MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
Université Yahia Farès Médéa

LA FRAGMENTATION DANS L'ECRITURE DIBIENNE.

LE CAS DE L'INFANTE MAURE ET DU SOMMEIL D'ÈVE DE MOHAMMED DIB

Thèse préparée en vue de l'obtention
Du Doctorat Ēs Sciences en Sciences du Texte
Sous la direction
Du Professeur
Boulafrad Fatiha
Par Mme Chaouche (née)
RAÏSSI Amina-Hayet

2016-2017

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE YAHIA FARÈS – MEDEA
Université Yahia Farès Médéa

LA FRAGMENTATION DANS L'ECRITURE DIBIENNE.

LE CAS DE L'INFANTE MAURE ET DU SOMMEIL D'ÈVE DE MOHAMMED DIB

Thèse préparée en vue de l'obtention
Du Doctorat Ēs Sciences en Sciences du Texte
Sous la direction
Du Professeur
Boulafrad Fatiha
Par Mme Chaouche (née)
RAÏSSI Amina-Hayet

2016-2017

DEDICACE

A ma mère, à toutes les mères, à la femme qui a ce pouvoir magique de donner la vie. Que Dieu la bénisse.

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord Dieu, le Tout-Puissant, ma directrice de recherche, ma mère, mes sœurs, l'ensemble de mes enseignants, mes camarades, mes enfants et mon mari qui n'a jamais refusé de me prêter main forte.

A Tous, je dis Merci.

INTRODUCTION GENERALE

Choix du sujet et Problématique :

Dans notre thèse, intitulée la fragmentation dans l'écriture dibienne, nous voudrions étudier la problématique de la forme de l'écriture qui est passée de la linéarité traditionnelle a 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 du personnage.

Si nous avons choisi de travailler sur la problématique de l'écriture fragmentaire, c'est tout d'abord parce que cette caractéristique semble réunir toutes les autres écritures, romanesques et autres, au lieu de les séparer et c'est parce que c'est une problématique récente qui intéresse beaucoup de chercheurs de par le monde. Et, ensuite parce que l'écriture fragmentaire est devenue une technique aujourd'hui dressée en

philosophie car utilisant pratiquement tous les genres. C'est ainsi qu'elle aurait fini, selon Pierre Garrigues[1], par échapper à toute classification générique et c'est ainsi que cette écriture a pu ébranler les croyances, les certitudes et les convictions même de la littérature. Et parce que, par ailleurs, le fragmentaire ou le fragment introduit en texte la dégression et donc une agression perpétuelle du sens et de la signification. Ce qui génère immanquablement des tensions multiples qui tirent le texte dans tous le sens et ce, pour obliger le lecteur à devenir le nouvel auteur de l'œuvre ; un lecteur dont la mission essentielle serait d'assassiner l'auteur réel pour s'accaparer de l'œuvre qui fini par devenir sienne. Et, enfin parce que cette littérature introduit/réintroduit en texte la notion du plaisir d'écrire et de lire au sens barthien du terme. La lecture et l'écriture deviennent ainsi, par la répétition, la paraphrase, les échappées constants hors du lien logique, une constante invitation à l'invention du sens et attirent l'attention sur le rythme, la prosodie et la musicalité. Ceci empêche le figement et l'immobilité qui sont source de clichés, de stéréotypes et de lieux communs.

« *La littérature est le fragment de tous les fragments* » disait déjà Goethe qui attestait dès lors de la seule existence de l'écriture du fragment et ce, pour répondre à tous ceux qui cherchent continuellement à établir des ponts et des connexions, un suivi et

[1] Pierre Garrigues, *Poétique du fragment*, Klincksieck esthétique, 1995, p. 409

une logique qui ne peuvent exister dans cette pratique de la subjectivité par excellence. L'auteur préconisait alors d'appréhender le texte littéraire par le fragment et le fragmentaire seule façon d'atteindre ses profondeurs insoupçonnés, peut-être. Goethe nous apprend ainsi que tout texte n'est qu'un ensemble de fragment « liés » par la rupture, le discontinu et le fragmentaire.

Notre problématique s'inscrit donc dans cette belle conception de la remise en question d'une esthétique du continu, de la cohérence et de la cohésion et ce, au profit d'une représentation chaotique du texte fragmentaire qui va joliment dans tous les sens poursuivant des fragments d'où jaillit parfois l'esthétique du manque, de l'imperfection qui colle à l'esthétique de la vie elle-même. Mais, nous voulons souligner, contrairement au dictionnaire qui affirme entre autre que le fragment est « *un morceau d'une chose casée.* », que le fragment est bien plus que cela car, pour nous, il est le lieu de la condensation consciente et inconsciente où se joue quelque chose de dramatique beau et que l'écrivain tente de nous donner à voir. Le fragmentaire est ce qui reste d'une tranche de vie ou d'une existence toute entière. Une phrase qui ne peut se rattacher à aucune autre parce qu'elle transporte en elle des luttes, des sensibilités et des malheurs souvent intraduisibles en mots.

C'est pour toutes ces raisons que le fragment et le fragmentaire n'est pas uniquement un principe de morcellement, de coupure, comme le soutient Roland Barthes[2]. Le fragmentaire ne se traduit pas seulement dans les formes éclatées, fragmentées, hybrides et dans la discontinuité, les blancs, les ellipses car il donne voix aux silences que l'auteur ne peut traduire en mots, à l'indicible et permet à l'absence de se faire présence en texte.

Le fragmentaire est cette forme essentielle qui a cassé cette conception traditionnelle de la linéarité source de bonheur du texte qui progresse toujours vers une fin par l'introduction de l'incohérence du monde, du personnage malheureux et de la cassure du monde dans la conscience du personnage. Cette problématique de la mise en chantier de l'écriture est intéressante à plus d'un titre car c'est une forme propre aux grands œuvres de la littérature maghrébine d'expression française et comme l'a très bien signalé Chikhi Beïda :

> *« Parcourir les nouveaux textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un aspect ouvert dans lequel l'écriture est devenu comme par nécessité une activité de démolition, inachèvement, expression chaotique, destruction des codes de lisibilité et vraisemblance, fragmentation, mélange des genres(…) Fauchage systématique du*

[2] *Prétexte,* Roland Barthes, Colloque de Cersiy, Paris, U.G.E., coll. « 10118 », 1978.

> *sens… Le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier. »*[3]

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 préjuges dégradants à l'encontre de l'Algérie et des algériens. Cette hypothèse nous parait intéressante parce qu'elle part de l'idée essentielle de la détermination du sens par la forme.

Cette problématique nous permettra également de revisiter 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

[3] Chichi Beïda, *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoir et* symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7*

circulaire, qui impose, quant a 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 secrétant 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 ou 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'une des plus grandes figures de la littérature maghrébine, Mohammed Dib, c'est tout simplement parce que c'est un écrivain-phare dont les

productions n'ont jamais cessé d'évoluer sur le plan du sens, de la forme et du thème.

M. Dib constitue incontestablement l'un des plus grands écrivains qui ont enrichi la littérature algérienne avec leurs productions qui ne cessent de susciter l'intérêt de nombreux chercheurs comme le confirme d'ailleurs Charles Bonne :

> « *Dib est sans nul doute le plus grand écrivain maghrébin de langue française(…). Il est connu surtout à partir de ses premiers romans, écrits dans le contexte des débuts de la Guerre d'Algérie, alors que l'essentiel de son œuvre a été publié plus tard.* »[4]

M. Dib est né le 21 Juillet 1920 à Tlemcen ; une ville connue par son histoire, son patrimoine et sa culture ainsi que ses mosquées et ses écoles coraniques. Cette ville constitue le cadre de sa première trilogie *Algérie.* Avec cette dernière Dib devient l'accompagnateur de la révolution algérienne en faisant de ses productions un moyen au service de son peuple algérien colonisé.

M. Dib reste le pionnier de la littérature algérienne d'expression française, un romancier de talent, un écrivain de la sensibilité, de

[4] Charles Bonne, Itinéraires et Contacts de cultures (Mohammed Dib), Volumes 21-22, 1er et 2ème semestre 1995, l'Harmattan, 1996. P.19.

l'émotion et de l'amour, un vrai créateur qui nous fait voyager par ses mots, ses mythes et ses histoires ; lui qui savait écouter, voir et parler par la voix même de la poésie.

