Ministère de l'Enseignement et de la Recherche Scientifique

Université Yahia Farès / Médéa

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

———————

Ecole doctorale Réseau/Centre

La fragmentation dans l'écriture dibienne,
Le cas de *L'infante maure* de M. Dib

Mémoire présenté par

Raïssi Amina Hayet

Mémoire encadré par

Dr Fatiha Boulefred

Année Universitaire : 2008/2

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord Dieu, le Miséricordieux, d'avoir éclairé ma voie et d'avoir exaucé mes prières.

« Dieu !
Efface nos fautes !
Pardonne nous !
Fais nous miséricorde ! »

Ensuite, je tiens à remercier ma directrice de recherche, Mme Boulefred, pour avoir bien voulu encadrer ce magister et pour le suivi continuel de cette recherche et ce, par le fait de me prodiguer continuellement des conseils qui non seulement m'ont été très bénéfiques mais, de plus, ils m'ont ouvert des pistes de recherches riches et enrichissantes.

Je tiens à remercier tous mes enseignants, et tous mes camarades qui m'ont été d'un soutien moral inqualifiable.

Je ne voudrais surtout pas oublier de remercier mon cher mari qui m'a énormément aidée et soutenue à des moments où je désespérais complètement car prise çà et là par des tâches très souvent incompatibles.

A toutes ces personnes et aussi à ceux qui ont refusé d'être cités je voudrais dire :
Sans vous, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.
Merci.

Introduction générale

1. Problématique :

Nous voudrions étudier la problématique de la forme de l'écriture qui est passée de la linéarité traditionnelle à l'éclatement pur et simple de l'écriture. Deux formes de l'écriture qui nous intéressent plus particulièrement parce qu'elles signifient forcément et préalablement par la détermination même du sens et de la signification car l'une, la linéarité, qui consistait à dire et à proclamer la cohérence du monde et la conscience heureuse du personnage qu'une narration toujours progressant vers une fin tentait d'illustrer par le fait de verser dans ce centre illusoire et pseudo unificateur de l'idéologème et l'autre, la fragmentation qui introduit les notions aujourd'hui incontournables dans les études littéraires, de l'incohérence du monde et, celles plus déterminantes, du personnage malheureux et de la cassure du monde dans la conscience.

De plus, cette problématique de la mise en chantier de l'écriture est captivante parce que c'est une caractéristique propre à toute la littérature maghrébine d'expression française. En effet, les grandes œuvres de cette littérature sont connues pour avoir voulu casser la forme de l'écriture du modèle importé de l'occident, le roman dont la forme et le signe étaient supposés déjà porteurs de toute une charge sémantique idéologique. Cette recherche continuelle de la forme par l'éclatement et la fragmentation peut se résumer aussi par ce désir de la forme la plus adéquate à dire l'oralité du lieu parce que la forme du roman français est supposée contenir la mémoire de ces préjugés dégradants à l'encontre de l'Algérie et des Algériens. Cette hypothèse nous paraît intéressante parce qu'elle part de l'idée essentielle de la détermination du sens par la forme.

Cette problématique nous permettra également de réviser les notions de l'espace et du temps telles qu'elles étaient utilisées dans le roman

traditionnel et de souligner leurs fragmentations dans le texte maghrébin d'expression française qui, par l'éclatement du récit en plusieurs espaces de narration et en plusieurs temps, produit ces mouvements du texte allant de l'écriture sous forme de spirale, qui réintroduit dans le texte les notions obligées de la polyphonie et du dialogisme, à l'écriture circulaire, qui impose, quant à elle, l'idée de l'enfermement et celle de la séparation effective des personnages qui n'arrivent jamais à s'atteindre puisque chacun d'eux, tout en sécrétant un néant qui l'isole n'est en quête que d'un temps à venir comme le soutient J. P. Sartre, à celui de la verticalité qui dit le désir de l'extase de l'écriture qui veut retrouver l'acte fondateur de la création.

Cet éclatement de la forme sépare beaucoup plus les personnages au lieu de les réunir vu que chacun d'eux est pris par la délicate tâche de poursuivre une sensibilité en mouvement, la sienne propre. C'est ainsi, il nous semble, que le texte maghrébin est devenu le lieu de l'écriture de l'intime, de l'autobiographie et de l'autofiction où les différents "je" en présence, chacun de son côté, produirait les différents espaces narratifs qui, par l'interaction constante, génère d'autres récits. Ce qui tend à mener le texte vers ce lieu de l'ambiguïté, de l'exil, de l'errance et de la folie qui, par l'effacement des repères et des références inter, extra et intertextuels, affole le lecteur et empêche la compréhension.

2. Choix du corpus :

Si nous avons décidé de travailler sur *L'infante maure* de Mohammed Dib, c'est parce que c'est un roman qui, tout en étant épuisé par la recherche, n'a jamais été exploité dans le sens de l'explosion de l'écriture et de sa fragmentation ; explosion qui signifie l'éclatement de la conscience

malheureuse du personnage condamné à l'exil, l'errance et à la folie et condamné, tout en même temps, à l'enfermement dans sa propre parole qui le sépare des autres et aussi de lui-même. Ce roman, qui, selon certains lecteurs, ne dirait que la mixité et le métissage autrement dit la rencontre et l'enrichissement peut être lu, grâce à la notion de la spatialité et à celle de la fragmentation, comme le lieu de la séparation effective des personnages.

3. Choix de la méthode :

S'il faut définir notre méthode, nous dirons que c'est une lecture qui s'attache intimement au texte : une lecture d'abord immanente qui part du présupposé que le texte littéraire produit en marge et en filigrane sa propre question de la méthode comme l'écrit Pierre Macherey :

> "***Il semble non seulement possible mais nécessaire de partir de l'œuvre même, au lieu de la prendre à distance ou de simplement la traverser. Il est même inévitable de commencer par où l'œuvre commence : son projet ou encore ses intentions, visibles sur tout son long comme un programme. C'est ce qu'on appelle son titre."***[1]

Ce choix s'est fait à partir du premier mouvement de notre corpus d'étude qui se compose au moins de trois espaces narratifs différents produits par des personnages qui n'arrivent pas à s'atteindre ; espace qui sépare les personnages au lieu de les réunir ; espace de l'enfermement et de la désolation de cette parole qui, tout en s'adressant à l'autre, n'atteint que celui qui la profère : l'espace de la mère du père et celui de Lyyli Belle

[1] Macherey (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, 1980, p.189.*

4. Plan rédigé :

Notre présente recherche, ***La fragmentation dans l'écriture dibienne, Le cas de l'Infante maure de M. Dib*** se présente sous forme de deux chapitres. Le premier chapitre s'intitule ***Autour de la question de la fragmentation*** et prend, d'abord, en charge un préalable qui tente d'expliquer comment un texte littéraire ne peut échapper à l'hétérogénéité compositionnelle.

Le premier point de ce chapitre exploite la notion de ***la fragmentation liée à la tonalité*** ; chose qui nous permet de montrer comment les tons ***comique, tragique, pathétique, lyrique et épique*** s'enchevêtrent et se complètent pour faire du texte de *L'infante maure* un texte hybride, éclaté, prêt à exploser mais, par qui la convocation de ces différentes tonalités, favorise la plus haute des créativités.

Le deuxième point de ce premier chapitre, ***La fragmentation liée au genre***, s'intéresse aux différents genres mis en place dans notre corpus d'étude à savoir : ***le monologue intérieur, le conte, le récit mythique, et le récit sacré***, ce dernier prend en charge ***l'histoire du péché originel, l'histoire d'Agar et d'Ismaël*** et enfin l'histoire de ***la saint Jean***, fête religieuse chrétienne. Enfin***, la nouvelle*** – en tant que genre littéraire représentée dans le texte par le texte en italique et relatant l'aventure de la mère à l'aéroport de Poznan – clôt cette deuxième partie du deuxième point du premier chapitre.

Le deuxième chapitre, ***La fragmentation issue de l'éclatement des repères traditionnels du récit : l'espace et le temps*****,** s'intéresse aux deux catégories conceptuelles, le temps et l'espace.

Dans la première partie réservée à l'espace, nous nous intéressons plus précisément, après un recensement des espaces existants dans le texte, à ***l'espace poétisé*** et ce, en nous basant essentiellement sur l'étude de Gaston Bachelard concernant l'espace imaginaire. Dans cette partie, nous tenterons une analyse phénoménologique des différents espaces : la maison, la cave, la tente, le jardin, la forêt, et enfin le désert et ses composantes.

Dans la seconde partie de ce deuxième chapitre, qui s'intéresse au ***temps,*** nous réserverons un premier point à l'étude du temps de la narration, un second point au temps du récit et enfin un troisième et un dernier point au temps mythique qui vient clore cette présente recherche.

Chapitre I :
Autour de la question de la fragmentation

Préalable et Problématisation

Tous les théoriciens s'accordent à dire que **"*le roman est susceptible de détourner à son profit bien des genres différents : lettres, journal, contes, dialogue dramatique, poème en prose, traité psychologique*, (…). *".**[2]**
Mais ce n'est certainement pas par l'amalgame des genres et leur fusion que le roman se réalise. Au contraire, le roman est une représentation moderne, fragmentaire dans le sens de M. Bakhtine qui propose la notion incontournable d' « ***hétérogénéité compositionnelle*** ». Cette hétérogénéité se définit par le fait que les différentes formes et les différents genres se trouvent entrelacés et enchevêtrés dans l'œuvre.

> " ***Le roman, se présente comme une succession de séquences pluristylistiques, organisées et liées, par le fil tenu d'une histoire. Le défi stylistique du genre tient à cet assemblage de morceaux à la fois dépendants et autonomes, à la complexité des interactions du tout et de la partie "***[3]

En effet, partant de cette définition, et en nous référent essentiellement aux prémices de la réflexion de R. Barthes concernant ***la littérature et le langage***[4]**,** nous nous intéresserons, pour étayer notre thèse, à l'idée essentielle selon laquelle, R. Barthes évoque Fourier- la société en phalanges- et propose une utopie du pluralisme et de la différence, dans laquelle la forme littéraire serait par excellence le fragment.

L'écriture en fragment serait alors toute écriture transgressant les frontières qui séparent les genres et produisant un texte morcelé. Autrement dit, la fragmentation résiderait, dans ce cas précis, dans le non respect de

[2] Françoise Rullier-Teuret, *Approche du roman,* Ancrage, Hachette, Paris 2001, P.7.
[3] Ibid., P.7
[4] R. Barthes*, Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953.

l'unicité du genre, dans la linéarité ainsi que dans les constituants stables du récit tels que les personnages, le temps et l'espace. La focalisation fait aussi l'objet de la fragmentation, les points de vue sont multipliés et répartis selon un ordre inhabituel ; plusieurs personnages focalisent plusieurs actants et le lecteur est désorienté car l'énigme se complexifie et l'histoire est de plus en plus difficile à comprendre. Mais comment les écrivains considèrent-ils la fragmentation de l'écriture ?

Alors que pour les traditionnels, le fragment relèverait d'une écriture dans laquelle le texte resterait inachevé, les modernes, qui se réclament de cette écriture en morceaux, pensent que : ***"que tout ce que nous vivons n'est que fragments détachés et détruits d'un ancien que l'on aurait mal restauré. "***[5] Et ils s'accordent à dire, à la suite des classiques, que la réussite d'une œuvre, résiderait dans cette transformation du morceau en parties constitutives d'un tout. Mais ni les classiques ni les traditionnels, ni les modernes n'expliqueront cette capacité d'absorption du tout en un.

Enfin et en un mot, le problème de l'unité compositionnelle de l'œuvre restera l'énigme de l'œuvre et de son créateur. Pour ce qui est de la fragmentation dans notre corpus d'étude, nous dirons que ***L'infante maure*** se présente comme une explosion positive de plusieurs textes qui disent la floraison d'une multiplicité de combinaisons textuelles qui favoriseraient la créativité et donneraient sens à un texte qui se veut un champ de forces multiples et multiformes dans lequel s'exercerait une permanente tension formelle et sémantique entre un déjà dit et l'orientation vers une fin, comme l'atteste Jean Michel Adam[6] dans sa définition du texte.

---

[5] Musil (Robert), *L'homme sans qualités*, trad.Par Philippe .Jaccottet, Paris, Le Seuil, coll." Points ", 1982.p.7

[6] Adam (Jean Michel), *Textes, types et prototypes*, Nathan, 1992.

Le texte de M. Dib est donc un champ dynamique intergénérique dans lequel plusieurs genres émergent et se font échos tel le conte, l'écriture du rêve, le récit sacré, l'écriture de l'intime, etc. Une symphonie radieuse qui explose en faisant perdre aux différents textes leur rigidité et leur statut intangible, des textes enchevêtrés ayant pour ultime objet de subvertir les frontières afin de donner un nouveau sens au texte. Dans le texte dibien, il sera question plus précisément d'hybridation, de mélange et de métissage car les textes réunis font appel à des hypertextes aussi éloignés les uns des autres dans le temps que dans l'espace. Des textes qui continuent à véhiculer et à re-véhiculer inlassablement des problématiques que le texte second, réactualise afin de donner au premier texte un nouvel élan ou, à défaut, pour produire un écho.

Ces écritures ont pour soubassement essentiel la rencontre des textes, des cultures et des oralités car il est question dans ***L'infante maure*** de la coexistence de deux cultures et de deux religions différentes issues de deux mondes éloignés l'un de l'autre tels le Mechrek et la Maghreb. Lever le voile sur cette hétérogénéité, nous permettra sûrement d'expliquer comment l'œuvre de M. Dib, ***L'infante maure,*** si éclatée en principe se présente-t-elle comme une unité de sens ? Et, ce sera le moment pour nous d'interroger la cohésion et la cohérence des fragments constitutifs du récit dibien ?

I. La fragmentation liée à la tonalité :

Introduction :

Avant de poser la problématique de la fragmentation liée au genre, nous voudrions ouvrir cette partie par la fragmentation liée à la tonalité du texte qui est, elle-même, liée à la tonalité du genre comme nous l'expliquerons plus loin. En effet, Pour Rullier-Teuret (F), la tonalité est une notion liée au genre et à l'affectivité, mais elle reste néanmoins une notion difficilement repérable quant à sa place par rapport à la question du genre. Ainsi, Rullier-Teuret déclare que :

> ***« La notion de tonalité, liée à la suggestion d'une atmosphère affective, est un peu floue, ne serait- ce que pour sa position au carrefour de plusieurs traditions : elle a partie liée avec la réflexion sur les genres littéraires sans pour autant recouper la distinction en genres (…) »***[7]

Effectivement, les textes peuvent provoquer une émotion esthétique, ils peuvent aussi provoquer le rire, la tristesse ou l'exaltation. On dit alors qu'ils ont une tonalité, un ton qui entraîne un état affectif particulier.

L'œuvre de M. Dib, ***L'infante maure*** est à dominante tonale tragique. Mais le texte à tendance à convoquer le ton comique. D'autres tonalités de moindre importance sont également présentes, mais elles ne sont là que pour renforcer et soutenir la tonalité dominante en faisant corps avec le ton tragique tel le ton pathétique et lyrique qui, comme nous le verrons à propos du drame dans la citation de V. Hugo, s'imposent d'eux-mêmes. ***" Il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se***

[7] Rullier- Theuret (Françoise), *Approche du roman, Ancrage,* Hachette, Paris, 200 1, p.13.

subordonnent tous les autres et qui impose aux autres son caractère propre. " [8]

Le texte dibien se présente donc comme hétérogène du point de vue de sa tonalité. Nous dirons que nous sommes en présence d'un texte « burlesque » dans le sens de G. Moliné[9] qui considère ce genre de catégorie esthétique comme issue du mélange des tons dans le sens d'imbrication de tonalités différentes qui laissent transparaître un certain contraste dans le texte.

1 - La tonalité comique :

D'une manière générale, la tonalité comique provoque l'amusement par la fantaisie verbale, la caricature, les formes comiques et les raisonnements par l'absurde. Ce ton use, par la même, d'un registre familier riche en jeux de mots, en néologismes, en comparaisons amusantes et exagérées ainsi qu'en propos absurdes.

Dans l'incipit, le procédé de l'amusement, ici présent, est mis en place grâce à des **comparaisons et métaphores amusantes et exagérées** qui se réalisent dans les propositions ci-après :

> ***" Sans dormir, il fait semblant. La lumière elle-même autour : attentive, sonore, est une lumière en congé. Et le ciel. D'un bleu aussi attentif, impressionnant comme après une grande lessive, en congé. Il me regarde par la***

[8] Hugo (Victor), La préface de Cromwell*, Théâtre complet*, Paris, Gallimard cool. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
[9] Moliné, *La stylistique*, PUF, 1993.

fenêtre avec un œil d'enfant à peine réveillé mais qui reste tranquille dans son lit ; avec étonnement ! "[10]

Dans ces propositions, c'est le procédé d'anthropomorphisation qui permet au sens de prendre distance par rapport à la logique et il devient amusant au moment où il est question de la description du ciel que l'enfant Lyyli Belle personnifie : le ciel regarde par la fenêtre.

Le changement de rôle, opéré, ici, entre la petite fille et le ciel, provoque certainement un sens inhabituel ou un non-sens qui peut laisser le lecteur perplexe et exiger plus d'effort de concentration et peut-être bien une relecture du passage. C'est ainsi que le ciel devient actant et participe à l'action dès l'ouverture romanesque autrement dit dès l'incipit.

