 1
***Suite logique ou
détournement ludique dans
l'écriture des thèmes***

II.1.1. Suite logique ou détournement ludique dans l'écriture des thèmes

Dans *la Trilogie Algérie*, le choix des thèmes semble s'imposer comme le sont les conditions de vie des Algériens pris à témoin dans l'Histoire racontée. L'écriture de cette trilogie se présente en trois temps sauf qu'à les décrire, il nous semble que nous assistons à la progression d'une même histoire avec des thèmes similaires vécus différemment. Les romans sont révélés en temps différés et décisifs; la pré-révolution (1952), à la veille du déclenchement de la guerre de libération (1954) et quand la révolution atteint son apogée (1957).

C'est sur le fond d'une société traditionnelle, meurtrie et démunie, que DIB fait exister ses personnages autour d'une thématique commune. Nous ne pouvons pas donc dissocier définitivement le duo *personnages/ thèmes* parce qu'ils n'existent que quand ils se font exister mutuellement. Il est donc question pour nous, pour cette première trilogie, de proposer une analyse approfondie du choix de l'auteur, de ses thèmes et du moyen qu'il a adopté pour les faire vivre autour d'une réalité commune au peuple algérien pendant l'occupation coloniale.

Les thèmes de la misère, de l'identité et de la terre sont révélateurs du souci existentiel que *la GM* met en scène. Interdépendants, ils ne peuvent pas être dissociés. L'auteur nous met déjà en garde dans ce premier texte, sur le caractère sérieux de sa recherche d'une icône. Le

pain symboliquement présenté comme une identité culturelle rattachée à la terre des ancêtres. Une terre volée, pillée et qui n'offre plus ses bienfaits à ses enfants légitimes. Il s'agit donc pour DIB de faire part d'une inquiétude collective représentée par les trois thèmes indissociablement présentés.

II.1.1.1. La faim ou le symbole du pain

Le thème de la faim est omniprésent dans le roman *la GM*, sous diverses formes. Il est véhiculaire de la situation sociale des habitants de *Dar Sbitar* représentative de celle des Algériens : de la situation politique qui rend difficile l'accès des autochtones à cet aliment de base censé être disponible dans chaque foyer, et de la conséquence dans la psyché de chacun. Omar souffre de la faim, se débrouille pour ne plus avoir faim mais surtout partage et sans hésitation même s'il a très faim.

« Un peu de ce que tu manges »¹⁶¹.

Réplique devenue culte pour désigner la littérature de DIB, engagée dans la description de la société algérienne dans le contexte de la colonisation. La phrase d'ouverture du premier roman de la trilogie annonce déjà l'intention de l'auteur : faire de son texte un témoignage poignant et cru. Une voix qui ne s'élève pourtant pas au-delà des dix ans de son personnage principal Omar.

« Omar s'accroupit lui aussi avec les autres devant la meida et surveilla sa mère qui rompit le pain contre son genou »¹⁶².

¹⁶¹ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 7.

¹⁶² *Ibid.*, p. 190.

« Pourquoi n'aurions-nous pas, nous aussi, notre part de bonheur. Et si on pouvait seulement manger. Ce serait notre bonheur. Si ce n'est que cela, le bonheur, pourquoi ne pourrait-on pas manger un peu ? Quand je dis : Nous, ce n'est pas de nous qui sommes là, les uns près des autres, c'est de nous et des autres que je veux parler »¹⁶³.

L'auteur annonce le rapport du personnage principal avec la nourriture, une faim qu'il n'est pas seul à ressentir. De son jeune âge, il partage le peu de pain qu'il se débrouille avec Veste-de-kaki, un petit garçon qu'il constate plus en difficulté que lui. La nourriture est plus qu'un geste quotidien normal, c'est une quête perpétuelle.

« Il était cependant habitué à n'être jamais rassasié ; il avait apprivoisé sa faim. À la longue, il put la traiter avec l'amitié due à un être cher ; et il se permit tout avec elle. Leurs rapports s'établirent sur la base d'une courtoisie réciproque »¹⁶⁴.

Conscient des bêtises des autres enfants de son âge, Omar fier ne ressemble pas à ceux qui suivent comme des chiens¹⁶⁵ un garçon tel que Driss Khodja. Il préfère de loin la faim à la mendicité ; pourtant le petit garçon n'a pas quoi manger la plupart du temps.

¹⁶³ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 173.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.109.

¹⁶⁵ Contrairement à ce qu'elle peut supposer, notre utilisation de la notion de *chien* n'est pas dévalorisante, elle se veut suggestive de l'état auquel sont réduits les Algériens, selon DIB, au temps de la colonisation.

Tout le texte de DIB est imprégné de cette faim, symbole de la pauvreté dans laquelle est plongé tout le peuple algérien. Omar ne serait qu'un quêteur comme tous ceux qui vivent cette même période que lui. Les habitants de *Dar Sbitar*, les habitants de Tlemcen n'en sont pas moins touchés. La société algérienne est présente en miniature dans ce fragment de texte prévu pour les raconter, leur misère, leur pauvreté, tout simplement leur faim.

*« Il avait terriblement faim, toujours, et il n'y avait presque jamais rien à manger à la maison ; il avait faim au point que certaines fois l'écume de sa salive se durcissait dans sa bouche. Subsister, par conséquent, était pour lui l'unique préoccupation »*¹⁶⁶.

Malgré le caractère intransigeant de tante Hasna, Omar sait qu'elle est la seule à pouvoir aider sa mère et c'est ce qu'elle fait. Omar va lui rendre visite de temps en temps, quand il a faim, sans exagérer.

Malgré la précarité dans laquelle elle est plongée avec ses enfants, Aïni ne manque pas une occasion pour partager sa *meida* avec sa cousine.

La notion de *pain* dans le roman *la GM* prend très vite une dimension socioculturelle, entre le manque et le partage. Symbole de la faim et de la pauvreté, il est aussi celui de la compassion, du partage et de la générosité.

¹⁶⁶ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 109.

« Un petit [...] se tenait à l'écart. Omar l'observait : [...] il ne jouait pas, celui-là. Omar fit le tour de la cour, surgit de derrière un platane, et laissa tomber à ses pieds ce qui lui restait d'un croûton. Il fit mine de ne point s'en apercevoir [...] il le vit de loin fixer le bout de pain, puis s'en saisir d'un geste furtif et mordre dedans »¹⁶⁷.

Le thème de la faim est celui qui ouvre et ferme le roman. Il est tout le temps évoqué, il est le véhicule même du texte. L'intensité de la pauvreté reste omniprésente dans la symbolique du pain ou de sa quête. En effet, déjà dans *la GM*, le pain est objet de quête mais surtout symbole de la pauvreté dans laquelle est plongé le peuple algérien.

« Tu travailleras jour et nuit, et tu n'atteindras pas le bout de pain. Entends-tu ? Tu n'atteindras pas le bout de pain ! »¹⁶⁸

Dans *le MT*, la quête est la même. Le pain est cette nourriture que tous recherchent pour passer chaque jour sans jamais en avoir assez. Dans la tradition alimentaire algérienne, le pain tient une place très considérable. Un aliment élémentaire pourtant difficilement accessible. La quête d'une vie, d'une existence tout entière comme celle d'Omar, petit homme malgré son jeune âge.

167 Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p 10.

168 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 39.

Tout le roman, Omar est en quête de pain, nourriture à dimension culturelle et à trait économique dans chaque foyer algérien. Signe de richesse pour ceux qui l'ont en accompagnement d'autres mets, de justesse et de correction pour ceux qui peuvent au moins l'avoir tous les jours à leur table et de perpétuelle quête pour ceux qui ne l'ont qu'occasionnellement fraîchement pétri.

« Môme notre pain est noir comme est noire la nuit qui nous entoure »¹⁶⁹.

Le pain ou sa quête tout au long du roman ne se présente pas seulement en tant que nourriture vitale mais existentielle aussi. La difficulté d'en disposer dans chaque foyer algérien, à *Dar Sbitar* symboliquement, en fait une partie intégrante de la vie de ses habitants. C'est comme si cette quête journalière était vouée à l'échec dès le départ. Il s'agit dans ce cas de le considérer non pas comme un objectif à atteindre mais comme une quête en soi. Tant qu'on ne s'affirme pas, on ne peut pas prétendre à une vie meilleure.

Omar parcourt les romans de *la Trilogie Algérie* pour se retrouver dans le dernier volet du triptyque, un petit homme qui travaille pour ramener le pain à la maison. Le mot *pain* dans le foyer algérien rime avec suffisance; manger à sa faim.

¹⁶⁹ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 40.

« As-tu revu le tableau de la mairie : on n'annonce pas de distribution de farine ? »¹⁷⁰

Le travail et le dur labeur ne suffisent pas, la quête du pain comme celle d'une existence digne sont une perpétuelle affirmation de la dureté de la vie dans ces jours qui ne semblent pas vouloir éclairer le tableau des existences. La thématique du roman *le MT* tourne autour d'une existence en perpétuelle quête. Dans cette optique, elle pourrait être substituée à la prépondérance des deux romans faisant partie de la première trilogie.

II.1.1.2. L'identité entre acculturation et dépossession

Omar est un enfant guetteur, interrogateur. Il observe ceux qui vivent avec lui au quotidien, à *Dar Sbitar*, à l'école et dans la rue. Même s'il ne comprend pas tout, l'enfant est conscient de la valeur de son existence.

« [...] Sa joie d'exister était si forte et il s'y donnait si entièrement qu'il était de la sorte suffisamment occupé. Il vivait pour ainsi dire impunément, et tout à son plaisir »¹⁷¹.

Omar ne parle presque jamais, diverses idées et questions défilent dans sa tête, inquiètent son esprit. Il ne cherche pas des réponses, il n'en voit pas l'intérêt. Il semble se chercher, il assiste sans intervenir, comme d'un œil extérieur, aux existences qui passent devant lui, dans les lieux où il vit et qu'il fréquente.

¹⁷⁰ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 41.

¹⁷¹ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., Exergue.

« Omar n'osait pas ouvrir la bouche pour poser ces questions [...] »¹⁷².

Hamid Saraj, sa mère Aini, ses sœurs, sa grand-mère, Veste-de-kaki, ses camarades d'école, ses copains de jeux et même les Européens, toutes ces vies se croisent tous les jours dans la ville de Tlemcen; pourtant toutes sont étrangères les unes aux autres. Il est toutes ces personnes et aucune d'elles parce qu'il assiste sans jamais s'impliquer réellement.

Aini est la misère dans laquelle il vit, il ne peut pas y échapper. Sa mère la lui rappelle tous les jours, matin et soir, comme pour le ramener à la réalité.

« Voilà ce que nous a laissé ton père, ce propre à rien : la misère ! explosa-t-elle. Il a caché son visage dans la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi. Mon lot a été le malheur »¹⁷³.

À l'école, Hassan est un instituteur soumis. Pourtant, nous retrouvons dans le texte *la leçon de morale*. Malgré l'interdiction de l'usage de la langue arabe en classe, il explique aux petits écoliers les mensonges de ce qu'il leur enseigne.

« Omar, surpris, entendit le maître parler en arabe. Lui qui leur défendait ! Par exemple ! C'était la première fois ! bien qu'il n'ignorât pas que le maître était musulman, -il s'appelait Hassan,- Omar n'en revenait pas. Il n'aurait même pas su dire s'il lui était possible de s'exprimer en arabe »¹⁷⁴.

¹⁷² Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 22.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

Hamid Saraj est une menace pour le pouvoir colonial. Il est capable par son instruction de participer à un éventuel éveil des consciences, dans une société touchée par un taux élevé d'analphabétisme. Cet homme est pourtant incompris parfois même par ses semblables. Omar le connaît, comme tous les habitants de *Dar Sbitar*, il n'est pas apprécié de tous mais Omar sait, Hamid a raison.

*« -Il faut en finir, avec cette misère -, ses phrases, claires, donnent une sensation réconfortante : tout ce qu'il dit est juste »*¹⁷⁵.

Toutes ces personnes, Omar le sait, lui ressemblent parce qu'elles sont toutes traitées de la même façon que lui, avec rejet et déni par l'Européen, le Français. Mais Omar est un garçon fier, il puise dans chacune de ces vies une partie de ce qu'il est, il en est conscient pourtant il n'accepte pas, sans intervenir réellement, par sa pensée, il résiste.

*« Omar n'acceptait pas l'existence telle qu'elle s'offrait. Il en attendait autre chose que ce mensonge, cette dissimulation, cette catastrophe qu'il devinait [...] et il souffrait non parce qu'il était un enfant mais parce qu'il était jeté dans un univers qui se dispensait de sa présence »*¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 120.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 115.

La perte identitaire se substitue par définition (mal dit) aux nombreuses formes de l'oppression ; c'en est la forme la plus réussie. Cette perte s'oppose à la quête mais il ne s'agit dans ce volet du texte de DIB que de faire le constat des efforts constants de la politique coloniale.

« La folie de la liberté leur est montée au cerveau. Qui te délivrera, Algérie ? Ton peuple marche sur les routes et te cherche »¹⁷⁷.

Les *fellahs* de *L'Incendie* font vivre le texte. Ils connaissent les terres du village, ils les ont parcourues maintes fois, ont grandi dans ces champs mais ils ne sont bientôt que des actants après avoir été longtemps acteurs. Leur parole est réduite, presque inexistante, étouffée par la voix du colon qui impose sa loi. Les habitants de *Bni Boublen* ne savent plus quel rôle ils jouent. Une identité opprimée, soumise aux exigences du colon, nouveau détenteur de tous les droits et obligeant l'indigène à taire ses sentiments, ses idées.

« Qui est-ce qui en parle ? Personne pour en parler »¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Mohammed DIB, *L'Incendie*, *op.cit.*, p. 26.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

Quand dans le roman, le *fellah* est réduit à la soumission, quand il devient le travailleur alors qu'il était le maître, il est dépossédé de son identité sociale.

« Savez-vous comme il est facile de faire un mort d'une vivant »¹⁷⁹.

Le plus douloureux dans cette perte identitaire, c'est la conscience dont elle fait l'objet. Nous retrouvons dans cet élément la souffrance individuelle au service d'une inquiétude collective, les destins des uns et des autres étant liés par l'appartenance à un seul peuple, une seule identité, l'identité nationale.

« Tu te crois peut-être libre de ta personne mais ton peuple ne l'est pas. Alors tu n'es pas libre toi non plus. Car hors de ton peuple, tu n'existes pas »¹⁸⁰.

La dépossession, l'acculturation ou la perte identitaire. Si nous repensons aux thèmes abordés dans *la GM*, nous constatons que *L'Incendie* s'en inspire sinon la poursuit. En effet, nous constatons déjà que la terre, troisième thème phare de la trilogie, symbole d'appartenance et de confirmation d'une identité nationale, est aussi présente. Nous y voyons le thème prépondérant de l'œuvre alors que dans *la GM* c'était le pain, *quelle différence si l'on sait que pour avoir le pain il faut travailler la terre ?*

179 Mohammed DIB, *L'Incendie*, op.cit., p. 113.

180 Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 88.

L'Incendie est un roman qui paraît pourtant plus politique que social même si les deux sont interdépendants. La pression coloniale, ses retombées sur les indigènes y sont plus violemment exprimées. Le rapport avec le colon y est plus explicitement révélé, par exemple quand les personnages font le constat du vol de leurs terres, de leur identité bafouée par la volonté du colon de faire d'eux des passifs qui travaillent les terres de leurs ancêtres.

Les thèmes de ce deuxième volet de *la Trilogie Algérie* rejoignent ceux de *la GM* mais en diffèrent aussi, en raison du déplacement dans lequel se construit l'histoire. Rappelons que dans *la GM*, le regard d'Omar se charge de représenter la vie de ses semblables. Dans *L'Incendie*, chacun raconte sa vie, les rôles sont distribués et surtout sont exprimés par une voix, la voix de la maturité des existences conscientes de leurs destins. Commandar comme Hamid Saraj dénoncent, Omar est là, il écoute, sait qu'ils ont raison mais il ne dit rien.

Dans le troisième volet de la première saga, DIB continue mais surtout précise sa volonté de créer une fresque qui dépeint la réalité des choses. Ce qui est singulier dans ce texte, c'est le détail avec lequel DIB le rend unique. Il est question pour lui de continuer son témoignage sur cette société mais le mal qui y est décrit est plus violemment ressenti. Les personnages sont tourmentés, la compassion de *la GM*, l'inquiétude de *L'Incendie* se soldent par une colère suggestive dans *le MT*. Pourtant dans son écriture, DIB ne viole pas sa pudeur légendaire, la colère est silencieuse, elle est intérieure. Dans la cave où travaille Omar, des vies se mêlent, des destins se croisent. Diffé-

rentes générations coexistent ou se bousculent. Ce qui les unit, c'est cette souffrance que chacun d'eux ressent.

« Une pensée saugrenue lui vient en tête. « pourrions-nous aussi bien être de ces mendiants qui occupent la ville. Ils ont l'air même moins terrible que nous. Nous sommes là, et le monde marche au-dessus de notre tête »¹⁸¹.

Il est temps pour Omar de devenir un homme, cela suppose pour lui de s'habituer à la souffrance. Bien que très ressentie déjà dans *la GM*, la peine dont il est question dans *le MT* est différemment exprimée. S'ajoute à la douleur morale qu'il traîne depuis *Dar Sbitar* une douleur physique atroce, puisqu'il est maltraité par les tisserands qui l'entourent.

« Tu agis comme si les gens étaient perdus, et que tu n'étais sur cette terre que pour prendre part à leurs souffrances »¹⁸².

Parce qu'il existe, Omar souffre. Sa mère, incapable de subvenir aux besoins de ses enfants, décide de le faire devenir homme, elle lui trouve comme à ses deux filles un travail pour l'aider à supporter ses peines quotidiennes. Mais très vite, Omar devient le souffre-douleur des autres, enterré dans une cave avec une « meute » d'hommes, avec les mêmes besoins que lui, mais ayant déjà subi le poids des années.

¹⁸¹ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 47.

¹⁸² *Ibid.*, p. 179.

Cela se voit, se sent dans la dureté de leurs regards, dans l'agressivité de leurs gestes, dans leurs propos incohérents.

« Ne me fais pas croire non plus que je souffre parce que je suis né pour souffrir »¹⁸³.

La souffrance dans *le MT* prend une autre forme. L'auteur la met en scène comme un mode de vie connu et accepté par tous, comme si les personnages du roman ne connaissent pas un autre mode de vie que celui de la misère quotidienne. Ils n'y sont pas habitués mais en sont imprégnés. Ils ne la subissent pas, ils la font exister. Leur existence même est souffrance, ils ne connaissent pas autre chose que cette souffrance.

Des discours des *fellahs* découlent beaucoup d'interrogations. Elles émanent du malaise ressenti par ces personnes conscientes de leur différence mais incapables de gérer les maux ressentis par tous. La notion de déculturation nous paraît peu pertinente dans ce texte. En effet, les Algériens décrits dans son œuvre ne souffrent pas de la perte d'une culture et d'une identité mais d'une tentative de l'effacer. Il s'agit donc pour nous d'une acculturation. Effacer une identité au profit d'une autre, plus conforme à la politique qui vise à reléguer la culture de l'autochtone au profit de la culture de l'Autre. Celui qui possède désormais mes terres, celles que je connais mieux que lui.

¹⁸³ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 63.

« Ils n'ont pas voulu voir en nous des égaux. Et nous avons été traités avec mépris. Nous mettons, nous, des prix à l'amitié que nous accordons. Dans ce cas nous n'avons pas marchandé, nous nous sommes livrés sans réserve. Et à qui dites-moi un peu ? à des gens qui s'en sont montrés peu dignes, qui foulent l'amitié aux pieds ! Ils ont fait les dieux, et ils auraient voulu que nous les adorions »¹⁸⁴.

Cet extrait nous fait penser aux événements du 8 mai 1945, quand la désillusion frappe tout le pays. Publié en 1954, *L'Incendie* revient sur cette prise de conscience que les Algériens vivent ou plus concrètement subissent. L'espoir annoncé par la littérature d'intégration d'une Algérie ouverte à la cohabitation des européens et des autochtones est vite meurtri par la méconnaissance de l'administration française de la précieuse aide des soldats algériens engagés volontairement ou non dans cette guerre qui n'était pas la leur.

Omar est un garçon qui comprend vite, il apprend la vie en même temps qu'il essaie de survivre aux humeurs de ses « collègues » qui déversent leurs colères comme des bourreaux.

« Chez nous arriver à vivre, survivre, construire une victoire »¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 89.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 194.

Chaque jour est une épreuve pour Omar, une douleur qui s'ajoute à d'autres. Dans *le MT*, les vies se tassent, toutes évoluent ou stagnent dans les mêmes conditions. Tous doivent réagir à cette pression, à ce déni et cette injustice qu'ils subissent, rien que par le fait de leur existence. Omar sait que la sienne ressemble à celle de beaucoup d'autres mais il ne veut pas porter le poids de cette vie seul, il sait que ce qu'il vit, beaucoup le subissent aussi.

*« Il s'était endormi enfant, il se réveillait, non plus un enfant, mais homme face à son destin »*¹⁸⁶.

Cet extrait pour nous est très révélateur, il s'agit d'une prise de conscience de la longévité de la situation coloniale et de sa traversée dans le temps pour faire se rencontrer au moins deux générations dans la même problématique de la misère.

II.1.1.3. *La terre dans le spectre du déracinement*

Omar connaît Tlemcen, arpente ses rues tous les jours, une ville au Nord-Ouest de l'Algérie mais c'est surtout une ville envahie par l'Européen qui s'approprie les plus belles avenues et fait se replier les natifs aux alentours et dans les quartiers populaires.

*« Quand de l'extérieur viennent des étrangers qui prétendent être les maîtres, la patrie est en danger »*¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Mohammed DIB, *Le Métier à tisser*, op.cit., p. 196.

¹⁸⁷ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 22.

La terre représente l'identification, repère d'appartenance pour une communauté encore latente dans ses pensées. Dans cette écriture de DIB, imprégnée du quotidien des Algériens, l'indigène propriétaire légitime des terres est réduit à l'état d'outil de travail au service du colon qui s'invente maître des lieux.

*« À moins de mourir de faim, disent les colons, les indigènes ne veulent pas travailler. Quand ils ont gagné de quoi manger un seul jour, leur paresse les pousse à abandonner le travail. En attendant, ce sont les fellahs qui travaillent pour eux. De plus, ils les volent. Ils volent les travailleurs. Et cette vie ne peut plus durer »*¹⁸⁸.

Étrangers dans leur propre pays, ces *fellahs* sont réduits à l'état animal, subissant avec passivité les sévices imposés par l'administration coloniale. Dépossédés de leurs terres, ils deviennent de simples travailleurs en quête du sou de la journée. La Terre de leurs ancêtres devient pour eux étrangère.

*« Tout comme disait Hamid, les gens nichaient dans des trous de la montagne, hommes, femmes, enfants et bêtes. Au-dessus de leur tête, il y avait un cimetière, les vivants logeaient sous les morts »*¹⁸⁹.

Chassés de chez eux, beaucoup d'Algériens se replient et trouvent refuge dans les profondeurs des montagnes. Réduits à l'état sauvage, la terre qui les a vu naître semble les renier, ils ne se sentent plus chez eux que dans ces endroits isolés où ils peuvent être enfin eux-mêmes.

¹⁸⁸ Mohammed DIB, *La Grande Maison*, op.cit., p. 121.

¹⁸⁹ Mohammed DIB, *L'Incendie*, op.cit., pp. 122-123.

Dans son premier roman de *la Trilogie Algérie*, Mohammed DIB décrit avec minutie la société dans laquelle il vit et de laquelle il semble s'imprégner grandement pour présenter ses personnages. Tout au long de son texte, les vies qui se croisent partagent la même inquiétude, celle de la misère qui les guette, de l'identité qui leur semble confisquée et de la terre qui les a vu naître mais qui semble les dénigrer.

Bni Boublen est une micro société, échantillon du rapport de l'indigène à sa terre devenue étrangère, cette terre devenue ingrate.

*« J'accepte que mes frères m'apprennent à placer mes pas devant moi. Je me laisserai guider par eux, prendre la main pour fouler la terre. Je crois en eux. Dieu soit loué ! Il me reste encore cette terre et ce grand peuple vers lesquels je peux me tourner. C'est vers eux que je marche à présent. Eux seuls me sauveront. Qu'arrive le jour où je pourrai traverser toutes les villes et toutes les campagnes, je rendrai visite à chaque citadin, à chaque fellah. Si je vois un paysan qui manie admirablement la pioche, je m'arrêterai pour l'observer pendant des heures »*¹⁹⁰.

Même si le thème de la terre est aussi présent dans son premier roman *la GM*, il est présenté différemment dans *L'Incendie*. Il est un symbole d'appartenance.

*« Ils tuent avec chaque geste qu'ils font. Ils chassent les nôtres de la lumière, de la terre qu'ils cultivent ; et nous ne nous apercevons pas. Quand ils nous jettent en face un de nos morts, alors là seulement nous comprenons. Nous avons pitié de cet homme qu'ils ont tué, nous avons honte devant lui. Mais nous aussi, on nous chasse peu à peu vers la tombe »*¹⁹¹.

¹⁹⁰ Mohammed DIB, *L'Incendie*, op.cit., p. 122.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 141.

Commandar raconte à Omar des histoires qui n'indiffèrent pas le petit garçon. Entre *Bni Boublen* l'ancien et l'actuel. Il souligne l'état d'effervescence souterraine qui règne dans le village et insiste sur le fait que c'est un village qui peut parler au nom de beaucoup d'autres en Algérie.

« *Bni Boublen, ce n'est peut-être pas un endroit merveilleux. Ils n'en savent pas grand-chose, les gens de la ville, bien qu'ils aient la réputation d'être instruits en tout. Sur Bni Boublen, ils connaissent encore moins de choses. Là-haut dans le nord, ou là-bas dans l'est, et n'importe où dans le monde, ils n'en savent pas grand-chose* »¹⁹².

« *Le colon considère le travail du fellah comme totalement sien. Il veut, de plus, que les gens lui appartiennent. Malgré cette appartenance en titre, le fellah est pourtant le maître de la terre fertile* »¹⁹³.

« *Puissant et redoutable, il doit être ; il lui faudrait un jour protéger par les armes son foyer et ses champs* »¹⁹⁴.