Si notre choix s'est porté sur *l'infante maure* et *Le Sommeil d'Eve* de Mohammed Dib, c'est parce que ce sont deux romans qui, tout en étant épuisés par la recherche, n'ont jamais été exploités dans le sens de l'explosion de l'écriture et de sa fragmentation. Une explosion qui signifie d'abord et avant tout l'éclatement de la conscience malheureuse du personnage condamné à l'exil, à l'errance et à la folie où le personnage semble être condamné, tout en même temps, à l'enfermement dans sa propre parole qui le sépare des autres et aussi de lui-même. Ces romans, qui, selon certains lecteurs, ne disaient que la mixité et le métissage autrement dit la rencontre et l'enrichissement peuvent être lu, grâce à la notion de la spatialité et à celle de la fragmentation, comme le lieu de la séparation effective des personnages.

Par ailleurs, si nous avons opté pour ces deux œuvres, c'est parce qu'elles sont différentes des œuvres précédentes de l'auteur. Elles sont en effet originales et particulières du point de vue du contenu et de l'écriture, tout en même temps. Une écriture de l'espace perdu, de l'exil et de la solitude. Une écriture de la perte d'un pays qu'on traîne comme un remord. Une écriture d'une Algérie réinventée entre les plis et les replis d'une écriture en

folie. Une écriture de l'exil et du désarroi. Une écriture enfin de la perte fondamentale du lieu.

Ce choix s'explique en dernier par cette volonté de démontrer par l'analyse que cette écriture, comme toutes les autres écritures, est un espace où se côtoient et s'interpellent constamment les genres car c'est le lieu aussi de la rencontre et de l'échange de la forme de l'écriture qui devient plaisir par la saturation des limites qu'elle atteint, subitement.

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 présuppose 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 ou 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."[5]

C'est une lecture qui donne voix au texte afin qu'il nous mène vers ses propres pistes de lecture. Une lecture qui signifie selon Spinoza, " la *fidélité à la lettre des textes".* Ce choix a été déterminé également par le mouvement singulier des deux textes de notre corpus d'étude. Car d'abord rebelles comme tout texte maghrébin ou africain à toute grille de lecture et rebelles à tout enfermement théorique parce que porteur d'une dimension orale, culturelle et civilisationnelle autre que celle du signe linguistique et textuel de l'origine du signe autrement dit de la langue française. Ce même signe textuel qui provient essentiellement d'une opération du chargement/déchargement du signe pour l'inscription du lieu de l'origine et de ses spécificités ; deux textes qui, pour des raisons qu'on vient d'énoncer et pour beaucoup d'autres, imposent une logique narrative des plus déconcertantes et échappent ainsi à toute détermination théorique, notionnelle ou conceptuelle ; deux textes qui développent leur propre logique narrative, leur propre logique sémiotique et, par conséquent leur propre signifiance.

[5] 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 et du Sommeil d'Eve de M. Dib,** se présente sous forme de deux parties. La première partie s'intitule **La fragmentation dans L'infante maure de M. Dib** ; partie qui comprendra deux chapitres, le premier intitulé ***Autour de la question de la fragmentation,*** tente de prendre en charge un préalable qui vient 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 tonalites, 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** qui prendra en charge **l'histoire du péché originel, l'histoire d'agar et d'Ismaël** et enfin **l'histoire** de **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 Poznań – 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 quant à lui aux deux catégories conceptuelles, le temps et l'espace, ce qui va de soi.

Dans le premier point de ce deuxième chapitre réservé à l'espace, nous nous intéresserons 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 le second point 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 partie.

La deuxième partie, intitulée ***La fragmentation dans le Sommeil d'Eve de M. Dib,*** contient à son tour deux chapitres, le premier ***l'écriture fragmentaire dans Le Sommeil d'Eve de M. Dib ;***

chapitre qui prendra en charge deux points essentiels, le premier qui tente de prendre en charge les différentes tonalités qui existent au sein du texte dibien pour démontrer, encore une fois, qu'aucun texte ne peut échapper à l'hétérogénéité compositionnelle.

Le deuxième point de ce premier chapitre s'intéresse aux différents genres mis en place dans notre texte, à savoir ***le monologue intérieur*** et ***le récit sacré*** qui, à son tour, vient prendre en charge l'histoire du **péché originel**, l'histoire de la ***Saint Jean*** et enfin l'histoire de ***Marie ou la mère de l'humanité*** que l'œuvre dibienne convoque par le biais du Coran dans la clôture du récit.

Le deuxième chapitre, ***Fragmentation et écriture mythiques,*** s'intéresse aux différents mythes mis en place dans notre corpus à savoir : le mythe d'***Eve***, les **arbres mythiques**, le mythe de l'**androgyne**, le mythe de la **cartouche**, et enfin le mythe de la **vierge.**

Le troisième chapitre, **l'espace et le temps romanesque entre foisonnement et mouvance dans le Sommeil d'Ève de M. Dib,** prendra en charge deux points. Le premier réservé à l'espace comme élément constitutif du roman où nous nous intéresserons à l'espace poétisé selon Gaston Bachelard en faisant une analyse phénoménologique des différents espaces. D'abord, la maison

comme lieu négatif, ensuite, l'espace du jardin comme un espace de la folie, de l'errance et de l'isolement et enfin la forêt comme lieu légendaire.

Dans le second point de ce troisième chapitre qui s'intéresse au temps, nous réservons un premier temps à l'étude du temps de la narration, un second point au temps du récit et enfin et un troisième point à la vitesse narrative qui est a seule notion de mesure des variations de la durée entre récit et histoire.

PARTIE I :
LA FRAGMENTATION DANS l'ECRITURE DE L'INFANTE MAURE

CHAPITRE I :
AUTOUR DE LA QUESTION DE LA FRAGMENTATION

I. PREALABLE ET PROBLEMATISATION

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,* (…). *".***[6]

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 "***[7]

[6] Françoise Rullier-Teuret, *Approche du roman,* Ancrage, Hachette, Paris 2001, P.7.
[7] Ibid., P.7

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***[8]**,** 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 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 :

[8] R. Barthes*, Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953.

> ***"Que tout ce que nous vivons n'est que fragments détachés et détruits d'un ancien que l'on aurait mal restauré. "***[9]

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[10] dans sa définition du texte.

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

[10] 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 (…) »*[11]

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.

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

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 subordonnent tous les autres et qui impose aux autres son caractère propre. "* [12]

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[13] 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.

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

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 fenêtre avec un œil d'enfant à peine réveillé mais qui reste tranquille dans son lit ; avec étonnement ! "*[14]

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.

[14] Dib (Mohammed), L'*infante maure,* édition Dahleb, 1994. P.9.

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 »*[15] *« Prenez un morceau de ce ciel, bien net, bien propre ; mettez le sur votre cœur, au moins pendant une journée. Il vous montrera la route. »*[16]
>
> *" Les oiseaux n'ont pas cessé de faire les fous pendant ce temps ils se crêpent le*

[15] *L'infante maure, Op.*, Cit., 9, 10.
[16] *Ibid.*, p. 41.

> *chignon mais pour rire. »*[17] *« A tue-tête déjà la bouilloire siffle en catastrophe comme si on allait rater le train. »*[18] *« 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. "*[19]

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.

---

17 *L'infante Maure, Op., Cit.,* p. 69.
18 Ibid., pp. 131,132.
19 Ibid., p. 132

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 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. »*[20]*« Maman ? Une tourterelle qui gonfle la gorge et roucoule. »*[21] *« Le visage de maman cesse d'éclairer. Il n'est qu'un point d'interrogation qui nous interroge "*[22]

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 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. »*[23]

L'état d'âme de la petite fille dépasse ses pensées et elle se met à fabuler, elle s'imagine devenir un monstre.

[20] *L'infante Maure, Op., Cit.,* p. 17
[21] Ibid., p.21
[22] Ibid., P.22
[23] Ibid., P. 30

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. »*[24]

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*

[24] *L'infante Maure, Op., Cit.*, p.180

> *éclairer ma lanterne ? » Moi : Pour que les fantômes puissent vivre un peu aussi. »*[25]

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. "*[26]

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

[25] *L'infante maure*, Op., Cit., p.16.
[26] *Ibid.*, p 133.