Cet espace, que nous retrouverons tout au long de l'œuvre, a une place prépondérante au sein du récit puisqu'il est un des éléments qui ouvre la narration et lui permet d'advenir et ce, grâce à la tonalité comique qui débute l'œuvre. Nous pouvons citer également d'autres propositions qu'on pourrait rajouter au palmarès du ton comique comme par exemple :

« ***Les choses se réveillent en évitant de faire trop de bruit et sans trop se presser (…) vagabondent dans leur rêve (…) je me trouve sentir la main du jour sur mes paupières (…) le rêve attend ici derrière la porte »***[11] ***« Prenez un morceau de ce ciel, bien net, bien propre ;***

[10] Dib (Mohammed), L'*infante maure,* édition Dahleb, 1994. P.9.
[11] Ibid., *pp*. 9,10.

mettez le sur votre cœur, au moins pendant une journée. Il vous montrera la route. »[12]

" Les oiseaux n'ont pas cessé de faire les fous pendant ce temps ils se crêpent le chignon mais pour rire. »[13] ***« A tue-tête déjà la bouilloire siffle en catastrophe comme si on allait rater le train. »***[14] ***« Mes yeux ne s'ouvrent que pour voir, morceau de nuit, étinceler avec l'air de se moquer bien contents qu'ils sont de ne pas être des éclats de verre décolorés. "***[15]

Dans toutes ces propositions, il y a une espèce de décalage obtenu par l'anthropomorphisation des choses et des objets, par la prise en compte du sens littéral des expressions les plus usuelles, par la création poétique, par la transposition, etc. Cette présence d'images qui heurtent la logique auditive et où le signifiant semble prendre des libertés afin de sortir de ces expressions toutes faites, des clichés et des stéréotypes, dans lesquelles on l'a enfermé crée d'autres rapports de sens inhabituel à la compréhension. Cette situation laisse entrevoir une certaine création verbale qui, tout en nous amusant, dit cette volonté de l'auteur de vider par l'éclatement et la recréation ces significations qui, tout en ne disant rien, veulent donner l'impression de tout dire.

Il nous faut signaler cependant que le ton comique ne constitue nullement le ton dominant du récit de l'œuvre de notre corpus d'étude. Néanmoins, ce ton semble avoir deux fonctions essentielles, celle qui consiste à alléger

[12] *L'infante maure, Op*., Cit., p. 41.
[13] Ibid., p. 69.
[14] Ibid., pp. 131,132.
[15] Ibid., p. 132.

le ton tragique du récit et ce, probablement pour permettre au lecteur d'achever sa lecture et celle qui consiste à donner une échappatoire à la jeune Lyyli Belle qui réactualise les drames séculaires de l'isolement, de l'absence et de la séparation avec son identité, ses lieux et son oralité autrement dit cette jeune enfant est déjà en prise avec les invariants universels de l'exil, de l'errance et de la folie.

De plus, le texte s'invente tout un arsenal de choses incomparables, en principe et qu'il réunit par la comparaison tel le « chant de l'oiseau et la respiration du père », « le halètement de l'enfant et le bruit de la locomotive du jour », « le lit et le navire », « le fond du calme et le trésor », « la question et la statue », « le silence et le cœur » dont la signification de l'un déteint sur la signification de l'autre. Ce procédé est une figure de construction, appelée zeugme**,** construction syntaxique qui consiste à ne pas énoncer de nouveau, dans un membre de phrase, un mot ou un groupe de mots qui sont exprimés sous une forme identique ou analogue, dans une proposition immédiatement voisine, ou qu'il est nécessaire de rétablir implicitement pour que ce membre de phrase soit intelligible. Le zeugme est aussi une figure de construction qui permet d'associer deux termes dont la signification de l'un est attribuée à l'autre. L'association des deux termes dans le texte dibien est généralement de l'ordre de l'abstrait et du concret. Le terme abstrait donnerait sa consistance et sa coloration au second terme. C'est généralement le terme concret qui attribue ses significations au terme abstrait.

Quand aux caricatures qui sont d'ordinaire un portrait peint ou dessiné de quelqu'un exagérant certains traits du visage ou du corps, elles sont présentes dans notre texte mais elles ne concernent que le personnage de la maman dont Lyyli belle, personnage narrateur, grossit les traits, non dans une intention satirique mais dans un autre but, plus sérieux et plus

tragique. Car, dans ce cas précis, Dib insiste sur la gravité et la situation intolérable que traverse la mère en présence des questionnements et du malaise que vit sa petite fille.

Les deux personnages en présence, la mère et la fille, vivent les affres d'une souffrance due à l'absence de l'être cher : le père. Et ni l'une ni l'autre n'arrive à supporter cet état tragique devant lequel elles se sentent impuissantes. C'est ainsi que Lyyli Belle s'invente tout un monde d'images pour caricaturer sa mère qu'elle voit toute auréolée comme elle aurait souhaité qu'elle soit, à elle seule, son centre, sa source lumineuse qui lui apporterait paix et réconfort.

> ***" Maman je te vois avec une auréole autour des yeux, une auréole autour de tes lèvres, une auréole autour de ton visage. C'est ainsi. Une quantité d'auréoles. Puis toute auréole du regard, auréole du souvenir, auréole de beauté, s'en font qu'une peut-être sont-elles en train de séparer la déchirure. »[16]« Maman ? Une tourterelle qui gonfle la gorge et roucoule. »[17] « Le visage de maman cesse d'éclairer. Il n'est qu'un point d'interrogation qui nous interroge "[18]***

D'abord la maman apparaît avec des auréoles plein le visage. Ces auréoles prennent par la suite d'autres proportions et le regard, la bouche, le souvenir, ne sont plus que des auréoles. Nous pouvons prendre le terme auréole dans son sens second celui de transformations métamorphiques d'où l'expression séparer la déchirure. Par la suite c'est

[16] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 17.
[17] Ibid., p.21
[18] Ibid., P.22

Lyyli Belle elle-même qui s'imagine être une « chose ». ***« Et si c'était moi, cette chose, moi avec une grosse tête, de grosses lèvres. »***[19]L'état d'âme de la petite fille dépasse ses pensées et elle se met à fabuler, elle s'imagine devenir un monstre.

Le jeu de mots et les néologismes sont également , dans le texte dibien, des procédés de plaisanterie, le premier mettant en place la ressemblance entre deux mots, et le second relevant d'un décalage lexical plus visible dans la poésie que dans la prose. Il est à remarquer que c'est toujours Lyyli Belle qui use de ces jeux et, cette fois, quand elle se rappelle les paroles qu'elle échangeait avec son père lorsqu'il leur rendait visite, c'est elle-même qui précise que cette manière de se livrer à ce jeu la comble : ***« Je raffole de cette manière de parler ça me ravit. Seigneur, il me semble entendre ses mots sortir de moi. »***[20] Et Voici un passage représentatif de ce procédé.

> ***« (…) il a déclaré simplement. « Tous les enfants, des saprophytes, s, a, p, r, o, p, h, y, t, e, s ! » J'ai dit : C'est un nouveau nom que tu me donne ? Tératologique ! » Papa, cette fois, son rire s'est arrêté avant ; son rire était là, mais arrêté, il demande : « mais d'où sors – tu ces mots ? » Je dis : « De toi, ils sortent de toi. » Lui : « Moi ? » Et à mon tour je lui demande « Pourquoi quand il fait nuit il fait noir ? » Il cherche, il ne trouve pas. Il dit à la fin : « Tu le sais, toi ? Moi : « Parfaitement » Lui : « Alors veux tu éclairer ma***

[19] *L'infante maure, Op.,Cit.,* P. 30
[20] Ibid., p.180

lanterne ? » Moi : Pour que les fantômes puissent vivre un peu aussi. »[21]

Dans ce passage de la page 16 du roman dibien, c'est autour du terme « saprophyte » que réside toute la création verbale, le jeu de mot et la création poétique puisque c'est un terme qui signifie organisme qui tire sa substance des matières ou des corps qu'il habite. Les saprophyte, ne possédant pas de chlorophylle, ils ne peuvent produire la photosynthèse et sont obligés de se nourrir de composés organiques élaborés par d'autres plantes. Mais les saprophytes comme les enfants ne sont pathogènes. Le jeu de mot est signalé dans le texte dibien par cette façon d'écrire le mot avec un « s » et avec un « c » comme pour signaler préalablement que, décomposé en deux syllabes – ça profite – le terme signalait sa propre signification. Le texte en arrive, plus loin, à cette lecture du mot par son découpage : ***" Où le mettre alors sens dessus dessous et voir ce qui va se passer. Ou se coucher sur le dessus qui est maintenant le dessous***. *"*[22]

Dans cette dernière proposition, en plus du jeu de mots existant entre les deux termes « dessus » et « dessous » il existerait, dans ce passage, un jeu consonantique relevant de l'allitération concernant la sifflante « s ». L'allitération qui est un procédé propre à la poésie, consiste à répéter dans un énoncé un son ou un phonème dans une suite de mots. Il y aurait donc dans ce passage une sorte d'isotopie sonore compensant l'absence de rime, cette façon permet au texte de créer une certaine harmonie auditive amusante et éducative.

Le texte use de néologisme de jeu de mot et d'allitération pour, sur le plan scriptural, casser la forme traditionnelle et verser dans l'écriture fragmentaire et, sur le plan thématique, pour rétablir une communication

[21] *L'infante maure*, Op., Cit., p.16.
[22] *Ibid.*, p 133.

qui a toutes les peines à se faire entre un père absent ayant besoin de sa fille et une petite fille qui n'a pas encore acquis toutes les potentialités du langage. Le père, tout en l'initiation à la parole par la beauté du verbe, par le rythme et la musicalité, tente de ne pas laisser l'écart se creuser. Ces jeux de mots ou ces jeux sur la sonorité cachent, au niveau connotatif, un drame, celui de l'impossible communication entre deux êtres qui, pourtant, se re-cherchent désespérément.

Lyyli Belle, personnage narrateur et principal, s'invente aussi des noms, surtout des noms d'animaux pour échapper au traumatisme qu'elle subit lors de l'absence de son père. Des animaux qu'elle apprivoise et avec lesquels elle se livre à des jeux interminables, ils sont nommés haïoks, les autres sont des lops qui ne sont pas des loups : " ***De tout, je préfère la compagnie de ce qu'on trouve au jardin et, d'abord, les arbres. Quelques fois j'y rencontre ces étrangers, les*** *haïoks.*"[23]

> ***" Le vent repasse. Il cherche quelque chose ou quelqu'un. Peut-être ces choses qui se cachent comme des*** *lops* ***? Ce sont des loups qui ne sont pas des loups, mais qui ressemblent à des loups (…) L'heure des lops peut attendre. "***[24]

2 - La tonalité tragique :

[23] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 49.
[24] *Ibid.,* p.40.

A propos de la tonalité **tragique,** on parle fréquemment d'un texte qui suscite l'émotion et exprime le destin fatal en faisant naître une conviction intime qu'il n'y a plus d'issue : c'est la mort. On reconnaît ce texte aux champs lexicaux de la mort, de la souffrance, des passions et des sentiments héroïques.

Le texte de Dib, ***L'infante maure*** est un texte à dominante tragique. Une enfant et sa mère survivent à la déchirure qu'opèrent les séparations répétées et l'absence continuelle d'un père plein de mystères et de choses à cacher. C'est dans un monde de loups et de tourterelles qui roucoulent que vit Lyyli belle. Enfant, déchirée entre le pays d'un père trop absent qu'elle tente de s'inventer dans ses rêves les plus réels et les plus fous, un pays de sable, de mystères et de montagnes qu'elle voudrait soulever pour ne plus sentir le poids de la douleur et de la souffrance que lui fait subir cette séparation insupportable, et le pays de neige glaciale et de lacs immenses où une maman vit sa tragédie de mère célibataire dans un pays autre que celui du père de l'enfant. Un ton tragique, une atmosphère des plus acerbes envahit le texte et l'inscrit dans la terreur et le drame et la tragédie.

Les thèmes récurrents sont ceux de la souffrance, de la mort et des passions déchirantes : un champ lexical et sémantique qui rappelle les drames anciens. Dès les premières pages et après l'incipit, l'héroïne nous introduit dans un univers de suspens où cette « chose » derrière la porte crée une atmosphère d'étouffement, d'horreur, et de lutte. Le lecteur est ici textualisé dans le but de le faire réagir afin de prendre position et ne faire qu'un avec les actants du texte.

> « ***Je ne crie pas à cause du silence, et cette chose retourne derrière la porte. Parce qu'elle est entrée et vous ne vous êtes pas***

aperçu. Elle est donc retournée derrière la porte mais elle est toujours là. Je garde l'oreille à l'affût. J'attends que le silence et, dans ce silence qu'un souffle, ce quelque chose prêt à fondre sur vous, à vous étouffer sous son poids et ce n'est encore pas ce qu'il y aurait de pire… » [25]

La mort est sans cesse convoquée dans les monologues de Lyyli Belle et ce, dès les premières pages du roman : ***« La mort dans l'âme, à des moments je serre les dents et les poings et j'ordonne à mon corps de s'arrêter de pousser, je prie de toutes mes forces. »***[26]
« Cette mort, lorsque je me noie dans la lumière comme en ce moment ; et ces bulles qui sont les paroles et que forment mes lèvres… »[27]
« Même la mort ne voudrait pas mourir dans ce cas. »[28]
« Comme si la mort n'envoyait de petits signes, des clins d'œil. »[29]

Toutes ces citations confirment bel et bien le ton tragique du roman qui, par moment, sollicite par l'interrogation le créateur pour qu'il lui vienne en aide et lui redonne la confiance perdue et la force de vivre encore sans être une morte vivante.

«Seigneur, je perds confiance. Peut-être même ai-je déjà perdu confiance : d'avant. Quand ça, d'avant ?... D'avant ça ! Et il me reste plus qu'à mourir. Peut être même suis- je déjà morte. S'il y a des personnes qui, sans être,

[25] *L'infante maure* Op. Cit. , p. 11.
[26] Ibid., p.13.
[27] Ibid., p.17
[28] Ibid., p.18
[29] Ibid., p.26.

mortes, ne vivent plus, ont tout oublié ont oublié la souffrance et d'appeler au secours, alors je suis morte. »[30]

3 - La tonalité pathétique :

Le **pathétique,** déclenche le sentiment d'attendrissement et inspire la pitié devant des scènes et des situations surhumaines en usant des champs lexicaux relatifs aux larmes, à la douleur et aux lamentations. C'est un texte où sont présentes les métaphores et les comparaisons à fortes charge émotive.

Dans le ton pathétique, Dib développe des « topoï » ou des thèmes tels que la séparation et la déchirure ; le pathétique est l'une des tonalités dominantes de l'œuvre. Les deux personnages, la mère et sa fille, subissent les affres de la déchirure causée par l'absence d'un père obligé de partir à chaque fois et qui finira par s'en aller pour ne plus revenir ? Et à Lyyli Belle et à sa mère de souffrir en essayant de se faire une raison pour survivre sans ce père.

Pour illustrer cet état, nous pouvons par exemple citer le passage où Lyyli Belle tente d'expliquer à son père qu'elle avait compris ou senti qu'il voulait partir pour ne plus revenir. Cette scène cruelle et émotive nous met dans une situation des plus tristes et les plus touchantes. C'est un moment fort de la narration qui relate une prise de position et en même temps un choc pour l'enfant.

[30] *L'infante maure*, Op., Cit., p.143.

C’est ainsi que Lyyli Belle affronte son père en lui posant différentes questions auxquelles il tentera d’échapper comme d’habitude. Cette scène est rendue plus émotive parce qu’elle est prise en charge par le personnage du père en tant que narrateur et focalisateur. C’est encore une des techniques de l’écriture de Dib, qui perturbe le texte en introduisant un autre personnage focalisateur et en même temps nerrateur-relai.

> ***« Elle me demande :***
> ***-Peut-on forcer quelqu’un à aimer un autre ?***
> ***La voilà la question, celle qui cherchait une issue.***
> ***-Non. Je crois que non, ma fille.***
> ***-Peut-on se forcer à aimer quelqu’un ?***
> ***-Non plus.***
> ***Elle prononce alors des paroles qui me glacent :***
> ***-Si tu en as assez de nous aimer tu peux changer.***
> ***Le son de sa voix a vibré mat. (…) Assurée, la même voix s’est pourtant enrouée à la fin de la phrase. Mais Lyyli Belle ne détourne pas les yeux : pour empêcher, je pense qu’ils s’inondent de larmes.***
> ***Malgré ça, comme elle se tient devant moi, ses larmes fusent, roulent sur ses joues de pêches. En silence. »***[31]

Il faut aussi signaler le passage où Lyyli belle tente de secourir sa mère, trouvée inerte sur la table de la cuisine. L’enfant ne sait plus quoi faire, elle

[31] *L’infante maure,* Op. Cit. , p.79.

pense aux couteaux dans le tiroir de la cuisine. Elle pense à un suicide car elle connaît la peine profonde de sa maman qu'elle tente de réveiller. Elle connaît le degré de sa souffrance ainsi que les réactions que peut avoir sa mère qui a déjà été soignée dans un asile psychiatrique. Cette scène est également très émouvante et déclenche un sentiment bouleversant des plus tristes et des plus moroses.