La terre est le thème par excellence dans *L'Incendie*, il s'agit tout au long du roman de rendre compte du rapport que les fellahs entretiennent avec leurs terres désavouées, arrachées par le colon.

192 Mohammed DIB, *L'Incendie*, op.cit., p. 27.

193 *Ibid.*, p. 27.

194 *Ibid.*, p. 27.

La trame textuelle que nous propose DIB pour présenter sa première trilogie l'engage dans une entreprise exploratrice des tendances auxquelles sont référés ses premiers textes. Les thèmes abordés sont complémentaires, interdépendants et représentatifs de la période dans laquelle s'inscrivent les textes. DIB met l'accent sur la tragédie que vivent les Algériens. En somme, la question de la misère, celle de l'identité et celle de la culture de la terre d'appartenance se fondent dans la réflexion de DIB. Sans doute le rôle que joue Omar dans la présentation de l'inquiétude révélée dans ces textes nous aide-t-il à appréhender ces thèmes comme une suite logique.

Nous nous proposons, dans un point d'analyse ultérieur, de schématiser cette suite logique en une circularité pour montrer la progression en boucle, la référence continue des thèmes aux exigences de l'ère de création des textes du cycle *Algérie*. Cette analyse nous permettra de démontrer que *la Trilogie Algérie* révèle l'unicité de tout un peuple, de la ville au village, du dedans (*Dar Sbitar*) au dehors (*la rue*), de l'enfant (*Omar*) aux adultes (tous les autres ; *Aini, Hamid Saraj, Commandar*, etc.)

II.1.2. Évasement d'une écriture souvent occultée, vers une écriture indépendante

Dégagée des chaînes d'une écriture consacrée au service de la collectivité et de l'engagement politique, les œuvres du *cycle de l'exil* proposent une écriture mue très clairement par les moyens de son inscription. Une écriture nouvelle nous pousse à tenter une analyse thématique des romans de *la Trilogie Nordique* pour définir le degré de transmutation de l'aventure scripturale de DIB.

Indépendante parce qu'elle ne sert plus une cause, libérée par une indépendance des terres en 1962 qui intervient après des années de guerre et d'écriture au service du pays. Ce détachement de la terre-mère, fait se déplacer la parole de DIB et ses personnages mais les rend étrangers à tout ce qu'il a produit pendant ces années où son œuvre l'a fait connaître.

« Une règle si intelligente et si humaine intrigue de prime abord le voyageur de passage, en particulier s'il a comme moi affronté d'autres spectacles »¹⁹⁵.

Sur ses trois romans écrits alors qu'il est à l'étranger, DIB marque l'empreinte de son passage dans les pays qui y sont cités. Pays de froid, pays où il ne sera jamais chez lui parce qu'il ne sent pas la chaleur de Tlemcen et l'audace de ses habitants.

195 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985, p. 37.

II.1.2.1. L'exil

La première souffrance du personnage principal est d'être exilé, étranger dans des terres qui lui sont inconnues, apprivoisées avec le temps ou par la force du temps qu'il y passe. Cette souffrance est exprimée par DIB comme une déchirure, forme d'aliénation, dans laquelle vit son personnage tourmenté.

« Comment retrouverai-je Orsol après ces années d'exil ? »¹⁹⁶

Ed ne se reconnaît pas dans ce pays étranger où il s'en est allé comme missionnaire. Il ne reconnaît pas non plus ceux qui l'ont envoyé dans ces terres étrangères. Étranger dans un pays qu'il connaît à peine, Ed commence par se perdre. Il perd ceux qui l'entourent, se perd dans ses pensées puis dans celles des autres.

Parce que l'exil suscite le sentiment d'être étranger, ce sentiment est nourri par la nostalgie, le souvenir de la terre-mère. Ed n'oublie pas sa ville natale, il en est imprégné.

« Orsol hante de plus en plus mes pensées. Rayonnante de blancheur immaculée ainsi que telle cité de légende dans toute sa présence remémorée, ma bonne ville ne me semble pourtant pas pouvoir être plus lointaine. Elle me manque »¹⁹⁷.

196 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 99.

197 *Ibid.*, p. 94.

C'est donc la nostalgie que nous retrouvons dans les paroles du personnage principal, un manque de la terre natale que nous livre Ed dans ses souvenirs les plus vifs. Comme une mise à distance des lieux où il vit, il parle de sa ville comme d'un lieu mythique qui n'existerait que dans son imaginaire. Des terres étrangères l'accueillent ou le laissent vivre entre leurs murs mais Ed est bien conscient que seuls ses souvenirs rendent moins difficile sa vie d'exilé.

*« C'est bizarre comme le monde est de plus en plus plein d'étrangers »*198.

*« Il me reste Orsol s'il ne me reste plus de famille et j'attends »*199.

La terre est pour le personnage principal le seul lien qui lui reste, le seul repère qui le légitime. Seules les terres auxquelles il appartient le rassurent. Ed perd sa femme et sa fille, il perd donc sa famille, le repère social qui prodigue la sécurité, le réconfort. Il sait pourtant que *Orsol*, sa ville natale, ne le quittera jamais. *Orsol* est le nom de la ville natale du personnage principal, dans un point d'étude ultérieur, nous proposons une lecture interprétative du choix du nom de la ville.

*« Si les journaux ne consacraient pas de temps à autre deux lignes à mon pays, je serais tenté de croire qu'il a cessé d'exister, fondu ainsi que neige au soleil »*200.

198 Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., pp. 170-171.

199 *Ibid.*, p. 101.

200 *Ibid.*, p. 114.

À mille lieues de son pays, Ed reste très attaché à sa ville natale. Il considère l'éloignement comme un supplice et guette des nouvelles qu'il a peur de voir s'arrêter, ce qui ferait cesser d'exister ses lieux d'origine.

« Je l'espère et use de patience dans une ville étrangère où j'ai déjà coulé des jours devenus peu à peu des mois, puis des années, et célèbre des fêtes qui ne sont pas les miennes, me rendant moi aussi aux îles, une coutume parmi tant d'autres »²⁰¹.

La notion d'*exil* est omniprésente, véhiculaire de la progression du texte dans l'espace de sa narration et de celui du déroulement de l'histoire. C'est le déplacement double, dans l'écriture et la charge sémantique, qui fait le texte.

« [...] Voyez comme nous restons l'un à l'autre étrangers, ou nous le sommes redevenus [...] nous ne le sommes pas redevenus, nous le restons. À jamais »²⁰².

Tout le texte est l'aboutissement ou le rêve d'un voyage, pour une femme du Nord et un homme du Sud. Pourtant le voyage dont il s'agit dans le roman va au-delà du déplacement physique.

²⁰¹ Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, *op.cit.*, p. 114.

²⁰² *Ibid.*, p. 131.

« Solh, tout en aggravant l'éloignement entre nous, cette distance me rapprochera de toi »²⁰³.

C'est lors de son voyage à Paris que Faïna rencontre Solh, c'est là-bas qu'ils tombent amoureux et commencent leur relation. Ils partagent des souvenirs que Faïna raconte avec beaucoup de nostalgie.

Faïna doit rentrer chez elle, dans son pays où il neige souvent, là-bas, elle mettra au monde son petit garçon qu'elle appellera Lex. Les souvenirs de sa vie avec Solh ponctuent son quotidien, au point qu'elle les note dans le journal qu'elle tient. Ce journal est en réalité toutes les lettres qu'elle adresse à Solh pour lui raconter tout ce qu'elle fait et ce qu'elle ne peut pas partager avec lui.

Faïna rêve de revivre avec Solh, elle nourrit pour ces pensées un espoir qui la fait vivre dans un monde imaginaire. Son mariage avec Oleg n'a pas l'air de pouvoir la ramener à la réalité, elle le voit comme un contrat que les deux époux consentent à honorer. Dans ses rêves, Faïna voyage à travers les lieux que les pieds de Solh frôlent. Elle le voit partout même là où il n'est pas.

203 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 71.

Dans le troisième volet de la trilogie, la notion d'exil est omniprésente. Le personnage se déplace physiquement entre son pays d'origine et son pays d'accueil ; pourtant ce dernier ne semble pas vouloir de lui, même s'il y a femme et fille. Ce déplacement n'est pas que physique, dans sa tête fusent des idées ambiguës sur son être et son paraître. Les terres qu'il arpente ne sont pas les siennes mais celles qui l'ont vu naître ne sont plus les siennes.

Le thème de l'exil est donc à 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 ne sera jamais considéré comme l'un des leurs alors 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.

II.1.2.2. L'amour fou ou la folie

Le roman se présente en deux parties, la première racontée par Faïna, la seconde par Solh ; pourtant, on y trouve une même thématique globale. Faïna tient un journal intime, elle y raconte sa vie : sa vie passée avec Solh, sa vie actuelle avec son fils Lex et sa vie future qu'elle voudrait avoir avec son amour Solh. Mais Faïna ne va pas bien, elle se perd tous les jours encore plus. La naissance de son fils ne semble pas lui faire oublier son amour pour Solh.

« Tentation dévorante de fuir, de ne pas mettre cet enfant au monde »²⁰⁴.

« Et de m'entourer, elle, de son amour, l'abri le plus invraisemblable où j'aurais jamais souhaité élire domicile- et l'attendre »²⁰⁵.

Dans son discours, Solh se réfugie dans l'amour qu'il éprouve pour Faïna. Sa bien-aimée est pourtant malade mais cela ne suffit pas à l'éloigner d'elle. Le couple se déchire, l'amour ressenti par les deux ne semble pas aboutir parce que les lieux de leur appartenance ne légitiment pas leur relation.

Les deux amoureux se rencontrent à Paris, un espace neutre qui se trouve au milieu des deux. Quelques indices peuvent y référer, Faïna originaire d'un pays où il fait constamment froid et où il neige. Solh, lui est un homme du sud, un Algérien.

Nous nous sommes heurtés aux premiers abords du roman à une trame textuelle très complexe. Écriture décrite comme symbolique, elle nous présente le texte comme une fresque à dénouer tant elle propose différentes dimensions ; scripturale, formelle et dans une en-

204 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 17.

205 *Ibid.*, p. 155.

veloppe esthétique différente de celle que nous avons connue avec la trilogie Algérie.

*« Questions sans réponses, réponses qui ne répondent à aucune question. Phrases, phrases, [...] Je m'efforce d'écouter ce verbiage »*²⁰⁶.

Nous nous proposons de suivre le parcours du personnage principal parce qu'il est véhiculaire de ce malaise dans la crise identitaire dans laquelle il semble être plongé. Le personnage est perdu mais il ne semble pas mener une quête. Dans sa perte, il s'enfonce et ne peut pas se défaire de l'opacité dans laquelle il essaie de survivre.

*« Alors tu restes assis là 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 ! »*²⁰⁷

En perpétuelles interrogations, Ed construit et détruit tout ce qui est autour de lui. La ville qu'il prend pour refuge puis comme prison. Les pensées des autres, leurs envies. Ed ne conditionne pas sa vie à celle des autres, il les fait se croiser, s'influencer.

*« Atterré, je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure, m'étrange »*²⁰⁸.

*« Ne plus savoir qui on est. Ne plus savoir son nom »*²⁰⁹.

²⁰⁶ Mohammed DIB, *Les Terrasses d'Orsol*, op.cit., p. 133.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 151.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 189.

Faïna avoue sa faiblesse, ne s'en cache pas, la redoute même. Sa vie la tourmente et son existence dépourvue de la compagnie de son amoureux l'a fait souffrir.

« J'entends en réalité plus ce qui résonne dans ma tête qu'au dehors, autour de moi »²¹⁰.

Faïna sombre dans la dépression, elle doit vivre avec les personnes qui l'entourent, ses parents, son fils et son mari Oleg. Faire semblant alors que tout au fond d'elle, dans sa tête, elle continue de nourrir des sentiments pour Solh.

Dans sa prise de parole, Faïna se perd dans ses pensées. Alors qu'elle considère la venue au monde de Lex comme une lueur d'espoir, ce même événement provoque en elle une colère, un dégoût qu'elle-même ne comprend pas.

« L'amour peut-il prêter main forte à la folie ? »²¹¹

Pour les deux thèmes de l'amour et de la folie, aucune dissociation ne paraît possible. En effet, c'est l'amour des deux personnages qui les rend fous.

210 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 30.

211 *Ibid.*, p. 153.

Le thème de l'amour est omniprésent dans ce troisième volet de la trilogie Cycle de l'exil mais il est pour le personnage principal, source de déchirure aussi. En effet, l'amour de Borhan pour Roussia disparaît au fil du temps mais il n'est pas question pour lui de perdre l'amour de sa fille Lyyl.

« Et l'amour d'une femme ? Ne vous donne-t-il pas des droits ? Ne vous offre-t-il pas cette place que vous cherchez ? La force de l'amour »²¹².

Amour et nostalgie s'entremêlent dans ce texte, Roussia lui rappelle qu'il est étranger, Lyyl lui rappelle son pays d'origine et sa mère, celle qu'il a quittée pour des terres étrangères. L'amour est dans tous ses états, tourmenté, nostalgique, rêveur.

II.1.2.3. La mort

Thème central, la séparation provoque les pires tourments pour le personnage principal. C'est elle qui consume son énergie et le fait se sentir dans le gouffre de la perte.

« Je reviens voir Roussia, voir Lyyl, et je repars. La loi sur les étrangers ne veut pas que je reste plus longtemps »²¹³.

212 Mohammed DIB, *Neiges de marbre*, op.cit., p. 168.

213 *Ibid.*, p. 168.

Borhan est obligé de vivre en boucle la déchirure de la séparation avec Roussia et sa fille. Des va-et-vient qui créent à la longue un fossé entre lui et Roussia, des séparations répétées qui les font se perdre.

« Nous nous sommes quittés Roussia et moi »²¹⁴.

Dans le périple de leurs séparations, le « je » du roman et Roussia finissent par se séparer mais ce qui le hante, c'est le fait de perdre sa fille.

« Et j'ai perdu Lyyl »²¹⁵.

Voudra-t-elle encore de lui quand elle sera plus grande ? Quand elle pourra s'exprimer librement ? Le reconnaîtra-t-elle après tant d'années de séparation ? C'est la plus grande frayeur de ce père dépourvu de son droit parce qu'il n'appartient plus à aucune terre. Ni celle qui l'a enfantée ni même celle qu'il voulait prendre pour refuge.

« La reverrai-je un jour ? Une fois devenue grande. Peut-être »²¹⁶.

La séparation en tant que thème est vécue dans ses diverses formes. En effet, le personnage principal se sépare de Roussia et c'est l'effet domino qui s'en suit. Séparé de son pays d'origine. Une séparation imposée parce qu'il demeure étranger à ce pays qui abrite un bout de sa chair. Une séparation aux allures de déracinement.

214 Mohammed DIB, *Neiges de marbre*, op.cit., p. 173.

215 *Ibid.*, p. 173.

216 *Ibid.*, p. 173.

Le dernier roman de *la Trilogie Nordique* consacre le thème de l'abandon, du dénigrement et du tourment que vit le personnage principal. Ce « je » qui n'a pas de nom ne semble pas avoir la légitimité d'exister en tant qu'être mais en tant que paraître aux yeux du monde.

« J'ai déjà perdu un pays, plutôt le mien m'a perdu. J'en ai cherché un qui veuille m'adopter »²¹⁷.

Des terres de ses racines, il se délie mais sa quête pour trouver un autre pays pour l'adopter échoue. Il est conscient qu'il est et sera toujours considéré comme un étranger.

« Elles sont maîtresses chez elle et je ne suis que de passage »²¹⁸.

« Je cherche toujours une terre où placer ensemble mes deux pays, ne pas en avoir un ici et l'autre là »²¹⁹.

Déjà des lieux de son inscription, *la Trilogie Nordique* révèle ses secrets dans des terres inconnues. Les personnages qui y défilent sont tous perdus. Dans *Habel*, la notion d'étranger prend toute sa place. Elle se confirme dans le second.

217 Mohammed DIB, *Neiges de marbre*, op.cit., p. 167.

218 *Ibid.*, p. 160.

219 *Ibid.*, p. 172.

Dans *la Trilogie Nordique* tout est amplifié pour ajouter à la gravité des vécus un sérieux qui dépasse le changement stylistique. Même si l'on veut étiqueter cette nouvelle écriture de DIB la considérant radicalement rénovatrice dans les moyens linguistiques, elle n'est pas moins importante dans son ancrage sémantique.

La quête des personnages est aussi grave que dans les premiers écrits de DIB mais sa manifestation est différente. DIB s'ingénie à déployer des nouvelles modalités d'expression, une arme aussi puissante que celle de la dénonciation dans la première trilogie.

L'amour, la séparation, la folie et le rejet font de *la Trilogie Nordique* une grande fresque dans laquelle seules les couleurs changent d'un roman à l'autre. Le mal y est omniprésent, juste un moyen de se dire, un point de départ qui permet une réflexion plus profonde. Une interrogation qui n'exige pas une réponse mais une réflexion profonde sur sa vie.

« [...] son œuvre [...] se présente comme une investigation sans cesse plus poussée de la personne humaine (qu'est-ce que l'être humain, le couple, la liberté, la destinée ?) Aussi bien en fonction du terroir algérien (l'homme colonisé d'hier et l'Algérien d'aujourd'hui en marche vers une exigence plus grande de libération) »²²⁰.

220 Interview par Jean CATA, *Témoignage Chrétien*, 7 février 1958.

II.1.3. La suite thématique ou la circularité de l'œuvre de DIB, de la Trilogie Algérie à la Trilogie Nordique

L'analyse thématique d'une œuvre est une approche traditionnelle du texte littéraire. Son principe est d'étudier les démarches sur lesquelles s'appuie l'auteur pour le traitement d'un sujet prédéfini. Ce sont des procédés d'ordre stylistique, intertextuel et culturel.

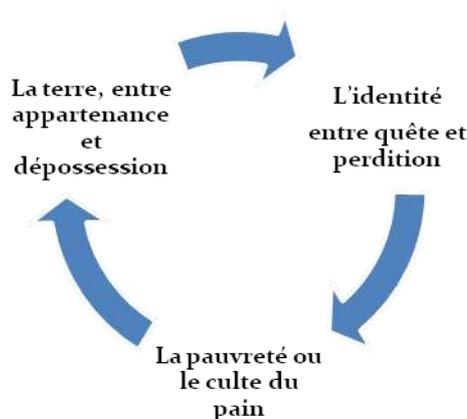


Fig.1 : *Le culte du pain : de la terre à l'identité*

Trois éléments sont indissociables quand les écrivains de *l'écriture de combat* décident de dénoncer l'opresseur ; les conditions politique, sociale et économique dans lesquelles est plongée l'Algérie dans ses années d'occupations. Dans notre approche thématique des textes de la première trilogie, nous pouvons substituer à ces dimensions communes aux pays colonisés de l'époque, des thèmes récurrents et surtout spécifiques à l'Algérie décrite par ses écrivains.

L'Algérie est le lieu d'inscription de *la Trilogie Algérie*. Parce qu'elle est lieu d'ancrage de la pensée de l'auteur mais aussi le symbole d'appartenance et de rattachement des personnages qui y trouvent les points de repères dont ils ont besoin face à *l'Autre* qui les en prive. Algérie des champs ou des villes, terre qui enfante, terre agressée et dépourvue de ses pouvoirs, violée par les colons.

Le thème du rapport de la terre dans *la Trilogie Algérie* ne peut être dissocié de celui de l'identité. Repoussés 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 qui il est réellement, pas pour sa mère ou ses sœurs, ni aux yeux des voisins mais dans ces terres qu'il connaît si bien. À Tlemcen ou *Bni Boublen* en passant par la cave dans *le MT* mais qui ne s'offrent à lui que comme lieux de description de toutes les misères qu'il vit.

Omar côtoie d'autres personnages, ils apparaissent moins dans les autres textes mais ils ont chacun une identité à exprimer ; le passif à l'image de Mostefa Kara, le battant comme Hamid Saraj, le résistant comme Commandar et même les survivants comme les habitants de *Dar Sbitar*.

Dans ses textes de combat, DIB décrit avec une sensibilité poignante l'Algérie colonisée. La valeur documentaire des écrits de DIB peuvent le définir comme auteur des chroniques de l'Algérie colonisée. Témoin actif et concerné par la société dans laquelle vit lui-même à cette époque. Tout son texte est misère, pauvreté et quête perpétuelle. Pourtant, le rapport à la nourriture dans les textes de *la trilogie Algérie* n'est pas seulement manque mais aussi compassion, Omar avec Veste-de-Kaki et partage comme Yamna ou tante *Hasna* dans *la GM*.

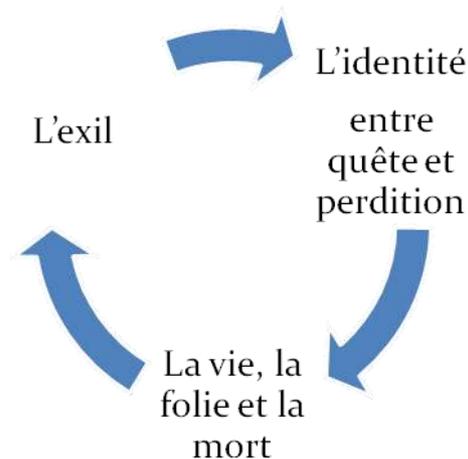


Fig.2 : *La vie, la folie et la mort : de l'identité et de l'exil*

Les trois romans de *la Trilogie Nordique* expriment très clairement la nouvelle visée de l'auteur. Dans *Habel*, le déplacement physique est un dénigrement de soi chez l'autre ou même dans ses propres territoires. Un déplacement 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, déjà parce qu'ils s'inscrivent en terres étrangères mais aussi parce qu'ils traitent de la question de l'exil comme point de dé-

part ou de chute des personnages. 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.

La question de l'identité dans les romans du *cycle de l'exil* est omniprésente, véhiculaire dans l'appréhension des réflexions des personnages principaux. Entre appartenir à une culture et en être exclu, il y a une tentative d'intégration qui souvent se solde par un échec, un échec fatal. Cette quête identitaire n'est pas consciente car toutes ces tentatives émanent de la volonté seulement ou bien même d'une réflexion latente.

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, 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 en finir. La séparation physique ou émotionnelle dans cette écriture d'exil fait se perdre nos émissaires de la pensée dibienne.

C'est en ces trois points que nous tentons d'exprimer la circularité des thèmes de *la Trilogie Nordique*. Le départ pour des terres étrangères, dans lesquelles nous ne pouvons que nous perdre pour de multiples raisons, 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.

Puisque nous voulons penser les deux trilogies, notre réflexion sur la circularité des thèmes nous fait découvrir un parallélisme entre les six romans: nous sommes tentés de voir un rapport dichotomique dans les deux schémas que nous avons esquissés.

Comme premier point, nous pensons au rapport des personnages avec le symbole d'appartenance, de rattachement physique et émotionnel. Le thème de la terre est omniprésent dans les deux trilogies, exprimé différemment mais la charge émotionnelle est très flagrante : du personnage de *la Trilogie Algérie* qui vit dans ses terres, au milieu des siens mais qui ne peut pas en profiter ni se sentir chez lui, aux personnages de *la Trilogie Nordique*, vivant dans des terres étrangères où ils ne se sentiront désormais jamais comme chez eux.

La crise identitaire, ressentie dans les deux trilogies, n'en fait qu'une. En effet, que ce soit dans la trilogie Algérie ou celle de l'exil, le personnage principal est confronté à des démons, en la personne du colon dans le premier triptyque, ou intérieurs en ses propres pensées dans la deuxième trilogie.

Le troisième point est d'ordre social, souffrance physique ou morale. Les personnages principaux se perdent, entre vie réelle pour la *GM*, *L'Incendie* et *le MT*, et psychique quand les personnages des *TO*, *le SÈ* et *NM* sombrent dans la folie.

II.1.4. Le carré sémiotique, schématisation de *la Trilogie Algérie*

C'est sur une base chronologique que nous nous proposons de suivre pour arriver à *la Trilogie Nordique* en partant de *la Trilogie Algérie*. De la période (1952-1954-1957), dates de parution des romans de *la trilogie Algérie* à la publication des romans du cycle de l'exil, une date intermédiaire et propice, lieu du changement concret de l'écriture intervient ; celle de l'indépendance de l'Algérie en 1962.

Cette période de bouleversement historique fait naître dans le milieu intellectuel la volonté d'innovation. Le besoin n'est plus le même, les objectifs changent et le moyen d'expression s'adapte à ces conditions. Influencé par les travaux de Claude LÉVI-STRAUSS et se basant sur les principes linguistiques proposés par l'École de Prague, GREIMAS élabore de manière progressive le principe du carré sémiotique :

« Le carré sémiotique est une présentation visuelle de l'articulation d'une catégorie sémantique, telle qu'elle peut-être dégagée »²²¹.

²²¹ Joseph COURTÈS, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Éd. Hachette, p. 152.

Prenant appui sur la théorie de GREIMAS, notre démarche analytique se propose de présenter les deux trilogies de DIB sous forme de schéma. Nous allons dans un premier temps, schématiser les deux trilogies l'une indépendamment de l'autre. Sera par la suite appliquée dans une perspective thématique une étude comparative : schémas et commentaires.

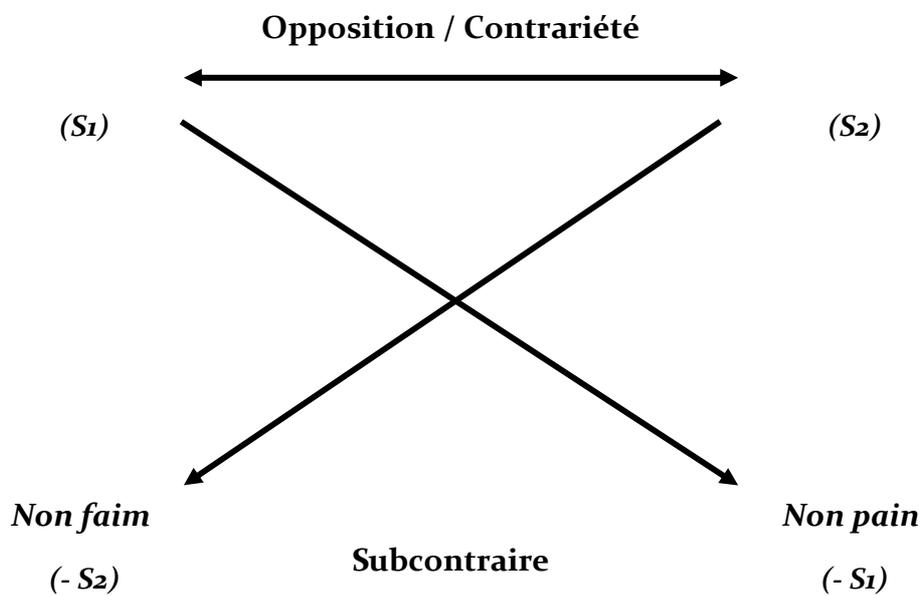


Fig.3 : Le carré sémiotique de *La Grande maison* (1952)

Ci-dessus : « carré »

Comme dit précédemment, dans son roman *la GM*, DIB sature son texte d'expressions suggestives sur la valeur du pain dans le foyer algérien. Il en fait une réflexion profonde sur la misère dans laquelle tous les Algériens vivent cette même époque.