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 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 recherchent 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 loups 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."*[27]
>
> *" Le vent repasse. Il cherche quelque chose ou quelqu'un. Peut-être ces choses qui se cachent comme des loups ? Ce sont des loups qui ne sont pas des loups, mais qui ressemblent à des loups (…) L'heure des loups peut attendre. "*[28]

2 - La tonalité tragique :

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

[27] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 49.
[28] *Ibid.,* p.40.

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… »* [29]

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. »*[30]
>
> *« 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… »*[31]
>
> *« Même la mort ne voudrait pas mourir dans ce cas. »*[32]
>
> *« Comme si la mort n'envoyait de petits signes, des clins d'œil. »*[33]

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.

[29] *L'infante maure* Op. Cit., p. 11.
[30] Ibid., p.13.
[31] Ibid., p.17
[32] Ibid., p.18
[33] Ibid., p.26.

> *«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, mortes, ne vivent plus, ont tout oublié ont oublié la souffrance et d'appeler au secours, alors je suis morte. »*[34]

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.

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

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.

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 narrateur-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. »*[35]

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 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*

[35] *L'infante maure,* Op. Cit. , p.79.

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. »[36]

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 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

[36] *L'infante maure,* Op. Cit., pp.129 ,130.

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. "[37]

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 comme si j'avais choisi de t'envoyer cette

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

autre moi, à ma place. Comme si elle était ma messagère."[38]

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

[38] *L'infante maure*, Op., Cit., p. 100.

rets des « Identités meurtrières »[39]. 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 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 vêtements du cheikh, sa barbe, ses dents, sont tous de couleur blanche. Mais " *le blanc se fait noir "*[40] quand le père de Lyyli Belle s'absente et : " *(…) le monde, c'est regrettable à dire, change de visage sans prévenir.* »[41] 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. »*[42]

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

[39] Maalouf (Maalouf), Les *identités meurtrières,* Grasset, 1998.
[40] *L'infante maure*, Op. Cit., p.112.
[41] Ibid*.,* p.112.
[42] Ibid., p. 179.

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 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. »*[43]

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

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 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 (…)* "[44]

[44] Hugo (Victor), La préface de Cromwell, 1827, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de La Pléiade »,1963.

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."* [45]

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 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

[45] Hugo (Victor), Préface aux Odes et Ballades*, Les Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981.

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 ».*[46]

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

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

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 Belle. Ce monologue intérieur se veut être une écriture du journal intime par la datation que contient son ouverture : *« C'est aujourd'hui dimanche. »*.[47]

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.

[47] *L'infante maure*, Op. Cit., p. 9.

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… "*[48]

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

[48] *L'infante maure*. Op., Cit., pp. 9, 10.

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. »*[49]

[49] *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."*[50]

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. "* [51]

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

[50] *L'infante maure, Op., Cit.,* p.111.
[51] Ibid., p. 59.

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 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 (…)*[52]

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

[52] *L'infante maure, Op., Cit., p. 98.*

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 (...) "*[53]

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 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

[53] *L'infante maure,* Op., Cit., p.99.

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[54] 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 :

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

> *" 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 livres mais qu'il invente pour moi, mon papa. Et quand une histoire commence, le temps s'arrête. "*[55]

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*

[55] *L'infante maure*, Op. Cit., p. 137.

> *le roi disait une fois de plus : on verra ça demain. Toujours pour la même raison, l'histoire n'était pas finie. "*[56]

Sans citer Schéhérazade, La sultane des *Mille et Une Nuits*,[57] Lyyli Belle évoque par un clin d'œil intertextuel significatif, dans le sens de la thérapie 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

[56] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 144.
[57] 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.

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[58] le mythe est un récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions remarquables, pour Le Grand Robert[59], 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.

[58] Le petit Larousse, version électronique, 2007.
[59] Le Grand Robert, version électronique, 2005.

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 commencements. »* [60] 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. "*[61]

[60] Pageaux (Daniel-Henri), *La littérature générale et comparée,* Armand Colin, Paris, 1994.p. 99.
[61] *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."*[62]

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*

[62] Platon, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Coll." Bibliothèque de la Pléiade, "1950.

la part masculine d'une divinité androgyne dont Freyja serait l'aspect féminin."[63]

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 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.

[63] "Njörd,"Microsoft ® Etudes 2008 [DVD], Microsoft Corporation, 2007.

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. "*[64]

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.

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

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."[65]

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.

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

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 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…*"[66]

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*"[67]

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

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 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 souverainement.

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 ".*[68]

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 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."*[69]

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.

[68] *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.
[69] *L'infante maure*, Op. , Cit. , pp.144. 145.

> *"(…) 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."*[70]

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 :

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,

[70] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 171. 172.

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…"[71]

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. »* [72]

[71] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 172.
[72] Ibid., p. 104.

Mais à l'approche de cette nuit la maman est terrifiée :

> *"- 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."*[73]

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

[73] *L'infante maure,* Op., Cit., p. 104.

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.

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."*[74]

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.

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 "*[75]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

[74] *L'infante maure*, Op., Cit., p.45.
[75] Ibid., p.47.

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

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.

1 - 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[76] ; aujourd'hui l'Afrique et ce, par l'intermédiaire de l'adjectif "maure".

[76] « 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

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. "* [77]

Le second espace textuel que nous voudrions aborder, c'est l'incipit, car nous considérons, à la suite de Mireille Naturel,[78] qu'il est l'ouverture romanesque qui débute l'œuvre et la programme. Pour d'autres :

---

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.

[77] *L'infante maure*, Op., Cit., P ; 172.

[78] Naturel (Mireille)

> *" l'incipit met en avant un ou des personnage (...), des circonstances de lieu et de temps, une atmosphère… "*[79]

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. "*[80]

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 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."*[81]

[79] Milly (Jean), *Poétique des textes*, Armand Collin, 2005, p, 47.
[80] *L'infante maure, Op., Cit., p. 9.*
[81] Ibid., p. 131.

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."*[82]

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 "*[83]. Elles sont parfois anthropomorphisées :*" On entend que la maison respirait et parfois soupirait "*[84] D'autres composantes du décor personnifient le phénomène naturel :*" Le vent pose sa main sur ma bouche "*[85]. On relève également des métaphores dans la présentation du décor artificiel : " *Un autre rêve attend, ici, derrière la porte. "*[86]

[82] 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. Purkynë, Bmo, 1972, P. 119, 129.
[83] *L'infante maure*, Op. Cit., p. 12.
[84] Ibid., p., 12.
[85] Ibid., p., 17.
[86]Ibid., p., 10.

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

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*[87], 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."*[88]

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 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."*[89]

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

[87] Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace, PUF*. Quadrige, 2007
[88] *L'infante maure*, Op. Cit., p.145.
[89] Ibid., p.166.

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 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."*[90]

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.

[90] Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace*, Quadrige /Puf.2007.p.24.

Et même si la maison :"(…) *a toujours l'air de dormir là-bas, de rêver encore, sombre en dedans. Sombre et profonde (…)"*[91], 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."*[92]

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*

[91] *L'infante maure,* Op., Cit., p .38
[92] Ibid., Op., Cit., p .178.

> *qu'un autre rêve attend ici (...) le rêve de qui Seigneur ?"*[93]

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 puisqu'elles se réveillent au moment où le présent n'a plus d'avenir ni de passé (...)"*[94]

[93] *L'infante maure, Op. , C it.,* p.10.
[94] *L'infante maure, Op., C it.,* p.83.

Mais le drame, nous explique Bachelard, c'est lorsque l'être est mis "*hors de l'être de la maison."*[95] 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 ?*[96]

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

[95] *La poétique de l'espace*, Op., Cit. P.27.
[96] *L'infante maure*, Op ., Cit. , p. 133.

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 sur leurs pas, seulement pour trouver devant eux le sable qu'ils ont laissé derrière eux."*[97]

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*."[98]

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 ;

[97] *L'infante maure*, Op., Cit., p.105.
[98] *La poétique de l'espace*, Op. Cit. p .41.

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"*[99]

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."*[100]

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. 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 :

---

[99] Macherey (Pierre), *pour une théorie de la production littéraire,* François Maspero, Paris, pp.101, 102.

[100] *La poétique de l'espace,* Op., Cit., p.37.