> ***« je pose le pied dans la cuisine et c'est maman que je vois couchée sur l a table, le visage plaqué contre la toile cirée, les bras allongés devant elle (…). Quelle douceur, ce visage de maman : j'en ai des fourmis au bout des doigts. Un courant qui me fait trembler et fait trembler les larmes qui me picotent les yeux. Mais je les avale. Toutes ces larmes autant qu'elles sont. Je veux les empêcher de me pleuvoir dessus. Parce qu'il ne faut pas que je m'arrête de caresser le front et la figure de Mamouchka, même avec ces picotements au bout des doigts et des yeux. »***[32]

4 - La tonalité lyrique :

Enfin, le ton **lyrique** crée de l'émotion en évoquant des sentiments intimes élevés ou inspirés communs à tous les êtres humains ce qui tend à favoriser des correspondances au niveau des états d'âme, des consciences et du sac à dos émotionnel. Le lyrisme introduit en texte un mode d'expression de la

[32]Ibid., pp.129 ,130.

passion. Cette écriture est généralement fortement poétisée et le vécu et les sensations, mis en mots, sont emplis d'ardeur et de chaleur. C'est un texte qui convoque des champs lexicaux spécifiques aux sentiments. Cette écriture, en introduisant en texte la fonction émotive, réveille l'ego et l'égocentrisme du narrateur et fait chavirer le texte vers l'autobiographie et l'autofictionnel et ce, même si le texte avait une orientation générique autre.

C'est le cas du passage qui clôt le premier chapitre de la première partie de *L'infante maure*, il s'agit d'un poème en prose que nous reconnaissons visiblement à la fonction poétique qui attire l'attention du lecteur sur la forme du message en produisant des équivalences sur l'axe syntagmatique. Nous notons d'abord le procédé de la **répétition** concernant le verbe " penser " (3 fois), le pronom personnel " je " (9 fois), et le verbe " être " (7 fois). Nous pouvons noter également **les retours de phonèmes identiques** ; le " s " d'abord, dans les mots, " pense ", " suis ", " pense", "suis ", " suis ", " pense ", " suis ", " ça ", "suis ", " suis-je ", "suis-je " et ensuite le " p " dans les mots, " pense ", " pense ", "pas ", " pense ", " plus ", " peut ", " plus ", " plus ", " plus ", " peut-être ". Nous relevons aussi **les antithèses**, car les termes opposés font partie d'un même paradigme : " grande ", " jeune " et " vielle ". Et " morte " et " vie ". Il s'agit, ici, d'un texte lyrique exprimant les sentiments personnels de Lyyli Belle qui semble vouloir changer : changer de peau, changer de vie, mourir et renaître dans une autre vie, une nouvelle vie. C'est cette charge émotionnelle caractéristique propre à la poésie, qui fait de ce passage un texte lyrique.

" Moi qui pense maintenant : et voilà, je suis devenue grande. Pense : Je ne suis pas dans les arbres où je suis. Les jeux aussi. Pense : Je

suis vielle et ça ne changera plus, rien ne peut plus m'arriver. Je suis plus vieille que maman plus vieille que papa. Tout demeure dans un arbre avec ma fin. Peut être suis-je morte déjà et suis-je en train de redevenir jeune comme j'étais. Jeune et belle dans ma nouvelle vie. "[33]

5 - La tonalité épique :

Le texte à tonalité **épique,** quant à lui**,** provoque une dimension qui dépasse celle des êtres et des événements : c'est un texte à caractère extraordinaire, surhumain et symbolique. Dans le texte épique, nous sommes en présence du merveilleux d'où l'emploi des superlatifs, des hyperboles, gradations, métaphores et personnification de la nature. Le ton épique nous le rencontrons essentiellement dans le passage pris en charge par la mère et dans lequel elle raconte un rêve qui nous transporte ailleurs que dans cette réalité amer et qui délivre enfin la maman de ses pérégrinations continuelles. C'est enfin un texte qui nous transporte dans cet ailleurs de la réalité et nous met face à une autre réalité dans laquelle la maman se dédouble et devient **messagère.** C 'est d'ailleurs un passage qui se différencie par sa typographie puisqu'il est en italique.

"(…) Doucement elle fend l'air estival à la manière d'une figure de sainte portée par les fidèles. (…) Et tout à coup je comprends : elle c'est moi, jeune. Moi quand j'allais à ta rencontre (…) Je me sens d'abord abattue, aussitôt après étrangement calme. C'est

[33] *L'infante maure, Op., Cit., p.18.*

comme si j'avais choisi de t'envoyer cette autre moi, à
ma place. Comme si elle était ma messagère."[34]

Conclusion

Enfin et pour conclure cette partie sur les tonalités, nous ne pouvons omettre de parler de la couleur de l'écriture. Nous dirons alors que, indépendamment de la dynamique générique et des types de textes qui nourrissent de leur chair la texture du roman, l'écriture dibienne produit sa propre couleur par des colorations allant, en principe, à sens inverse mais qui se rencontrent, fusionnent et se complètent. En effet, le clair- obscure, dit dans le texte dibien par la lumière et l'obscurité à la page 58 par exemple, introduit, sur le plan de la couleur, la rencontre des personnes et des lieux contraires : Le Mechrek et Maghreb. (p.59). Le texte est ainsi travaillé, traversé de part en part par les couleurs contraires qui se rejoignent, ici, pour dire la rencontre effective des textes, des personnes et des choses contraires et pour tenir un nouveau discours sur la passion.

Cette tonalité de la couleur de l'écriture, qui travaille au thème de la mixité /métissage cher à l'écriture dibienne, n'exclut pas la présence d'autres tonalités inattendues incertaines et imprévisibles puisque fracturant véritablement le récit par ce désir d'égayer, d'amuser, de distraire, un lecteur pris dans les rets des « Identités meurtrières »[35]. Cette béance de l'écriture, qui allège, est introduite dans le texte dibien par Lyyli Belle grâce à une batterie de comparaisons amusantes et exagérées, des

[34] *L'infante maure*, Op., Cit., p. 100.
[35] Maalouf (Maalouf), Les *identités meurtrières,* Grasset, 1998.

fantaisies verbales ou des caricatures qui rapprochent l'écriture dibienne de la tonalité comique.

Le blanc est la couleur dominante dans l'œuvre même si dans l'incipit cette couleur se substitue au bleu, celui du ciel. Cette tonalité est représentée par la lumière, le jour, et le matin. Dans le corps du texte, le silence est blanc, ainsi que le ciel, le monde, le matin et le jour. La robe de Lyyli Belle ainsi que les vêtement du cheikh, sa barbe, ses dents, sont tous de couleur blanche. Mais " ***le blanc se fait noir*** "[36] quand le père de Lyyli Belle s'absente et : " ***(…) le monde, c'est regrettable à dire, change de visage sans prévenir.*** »[37] Tout l'univers s'assombrit et tout se change en noir, le ciel, la nuit et même la lumière et « ***on continue à regarder et il n y a qu'un trou noir.*** »[38]

II. La fragmentation liée au genre :

Introduction :

Après avoir montré comment la tonalité participe effectivement à la fragmentation du corps du texte, nous nous devons maintenant de considérer la fragmentation relative à la question du genre même si entre temps, nous serons obligés, à la suite d'éminents chercheurs, de poser l'impossibilité du genre pur dans l'œuvre et de souligner la seule réalité intergénérique autrement dit la dynamique générique constitutive de toute

[36] *L'infante maure*, Op. Cit., p.112.
[37] Ibid., p.112.
[38] Ibid., p. 179.

écriture romanesque, aussi bien ancienne que moderne. En effet, on peut même affirmer que si une œuvre se fait telle, c'est d'abord par les différents genres qui la composent et la singularisent par rapport aux autres textes environnants et ceux de la filiation. Un récit, même dans un rapport intertextuel étroit avec un autre texte, reste singulier par le mélange des genres qui le constitue et le rend présent au monde.

C'est ainsi que nous pourrons affirmer que la fragmentation est d'abord liée, d'une manière ou d'une autre, à la notion de genre, à la dynamique générique et à ce qu'on appelle plus communément, en Algérie et au Maghreb, l'éclatement de l'écriture. Mais, on se doit de le souligner, la fragmentation n'est pas une spécificité de l'écriture maghrébine, c'est aussi une caractéristique de l'écriture occidentale et de toutes les écritures. A ce propos Maurice Nadeau ne manquera pas de souligner qu'« ***Aujourd'hui, c'est un éclatement, une dispersion, le refus de toutes les contraintes à tous les niveaux. »***[39]

La notion de genre devient de plus en plus problématique et ambiguë vu son imperméabilité. Le genre donne du fil à retordre à ceux qui veulent le cloisonner et le séquestrer pour enfin le classifier.

M. Foucault, l'un des théoriciens qui se sont intéressés de près à cette question, considère le genre comme étant soumis à l'histoire, au temps et à l'espace, c'est pour cette raison qu'il refuse de le qualifier et ce, compte tenu du fait que cette qualification ne ferait que le cloisonner. Foucault pense fortement que le genre est inclassable.

V. Hugo, dénonce, lui aussi, cette tentative de la catégorisation, car il considère que dans une œuvre les genres se côtoient et se contiennent. Il précisera dans La Préface de Cromwell que :

> "***(…) il y a tout dans tout ; seulement il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui***

[39] Barthes (Roland), *Sur la littérature* P.U.G. Grenoble, 19 p. 27.

> ***impose aux autres son caractère propre. Le drame est la poésie complète. L'Ode et l'épopée ne le contiennent qu'en genre ; il les contient l'une l'autre en développement ; il les résume et les enserre toutes les deux (…) c'est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne (…) "***[40]

Certains auteurs vont jusqu'à établir une comparaison entre les différents genres en attribuant à certains d'entre eux le mérite d'être meilleurs que d'autres. V. Hugo s'indigne devant cette ségrégation et affirmera dans une autre préface, celle des *Ode et Ballades*, que :

> ***" On entend tous les jours, à propos de productions littéraires parler de dignité de tel genre des convenances de tel autre, des limites de celui-ci, des latitudes de celui là ; (…) ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout (…) la seule distinction véritable dans les œuvres de l'esprit est celle du bon et du mauvais."*** [41]

Le texte de Dib, *L'infante maure,* est, dans ce sens, un bel exemple qui illustre les propos de V. Hugo, de Michel Foucault et de tous les théoriciens qui travaillent activement au décloisonnement du genre puisque ce texte se révèle comme un champ de forces où s'exerce une permanente tension entre des genres qui se côtoient, s'interpellent, se reprennent et se

[40] Hugo (Victor), La préface de Cromwell, 1827, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de La Pléiade »,1963.
[41] Hugo (Victor), Préface aux Odes et Ballades*, Les Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981.

redisent, forcément. Cette dynamique intergénérique, propre à notre corpus d'étude, se réalise essentiellement par la tension de l'écriture de l'intime, celle du monologue, du conte, du récit mythique, du récit sacré et de la nouvelle qui, par le fait de se contredire et de se compléter, vont mener le texte vers ces endroits insoupçonnés et imprévisibles du sens. De plus, la présence de toutes ces écritures dans ce même espace ne dévoilent que la rencontre, l'échange et l'enrichissement du texte par les autres œuvres qu'il sollicite par l'allusion, le clin d'œil, la reprise, la redite ou le dialogue. C'est de ces différences mêmes que naîtraient le sens et ses prolongements obtenus par ces ramifications textuelles et génériques.

C'est ainsi que *L'infante maure* se constitue comme le lieu de la polyphonie, des voix multiples qui s'enchevêtrent, se séparent et se complètent pour produire cette danse magique des mots et ce feu d'artifice thématique qui fait perdre au texte sa rigidité et son immobilisme ; texte de la subversion des frontières qui ne produit, par la rencontre et l'échange, que le sublime et l'inouï.

1 - Le monologue ou l'écriture de l'intime :

C'est dans le monologue, qui nous donne accès à l'intériorité des différents personnages dibiens, que se réalise l'écriture de l'intime. Une intériorité de Lyyli Belle, qui se donne par fragments dans les différents chapitres, celle du père, localisable dans la première partie du roman, intitulée *L'héritière dans les arbres*, ou encore celle de la mère qui se donne en italique de la page 97 à la page 100. Cette écriture de l'intime permet, par ailleurs, de doubler la textualité en deux parties inégales ; celle des événements racontés et celle de leur perception et de leur impact sur la sensibilité des

personnages. C'est ainsi que la narration des événements et celle de la parole de l'intime deviennent comme les deux faces d'une même pièce. Ce signe textuel, à l'image du signe linguistique et indépendamment du référent, aurait comme signifiant la progression des événements vers une fin et comme signifié l'écriture ou la parole de l'intime. Le lecteur est ainsi surpris par l'histoire et son interprétation et, pour comprendre, il se doit d'adjoindre sa voix à celle des autres personnages ; ce qui renforce le caractère polyphonique du roman.

Le monologue intérieur est définit par Dujardin comme étant :

> « (…) ***le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire à son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant ».***[42]

C'est le cas de notre incipit pris en charge par le personnage principal, Lyyli Belle ; incipit qui ne semble advenir que par les pensées propres au personnage ; pensées qui semblent surgir de nulle part ou qui se donnent comme le produit d'un inconscient enfoui dans les plis et replis de la subjectivité inconsciente puisque son aspect ouvert sur le sac à dos émotionnel, sur les vides psychologiques et les carences affectives l'impose comme appartenant à une autre organisation que celle de la logique et de l'entendement. Cet état naissant est introduit en texte par un discours direct exprimant les pensées personnelles et secrètes de Lyyli

[42] Dujardin, *Le monologue intérieur, Messein, 1931*.

Belle. Ce monologue intérieur se veut être une écriture du journal intime par la datation que contient son ouverture : ***« C'est aujourd'hui dimanche. ».***[43]

Dès l'ouverture romanesque, nous sommes donc en présence de la technique de l'écriture de soi et d'une sensibilité frémissante qui se confectionne au contact du monde qu'elle perçoit et incorpore de la façon qui n'est pas celle de la raison pure d'où ce récit à la première personne interpellant sans cesse un auditeur absent/présent par des questions auxquelles la jeune héroïne se dépêche de répondre pour permettre l'avènement d'un moi naissant et la continuation d'un récit introduit par le vide, la béance et la vacance du dimanche qui impose le retour à soi par le fait même de l'absence du temps mondain dont la finalité est le retour à soi.

L'interlocuteur, dans le passage de l'incipit qui suit, est fortement textualisé par les nombreux pronoms personnels qui parsèment le texte, le déchirent et le trouent. Présence du lecteur que la jeune enfant sollicite pour lui découvrir le poids du silence et du vide du dimanche et pour lui communiquer sa joie du retour du père.

> " ***Comment je le sais ? (…)*** **Sinon, quel autre matin fait tant de silence, quel autre reste sons donner ses petits coups de marteau ? (…)** ***De tous les côtés vous entendez (…) Jusqu'à ce qu'arrive ce qui vous fait sauter le cœur dans la poitrine et vous le brise, vous l'ouvre pour le remplir de cette joie terrible : votre papa est là… "***[44]

[43] *L'infante maure*, Op. Cit., p. 9.
[44] *L'infante maure*. Op., Cit., pp. 9, 10.

Par cette textualisation du lecteur, le personnage tente de le rendre présent à ses préoccupations et à tourments allant du désarroi provoqué par le silence et le vide du dimanche qui vous met face à vous au bonheur et à la joie provoqués par le retour du père.

Le personnage du père, second narrateur du texte, prend également en charge le récit et se livre, lui aussi, à un monologue intérieur, à la page 33. Dans ce passage, le père introduit ses sensations et ses impressions dans un ordre chronologique précis. Il donne l'impression de relater la scène de la danse de sa fille. Cette scène semble défiler devant lui, alors qu'au moment même, des souvenirs envahissent sa mémoire et sa pensée et il se remémore une autre scène pareille à celle-ci, mais cette fois, c'est la maman de Lyyli Belle qui se livre à ce rituel de la danse qui rappelle étrangement la danse par laquelle le soufi entreprend de communiquer et de rejoindre l'esprit saint.

> ***« (…) Elle s'isole à ce point dans la danse que je m'inquiète et me demande si, interrompant, moi, ma musique, elle en viendrait à s'arrêter. Déjà, sa mère. Sa mère, avant elle … Un jour, (…) On aurait crut qu'elle accomplissait un rite devant moi (…)***
> ***Un rite ? Par les baies ouvertes sur toute la largeur et toute la hauteur de l'appartement, je vis alors pénétrer dans le ciel un ballon dirigeable. Qu'était-ce ? Avais-je la berlue ? Il avançait avec une lenteur hypnotique, je faisais ou il me semblait faire un rêve. »***[45]

[45] *L'infante maure*, Op. Cit., pp.34, 35.

Le second monologue du père relate un autre rituel, celui du cercle ; une scène qui semble faire écho à la pièce théâtrale de Bertolt Brecht, *Le cercle de craie caucasien* inspirée de la légende chinoise, *Le cercle de craie* et du jugement de Salomon. Nous considérons ce texte comme une allégorie puisque c'est Lyyli Belle qui emprisonne son père dans le cercle et lui dit des devinettes amusantes alors que dans la pièce théâtrale c'est l'enfant qui est mis dans le cercle.