Pour commenter ce schéma, nous suivons un chemin fléché proposé par le carré sémiotique de GREIMAS lequel nous propose le pain comme d'emblée la matière qui fait vivre le texte. La première approche du roman nous le propose comme l'élément véhiculaire de l'inquiétude exprimée par l'auteur.

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 est là; les guette.

Malgré toute cette misère, Omar ne s'inquiète pas seulement de ce qu'il va manger mais de la tristesse de toutes ces personnes qu'il côtoie tous les jours. Il a pourtant confiance en cette terre qu'il nomme Algérie et qu'il distingue du haut de ses dix ans de cette autre patrie qu'il connaît comme étrangère. L'Algérie, cette terre qui l'a vu naître et qu'il ne reconnaît plus parce qu'elle ne donne pas à ses 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*. Il est, quand il est absent de la table, symbole de pauvreté.

Face à cette quête perpétuelle du pain, la question de la conscience identitaire s'impose. Perdus pour la plupart à s'inquiéter de la bouchée du jour, des hommes comme Hamid Saraj aident des personnes comme Omar à repenser ce qu'ils sont en réalité, les propriétaires légitimes de ces terres dont on les dépossède. Mais même s'ils sont plongés dans la misère, beaucoup n'ont pas assez de courage pour affronter la dureté de la vie quotidienne. Les questions de l'identité ou des droits volés ne semblent pas les concerner.

Le schéma que nous proposons décrit le roman *la GM* comme le lieu de pensées profondes sur la vie des Algériens opprimés, privés de nourriture, réduits à la soumission à une administration qui leur refuse les droits les plus élémentaires, les traitant « d'indigènes ».

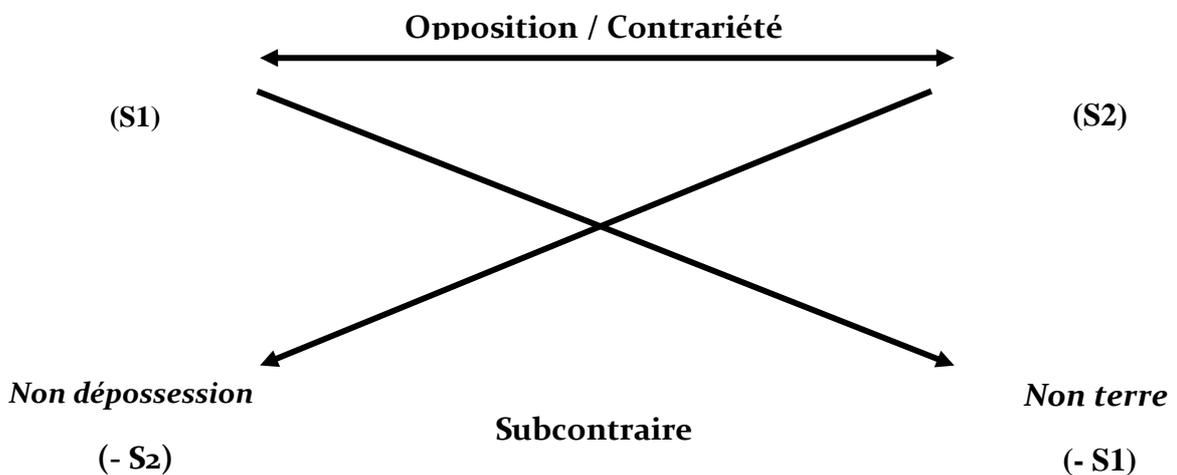


Fig.4 : Le carré sémiotique de *L'Incendie* (1954)

Ci-dessus : « carré »

La terre dans le deuxième roman de *la Trilogie Algérie* est une notion omniprésente. Tout tourne autour de la terre, ce qu'elle offre, ceux qui en sont privés. Symbole d'appartenance, de richesse mais aussi de pauvreté et de misère.

Dans le schéma que nous proposons, l'image que représente la terre est étroitement liée à la notion de dépossession, l'une fait exister l'autre car l'annulation de l'une dérègle l'équilibre contextuel de l'autre. En effet, le lieu d'inscription de la terre dans le (S_1) est parallèle à ce qu'elle fait subir au (S_2). Tout le roman tourne autour de cette légitimité et de son arrachement illégitime, ce qui suppose le rapport de force que cela pourrait impliquer. Ces deux notions que nous avons dégagées sont empiriques à des références thématiques vues d'un angle récapitulatif.

La terre n'est donc pas seulement ce lieu occupé mais celui qu'habite l'indigène qui ne peut exister hors d'elle. Déposséder cet indigène de sa terre le rend vulnérable. De cette dépossession s'ensuit une perte identitaire.

L'équation de notre schéma nous propose la formule d'analyse suivante :

- la *terre* (s_1) et la *dépossession* (s_2) passent par une phase intermédiaire le *non terre* ($-s_1$) qui est l'acte même de la terre qui devient ingrate ou qui ne reconnaît pas ses enfants, ses légitimes habitants. Une phase très dure pour l'indigène déjà soumis à une politique d'acculturation et qui se retrouve en plus étranger dans sa propre terre, celle que ses ancêtres ont cultivée et qui ne veut plus de lui.

La négation de la *non terre* ($-s_1$) implique la *dépossession* (s_2), c'est là une opération qui permet d'établir un rapport de complémentarité entre le ($-s_1$) et le (s_2). Dans une vision du schéma plus englobante, le ($-s_1$) est le processus de réalisation du (s_2). Un processus long et multi-référentiel puisque cette terre ne signifie pas seulement une aire occupée mais aussi une identité, une appartenance à une culture et une religion et une manière d'être qui est complètement différente.

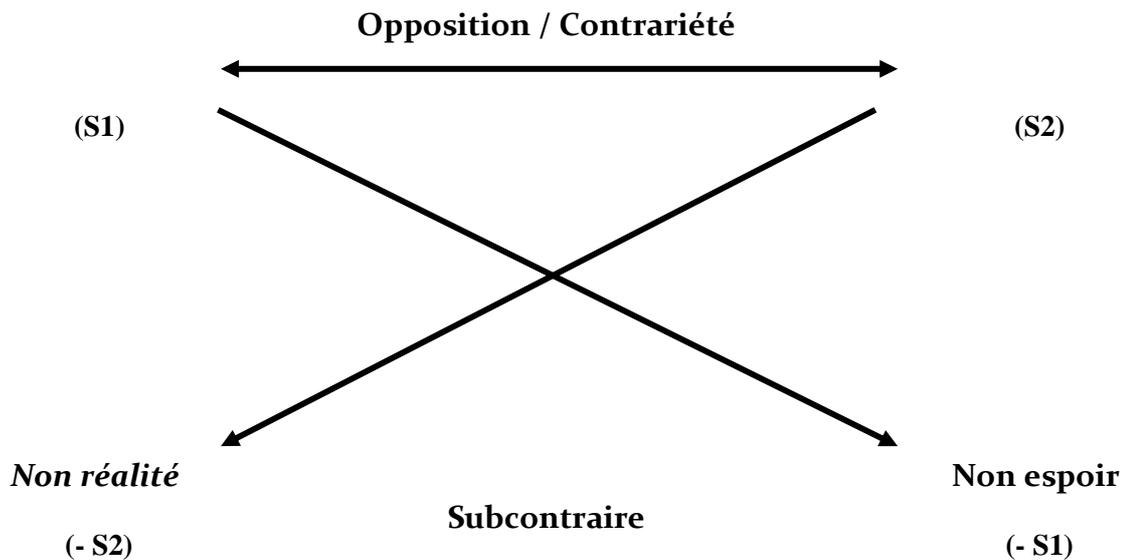


Fig.5 : Le carré sémiotique de *Le métier à tisser* (1957)

Ci-dessus, « carré » :

Dans ce troisième et dernier volet de *la Trilogie Algérie*, le rapport à la souffrance quotidienne du peuple algérien est presque intime. Il est le point commun que se partagent les trois générations qui cohabitent, à l'image de la cave qui sert de lieu de travail à Omar, un espace exigu qu'il partage avec des jeunes plus âgés que lui mais aussi des vieux ou plus précisément avec des hommes qui ont du vécu.

Omar représente dans le roman le vécu de tout un peuple dans l'individualité qu'est son existence. Ce peuple avec ses rêves, ses craintes. Il est nous l'avons dit, un échantillon, celui qui par l'intermédiaire de sa vie raconte celle d'une collectivité.

Selon GREIMAS, deux termes peuvent être dits opposés quand la présence de l'un présuppose celle de l'autre et quand l'absence de l'un va de pair avec celle de l'autre.

Le schéma proposé est une représentation visuelle du roman :

- L'*espoir* (s_1) et la *réalité* (s_2) passent par une phase intermédiaire le *non espoir* ($-s_1$).
- La *négation de l'espoir* ($-s_1$) implique la *réalité* (s_2), c'est là une opération qui permet d'établir un rapport de complémentarité entre le ($-s_1$) et le (s_2).

Nous n'excluons pas la quatrième notion qui permet dans la logique théorique du carré sémiotique la schématisation de l'œuvre et pour ainsi dire la fermeture du carré.

Dans *le MT*, cette phase ($-s_2$) prend la signification de (*le non espoir*), elle n'est pas exprimée ouvertement. C'est dans la globalité de l'œuvre que nous pouvons l'inscrire.

Schématiser le roman revient à suivre le parcours existentiel d'Omar, l'influence de ceux qui l'entourent sur une toile de fond fictionnelle (*le roman*), autrement dit : *non réalité*.

L'espoir pour Omar est plus qu'un état d'esprit, c'est un terme à signification double. Pour une première lecture, l'espoir dans le cadre purement fictionnel est une échappatoire pour le personnage principal du roman. Un moyen d'évasion de la dure réalité, de la passivité et de la monotonie d'un vécu subi.

Nous avons situé le roman comme une production née au service d'une cause politique inscrite dans l'Histoire. Cet espoir dont nous situons la réelle signification est aussi une envie, un besoin qu'exprime l'écrivain par l'intermédiaire de son personnage. Rêver d'espoir, c'est se libérer de toutes les chaînes qui empêchent d'accomplir les souhaits les plus profonds. Pour les Algériens, celui d'une liberté tant demandée mais refusée par le colonisateur.

L'axe d'analyse dans *le MT* est présenté avec une discontinuité imposée par les interventions incessantes des étapes intermédiaires. Le chemin de l'espoir à la réalité est interrompu par des extraits qui imposent l'annulation de l'une ou de l'autre notion.

II.1.5. Le carré sémiotique, schématisation de *la Trilogie Nordique*

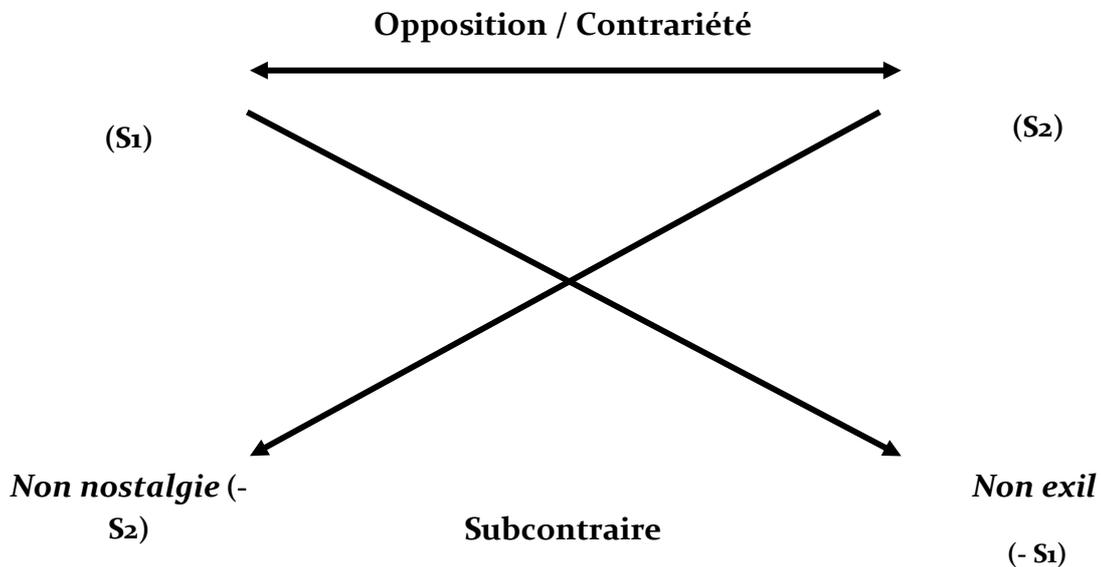


Fig.6 : Le carré sémiotique de *Les Terrasses d'Orsol* (1985)

Ci-dessus, « carré » :

Deux notions indissociables, contradictoires et interdépendantes. Aïd est en perpétuel mouvement, dans son esprit. Il vit à *Jarbher*, une ville d'exil, il s'habitue à ses habitudes, fréquente ses habitants, y travaille ; pourtant l'image d'*Orsol* ne le quitte pas. Son pays qui ne le reconnaît pas, il se le rappelle et est nostalgique de son soleil et de son ciel pur. L'impression de n'être jamais parti car lié à une terre même devenue étrangère, reste l'essence-même de son être.

L'exil (s_1) et la *nostalgie* (s_2) passent par une phase intermédiaire le *non exil* ($-s_1$). La négation (*le rejet*) de l'exil ($-s_1$) implique la *nostalgie* (s_2), ce qui permet d'envisager les deux notions en termes de complémentarité entre le ($-s_1$) et le (s_2).

L'exil est un concept autour duquel sont construits plusieurs textes de DIB dans sa production nordique. Notre lecture du texte *les TO* le montre dans une dimension existentielle. En effet, le personnage principal avoue sa *nostalgie* du pays qui l'a vu naître mais est plus dérouté par ses propres pensées.

Dans notre schématisation, le carré sémiotique nous propose un point de départ qui provoque le duel avec celui de chute. Exilé malgré lui et pour une durée indéterminée, le personnage principal vit la phase intermédiaire dans une suite d'interrogations qui le fait se perdre dans ses pensées les plus intimes. Le rapport du *non exil* avec l'exil est sujet à une interprétation dans un sens connotatif : la recherche de soi et le fait de ne pas comprendre sa propre personne et se sentir étranger à soi-même.

Nous pouvons remarquer cet état de fait chez ce personnage lequel est dérouté par ce qui se passe autour de lui, ne le comprend pas mais ne réagit pas non plus.

Ce qui peut nous aider à conforter notre idée d'exil dans sa dimension existentielle, c'est aussi cette description de lieux inconnus et mystérieux qui intriguent le personnage et le rendent curieux au point qu'il s'attire la méfiance des habitants de *Jarbher* si silencieux sur les événements qui s'y passent.

Cette dimension que nous décrivons comme mystérieuse fera l'objet ultérieurement d'une étude dans le discours de sa présentation.

C'est, en somme, dans un cercle où s'enferme le personnage lui-même que la boucle de l'exil et de son rejet est exprimée dans le roman. Le rapport de contrariété n'est donc pas une opposition établie mais suggérée de par une référence sémantique.

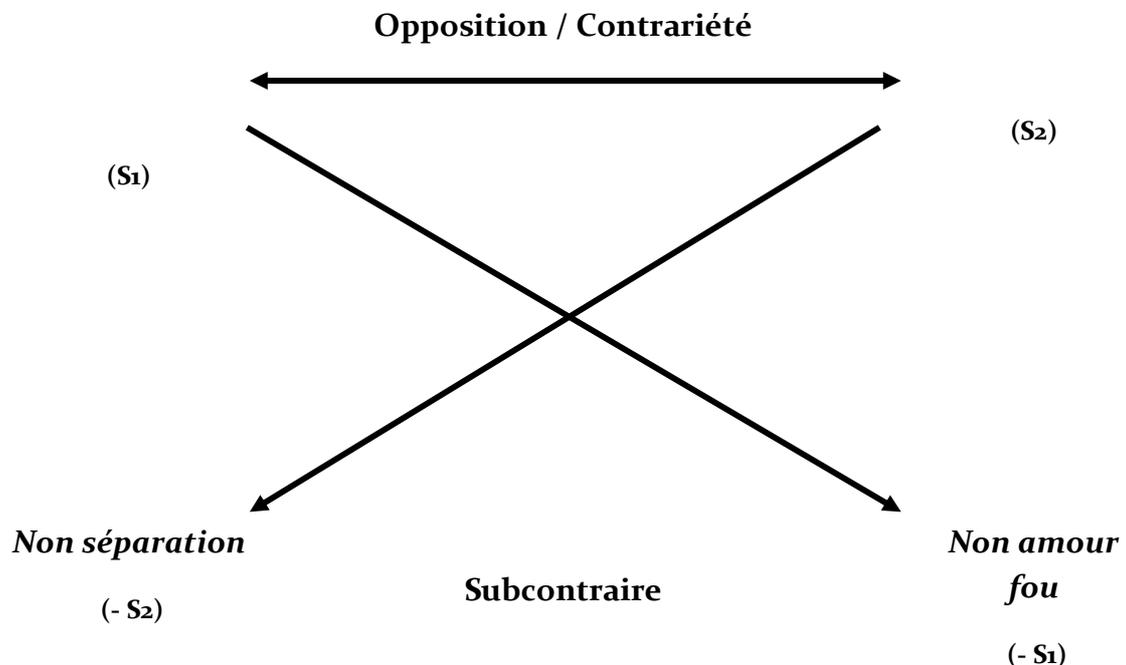


Fig.7 : Le carré sémiotique de *Le Sommeil d'Ève* (1989)

Ci-dessus, « carré » :

L'amour fou (s_1) et la séparation (s_2) passent par une phase intermédiaire la négation ou le rejet de l'amour ($-s_1$) qui implique la séparation (s_2), ce qui permet de considérer les deux notions en termes de complémentarité entre le ($-s_1$) et le (s_2). Faïna et Solh vivent un amour en désaveu. Faïna veut dépasser un amour dont elle ne supporte pas la fatalité). Ses sentiments ne suffisent pourtant pas à la sauver ainsi que sa relation avec son amoureux. Un état presque en transe qui lui fait perdre l'équilibre même après la naissance de son fils Lex.

La schématisation du roman nous présente l'état d'esprit agité de Faïna, entre son amour pour Solh, sa séparation avec lui et son rejet de cette situation. Ses sentiments pour lui et l'amour interdit rendent la séparation insupportable.

« Quel gâchis ! S'aimer ainsi, et se tourner le dos comme nous le faisons »²²².

Dans le roman *NM*, l'amour exprimé, les états qu'il provoque, les situations de son expression ne sont pas les mêmes. Un amour perdu comme celui de Solh, un amour rejeté comme celui que Faïna éprouve pour son fils pourtant désiré ou un amour désintéressé comme celui d'Oleg. Mari qui remplit bien son rôle d'époux, de quoi faire perdre la raison d'un amour équilibré pour Faïna. Seules les références de son discours quand elle décrit la nature, les souvenirs de son enfance la font être dans un bien-être presque suspect.

« Solh, tout en aggravant l'éloignement entre nous, cette distance me rapprochera de toi »²²³.

222 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 107.

223 *Ibid.*, p. 71.

La séparation brutale de Faïna avec Solh provoque en elle un état de choc, plus elle se sent éloignée de lui plus elle semble l'aimer. Et plus elle l'aime plus elle rejette tous ceux qui sont autour d'elle. Elle vit avec le désir de le retrouver, de pouvoir l'aimer encore plus, au point de ne pas pouvoir s'en défaire.

« J'entends en réalité plus ce qui résonne dans ma tête qu'au dehors, autour de moi »²²⁴.

Cet amour fou dans son excès provoque chez Faïna une forme d'aliénation qui la plonge dans la folie, des états d'absence et de monologue qu'elle-même décrit dans ses discours comme des interrogations.

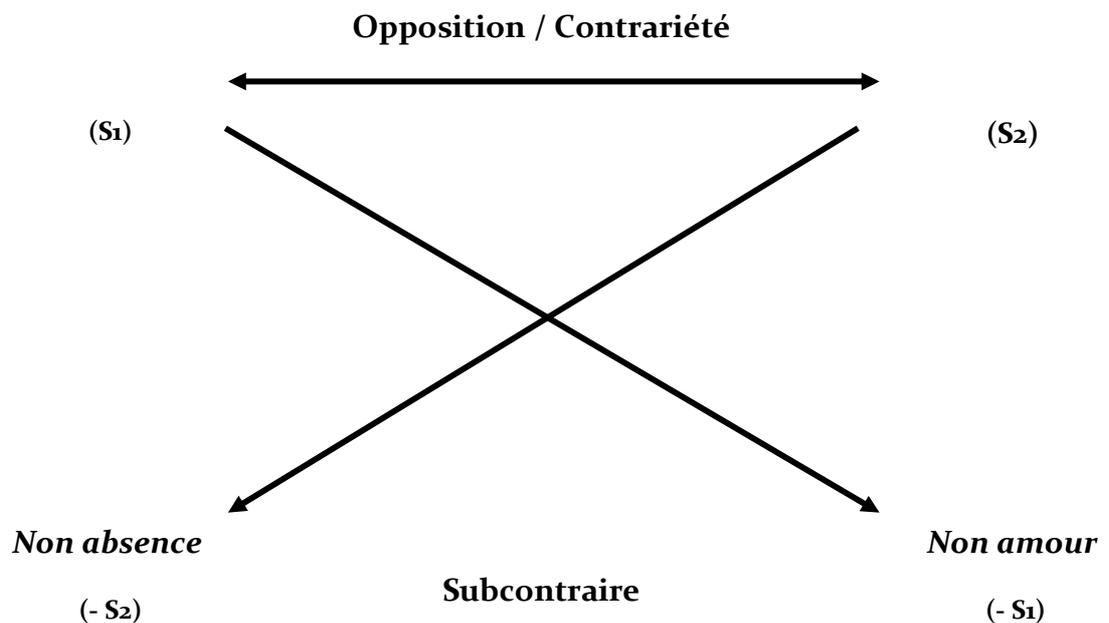


Fig.8 : Le carré sémiotique de *Neiges de marbre* (1990)

Ci-dessus, « carré » :

224 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 30.

L'amour (s_1) et l'absence (s_2) passent par une phase intermédiaire la négation ou l'impossibilité de vivre cet amour parce qu'il est séparé de force de sa fille ($-s_1$) qui implique l'absence (s_2). Une absence donc imposée pour Borhan dit l'étranger. En effet, la séparation du personnage principal avec sa femme Roussia le contraint à quitter la terre qui l'avait pourtant accueilli. Il n'a plus le droit de la fouler parce que la loi ne le lui permet plus. Cette phase transitoire conditionne les deux notions de non amour (imposé dans ce cas) et l'absence vécue comme une contrainte imposée ($-s_1$) et le (s_2).

Même si le personnage principal déclaré est Borhan, l'histoire tourne autour de sa relation avec sa fille. Fruit d'un amour mixte, elle est aussi la douleur d'une séparation forcée avec un père venu du Sud. Borhan aime sa fille de toutes ses forces et l'imagine grandir mais il exprime aussi sa peur de la perdre.

Un départ précipité, alors qu'elle est encore enfant, fait naître en lui le rejet éventuel de sa fille parce qu'il n'aura pas été présent pour elle. Rejeté d'abord par sa belle-famille qui n'accepte pas son union avec Roussia, la séparation avec celle-ci et cette étrange loi qui lui rappelle ses origines mais surtout la clandestinité de sa présence en terres étrangères. Tous ces éléments constitutifs le contraignent à se séparer de sa fille bien malgré lui.

Dans notre schéma, nous suivons un chemin fléché de cet amour naturel devenu complexe d'un père pour sa fille parce que l'enjeu dépasse même le sentiment de rejet. Borhan a peur de perdre sa fille, de perdre son amour et sa reconnaissance s'il ne la voit pas grandir, si par malheur, elle oublie même son visage ou sa figure paternelle.

Il voit en elle des traits qui lui rappellent sa propre mère. Il s'interroge sur l'avenir de sa culture qu'elle pourrait ne pas reconnaître. Vivre avec sa mère va peut-être l'éloigner de son père et de ses racines. Son absence imposée va faire de sa fille une étrangère qui ne le reconnaîtra peut-être pas.

II.1.6. Transposition des deux triptyques

Si nous rassemblons les deux triptyques de DIB, nous soumettons notre regard analytique à une lecture interprétative. Le thème de l'amour présent dans les deux trilogies l'est pourtant en des termes complètement différents voire contradictoires. En effet, à la lecture de *la Trilogie Algérie*, l'amour fait l'objet d'une quête perpétuelle avec égarement constant sans jamais atteindre le but, il s'agit de l'espoir de pouvoir un jour l'atteindre. Dans *la Trilogie Nordique*, il s'agit plutôt d'une fuite, de la peur de l'inconnu étranger au sentiment.

qui mène à ces états de perte. Nous suggérons la quête qui reste l'objet omniprésent dans les différents combats menés par ces personnages. L'espoir et l'attente d'une meilleure vie y ont aussi leur place qui dans la déroute permet à tous les personnages de donner aux textes de DIB une dimension d'authenticité bien loin de celle de fatalisme.