> *"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."*[101]

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[102], par exemple, prouve, en fait, que le rêveur souhaiterait 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

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

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."*[103]

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."*[104]

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,*

[103] *L'infante maure, Op., Cit., p.145.*
[104] Ibid. p. 166.

qu'il faut se méfier de sa propre main (...)"[105] comme le souligne Lyyli Belle, elle-même.

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.*"[106]

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 *:*

[105] *L'infante maure, Op., Cit.,* p. 28.
[106] *Ibid., p.13.*

> *" Même à l'automne, quand le jardin se rouille, et en hiver quand il devient plus grand et le monde aussi. "*[107]

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"* [108]

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."* [109]

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 **:**

---

[107] *L'infante maure*, Op., Cit., p. 16.
[108] Ibid., p. 30.
[109] Ibid., p.14.

> *"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. "*[110]

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 :

> *"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."*[111]

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

[110] *L'infante maure, Op., Cit.,* p. 40.
[111] Ibid., p. 82.

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*[112] 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 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.

[112] "*Désert des Tartares, le* [Dino Buzzati]." Microsoft® Études 2008 [DVD]. Microsoft Corporation, 2007.

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."* [113]

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

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 :

> *" 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 ? »*[114]
>
> *" (…) 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."*[115]

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

[114] *L'infante maure*, Op., Cit., p. 51.
[115] Ibid., p. 60.

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.(…)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…"*[116]

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

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

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.

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.»*[117]

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*

[117] Goldenstein (Jean-Pierre), *Lire le roman,* De Boeck Duculot, 1999, p. 96.

> *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."*[118]

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.

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 :

[118] Valéry (Paul), *Les deux vertus d'un livre,* Pièce sur l'art, Œuvre, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1246.

> "*Il y aura des champignons là dedans quand ce sera le moment et je m'y connais en champignons, j'en ramasserais alors."*[119]

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."*[120]

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.

---

[119] *L'infante maure, Op., Cit., .13.*

[120] Ibid., *p.136.*

En effet, les analepses hantent le texte de M. Dib. Chacun des personnages convoque inlassablement son passé pour permettre au temps subjectif de se réaliser en un temps qui fuit et que les personnages 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."*[121]

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.

[121] *L'infante maure*. Op., Cit., pp. 45, 46, 47.

> "*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."*[122]

Nous tenons à faire remarquer que les chapitres réservés à la prise en charge de la 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 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, (…)*[123]

> *"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."*[124]

[122] *L'infante maure*, Op., Cit., *p.34.*
[123] *Ibid.*, p. 9.
[124] Ibid., p. 51.

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."*[125]

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**.**

> *"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. (…) "*[126]

[125] *L'infante maure*, Op. , Cit., p. 91.
[126] Ibid., p.95.

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 (…).*"[127]
>
> *"Tu es la gardienne du jardin, a dit papa. C'était un autre jour".*[128]
>
> "*Déjà, sa mère. Avant elle…Un jour, - il s'en fallait encore de quatre ans que Lyyli Belle fût née -, (…)*"[129]

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.

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*

[127] *L'infante maure*, Op., Cit., p.16.
[128] Ibid., p. 18.
[129] Ibid., *p. 34.*

> *voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances."*[130]

Ce récit se réalise pendant la saison de l'été :"*En ce temps d'été, il ne fait pas nuit de toute la nuit."*[131]

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.*"[132]

> "*Le jardin en larme depuis trois jours a vu passer des trombes d'eau et la Saint Jean en même temps.*[133]"

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 précédent dans l'ignorance de son commencement et de sa fin."*[134]

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

[130] *L'infante maure*, Op., Cit., *p. 49.*
[131] Ibid., p. 52.
[132] Ibid., p.104.
[133] Ibid., p. 115.
[134] Ibid., p. 177.

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* »[135] 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 introduire des conceptions différentes du temps et ce, d'une œuvre à une autre.

[135] *L'infante maure*, Op., Cit., p.*17.*

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."*** [136]

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 :

[136] *L'infante maure, Op., Cit., p. 16.*

"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."[137]

[137] *L'infante maure, Op., Cit., p.53.*

PARTIE II :
LA FRAGMENTTION DANS LE SOMMEIL D'EVE

CHAPITRE I :
L'ECRITURE FRAGMENTAIRE DANS LE SOMMEIL D'ÈVE DE M. DIB

I. La fragmentation liée aux tonalités

Introduction :

Nous avons déjà signalé dans la première partie de ce présent travail de recherche, intitulé *La fragmentation dans l'infante maure de M. Dib,* qu'il nous était absolument nécessaire de démontrer par l'analyse la liaison de la notion de la fragmentation avec la tonalité qui est elle-même liée à la tonalité du genre et ce, comme préalable indispensable à la réflexion sur la fragmentation, objet même de notre recherche. Nous avons déjà avancé l'idée essentielle selon laquelle la notion de la tonalité est une catégorie assez floue dans la première partie de travail, à la limite de l'insaisissable quand à sa place par rapport à la question du genre. En effet, selon Eric Bordas , Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier-Colard, ces outils de réflexion qui président au commentaire du texte, généralement, souffrent d'une absence partielle ou souvent totale, selon le cas, de théorie et, donc d'une fluctuation assez particulière et déroutante pour ceux qui viennent à la recherche :

> *« Les notions de tonalité et de registre, outils très fréquemment convoqués dans la pratique du commentaire de texte, souffrent d'une quasi-absence de théorisation. Les terminologies sont fluctuantes*

> *d'un auteur à l'autre, un même objet se voyant attribuer des extensions et des dénominations différentes. Si les tonalités et les registres entrent de fait en interaction avec d'autres concepts, on s'efforcera, néanmoins, de distinguer les différents niveaux de caractérisation d'un texte. »* [138]

Ces mêmes auteurs citent un exemple pris au texte de G. Genette ; exemple qui illustre très clairement cette confusion entre les notions et les fluctuations qui en découlent. Pour ce fait, nous reprenons à notre compte la citation qui suit :

> *« Un exemple de confusion entre genre, type et tonalité est analysé par Gérard Genette (1979). La triade des genres (lyrique, épique, dramatique), très répandu dans les traités rhétoriques et poétiques, découles en effet d'une mauvaise interprétation de la distinction platonicienne entre différents types de texte (narration pure, narration mixte, imitation dramatique), et ne tient pas compte des tonalités avec lesquelles ces genres entrent e interaction. »*[139]

[138] Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier-Colard, *L'analyse littéraire, notions et repères, pour une approche plurielle de la lecture: une interrogation sur les formes, les registres et les genres,* Nathan/SEJER, 2004, P.165

[139]Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier-Colard, *L'analyse littéraire*, Op., Cit., p.165.

En effet, tous les textes peuvent libérer des émotions multiples tout en même temps. L'entrecroisement et la présence simultanée du rire, de l'exaltation, de la tristesse, de la joie, de la souffrance et de l'amertume n'est pas du tout contradictoire ; c'est le contraire qui l'est d'ailleurs.

La notion de tonalité est liée à l'effet produit par l'auteur sur le lecteur, elle se définit par rapport aux types d'émotions qu'elle vise à provoquer chez le destinataire, c'est tout simplement un ensemble de caractéristiques qui provoque des effets particulier et cela en utilisant divers procédés d'écriture et en mettant en valeur certains thèmes, comme l'explique Eric Bordas dans son ouvrage *L'analyse littéraire :*

> *« La tonalité est un des premiers repères appréhendées à la lecture d'un texte : elle s'impose au lecteur sans nécessiter une analyse approfondie. La tonalité suscite chez le destinataire un sentiment (…) Elle fonctionne comme un encodage/décodage dans le texte : encodage que fait l'auteur d'une attitude existentielle face au réel, elle agit affectivement sur le lecteur, le conduisant à un décodage qui lui donne accès à ce rapport spécifique à la réalité. »*[140]

[140] Eric Bordas, Claire Barel-Moisan, *L'analyse littéraire, Op., Cit.,* P.167

La tonalité est donc un des éléments importants du texte littéraire, on peut la percevoir à ce stade de l'analyse comme l'émergence dans le texte de l'âme humaine par les sentiments de la joie et de la tristesse et des différents sentiments qui en découlent.