Il y aurait ici un clin d'œil à la reine de Saba qui, lors de sa visite au royaume de Salomon, soumet ce dernier à des énigmes et est stupéfaite de la sagesse du Roi dans ses résolutions. D'ailleurs Lyyli Belle n'affirme t-elle pas qu'"***Il suffit de peu de chose pour être la reine de quelqu'un."***[46]

C'est dans un cercle tracé dans un mélange de sable et de gravier que le personnage du père se surprend encore une fois à rêver : " ***Je me surprends à songer, moi aussi, à un soleil qui ne ferme jamais les yeux, à un maghreb qui serait le machrek. "*** [47]

Le père est obsédé par cette image qui le persécute ; une image ou plutôt un centre de l'écriture dibienne. En effet, l'écriture nordique de M. Dib est connue pour sa contribution active à rapprocher le Sud du Nord et vice-versa. Ce thème de la rencontre, de l'échange et de l'enrichissement autrement dit de la mixité et du métissage est un centre récurrent dans la trilogie nordique et, dans *L'infante maure*, c'est le personnage du père et, ensuite, celui de l'enfant qui va œuvrer par la pensée à rapprocher les communautés contraires et les frères ennemis.

La mère, le troisième personnage, produit, elle aussi, un monologue introduit en texte en italique et ce, contrairement aux autres soliloques des

[46] Ibid., p.111.
[47] *L'infante maure, Op., Cit.,* p. 59.

autres personnages. C'est une parole qui semble tomber de nulle part et le lecteur peut attribuer, l'espace d'un moment, ce dit à Lyyli belle parce que cette voix d'une femme, qui arrive sans prévenir et sans être introduite en texte, déstabilise le lecteur et ce, jusqu'au deuxième paragraphe où le personnage de la mère nous parle de cet homme dont elle n'a pu se détacher : " ***Comme je n'ai pu me détacher de cet homme. Il a fallu à la fin qu'une interdiction tombe entre nous (…)***[48]

Dans ce long monologue de quatre pages, les pensées du personnage sont à leur état originaire, primitif. Ce sont là des propos très peu structurés et d'une liberté fortement intérieure car faisant fi de toute organisation et de toute logique qui caractérisent généralement la pensée dirigée vers l'autre qui se doit d'être logique et qui doit expliciter le référent pour que la communication puisse se faire ; propos dans lesquels apparaissent des associations psychiques libres. Dib, utilise le même procédé que celui usité dans le discours mental du père. Car, là aussi, la pensée de la mère, en prise avec ses pensées les plus profondes, est parasitée par des souvenirs qui viennent hanter sa mémoire et l'installer dans le rêve où elle se revoit dans le miroir :

> ***"Et soudain je me revois dans le miroir, c'est tout moi, je vais en compagnie des collègues de l'université. Seulement viennent aussi des camarades de l'école primaire. Comment se peut- il que nous nous trouvions tous ensemble (…) "***[49]

Enfin, il est important de signaler que ces textes du monologue intérieur, de la pensée émotive et du sac à dos émotionnel, qui dévoile la sensibilité

[48] Ibid*., p. 98.*
[49] *L'infante maure,* Op., Cit., p.99.

frémissante des personnages due aux manques, aux carences et aux vides affectifs et psychologiques, se donnent fortement autonomes par rapport au récit des événements. C'est pourquoi, ils peuvent être introduits en texte en bribes et à n'importe quel moment de la narration. Ainsi, ils apparaissent comme des pauses creusant le texte à différents endroits et dévoilant ses creux et ses béances. Ce procédé éclate davantage l'écriture fragmentaire en l'imposant comme décousue, déchirée car traversée de part en part par des textes de la parole intime qui ne vont pas forcément dans le sens de l'histoire racontée. Ce sont des fragments autonomes, des parties qui pourraient s'émietter à tout moment, des textes qu'on pourrait déplacer aisément sans qu'ils n'altèrent le sens du récit. Il s'agit là d'une technique de la fragmentation et de l'éclatement de l'écriture assez répondue dans le nouveau roman.

2 - Le conte :

Le conte constitue un autre moyen d'éclater le texte autrement dit de le déstructurer c'est-à-dire de le faire passer d'une structure ancienne basée essentiellement sur la chronologie des événements et sur la cohésion et la cohérence à la nouvelle structure caractérisée, quant à elle, par la discontinuité, l'absence de la chronologie et de la cohérence. Avant d'enrichir le texte, le conte est d'abord et avant tout un autre moyen de fracturer la suite des événements qui progressent vers leur fin et ce, en imposant une pause et un espace étranger qui creuse le texte et le fragmente.

Le conte, ou récit d'aventures imaginaires, a toujours nourri de sa chair le texte dibien. Dans *L'infante maure,* il est présent de manière explicite comme le conte de " Salem ". Ce conte, qui est présenté en italique, se donne comme un texte autonome puisque force nous est donnée de le

déplacer ou de le supprimer sans pour autant altérer ou changer la logique de l'histoire. Le texte fait également allusion de manière implicite au conte du *petit poucet*, au conte de *La perle du bonheur* et au conte des *Mille et une Nuits* évoqué par Lyyli Belle.

D'abord nous serions très tentée de classer le conte de "Salem" parmi les contes philosophiques. Car, comme les contes de Voltaire[50] qui chercheraient une réponse à la question essentielle comment l'homme peut-il faire son bonheur, le conte de Salem est en quelque sorte la réponse à ce genre de question : ne plus être dépendant des autres qui finiront par vous emprisonner dans la peur.

Le conte est ce qui autorise l'oralité de côtoyer l'écriture puisqu'il s'agit d'une transmission orale comme le souligne très justement Lyyli belle. C'est ainsi, nous semble-t-il, que l'Algérie, le Maghreb rejoignent le Machrek, par ces histoires qui sont transmises de bouche à oreille. Ce conte est, d'abord, ramené par le père de son pays ; conte que le père transmet, ensuite, à sa fille qui le transmet, à son tour, à sa mère. C'est ainsi que le texte du roman semble constamment vouloir quitter l'écriture froide et différée pour la chaleur de l'oralité du lieu de l'origine avec lequel l'histoire de *L'infante* maure se fait et se donne ainsi tatouée, porteuse de sa propre origine, de son propre lieu et de sa propre mémoire :

> ***" C'est comme dans l'histoire qu'il m'a raconté lorsque j'étais encore un bébé, une fleur d'enfant. Je m'en souviens, elle s'appelait*** *la perle du bonheur****, ce genre d'objet y était caché. Une perle. Une histoire comme il sait les raconter, qu'il ne prend pas dans les***

[50] Voltaire, *Zadig ou la Destinée (1748), Mammon ou la Sagesse, (1749), Candide ou l'Optimisme, (1759)*

livres mais qu'il invente pour moi, mon papa. Et quand une histoire commence, le temps s'arrête. "[51]

Indépendamment de ce rôle de la transmission de la mémoire et de l'oralité du lieu, le conte, dans l'écriture dibienne, aurait aussi un rôle thérapeutique puisque la petite enfant arrive à calmer sa mère dépressive en lui racontant simplement des histoires. Elle s'en sert, à son tour, pour survivre et pour ne pas mourir, tout comme la sultane des *Nuits* nous dit Lyyli Belle qui se surprend à penser que :

" Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit, pour ne pas mourir. Et le lendemain matin elle n'était pas morte. Elle aurait dû être morte, elle ne l'était pas, et ainsi de nuit en nuit. Elle ne mourrait pas car elle racontait ses histoires à un roi qui voulait toujours connaître la suite et qui disait : on verra ça demain. Arrivé le matin de ce lendemain, et le roi disait une fois de plus : on verra ça demain. Toujours pour la même raison, l'histoire n'était pas finie. "[52]

Sans citer Schéhérazade, La sultane des *Mille et Une Nuits*,[53] Lyyli Belle évoque par un clin d'œil intertextuel significatif, dans le sens de la thérapie

[51] *L'infante maure*, Op. Cit., p. 137.
[52] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 144.
[53] Les Mille et Une Nuits, contes provenant d'Arabie, de Perses et d'Inde, ont connu un succès considérable dans le monde entier à partir du XVIIIe sicle.

du conte, les contes de celle qui a pu vaincre la mort par la parole, la sienne propre et celle des autres condamnées à mourir au lendemain de leurs noces. Par la seule évocation du nom de la Sultane, le récit s'insère en filigrane et impose en texte cette problématique de la transgression par l'abus et le châtiment par la mort. L'allusion ouverte par Lyyli Belle ne s'arrête pas là. Elle poursuit ce but unique de la nécessité de la parole qui maintient en vie et empêche la mort. C'est de cette façon que Lyyli Belle veut échapper à cette mort lente qui la persécute raconter, parler pour ne pas mourir et c'est ce que font exactement les trois personnages du texte : ils nous parlent.

C'est ainsi que, momentanément et par la seule évocation du nom de la magicienne du verbe, le conte nous transporte dans cet ailleurs imprévisible car non programmé par l'histoire. Si le lecteur peut accéder à cet autre imaginaire, c'est par l'incisant du corps du texte ; incise dans laquelle on a inséré une allusion signification de la parole du conte, une digression comme une autre mais une digression qui fait et atteste le sens de la jeune héroïne. Ce sens et ces significations séculaires tout en étant distants de la progression de l'histoire finissent par adhérer à la logique narrative. Mais cette adhésion au sens du texte n'empêche pas la bosse et la protubérance textuelles.

3 - Le récit mythique :

Si le mythe échappe, c'est tout d'abord par les différentes acceptions qu'il reçoit et accepte. Ces divergences, au lieu de l'enrichir, l'appauvrissent quelque peu parce que parler du mythe revient souvent à parler de tout et de n'importe quoi. C'est pourquoi des quiproquos naissent fréquemment autour de la question du mythe. Pour lever cette ambiguïté, il nous faut donc préciser notre acception du mythe.

Si pour le Larousse[54] le mythe est un récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables, pour Le Grand Robert[55], il est un récit fabuleux, le plus souvent d'origine populaire ; récit qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects du génie ou de la condition de l'humanité.

Par opposition à ces deux ouvrages, le mythe, pour Mircea Eliade reprise par Pierre Brunel, est ***" (…) une histoire sacrée ; il raconte une histoire qui a eu lieu dans le temps primordiale, le temps fabuleux des commencement.*** [56] C'est cette définition qui nous intéresse parce qu'elle va dans le sens de l'œuvre dibienne qui active inlassablement à la réactualisation des mythes fondateurs et des mythes de l'origine.

Le mythe dans *L'infante maure* fait allusion d'abord au mythe de l'androgyne dans les passages suivants :

> ***" Je n'ai d'ailleurs peur de rien. Parce que, aussi je suis de moi la sœur et le frère. Nous allons passer toute notre vie ensemble, peut-être cent ans. Une idée qui ne me déplaît pas : ces mains, ces jambes, ce corps, tout ce temps ensemble, cent ans ! Fidèles l'un à l'autre, ce frère et cette sœur que je suis. Je peux même dire que c'est ce que je trouve de plus beau.***
> ***Cette sœur, ce frère toujours prêt à vous soutenir, vous affectionne. "***[57]

[54] Le petit Larousse, version électronique, 2007.
[55] Le Grand Robert, version électronique, 2005.
[56] Pageaux (Daniel-Henri), *La littérature générale et comparée,* Armand Colin, Paris, 1994.p. 99.
[57] *L'infante maure*, Op. Cit., pp.69, 70.

Le discours de Lyyli Belle nous fait penser au discours d'Aristophane quant à cette espèce humaine qui réunit en elle le mâle et la femelle :

> ***"l'espèce humaine comportait en effet trois genres ; non pas deux comme à présent, mais, en outre du mâle et femelle, il y en avait un troisième, qui participait de ces deux autres ensemble, et dont le nom subsiste de nos jours, bien qu'on ne voie plus la chose elle-même : il existait alors en effet un genre distinct androgyne, qui, pour la forme comme pour le nom, participait des deux autres ensemble, du mâle comme de la femelle ; ce qui en reste à présent, ce n'est qu'une dénomination, tenue pour infamante."***[58]

Ensuite c'est au mythe scandinave de Njord et de ses deux enfants que nous nous référons pour confirmer que notre corpus d'étude affectionne particulièrement l'écriture mythique et notamment celle de l'androgyne :

> ***"Njörd a d'abord été vénéré sous une forme féminine (associée à La Nerthus de Tacite), tandis que Freyr peut être considéré comme la part masculine d'une divinité androgyne dont Freyja serait l'aspect féminin."***[59]

Mais le mythe dibien transforme le mythe primitif par ce déplacement du masculin et du féminin vers l'interpénétration du frère et de la sœur pour certainement, réactualiser la question de l'inceste originel duquel on est

[58] Platon, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Coll." Bibliothèque de la Pléiade, "1950.
[59] "Njörd,"Microsoft ® Etudes 2008 [DVD], Microsoft Corporation, 2007.

tous issu et afin de faire sortir l'amour de ses préoccupations physiques vers celles, plus platoniques, qui diraient l'amour fou. Mais compte non tenu de cette réactualisation, le mythe des deux sexes confondus en un être évoque le mythe de la création au moment où Adam et Eve n'étaient que corps et âme confondus. C'est ainsi que ces deux parties d'un même corps à l'origine confondues ont été séparées et condamnées du même coup à se rechercher continuellement. Cette quête de l'autre partie constitutive de soi n'est pas prête de s'arrêter ; elle restera tant que l'homme et la femme vivront sur terre.

Ensuite il y aurait cette allusion au mythe des"sylphides "qui dans la mythologie celtique et germanique représente le génie féminin de l'air.
Les sylphides, c'est aussi un ballet, en deux actes, présenté en 1832 par Philipo Taglioni, mettant en scène un jeune homme séduit par une sylphide, créature ailée et surnaturelle, qu'il s'empresse de suivre dans la forêt, séjour naturel des sylphides. Au milieu de ses compagnes, la sylphide danse avec le jeune homme mais se refuse à son amour. Une sorcière le convainc de lui offrir un voile magique pour la retenir ; ce dernier étant empoisonné mit fin aux jours de la sylphide et le jeune homme succombe de désespoir.
Dib qualifie d'abord Lyyli belle d'" ***enfant des îles couronnée de fleur***s ", de***" chasseresse*** " de" ***fille des bois*** ", pour ensuite la désigner parmi ses sœurs les sylphides dans la phrase suivante **:**

> ***" Sous sa coiffe de feuilles dorées, elle est déjà partie rejoindre ses sœurs, les sylphides. Mais dans la pièce traîne encore la fragrance végétale qu'elle y a introduite et laissée. "***[60]

[60] *L'infante maure*, Op., Cit., p.57.

La référence aux mythes déplace le texte dans les temps éloignés pour réactualiser le mythe et lui donner vie afin qu'il donne au texte un autre sens, autre que celui qu'il est sensé véhiculer. Il renvoie, aussi à la danse relative au ballet des sylphides ; créatures toutes habillées de blanc, renvoyant sûrement à cette danse des soufis ou encore des derviches tourneurs, une danse que réalise Lyyli Belle ou encore sa mère avant elle.

Cette danse d'origine turque reproduit exactement les gestes décrits dans le texte dibien. Les derviches tourneurs, tout comme les sylphides, sont habillés de blanc, cette couleur chez les musulmans alawi symbolise le linceul ; ils sont coiffés d'une toque à l'image de la pierre tombale ; les danseurs tournent sur eux-mêmes d'abord lentement, puis de plus en plus vite jusqu'à la transe. .

C'est ainsi que le père de Lyyli Belle voit sa fille s'adonner à la danse:

> ***"Et elle, lancée : écarts, entrechats, voltes, pirouettes, suit, pas un instant prise en défaut ou à contre temps. (…) une expression concentrée sur l'effusion de son corps.***
> ***Il n'y a pas de plaisir sans folie, sans vertige. Bientôt je la voie transportée, soulevée, s'essayant à des figures imprévisibles, (…) Une fascination exercée par quelque chose d'indicible envahit son regard. Et maintenant ça s'écoule dans ses membres, commande ses mouvements. Elle s'isole à ce point dans la danse que je m'inquiète et me demande si,***

interrompant, moi, ma musique, elle viendrait à s'arrêter."[61]

Cette réactualisation du mythe de l'androgyne liée à celle des Sylphides et à celle de la danse soufie dévoile le texte dibien non seulement comme le lieu de la fusion des mythes de l'Orient et de l'Occident mais aussi comme le lieu magique du lien naturel entre les mythes qui nous expliquent la venue à l'existence des êtres et des choses. En effet, les mythes évoqués réactualisent, tour à tour, la question de la fusion originelle, celle de la séparation, celle de l'inceste et, enfin, celle de l'esprit du bien et de l'esprit du mal.

4 - Le récit sacré :

Nous appellerons récit sacré un genre parmi les autres autrement dit tout texte se rapportant directement ou indirectement au texte divin par le biais de la citation, l'allusion ou par la reproduction du récit lui même. Dans son texte, M. Dib fait allusion explicitement aux trois religions monothéistes et ce, pour introduire en texte l'histoire du péché originel et celle d'Agar et de son fils Ismaël. Pour cela, le texte biblique est reproduit tel quel dans le texte alors que le texte coranique est traduit et réécrit, ce qui est tout a fait normal puisque le texte coranique est dit/écrit en arabe.