Mohammed DIB gagne à faire de ses romans des trames textuelles complexes dans leur élaboration esthétique et dans la profondeur du sens puisé dans des sujets sérieux. L'homme devient petit à petit l'objet de sa propre réflexion, il est considéré dans ses premières manifestations littéraires comme un être qui subit. Il est dans *la Trilogie Nordique* le conducteur de l'histoire sans en être le maître, il reste celui qui subit mais pas seulement les agressions extérieures mais ses propres doutes.

L'amour pour les personnages de DIB n'est pas seulement un sentiment mais une machination qui conduit l'homme au dénouement ou à la perdition.

Approcher les textes de DIB, c'est s'aventurer dans une réflexion philosophique complexe. Lire ses romans nordiques, c'est s'inquiéter. Quand les romans de *la Trilogie Algérie* proposent au lecteur une issue même déguisée, des réponses aux perpétuelles questions posées, ceux du cycle de l'exil l'offensent dans l'incertitude.

La transposition des deux trilogies étant que la souffrance morale ne peut épargner un physique sain et que la souffrance physique atteint facilement le moral. L'aventure scripturale des deux trilogies les présente chacun répondant à la tendance de sa création.

L'espoir, l'attente, le départ sont les points parallèles qui permettent la réunification des deux trilogies. De chacun de ces trois thèmes naissent des notions sous-jacentes ; le silence, qui n'est pas moins expressif que la parole-même, est exprimé de manière plus flagrante dans *la Trilogie Nordique*. Une suite d'interrogations fait des deux productions dibiennes plus une problématique à lecture multiple qu'un moyen de connaissance figée.

Avant la réunification des deux trilogies dans la boucle thématique, nous avons souligné l'importance que représente une mise à l'œuvre des boucles primaires qui analysent chaque roman à part.

La présentation des thèmes dans les deux trilogies répond à la démarche que propose la discipline de la lecture critique. Celle-ci vise à retrouver le mouvement de l'organisation créatrice.

Trois thèmes sont explicitement exprimés dans les deux trilogies de DIB, l'espoir, l'attente et le départ. Chacun de ces trois termes construit sa signification référentielle en rapport avec le sujet structurant.

Les romans des deux trilogies ont des références existentielles. Dans les deux œuvres sont relatés les différents problèmes que rencontrent leurs personnages principaux. De leur condition de production, les deux trilogies traitent chacune les tensions imposées par les conditions de publication.

Pour schématiser selon les termes abordés clairement dans les deux points précédents, nous proposons dans ce dernier schéma une réunification des deux trilogies attestant de la pensée de l'auteur. Ses productions traduisent son idéologie et les six romans n'en faisant pas exception. Ce qui justifie notre démarche analytique, c'est le moyen d'expression par lequel il veut faire passer son message.

La Trilogie Algérie est présentée dans le schéma par un chemin croisé. *La Trilogie Nordique* est dans le schéma à direction unique où le point de départ est le même que celui de la phase finale. La schématisation des deux romans, elle, prend la forme d'un *huit*.

Nous pouvons suite à cette perspective d'analyse confirmer humblement notre hypothèse qui stipule que les deux trilogies se rejoignent dans leur principe même si l'espace temporel de leur production et donc publication est assez important.

II.1.7. Synthèse

Le thème de la terre est très proprement avancé dans *la Trilogie Algérie* tandis que dans la Nordique, il est suggestif. *La Trilogie Nordique* par opposition à *la Trilogie Algérie* est une écriture plus élaborée dans la forme.

Mohammed DIB est persécuté par l'idée inquiétante de la nature humaine. Son désengagement politique survient quand l'indépendance de l'Algérie est enfin déclarée. Il plonge dans un autre type d'engagement. L'être humain est complexe.

Mohammed DIB avec ses romans inscrits dans la littérature de renouvellement essaie de traiter des sujets différents de ceux qu'il avait l'habitude de traiter. Les personnages dans *La Trilogie Nordique* sont confrontés à des problèmes existentiels qui les plongent dans la mélancolie, la tristesse et le rejet.

Les sujets abordés traitent de l'incompréhension, de la perte de contrôle, de la folie ou plus radicalement ; de la mort. Les personnages du *cycle de l'exil* sont ingérables, en perpétuel conflit avec tous ceux qui les entourent. Ils se manifestent de manière incessante mais n'expriment leurs sentiments, leurs pensées que rarement.

Le mode expressif qu'utilisent les personnages dans *la trilogie Nordique* est de type monologique, repérable dans le roman de façon majoritaire par le caractère italique.

Les personnages parlent mais sans dire un mot. Leurs existences défilent devant eux dérangées, persécutées par ceux qui partagent avec eux, seulement pour les construire, l'espace de la création

Les romans nordiques sont une interrogation qui implique la personne et ses démons intérieurs. Un état d'esprit pessimiste acquis par une expérience désagréable, celle de l'émigration. Une marginalisation qui les met face à la réalité. Seuls contre tous, ou le moi et le reste du monde.

Les nombreuses interrogations que formulent les personnages nordiques supposent l'égarément, ils se sentent perdus au milieu de nulle part. Parallèlement à cet état d'esprit sont construites les idées qui donnent à chacun des autres personnages son rôle dans le roman.

Partie II Chapitre 2

**La construction
du personnage et ses discours**

II.2.1. Le personnage du XX^e siècle ou la tendance contemporaine

De même que la littérature ainsi que pour servir fidèlement ses besoins, le personnage a lui aussi trouvé son essor depuis le Moyen Âge.

« Les personnages se diversifient et se développent par la mise en texte de traits physiques variés et d'une épaisseur psychologique à laquelle vient s'adjoindre la possibilité de se transformer entre le début et la fin du roman. Plus réalistes, ils n'accomplissent plus seulement des destins héroïques mais vivent des existences parfois misérables »²²⁶.

Depuis la fin du XIX^e siècle, et plus manifestement détectable au XX^e, deux tendances caractérisent les personnages, la première étant une prise en charge plus développée des traits psychologiques sous l'influence de la psychanalyse de FREUD et la deuxième considérant le personnage comme le miroir de la personne.

Michel FOUCAULT se joint à d'autres écrivains du XX^e siècle pour affirmer que l'auteur d'une œuvre n'y a désormais plus le plein pouvoir. Au moment de sa publication une œuvre devient un produit indépendant de son créateur et est considérée comme faisant partie de la littérature, son seul lieu d'inscription légitime.

226 Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1991, p. 23.

« Le sujet de l'écriture a changé de statut depuis la crise de l'identité littéraire qui a marqué les dernières années du XIX^e siècle. Bien loin d'être comme l'auteur, le maître des mots, l'agent d'un travail d'expression [...] volontaire et lucide »²²⁷.

Les critiques du XX^e siècle s'accordent pour affirmer que l'auteur et le sujet d'une œuvre sont très différents.

Les personnages de DIB souffrent de conflits intérieurs qui les plongent dans une vision opaque de la vie. L'étranger (*le colon par exemple*) peut être mis à l'épreuve par une confrontation mais l'affrontement est moins évident, plus difficile si cet ennemi s'avère être l'autre moi, celui dont nous ne pouvons pas nous dissocier sans briser le tout.

Le parcours d'Omar dans *la Trilogie Algérie* et celui des trois personnages principaux de la deuxième trilogie ne sont pas opposés. Si la binarité de leurs existences se manifeste en notions à significations contradictoires (*Algérie/ pays du nord, terre natale/ pays d'exil, ère coloniale /ère postcoloniale*), l'enchaînement de leurs histoires, lui, nous le postulons comme complémentaire. DIB habille son personnage de la pensée idéologique qu'il tend à faire parvenir au lecteur.

227 Anne MAUREL, *La critique*, Paris, Éd. Hachette, 1998, p. 91.

« Chacun des héros dibiens illustre une trajectoire singulière, un destin d'homme libre avec sa sensibilité et ses convictions acquises, son passé et ses perspectives, même s'ils sont tous modelés dans la même glaise et qu'ils empruntent à leur créateur essentiel de leurs aspirations et de leurs interrogations »²²⁸.

Il ne s'agit plus du héros qui accomplit une aventure extraordinaire dont le but est au profit de tous mais d'un personnage qui se fond avec les autres pour raconter une histoire, son histoire. Il se distingue par une complexité et une marginalité hautement ressentie. Il devient le porteur du malaise.

Le héros est donc déchu dans l'écriture de DIB. Il quitte son ornement pour prendre sur lui la charge de la vie de tous. Un personnage qui subit, un personnage silencieux mais épineux. Une écriture descriptive pour Omar, un tissage lacunaire qui met en scène une composition fragmentaire née de la nouvelle visée de l'écriture dibiennne dans l'écriture de la trilogie *Cycle de l'exil*.

II.2.2. Du héros au personnage principal

Les personnages sont souvent considérés comme les porte-parole d'une idéologie, d'un mode de vie par le pouvoir qu'ils ont de dire ou de faire vivre l'histoire ou la situation qui traduit les idéaux de l'écrivain. Le personnage est un élément essentiel, il est au service de l'auteur, véhicule de ses pensées.

228 Revue (œuvre collective), *Étoile d'encre*, Montpellier (France)/ Sidi Bel Abbes (Algérie), Chèvre feuille étoilée, 2003, p. 38.

L'évolution de la littérature sollicitée par la mouvance de l'Histoire charge le personnage d'une autre mission que celle de réaliser des aventures glorieuses :

« Le héros quitte son autel pour céder la place au personnage principal »²²⁹.

Omar regarde, assiste, subit, et est témoin. Personnage principal de *la Trilogie Algérie*, il est aussi héros. Son héroïsme est peut-être d'avoir pu survivre dans le milieu dans lequel il est né et a grandi. Il ne réagit pas, il ne peut pas se révolter, son âge ne le permet pas.

II.2.3. Les personnages de DIB entre errance et quête identitaire dans la première trilogie

DIB compte beaucoup sur ses personnages. Omar est dans les textes de DIB un symbole. Personnage principal de sa *Trilogie Algérie*, il véhicule la pensée de l'écrivain.

Dans ce triptyque, Mohammed DIB dépeint le quotidien miséreux des habitants de *Dar Sbitar* dans son premier texte *la GM*. Le lecteur assiste aux existences journalières à travers les yeux d'Omar ; l'enfant observateur, guetteur, interrogateur et pensif.

229 Yves REUTER, *Introduction à l'analyse du roman*, op.cit., p. 23

L'histoire d'Omar dans *la Trilogie Algérie* propose dans ses premiers lieux de publication une trame romanesque subtilement tissée dans un langage cru et manié par DIB l'écrivain. Elle est aussi un témoignage des conditions de la vie quotidienne des Algériens par DIB l'homme.

Les trois romans de la première trilogie racontent l'histoire d'un même personnage principal dans différentes situations de la vie quotidienne. Omar l'enfant puis l'adolescent qui devient un homme, une progression temporelle. Omar déjà dans *la GM* âgé alors de dix ans montre des signes de maturité quand il rencontre Veste-de-Kaki, quand il se sent concerné par sa misère alors qu'il est dans la même situation et quand il différencie la France annoncée comme mère-patrie par son maître d'école de sa vraie mère Aini qui l'attend à la maison.

Une lecture du roman nous suggère une implication affective de l'auteur dans l'histoire qui y est narrée, les vies qui en découlent. La description de *Dar Sbitar* nous fait assister concrètement au déroulement des vies de ses locataires. Omar et sa famille font partie de ce lot, ils sont toutes ces familles puisqu'ils partagent leur quotidien, ils ont les mêmes habitudes journalières. Le rapport avec des personnes qui partagent le même mode de vie, les mêmes pressions exercées par les autorités et surtout la même peine à avoir de quoi se nourrir tous les jours et deux fois par jour.

Une relecture du roman, une délocalisation temporelle nous somme d'aborder le texte bien souvent réduit à l'image du caractère documentaire. Omar n'a pas quoi manger la plupart du temps ; pourtant du haut de ses dix ans il n'hésite pas à partager ce qu'il a entre les mains avec Veste de kaki.

Omar est un enfant, il en est conscient. Il ne veut pas grandir si c'est pour vivre dans le mensonge comme le font les adultes qui l'entourent. Il ne supporte pas la menterie, pas plus que son existence. Il porte en lui le mal être de ceux qui vivent dans la même misère que lui mais pas seulement, peut-être aussi les mêmes maux que Hamid Saraj. Il se pose des questions que seul un éveillé, un instruit conscient peut se poser.

La veille ou l'éveil de la guerre. Tout le monde dans *la GM*, les femmes en particulier, pense à cette sirène qui retentit déclarant la guerre. Pour elles, c'est le début de la fin, la fin du monde, de tout le monde. Omar lui sait, il sait que c'est la guerre et il en a peur.

L'Incendie prend la suite de *la GM* par son personnage principal. Omar est toujours là, un peu plus en retrait, comme pour indiquer un élément novateur. Il ne s'agit plus de raconter la vie urbaine des Algériens. Omar se déplace, il n'est plus à Tlemcen mais à *Bni Boublen* un village avoisinant, un village comme il en existe maints en Algérie.

L'écrivain décrit les tâches quotidiennes des travailleurs des champs. Toujours avec l'esprit de la dénonciation, des différentes épreuves auxquelles sont confrontés les *Fellahs* qui participent à l'éveil des consciences à l'image de Commandar. L'ancien militaire amputé de sa jambe, de sa liberté mais conscient de la situation de son pays. Le personnage sans doute le plus mythique de l'œuvre de DIB.

II.2.4. Les personnages de DIB entre errance et quête identitaire dans la deuxième trilogie

Les personnages principaux dans *la Trilogie Nordique* ne se présentent pas comme ceux de la première trilogie. Aucune référence géographique n'est citée pour les définir dans les lieux de leur appartenance. Tous sont des anonymes et ont comme seules références le pays d'origine qui n'est d'ailleurs nommé que dans le roman *le SÈ*.

« Toutes les langues, nos étudiants venant de tous les pays les plus invraisemblables, même l'Algérie. Mais lui, l'Algérien, n'a pas daigné nous honorer de sa présence »²³⁰.

La *folie* est une tendance dans l'écriture moderne. Nous entendons par tendance une caractéristique nouvellement introduite dans la création littéraire.

230 Mohammed DIB, *Le Sommeil d'Ève*, op.cit., p. 79.

Le héros classique de l'écriture romanesque avec sa description de bel homme doué d'une intelligence hors pair s'efface devant la personnalité intrigante du personnage principal au comportement ambigu de la nouvelle écriture.

L'existence même d' *Habel* est une interrogation, pas seulement pour le lecteur mais pour le personnage lui-même.

« Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose capitale. On ne peut pas plus changer un personnage que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre »²³¹.

Parallèlement mais se rejoignant périodiquement, l'aventure de l'écriture comme acte langagier au style lacunaire sert d'outil à la pensée qui met en avant la complexité de l'existence du personnage principal de la deuxième trilogie.

« Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence perd le pouvoir de dire " je ". Il perd alors le pouvoir de faire dire « je » à d'autres que lui »²³².

231 Gustave FLAUBERT in Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed Dib: la trilogie nordique*, Éd l'Harmattan, Paris, 1995, p. 71.

232 Maurice BLANCHOT in Bachir ADJIL, op.cit., p. 184.

II.2.5. L'énonciation

L'énonciation est le langage en action qui donne au texte une profondeur et une complexité en se référant à l'acte même de l'écriture. Elle promène le lecteur avec les embrayeurs, souvent exprimés en pronoms personnels *je*, pronoms ou adjectifs possessifs tels *mien*, *mon*, un adjectif ou un adverbe appréciatif ou affectif, un adverbe de temps ou de lieu (*aujourd'hui*, *maintenant*, *là-bas...*). L'utilisation du présent de l'indicatif dans un texte aux actes achevés, autant d'indices qui reflètent la présence et la position du locuteur dans le discours.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI se réfère aux réflexions de différents théoriciens sur la notion d'énonciation :

– Pour BENVENISTE :

« L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »²³³.

– ANSCOMBRE et DUCROT :

« L'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle »²³⁴.

233 BENVENISTE in C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, Paris, Éd. Armand Colin, p.32.

234 ANSCOMBRE et DUCROT in C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, Paris, Éd. Armand Colin, p. 32.

Ces définitions chargent aussi la notion d'énonciation par la mise en œuvre de l'importance du sujet parlant. La meilleure représentation de l'énonciation est l'accomplissement de l'acte *encodage / décodage, émission et réception* du message.

C. KERBRAT-ORECCHIONI privilégie dans le schéma communicationnel l'émetteur du message, celui qui engendre le texte sur les autres composantes.

« L'infiltration plus ou moins massive d'un autre code socioculturel traversant le code esthétique de surface modifie fondamentalement la relation au texte : lieu hospitalier de rencontre entre différentes voix qui s'entremêlent et interagissent, l'écriture ouvre un espace convivial de partage où s'engage un processus dynamique de dialogue entre le texte et son lecteur, car c'est en fait le lecteur qui en dernière instance va écrire le texte, en fonction des éléments qu'il sera parvenu (ou non) à dégager, puis à mettre en relation et qui ainsi, fait exister le texte, permettant au sens non pas, seulement, d'apparaître mais de s'élaborer, de se construire et de s'affirmer au cours de ce processus où lire revient à éprouver, à mettre à l'épreuve, la propre capacité du lecteur à produire lui-même du sens »²³⁵.

La linguistique énonciative décrit les liens des différents éléments constitutifs du cadre énonciatif avec l'énoncé ; les différentes parties du discours (*émetteur et récepteur*), la situation de communication (*circonstances spatio-temporelles ; conditions de production et de réception du message ; contexte social, historique*).

235 Rachida SIMON, « *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien* », *Annales du patrimoine* n°2, 2004, article.

« C'est la recherche des procédés linguistiques (modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui (problème de la distance énonciative) »²³⁶.

Cette démarche permet le repérage et la description des unités qui permettent l'inscription du sujet énonciatif dans l'énoncé. Dans une démarche analytique la distinction entre ce qui est dit et ce qui permet d'inscrire le sujet parlant dans son discours (*énoncé pour le premier, l'énonciation pour le deuxième*) est formelle.

II.2.6. Les déictiques

« Ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs dans le procès de la situation de communication »²³⁷.

Les pronoms personnels sont les plus facilement repérables et les mieux connus d'entre les déictiques. L'utilisation des pronoms personnels « *je* », « *tu* », « *il* » permet l'identification des différents constituants du cadre énonciatif.

²³⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, Paris, Éd. Armand Colin, p. 36.

²³⁷ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, op.cit., p. 41.

« L'hétérogénéité de l'écriture, n'est pas ici révélatrice d'une rupture ou d'un malentendu, mais bien d'une dialectique d'échange »²³⁸.

Le « je », le « tu » et le message de l'énonciation sont envisagés du point de vue de l'attitude du locuteur. Nous faisons allusion au concept de distance quand nous évoquons le recul que prend le sujet par rapport à son énoncé.

Le « je » dans *la Trilogie Algérie* et le « je » dans *la Trilogie Nordique* sont très différents. Dans le premier, la parole est prise en charge par l'auteur dans un premier temps, *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.

Dans *la Trilogie Nordique*, il n'est pas facile de repérer celui qui prend en charge l'énoncé : Ed, Faina, Solh, Borhan ou l'écrivain ? Son existence même de personnage est de ce fait ambiguë.

Ces déictiques sont les éléments qui marquent l'énoncé mais pas seulement. Il existe d'autres types d'embrayeurs dits : *déictiques spatiaux* et *déictiques temporels*.

238 Rachida SIMON, « *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien* », *op.cit.*, article.

La conjugaison des verbes dans un énoncé permet la localisation d'un événement par rapport à une situation prise comme référence. L'utilisation du présent dans un énoncé suppose le moment de la création de ce discours. (*Hier, aujourd'hui, dans une semaine,...*) ont pour repère le moment de leur énonciation.

Quand Ed exprime son désir de rentrer chez lui, il forme son espoir dans un temps futur par rapport au moment de l'énonciation. La localisation d'un événement dans l'écriture de *la Trilogie Nordique* est moins évidente. Entre le moment de l'énonciation et l'acte antérieur des réalisations des faits, interviennent des phénomènes qui handicapent la compréhension des événements relatés.

L'approche d'un texte littéraire se fait dans l'acte même de l'écriture car si certains d'eux offrent la possibilité d'être situés dans un laps de temps déterminé, d'autres sont indépendants de toute attache temporelle réelle.

II.2.7. Le discours des personnages

Nous sommes partis du général en abordant la question de l'écriture des personnages pour arriver à une étude plus avancée en traitant le discours de ces personnages.

Le discours est souvent défini par opposition au récit. Il renvoie à celui qui raconte alors que le récit désigne l'histoire racontée. Il est important de repérer les marques du discours dans le récit de ma-

nière à analyser l'acte d'écriture pour pouvoir cerner le degré d'implication du narrateur et la nature de ses interventions. Dans la même intention, précédemment exprimée, notre analyse du discours est celle des personnages.

Dans ses deux trilogies, Mohammed DIB dote ses personnages du pouvoir de la parole. Chronologiquement présentée, cette parole consiste, dans *la Trilogie Algérie*, en pensées formulées en mots. Dans *la Trilogie Nordique*, Mohammed DIB accorde le même pouvoir de parole mais de forme différente. Les discours des personnages principaux de *la Trilogie Nordique* souvent à caractère monologique sont exprimés par le regard communicatif et les gestes qui traduisent le fond de la pensée (le regard et les gestes viennent sans doute soutenir, renforcer, le discours ; ils ne peuvent pas le remplacer constamment).

De l'ordre de la narration, le mode expressif dans *la Trilogie Nordique* se présente sous deux typographies : *l'écriture romane* et *l'écriture italique* comme pour faire la différence entre le concret et l'abstrait, le dehors et le dedans.

Le mutisme du personnage dans *la Trilogie Nordique* ne fait pas de lui un personnage moins chargé de sens que en l'était Omar, dépourvu de mission à accomplir. Leurs aventures divergent par l'individualité de leurs existences. Leurs réactions au monde extérieur diffèrent de par le cadre qui les entoure.

Ce qui fait se rejoindre leur parcours c'est le pouvoir qu'ils ont de dire, de dénoncer, d'exprimer leurs émotions, leurs interrogations, leur malaise mais surtout de servir la cause de leur créateur. N'est plus à prouver l'engagement politique de Mohammed DIB dans la cause algérienne pendant la colonisation. Pour rester fidèle à l'image réelle que vit le pays sous l'oppression du colonisateur, l'écrivain prend le soin de choisir son personnage de la masse, celui-ci n'est pas *le sauveur*, il n'est pas non plus *un génie* mais celui qui vit et subit ce que tous vivent et subissent.

Une fois que DIB est désengagé politiquement, le choix des personnages devient plus *affiné*, son inquiétude est de créer un personnage qui intrigue. Le lecteur dans *la Trilogie Nordique* est amené à chercher au-delà du discours direct du personnage. Il doit faire l'effort de construire une réflexion sur le comportement peu cohérent, intrigant du personnage véhicule de l'histoire.

« Il y a donc entre l'écriture et la biographie, chez DIB comme chez tout écrivain, un rapport extrêmement complexe »²³⁹.

De la première à la deuxième période de l'écriture de Mohammed DIB, deux styles servent pour exprimer la parole dibienne selon la nature du message à faire parvenir.

239 Charles BONN, *Lecture présente de Mohammed DIB*, Entreprise National du Livre, Alger, 1982.p. 20.

Dans *la Trilogie Algérie*, l'écrivain ne fait aucun détour, l'écriture est sobre et claire. Pour *la Trilogie Nordique*, les tournures littéraires jonchent le roman ; le lecteur se perd avec la perte du personnage.

II.2.8. La prise de parole

« Il est bien évident qu'en dehors même du cas où il donne explicitement la parole aux actants de l'énoncé, ce n'est pas l'auteur, dans un texte littéraire, que dénote le "je" [...] c'est plus justement le narrateur dont l'existence peut d'ailleurs être, au même titre que celle du locuteur qui prend en charge les énoncés ordinaires »²⁴⁰.

Nous parlons de dédoublement quand l'énonciateur dans un texte donné se dédouble en un sujet extratextuel dit auteur et un sujet intratextuel qui prend en charge les contenus narrés. Pareillement avec le lecteur qui se dédouble en récepteur fictif, le narrataire pour GENETTE.

Il ne faut pas confondre dans un énoncé la voix du narrateur et celle du personnage. À des degrés différents mais l'immixtion du narrateur dans l'énoncé est plus ou moins explicite. La voie créative de *la Trilogie Algérie* et de *la Trilogie Nordique* est différente mais se rejoint sur les interventions du narrateur dans le discours. Le « il » et le « je » suffisent pour raconter Omar dans *la Trilogie Algérie*.

240 Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, op. cit., p. 190.

Les deux personnages jouissent d'un pouvoir exploré différemment mais important dans les deux cas pour replacer les deux œuvres dans leur contexte d'écriture. Faire parler le personnage, c'est donner vie à l'œuvre qu'il s'engage à servir. Autant de procédés qui donnent à l'œuvre une tonalité ; celle qui la rend unique.

« Le passage sans transition d'un discours à l'autre figure un exemple parfait de cette structure en entrelacs produite par l'emploi de l'iltifat. En dépit de l'apparente linéarité, cet ordre enchevêtré de l'écriture pointe une simultanéité qui est celle de la pensée elle-même, qui surgit en même temps que l'œil appréhende l'objet vu, c'est pourquoi l'on peut dire qu'il n'y a pas de "rupture" dans l'enchaînement de la phrase, même s'il y a brisure de la tonalité du discours et incise dans l'ordre de la linéarité »²⁴¹.

« Le geste de création se présente comme le désir, actualisé en mots, de partager un espace de communication où la prise de parole inclut et implique l'autre dans le mouvement même qui mobilise et engage l'écrivain. La dynamique de la création révèle une charge d'énergie et une aptitude significative à inverser la dérive qui condamne certains êtres à l'exclusion et à la mort symbolique, en logique d'intégration de l'Autre, qui suppose nécessairement la volonté de partager le même espace social et scriptural »²⁴².

241 Rachida SIMON, « Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien », *op.cit.*, article.

242 *Ibid.*

II.2.9. La polyphonie

Le narrateur peut ne pas porter la charge de tout le roman à lui seul, il fait donc entendre sous sa voix celle des actants de l'histoire. *Un Été africain* est raconté par deux voix alternées. Le « *il* » du narrateur repris par le « *je* » quand le personnage principal Djamel éprouve le besoin de se dire. *La Trilogie Nordique* en revanche est une écriture polyphonique. Il est difficile sinon impossible d'identifier la voix de l'auteur.