L'œuvre dibienne, *Le Sommeil d'Eve,* regroupe presque toutes ces catégories d'émotions et s'accommode à la majorité des tonalités, c'est un texte à dominante tragique. Mais il a tendance à convoquer d'autre tonalité comme le pathétique qui n'est pas loin du tragique, de l'épique, du lyrique. Toutes ces tonalités laissent apparaître un texte hybride, hétéroclite et fragmenté.

1- La tonalité tragique :

Si le mot « tragique » qualifie un évènement effroyable, douloureux et désespérant, qui émeut et qui bouleverse, un évènement dans lequel l'être se trouve accablé, courbé et écrasé par une situation contre laquelle il ne peut rien. Il exprime aussi le sentiment d'une incapacité, d'une, faiblesse, d'une inhibition humaine face à la force du destin.

La tonalité tragique quant à elle, nous la trouvons le plus souvent dans les textes d'émotion. C'est un caractère de tout ce qui est

funeste, néfaste, alarmant et malheureux. C'est un ton qui suscite la pitié, reconnu grâce aux champs lexicaux de la mort, de la souffrance, des passions et des sentiments héroïques ainsi qu'au caractère terrifiant des situations dans lesquelles se trouvent les personnages.

Le tragique réuni des sentiments forts, exacerbés par celui qui lutte contre son destin. On parle donc du ton tragique dès lors que l'être se trouve péniblement confronté à une force, à une action ou à une situation contre laquelle il ne peut rien.

Dans *Le Sommeil d'Ève, le tragique* est une tonalité dominante. Le récit qui unit Faïna et Solh par la parole les sépare en même temps et nous installe dans une atmosphère désagréable qui donne à voir une sensation de l'amour fusionnel et douloureux et entre deux êtres de cultures différentes. Faïna finlandaise et Solh algérien et entre les deux naît une histoire de passion amoureuse dans le tragique et le dramatique car ces deux personnages unis par le sentiment sont séparé par l'espace, la religion, la culture, l'écriture et la parole.

Nous avons dès l'ouverture de l'œuvre cette impression de mal à l'âme et de solitude, une sensation de l'isolement comme si cette relation laissait entende une relation contraire à l'ordre et impossible en même temps parce qu'interdite par la loi divine.

Le Sommeil d'Ève est un texte poétique dans un monde plein d'infortune et de malheur, un univers où la passion et l'amour se confondent dans une tension qui inscrit le texte dans un registre tragique.

Les thèmes qui reviennent dans l'œuvre sont les thèmes de la tristesse, de la douleur, du chagrin, du déchirement, et de l'amertume. Dans un monde de passion amoureuse le champ lexical et sémantique inscrit dans le texte est celui de la tragédie.

C'est dans un monde tragique que deux êtres Faïna et Solh se rencontrent, s'unissent et se séparent pour dire l'impossible rencontre et reconstitution du couple en l'absence de justification de sens de la vie, de tout ce qui est logique, ces absences qui hantent le texte du *Sommeil d'Ève* dans un espace à la fois ouvert et clos, un espace morbide et pathologique , un espace étouffant à vous couper le souffle où deux êtres butent sur chaque questionnement, sur chaque déplacement dans le temps et dans l'espace, dans un monde plein d'interrogations, de discours contradictoires injustifiés, dans un silence dans lequel la parole est à sens unique.

C'est *« Ce qui laisse muet tout discours, ce qui se dérobe à toute tentative d'interprétation.»*[141] C'est un tragique, comme le dit clairement Jean Tellez : *«(...) qui rend la vie impensable et invivable.»*[142]

Dès les premières pages et dès l'incipit, le journal de Faïna nous fait vivre, à travers ses paroles et sa narration, l'inquiétude, la tristesse et la douleur que le personnage narrateur ressent en l'absence de Solh qu'elle recherche désespérément. Et cela apparaît clairement dans les passages suivants :

> *« Ça fait un peu mal au début, cette séparation. (...). C'est triste, dit-elle d'être toujours à la recherche d'un homme, et de savoir en même temps que les chances de se tromper si grandes est celles de trouver un vrai compagnon si minime. »*[143].

Cette blessure-tristesse de Faïna apparaît aussi dans le passage suivant du même roman de M. Dib qu'on vient de citer :

> *« Je ne sais quoi, tout me blesse dans ce qui m'entoure. La longueur de l'attente? Sans doute. Ou*

---

[141] Logique du pire, *élément pour une philosophie*, PUF, 1971, réédition « Quadriage » 2008, P.57

[142] Jean Tellez, *La joie et le tragique,* Introduction à la pensée de Clément Rosset, PDF, in www.editionsgermina.com/.../clement%20rosset-**joie**%20et%20**tragique**..., *consulté le 30/01/2015.*

[143] Dib Mohammed, *Le sommeil d'Ève*, Sindibad, Paris, 1989, pp. 12/13.

> *ce manque de ta présence. Ou le fait de changer de domicile à peine en ai-je réchauffé un. »*[144].

La mort ou une certaine vision de la mort ; une disparition salutaire qui empêcherait la douleur-blessure de grandir est ainsi convoquée sans cesse dans le journal de Faïna et celui de Solh et cela dès les premières lignes du roman comme on peut le constater dans les passages qui suivent :

> *« Si jamais je mettais fin à ma vie, ce serait en un jour pareil dans une forêt envahie par la neige éclatante. J'irais me donner à la neige, me laisser couvrir par elle. Question d'odeur peut-être. Je préfère sa pureté à l'odeur de l'air, de l'eau, de la terre. ».*

Après cette tentative de retrouver l'élément premier dont elle fait partie, la neige, Faïna poétise un peu plus la mort car un plus loin dans le roman, nous rencontrons ces belles paroles de Faïna qu'elle pétrie dans cette joie douce de la douleur : *« Quel silence! Personne, aucune trace de pas. Une neige vierge. Les sapins du champ de repos, seuls avec les morts.* »[145] Paroles qu'elle finit par adresser à Solh pour signifier l'au-delà de l'attachement, un paroxysme de la fusion dans la mort qu'ils

[144] *Le sommeil d'Ève*, Op., Cit., p. 13
[145] *Le sommeil d'Ève*, Op., Cit., p. 17

frôleraient ensemble ? En effet, Faïna avoue : *« Ce qui m'a fait mal, ce n'est pas ta lettre, ni toi, Solh. Comme toi, je suis entrain de mourir.»*[146]

Le ton tragique apparaît ainsi à travers d'autres procédés que l'héroïne Faïna utilise, comme l'interrogation, l'exclamation, le style solennel, et les figures d'assistance, pour tantôt s'interroger et tantôt pour raconter à Solh ce qu'elle fait, combien il lui manque et à quel point elle ne peut pas vivre sans lui. Toutes ces formes expriment la détresse, la tristesse et le malaise que ressent Faïna envers Solh à cause de la distance qui les séparent ainsi toutes ces formes inspirent effroi, compassion et pitié au public.

Le thème de la condition humaine est ainsi convoqué dans le texte dibien à travers la faiblesse que ressent Faïna, qui a parfaitement conscience de son impuissance et qui a douloureusement conscience de son destin et cela est clair dans les interrogations que posent Faïna :

> *« Il est plus de neuf heures du soir. Et toujours pas de lettres de Solh. Qu'y a-t-il ? Où est-il ? »*[147]
> *« Toujours rien de Solh dans la boite aux lettres. Pourquoi ce silence ? »*[148]

146 *Le Sommeil d'Eve*, Op., Cit., p. 36
147 Ibid., p.30.

Toutes ces citations confirment bel et bien la tonalité tragique du roman assez singulière sur laquelle nous allons revenir pour mieux signifier l'éclatement et la fragmentation dans le texte dibien ; un texte qui transcende les genres pour mieux nous décrire l'indicible et l'innommable.

2- **La tonalité pathétique :**

Le pathétique suscite une profonde émotion, c'est un terme qui qualifie toute scène pleine de douleur, d'amertume et de souffrance.

Le pathétique « qualifie toute scène, dramatique ou romanesque, propre à susciter l'émotion du lecteur. »[149] C'est un ton qui affecte, qui afflige, qui blesse, brise et chavire. Il évoque les plus hauts degrés de la tristesse et de la souffrance humaine. C'est un registre qui use d'un langage symbolique et touchant propre à des sentiments forts et violents.