Si M. Dib prend la précaution de reprendre la parole Coranique ou celle de la Bible telles quelles sans en omettre un seul mot, c'est pour désigner cette singularité du texte sacré qu'il ne voudrait en aucun cas réécrire car il est inimitable. Néanmoins, M. Dib prend le texte des deux religions comme fragment contrairement aux récits sacrés qu'il reproduit par bribes et ce, en les modifiant à sa guise tantôt en se référant aux histoires du

[61] *L'infante maure,* Op., Cit., pp.33, 34.

Coran, tantôt en se projetant dans la Mythologie ou dans les récits bibliques comme c'est le cas de la genèse à la page 172 :

> "***Qu'a-tu, Agar ? Ne crains pas, car le seigneur a entendu la voix de l'enfant dans le lieu où il est. Lève-toi ! Relève l'enfant et prends le par la main, car je ferai de lui…***"[62]

Ce fragment de la Genèse est reproduit tel quel dans le texte. Il est à remarquer seulement, que concernant ce passage, Dib a dû, et pour des raisons que l'on ne peut développer dans le cadre de ce mémoire et qui peuvent constituer une autre piste de recherche riche et enrichissante, supprimer le dernier fragment de la phrase finale : "***(...) une grande nation***"[63]

A – Le péché originel :

Concernant l'histoire du péché originel, introduit en texte par le thème de la pomme et du fruit qui se balance sur l'arbre ainsi que par le thème du Paradis, le texte dibien la reproduit en procédant par touches successives et fragmentaires – ce qui contribue à l'éclatement du texte et à sa fragmentation. Cette allusion se développe, en effet, à différents endroits du texte. Cette histoire qui précède la création de l'univers et cette de l'être est dite d'une manière plus ou moins identique par les trois religions monothéistes. Il est dit par exemple dans La Genèse (III, 1- 20) que la conception de l'origine de l'humanité fut fondée sur le couple d'Adam et d'Eve. Après leur création, le couple est tenté par un serpent et goûta au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, l'humanité est alors

[62] *L'infante maure,* Op., Cit., p.172.
[63] *Genèse,* 14 - 19.

déchue du Paradis et perd par conséquent les privilèges accordés à son innocence : l'immortalité, l'oisiveté, l'ignorance et la douleur. Les différentes interprétations de cette chute du Paradis sont pour certains la transgression d'un interdit sexuel, pour d'autres la révolte de l'humain à juger souverainnement.

Dans Le Coran, Adam et Eve, tous deux sont tentés par Satan et désobéissent à Dieu. Il est dit dans Le Coran :

> ***"Nous avons dit :***
> ***Ô Adam !***
> ***Habite avec ton épouse dans le jardin ; mangez de ses fruits comme vous le voudrez ; mais ne vous approchez pas de cet arbre, sinon vous seriez au nombre des injustes. Le démon les fit trébucher et il les chassa du lieu où ils se trouvaient.***
> ***Nous avons dit : Descendez, et vous serez ennemis les uns des autres. Vous trouverez sur terre, un lieu de séjour et de jouissance éphémère ".***[64]

A propos de la référence à cette histoire dans notre texte, c'est d'abord le Paradis qui est cité. Lyyli Belle dit à ce propos :

> ***"Pourtant, s'il y avait un paradis, ce serait ce moment là. Alors il part. Quand vous y êtes, vous ne savez pas forcément que c'est le***

[64] *La Vache, Sourate II, Essai d'interprétation du Coran inimitable,* traduction par D. Masson. Revue par Dr Sobhi El Saleh, Dar al kitab al misri, Dar el kitab allubnani, Edition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1967.

paradis. Il faut qu'on vous en chasse. Je serais tentée de croire que le paradis à deux, ça ne marche pas. Qu'on devrait se trouver ou seul ou avec tout le monde."[65]

Ensuite, l'enfant évoque la pomme**,** nous rappelant le fruit interdit puisqu'elle est une enfant née dans le péché, comme il est sous entendu dans l'œuvre.

"(…) je suis le fruit qui se balance sur l'arbre, une pomme, et il y en a dans notre jardin, il y en a et de parfumées.
Cela me rappelle ce jour où il observait, curieux, comme je mordais dans l'une d'elles en y laissant à chaque coup la marque de mes dents. Avait-il envie de cette pomme ? Je la lui ai tendue.
Mais lui : (…) Il l'a prise, il l'a considérée un peu, je voyais qu'il avait derrière la tête une histoire encore. Il ne l'a pas racontée."[66]

Nous comprenons, par là, que c'est cette histoire du péché originel que le père s'est interdit de raconter à sa fille.

B – Agar et Ismaël :

[65] *L'infante maure*, Op. , Cit. , pp.144. 145.
[66] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 171. 172.

Ismaël est l'ancêtre d'un groupe de tribus Arabes et le premier enfant d'Abraham. Sa mère Agar était l'esclave égyptienne de Sarah l'épouse d'Abraham qui était stérile. Désespérée, et ayant peur qu'il n'y ait pas de descendants d'Abraham, elle offrit sa servante à son mari qui eut d'elle un garçon, Ismaël. Sarah, jalouse de l'amour que portait Abraham à cet enfant, ordonna qu'il soit, lui et sa mère renvoyé. Agar et Ismaël partirent vers le Sud et s'installèrent. Plus tard, Ismaël s'établit dans le désert, épousa une égyptienne et devint le père fondateur de douze tribus nomades du désert.

Le rêve de Lyyli Belle est d'être comme Ismaël le premier enfant d'une dynastie mais malheureusement, elle ne l'est pas car elle est l'infante. Lyyli Belle n'est certainement pas la première enfant de son père et c'est pour cette raison que son père l'abandonne à chaque fois pour certainement retrouver l'autre femme et les autres enfants comme l'avait fait Abraham avec son fils Ismaël en l'abandonnant dans le désert, lui et sa mère ; Ismaël qui, comme il est dit dans le Coran, aide son père à reconstruire la Kaaba. Lyyli Belle dira dans ce sens :

> "***Je veux être, comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité, avant toutes les autres, une paternité passée dans le même sang de papa jusqu'à moi.***
> ***Et il a dit : L'enfant Ismaël chassé de la maison paternelle avec Agar sa mère, était sur le point de mourir de soif dans le désert ; alors elle l'a mis à l'abri du soleil dans un buisson, mais une source d'eau a jailli sous le talon d'Ismaël. Alors l'ange est venu et a parlé à la mère : Qu'as-tu, Agar ? Ne crains pas, car le***

seigneur a entendu la voix de l'enfant dans le lieu où il est. Lève-toi ! Relève l'enfant et prends-le par la main, car je ferai de lui…"[67]

C - La Saint Jean :

Mis à part les deux histoires sacrées que nous venons de citer plus haut, M. Dib évoque La fête de la Saint Jean, qui est une fête religieuse, célébrant la nuit précédant le jour de la nativité du Saint Jean-Baptiste. Cette fête est d'origine païenne représentant des rites célébrant la fertilité agricole au moment du solstice d'été - le jour le plus long et en même temps le plus court - du 21 au 22 Juin.

Jean-Baptiste est le fils du prêtre Zacharie (8-4 av. J.-C. - v. 27 apr. J.-C.). Il est dit dans l'Évangile qu'il est le précurseur annonçant la venue de Jésus-Christ. Sa mission était de se retirer dans le désert pour y mener une vie d'ascèse. A trente ans, il se rend sur les bords du Jourdain pour y prêcher annonçant la venue du Messie. Sa naissance est fêtée (en Occident) le 24 juin et sa mort est célébrée le 29 août.

Dans *L'infante maure,* le jour de la fête de la Saint Jean représente beaucoup pour la mère de Lyyli Belle car c'est ce jour là qu'elle a rencontré le père de l'enfant. ***« C'est par une nuit de la Saint Jean que nous nous sommes connus ton père et moi. »*** [68]
Mais à l'approche de cette nuit la maman est terrifiée :

[67] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 172.
[68] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 104.

"- Ce sera la Saint Jean et tu te fais du souci pour ça ? Quand on attend cette nuit et la joie qu'elle nous apporte ? Je ne te comprends pas. - Justement, quand tous s'y préparent, quand tous les feux sont prêts à s'allumer partout."[69]

Il faut signaler que la veille de cette fête, dans l'Europe entière, les paysans allument des feux dans les rues pour recevoir la bénédiction d'un prêtre. C'est pour cette raison que la maman de Lyyli Belle évoque cette cérémonie héritière des rites païens. Mais la maman de Lyyli Belle a peur à partir du moment où les feux sont allumés. Cela peut vouloir dire la peur de ne pas recevoir la bénédiction du prêtre car la maman de Lyyli Belle est considérée comme une pécheresse et devrait se confesser le jour de la Saint Jean pour recevoir la bénédiction d'un prêtre afin que son repentir soit accepté

5 - La nouvelle :

La nouvelle n'a pu s'établir en tant que genre qu'à partir du XIX e siècle. Elle est théorisée par Edgar Poe qui lui assigna les caractéristiques de l'unité de l'intrigue et de sa conception en vue d'une chute.

La nouvelle est construite sur une seule intrigue et un petit nombre de personnages. Alors que son ouverture comporte généralement le cadre spatio-temporel et social ainsi qu'une description des personnages. La narration, quant à elle, tend vers un effet unique et vers une chute que le lecteur est censé deviner grâce aux indices mis en place par anticipation.

[69] Ibid., p. 104.

Dans *l'infante maure*, le texte, à la page 43, fonctionne exactement comme une nouvelle. Il est question de l'aventure de la mère à l'aéroport de Poznan. Ce texte comprend environ quatre pages et comprend plusieurs commentaires et d'explications. Ces digressions fonctionnent comme des incises à l'intérieur du texte ; ce qui rend le texte éclaté et fragmentaire. C'est Lyyli Belle qui produit ces fragments, car c'est elle qui est censée rapporter l'histoire en tant que narrateur et organisateur du récit, mais l'histoire est racontée par le personnage de la mère.

Le texte écrit en italique, commence d'abord par une ouverture qui présente une situation d'équilibre : c'est la description des lieux :"…***Et je me retrouve dans cette salle d'attente. A quel aéroport ? De Berlin – Est ? Non, de Poznan. Il fait si froid ! L'hiver polonais."***[70] Ensuite, vient la description du premier personnage : le blanc bonhomme qui chante sur la scène.

Une complication perturbe la situation par un déclencheur de récit : on parle des intempéries qui empêchent l'avion de décoller, il faut donc échanger les billets et partir par train. Un ensemble d'autres complications donneront lieu à de nombreux rebondissements : la foule qui s'affaire dans le train, la maman qui se rend compte qu'elle a oublié de changer son billet. Elle a oublié son sac avec l'argent et le passeport. Elle ne peut plus aller à Paris. Elle décide alors de repartir pour l'aéroport.
Résolution ou dénouement : la maman retourne à l'aéroport et retrouve son sac.

[70] *L'infante maure*, Op., Cit., p.45.

Situation finale : de retour à la gare elle retrouve ses amis et le train se met en marche." ***Un oiseau qu'on a cru mort et qui revit "***[71]dit elle, à la fin, soulagée.

Il s'agit là bel et bien d'une nouvelle qui obéit à la structure du genre (situation d'équilibre – complication - résolution et dénouement). C'est un récit court qui met en place un nombre limité de personnages et commençant généralement par la description des lieux. M. Dib introduit ce fragment pour faire revivre un souvenir très éloigné de la mère. Cette aventure qu'elle avait, nous dit Lyyli Belle, racontée plusieurs fois mais qui figure dans le roman comme un récit singulatif.

Conclusion :

Toutes ces écritures se présentent comme des pièces d'un puzzle qui, une fois mises côté à côte, donnent un sens supplémentaire au texte et ce en interpellant à chaque fois une histoire venue d'ailleurs pour la réactualiser, la reprendre, la renommer, l'éclairer et ce, afin de se nourrir de sa propre chair. Ces textes, qui sont des genres aussi différents les uns des autres fonctionnent dans le texte dibien comme une trame sur laquelle se tisse une histoire pour se réaliser afin de régénérer une nouvelle écriture : l'écriture fragmentaire qui dit la rencontre des textes et leur fusion et qui insiste sur la rencontre des écritures, des cultures et des oralités

[71] Ibid., p.47.

Chapitre II :

La fragmentation issue de l'éclatement des repères traditionnels du récit : l'espace et le temps.

I. L'espace :

Introduction :

Nous voudrions dans cette partie réservée à l'espace et à la spatialité dans le roman, montrer que l'espace et les différentes spatialités contribuent, eux aussi, à l'éclatement et à la fragmentation de l'écriture du texte de *L'infante maure.*

Cette fragmentation se donne d'abord comme le foisonnement des espaces qui hantent la textualité tout en cassant la progression d'un récit qui au lieu de progresser, se met à tourner sur lui-même traquant inlassablement une sensibilité en mouvement rendue plus présente au monde par sa perception même de l'espace ; perception oscillant constamment entre l'espace extérieur vers l'espace antérieur.

De plus, nous voudrions souligner, à la suite de G. Bachelard, que l'espace poétisé, autrement dit l'espace imaginé et réinventé, se donne en éclat et perd ainsi sa fonction naturelle de repère extratextuel pour devenir un des éléments constitutif de l'avènement imaginaire individuel qui

tente inlassablement, pour signifier de rejoindre les archétypes de l'imaginaire collectif ; c'est le cas de Lyyli Belle, principalement.

Dans ce cas précis, l'espace et l'espace-temps, déterminant et structurant, vont être dialectisés car ils représenteraient le point de départ et le point d'arrivée de la naissance d'une subjectivité qui se donne en mouvement.

C'est pour toutes ces raisons que nous allons, à la suite de G Bachelard, faire d'abord l'inventaire des espaces poétisés pour ensuite prendre en charge une étude phénoménologique qui nous permettra, quant à elle, de souligner que l'espace n'est qu'un élément parmi d'autres qui accuse la présence de l'esprit au monde et ce, afin de montrer que la fragmentation est issue et de la multiplicité des espaces, de leur représentation en éclat, de leur poétisation et enfin de leur rapport dialectique à la sensibilité du personnage.

I - Le recensement des espaces dans l'œuvre dibienne :

Dès le titre, l'écriture dibienne nous installe dans un espace géographique, partagé jadis par plusieurs races : l'ancienne Mauritanie[72] ; aujourd'hui l'Afrique et ce, par l'intermédiaire de l'adjectif "maure".

[72] « On applique le nom de Maures à une population disséminée aujourd'hui en des régions éloignées, composées d'éléments ethniques variables et ne présentant pas partout les mêmes caractères. Elle se compose indubitablement des anciens habitants de l'Afrique du nord, mêlés aux envahisseurs Arabes. Et comme ces anciens habitants appartenaient en grande majorité à la race des berbères, on peut dire des Maures qu'ils sont en général et avant tout des berbères de langue arabe ou arabisées. Mais, ces berbères avant l'invasion arabe, étaient eux-mêmes des métissés (…) Et il y en avait qui s'étaient fondus avec des éléments nègres. Les Maures du Sénégal, qui se disent volontiers Arabes, sont en partie de vrais noirs par la couleur de la peau et par les cheveux. » Le Robert / Sejer, version électronique, 2005.

L'enfant est qualifiée de maure, c'est une "infante" ; cela veut dire qu'elle n'est pas le premier enfant mais qu'elle serait puînée et métissée. Pourtant le désir de Lyyli belle était qu'elle soit la première comme son père ou comme le premier enfant d'Ismaël. Ici, il n'est nullement question de premier enfant ou d'enfant puîné mais il est plutôt question de cette mixité des races, de cultures et des peuples, question incontournable dans l'écriture dibienne.

A ce propos, Lyyli Belle dira :

> ***" Je veux être, comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toute les autres, une paternité passée dans le même sang de papa jusqu'à moi. "*** [73]

Le second espace textuel que nous voudrions aborder, c'est l'incipit, car nous considérons, à la suite de Mireille Naturel,[74] qu'il est l'ouverture romanesque qui débute l'œuvre et la programme. Pour d'autres : ***" l'incipit met en avant un ou des personnage (…), des circonstances de lieu et de temps, une atmosphère… "***[75]

Dès l'incipit, le texte de *L'infante maure nous* installe dans un espace-temps, " dimanche ", jour de semaine, mais aussi jour de congé comme l'affirme Lyyli Belle : ***" (…) quel autre matin fait tant de silence, quel autre reste sans donner ses coups de marteau ? Il n y en a qu'un. "***[76]

Nous sommes, ici, en présence d'un référent extra -textuel qui nous localise d'emblée en nous indiquant que nous sommes dans un pays où le

[73] *L'infante maure*, Op., Cit., P ; 172.
[74] Naturel (Mireille)
[75] Milly (Jean), *Poétique des textes*, Armand Collin, 2005, p, 47.
[76] *L'infante maure, Op., Cit., p. 9.*

jour de congé est un dimanche. Cette information précieuse nous fait penser à un pays de l'Europe contrairement au pays du Maghreb où le jour de congé est le vendredi. D'ailleurs, plus loin, le texte nous confirme cette donnée dans la phrase : ***" (…) mais dans une maison en bois de l'Extrême-Nord se répand l'odeur magique, orientale de ce thé."***[77]

Quand à l'espace dans le corps du texte, il se réduit à un milieu des plus neutres : la maison, le jardin, la forêt, le désert, etc. C'est ainsi que l'espace dans le texte dibien, apparaît à première vue comme fortement impersonnel car ne portant aucune empreinte des personnages qui le peuplent. Il n'est ni panoramique, ni complet.