« M. Bakhtine dans son ouvrage *esthétique et théorie du roman* ; ce qui est propre au genre romanesque [...], c'est le dialogisme de voix socioculturelles multiples qui s'expriment à travers des niveaux de langue différents, des emprunts à des groupes professionnels variés des néologismes [...] »²⁴³.

Des deux trilogies de Mohammed DIB, celle de l'exil se soumet plus clairement aux principes de la réflexion de BAKHTINE sur la polyphonie comme le lieu du surgissement de plusieurs voix dans un même énoncé sans possibilité évidente de les distinguer. La voix du narrateur n'est pas inhibée mais se fond avec les autres pour devenir indétectable.

243 Catherine FROMILHAG, Anne SANCIER-CHATEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, 2^e Éd Dunod, Paris, 1996, p. 08.

II.2.10. Synthèse

Les personnages de DIB portent en eux une dimension plus que documentaire. Il s'agit dans l'optique des textes de les rendre véhicules de l'histoire racontée en marge de l'Histoire aujourd'hui décrite pour rendre compte des événements historiques et politiques. Ils engendrent des préoccupations sociales et économiques d'où la problématique de la perte et de la quête identitaire. Mais cette lecture des romans de DIB limite la projection de cet écrivain connu pour être plus inquiet de la vie de l'homme que de sa survie. Une lecture plus « moderne »/ « actuelle » des textes de DIB peut faire de l'écrivain un analyste, un psychologue.

Les personnages de DIB sont passifs, soumis, éveillés, en colère, muets, pensifs, dépressifs,... Ils sont tout le monde et personne. Tous ces sentiments sont ce que chaque être humain peut ressentir ou vivre.

Ed, Solh et le « Je » qui reste innommé représentent chacun une existence différente, même s'ils vivent dans des conditions similaires.

Même si le personnage principal de *la Trilogie Algérie* est défini concrètement en la personne d'Omar, ceux qui l'entourent conditionnent son existence. Sa vie n'a de sens que parce qu'elle croise la leur.

Omar est à l'image de tout un peuple, il n'est pas seulement ce petit garçon, ses interrogations, ses inquiétudes et ses réactions traduisent indéniablement celles de tous les Algériens. DIB quand il le décrit, c'est son peuple qu'il raconte. Chaque personnage dans les textes de DIB accomplit une mission; sociale, politique ou révolutionnaire.

Partie III
**SOUBASSEMENTS
ESTHETIQUES ET
PHILOSOPHIQUES**

Nous nous proposons dans cette troisième partie de nous intéresser aux fondements de l'écriture de DIB, dans ses dimensions esthétique et philosophique.

Pour le premier chapitre de cette troisième partie de nous intéresser aux amorces de notre corpus, l'intérêt étant de définir les approches de l'auteur dans son tissage du rapport premier que peut avoir le narrataire avec le texte.

« *Combien coûte le premier pas ?* » Cette question posée par Jean-Jacques LECERCLE²⁴⁴ cité par Khalid ZEKRI²⁴⁵ montre l'importance (*le coût*) du commencement d'un texte pour son auteur. Parce que les lieux de son inscription la décrivent comme son ancrage, nous aborderons la dimension spatio-temporelle dans les deux trilogies mais cela dans un niveau interne.

²⁴⁴ « *Combien coûte le premier pas ? Une théorie énonciative de l'incipit* », in *L'Incipit*, Publication de la Licorne (hors série-colloque III), UFR des langues et littératures de l'université de Poitiers, Poitiers, 1997. Une mise au point des concepts d'incipit et de clausule est faite dans le premier chapitre. Elle justifie par ailleurs la pertinence de ces deux lieux stratégiques.

²⁴⁵ Khalid ZEKRI, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid MIMOUNI et celle de Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO*, thèse de Doctorat soutenue le 13 mars 1992.

La question de l'espace et du temps de la contextualisation étant un objet d'étude plus englobant, nous nous proposons de consacrer une réflexion sur les lieux et temps cités dans les six romans.

Cette même question de l'écriture poétique suscite autrement notre curiosité. En effet, l'écriture des textes de l'exil nous oblige à approfondir notre lecture pour pouvoir prétendre à cerner le texte et ses aléas sémantiques.

Partie III Chapitre 1
***Étude des incipit
et des indices spatiotemporels***

Nous jugeons pertinent de proposer une analyse des incipit en remplissant le tableau ci-dessous. Cela présentera l'analyse de notre corpus de manière aérée et plus facile à lire. Nous proposons pour chaque tableau, puisque nous allons avoir à en remplir six, une synthèse récapitulative pour décrire les points essentiels.

III.1.1. Étude des incipit

L'incipit traduit le premier contact du lecteur avec le texte, ou avec son auteur. Il est le premier fil énonciateur du texte et sa délimitation est d'ordre sémantique. Nous pouvons juger de l'incipit d'un texte par une phrase seulement, un paragraphe, un chapitre ou une typographie différente. Sa détection relève du rapport du lecteur au texte qu'il amorce. L'incipit doit pouvoir nous permettre d'anticiper le texte dans son intégralité; et aussi de situer la trame textuelle qui se présente dans un genre ou registre particulier.

Dans la première trilogie de DIB, les trois textes imposent d'eux-mêmes le ton, le temps et l'espace de leur écriture. Il en va de même pour l'idéologie de l'auteur, véhicule de sa pensée profonde traduite avec un système de langue défini. Mais comment se traduisent concrètement tous ces éléments dans les trois romans de la littérature de combat ?

Engager une communication narrative avec le lecteur est la stratégie qu'adopte le texte en son mode de présentation. L'auteur en effet, programme la stratégie d'un protocole d'écriture qui donne des indications susceptibles de stimuler la curiosité du lecteur: présentation du personnage, remplacement spatio-temporel. Il annonce d'emblée les éléments décisifs qui ponctuent la progression de l'histoire.

Paratexte	La période	<i>Correspond-elle à un mouvement littéraire connu ? À un contexte historique connu ?</i>
	L'auteur	<i>Éléments éventuellement connus ?</i>
	Le titre	<i>Sens dénotatif ? connotatif ? Il est « emblématique » et porte le sens de l'œuvre</i>
	L'aspect	<i>La mise en page indique-t-elle des particularités d'écriture ?</i>
Fonction informative	Qui ?	<i>Les personnages sont-ils présentés ?</i>
	Quoi ?	<i>L'action ou le sujet du roman sont-ils présentés ?</i>
	Où ?	<i>Quelles informations sur le cadre spatio-temporel.</i>
	Quand ?	
	<i>=> En quoi la première page remplit ou non sa fonction de présentation ?</i>	
L'énonciation	Qui parle ?	<i>Quel est le statut du narrateur ? Quel point de vue narratif Le narrateur est-il présent ? (Je) Point de vue interne Entend-on la voix de l'auteur ? Omniscience ? Récit à la troisième personne ? Auteur hors récit mais omniscient ? ou point de vue externe ?</i>
	Quand ? Où ?	<i>Peut-on faire un lien entre le moment de l'écriture et le moment de l'action ?</i>
	À qui et pourquoi ?	<i>Y a-t-il une adresse au lecteur ? Dans quel but ?</i>
Accroches de lecture ?	Le début de l'action	<i>A quel moment de l'action le récit commence-t-il ? Présente-t-il la genèse de l'histoire ? Commence-t-il au cœur de l'action ? (in medias res) ? Commence-t-il par la fin ? Commence-t-il hors de l'action ?</i>
	Singularité de l'incipit	<i>La première page devant donner envie de poursuivre, quelle stratégie d'écriture l'auteur a-t-il menée (choisie) pour capter son lecteur ?</i>

III.1.1.1 « La Grande maison » (1952)

Paratexte	La période	<i>Le roman s'inscrit dans le mouvement littéraire des années 50, la littérature de Combat (réf. Première partie) Colonisation par les Français des terres algériennes (122 années d'occupation)</i>
	L'auteur	<i>DIB est un homme concerné par les conditions de vie des Algériens pendant la colonisation.</i>
	Le titre	<i>La : l'article suggère que l'auteur est en assurance avec ce qu'il raconte, il définit son objet d'écriture et il le marque. Grande : peut-être annoncer que ce qu'il projette d'écrire est grand dans son ambition, son vouloir atteindre les esprits et marquer la grandeur des paroles sommées de se dégager d'elles-mêmes. Maison : espace, censé être occupé par une famille, des personnes que lient les liens du sang. Petite ou grande famille. Espace intime, tout ce qui s'y passe y reste. Le titre du roman nous propose, peut-être, l'histoire d'une famille qui occupe un même espace. Cette histoire, n'est-ce pas celle d'une famille liée par la même culture, les mêmes traditions, la même religion aussi la faim, la souffrance et la misère ? Des maisons comme il en existe dans tout le pays. Cette grande maison n'est-ce pas ce pays et la famille ? n'est-ce pas tous ceux qui l'occupent.</i>
	L'aspect	<i>Le texte débute par un dialogue, plutôt des amorces de phrases. Entre style direct et rapporté.</i>
Fonction informative	Qui ?	<i>Omar est présenté explicitement dès la deuxième ligne quand le narrateur le cite comme l'ordonnateur de la quête de pain qu'il mène tous les jours.</i>
	Quoi ?	<i>Dès le début du texte, le sujet phare, objet de la quête tout au long du roman, est mis en évidence : la faim ou le rapport avec le pain. Symbole au fur et à mesure de la progression du texte de la pauvreté et la misère dans lesquelles vit la population « indigène »</i>
	Où ?	<i>Aucune indication temporelle. L'action se passe à l'école,</i>
	Quand ?	<i>dans la cour de l'école</i>
		<i>* En quoi la première page remplit ou non sa fonction de présentation? La phrase-seuil nous suggère un rapport de force dans le discours du personnage, le ton est donné. Des les premières lignes, Omar nous paraît détenir un pouvoir mais sans préciser lequel.</i>
L'énonciation	Qui parle ?	<i>L'histoire est amorcée par l'utilisation de la troisième personne du singulier « Il ». Le narrateur semble tout savoir sur le personnage principal et ceux qui l'entourent. Le quotidien d'Omar et des enfants dans la cour de l'école ne lui semble pas étranger. Dans les moindres détails, il mène une description des habitudes et des réactions des personnages. Il ne participe pas à l'action mais semble en être grandement touché.</i>

	Quand ? Où ?	<i>Aucune indication temporelle ne nous permet d'avancer que le moment de l'écriture est celui de l'action ou en temps différé mais certains indices temporels nous permettent de supposer que, par les passages de dialogues, l'auteur veut actualiser les moments racontés.</i>
	À qui et pourquoi ?	<i>Il n'y a aucune adresse directe au lecteur. Nous pouvons conclure à une écriture destinée à tous ou personne. Le texte est anonyme pour ceux qui ne s'y impliquent pas. Aucune référence historique ou géographique.</i>
Accroches de lecture	Le début de l'action	<i>Le récit commence par une Phrase-Seuil qui marque le début d'une action répétée. Nous pouvons conforter notre idée par les gestes répétés racontés comme familiers. Nous pouvons penser à un début d'action antérieur à celui du récit mais c'est comme si le narrateur n'avait pas besoin de la raconter.</i>
	Singularité de l'incipit	<i>L'auteur a choisi de mettre le lecteur dans le bain de sa pensée dès les premières lignes de son texte. Le lecteur est projeté dans le vif du sujet dès le commencement. Une mise en situation réelle, c'est la stratégie que l'auteur a choisie pour projeter le lecteur, dès les premières phrases du récit, dans la situation dans laquelle vit le personnage principal cité dès la deuxième ligne et décrit non en portrait mais par les actions qui le définissent. Le lecteur pourrait être choqué par le comportement du personnage principal mais il peut en même temps être curieux de connaître les raisons qui le poussent à agir de la sorte. Le début du roman est saisissable du point de vue stylistique tant le lecteur n'a pas besoin de gros efforts pour suivre le cheminement de l'action mais la charge sémantique responsabilise le lecteur pour une consommation intégrale du texte.</i>

III.1.1.1.1. Synthèse récapitulative

Nous pensons limiter l'incipit de *La GM* de [- *Un peu de ce que tu manges !...* (p. 7) à ... *C'était tout.* (p. 9)].

Le premier chapitre présente deux situations : Omar dans la cour de l'école puis Omar à *Dar Sbitar*, l'action de la deuxième situation n'étant pas la même que la première. Omar est inquisiteur puis docile.

Les éléments périphériques du texte, chargés d'attirer l'attention du lecteur, le proposent comme une énigme. Le titre *La Grande Maison* ne fait aucune référence aux personnages, nous ne pouvons pas prétendre à cerner un début d'histoire, celui du lieu probable de son inscription.

Dans le tableau ci-dessus, l'incipit du texte se présente comme la narration d'une vérité connue et vécue. Dès les premières lignes, les inquiétudes de l'auteur qui deviennent celle du lecteur sont annoncées, le sont aussi les rapports des personnages avec l'élément clé du texte : la nourriture.

La GM est le premier texte de DIB, celui qui l'a révélé et a en même temps révélé avec des mots simples mais crus le quotidien d'une population décrite dans son intimité sans retenue mais avec la pudeur qui convient à la culture qu'il annonce, à la vie et survie de ses personnages. Dès son abord, le texte nous paraît compréhensible dans sa lecture mais difficile dans l'appréhension de son sens profond. Ces généralités (déjà dites) ne sont pas un commentaire précis du tableau et des enseignements qu'on peut en tirer sur la suite de la narration

Le thème est annoncé et se concrétise dans la description du rapport du petit Omar et de ses camarades avec le pain, symbole du rapport à la misère et la nourriture et la vie de ceux qui en sont à la quête. Le personnage principal est annoncé, il est le porte-parole, un échantillon de ce que le peuple algérien vit. La tonalité du texte est annoncée, exprimée par la dureté et la compassion dans le comportement d'Omar.

Le regard que l'auteur lui-même a, est annoncé. Concerné par ce qui se passe autour de lui et un engagement dans le long processus de dénonciation. DIB veut que son texte capte l'attention, touche le lecteur et l'invite à suivre l'histoire qu'il raconte sans le dérouter ni lui proposer des pistes de lectures ambiguës.

III.1.1.2 « L'Incendie » (1954)

Paratexte	La période	<i>Le roman s'inscrit dans le mouvement littéraire, la littérature de combat 124 années d'occupation. L'Algérie est en effervescence, roman décrit comme prémonitoire.</i>
	L'auteur	<i>DIB est un fervent défenseur de la cause algérienne au temps de la colonisation</i>
	Le titre	<i>L' : il y en a un et on le connaît. Incendie : le titre en soi est énigmatique et révélateur. Le titre du roman L'Incendie, est-ce la consommation d'un bien ou le début de l'embrassement ? Pour y réfléchir, doit-on se défaire de la date de la parution du roman ?</i>
	L'aspect	<i>Le texte est présenté en forme prosodique, des pages chargées comme en bloc.</i>
Fonction informative	Qui ?	<i>Deux personnages sont nommés : Omar et Comandar. Le premier mis en rapport avec des personnages anonymes (dits les autres enfants) peut-être pour l'associer à eux tout en le distinguant. Il est aussi en contact avec Comandar, ce qui peut laisser supposer au lecteur qu'il est le personnage principal du roman.</i>
	Quoi ?	<i>Aucune action apparente du personnage principal. Une des-</i>

		<i>cription détaillée d'abord des lieux puis de la situation des fellahs qui vivent dans ces mêmes lieux. La misère est citée comme sujet imminent.</i>
	Où ?	<i>Le cadre spatio-temporel est explicitement présenté. D'abord une description détaillée de quelque lieux qui existent réellement (espace géographique délimité et connu en Algérie-Tlemcen est ses environs-), exemples ; Scharf el-Ghorab, la route d'Oran, Saf-Saf, Hennaya, Aïn el-Hout, etc.</i>
	Quand ?	<i>Puis une date historique est révélée 1939, été 1939, les rumeurs d'une guerre déjà annoncée dans La Grande maison.</i>
		<i>Le prologue dans L'Incendie a une valeur informative très explicite. La date et les lieux du déroulement de l'histoire y sont présentés avec beaucoup de détails, le personnage principal, véhicule du sujet explicité, est cité en nom et en caractéristiques caractérielles qui lui sont propres. Tous ces éléments peuvent livrer le texte au lecteur comme un avant-goût de la suite du récit.</i>
L'énonciation	Qui parle ?	<i>Nous constatons l'utilisation de la troisième personne du singulier « Il ». L'auteur ne participe pas dans son récit mais s'autorise une implication dans ce qu'il raconte. Nous pouvons justifier cette idée avec l'utilisation répétée du pronom indéfini « On ». L'auteur n'est pas neutre, sa formule énonciatrice même est subjective. Dans sa description, le récit fait état de la vie du personnage principal mais aussi de ceux qui l'entourent, leur passé évoqué, leur présent supposé. Une voix omnisciente ayant connaissance et surtout conscience de la réalité des choses.</i>
	Quand ? Où ?	<i>Il y a dans ce prologue une mise en situation, une composition d'éléments qui proposent au lecteur un point de départ pour une action future, dépendante peut-être, d'une action passée. Aucune action concrète mais une supposition, comme une pré-action, une action anticipée ou en préparation. L'écriture dans ce roman précède l'action, la prépare.</i>
	À qui et pourquoi ?	<i>Aucun rapport n'est détecté par le moyen linguistique utilisé par l'auteur mais l'implication subjective du narrateur peut s'avérer une invitation ouverte à une lecture précise d'un sujet expressément présenté en prologue. Tous les ingrédients (réf, la phase (?) fonction informative) sont réunis dans cette ouverture du roman pour attiser la curiosité et l'intérêt du lecteur.</i>
Accroches de lecture	Le début de l'action	<i>Le récit dans L'Incendie commence par une présentation des éléments qui préparent l'action. Il se présente hors de l'action qui demeure supposée tout au long du prologue (l'incipit n'est pas un prologue).</i>
	Singularité de l'incipit	<i>La particularité de ce début de récit, c'est qu'il s'annonce par lui-même comme un incipit. Il facilite au lecteur l'accès à l'information, la lui fournit, pour le préparer à l'action de l'histoire racontée.</i>

III.1.1.2.1. Synthèse récapitulative

L'incipit de *L'Incendie* annonce dans un premier temps la continuité de *la GM*. Omar est le personnage qui réapparaît et qui donnera par la suite naissance à *la Trilogie Algérie*. Cet incipit annonce aussi le déplacement de la narration de DIB d'un lieu à un autre : de la ville de Tlemcen au village *Bni Boublen*. Cela permet au lecteur d'appréhender le texte, avec la conscience d'une continuité dans la description de la société algérienne en général et tlemcenienne en particulier mais d'y repérer aussi une autre forme d'oppression.

Omar y est mis en contact avec de nouvelles figures qui vont bientôt lui donner l'exemple de l'Algérien résistant malgré tout. Et de celui qui dénigre les siens et ne s'inquiète que de son bien-être au détriment de l'intérêt collectif.

III.1.1.3 « *Le Métier à Tisser* » (1957)

Paratexte	La période	<i>Le roman s'inscrit dans le mouvement littéraire, la littérature de combat Colonisation par les Français des terres algériennes (127 années d'occupation)</i>
	L'auteur	<i>DIB est un fervent défenseur de la cause algérienne le temps de la colonisation</i>
	Le titre	<i>Dans une analyse au premier sens, le titre nous suppose l'apprentissage d'un métier artisanal. Il a selon nous une autre signification ; il ne s'agit pas de mettre l'accent sur l'apprentissage du tissage mais sur l'apprentissage d'un métier et sur la manière d'y parvenir. Tout au long du roman, Omar vit avec un groupe de personnes, toutes différentes, de leurs convictions et de leurs espoirs, il s'agit là peut-être si nous prenons l'exemple d'Ocatcha qui se charge de prendre sous son aile Omar de lui apprendre un autre métier, celui d'affiner sa réflexion, d'approfondir sa pensée et de murir ses interrogations et inquiétudes. Ocatcha sait qu'Omar est un petit garçon éveillé. Son apprentissage se fait avec minutie.</i>
	L'aspect	<i>L'auteur nous propose une forme prosodique.</i>
Fonction informative	Qui ?	<i>Omar, Aini sa mère et ses deux sœurs. Omar est annoncé en premier puis sa mère, suivront ses deux sœurs. Il est avec sa mère mis au devant de la scène.</i>
	Quoi ?	<i>Véhiculée par le sujet du récit, l'action est anticipée dans cette amorce du texte. L'apprentissage d'un métier imposé par la situation dans laquelle vit le personnage principal et sa famille. L'idée de l'action est réfléchi dans cette ouverture du texte.</i>
	Où ?	<i>Pas d'indication ni de lieu ni de date. Seulement un lieu référence Dar Sbitar déjà connu dans les deux premiers romans de la trilogie Algérie.</i>
	Quand ?	<i>Dans cette amorce du roman, nous ne détectons pas une présentation initiale de l'histoire mais une action franche. Il n'y a pas de formule d'ouverture, le lecteur est directement projeté dans le vif du sujet.</i>
L'énonciation	Qui parle ?	<i>L'histoire est racontée à la troisième personne du singulier « Il ». Dans son début du récit, le narrateur est témoin de l'action qui se déroule, la rapporte seulement. Les personnages cités prennent tour à tour la parole. Le narrateur semble tout savoir sur les personnages, la vie qu'ils mènent, ce qu'ils subissent et même les habitudes qui ponctuent leur quotidien. C'est donc une voix omnisciente qui détermine le point de vue narratif.</i>
	Quand ? Où ?	<i>L'acte même d'écriture traduit le début de l'action racontée dans le récit. Une simultanéité confortée par l'idée d'une action répétée que la narration actualise au moment de la mise en écriture.</i>

	À qui et pourquoi ?	<i>Le lecteur assiste à l'action sans être directement invité à la suivre. Le détail du premier geste du personnage principal met à sa portée une simplicité dans l'acte d'écriture qui incite le narrataire à poursuivre sa lecture.</i>
Accroches de lecture	Le début de l'action	<i>Le début du récit ne marque pas la genèse de l'action, celle-ci par référence aux gestes répétés, a déjà commencé dans un temps antérieur. Le récit commence donc au cœur de l'action.</i>
	Singularité de l'incipit	<i>C'est sur un geste familier, routinier que l'auteur décide de commencer son œuvre. Saisir l'intérêt du lecteur en lui présentant une situation qui pourrait le rapprocher des personnages.</i>

III.1.1.3.1. Synthèse récapitulative

Dans *le MT*, l'amorce du texte projette le lecteur dans un temps futur par rapport à l'apparition d'Omar qui est décrit dans *la GM* comme un enfant dont le seul souci est de pouvoir s'alimenter pour ne plus avoir faim. S'en sortir et ne plus rester dans l'état de misère dans lequel pourtant sont tous ses semblables.

Dès le départ, il est cet enfant devenu adolescent et dont le besoin de se nourrir se transforme en besoin de subvenir avec sa mère aux besoins de sa famille. Le ton est donné, on est confronté à un texte dont la maturité n'est pas seulement celle du texte et de sa charge sémantique mais aussi de son personnage principal qui a grandi avec les textes et qui les fait aussi gagner en maturité.

DIB dans ce troisième volet de *la Trilogie Algérie* se veut rassurant, le texte n'est pas encore fini mais il n'est pas non plus redondant. Il a sa propre empreinte dans cette saga qui est bouclée par ce dernier témoignage.

III.1.1.4 «Les Terrasses d'Orsol» (1985)

Paratexte	La période	<p>Le roman est publié en 1985, 23 ans après l'indépendance de l'Algérie. Il fait partie des textes de DIB qui ne répondent pas ou plus à l'inquiétude de la répression coloniale. D'autres textes sont publiés dans ce laps de temps, ils marquent déjà le temps des ruptures dans l'aventure scripturale de DIB, exemple Qui se souvient de la mer (1962).</p> <p>Les Terrasses d'Orsol s'inscrit dans un mouvement dit de renouvellement, quand DIB abandonne sa ferveur politique pour s'engager dans une écriture qui s'inquiète plus de la poétique du verbe.</p>
	L'auteur	DIB ne vit plus dans les lieux de ses premières inspirations. Il vit depuis 1959 à l'étranger.
	Le titre	<p>Les: article défini, pluriel. L'objet de l'écriture est connu par son auteur et peut-être par son personnage principal.</p> <p>Terrasses: espace clos mais qui propose une vue lointaine et vague.</p> <p>D': préposition</p> <p>Orsol: nom propre. Orsol est une ville réelle ou imaginaire. Nous pouvons supposer un mot composé ; Or (hors) Sol, détacher de son pays, exilé ? Peut-être un sol en or.</p>
	L'aspect	Une mise en page différente de celle des trois romans de la trilogie Algérie. Nous distinguons deux typographies différentes et en alternance, une police normale puis italique. Toutefois, les passages en italique sont moins importants, de petits passages, trois fois.
Fonction informative	Qui ?	Aucun personnage n'est nommé. Seul le « je » parle et agit. Il n'est pas décrit, aucune caractéristique ne lui est assignée.
	Quoi ?	Un texte chargé mais qui ne présente ni le sujet ni l'action du roman. Aucun détail, aucune information n'est donnée pour cerner ou même deviner le sujet ou l'action de l'histoire. Des indices qui demeurent flous.
	Où ?	Nous savons déjà que l'histoire se déroule ou se déroulera à Jarbher, citée comme lieu d'habitation du « je ». Les indications temporelles ne se présentent pas dans un cadre historique ou événementiel majeur mais plutôt dans la nuit, ça peut être n'importe quelle nuit de n'importe quel moment de l'année.
	Quand ?	
	<p>Cette ouverture du texte ne semble pas avoir une valeur informative. Elle annonce plutôt le genre d'écriture à laquelle devra s'attendre le lecteur. Déjà dans son début du récit, un gros effort est exigé du lecteur pour qu'il ne soit pas dérouter, il est averti que le texte qui se présente à lui n'est pas facile à entamer et donc à lire.</p>	
L'énonciation	Qui parle ?	<p>Le narrateur est lui-même le personnage dans le texte. Il se raconte et est impliqué dans le récit.</p> <p>Nous notons des passages racontés à la troisième personne du singulier, des moments d'écriture dont la différence est traduite par une typographie différente (fragments écrits en italique)</p>
	Quand ? Où ?	« Je suis revenu » le personnage est-il revenu du début de son action ?, c'est en tout cas la phrase-seuil du récit, ce qui laisse supposer la distinction entre le moment de l'écriture et celui de l'action.
	À qui et	Le lecteur est aspiré dans l'écriture du récit, il est inquiet, mis dans

	pourquoi ?	<i>une angoisse, celle dans laquelle est déjà plongé le personnage. Il est comme pris au piège, impliqué dans l'histoire comme témoin d'un engrenage.</i>
Accroches de lecture	Le début de l'action	<i>Tout se passe dans la tête du personnage.</i>
	Singularité de l'incipit	<i>L'auteur ne ménage pas le lecteur, il le fait participer au récit. Le lecteur est projeté sans préavis dans la tête du personnage qui est lui-même perdu. Nous pensons à la notion d'inquiétude, c'est la stratégie que nous semble adopter l'auteur pour attirer son lecteur, l'obliger à poursuivre sa lecture s'il veut pouvoir s'en extraire, aller au bout du récit.</i>

III.1.1.4.1. Synthèse récapitulative

Premier roman de *la Trilogie Nordique*, les *TO* marque une rupture flagrante par les moyens linguistiques qu'il propose. En effet, dès les premiers mots, les lecteurs habitués à lire *DIB* ne se retrouvent pas.