---

[148] *Le Sommeil d'Eve*, Op., Cit., p.32

[149] Figures de style et vocabulaire Littéraire, « Pathétique », in https://www.google.dz/?gws_rd=cr,ssl&ei=SI1pVZTsJ4_ggwTVsYGoCQ#q=Le+path%C3%A9tique+%C2%AB+qualifie+toute+sc%C3%A8ne,+dramatique+ou+romantique,+propre+%C3%A0+susciter+l%E2%80%99%C3%A9motion+du+lecteur, consulté le 01/02/2015.

Et notre corpus *le sommeil D'Êve* de M. Dib est un très bon exemple ; Il se caractérise d'abord par la présence d'une syntaxe de l'émotion et des situations douloureuses tels que la solitude, la folie, la dépression, l'amour, la séparation et la douleur comme on peut l'observer dans les passages suivants :

> *« Il fait indiciblement beau, et pendant ce temps, je me sens mal, mal, mal. Misérable. »* [150]
> *« La crise par laquelle je passe me paraît plus profonde que la dépression ordinaire. J'essaye d'être raisonnable, de m a dominer. En un mot, de ne pas tomber dans le désespoir. »*[151]

Ou encore ces passages pleines d'émotions et d'amour :

> *« Oh Solh, si tu savais comme je te suis reconnaissante d'être, d'exister, et que nous nous trouvions toi et moi sur cette terre, sur la même terre. Si tu savais. »*[152]
> *« J'aime Solh. Je l'aime à en mourir. »* [153]

Par ailleurs, on remarque la présence du champ lexical de l'idée du temps *(il fait déjà nuit, une nouvelle journée, ce matin, hier,*

[150] *Le Sommeil d'Eve*, Op., Cit., p. 59
[151] Ibid., p.20
[152] Ibid., p.27
[153] Ibid., p.26

onze heures du soir, il est dix heures, aujourd'hui, maintenant…) ainsi que l'opposition passé/présent qui met en évidence la souffrance et la solitude que ressent Faïna en l'absence de Solh qui est son seul espoir dans sa vie entière.

Le pathétique est donc l'une de tonalités dominantes de l'œuvre. Faïna, l'héroïne subit les affres de la souffrance et de la douleur causée par la distance et la séparation ; et c'est à Faïna de souffrir en essayant de se faire une raison pour survivre en écrivant toujours à Solh, en lui envoyant des lettres et en attendant toujours ses lettres en parallèles. A chaque instant et à n'importe quel moment, elle lui raconte ce qu'elle fait, ce quelle pense, ce quelle ressent et combien elle a besoin de sa présence et combien elle se sent triste en vivant loin de lui. Toutes ces émotions et ces sentiments nous mettent dans une situation touchante et triste. Pour illustrer cet état, nous citerons par exemple les passages où Faïna tente d'expliquer son impatience en l'absence de Solh, ainsi que son chagrin, sa dépression et sa tristesse.

> *« Je ne sais quoi, tout me blesse dans ce qui m'entoure (…). C'est comme une allergie de l'âme que ni les livres ni les conversations ne soulagent. Il*

me faut un peu plus de patience et une lettre de toi. Après, ça ira mieux. »[154]

« Le lendemain matin, bonjour la dépression. Ça me tient jusqu'au bout des cheveux. »

3- La tonalité lyrique :

Le lyrique est une tonalité qui regroupe les différents sentiments et les états d'âme que dégage le narrateur dans le texte.

« La tonalité lyrique résulte de l'effusion des sentiments et des états d'âme du narrateur.

Le lyrisme introduit en texte un mode plein d'amour et de sentiments comme le défini Yves Stalloni: « Au sens moderne du terme, le lyrisme sera défini comme l'expression personnelle de l'émotion exprimée par des voies rythmées et musicales. »[155]

Le lyrisme tend à émouvoir le lecteur, c'est un mélange d'amour, d'admiration, d'enthousiasme, de passion, de douleur et de sensation.

[154] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* p. 13

[155] Yves Stalloni, *les genres littéraires,* 2ème édition, Armand Colin, 2012, p. 88

Et pour exprimer toutes ces émotions personnelles, l'auteur différents procédés tels que l'usage de la première personne du singulier, la présence des figures de style, l'utilisation de la fonction poétique centrée sur le message ainsi que le travail sur la langue.

Le texte dibien, *le Sommeil d'Ève* comporte différents thèmes tel que l'amour qui est le thème par excellence du ton lyrique, ainsi que tous ce qui est amour malheureux, souffrance, rêve, tristesse, mélancolie et même parfois joie et enthousiasme. Notre corpus est fortement poétisé et le vécu et les sensations, mis en mots, sont remplis d'ardeur et de chaleur. Le *Sommeil d'Ève* convoque des champs lexicaux spécifiques aux sentiments, il introduit la fonction émotive, réveille l'égo et l'égocentrisme du narrateur-personnage et fait chavirer le texte vers l'autobiographie et l'autofictionnel et ce, même si le texte dibien avait une orientation générique autre.

Nous pouvons relever à titre d'exemple, le passage qui introduit le premier chapitre de la première partie où on remarque la présence de la fonction poétique ainsi que la forme du message à travers le poème en prose qui est caractérisé d'abord par le procédé de la répétition qui apparaît clairement dans les illustrations suivantes : le pronom personnel « je » (6 fois), la substantive féminine « voix » (3fois), le substantif féminin

« tilleul » (2 fois) et e verbe « être » (4 fois). Nous pouvons citer en outre , le retours des phonèmes identiques ; le « S » dans ce qui suit ; s« c'est », « suis », « Solh », « celui », « se dresse », « si », « souvent », « suis », « s'entretient », « s'adressant », « seule », « suis », ensuite le « T » dans les mots, « toi », « tes », « tes », « ton », « tes », « tilleul », « tilleul », « ta », « tu », « tue », « tête », « tes », « ton », « tu », « ton » et le « P » dans les mots, « parlé », « peu », « parole », « parlera », « petites ».

Nous pouvons donc conclure et dire que notre corpus est un texte qui contient du lyrique en regroupant les différents sentiments de Faïna qui semble écrire une lettre à Solh dès le début du roman, Faïna qui parle de Solh et à Solh au même temps, semble vouloir vivre dans un autre monde, monde plein de passion, d'amour sans obstacle, un monde propre à elle et à Solh, un monde où tout est permis.

> « *Il fait déjà nuit. C'est moi : Faïna. Je suis avec toi, Solh, dans tes occupations, tes inquiétudes ; ton repos, tes rêves…et les branches du tilleul. Le tilleul, celui qui se dresse devant ta fenêtre à Clairval. Tu m'en as si souvent parlé. Moi qui ai nom Faïna. Je me suis tue, mais pas ma voix, ou peu importe, la voix qui dit je et va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretient qu'avec elle-même.une parole en s'adressant à lui qui parlera seule là où elle est.*

J'abandonne ma tête sur tes genoux, de mes doigts j'apprends ton visage. Me cherches-tu de ton côté ? Je suis ici, dans un équilibre de petites laideurs domestiques. »[156]

4- La tonalité épique :

Le texte épique est un texte qui se caractérise d'abord par sa dimension surhumaine, il vise à provoquer l'admiration du lecteur et cela grâce à différents procédés comme les figures d'amplification, les figures d'analogies, les adverbes d'intensité et les phrases longues.