La maison n'est pas décrite en elle même, ni le jardin d'ailleurs. Mais il y a une certaine insistance concernant la présentation et la personnification des objets et des signes constituant ces espaces, visant peut-être à nous les représenter différemment pour aller à contresens de la conception habituelle. C'est l'un des rôles de la littérature que de modifier la vision que nous avons des espaces qui nous entourent, nous déterminent et nous constituent. Mais dans ce cas quelles seraient les composantes de cet espace vague et vide en apparence ?

Les données spatiales dans le roman entier se laissent réduire à la maison, au jardin, au désert et à la forêt. L'espace se compose, en premier lieu, du décor naturel composé du ciel, du vent, de la lumière, de la fenêtre, de la porte, du lit, des arbres, etc. Et si la nature forme le milieu immédiat du personnage dibien, c'est parce que comme l'affirme clairement Jiri Sramek " ***C'est que le milieu primitif de l'homme l'emporte sur le milieu secondaire artificiel crée par l'homme lui-même."***[78]

---

[77] Ibid., p. 131.

[78] Jiri Smârek, "*Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras* ", in Sbomfk pracî filosofiské fakulty bmënské university, D 19, rocm'k 1972 (année) Université J.E.

M. Dib place donc ses personnages devant les problèmes de leur existence, sans l'intermédiaire des objets qui pourraient les voiler. Bien sûr que les objets ne sont pas éliminés définitivement mais la préoccupation majeure de M. Dib semble pencher vers l'élément naturel pour créer l'espace de l'action de son roman.

Les composantes du décor naturel sont souvent émotionalisées, subjectivées par des comparaisons et des métaphores : ***" Ce lit qui pourrait être considéré comme un navire "***[79]**.** Elles sont parfois anthropomorphisées :***" On entend que la maison respirait et parfois soupirait "***[80] D'autres composantes du décor personnifient le phénomène naturel :***" Le vent pose sa main sur ma bouche "***[81]**.** On relève également des métaphores dans la présentation du décor artificiel : " ***Un autre rêve attend, ici, derrière la porte. "***[82]

Toutes ces comparaisons et ses métaphores, dont use l'écriture dibienne, donnent au récit et surtout aux composantes de l'espace leur spécificité, leur particularité et leur originalité puisque dévoilant moins l'objet que la subjectivité et l'état d'âme du personnage. Cette projection, qui ne fait de l'objet qu'un moyen, est intéressante dans le sens où elle dévoile l'intimité profonde du personnage.

A priori, l'espace, dans notre corpus, n'est donné ni d'une manière exhaustive, ni d'une manière exacte ; il est représenté sous forme de " touche de couleur " ; ce qui contribue à son éclatement et à sa fragmentation. M. Dib semble avoir le goût des dimensions naturelles, celles de l'humain réduites ou agrandies, selon le cas, à la dimension des

Purkynë, Bmo, 1972, P. 119, 129.
[79] *L'infante maure*, Op. Cit., p. 12.
[80] Ibid., p., 12.
[81] Ibid., p., 17.
[82]Ibid., p., 10.

éléments naturels et ce, compte tenu des préoccupations et de l'état d'âme des personnage

2 - Pour une étude phénoménologique de l'espace ou l'espace poétisé.

A ce niveau de la recherche, nous dirons que l'espace dans l'écriture dibienne, tout comme les autres catégories de la structure romanesque, se présente à nous dépouillé, dénudé, ouvert et disponible afin de dire la disparité et la multiplication des lieux habités par les différentes consciences des personnages. La spatialité, introduite en texte, par le truchement de la description participe à la fragmentation du texte dans la mesure où elle contribue au morcellement du récit par les nombreuses coupures qu'elle introduit forcément.

C'est pourquoi nous avons choisi de nous inspirer de l'étude phénoménologique de G. Bachelard qui consiste à décrire l'espace comme des structures transcendantes de la conscience et de l'essence. *La poétique de l'espace*[83], en s'intéressant à l'imaginaire, va certainement nous révéler le rapport de l'espace à la subjectivité et vice-versa parce que la méthode de G. Bachelard s'intéresse à l'étude des problèmes posés par l'imagination poétique dans laquelle, ***"L'image poétique est un soudain relief du psychisme."***[84]

C'est pour cette raison qu'il faut étudier l'image au présent c'est-à-dire qu'il ne faut pas essayer de revenir en arrière afin de consulter toutes les

[83] Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace, PUF*. Quadrige, 2007
[84] Ibid., p.1.

données relatives à la culture de l'époque mais il faut être très actuel, présent car l'acte poétique comme le dit si bien Bachelard ***" n'a pas de passé."***[85]

Etudier l'image poétique, c'est rechercher cet éclat qui surgit pour faire retentir un son qui résonne en nous. La communication entre l'image et le lecteur se fait au moment où l'image émerge de l'âme. Car ce qui est demandé surtout au lecteur, c'est de saisir la réalité spécifique de l'image même au moment où elle naît dans l'esprit.

Un texte littéraire est un texte poétique, forcément. Il regroupe, par conséquence, une multiplicité d'images qui peuvent être parfois obsédantes pour reprendre la terminologie de Charles Mauron et qui dévoileraient les structures profondes de l'inconscient de celui qui vient à l'écriture. Contrairement à Charles Mauron, G. Bachelard préconise, par l'étude des images, de rechercher et de déterminer la valeur humaine que ces images détiennent.

A - De la maison à la cave : entre intimité et errance :

Pour Bachelard, la maison – comme espace intérieur – est un lieu complexe de par ses images dispersées dans le temps et celles regroupées pour former un tout. L'imagination fait en sorte qu'un ensemble d'images disparates se concentre pour augmenter les valeurs de la réalité et ce, parce que toutes ces images viennent se greffer autour de cette maison réunissant les souvenirs de toutes les autres maisons que nous aurions habitées, imaginées ou peut-être rêvées. Dans ce cas précis, le phénoménologue doit d'abord situer "la coquille initiale" et trouver cet enracinement dans un

[85] Ibid., p.1.

coin du monde. Car comme le précise G. Bachelard : "***(…) la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos."***[86]

La coquille initiale pour le phénoménologue, c'est cet espace habité qui porte l'essence de la notion de maison. C'est pourquoi cette présente étude sur le travail de l'imagination et de l'imaginaire. Nous verrons comment le personnage de Lyyli Belle, par exemple, construira grâce à son imagination cet univers qui l'étouffe parfois et qui l'angoisse continuellement au point où elle est constamment à la recherche d'un autre espace qui, pour elle, est plus sécurisant : le jardin.

Mais la maison pour Lyyli Belle n'est pas uniquement ce lieu qui l'angoisse et qui lui fait peur ; il est également le lieu de la rêverie. Dans cette maison Lyyli Belle s'adonne aux rêves les plus fous qui lui font traverser des espaces allant du ciel à la forêt parcourant l'ombre et la lumière allant vers des étendus de sable et de désert pour enfin s'arrêter un instant devant ces étendus interminables de lacs glacés. C'est à partir de cette maison qu'elle voyagera vers ces lieux qu'elle est incapable de situer.

Et même si la maison :"**(…)** ***a toujours l'air de dormir là-bas, de rêver encore, sombre en dedans. Sombre et profonde (…)"***[87]**,** cela ne l'empêche pas de connaître des moments de sérénité et de bonheur. Ces jours où tout est calme et que la maman de Lyyli Belle devient elle-même le soleil, quand le papa est là, alors : " ***C'est la maison vert feuille, qui rêve en plein jour parce qu'elle est dans un moment où elle connaît son bonheur."***[88]

---

[86] Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace*, Quadrige /Puf.2007.p.24.
[87] *L'infante maure,* Op., Cit., p .38
[88] Ibid., Op., Cit., p .178.

Néanmoins, et comme le souligne Bachelard, la maison est le lieu du rêveur tranquille. Lyyli belle est une grande rêveuse. Le rêve semble être sa seule raison de survivre, car c'est par le rêve qu'elle échappe à la peur, à l'angoisse et à la solitude. L'espace du rêve, dans l'œuvre de M. Dib, prime sur les autres espaces par l'importance qui lui est donnée par le personnage central de *L'infante* maure. Dans l'incipit, par exemple, Lyyli Belle, à peine réveillée, voudrait reprendre son sommeil pour rêver. En effet, ne dit elle pas :"***Je vais reprendre mon sommeil, remonter à la source, à ce moment où votre corps ne vous appartient plus. (…) le rêve des choses, pendant qu'un autre rêve attend ici (…) le rêve de qui Seigneur ?"***[89]

Lyyli Belle ne rêve pas uniquement quand elle est endormie, elle rêve aussi en état de veille et elle rêve également en étant réveillée et consciente. Au jardin, dans les bras de son arbre, elle rêve encore de ce pays lointain où elle serait seule avec le vent. Lyyli Belle fait rêver les espaces comme la forêt et se voit dans son rêve qu'elle essaie cette fois ci de saisir dans un passage très poétique :

> "***C'est surtout à l'époque des nuits sans nuit quand la forêt vit un rêve. Comme eux, les enfants, je suis présente dans ce rêve, j'avance à petits pas sur la mousse trempée de rosée, retenant mon souffle, parce que quelque part des lèvres disent de belle choses. Ces nuits quand les images du monde s'effacent pour ne laisser paraître que des images absentes***

[89] *L'infante maure*, Op., Cit., p.10.

puisqu'elle se réveillent au moment où le présent n'a plus d'avenir ni de passé (…)"[90]

Mais le drame, nous explique Bachelard, c'est lorsque l'être est mis"***hors de l'être de la maison."***[91] C'est quand il est exclu et mis à la porte et c'est à ce moment précis que tout se complique et tout l'univers devient hostile et les hommes aussi.

Cette situation est vécue par notre héroïne et par sa maman car non seulement elles vivent loin de la maison paternelle mais elles semblent complètement retirées des gens du lieu où elles habitent. Lyyli Belle ne refuse-elle pas d'aller en ville de peur d'être aperçue par les habitants parce qu'elle ressemble, de par sa couleur de peau et ses cheveux, à une tzigane. C'est sous un ton ironique qu'elle dira à ce propos en se regardant dans une glace :***"Et qui est ce qui a le teint de ses splendides tziganes qu'on rencontre en ville au milieu d'une foule de mouettes et de pâleur glacée- mais qui n'est pas une tzigane ?***[92] Et on voit ici ce désir de se retirer, ce désir d'isolement comme pour mieux rêver ou pour mieux errer.

Lyyli Belle est également exclue et rejetée de la maison paternelle. N'existant pas dans la réalité fictionnelle, Lyyli belle se projette et rêve en étant éveillée de ce lieu "interdit". La maison paternelle n'est pas un endroit clos mais un désert avec toute son immensité. Car comme il est signalé plus loin dans le texte, dans la seconde partie du roman :

"***(…) dans son pays, il y a des gens sans maison sans rien qui ne cessent d'aller aussi loin que possible avec leurs bêtes et de revenir***

[90] *L'infante maure, Op ., C it.,* p.83.
[91] *La poétique de l'espace*, Op., Cit. P.27.
[92] *L'infante maure*, Op ., Cit. , p. 133.

sur leurs pas, seulement pour trouver devant eux le sable qu'ils ont laissé derrière eux."[93]

Par ailleurs, concernant la structure de la maison, elle est soumise à un étirement dans les deux sens et, pour reprendre G. Bachelard ***"(…) un agrandissement de la verticalité des maisons plus modestes qui tout de même, pour satisfaire nos rêveries ont besoin de se différencier en hauteur."***[94] C'est une maison qui va de la salle de bain, qui se trouve dans la cave, à la chambre des parents qui semble se situer au premier étage comme dans un grenier où tout viendrait se tasser et dans lequel viendraient rêver les personnages.

La cave, quant à elle, espace des drames et des choses secrètes, est citée deux fois dans le texte, dont une fois dans l'excipit ; texte qui clos l'œuvre et qui dit explicitement ce que l'incipit dit implicitement. A ce propos Pierre Macherey remarque que : ***"Est explicite ce qui est formellement expliqué, énoncé, et même terminé : l "explicite"à la fin de l'ouvrage, répond à l'"incipit"qui le commence et signale que "tout est dit"***[95]

Dans la cave, ce lieu situé en bas de la maison, se cache la mère de Lyyli Belle pour ne plus apparaître. A la fin de l'histoire, elle semble retomber dans l'errance et la folie car, comme le dit Lyyli Belle, elle est déjà allée dans un asile. Maintenant elle s'isole dans la cave de la maison pour être seule : ***"La cave est alors de la folie enterrée, des drames murés."***[96]

Après le départ du père tout va mal et Lyyli Belle et sa maman n'ont plus aucun espoir et n'ont qu'à se résigner à la fatalité, chacune de sont côté.

---

[93] *L'infante maure*, Op., Cit., p.105.
[94] *La poétique de l'espace*, Op. Cit. p .41.
[95] Macherey (Pierre), *pour une théorie de la production littéraire,* François Maspero, Paris, pp.101, 102.
[96] *La poétique de l'espace,* Op., Cit., p.37.

Lyyli Belle dans le jardin n'aurait-elle pas compris qu'il ne servait à rien de trop attendre quelqu'un qui ne viendrait sûrement pas. Mais la mère, fragile et fragilisée par le sentiment de l'amour fou qui l'aveugle et la rancœur et la colère qui la rongent, tombe dans l'errance et la folie, comme le montre le passage suivant de l'excipit :

> "***De nous, il ne reste que deux ombres. Alors moi, je viens me cacher dans cet arbre. Mais elle ? Comme je la connais, elle ne trouve d'endroit où s'enfermer que notre salle de bain installée dans la cave. Elle y passe des heures, fantôme ne supportant aucune compagnie, et ce qu'elle y fait, on ne le sait pas."***[97]

B - La tente, espace de la rêverie primitive :

Abri servant d'habitation aux nomades, la tente est le lieu par excellence de la rêverie primitive ; une rêverie qui renforcerait et accentuerait la solitude jusqu'à l'imagination qui mènerait Lyyli Belle vivre dans ce lieu perdu dans le désert et où elle rejoindrait le cheikh, gardien de ces lieux.

Si Bachelard parle de hutte, en étudiant le roman français, nous parlerons, quant à nous, de la tente car cette problématique de l'espace imaginaire primitif est présente et le rêve de la tente tout comme le rêve de hutte chez Henri Bachelin[98], par exemple, prouve, en fait, que le rêveur souhaiterait

[97] *L'infante maure*, Op., Cit., p .179.
[98] Henri Bachelin, *Le serviteur*, 6ème édition. Mercure de France, dans *La poétique de l'espace,* Op., Cit.p.45.

vivre ailleurs. Et si la hutte est un lieu perdu dans la forêt, la tente est un lieu perdu dans le désert. C'est l'espace de l'ermite par excellence, espace de solitude et de méditation car l'ermite est seul devant Dieu. Et si la hutte est l'antitype du monastère, la tente, elle, serait alors l'antitype de la zaouïa. La tente est le symbole de l'homme qui veille. Dans l'écriture dibienne le cheikh cède sa place à Lyyli Belle qui gardait la maison en l'absence de son père : " ***les murs, les tapis, les meubles, les livres. Comme eux je monte la garde."***[99]

Mais elle est également contrainte à prendre la place de son grand père dans le désert, près de la tente comme il est indiqué dans le passage suivant :

> ***" (…) et je n'ai eu qu'à prendre place sous la tente et commencer une veille sans fin : J'ai vu le vieux cheikh resurgir. D'où ? C'était à lui de le dire. Il se tenait seulement accroupi dehors, le buste droit, et il n'a eu qu'un mot : -Témoigne."***[100]

Dans cet espace imaginaire, créé par le personnage de Lyyli Belle, se crée un autre espace, celui de la visée de l'auteur, celui d'une parole ne pouvant se réaliser que dans l'imaginaire d'une enfant née d'un mariage mixte, suffoquant dans ce monde fermé au visage de l'étranger et qui devient ***" si effrayant, des fois, qu'il faut se méfier de sa propre main (…)"***[101] comme le souligne Lyyli Belle, elle-même.

---

[99] *L'infante maure, Op., Cit., p.145.*
[100] Ibid. p. 166.
[101] Ibid. p. 28.

C - Les espaces ouverts : le jardin, la forêt et le désert :

1 - Le jardin :

D'abord le jardin est un lieu particulier de par son épaisseur symbolique ; il est à la fois le lieu de l'isolement et celui de la protection, il est aussi le lieu de l'errance et de la folie. Celui de l'écart et de l'interdit. Il symbolise également le Paradis perdu.