Le ton est donné, le texte n'est pas une révélation mais une succession d'interrogations qui vont bientôt envahir le texte dans son intégralité. Il ne s'agit donc pas seulement d'intriguer le lecteur pour l'inviter à continuer sa lecture mais l'inquiéter dès le départ et l'inviter à participer par sa lecture à interroger le texte et s'y sentir à l'aise. Le lecteur s'y projette en interrogateur plutôt qu'en guetteur de réponses.

DIB dans ce roman inclut une dimension qui ne lui est pas coutumière, mais pas inexistante, si nous nous référons à des romans intermédiaires comme *Habel*. Ce dernier provoque une difficulté de lecture car il ne propose pas une logique de narration linéaire.

III.1.1.5 « *Le Sommeil d'Ève* » (1989)

Paratexte	La période	<i>Le roman s'inscrit dans la période de l'écriture dite de renouvellement par opposition à une écriture d'obédience qui s'était imposée d'elle-même pendant l'occupation coloniale des terres algériennes.</i>
	L'auteur	<i>DIB, s'enfoncé encore plus dans des terres étrangères.</i>
	Le titre	Le : l'objet de la narration est connu de son auteur Sommeil : peut-être le mot désigne-t-il le rêve dans ce sommeil. D' : déterminant. Ève : prénom à symbolique religieuse.
	L'aspect	<i>Un journal personnel, le texte se présente dans sa forme comme un journal intime que le personnage rédige. Nous remarquons aussi, comme dans Les Terrasses d'Orsol, l'utilisation de quelques passages en italique.</i>
Fonction informative	Qui ?	<i>Faina est le « je » qui déroule le discours, si elle est le personnage du roman, on ne sait rien d'elle. Elle n'est pour le lecteur que ce qu'elle veut qu'il sache. Une mémoire, des souvenirs, des émotions. Elle n'est pas décrite en tant que personne mais comme elle est, c'est tout.</i>
	Quoi ?	<i>Si l'action est présentée, nous dirions qu'elle est latente. Le sujet n'est lui-même pas évident. Le narrateur parle de sentiments confus, entre le passé et le début d'un éventuel présent mais aucune certitude n'est annoncée. On ne sait encore rien, on attend, il semblerait comme le personnage lui-même.</i>
	Où ?	<i>Pohjan et quelques lieux s'y trouvant. Le temps reste inconnu.</i>
	Quand ?	<i>Le cadre temporel n'est pas défini. Aucun indice faisant référence à une période précise.</i>
	<i>Quelques indices sont donnés mais ils sont peu probants. Nous ne pouvons prétendre à la lecture de l'incipit avoir une idée précise sur l'histoire, l'action ou le sujet du roman. Nous pensons à un début de présentation. La sensation de l'inachevé.</i>	
L'énonciation	Qui parle ?	<i>Le récit est mené par le « je » ce qui nous laisse supposer que le narrateur est impliqué dans l'histoire. Il en est même le porte-parole. Le narrateur est donc lui-même le personnage principal. Quelques passages en italique sont aussi cités par le personnage mais à la troisième personne du singulier « il ». Nous pensons à un point de vue narratif interne, le narrateur est lui-même le personnage.</i>
	Quand ? Où ?	<i>L'acte d'écriture ne traduit pas celui de l'action. Y a-t-il réellement une action ?</i>
	À qui et pourquoi ?	<i>Le lecteur n'est pas destinataire du récit, il en est une part entière. Il est concerné par le récit parce qu'il le fait exister.</i>
Accroches de lecture ?	Le début de l'action	<i>Néant</i>
	Singularité	<i>Une feuille d'un journal intime. Entrer dans l'intimité du per-</i>

	de l'incipit	sonnage, c'est la stratégie scripturale que l'auteur a décidé d'entreprendre pour singulariser son texte.
--	--------------	---

III.1.1.5.1. Synthèse récapitulative

Sans doute, un des romans les plus complexes. Le premier contact avec le texte est déroutant, nous y détectons une voix différente de celles des romans précédents dans les deux trilogies. En effet, deux voix mêlées, celle de Faïna est annonciatrice du texte. Une trame narrative qui provoque une difficulté de lecture et d'interprétation dès l'appréhension du texte. Débutée par une expression d'inquiétude et d'interrogations.

Le texte s'annonce comme une suite logique en ce qu'il présente une figure de complexité que le roman *les TO* a déjà annoncée. Nous y détectons tout de même une différence importante car Faïna ne monologue pas, ses sentiments et impressions sont exprimés comme une confidence dont le partage avec le monde extérieur devient possible parce qu'elle l'inscrit.

Nous pouvons donc supposer que dans cet incipit, l'écrivain assure l'intrigue du texte dédié à la recherche de sa propre personne, d'un intérieur commun à la recherche de soi. Mais pour DIB, c'est une façon comme une autre de s'exprimer et exprimer son malaise face à la déroute et à la perte qui ne suggère pas forcément une quête mais une mise au point sur l'être et sa façon d'être.

III.1.1.6 « Neiges de Marbre » (1990)

Paratexte	La période	Troisième volet de la trilogie Nordique, décrite comme celle du renouvellement. Période qui décrit la nouvelle conception de l'écriture chez DIB
	L'auteur	DIB avec son roman Neiges de marbre boucle la trilogie du cycle de l'exil
	Le titre	Neiges de marbre, le titre du dernier volet de la trilogie nordique. La charge sémantique du roman est emblématique : Neiges : substance blanche mais surtout symbole de pureté. Marbre : matière dure, symbole de froideur et de dureté.
	L'aspect	Un texte en prose qui porte la marque de quelques mots en italique, que ce soit pour désigner le « je » qui parle ou pour les mots étrangers à la langue française.
Fonction informative	Qui ?	C'est le personnage qui se présente dans le « je », il présente aussi les autres personnages nommés. Le personnage s'exprime par le « je » mais présente ce même « je » comme un étranger. Le « je » du roman présente d'autres personnages, certains passifs, d'autres qui semblent tenir un rôle plus important.
	Quoi ?	La notion d'étranger dans le pays des autres est flagrante. La langue qui n'est pas comprise par la petite fille pourtant la langue de son propre père ou le souvenir de l'autre lieu, là où se trouve sa mère. La désignation des Finlandais qui ne comprendraient pas l'articulation de sa fille qui parle pourtant leur langue. Des indices qui nous font penser que le sujet pourrait être celui de la différence que peut ressentir le personnage dans les lieux où il vit.
	Où ?	En Finlande, un pays froid. Lieu présent de l'action par opposition au pays du souvenir, là où est la mère. Nous ne remarquons pas des indices temporels marquant une période précise.
	Quand ?	
	<i>Le début du roman présente le roman comme une trame textuelle complexe.</i>	
L'énonciation	Qui parle ?	C'est le personnage principal qui raconte l'histoire, il en est l'énonciateur. Le narrateur est donc impliqué dans le récit. Le récit est en focalisation interne, le narrateur étant personnage aussi, il est en connaissance de ce qu'il pense et ressent.
	Quand ? Où ?	Néant
	À qui et pourquoi ?	Néant
Accroches de lecture	Le début de l'action	Nous ne pouvons pas prétendre à situer le début du récit en rapport avec celui de l'action. Le texte commence par un titre. L'action n'est pas mise en évidence dans le passage que l'auteur a choisi de mettre au début du roman.
	Singularité de l'incipit	L'amorce du texte nous l'annonce comme un ensemble de petites histoires ou des fragments. Le texte commence par un sous-titre.

III.1.1.6.1. Synthèse récapitulative

L'amorce du texte nous l'annonce comme un ensemble de petites histoires ou de fragments. Le texte commence par un sous-titre. Nous ne pouvons donc pas prétendre à situer le début du récit en rapport avec celui de l'action. Celle-ci n'est pas mise en évidence dans le passage que l'auteur a choisi de mettre au début du roman. Une mise en situation est toutefois évidente, la relation de Borhan avec sa fille Lyyl est le fil conducteur de la narration.

Les indices spatio-temporels

Dans la première partie de notre travail, nous faisons déjà le constat de l'écriture protéiforme que DIB nous propose dans ses œuvres classées dans l'espace et le temps de leurs créations. Une écriture soumise aux exigences des règles du contexte de leur émergence.

Nous observons dans cette écriture une transmutation qui fait des derniers textes de DIB, en prenant l'exemple de *la Trilogie Nordique*, une œuvre majeure aux allures philosophiques tant les moyens linguistiques qui y sont utilisés suggèrent une nouvelle forme d'expression qui recourt aux connotations symboliques du langage au service d'une pensée philosophique.

« La poésie de ces trois romans indique clairement que la littérature est un instrument de cognition, dont les logiques sont multiples et variables. Elle convoque différentes philosophies du langage (Carnap, Wittgenstein, Russel) mais aussi l'héritage mystique (Ibn Arabi et gnose ismaélienne) »²⁴⁶.

L'œuvre du cycle de l'exil devient le lieu d'une écriture jugée ésotérique, mystique et mythique où se rencontrent différentes cultures. Cette écriture s'accomplit en une manifestation cosmopoétique. Elle ne dépend pas comme *la Trilogie Algérie* aux exigences politique et historique du lieu de leur apparition.

Déjà dans sa première trilogie, le référent du cosmopoétique est apparent. Nous remarquons deux discours distincts dans ce fragment de texte qui constitue le deuxième volet de la première trilogie. DIB raconte ses personnages mais ces personnages s'imposent par leur discours éloquent, pudique et poignant. Le chant élevé de ces *fellahs* analphabètes mais conscients de leurs situations corrompues par le colon.

Nous suivons un chemin quelque peu fléché du contexte de la création de la production majeure de DIB jusqu'aux traits qui la singularisent depuis son émergence. Dans le présent chapitre, nous voulons faire une analyse suggestive de la problématique de l'espace que nous pouvons déjà qualifier de prépondérante. En effet, le *duo/duel Trilogie*

246 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, op.cit., p 09.

Algérie/ Trilogie Nordique en suggère d'autres, comme l'ère de la parution de l'œuvre et l'aire qui a permis son aboutissement en servant de source d'inspiration.

III.1.2. Écriture de l'espace dans la littérature de l'engagement

Dans sa trilogie de l'ère coloniale, DIB est enraciné dans ses territoires, quand dans *la GM* il décrit *Dar Sbitar*, il la nomme d'une appellation courante dans la société algérienne traditionnelle. *Bni Boublen* dans *L'Incendie* est un village qui existe réellement. Cité plusieurs fois dans le texte, dans les descriptions, les souvenirs de Commandar ou pour raconter les événements qui s'y sont passés lors de la grève des *fellahs* du village.

Outre cette aire qui témoigne de l'authenticité de l'écriture de DIB, les périodes qui ponctuent l'évolution des personnages sont un tournant important dans l'histoire de l'humanité. Dans le dernier chapitre de *la GM*, Omar est terrorisé même à l'idée que la guerre éclate, sans même qu'il sache ce que le mot signifie, la veille d'une guerre qui se prépare. Dans le deuxième roman de la trilogie, une date alors décisive est annoncée dès les premières pages: 1939. D'abord la période d'effervescence puis le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale qui survient tard dans le roman. Une date importante en ce sens qu'elle situe le déroulement des événements du roman dans un contexte véridique.

Ce que devient DIB quand vient le temps pour lui de quitter le territoire qui l'a vu inscrire son existence, grandir son âme, est très ressenti dans ses productions qui ont suivi ce départ. Un exil imposé par les forces coloniales le chasse de son lieu d'inspiration et bientôt l'indépendance en 1962, intrigue l'écrivain.

Toujours inspiré par la vie de ses semblables, il continue son investigation et raconte ce qu'il advient des étrangers chez soi et chez les autres.

« On peut parler d'une écriture de la rupture avec le référent socioculturel qu'est le Maghreb, c'est parce que nous avons abouti à une esthétique de l'apatride, de la déterritorialisation, ou encore à une cosmopoétique »²⁴⁷.

Le départ précipité de DIB pour des terres étrangères en 1959 marque un point de rupture quand les conditions spatio-temporelles de son écriture transmutent.

²⁴⁷ Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, op.cit., p. 11.

La lucidité et la précision de l'écriture dans *la Trilogie Nordique*, menues de sens et d'importance, sont un fait établi depuis la publication de ses premiers textes indépendants. Sa capacité à transmettre le dit clairement et le non-dit supposé impose très concrètement un style qui lui vaut l'adhésion des critiques, parce que les textes répondent aux situations socioculturelles et politiques de l'époque de leur création. Dans les lieux de leur inscription, ces textes traitent une prise de conscience précoce par une écriture suggestive.

« Il y a codage, mise en écriture d'un secret que le texte renferme, enferme entre ses lignes et ne livre qu'au prix d'une stratégie d'analyse en profondeur »²⁴⁸.

Les lieux de son inscription la révèlent à controverse. Les mots qui disent la communauté arabo-musulmane qui occupe le même espace géographique sont pourtant empruntés à l'occupant du temps de la colonisation.

Pour l'Algérie occupée plus de 132 années, le colonisateur ne déverse pas seulement une nouvelle politique mais aussi et plus incontestablement une culture différente et une langue étrangère.

L'écriture est à portée politico-idéologique, inspirée par le dénigrement identitaire et le refus d'une imprégnation culturelle étrangère. L'être se proclame du lieu d'où il émerge. Les textes de DIB annon-

248 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, op.cit., p. 10.

cent clairement cette appartenance. Du lieu de leur inspiration au lieu de leur création. Le roman dibien est une perpétuelle interrogation sur l'identité algérienne. Identité révélée dans la trame romanesque comme réponse à la perte identitaire dans l'idéologie nationaliste que proclame DIB.

« On doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Non pas seulement ce qui serait la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports parce que la littérature, entre autres "sujets" parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages »²⁴⁹.

III.1.2.1 L'espace de la narration

Les textes algériens dont ceux de DIB, produits au début des années 50 ont une valeur descriptive. Ils annoncent l'espace de leur appartenance et en délimitent les propriétés. DIB dans sa *Trilogie Algérie* fait se promener son petit héros Omar dans tout Tlemcen. Mais il marque sa description des lieux quand il le fait se sentir étranger aux lieux occupés par le citadin européen. Le personnage principal de la première trilogie est raconté dans divers lieux, à l'école, à *Dar Sbitar*, dans la rue.

249 Gérard GENETTE, *Figure II*, Éd le Seuil, coll Points, 1969, p. 43.

La notion de Terre prend sa signification polysémique : la terre espace géographique limité par des frontières, mais aussi celui de la mère, de l'appartenance. Ce que Mohammed DIB exprime dans ses romans parce que ses produits sont dits d'errance, de déracinement et d'aliénation, c'est cet éclatement qui le fait se séparer d'avec ce qui le définit. Aimé CÉSAIRE s'exprime en cela :

« L'histoire, (pour le colonisé Jean Amrouche) est celle d'une séparation d'avec sa culture première, d'avec la mère, d'avec soi-même »²⁵⁰.

La terre suggère en ses lieux d'inscription l'enracinement, le temps et lieu de l'existence de l'indigène ; celui de la mère maternelle.

« Antériorité à la fois spatiale et temporelle, cette "Terre" plus mythique que réelle est cependant celle à pouvoir conférer une légitimité. L'espace maternel est plus cette "loi" fondamentale qu'on vient de décrire, qu'une "Terre" géographiquement délimitée. Il est une instance de légitimation »²⁵¹.

La Trilogie Algérie vise à faire passer un message idéologique qui traduit l'engagement politique de son auteur. L'écrivain n'éprouve donc pas le besoin de faire de son texte une œuvre d'art.

Aborder le texte d'Omar, c'est suivre le fil de son histoire sans se perdre en chemin. Cette même lecture, simple et claire, n'est pas possible à l'approche des romans du *Cycle de l'exil*. L'ordre de l'histoire,

250 Revue, *Présence africaine*, 2^e trimestre 1963, p. 188.

251 Charles BONN, *Problématiques spatiales du roman algérien*, op.cit., p. 21.

celui de la narration présentent une déformation esthétique du texte conventionnel dibien. Ces textes présentent une nouvelle forme d'expression. L'engagement de DIB n'étant plus politique, il s'intéresse dans cette nouvelle écriture à la personne et ses problèmes intérieurs. L'écriture s'intéresse de plus en plus de l'éloquence du langage, sa complexité. Une lecture de surface ne suffit pas pour lire et comprendre ou bien même cerner l'histoire de l'écriture de renouvellement. *La Trilogie Algérie* est une écriture linéaire, *la Trilogie Nordique*, elle, est une écriture lacunaire.

III.1.3. L'espace dans la littérature de postindépendance et de renouvellement.

La Trilogie Nordique décrit une nouvelle expression que DIB adopte dans ses textes parus outre les conditions qui légitiment la création de ses premières productions. Son roman devient le lieu d'une quête profonde face à la complexité de la nature humaine. Les moyens linguistiques que DIB met à la disposition de ses réflexions deviennent de manière évolutive eux-mêmes objets de leurs manifestations scripturales. Une écriture qui lui permet de faire aboutir ses créations en un questionnement sur le mythe et la légende, -exemple du loup dans *le SÈ* avec le personnage Faïna.

« Les mots, ces gardiens du sens, ne sont pas immortels, invulnérables... comme les hommes les mots souffrent. Certains peuvent survivre, d'autres sont incurables. Dans la nuit tout se confond, il n' y a plus de noms, plus de formes »²⁵².

252 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, op.cit., p. 65.

Si ces romans s'inscrivent au profit de l'aventure individuelle des personnages, au-delà de l'aspect fictif, DIB construit un procédé langagier qui lui est propre. Une pratique langagière nouvelle inspire à l'écrivain un abord singulier de certaines réflexions ; philosophiques, mythiques ou bien culturelles si nous la considérons comme l'entrechoc de celle qui a vu naître sa plume dans les premiers romans oubliés.

Si nous nous référons aux seules productions romanesques de DIB, nous y découvrons une trame romanesque qui présente l'œuvre comme une suite d'interrogations moyennant une pratique langagière élaborée.

Ce qui pourrait marquer la dissociation de l'œuvre de DIB, entre la première et la nouvelle ère, est le besoin de dire certaines choses sous la pression de certains événements au moment de l'écriture.

« Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour un peintre, est une question non de technique mais de vision »²⁵³.

Mohammed DIB attribue à chacune de ses productions une personnalité qui convient aux conditions de sa parution, en ses lieux et temps d'inscription. Il choisit le procédé langagier qui convient à ces textes en ces périodes. L'écriture est un acte qui rend compte des conditions psychologiques, sociales et ethnologiques qui le suscitent.

²⁵³ Marcel PROUST IN MÉMO RÉFÉRENCE, *À la recherche du temps perdu, Vocabulaire de l'analyse littéraire*, p. 161.

Un fond mis en forme par le seul jugement de l'auteur. Ce qui fait la singularité de l'écriture de DIB, c'est le moyen qu'il a choisi pour mettre en œuvre sa propre vision de l'Homme.

Aborder les textes de DIB est une aventure complexe. En approcher le sens nécessite une analyse profonde. Autant l'écrivain s'ingénie à tisser ses textes en un style élaboré, autant leur lecture impose une stratégie d'étude approfondie. C'est d'ailleurs en termes de lecture interprétative que nous abordons la forme de présentation des romans nordiques et leur portée sémantique ancrée dans la double culture, la double tradition, le double espace et temps d'inscription.

Dans le souci d'une écriture qui s'inquiète de sa forme, le texte dibien se veut une fresque qui codifie la parole énoncée. La décoder relève d'un effort interprétatif du lecteur. L'écrivain crée en ce sens un lieu propre à l'écriture, aux tournures que peuvent prendre les expressions et aux fonctions dont sont dotés les mots.

La Trilogie Nordique propose d'autres dimensions d'écriture; celle de la parole proférée aux personnages ; élevée ou tue du mythe à la légende.

Cette écriture fait état d'une nouvelle culture que les personnages doivent affronter. Ils sont en phase d'acceptation de l'autre mais leurs aires culturelles restent intactes dans le souvenir, la nostalgie et la revendication de son identité. Les textes dibiens sont suggestifs.

« De Mohammed DIB on savait déjà à quel degré de transparence il était capable de porter la langue et les émotions. En substituant un monde nordique à son Algérie habituelle, il se donne des possibilités nouvelles, qui conviennent à son raffinement : subtilité du feu sur la neige, glace et incandescence, blancheurs physiques autant que spirituelles »²⁵⁴.

III.1.4. Espace réel et/ ou fictionnel de la narration

La dichotomie *fiction/réel* est une problématique qui traduit l'enjeu majeur où se risque la littérature à chaque création romanesque. Entre le monde imaginaire (*fictif*) ou réel. Deux tendances se disputent le penchant d'une œuvre, celle qui stipule que le roman est une création purement fictionnelle dans laquelle tout est inventé, du personnage à l'histoire racontée dans son intégralité ; les actions, la progression narrative,... et celle qui prétend que le roman est à l'image de la réalité. Cette opposition pourtant ne fixe pas la logique ; l'existence de l'une annule automatiquement celle de l'autre.

254 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique op.cit.*, [préface de Denise BRAHIMI].

Quand la réalité se mêle à la fiction, il devient très peu évident de dissocier les deux, le fictionnel confondu avec le réel et réciproquement.

« Dans la plupart des romans s'entremêlent étroitement des éléments fictifs et des éléments autobiographiques ou historiques »²⁵⁵.

Le croisement des deux notions propose différents degrés de lecture ; celui de l'histoire au service de l'écriture et celui de la création via un espace réel de la narration.

Les indicateurs de lieux : *Tlemcen, rues De Tlemcen, Dar Sbitar, l'école, le village, Bni Boublen, la cave, le café...*, les faits relatés (*les événements, l'ancien prisonnier, les appellations utilisées pendant la guerre d'Algérie ; frère, compagnons*) donnent à l'œuvre de Mohammed DIB une authenticité historique. La vie d'Omar est *a priori* une existence véritablement vécue par un des Algériens le temps de la colonisation.

Toraicos, un verre de thé, du pain, un café, etc. Autant de repères traditionnels. La distinction entre l'espace fictif et réel dans *la Trilogie Nordique* est exprimée différemment. La nomination des lieux dans le roman n'a pas une fonction significative mais symbolique.

- *Jarbher* et les îles visités par Aïd, les lieux du nord décrits par Faïna de manière englobante, les détails qui supposent des pays froids et dont les richesses ne sont pas les mêmes que dans les pays du Sud.

255 MÉMO DE RÉFÉRENCES, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit., p. 199.

Les lieux supposés opposés par Borhan quand il redoute son retour chez lui pour laisser ce pays du nord à ses *vrais* habitants. Tous ces lieux sont cités comme référents symboliques (mais symboliques de quoi?) imposants dans l'optique de l'écriture de DIB comme dichotomique et suggérant l'opposition avec le pays d'origine des personnages qu'il fait évoluer.

Parce qu'elle implique une représentation plus approfondie du réel et parce qu'elle s'imprègne de manière plus flagrante de faits historiques plus facilement repérables, *la Trilogie Algérie* est une production où le réel s'approprie le droit de la majorité.

Dans *la Trilogie de l'exil*, l'implication narrative résonne plus comme un problème d'ordre esthétique, il n'est pas question d'aller chercher le lecteur, mais de le bousculer pour le faire réagir. Il s'agit de le séduire avec une parole éloquente pour le pousser à réfléchir sur lui-même. Le réel dans ce roman est donc à chercher dans l'expérience personnelle où chacun peut se reconnaître.

L'écriture maghrébine, celle de Mohammed DIB, est indissociable de son lieu d'inscription. Les dix-huit années qui séparent les conditions d'écriture et de publication des deux romans ne sont pas la seule référence qui justifie la nouvelle écriture de DIB. Une mutation spatiale convient aussi pour décrire cette évolution progressive.

C'est de vacillement entre l'écriture au service de la collectivité et l'écriture au service des expériences personnelles que nous pouvons qualifier la nouvelle visée des créations dibiennes. Les lieux références dans les romans de Mohammed DIB n'ont plus la même signification. Symbole pour faire valoir une œuvre par une authenticité référentielle ou objet faisant partie du décor narratif ?

« L'écriture maghrébine peut-être plus qu'une autre encore désigne un lieu référentiel qui à proprement parler sa justification et son plein : le pays. Mais au même temps ; elle ne vit comme écriture que dans la perte de ce lieu »²⁵⁶.

La question qui se pose n'est pas de savoir quel est l'intérêt de cette écriture éclatée car son objectif bien que difficile à cerner au niveau de la création, va au-delà. Cet éclatement, cette ambiguïté traduisent la complexité de l'être humain quand, livré à ses démons intérieurs, il peut se surprendre lui-même à réagir de manière incompréhensible, jugé par ceux qui l'entourent mais aussi par ses propres réflexes. Les personnages ne s'assument pas eux-mêmes. Le caractère éclaté de la narration, son aspect fragmentaire, les bribes de l'histoire présentées de façon lacunaire rendent tous compte de l'aspect psychologique du personnage principal.