En outre, l'épique est un registre qui se définit par tous ce qui est surhumain, extraordinaire, symbolique et merveilleux, c'est une tonalité où domine la présence des superlatifs, des hyperboles, des gradations, des répétitions, ainsi que la personnification de la nature

Notre corpus est plein de passages qui regroupent les caractéristiques de la tonalité épique comme on peut le voir ans ce passage pris en charge par Faïna, où elle nous raconte un rêve :

« *J'ai eu tout à l'heure, entre veille et sommeil, deux vision. Celle d'un jardin d'abord, que je savais*

[156] *Le Sommeil d'Eve, Op., Cit*., p.11

m'appartenir. J'y musardais lorsqu'un monstre semblable à une auto broyée dans un accident s'y est engouffré. Bien évidemment, je n'ai pas été de force à m'opposer à pareille invasion. Le jardin lui-même était curieux. Il ne s'étendait pas en surface. Il avait l'allure une statue que nous avons vue ensemble, Solh et moi, sur la tombe d'Henri Laurens : puissante, massive, toute en torse et l'attention tournée vers l'intérieur. Ça ne pouvait pourtant être qu'un jardin. Pas beau. Plutôt sauvage avec sa profusion de plantes et de pierres moussues, ainsi que d'une espèce particulière de fougères. Il s'y dressait aussi les arbres. Arbres inquiétants, aux branches pendantes rappelant des chevelures dénouées qui couleraient en eaux intarissables. Ils étaient blancs sous leurs feuilles minuscules. Comme s'ils n'avaient jamais vu la lumière du jour. La mousse et les fougères ne manquaient cependant pas de couleurs. Elles répandaient d'intenses effluves. Je me tenais dans ce jardin censé m'appartenir. Je réfléchissais au moyen de sauver ma propriété du danger dont la menaçait l'informe, la hideuse chose immobile qui, par l'unique effet de sa présence, paraissait la dévorer. Alors, dans une brusque résolution, surmontant mon dégoût, je suis entrée à l'intérieur du monstre convulsé, froid, brûlé, et là j'ai accouché de mon enfant. »[157]

[157] *Le Sommeil d'Eve, Op.*, Cit., PP.24/ 25

Ainsi, on peut citer le fragment où Faïna sort de l'ordinaire et prend une dimension surhumaine et devient Louve, louve qui veut boire du sang, manger du pain au sang ainsi que des galettes noir ; un passage qui regroupe le champ lexical de tout ce qui est hors du commun comme *sang, noir, sauvage, rouge, horrifié et vampire,* tout cela nous laisse sentir qu'on est à l'intérieur d'un texte épique ; un texte qui cherche à provoquer notre admiration notre enthousiasme et nos sentiments :

> *« Maintenant je n'ai plus qu'une pensée : manger du sang. Manger, parce que je répugne à le boire(…). Même la couleur noire des galettes me fascine.je les croque accompagnées d'airelles crues, aigres-douces, à la saveur sauvage. Je mange ainsi du rouge et du noir. Solh devrait voir ça. Il serait, je crois, horrifié de découvrir ce côté vampirique de ma nature. N'oublie pas, Faïna, que tu t'appelleras Louve aussi. »* [158]

Par ailleurs, le ton épique est aussi présent, dans le texte dibien, et cela à travers le procédé de la personnification comme on peut le constater dans le passage suivant : « *Sur la table, mon téléphone au grand soleil respire. Mais il se tait. La boite au*

[158] *Le Sommeil d'Eve, Op.,* Cit., p. 29

lettres pose son regard sur la maison, mais ce regard est vide, indifférent. »[159]

A la fin de ce chapitre nous pouvons dire que *le Sommeil d'Ève de Mohammed Dib* est un texte à dominante tragique mais cela n'exclue pas la présence des autres tonalités qui viennent soutenir cette dernière comme le pathétique, le lyrique et l'épique. Tout cela laisse apparaître une écriture hybride, fragmentée et hétéroclite. C''est une écriture qui transgresse les frontières et qui produit un texte morcelé, éclaté dans un foisonnement de tons et de nuances qui étonnent et produisent l'emportement et la fougue de celui qui vient à la lecture.

[159] *Le Sommeil d'Eve, Op.*, Cit., P. 44

II. La fragmentation liée au genre: Introduction

Le genre est un concept qui sert à classifier et à ordonner l'ensemble des productions littéraires, c'est l'un des notions qui existent depuis des siècles et des siècles, il a été définit et redéfinit par plusieurs spécialistes, il est selon Kibédi-Varga : « *Une catégorie qui permet de réunir, selon des critères, un certain nombre de textes »*[160]

Et comme nous l'avons déjà signalé dans l'introduction du deuxième chapitre de la première partie, la notion du genre ne peut jamais se présenter à l'état pur car une même œuvre peut comporter différents genres, et cela laisse apparaître un texte en

[160] Kibédi-Varga (Aron), « Les Genres Littéraires » in Beaumarchais (Jean-Pierre), Couty (Daniel) et Rey (Alain), Dictionnaire des littératures de langue française, I, II, Paris : Bordas, 1994, P. 966

éclatement et c'est cette dynamique générique qui caractérise toute écriture romanesque moderne contrairement à l'écriture ancienne caractérisée par la linéarité. Eclatement qui est une notion selon Schaeffer :

> « *Qui vole en éclats (…) il est question de subversion, de crise, d'hétérogénéité, de dérive, d'indétermination, de composite, de dissolution, de polyphonie, d'écriture transgénérique, de fatras, inclassable autant de notions qui sont irréductibles les unes aux autres (…)* »[161]

Le genre est une notion qui devient de plus en plus problématique, équivoque, ambivalent et ambiguë car la plupart des théoriciens tendent à la définir et la classer et cela la mène vers l'enfermement et le cloisonnement comme c'est le cas de la notion de la littérature qui est elle-même indéfinissable, comme la très bien dit le Dr Raïssi Rachid dans son article sur l'enfermement de la littérature en citant Sandrine Erdely-Sayo :

> *« Pour dépasser cet enfermement, il faut peut être cessé de vouloir définir la littérature, qui est quelque*

---

[161] Marc Dambre, Monique Gosselin- Noat, *L'éclatement des genres au XXème siècle,* Presse Sorbonne Nouvelle, 2001, in https://books.google.dz/books?id=aQTaNpOa_uEC&dq=Qui+vole+en+%C3%A9clats+%28%E2%80%A6%29+il+est+question+de+subversion,+de+crise,++d%E2%80%99h%C3%A9t%C3%A9rog%C3%A9n%C3%A9it%C3%A9,+de+d%C3%A9rive,+d%E2%80%99ind%C3%A9termination,+de+composite,+de+dissolution,+de+polyphonie,+d%E2%80%99%C3%A9criture+transg%C3%A9n%C3%A9rique,+de+fatras,+inclassable+autant&hl=fr&source=gbs_navlinks_s, consulté le 14/02/2015.

> *part indéfinissable comme le souligne Sandrine Erdely-Sayo : « je l'indéfinirai » pour lui conserver toute sa force pour lui octroyer des fleuves à l'étendue incommensurable et lui préserver une valeur intrinsèque à sa propre définition ; je l'indéfinirai pour ne pas la déformer et pour protéger sa liberté créatrice »*[162]

Le texte dibien, *Le Sommeil d'Eve* est donc un espace où se côtoient les genres et s'interpellent, c'est le lieu du mélange des écritures et des formes, cette dynamique intergénérique qui caractérise notre corpus apparaît clairement à travers la présence de l'écriture de l'intime, du récit mythique, du récit sacré et de la nouvelle et cela dévoile la rencontre, l'échange, l'enrichissement ainsi que la particularité du texte dibien.

1- Le monologue intérieur

Monologue intérieur, journal intime ou écriture de soi ; forme d'écriture qui donne au lecteur accès à la vie intérieur des personnages, à leur pensées, à leur univers privé, à leur monde particulier qui dévoile l'intimité, rêverie, intériorité de ces derniers.

[162] Raïssi Rachid, « *L'enfermement de la littérature », in* http://www.oocities.org/gslimane/content3.htm, consulté le 14/02/2015.