Cet espace est décrit, en premier lieu, comme un espace ouvert rejoignant la forêt, un jardin qui n'aurait pas de limite et qui s'étendrait jusqu'à l'infini **:**" ***Ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de brume***."[102]

Par la suite, nous assistons au changement cyclique. Le jardin change d'aspect. Les feuilles jaunissent en automne. En hiver les herbes et les plantes repoussent de plus en plus et le jardin s'agrandit grâce à cette verdure qui lui donne un aspect d'immensité et d'amplitude *:* ***" Même à l'automne, quand le jardin se rouille, et en hiver quand il devient plus grand et le monde aussi. "***[103]

Mais quand la douleur se fait sentir et que Lyyli Belle perd espoir et se perd, le jardin n'est plus qu'un lieu isolé et douloureux. ***" Maintenant dans le jardin seul avec lui-même (…) Le jardin se sent plus seul que jamais, un jardin de douleur"*** [104]

---

[102] *L'infante maure, Op., Cit., p.13.*
[103] Ibid., p. 16.
[104] Ibid, p. 30.

2 - La forêt :

La forêt, espace ouvert et le lieu de la solitude et de l'errance ; le lieu de l'épreuve et du refuge, de la pénitence et de la révélation : ***" On croit qu'on s'y égare. Non les chemin de la forêt ne vous mènent que là où vous désirez aller."*** [105]

La forêt est aussi l'espace de la peur et de la perte de soi. Même si la forêt semble éloignée, sa présence est certaine car c'est un lieu qui existe réellement et qui fait peur **:**

> ***"Plus loin, se tient la forêt sans herbe, avec seulement des fougères, des ronces, des fleurs sauvages. C'est nulle part, cette forêt et ses lops prêts à sortir, à courir de chaque côté, à vous poursuivre. "***[106]

Cette thématique de la forêt, qui fait autant de bien que de mal, signale l'importance de l'arbre qui accompagne en silence l'homme depuis le début de sa création. Tout semble se jouer autour de cet arbre silencieux, source du renvoi de l'être du Paradis mais source également de vie puisqu'il est celui par qui l'air et les fruits se font. La forêt est anthropomorphisée ; les arbres ressemblent à des ombres gardiennes qui vivent et respirent pour garder Lyyli belle et l'empêcher de dépérir dans la folie. Mais ce monde est fort de lui-même puisqu'il n'a besoin de personne. Au contraire, c'est les êtres qui ont besoin de lui :

[105] *L'infante maure*, Op., Cit., p.14.
[106] Ibid., p. 40.

"Je pense à cette forêt, une foule immobile, tout le temps là et en même temps comme pas là. C'est un autre monde, il ne connaît que lui-même, on dirait, et rien à part ça."[107]

C'est ainsi que la forêt devient le symbole de l'état d'âme du personnage ; elle est changeante à son image. La forêt se donne ainsi comme le double de Lyyli belle. Cette interaction mutuelle entre le personnage et l'actant forêt fait chavirer le texte qui se subdivise en deux parties souvent inégales et qui creuse, ainsi, le texte qui produit ses propres excroissances qui éclatent la linéarité et la progression des événements.

3 - Le désert et ses composantes : le sable et la neige :

L'infante maure nous rappelle, d'abord, *Le désert des tartares*[108] de Dino Buzzati puisque la texture des deux ouvrages se fait essentiellement autour du motif du désert qui prend le personnage, le captive pour lui redonner sens, destinée et aspiration et pour le mener, enfin, vers une quête initiatique de la recherche de soi que toute vie sociale et mondaine étouffe parce que l'individu est "effacé" au profit du groupe et de la société.

Les deux personnages des deux œuvres ne résistent pas à l'appel du désert, à son mystère et à sa fascination. La mise en fiction du temps, réduite principalement, dans *L'infante maure*, à un dimanche et à des poussières et dans *Le désert des tartares* à une affreuse immobilité et au passage rapide

[107] *L'infante maure, Op., Cit*., p. 82.
[108] "*Désert des Tartares, le* [Dino Buzzati]." Microsoft® Études 2008 [DVD]. Microsoft Corporation, 2007.

des années, met les personnages face à eux-mêmes afin qu'ils puissent affronter leurs démons intérieurs, les apprivoiser et dépasser ce qui de l'intérieur les mine pour les empêcher d'avancer et de s'épanouir.
L'infante maure nous rappelle, ensuite, *Le Désert rouge* de M. A. Antonioni, film réalisé en 1964. Le réalisateur et l'écrivain évoquent, par le motif du désert salvateur, les pièges de la vie mondaine qui sépare de soi et la nécessité du désert qui libère. Ces deux œuvres se rencontrent dans l'affirmation selon laquelle le désert aurait une fonction thérapeutique. Puisque, Lyyli Belle, en renouant avec l'histoire de la création de la communauté ismaélienne et mohammadienne, sort de l'enferment du temps moderne et mondain pour rejoindre le temps de l'Être qui signifie forcément puisque illimité et Giuliana (Monica Vitti), la femme de l'ingénieur Ugo (Carlo Chionetti), qui souffrait de troubles mentaux au point de vouloir se suicider, retrouve ses esprits grâce au désert.

Ainsi, ce qui est mis en avant, dans *L'infante maure* et dans *le Désert rouge,* ce sont les creux du récit qui éclatent davantage l'écriture déjà fragmentaire en fixant un douloureux vertige de silence et une suffocation par le vide. Dans les deux écritures, le trouble provient de la vie moderne et de son insignifiance. C'est pourquoi les deux personnages semblent menacés par le chaos et la perte de sens qu'ils retrouvent, tour à tour, dans les espaces démesurés du désert.

Ces deux rapports "intertextuels" par le motif obsessionnel du désert éclairent considérablement cette thématique de *L'infante maure*. En effet, le thème du désert de sable ou du désert de neige vient, tout en faisant écho au vide du dimanche, mettre le personnage de Lyyli Belle sur la voie de la vraie quête initiatique ; quête qui la mènera par l'esprit et l'imagination au désert ; lieu de la révélation des trois religions monothéistes. De plus, le désert permet l'étirement du texte dont l'espace sera dorénavant illimité,

insaisissable ; espace à l'image de l'espace intérieur de Lyyli Belle qui va grandir et acquérir de l'épaisseur au contact de cet espace infini et ce, contrairement aux autres espaces qui l'enfermaient et semblaient l'étouffer comme la maison, par exemple. L'espace du jardin et de la forêt est, quant à lui, un espace mi-sauvage mi-apprivoisé et constitue l'espace de transition par excellence vers le seul espace naturel qui parle encore le langage de la création, celui du désert :

> ***"- Et au-delà des montagnes, dit papa, c'est le désert. Du sable et rien.***
> ***Papa, quand il me parle de cette façon, je prends sa main et je la mets contre ma joue. Le contact est dur et doux. Je sens la chaleur de sa peau, la chaleur de ce désert, mais aussi la fraîcheur de ma peau qui est celle de nos neiges. Je les garde en moi les moments où il n'est pas avec nous. Nous n'avons plus besoin de paroles après ça."*** [109]

Le désert de neige ou celui de sable introduisent en texte un autre espace de vie qui semble jouer le même rôle que la maison ou le jardin puisque l'espace désertique serait également un réceptacle du sentiment, de l'émotion et de la sensibilité des personnages. De plus, l'espace jouerait également un rôle dans l'éclatement du texte et la fragmentation textuelle dans la mesure où les deux espaces, celui du désert et celui du texte, deviennent illimités au point d'égarer celui qui emprunte leurs sentiers, leurs dédales et leurs méandres. Tout texte serait ainsi un désert de sable et un désert de neiges :

[109] *L'infante maure*, Op. Cit., pp. 70/71.

" Et dans le sable des allées, vous découvrez des marques de pas, vous ignorez de qui, mais elles sont infinies aussi. Vous vous dites : « elles ne sont pas de moi ». Mais de qui d'autre ? »[110]

" (…) nous nous mettons à effacer des pieds les contours du cercle inscrit dans le mélange de gravier et de sable. Bientôt il n'en subsiste pas une trace."[111]

Par ailleurs, ces deux déserts semblent beaucoup plus complémentaires qu'antagonistes. Dans la tête de Lyyli Belle, ils se complètent puisque l'un apporterait de la chaleur et l'autre de la fraîcheur. Chaque personnage serait à l'image de son désert puisque Lyyli Belle aurait la fraîcheur des neiges et son père la chaleur du désert.

Ces deux composantes du désert : le sable et la neige se côtoient dans le texte et fusionnent pour produire la lumière, l'essence de vie qui combat les ténèbres et redonne l'énergie vitale sans laquelle toute existence est condamnée à périr, immanquablement :

"(…)

Nos lacs, eux, restent toujours couchées, mais ils prennent aussi de la place, comme le vide tient de la place. Chez nous, vous avez justement tout le vide que vous voulez, toute la place. Et ces lacs qui sont une grande lumière qu'on redouterait de voir se briser.

(…)

Nos lacs, c'est du silence fait eau, lumière.

[110] *L'infante maure*, Op., Cit., p. 51.
[111] Ibid., p. 60.

(…)

Je l'écoute parler de ces montagnes je crois entendre leur bruit et je songe à la perfection du silence, à la perfection de la lumière de nos lacs. Et si on ajoutait la perfection de nos neiges…"[112]

Conclusion :

Enfin, nous pouvons dire que l'espace et les différentes spatialités, introduites dans le texte dibien par le truchement de la description et de l'imaginaire, participent à l'éclatement et à la fragmentation de l'écriture et ce, par le fait de se donner comme un foisonnement de lieux dispersés et disparates, multiples et multiformes qui finissent par devenir des figures obsédantes qui hantent le texte tout en brisant la progression pour faire tourner le texte sur lui-même, oscillant inlassablement entre un extérieur et un intérieur.

De plus, l'espace poétisé se donne, quant à lui, comme le résultat d'un imaginaire individuel rejoignant un imaginaire collectif pour se donner comme lieu de la mémoire.

Nous pouvons conclure donc que toutes les composantes de l'espace dibien se donnent comme complémentaires et en même temps contradictoires car le sens est d'abord le produit d'une interaction des espaces.

[112] *L'infante maure,* Op. Cit., p. 71/72.

C’est ainsi que le texte se donne comme fragmentaire. Car c’est de la différence complémentaire des espaces que sont introduits en texte les invariants universels de l’exil, de l’errance et de la folie.

II - Le temps :

Introduction :

Tout roman s'inscrit nécessairement dans un temps, qu'il soit réel ou fictif, mesurable ou indéterminé. Ce temps est ce qui met en place, à sa façon bien sûr, le monde représenté.

Rarement linéaire, et pas forcément chronologique, le temps organise l'histoire et permet au lecteur de s'y retrouver. Ainsi, l'histoire dans un roman est racontée dans un cadre temporel où chaque événement est placé par rapport à un autre événement qui lui est postérieur, inférieur ou simultané.

Si la littérature médiévale et antique accordaient peu de place au temps et que la tragédie réduisait une année à une heure sur scène, le roman, par contre, accorde plus d'importance à ce repère, devenu de plus en plus représentatif et indispensable au point où certains romans se réalisent minute par minute, enracinant les faits dans leur dimension historique.

Mais ce qui nous semble primordiale, pour le moment, c'est de signaler que l'étude du temps nous permet d'installer une évidence de taille qui dirait que l'organisation narrative est à la base de l'ordre logique d'une œuvre et que c'est elle qui permettra d'établir les liens existants entre l'écriture linéaire et celle de la fragmentation mise en place dans l'œuvre de M. Dib et ce, par l'éclatement du temps et de la temporalité.

Pour ce faire, notre analyse ne portera pas sur le temps externe relatif à l'époque de l'écriture du roman, ni au temps de la lecture ni au temps historique, qui situe l'époque du roman et celle du romancier car toutes ces

données ne sont en réalité que des explications données quant au succès de l'œuvre ou à son échec. Mais nous nous intéresserons plutôt au temps interne en étudiant le temps de la narration, le temps du récit pour, ensuite, saisir les rapports qu'entretiennent ces deux temps entre eux. En dernier, nous terminerons sur l'étude du temps du mythe pour cerner l'explication de la venue à l'existence des choses, des êtres et du sens.

1 - Le temps de la narration :

Dans *L'infante maure,* la narration est au présent comme dans le cas d'un journal intime qui est censé narrer les événements de la journée. On se demande parfois s'il ne s'agit pas d'un monologue intérieur ou encore d'une longue description pure et simple. De plus, il y aurait aussi, et dans la plupart du temps, une narration simultanée qui se déroule en même temps que les événements racontés.

Ceci dit, nous tenons à remarquer que cette narration fait appel le plus souvent à une narration antérieure intercalée dans laquelle la narratrice raconte des événements passés qui s'entrecroisent avec les instants présents d'où le temps de la mémoire. D'un point de vue temporel, le lecteur est projeté constamment dans un ailleurs, celui du rêve qui rejoint le temps mythique et où la narratrice s'invente des histoires pour survivre à son existence problématique.

Cette façon de narrer les événements dans un roman est appelée par Jean-Pierre Goldenstein l'ordre narratif qui est, pour lui, une conception de l'écriture où le lecteur est censé suivre le mouvement de l'écriture. Pour ce faire, Jean Pierre Goldenstein nous fait remarquer que dans le roman,

"***l'organisation de l'intrigue présente au lecteur l'action romanesque comme un mouvement continu d'un point à un autre.»***[113]

Le lecteur, étant engagé dans cette lecture, suit des yeux et de façon linéaire les lignes et les pages qui se déroulent les unes à le suite des autres.

Paul Valérie ne manquera pas de souligner, à ce propos, que la lecture se fait :

> ***"Dans un mouvement régulier qui se communique et se poursuit de mot en mot le long d'une ligne, renaît à la ligne suivante, après un bond qui ne compte pas, et provoque dans son progrès une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de détruire à chaque instant la perception visuelle des signes, pour lui substituer des souvenirs. Chacun de ses effets est le premier terme de quelque développement infini possible."***[114]

C'est dans cet ordre narratif donc que le temps apparaît comme implicite et permet aux événements d'advenir en se plaçant dans un ordre logique ou causal, ou encore dans un ordre chronologique et temporel dans lesquels naissent des modes de liaison comme les enchâssements, les enchaînements et les entrelacements.

Dans *L'infante maure,* on distingue essentiellement trois genres de narration.

---

[113] Goldenstein (Jean-Pierre), *Lire le roman,* De Boeck Duculot, 1999, p. 96.
[114] Valéry (Paul), *Les deux vertus d'un livre,* Pièce sur l'art, Œuvre, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1246.

D'abord, la narration ultérieure représentée par les prolepses désignant toute anticipation et prédiction marquée essentiellement par le rêve et les projections de Lyyli Belle dans le futur. Nous verrons, par exemple Lyyli Belle dès le premier chapitre après l'incipit, se projeter dans l'avenir pour prévoir la cueillette des champignons dans la forêt :

"***Il y aura des champignons là dedans quand ce sera le moment et je m'y connais en champignons, j'en ramasserait alors."***[115]

Ici, il s'agit non seulement d'une prolepse par rapport au temps de la narration mais aussi d'un fragment de texte qui nous projette dans le temps du récit à savoir que ce temps dont parle Lyyli Belle est Bel et bien textualisé plus loin dans le texte, dans la deuxième partie de l'œuvre.

> "***En même temps, de l'autre côté de la table, je nettoie les champignons que je suis allée tôt le matin ramasser dans la forêt. Je les trie par espèce, j'écarte ceux qui me paraissent douteux, et on peut me faire confiance, je m'y connais."***[116]

La narration antérieure, plus fréquente, reprendrait, quant à elle, les différents moments passés en compagnie du père ainsi que les souvenirs de ce dernier racontant les scènes de danse de Lyyli Belle qu'il met côte à côte avec des souvenirs lointains en compagnie de la maman ainsi que le récit de la mère, récit singulatif relatant l'aventure de cette dernière à l'aéroport de Poznan.

En effet, les analepses hantent le texte de M. Dib. Chacun des personnages convoque inlassablement son passé pour permettre au temps subjectif de

[115] *L'infante maure, Op., Cit., .13.*
[116] Ibid., *p.136.*

se réaliser en un temps qui fuit et que les personnage du texte ne peuvent saisir qu'en retournant incessamment dans le passé.

Ainsi, par exemple, la maman de Lyyli Belle éprouve le besoin de raconter plusieurs fois son aventure à l'aéroport de Poznan comme si elle avait besoin de dire à chaque fois d'autres choses ou encore faire dire aux mots plus qu'ils ne disent, comme le fait remarquer Lyyli Belle dans le passage suivant.

> ***" Elle raconte, raconte. J'ai remarqué que, plus elle raconte cette histoire et c'est une fois de plus, plus elle efface des choses avec les mots, ce qui lui est arrivé. Il ne reste que les mots, on n'entend que leur bruit et on s'attend seulement comment elle va les dire. On ne peut rien pour les mots prononcés tant de fois, on ne peut rien (…) C'était il y a longtemps avant que je sois née."***[117]

Le père aussi revient en arrière pour se rappeler et pour faire vivre intensément les moments présents. Il a besoin, lui aussi, d'appui, de support et de relais pour se réaliser et réaliser un temps vide et qui s'effrite de plus en plus autour de lui.