256 Charles BONN, *Lecture présente de Mohammed DIB*, op.cit., p. 25.

III.1.5. Synthèse

Dans sa stratégie descriptive, *la Trilogie Algérie* nous livre de manière explicite l'intention de l'auteur de nous faire vivre dans des lieux familiers

« Dans la plupart des romans s'entremêlent étroitement des éléments fictifs et des éléments autobiographiques ou historiques »²⁵⁷

La Trilogie Algérie est une production qui ne renie pas la source de son inspiration (la période coloniale) et de ce fait, elle est facilement repérable dans l'ère historique.

La trilogie Nordique n'a pas de chaînes événementielles qui la situent hors son contexte énonciatif. Son inscription dans la période postindépendance est déduite de sa date de publication.

« Les embrayeurs spatiaux sont moins nombreux, ils se distribuent à partir du point de repère que constitue le lieu où se tient l'énonciation »²⁵⁸.

Yves REUTER propose deux types d'analyses qui servent, la première à étudier la procédure qui construit l'impression d'une vérité, la deuxième mettant en relation les diverses constituantes (nous citons par là, la ressemblance et la dissemblance). Il exprime très clairement les fonctions du temps et de l'espace pour rendre compte de leur importance dans le roman. Il renforce ses définitions en faisant le parallèle du réel et de la fiction dans l'inscription créative.

²⁵⁷ MÉMO DE RÉFÉRENCES, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, p. 199.

²⁵⁸ Dominique MAINGUENEAU, *Analyser les textes de communication*, Éd Armand Colin, Paris, 2012, p.110.

« L'espace mis en scène par le roman peut s'appréhender selon deux grandes entrées : ses relations avec l'espace « réel » et ses fonctions à l'intérieur du texte »²⁵⁹.

« [...] Les indications temporelles peuvent "ancrer" le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés »²⁶⁰.

Le lieu et le temps d'inscription des deux trilogies de Mohammed DIB sont différents. *La Trilogie Algérie* exprime un engagement idéologique. Ce qui rend les procédés de son inscription, à visée politique, directement ou indirectement exprimés. Les repères spatiaux sont authentiques (*la montagne, le village, la cave, le sous-sol,...*). Les informations périphériques au roman, telle que la date de publication, permettent de situer l'œuvre.

La Trilogie Nordique est une écriture qui s'inscrit dans la logique du lieu et du temps de sa publication, son aventure fictionnelle lui approprie le temps de son existence et les lieux de son déplacement. Chaque lecteur peut s'inventer un monde similaire au sien.

²⁵⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Analyser les textes de communication*, op.cit., p. 54.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

Partie III Chapitre 2
***Mysticisme ou
le symbole du texte religieux***

Dans les deux premières parties de notre travail de recherche, nous nous sommes concentrés sur les éléments constitutifs et différentiels des deux sagas de Mohammed DIB. Notre démarche dans le présent chapitre est de procéder à une étude qui relève d'une valeur plus abstraite, sujette à la connotation, que peuvent revêtir les textes de DIB.

Au-delà de ce que nous propose l'écrivain dans ses deux trilogies comme indices d'appartenance à une aire précise et une tendance littéraire prédéfinie par les influences du contexte de création, nous aborderons les deux écritures selon une lecture plus en profondeur les aspects mystique et symbolique.

III.2.1. Le discours mystique dans la littérature de DIB

Le discours mystique dans le texte littéraire suppose un regard vis-à-vis des deux notions, différent de la portée sémantique que peut avoir chacun d'eux. Réservée initialement au domaine religieux, la notion de mystique revêt une vision différente selon laquelle elle peut conditionner dans les textes de DIB la trame textuelle dans sa représentation littéraire. Cet alliage s'institue dans le domaine de la création littéraire sous diverses formes; selon les figures hétéronymes chez l'écrivain (*le mage, le guide, le pauvre, le prophète, le fou, etc.*) ; dans la rhétorique et la poétique (*celle de l'écart, la perte de la fonction référentielle face à un indicible qui serait situé hors de l'œuvre et qui la justifierait*) ou dans d'autres cas dans un intertexte mystique souvent clairement revendiqué.

Dans la référence aux auteurs dits mystiques, la mythologie de la figure auctoriale est prépondérante jusqu'à ce que les auteurs mystiques soient perçus comme des poètes, cela étant pour insinuer le fait de repenser la création littéraire à partir des notions de manque et de dépossession, ce que nous pouvons déjà démontrer dans chacune de nos deux trilogies. Cet état de manque affecte le sujet, le langage et le réel.

La dimension mystique dans l'écriture de DIB émane d'une problématique de la perte de soi poussée à l'extrême dans un mal être profond du personnage plongé dans un engrenage interminable. Dans la contextualisation du discours mystique dans l'écriture de DIB, nous pouvons dégager quelques sujets omniprésents. La problématique de la dépossession dans l'écriture de combat est explicitée dans une dimension interdépendante de celle de la société algérienne et plus globalement dans la société arabo-musulmane en macro. La question de la dépossession est associée à plusieurs aspects représentatifs dans une société décrite comme opprimée, pauvre et acculturée.

L'inquiétude de l'écriture nordique est exprimée dans le sentiment de l'extrême et du non supportable. La présentation d'un amour fou vécu dans la complexité des situations dans lesquelles sont plongés les personnages. Cette représentation est illustrée dans *la trilogie de l'exil*, dans son deuxième volet *le SÈ*, Solh et Faïna vivent un amour fou, tellement complexe qu'il dépasse même les limites de leurs sentiments.

Chacune des deux trilogies présente dans ses discours mystiques des spécificités qui font sa particularité. Mais dans une vision plus englobante, nous soulignons un recoupement dans le vocabulaire et la rhétorique mystique utilisés, ainsi que la critique du dualisme et, d'un point de vue plus symbolique, la recherche de figure féminine que nous retrouvons dans les deux entités comme élément constitutif sans être véhiculaire d'image en stéréotype.

Pour engager le mysticisme dans la visée de notre recherche, nous pensons la déduire en termes du moyen de son expression. En effet, dans les trois premiers textes, nous la constatons lourdement imprégnée de la religion tant les discours et comportements y sont référencés.

Dans *les TO*, *le SÈ* et *NM*, c'est dans la quête du personnage que le symbole du mysticisme prend toute la dimension d'une spiritualité exprimée dans l'abstrait. Le mal être est très souvent un mal être intérieur, le personnage lui-même est dépourvu du pouvoir de compréhension. C'est dans cet élément de perte que le personnage principal se hasarde à la quête du non concret.

Le relationnel et le contact avec l'autre font que cette approche du mystique par la littérature s'engage dans une opposition exprimée par l'auteur entre l'individu et le groupe. L'individu au service de la collectivité pour la première trilogie et l'individu face à sa propre image dans la seconde.

La complexité de notre démarche peut s'avérer dans la définition du mysticisme qui nous semble multidimensionnelle. Par opposition, Romain ROLLAND la définit comme le sentiment (impropre) de l'éternel présenté métaphoriquement comme un sentiment océanique décrit comme un contact et comme un fait. FREUD, lui, engage une définition plus catégorique considérant la mystique comme une musique fermée et donc radicalement définitive.

Dans les textes de DIB de *la Trilogie Nordique*, le personnage quel que soit le milieu dans lequel il évolue, vit dans l'introspection pour atteindre le divin ou la vérité absolue. La spiritualité dans les sociétés arabo-musulmanes est autant l'expression d'une contestation sociale et de la recherche d'un sens à l'existence. Cette équation pour nous est facilement identifiable dans les deux trilogies.

Nous pouvons souligner toutefois que dans *Un été africain* publié en 1959, cette distinction peut être mise à rude épreuve quand Djamel se retrouve confronté à la société et à sa propre personne, qu'il ne comprend plus et finit par rejeter.

Claude LÉVI-STRAUSS, dans une approche anthropologique, associe les structures élémentaires de la notion de mysticisme à la sociologie. Ceci faisant un enchevêtrement entre les mécanismes élémentaires du fonctionnement social humain.

« S'il est une réalité à laquelle nul ne peut échapper, c'est celle qui consiste dans l'expression de l'âme de l'humain. En l'humain habitent une âme, un corps et une dynamique qui animent ces deux substances : la mystique. La mystique, c'est cette puissance spirituelle qui, en chacun frémit, pour nourrir l'esprit et propulser l'Être-en-situation trituré par diverses divinités »²⁶¹.

L'empreinte religieuse et les tendances philosophiques dans l'accomplissement de l'écriture qui change de forme et de procédés linguistiques, nous pousse à interroger le texte de DIB selon une vision plus abstraite et donc connotative à l'approche de la seconde trilogie.

« La mystique, c'est cette force spirituelle à expression multiple qui vise à propulser l'Être au-delà du visible, au-delà de l'humain [...] l'Esprit y rencontre des puissances avec lesquelles il communique ou communique, ou avec lesquelles il entre en conflit ou en parfaite harmonie »²⁶².

Michel FOUCAULT de son côté considère que le texte fini dans son acte de création ne suggère pas une charge sémantique définitive puisque le lecteur peut en déduire des intentions différentes de celles qui l'ont fait émerger. En effet, la signification d'une idée exprimée en un moment donné de sa création peut supposer des interprétations diverses et multiples selon l'individualité de chaque lecture qui s'approprie les valeurs sémantiques en rapport avec ses influences, ses opinions et sa perception des choses. C'est d'ailleurs, dans notre ap-

261 Urbain AMOA, *La mystique, le sens et la signification : logique d'une critique de la critique littéraire*, Synergie Pologne, n°6, 2009, p. 127.

262 *Ibid.*, p. 127.

préhension du vis-à-vis de cette lecture/réécriture (*qui engage l'appropriation du texte par le lecteur*) qui nous amène à supposer la complexité de l'écriture de DIB, celle-ci entamée sur une dimension plus connotative de sa lecture.

Nous pouvons dans notre approche des textes de DIB proposer plusieurs pistes de lectures lesquelles auront pour objectif de déterminer à quel point l'intérêt mystique peut y transparaître.

« Si écrire est un art, et si comprendre l'écrit en est un autre, comprendre l'objet et l'esprit ou l'âme de la production littéraire exige du critique littéraire non plus uniquement des compétences d'analyse, d'explication et de commentaire au niveau visuel du texte, mais de plus en plus, et peut-être sans doute plus fréquemment désormais, des prédispositions, voire une démarche initiatique qui conduise à la perception de la puissance spirituelle du texte, du discours proféré et du langage du silence qui aura engendré ou porté le texte »²⁶³.

La critique théologique, la critique sociologique ainsi que la critique psychanalytique forment pour nous un alliage explicatif dans les deux entités de DIB. Nous rappelons que l'intérêt mystique pour les deux trilogies ne se présente pas de la même manière. Pour un même outil d'analyse, plusieurs hypothèses apparaissent.

263 Urbain AMOA, *La mystique, le sens et la signification : logique d'une critique de la critique littéraire*, op.cit., p. 133.

« Par le fait même de son existence, tout humain est nanti de forces naturelles et surnaturelles. La manifestation de celles-ci est, essentiellement, liée à la puissance de la Connaissance qui, elle-même prend sa source dans ce que l'Être a en propre et dans l'aptitude du visible à capter l'invisible et à communier, de façon continue, avec les forces positives et valorisantes qui habitent et animent cet invisible. »²⁶⁴.

La référence à la culture et à la société de laquelle s'inspire *la Trilogie Algérie* est palpable dès la première appréhension des textes de DIB de l'ère coloniale. Nous le pensons parce que tel est le cas pour cette écriture crue et qui se revendique-même de cette société et qui la fait naître.

« Les derniers écrits de DIB, et notamment la trilogie nordique, résument l'expression de ces préoccupations où le roman devient le lieu d'une réflexion profonde sur l'homme, ainsi que sur l'origine des sens possibles. Cette démarche s'étend au-delà de la simple représentation, où le langage n'est qu'un moyen de description. Effectivement, le langage y devient souvent l'objet même de l'écriture, pour inspirer une série de questions sur le mythe, l'altérité ou le devenir animal de l'homme »²⁶⁵.

DIB est de loin, l'écrivain algérien d'expression française qui, depuis le début de son aventure scripturale, considère celle-ci comme une aventure où tout est permis tant il peut l'imbiber de ses idées mais aussi de ses influences. Autant dans son écriture du combat, nous détectons une grande imprégnation de la tradition arabo-musulmane,

264 Urbain AMOA, *La mystique, le sens et la signification : logique d'une critique de la critique littéraire*, op.cit., p. 133.

265 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed DIB*, op.cit., p. 09.

lourdement enfouie dans les habitudes et us des Algériens, autant ses textes de l'ère de l'exil se présentent comme des fresques complexes.

« Le discours mystique est toujours adressé : il se déroule non pas sur le mode assertif, mais interrogatif. Il s'élabore à partir d'un vide, d'un silence. En cela, il est une modalité de la parole et opère des déplacements quand il interfère avec le texte [...] il définit une poétique de la privation et du manque, il permet une autre approche du processus d'écriture, du personnage, de l'espace temps, de la relation à la parole, de la relation du sujet à l'objet »²⁶⁶.

Les textes proposent un alliage de discours différents, qui inquiètent le lecteur et lui proposent une impression d'égarement multiple. En effet, dans *la Trilogie Nordique*, nous pouvons repérer des passages écrits en italiques, qui les dissocient du reste du texte mais qui imposent au lecteur des pensées profondes, suggèrent des inquiétudes, des interrogations qui n'attendent pas obligatoirement des réponses. Il s'agit, selon nous, d'une intention de l'écrivain d'interpeller le lecteur, de le mettre face à une vision de lui-même probable à la rencontre du personnage. Les textes sont une réflexion sur l'homme devant des situations qui souvent le dépassent.

« Dieu a fait apparaître le non existant comme existant et magnifique. Il a fait apparaître l'existant sous la forme de non-existence [...] Il était inévitable que nous fussions égarés par l'erreur, puisque la réalité était cachée et l'illusion visible »²⁶⁷.

266 Colloque international, *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la représentation de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, 27 octobre 2011

267 Eva de VIKAY MEYRROVICH, *Anthologie du soufisme*, Albin Michel, Coll. « Spiritualités vivantes », 1995, pp. 304-305.

Tout au long de notre recherche, la notion de quête traverse les aires, les époques mais aussi et surtout les êtres. Nous sommes tentés de dire que l'imagerie du soufisme imprègne les textes de DIB. Les références aux textes sacrés dans les premiers, et une image métaphorique dans les écrits de la pensée philosophique. Nous pouvons considérer ce recours au soufisme comme une allégorie du dépassement de soi par l'expérience mystique pour permettre une renaissance de l'être

« La poétique de ces trois romans indique clairement que la littérature est un instrument de cognition, dont les logiques sont multiples et variables. Elle convoque différentes philosophies du langage (Carnap, Wittgenstein, Russel), mais aussi l'héritage mystique (Ibn Arabi et gnose ismaélienne). L'écriture devient alors lecture, où ésotérisme mystique et mythe païen participent à faire rencontrer les différents pôles culturels, de manière à ce que le texte devienne le lieu d'un accomplissement cosmopoétique »²⁶⁸.

L'écriture de *la Trilogie Nordique* propose un tissage stylistique imprimé de tendances idéologiques engagées dans l'optique d'une succession d'idées à connotations philosophiques. Elles considèrent l'homme comme le point de départ d'une réflexion profonde et dont le principe est le doute que l'auteur sème dans la tête du lecteur toujours plus intrigué à l'approche des ses textes.

268 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez Mohammed DIB*, op.cit., p. 09.

Déjà dans le roman *les TO*, le rapport avec le texte est complexe. Le personnage principal lui-même ne semble pas maîtriser ses pensées. Nous avons l'impression que les pensées qui fusent dans sa tête le dépassent tant il n'arrive pas à les exprimer, seulement à s'en inquiéter.

Dès le début du roman, l'alternance de deux graphies différentes, qui laisse à supposer deux prises de paroles²⁶⁹ dérouté le lecteur confronté non pas seulement à une écriture complexe dans ses moyens linguistiques mais aussi à essayer d'entrer dans la tête du personnage pour en deviner le sens ou en comprendre les discours, ce qui selon notre lecture est aussi difficile pour le personnage principal lui-même.

Selon Friedrich NOVALIS,

« Le sens de la poésie a beaucoup de points en communs avec le sens du mysticisme. C'est le sens du particulier, du personnel, de l'inconnu, du mystérieux, de la révélation [...] »²⁷⁰.

« Le mythe désigne à l'origine un récit sacré, mettant en scène des êtres divins ou exceptionnels, en charge d'actions ou de travaux fondateurs. Transmis oralement, il exerce une influence sur la pensée collective, exprime les valeurs symboliques d'une nation ou d'une civilisation »²⁷¹.

269 Élément constitutif du chapitre 2 de la partie II, la notion y est explicitée selon une démarche analytique exhaustive.

270 Friedrich NOVALIS in MÉMO DE RÉFÉRENCES, *vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit., p.30.

271 MÉMO DE RÉFÉRENCES, *vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit., p. 302.

Dans le deuxième volet de la seconde trilogie, l'ésotérisme de l'écriture de DIB transparait dans son insertion du mythe pour son personnage Faïna qui tout au long du texte incarne les émotions de l'extrême. Son amour fou pour Solh lui donne une apparence animale qu'elle-même n'assume pas ou ne supporte pas.

III.2.2. L'empreinte du soufisme dans les textes de DIB

Décrire le soufisme s'avère une tâche redoutable. Sa définition la plus basique le considère comme le mysticisme de l'Islam et à partir de là s'institue son existence dans l'islam *sunnite* et *chiite*. Comme tout état de mysticisme, il est l'expression de la recherche de Dieu par des formes différentes. Cette définition initiatique est considérée avec une certaine méfiance. Dans ses aspects ésotériques, il est souvent différent dans ses pratiques et celles des rites d'initiation selon les maîtres qui l'inculquent.

La définition du *Soufi* telle qu'elle est donnée par *Hujurîrî* est

« *Le soufi est celui qui n'a rien en sa possession et qui n'est lui-même possédé par rien* »²⁷².

272 Éva de VIKAY MEYRROVICH, *Anthologie du soufisme*, Albin Michel, Coll. « Spiritualités vivantes », 1995, p. 24.

Dans son ouvrage consacré aux différentes questions du mysticisme, *Les Religions de l'humanité*, MALHERBES fait l'historique des différentes appellations du *soufisme* et surtout des différentes significations qui lui ont été données. La première étant « *la laine* » en référence aux habits du Prophète quand il fait sa prière, la signification aujourd'hui la plus courante retenue par les soufis. D'autres interprétations ont donné lieu à une divergence d'opinion, comme *Safâ* qui signifie la clarté et la pureté cristalline. *Soffa*, en référence à ceux qui vivaient dans la mosquée du Prophète ou la plus improbable et certainement la plus réfutée qui prend sa signification de *Sophi* ou *Sophia* qui signifie sagesse.

Les personnages de DIB de *la Trilogie Algérie à la Trilogie Nordique* accèdent à l'être spirituel. Ils gravissent les échelles du monde sensible pour accéder au monde intelligible :

« *Ce monde de sens est notre point de départ pour nous élever au monde de l'intelligence, et si ce n'était cette relation entre les deux, et leur relation réciproque, la voie qui monte vers la sphère la plus élevée serait barrière* »²⁷³.

« *Quand tu auras transcendé la condition de l'homme, tu deviendras, sans nul doute, un ange ; alors tu en auras fini avec la terre ; ta demeure sera le ciel* »²⁷⁴.

273 CHAZÂLI, *Anthologie du soufisme*, p. 301.

274 Éva de VIKAY MEYRROVICH, *Anthologie du soufisme, op.cit.*, p. 272.

III.2.3. L'intertexte du texte sacré

Julia KRISTEVA et Roland BARTHES puisent les principes de la notion d'intertextualité dans les travaux de Mikhaïl BAKHTINE.

« *Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense* »²⁷⁵.

Tout le long des deux trilogies, nous avons pu observer des références mythiques et/ou mystiques qui ponctuent la réalisation littéraire des deux trilogies. La ou les cultures. La religion et le rapport de l'être avec les différences que ces textes suggèrent.

Du texte poétique flagrant dans *la GM* et *L'Incendie*, supposé par le moyen d'une manifestation scripturale intégrale dans la *Trilogie Nordique*. Le texte religieux ou du moins les discours s'y référant sont sur fond de patience, des valeurs dans la première trilogie, et de soumission et référence dans la seconde.

« *Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et d'une tradition. [...] 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* »²⁷⁶.

275 Anne MAUREL, *La critique*, op.cit., p. 100.

276 MÉMO DE RÉFÉRENCES, *vocabulaire de l'analyse littéraire*, op.cit.

Les parcours de *la Trilogie Algérie* et de *la Trilogie Nordique* présentent dans la majorité de leurs énoncés une charge à tendance arabo-musulmane. Deux types de références sont à distinguer dans chacune des deux trilogies; la première d'ordre traditionnel, la deuxième à caractère religieux.

Le proverbe est une citation qui fait référence aux ancêtres, leurs expériences, et les résultats. Dans le monde arabo-musulman le proverbe prend progressivement une charge superstitieuse.

« *La thématique est fortement influencée par le soufisme et portée par une écriture dont l'ambiguïté générique se joue entre ombre et lumière, présence et absence, ici et ailleurs* »²⁷⁷.

Sont entremêlés dans la première trilogie le traditionnel et le religieux. Le comportement d'Omar avec Veste-de-Kaki dans *la GM* ou le rouquin dans *le MT* ou même celui d'Aini avec sa mère malgré sa propre misère l'atteste. Le sentiment de la fraternité, le besoin du partage et le sens de la famille. Toutes ces conditions rendent compte des références traditionnelles qui puisent leur originalité de la religion.

²⁷⁷ Rachida SIMON, *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien*, op.cit., article.

« Depuis *Les Terrasses d'Orsol*, l'auteur préfère avoir recours à des procédés d'inscription plus subtils, soit par connotations, soit par allusions toujours voilées, suggestions obliques, nuances très discrètes dans le choix des mots ou des motifs, qui de manière de plus en plus indirecte, soulignent toutefois la présence constante du message coranique. A ses différentes modalités d'insertion, correspond [...] à une évolution décisive du rapport que le récit de fiction entretient avec le Texte sacré, qui progressivement, vient littéralement se fondre dans l'écriture, dans un processus remarquable d'intériorisation dont on vérifie le lien avec cette tonalité mystique qui marque de plus en plus l'œuvre dibienne »²⁷⁸.

Les aspects référentiels du récit dans la seconde trilogie prennent une forme mystique. Les romans sont une interrogation sur l'existence. La complexité de la nature humaine rend obscur le parcours des personnages principaux. L'auteur confirme de par son utilisation des discours se rapportant à la civilisation islamique son importance ethnique. Les romans portent à leur charge des discours prenant directement appui sur la religion.

« Pourtant les hommes ont été mis en garde et avertis, le style interrogatif particulier de la sourate, attire l'attention sur le caractère particulièrement grave de la faute et sur la sévérité du châtement. "Ignore-t-il [...] Questions sans réponses, réponses qui ne répondent à aucune question" »²⁷⁹.

278 Rachida SIMON, *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien*, op.cit., article.

279 Ibid., article.

La référence au texte coranique quand elle n'est pas indiquée par évidence se présente par des signes typographiques, c'est cette sensation de ressentir le poids d'une autre voix que celle du personnage ; éteinte ou celle de l'auteur souvent voilée.

« L'écriture se trouve ainsi marquée, surcodée, par une concentration du sens qui confère à l'intertexte une richesse, une densité exceptionnelle »²⁸⁰.

L'essence même de l'intertextualité, c'est de proposer un mode de lecture inédit qui fait éclater les normes conventionnelles de lecture auxquelles le lecteur est habitué. La linéarité du texte est bouleversée par des fragments qui en sont indépendants mais qui en même temps les font ressurgir. Cette nouvelle forme d'écriture, selon Rachida SIMON dans son article sur l'intertexte coranique, se justifie d'une manière plus évidente dans la seconde trilogie. En effet, le premier contact avec le texte nous suggère le devoir d'une lecture multiple afin de pouvoir intégrer le texte et analyser les discours qu'il propose tant sur le plan esthétique que sémantique.

« Les derniers romans de DIB privilégient des modalités d'insertion ou même d'intégration plus discrètes de la Parole coranique, par la médiation de récits de rêve ou de visions apparues en état de veille, qui souvent font surgir le fantastique dans le récit, ou alors par le recours à un style parabolique, sous couvert d'allusions, d'évocations, d'images parfois si discrètes qu'elles peuvent passer inaperçues et que le Texte sacré se trouve de la sorte complètement fondu dans le récit profane comme si sa présence, pourtant lancinante, allait de soi »²⁸¹.

280 Rachida SIMON, *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien*, op.cit., article.

281 Ibid., article.

III.2.4 Synthèse

La notion d'intertextualité prend son sens dans les textes de DIB dans deux dimensions distinctes mais interdépendantes en même temps. Celle qui s'inscrit dans une société arabo-musulmane d'où l'influence de la culture du comportement expressément exprimée dans la première trilogie et que nous distinguons dans la seconde empreinte d'une vision plus profonde du monde et de l'Être. Les personnages, dans les deux entités, sont débordants d'énergie mystique. La présence de l'une ou de l'autre dans les textes de DIB les font exister dans un tissage narratif qui conditionne chacun la survie de l'autre.

Dans les textes réalistes, la trame textuelle est lourdement imprégnée de référents traditionnels qui font évoluer le petit Omar dans une société arabo-musulmane mais dont les signes distinctifs ne se font qu'aux termes de lectures suggestives.

Les relations entre les personnages, même si Omar y tient le rôle principal, se basent sur une particularité dont est exclu le colon puisque DIB fait agir ses personnages mais si ceux-là subissent l'histoire, ils la font être aussi. L'intertexte y est donc suggestif et sujet à interprétations, le lecteur ne peut accéder à ce niveau de détection que s'il a une connaissance profonde de la culture du décrit, du raconté.

Dans les textes de l'exil, l'analyse ne se fait pas en interrogations mais plus en décortication. En effet, dès son abord, le texte du cycle de l'exil heurte les esprits avec la description d'éléments qui n'ont pas un rôle dans la progression du récit mais dans la survie du personnage.