"Déjà, sa mère, avant elle… Un jour, - Il s'en fallait encore de quatre ans que Lyyli Belle fût née. (…) je n'oublierai jamais cela."[118]

Nous tenons à faire remarquer que les chapitres réservés à la prise en charge de la narration par le père – chapitres (5, 9 et 12) – sont tous des analepses, car il n'y a aucun indice temporel qui prouve que c'est la suite

[117] *L'infante maure*., Op., Cit., pp. 45, 46, 47.
[118] *L'infante maure*, Op., Cit., *p.34.*

de l'histoire qui est relatée. Il s'agirait de plaque stylistiques venant casser la narration pour y introduire un temps passé, des analepses, appelées aussi des flash back que l'auteur introduit dans le texte pour éclater le temps de la narration.

La narration simultanée, qui consiste à raconter des événements se passant au même moment, est généralement une narration au présent représentant un temps décrit comme interminable, un temps qui dure et où tout le monde attend :

> "***Tout à l'air en congé ; la maison, et nous, et les choses, (…)***[119]
> ***"En attendant ce moment, le jour se fait infini, le calme infini, l'été infini. Tout est infini. Le silence et le cri d'un oiseau. Le temps aussi."***[120]

Tout finit par se figer, le temps, les êtres et les choses aussi. Lyyli Belle, dans son jardin, fait semblant de se balancer mais en réalité, c'est le temps qui ne passe pas et qui finit par les immobiliser et par les prendre en otage.

"***Sans me balancer, je reste assise sur l'escarpolette entre nos jeunes pins ; mais elle-même, l'escarpolette oscille. Oh, à peine."***[121]

C'est surtout le cas de la maman de Lyyli Belle qui, après le départ du père, vit dans une léthargie totale et un mutisme fantomatique. C'est ainsi qu'elle se retire et ne se montre plus sauf quand Lyyli Belle la surprend dans ces moments de solitude où il ne reste d'elle qu'une ombre**.**

[119] *Ibid*., p. 9.
[120] Ibid., p. 51.
[121] *L'infante maure*, Op. , Cit., p. 91.

"Maman, (…). Comme les autres matins. Comme tous les matins. Mais depuis un moment, elle ne bouge plus. Une statue qui garde la pause, se contemple dans une glace dorée. Une statue avec son chignon à moitié enroulé dans la main. Se voit-elle en vrai ? On ne dirait pas. Alors que voit- elle ? Autre chose qu'elle-même ? Elle regarde la glace et semble y voir autre chose. (…) "[122]

C'est trois systèmes de narration sont présentés dans le roman enchâssés et sous forme de récits emboîtés, appelés par certains théoriciens récit à tiroirs. Ainsi chaque récit est introduit dans le texte par des indicateurs de temps imprécis :

"Et ça profite m'a lancé papa un jour (…)."[123]
"Tu es la gardienne du jardin, a dit papa. C'était un autre jour".[124]
"Déjà, sa mère. Avant elle…Un jour, - il s'en fallait encore de quatre ans que Lyyli Belle fût née -, (…)"[125]

Nous remarquerons, dans la dernière citation, que le texte ne donne pas d'indication sur la date de la naissance de l'enfant, donc ce repère temporel reste très imprécis.

[122] Ibid., p.95.
[123] Ibid., p.16.
[124] Ibid., p. 18.
[125] *L'infante maure*, Op., Cit., *p. 34.*

2 - Le temps du récit :

Le récit se déroule pendant les vacances comme il est signalé dans le texte dans la première partie de l'œuvre :

> "***L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances."***[126]

Ce récit se réalise pendant la saison de l'été :"***En ce temps d'été, il ne fait pas nuit de toute la nuit."***[127]

C'est aussi le mois de juin, car c'est la fête de la Saint Jean prévue le 23 Juin ; jour qui précède la naissance de Saint Jean Baptiste et jour où se sont rencontrés les parents de Lyyli Belle :

> "***Dans quelques jours ce sera la Saint Jean***."[128]
> "***Le jardin en larme depuis trois jours a vu passer des trombes d'eau et la Saint Jean en même temps.***[129]"

C'est également le mois d'Août :

> "***C'est la joie avec sa lumière qui pleure et sourit à ce jour d'Août, un jour cousu au***

[126]Ibid., *p. 49.*
[127] Ibid., p. 52.
[128] Ibid., p.104.
[129] *L'infante maure*, Op., Cit., p. 115.

précédent dans l'ignorance de son commencement et de sa fin."[130]

En somme, l'histoire se déroule à peu près en trois mois sans autres précisions que les deux datations du mois de juin et celui d'août. Néanmoins les analepses nous renvoient sûrement à un temps des plus reculé à savoir celui de la création et du pêché originel comme nous le verrons dans le temps mythique.

3 - Le temps du mythe et le temps subjectif :

Si nous avons voulu aborder le temps du mythe c'est parce que le mythe permet d'expliciter la venue à l'existence des choses et des êtres. Le mythe raconte une histoire sacrée parce qu'il dépasse l'entendement et la logique humaine c'est-à-dire que sa fonction est de nous dire ce que ni la science ni la logique ne peut nous expliquer. « ***C'est le temps qui a le temps de tout faire*** »[131] dira Lyyli Belle dans une de ses envolées philosophiques.

Le temps du mythe, dans l'œuvre de M. Dib, est un temps cosmique qui dépasse le temps humain ; un temps éternel et ce, par opposition au temps imaginaire qui est celui de la mémoire, des souvenirs, des expériences et des illusions. Si l'être humain écrit, c'est pour échapper au temps qui l'enferme au même titre que son corps qu'il ne peut quitter qu'au prix de la mort, notons au passage que le père de Lyyli Belle est un écrivain. La littérature par la lutte qu'elle mène contre le temps réel implacable va

[130] Ibid., p. 177.
[131] Ibid., *p.17.*

introduire des conceptions différentes du temps et ce, d'une œuvre à une autre.

Dans *L'infante maure* de Mohammed Dib, la conception du temps est double et se donne d'emblée comme contradictoire et complémentaire puisque le temps individuel de Lyyli Belle et celui du père, que les deux personnages triturent de manière maladroite et malmènent par des projections dans le futur et des retours en arrière assurés grâce à des jeux d'analepses et de prolepses pour empêcher l'enfermement, fini par verser et fusionner avec le temps cosmique, celui du mythe qui dit la naissance de la communauté mohammadienne et l'avènement de l'islam et des musulmans.

Le temps individuel de l'ordre de l'humain ne prend son sens, ici, qu'une fois qu'il a rejoint son origine autrement dit le temps cosmique ou le temps du mythe et de la création.

Ainsi, le temps du dimanche de Lyyli Belle et de son père, inutile et insignifiant au départ, ne prend son sens q'une fois qu'il a rejoint son origine autrement dit le temps sacré. Ce temps est important parce qu'il relate des événements du temps originel, le temps fabuleux de l'aube de l'humanité. La légende, qui se révèle être un mythe sacré, est donc une histoire sacrée puisque réactualisant la vérité divine, la seule vérité capable d'expliquer la création de la vie et la mort. Si les personnages s'amusent, par le jeu des prolepses et des analepses, à vagabonder entre le présent, le passé et l'avenir pour rejoindre des temps qui n'existent plus ou qui n'existeront pas, le mythe, lui, ne réfère nullement à un temps passé ni a un temps futur ; il impose majestueusement le grand temps, le temps atemporel, celui de la création, celui que le temps individuel, social, historique ou autres ne peuvent altérer ni modifier. Par la connaissance des

mythes sacrés, ceux de Dieu dont la littérature n'a pas fini de réécrire, on connaît l'origine des choses et des êtres, nous dira M. Dib, ou comme dirait son personnage Lyyli Belle dans le roman ***:"(…) pour se rappeler qui nous étions."*** [132]

Conclusion :

Enfin, le temps comme nous venons de le voir, se présente, à première vue, comme un temps vide et sans aucune importance, un temps haché, brisé par ces va et vient qui nous empêchent de nous localiser, mais c'est par rapport à cette conception que le temps se verra être à l'origine d'une écriture qui se voudrait à la recherche d'un temps qui ne saurait exister sans ce retour incessant au mythe et au temps de la mémoire collective comme le souligne le passage très révélateur pris en charge et pour la seule fois dans le texte par un narrateur extra diégétique :

> ***"Va loin dans le temps, Lyyli Belle, loin sur ses rives et rends regard pour regard à son eau clairvoyante. Elle te confiera un secret. Il sera pour toi toute seule. Puis reviens."***[133]

[132] *L'infante maure, Op., Cit., p. 16.*
[133] *L'infante maure, Op., Cit., p.53.*

Conclusion générale :

Au terme de cette recherche – dont le but essentiel est de lever le voile sur l'écriture fragmentaire et de voir comment la tonalité, les genres en présence et les repères traditionnels du récit, l'espace et le temps participent effectivement à la fragmentation et à l'éclatement du texte – nous confirmons en premier lieu que la tonalité du texte dans l'écriture dibienne produit – en rejoignant incontestablement la couleur de l'écriture et en permettant au texte de produire sa propre coloration allant à sens contraire – le clair- obscur qui dirait la rencontre et la fusion des choses et

des êtres contraires. Cette tonalité de l'écriture travaille au thème de la mixité /métissage sans pour autant exclure les tonalités inattendues convoquées dans le texte dibien et ce, dans le seul but d'amoindrir la peine et la souffrance qui sévit dans le texte. Et si certaines tonalités tentent d'égailler le texte par des jeux de mots et des tournures amusantes, d'autres ne manquent pas de le noyer dans l'amertume et le désastre.

Par ailleurs, l'analyse nous a mené vers d'autres constats à savoir que les genres existants dans le texte dibien donnent un sens supplémentaire au texte et ce, en interpellant à chaque fois une histoire inattendue, venue d'ailleurs pour la réactualiser, la reprendre, l'éclairer et ce, afin de se nourrir de sa propre chair.

Ces textes, qui sont des genres aussi disparates les uns que les autres fonctionnent dans le texte dibien comme un canevas sur lequel on viendrait tisser des formes produisant une histoire pour se réaliser afin de régénérer une nouvelle écriture, l'écriture fragmentaire qui dit effectivement la rencontre des textes et leur fusion en insistant sur la rencontre des personnes, des écritures, des cultures et des oralités.

Notre réflexion s'est tournée ensuite vers la notion de l'espace et des différentes spatialités introduites dans le texte par l'intermédiaire de la description, participant à l'éclatement et à la fragmentation de l'écriture et ce, par le fait de se donner comme une profusion de lieux dispersés et disparates, multiples et multiformes qui finissent par devenir des figures obsédantes qui peuplent le texte tout en rompant la progression pour faire tourner le texte sur lui-même, allant inlassablement du dehors au dedans.

De plus, l'espace poétisé en se donnant, quant à lui, comme le résultat d'un imaginaire individuel rejoint un imaginaire collectif pour se révéler

comme lieu de la mémoire. Nous confirmerons, à cet effet, que les composantes de l'espace dibien se donnent comme complémentaires tout en s'annulant et participent ainsi à la réalisation d'une écriture qui se veut destructive pour mieux se réaliser. C'est ainsi que le texte se donne comme fragmentaire en dispersant, en annulant et en regroupant à la fois des espaces contraires et contradictoires et des espaces qui se complètent et qui s'annulent pour mieux supporter une écriture qui dit le désagrément, l'amertume, le désarroi, l'errance et la folie.

En dernier, le temps qui s'est présenté à nous, à première vue, comme un temps vide et sans aucune importance, un temps haché, entrecoupé par ces va et vient qui entravent la circulation du sens, et qui nous empêchent de nous localiser se verra être à l'origine d'une écriture qui se veut à la recherche d'un temps qui se perd et qui ne saurait être sans ces rétroactions incessantes vers le mythe et vers le temps de la mémoire collective.

Bibliographie générale

Corpus d'étude :

- Dib (Mohammed), *L'infante maure,* Dahleb édition, Algérie 1994.

D'autre œuvres du même auteur :

- *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.

- *L'Incendie*, Le Seuil, 1954.

- *Le Métier à tisser*, Seuil, 1957.

- *Les terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985.

- *Le Sommeil D'Eve*, Paris, 1989.

-*Neige de marbre*, Sindbad, 1990.

Ouvrages théoriques cités :

- Adam (Jean Michel), *Textes, types et prototypes*, Nathan, 1992.

- Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace,* PUF, Quadrige, 2007.

- Barthes (Roland), *Le degré zéro de l'écriture,* Le Seuil, 1972.

- Barthes (Roland), *Sur la littérature* P.U.G. Grenoble, 19

- Dujardin, *Le monologue intérieur, Messein, 1931.*

- Goldenstein (Jean-Pierre), *Lire le roman,* De Boeck Duculot, 1999.

- Hugo (Victor), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « la *b*ibliothèque de la pléiade », 1963.

- Hugo (Victor), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de La Pléiade »,1963 .

-Hugo (Victor), *Les Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1826.

- *Le coran, Essai d'interprétation du Coran inimitable,* traduction par D. Masson. Revue par Dr Sobhi El Saleh, Dar al kitab al misri, Dar el kitab allubnani, Edition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1967

- Maalouf (Amin), Les *identités meurtrières,* Grasset, 1998.

- Macherey (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, 1980.*

- Milly (Jean)*, Poétique des textes*, Armand Collin, 2005.

- Moliné, *La stylistique*, PUF, 1993.

- Musil (Robert), *L'homme sans qualité,* trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Le seuil, coll. « Point », 1982.

- Pageaux (Daniel-Henri), *La littérature générale et comparée,* Armand Colin, Paris, 1994.

- Rullier- Theuret (Françoise), *Approche du roman, Ancrage,* Hachette, Paris, 2001.

Ouvrages théoriques consultés :

-Genette (Gérard), *Figues III*, Le Seuil, Paris, 1972.

-Jouve (Vincent), *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992.

- Ricœur (Paul), *Temps et récit*, I, II, III, Le Seuil, Paris, coll. « Point », 1987.

- Mireille Naturel, *Pour la littérature,* Galisson, 1995.

- Dadoun (Roger), Mettra (Claude), *Au-delà des portes du rêve*, Payot, Paris, 1977.

- Dumortier (Jean- Louis), *Lire le récit de fiction,* De Boeck, Duculot, Bruxelles, 2001.

- Aurex- Jonchière (Pascal), Montandon (Alain), *Poètique des lieux,* Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

- Tadié (Jean-Yves) *La critique littéraire au XXe siècle,* Belfond, Paris, 1987.

- Colonna (Vincent), *Autofiction et autres mythomanies littéraires,* Tristram, 2004.

- Weinrich (Harald), *Le temps, le récit et le commentaire,* traduit de l'allemand par Lacoste (Michel), Le Seuil, 1973.

-Valette (Bernard), *Esthétique du roman moderne,* Nathan, 1993.

Dictionnaires :

-Le Grand Robert, version électronique, 2005.
-Le petit Larousse, version électronique, 2007.

Revues et articles consultés :

- Smârek (Jiri), *Sbomfk pracî filosofiské*, fakulty bmënské university, D 19, rocm'k 1972 (année) Université J.E. Purkynë, Bmo, 1972.

PLAN DU MEMOIRE

Introduction Générale		**p. 3**
CHAPITRE I :	**AUTOUR DE LA QUESTION DE LA FRAGMENTATION**	
	Préalable et Problématisation	**p. 10**
	II. La fragmentation liée à la tonalité	**p. 13**
	Introduction	**p. 13**
	1 - La tonalité comique	**p. 14**
	2 - La tonalité tragique	**p. 22**
	3 - La tonalité pathétique.	**p. 24**
	4 - La tonalité lyrique.	**p. 27**
	5 - La tonalité épique.	**p. 28**
	Conclusion.	**p.29**
	II - La fragmentation liée au genre	**p. 31**

	Introduction	**p. 31**
	1 - Le monologue ou l'écriture de l'intime	**p. 34**
	2 - Le conte.	**p. 40**
	3 - Le récit mythique.	**p. 43**
	4 - Le récit sacré.	**p. 48**
	A- Le péché originel	**p. 49**
	B - Agar et Ismaël.	**p. 51**
	C - La Saint Jean	**p. 53**
	5 - La nouvelle.	**p. 54**
	Conclusion.	**p. 56**
CHAPITRE II :	**LA FRAGMENTATION ISSUE DE L'ECLATEMENT DES REPERES TRADITIONNELS DU RECIT : L'ESPACE ET LE TEMPS.**	
	I. L'espace	**p. 58**
	Introduction	**p. 58**
	1 – Le recensement des espaces dans l'œuvre dibienne	**p. 59**
	2 – Pour une étude phénoménologique de l'espace ou l'espace poétisé.	**p. 63**
	A – De la maison à la cave : entre intimité et errance	**p. 64**
	B – La tente espace de la rêverie primitive.	**p. 69**
	C – Les espaces ouverts : le jardin, la forêt et le désert.	**p. 70**
	1 – **Le jardin.**	**p. 70**
	2 – La forêt.	**p. 72**
	3 – Le désert et ses composantes : le sable et la neige.	**p. 73**
	Conclusion.	**p. 77**
	II- Le temps	**p. 79**
	Introduction	**p. 79**
	1 – Le temps de la narration	**p. 80**
	2 – Le temps du récit.	**p. 80**
	3 – Le temps du mythe.	**p. 87**
	Conclusion.	**p. 89**
	Conclusion générale.	**p. 91**
	Références bibliographiques	**p. 94**
	Plan	**p. 98**