Cet état des lieux de l'intertexte dans les deux trilogies nous propose une écriture de DIB dépassant toutes les évidences suggérées par des lectures dénotatives. Étonnamment et astucieusement allégorique, l'appropriation de cette écriture est marquée par un caractère de mystère où le non-dit et connotatif exerce un pouvoir d'écriture imprégnant.

Conclusion générale

L'évolution que nous avons pu déceler dans l'écriture de DIB est celle de la personnalité de l'homme. L'homme précède l'écrivain, l'enfance et l'adolescence précèdent l'âge adulte. L'écriture de DIB devient plus mature, plus enveloppée et développée. Ce que l'écrivain décrit innocemment dans sa première trilogie, il le révèle de manière plus complexe dans sa deuxième, en utilisant un langage subtil, plus élaboré, plus esthétique et qui révèle le fond de son inquiétude.

L'écrivain décharge son roman de sa mission première, l'écriture au service de l'engagement politique, et surtout abandonne les normes conventionnelles de l'écriture réaliste pour présenter des écrits sous un ornement esthétique plus développé.

La nouvelle écriture de Mohammed DIB, avant de s'imposer comme l'art de bien parler dans le bel usage de la langue est très critiquée mais l'écrivain riposte en affirmant que son engagement politique a pris une autre forme, plus inquiète sur la personne, ses angoisses et ses démons intérieurs. L'innovation suscite l'intérêt mais aussi l'appréhension dans le milieu intellectuel.

C'est l'évolution historique qui justifie la diversité des œuvres, chacune répondant aux tendances de son époque. Pour DIB, cette justification perd sa valeur quand en 1966, il décide de publier simultanément des textes dont la diversité devient très rapidement une complémentarité significative. C'est de réciprocité que nous pouvons qualifier le lien entre l'écrivain et le produit qu'il crée, autant par ses capacités il donne naissance à sa création autant cette dernière lui assure une immortalité.

Mohammed DIB nous propose une lecture polysémique de ses œuvres dans ses textes dits de la nouvelle écriture. L'écrivain récidive à sa plus grande passion ; la poésie.

« Ils représentent le début d'une ouverture, d'une aventure, de perspectives de recherches, d'analyses, de gloses et d'interprétations. Ils demeurent pour nous la capitalisation d'un acquis théorique, arraché au prix fort du temps à la jungle des concepts »²⁸⁴.

Au terme de ce parcours, il apparaît que l'écriture de DIB, déjouant les sombres pronostics, a refusé de disparaître. Elle s'est entêtée à dire la réalité algérienne, malgré des idéologies totalitaires au pouvoir qui entendaient restreindre considérablement la marge d'expression. Pour cela, elle a dû souvent s'expatrier pour se faire entendre.

284 Bachir ADJIL, *Espace et écriture chez DIB : la trilogie nordique* », *op.cit.*, 13.

Sur le plan strict des écritures, les genres codifiés ont laissé place à une prose narrative ou poétique inclassable. Les réalisations vont des recherches les plus hermétiques aux récits dont la symbolique plus accessible et suggestive laisse place à la liberté du lecteur. Nombreuses sont également les écritures de l'urgence, sachant marier engagement et symbolisme : Comment échapper à l'histoire dans une Algérie en pleine mutation ?

Des Algériens, exilés par choix ou par contrainte, prennent la plume et inscrivent, dans l'espace littéraire français, une parole crue qui lui donne un statut particulier.

Ces écrivains puisent dans un imaginaire nourri de leurs années algériennes, de leur langue et de leur culture et que les nouvelles résidences ne les empêchent ni de nourrir ni d'approfondir.

Traverser la littérature algérienne d'expression française en ses lieux d'inscription suggère la lecture d'une production mutante tant les événements historiques évoluent et changent. que lient les limites des frontières géographiques.

Les porte-paroles les plus fidèles de la cause algérienne ; les écrivains, chacun avec son style mais s'unissant tous pour une même mission. Dire ce qui est évident mais qui n'est pas toujours exprimé et surtout permis.

Intervient dans le passage du réalisme au symbolisme de l'expression, une date d'importance politique et historique; l'indépendance du peuple algérien déclarée en 1962.

Tout au long de notre étude, s'est confirmée l'hypothèse que l'écriture dibienne ne répond pas depuis *la Trilogie Algérie* à *la Trilogie Nordique* aux mêmes normes scripturales.

La construction des premiers romans de DIB répond au besoin urgent qu'éprouve l'écrivain de faire passer le message. Son inquiétude va au-delà des formules éloquentes, du bel usage de la langue. Survient dans la dernière partie, le point de croisement des deux triptyques, la suite thématique. Le mouvement circulaire des sujets traités dans les deux trilogies présente lui aussi une forme divergente dans la présentation des thèmes mais permet la réunification sémantique des deux unités.

Le texte dibien se présente dans *la Trilogie Nordique* sous une forme typographique bi-vocale (*romain/italique*). Comme une stratégie à visée poétique du nouveau travail dibien.

Chacune des deux trilogies de DIB propose de faire la fresque du paysage de l'époque de sa création. C'est l'évolution historique qui justifie la diversité des œuvres chacune répondant aux tendances de son époque.

« C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ;

l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations [...]. On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes »²⁸⁵.

La seule question à laquelle nous pouvons prétendre apporter une éventuelle réponse est celle du changement de l'écriture, le style auquel elle répond et les moyens que l'écrivain a mis à son service pour parvenir à ses objectifs.

Affirmer des réponses aux nombreuses interrogations que propose Mohammed DIB dans tous ses écrits -en majeure partie dans l'écriture du renouvellement- serait, condamner ses productions à n'aboutir que dans la période de leur parution. Mohammed DIB donne une nouvelle caractéristique à ses écrits, ils ne supposent plus comme au début de sa carrière d'écrivain, un idéal auquel se référer mais une suite d'interrogations que le lecteur se doit d'affronter.

Chercher des réponses, ce n'est pas ce que nous propose l'écrivain en ponctuant ses textes avec une suite incessante de questions, il invite le lecteur à s'interroger sur le monde.

²⁸⁵ Vincent JOUVE, *La littérature selon Roland Barthes*, Éd. de Minuit, 1986, p.37-38.

Nous pouvons souhaiter que Mohammed DIB soit assimilé à une plus vaste littérature de la Méditerranée et de l'Orient, où le Maghreb accepterait son Nord sans que l'Europe ne désavoue son Sud. À l'heure où les échanges interplanétaires doivent prendre toutes leurs dimensions, ils représentent une partie modeste mais tenace de la fertilité de rencontre des cultures et des langues.

Avant d'être un romancier, DIB est un poète et c'est à cette carrière de poète qu'il revient dans sa deuxième trilogie.

Décédé en 2003, Mohammed DIB reste à l'écoute (*l'oreille attentive et attentionnée*) de ceux qui ont toujours su l'écouter.

Le corpus

Trilogie « Algérie » :

- *La Grande Maison*, Éd. Seuil, Paris, 1952.

- *L'Incendie*, Éd. Seuil, Paris, 1954.

- *Le Métier à tisser*, Éd. Seuil, Paris, 1957.

Trilogie «Nordique » :

- *Les Terrasses d'Orsol*, Éd Sindbad, Paris, 1985.

- *Le Sommeil d'Ève*, Éd Sindbad, Paris, 1989.

- *Neiges de marbre*, Éd Minos, Paris, 1990.

Autre œuvre de Mohammed Dib :

- *Habel*, Éd. Le Seuil, Paris, 1977.

Ouvrages sur Mohammed Dib

- ADJIL, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1995.
- BELHADJ-KACEM, Nouredine, *Le Thème de la dépossession dans la trilogie de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1983.
- BONN Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1982.
- CHIKHI Beïda, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, OPU, Alger, 1989.
- DANINOS Guy, *Dieu en Barbarie de Mohammed Dib, ou la recherche d'un nouvel humanisme*, Ed Naâman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1985.
- DEJEUX Jean, *Mohammed Dib*, CELFAN Monographs, Philadelphie, 1987.

- DEJEUX Jean, *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Ed Naâman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1977.
- KHADDA Naget, *L'Œuvre romanesque de Mohammed Dib. Propositions pour l'analyse de deux romans*, OPU, Alger, 1983.
- KHADDA Naget, *Mohammed Dib, romancier : esquisse d'un itinéraire*, OPU, Alger, 1986.
- Coll. *Hommage à Mohammed Dib* (ARNAUD Jacqueline dir.), *Kalim*, OPU, Alger, 1987.

Articles sur Mohammed Dib

- DIB Mohammed, interview par Jean CATA, *Témoignage chrétien*, 7 février 1958.
- DIB Mohammed, interview par François MARZELLIER, *Afrique Action*, 13 mars 1961.
- DIB Mohammed, interview, *Le Figaro littéraire*, 4 au 10 juillet 1964.
- SARI Fewzia, « L'Ishraq dans l'œuvre de Mohammed Dib », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 2^{ème} trimestre, 1976.
- SIMON Rachida, « Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien », *Annales du patrimoine* n°2, 2004.
- TRAVERSAC Behja, « Mohammed Dib, le veilleur », *Étoiles d'Encre*, n° 13, mars 2003, Éd Chèvrefeuille étoilée, Montpellier, 2003.
- Notice « Mohammed Dib » dans ORIZET Jean, *Anthologie de la poésie française. Les poètes et les œuvres. Les mouvements et les écoles*, Larousse, Paris, 1988.
- « Mohammed Dib », *Présence africaine*, 2^e trimestre 1963.

Ouvrages et articles sur la littérature algérienne

- ACHOUR Christiane, *Lectures critiques*, OPU, Alger, 1977/1978.
- BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, *Culture Postcoloniale 1961-2006, Traces et mémoires en France*, Ed Collection Mémoire/Histoire, 2006.
- BONN Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Éd Naâman de Sherbrooke, Québec, 1974.
- BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris-Montréal, L'Harmattan-PUM, 1985.
- BONN Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL, Alger, 1986.
- BONN Charles, *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Éd Hachette, Paris, 1990.
- BOUZAR Wadi, *Lectures maghrébines*, OPU, Alger, 1984.
- DANINOS Guy, *Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Naâman, Sherbrooke, Québec, 1979.
- DEJEUX Jean, *La littérature algérienne*, PUF « Que sais-je ? », n° 1604, 1975.
- DIB Mohammed, *Les Intellectuels algériens et le mouvement national, Alger Républicain*, 26 avril 1950.
- EL KHALIFI Abdelilah, « La position de Khatibi face au problème de la langue », in *Écrire le Maghreb* (Collectif), Faculté des lettres de Manouba, Cérés édition, 1997.
- GALESNE Nathalie, « Écrire dans la langue de l'autre, un débat encore ouvert ? <http://www.babelmed.net/litteratura/38-mediterraneo/1349-ecrire-dans-la-langue-de-l-autre-un-debat-encore-ouvert.html>
- HOCINE Nouara, *Les Intellectuels algériens. Mythes, Mouvances et Anamorphose. Des années de braise aux années de feu*, Éd Dahleb-ENAG, Alger, 2005.
- KHADDA Naget, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, OPU, Alger, 1991.
- KHATIBI Abdelkebir, *Le Roman maghrébin*, Maspéro, Paris, 1968.

- MELIANI Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Éd L'Harmattan, Paris, 2002.
- MOHAMMEDI-TABTI Bouba, *La Société algérienne avant l'Indépendance dans la littérature. Lecture de quelques romans*, OPU, Alger, 1986.
- SENAC Jean, *La jeune Poésie algérienne*, Centre Culturel Français, Alger, 1969.
- *Expressions maghrébines Vol 1, qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? Revue du CICLIM* (Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines) CICLIM, Ed Tell, Blida, 2003.

Autres textes critiques

- AMOA Urbain, « La mystique, le sens et la signification : logique d'une critique de la critique littéraire », *Synergie Pologne*, n° 6, 2009.
- CHIKHI Beida, *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- DE VIKAY MEYRROVICH Eva, *Anthologie du soufisme*, Albin Michel, Coll. « Spiritualités vivantes », Paris, 1995.
- Coll., *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la représentation de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, études réunies par Lydie PARISSE, Classiques Garnier, Paris, 2012.

Ouvrages théoriques

- AMON Évelyne, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Bordas, coll. « Mémo références », Paris, 2002.
- COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Éd Hachette, Paris, 1991.
- DOUBROVSKY Serge, *Pourquoi la nouvelle critique ?* Éd. Mercure de France, Paris, 1966.

- ECO Umberto, *Lector in fabula- le rôle du lecteur* - [1979], Éd Grasset& Fasquelle, pour la traduction française, 1985.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1965], Éd du Seuil, Paris, 1979.
- FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Éd Dunod, Paris, 1996.
- GARDES-TAMINE Joëlle, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Éd Amand Collin, 2002.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Éd du Seuil, coll. « Points », 1969.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'archi texte*, Éd du Seuil, Paris, 1979.
- JOUVE Vincent, *La Littérature selon Roland Barthes*, Éd. de Minuit, Paris, 1986.
- KERBRAT ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation*, Éd Armand Colin, Paris, 2002.
- MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication*, Éd Armand Colin, Paris, 2012.
- MAUREL Anne, *La Critique*, Éd Hachette, Paris, 1998.
- PERRET Michèle, *L'énonciation en grammaire du texte*, Éd Nathan, Paris, 1994.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Éd Bordas, Paris, 1991.
- SARI Fewzia, *Lire un texte*, Éd Dar El Gharb, Oran, 2005.
- SELLES-FISHER Évelyne, *Nour*, Éd L'Harmattan, Paris, 2008.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'évolution de l'écriture de Mohammed Dib et la mise en opposition de deux périodes; la première souscrivant aux conventions du réalisme, la seconde opérant une radicale effraction symbolique. Du changement d'écriture se fond un glissement dans le cadre sociogéographique d'où se fait la quête des personnages ; de l'Algérie à l'Exil. Une double évolution, des techniques d'écriture et de l'ancrage référentiel, qui lui forge une ambiguïté dans le lancement du message idéologique.

Dans sa première partie, la thèse se focalise sur les formes disparates de l'écriture de l'auteur qui fait de son œuvre une interrogation plutôt qu'un moyen de connaissance figée puis reconstitue, dans la seconde ère d'écriture, une esthétique moins prise en charge dans les écrits réalistes. Mohammed Dib décharge son roman de sa mission première et l'écriture au service de l'engagement politique cède à l'intention d'une écriture de l'expérience. On ne parle plus d'une écriture pour la collectivité mais de la mise en avant de l'unicité dans une quête personnelle empreinte de complexité et d'individualité. Il ne s'agit plus seulement de l'algérien mais de l'Homme. Ainsi, la question n'est plus d'apporter des réponses mais de susciter des interrogations sur l'universalité, l'être humain et ses réactions « humaines » face à des situations existentielles qui l'intriguent.

De l'écriture de l'engagement ou de la conscience collective au traitement des indices de la distorsion, les deux chapitres de la première partie retracent la naissance légitimée de l'écriture de Dib dans les conditions de son émergence et sa transmutation suggérée par ses aspects linguistiques traduisant une volonté de l'auteur d'en faire une écriture plus recherchée dans ses tendances stylistiques et référentielles. C'est donc dans l'évolution historique que se justifie la diversité des romans, chacun répondant aux tendances de son époque.

Dans un second temps, la thèse se concentre sur les indices de la confluence dans les discours narratifs. Suivant un chemin fléché justifié par l'ordre chronologique de parution des deux triptyques, l'implication narrative raisonne plus comme un problème d'ordre esthétique, il n'est plus question d'aller chercher le lecteur, le bousculer pour le faire réagir mais de le séduire avec une parole éloquente pour le pousser à réfléchir sur lui-même. La construction du texte devient un symbole pour faire valoir l'œuvre par une authenticité référentielle qui traduit une suite logique dans une expression ludique dans l'écriture des thèmes qui sont présentés en un

mouvement circulaire et malgré la disjonction temporel, les textes s'entremêlent dans une construction stylistique suggestive de complémentarité.

La progression narrative subit la parole de ses personnages. Une parole accordée, celée, latente ou les trois à la fois. Une polyphonie qui donne lieu aussi à une polyvalence du texte. Des éléments constitutifs d'une intention de l'auteur de faire vivre son texte sur deux scènes; de la vie réelle vécue par ses personnages mais aussi par un référent plus symbolique présenté par une construction plus ésotérique.

Enfin, dans une enveloppe scripturale désormais protéiforme, le soubassement esthétique suggère des représentations symboliques empreintes de philosophie. Dans une lecture approfondie des incipit transparait l'idée que l'auteur met le lecteur devant ses intentions idéologiques mais aussi créatif. Dès l'amorce des textes, que ce soit par les indices spatiotemporels ou par des référents culturels, la lecture est dirigée vers l'univers que l'auteur décrit.

Dans cette nouvelle tendance stylistique, la recherche proposée s'invite et s'aventure dans le chemin labyrinthique de textes nés de la même plume mais plus d'un même état d'esprit et à y déceler de nouvelles intentions de création dans l'esprit d'implication du lecteur dans un travail d'interprétation et de réflexion. Ainsi, le recours au texte sacré, à la morale et un style plus recherché donne une dimension plus spirituelle, plus mystique du travail de création.

Tout l'intérêt de la présente thèse est d'interroger ce cadre spatiotemporel comme pour lui insuffler la curiosité intellectuelle de qui précède ou conditionne l'existence de l'autre ; le texte ou son créateur. C'est ainsi que pourrait être qualifié de réciprocité le lien entre l'écrivain et le produit qu'il crée parce qu'il lui donne naissance et que de son côté le texte lui assure une certaine immortalité.

Mots clés :

Mohammed Dib, trilogie Algérie, trilogie Nordique, écriture réaliste, écriture symbolique, confluence stylistique, indices de la distorsion, glissement spatiotemporels.

خلاصة

تتحدث هذه الأطروحة عن تطوّر الكتابة عند محمد ذيب ومقارنة مرحلتين؛ تتمثل الأولى في الانضمام إلى الواقعية والثانية في القيام بتحطيم كلي للمثالية. انطلاقاً من تغيير الكتابة ينشأ انزلاق في الإطار الاجتماعي-الجغرافي يتم بمقتضاه البحث حول الأشخاص؛ من الجزائر إلى المنفى. إنّه تطوّر مضاعف لتقنيات الكتابة وإرساء مرجعي أضفى لِبساً على بعث البلاغ الأيديولوجي. يرتكز البحث خلال الجزء الأول على الأشكال المتباينة للكتابة عند الكاتب، تجعل من مؤلفه استفهاماً عِوض أن يكون وسيلة إلى المعرفة جامدة تقوم في المرحلة الثانية من الكتابة بإعادة بناء جمالية لم يُعرها اهتماماً في الكتابات الواقعية. لقد أعفى محمد ذيب رواياته من مهمته البدائية ومن الكتابة الملتزمة سياسياً، مستسلماً لنية لكتابة الخبرة. لقد غاب الحديث عن الكتابة الجماعية مفسحاً المجال إمام الوحدة في بحث شخصي يطبعه التعقيد والتفرد. لم يبق الأمر حكرّاً على الجزائري لكن تجاوزه إلى الإنسان. وهكذا تحوّلت القضية من مجرد الإجابة عن أسئلة إلى تساؤلات حول الكليات، حول الكائن البشري وردود أفعاله "الإنسانية" في مقابل حالات وجودية تكيدها.

انطلاقاً من الكتابة الملتزمة أي الضمير الجماعي وانتهاءً إلى معالجة المؤشرات المعوجة يرسم الفصلان المكونان للجزء الأول الولادة المشروعة لكتابات ذيب مصطحبة ظروف بروزه وتحولاته التي أملتتها مظاهره اللسانية، تنم عن إرادة للكاتب في التحوّل إلى كتابة أكثر صنعة من خلال ميوله الأسلوبية والمرجعية. يرجع إذن تبرير تنوع الروايات، حيث تستجيب كل منها لنزعة عصرها، إلى التطوّر التاريخي. تؤكد الأطروحة في مرحلة ثانية على مؤشرات التماس في الخطابات السردية. تُصبح الإسهامات السردية أكثر صدى لكونها مسألة جمالية، حيث ليس من اللازم التوجه إلى البحث عن الكاتب ودفعه بالقوة إلى التحرك بل يجب الأخذ بمجامع قلبه بالكلمة البليغة لإجباره على التفكير حول نفسه. تصبح بنية النصّ رمزاً لفرض العمل الكتابي عن طريق المصادفة المرجعية تؤدي إلى سلسلة منطقية بداخل لعبة تعبيرية في كتابة المواضيع المقدّمة في شكل دائري وعلى الرغم من الانفصال الزمني فإنّ النصوص تتداخل في بنية أسلوبية مثيرة للعواطف التكاملية. يتحمّل التقدّم السردى كلام شخصياته، إمام كلمة ملقاة أو متكتم عليها أو كامنة وإلاّ الثلاثة معاً، تعدّد للأصوات ينتج عنها تعدّد لقيم النصّ، عناصر مكوّنة لنية عند الكاتب بإحياء نصّه في مشهدين؛ حياة حقيقية معيشة من طرف شخصياته لكن كذلك عن طريق مرجع أكثر رمزية من خلال تركيب مقصوراً في الفهم على فنة معينة.

أخيراً، فإن الأساس الجمالي يوحى من خلال غلاف كتابي ذي أشكال متغيرة، صوراً رمزية ببصمات فلسفية. في قراءة معمّقة لمستهلّات الكتاب تُستشفّ فكرة توحى بأنّ الكاتب يضع القارئ أمام نواياه الأيديولوجية وكذلك إبداعي. مع بداية التمهيدي للنصوص، سواء بواسطة المؤشرات الزمكانية (الزمانية-المكانية) أو بواسطة مراجع ثقافية، تكون القراءة موجهة عالم يصفه الكاتب. يعرض ويغامر البحث المقترح، من خلال هذه النزعة الأسلوبية الجديدة لخوض مسلك على شكل متاهة للنصوص المولّدة من طرف القلم الواحد مصحوبة بالحالة الوجدانية نفسها مع تمييز نوايا إبداعية جديدة بغرض إقحام القارئ في عملية التأويل والتفكير. وبهذا فإنّ الرجوع إلى النصّ المقدّس والأخلاق وإلى أسلوب أكثر تصنعاً، يمنح العمل الإبداعي بعداً له سلطة روحية وروحانية. إن الهدف الأساسي من هذه الأطروحة هو مساعلة هذا الإطار الزمكاني من مثل نفخ حب الفضول الفكري لما سبق أو تقييد وجود الآخر، النصّ أو صاحب النصّ. هكذا يمكن أن نصف العلاقة بين الكاتب وما أبدعه بالمتبادلة لأنّه يمنحه الوجود وأنّ جانبه النصّي يمنحه نوعاً من الأبدية.

كلمات مفاتيح:

محمد ذيب، ثلاثية الجزائر، الثلاثية الشمالية، كتابة واقعية، كتابة رمزية، تماس أسلوبى، مؤشرات اعوجاجية، انزلاق زمكاني.

SUMMARY

This thesis focuses on the evolution of the writing of Mohammed Dib and the opposition of two periods; the first subscribing to the conventions of realism, the second operating a radical break symbolic. The change to write substantive is a slippage in the framework of socio-geographic or is the quest of the characters; Algeria to the exile. A double evolution, techniques of writing and of the anchor repository, which wrought him an ambiguity in the launch of the ideological message.

In its first part, the thesis focuses on the disparate forms of the writing of the author, which fact of his opens a question mark rather than a means of knowledge frozen and then reconstituted, in the second era of writing, an aesthetic less supported in the written realistic. Mohammed Dib discharge his novel of its mission first and the writing in the service of the political commitment given to the intent of a write of the experience. One no longer speaks of a write to the community but from the introduction in front of the uniqueness in a quest personal imprint of complexity and individuality. It is no longer just for the Algerian but of rights. As well, the question is no longer to provide answers but to raise questions on the universality, of the human being and its reactions "human" in the face of existential situations which the intrigue.

The write of the commitment or of the collective conscience to the treatment of the indices of the distortion, the two chapters of the first part chronicle the birth legitimized the write of Dib in the conditions of its emergence and its transmutation suggested by its linguistic aspects reflecting a willingness of the author to do a write more sought in its stylistic trends and referential. It is therefore in the historical evolution that is justified the diversity of novels, each responding to the trends of his time.

In a second time, the thesis focuses on the indices of the confluence in the narrative speech. Following a path arrow justified by the chronological order of publication of the two leaflets, the involvement narrative reasoned more as a cosmetic issue, it is no longer a question of go seek the drive, the jostle to react but of the seduce with an eloquent speech to the push to reflect on itself. The construction of the text becomes a symbol to assert the implementation by a referential authenticity that translates a logical sequence in a ludic expression in writing the themes that are presented in a circular movement and despite the temporal disconnection, the texts are intertwined in a stylistic construction suggestive of complementarity.

The progress narrative undergoes the floor of his characters. A floor granted, celee, latent or all three at once. A polyphony which also gives rise to a versatility of the text. The constituent elements of a intention of the author to live his text on two scenes; the real life lived by his characters but also by a referring more symbolic presented by a construction more esoteric.

Finally, in an envelope now scriptural protean, the subframe aesthetic suggested of symbolic representations fingerprints of philosophy. In a detailed reading of the incipits reflected the idea that the author puts the reader before its ideological intentions but also creative. Of the beginning of the texts, be it by the spatiotemporal indices or by cultural referents, the reading is directed to the universe that the author describes.

In this new stylistic trend, the proposed research is invited and ventured into the labyrinthine path of texts born of the same pen but more of a same state of mind and to identify new intentions of creation in the spirit of involvement of the player in a work of interpretation and reflection. Thus, the use of the sacred text, to the moral and a style more research gives a dimension more spiritual, more mystique of the work of creation.

All the interest of the present thesis is to interrogate this framework spatiotemporel as to breathe the intellectual curiosity of foregoing or conditioning the existence of the other ; the text or its creator. It is as well that could be qualified of reciprocity the link between the writer and the product that it creates because it gives him birth and that of his side the text assures him a certain immortality.

Key Words:

Mohammed Dib, trilogy Algeria, Nordic trilogy, write realistic, write symbolic, stylistic confluence, indices of the distortion, spatiotemporal slip.

UNIVERSITE KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Françaises



Thèse de Doctorat ès Sciences

2014-2015