Le monologue intérieur ; Un des procédés de la narration littéraire, une des constantes du nouveau roman qui laisse apparaître un texte fragmenté, hétéroclite et disparate, c'est une expression qui présente une série de pensées rapportées par un personnage grâce au style directe, c'est tout simplement un discours, non prononcé pris en charge par l'un des personnage, à la première personne du singulier qui révèle l'intériorité de sa conscience. Il est comme le définit Valery Larbaud, qui est le premier, en 1921, à introduire la notion dans le langage critique et à pratiquer cette forme dans *Amants, heureux amants « Une mimésis de la vie elle-même par une saisie immédiate des mouvements de la conscience (...)»*[163]

Ainsi, dans le même ouvrage intitulé *Du journal intime au Monologue intérieur dans la littérature du XXème siècle ; il commente l'œuvre de Barnabooth en disant :*

[163] - Gil Charbonnier, *Le Journal de Larbaud, Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXème siècle,* Presse universitaire Blais-Pascal, 2008, in https://books.google.dz/books?id=MEonlGxULqgC&pg=PA38&dq=Gil+Charbonnier,+Le+Journal+de+Larbaud,+Du+journal+intime+au+monologue+int%C3%A9rieur+dans+la+litt%C3%A9rature+du+XX%C3%A8me+si%C3%A8cle,+Presse+universitaire+Blais-Pascal,+2008&hl=fr&sa=X&ei=WwprVbufA4W6ggSFyYL4CQ&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gil%20Charbonnier%2C%20Le%20Journal%20de%20Larbaud%2C%20Du%20journal%20intime%20au%20monologue%20int%C3%A9rieur%20dans%20la%20litt%C3%A9rature%20du%20XX%C3%A8me%20si%C3%A8cle%2C%20Presse%20universitaire%20Blais-Pascal%2C%202008&f=false, consulté le 15/02/2015, p.22

> *« Ses œuvre en monologue intérieur apparaissent comme des textes rêvés par les narrateurs qui disent « je » plutôt que des ouvrages écrits par un auteur (…) »*[164]

Tout cela nous explique que le procédé du monologue intérieur est l'une des formes qui fait dévoiler un texte hybride, un texte qui se caractérise par la présence du délire, du rêve, de la folie, de l'imagination, ainsi que des passages où prose et poésie se confrontent, se confondent et se complètent au même temps par le jeu des rythmes et l'utilisation du vers -libre. Cette violence du texte fait apparaître donc un produit riche, *« un combat qui appelle le lecteur à la révolte »*[165]

Notre corpus *le Sommeil d'Eve* de M. Dib est un très bon exemple de l'écriture de soi, du monologue intérieur et de l'écriture de l'intime. Car tout le roman s'active à nous présenter cette forme d'écriture qui laisse apparaître un texte plein de rêve, de visions, de folie, du délire et des évasions, un texte qui nous installe dans un monde riche en matière de focalisation, d'implicite et de sous-entendu et cela apparaît à travers la narration qui est prise en charge, dans la première partie, par Faïna et, dans la deuxième partie, par Solh. Une narration qui se

[164] Ibid., p. 19
[165] *Le Journal de Larbaud, Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXème siècle*, Op., Cit., p. 25

caractérise d'abord, par l'utilisation de la première personne du singulier, le « je » et le « moi » qui implique la suite d'état de conscience que les deux protagonistes Faïna et Solh sont censés éprouvés et ceci traduit l'évocation de soi et les sensations d'âme que leur parole traduit, transmet et développe, une parole de soi, qui vient de l'intérieur et donc de l'intime :

> « *Moi qui au nom Faïna. Je me suis tue, mais pas ma voix, ou peu importe, la voix qui dit je et va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretient qu'avec elle-même. Une parole en s'adressant à lui qui parlera seul l à où elle est. »*[166]

Une parole comme l'a très bien dit le Pr Raïssi Rachid :

> « *Qui semble bien être de l'intime puisque l'écriture adopte, et ce dès l'incipit du roman, un mouvement très particulier qui va du "dehors" au "dedans" (…) puisque Faïna semble vouloir s'enfermer dans sa solitude en compagnie de la pensée de Solh. Ce mouvement de l'extérieur vers son intérieur lui permettrait de trouver bonheur et quiétude puisqu'il serait le lieu de la rencontre avec l'objet du désir et donc le refuge extrême contre l'absence. »*[167]

---

[166] *Le Sommeil d'Êve*, Op., Cit., P.11

[167] Raïssi Rachid, *Au centre d'un étoilement textuel, du Fou de Shérazade au Sommeil D'Eve de Mohammed Dib, Plaidoyer pour le Métissage, thèse de Doctorat, 2004, P. 113.*

Une parole, donc, qui permet à Faïna d'être la reine de ses pensées, une parole qui lui permet le silence qui paraît en dehors de sa voix intérieur, la voix qui dit «Je», une parole propre à elle, à Solh et à son univers intime, profond et absolu, un univers éloigné du "dehors", ce monde extérieur qui est laid selon elle et qu'elle qualifie d' « un équilibre de petits laideurs domestiques »[168]

Le « moi » et le « Je », de Faïna et celui de Solh, sont présents tout au long du corpus et reflètent de multiples émotions, sensations, affolement et bouleversement.

Dès l'ouverture romanesque, nos sommes en présence d'un récit à la première personne interpellant sans cesse un auditeur, dans le cas de notre corpus, Faïna appelle Solh ; ce dernier est fortement textualisé par de nombreux pronoms personnels qui bigarrent le texte, l'éclatent, le parsèment et le trouent.

Et comme l'a très bien dit Edouard Dujardin à propos de son roman *Les Lauriers sont coupés :*

> *« Le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle*

[168] *Le Sommeil d'Êve*, Op., Cit., P. 11

> *du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive. »*[169]

Dans le Sommeil D'Êve de Mohammed Dib et dès l'incipit, on ressent la présence de Solh dans l'esprit, la pensée et l'univers de Faïna, il est appelé, questionné, demandé à plusieurs reprises. Notre héroïne écrit pour Solh, rêve et vit pour lui, c'est lui seul qui lui donne naissance, vie et espoir :

> *« Je suis avec toi, Solh, dans tes occupations, tes inquiétudes, ton repos, tes rêves…Et les branches du tilleul. Le tilleul, celui qui se dresse devant ta fenêtre à Clairval. Tu m'en as si souvent parlé(…) J'abandonne ma tête sur tes genoux, de mes doits j'apprends ton visage. Me cherches-tu de ton côté ? Je suis ici, dans un équilibre de petites laideurs domestiques. »*[170]

Notre héroïne interpelle Solh et le textualise ainsi par des questions auxquelles elle se dépêche de répondre et cela crée un certain impact sur le texte et le rend original et particulier par le biais du désarroi provoqué par le silence et le vide que ressent Faïna pendant la nuit, et c'est à ce moment là qu'elle se trouve seul, en parlant à Solh et en rêvant de lui, elle essaye de fuir

[169] Dujardin Edouard, le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce, Paris. Ed. Albert Mssein, 1931, P.38

37 Le Sommeil d'Êve, Op., Cit., P.11

d'échapper et se retirer de « *la laideur et l'insignifiance de la vie du "dehors" »*[171]

Faïna déchirée entre trois monde différents, celui de Solh ; son amant, celui d'Oleg ; son marie et celui de Lex ; son fils, se trouve gênée, blésée et perdu en demandant à Solh de l'a comprendre :

> *« vivre avec toi, je ne rêve que de ça. Mais vous êtes trois à réclamer la même chose : toi, Oleg et Lex (…). Ne t'irrite pas, Solh, je t'en prie, si je parle d'Oleg, il est dans ma vi e, je n'y peux rien. »*[172]

Eloignée et séparée de Solh, Faïna est devenue un être accablé, affolé et angoissé par un amour interdit et choisis comme abri la folie, le rêve et même la parole intérieur et le silence derrière lesquelles elle se cache et dit ce qu'elle n'arrive pas à dire à haute voix ; c'est une voix intérieure, une voix de l'intime, une voix perdue et effrayée :

> *« Ce que tu est dedans et qui se veut dehors, à l'air. Ce dont, vidée de toi-même, tu te trouves engorgée. Cette parole.une parole séparée de tout et devenue tout. »*[173]

---

[171] *Au centre d'un étoilement textuel, Du Fou de Shérazade au Sommeil d'Êve de Mohammed Dib, Op., Cit., P.114*
[172] Le Sommeil d'Êve, Op., Cit., Pp.36, 37
[173] Ibid., P.20

De ces propos, Faïna paraît comme une femme fragile, faible et enfermée dans sa vie privée, elle est victime de deux mondes contradictoires, perdue entre son univers intérieur envahi par ses monologues, sa pensée la plus intime et l'écriture de soi et un univers extérieur qu'elle déteste. Faïna en s'éloignant peu à peu de la vie extérieure, de son travail, de ses proches et de tout ce qui est en contact avec le dehors, choisit de vivre avec Solh dans un monde imaginaire plein de rêve, un monde qui se caractérise par le silence à travers le monologue et la parole de l'intime qui lui permet d'être toujours en contact avec son amant :

> *« (…) personne ne m'ôtera la liberté de parler à Solh dans le silence de mes jours et de mes nuits. »*[174]

Dans un autre fragment du texte, Faïna se méprise parce qu'elle est incapable d'avouer, à ses parent, l'amour qu'elle ressent envers Solh :

> « *Je suis désolée, et combien triste, de n'avoir pas mieux su aller à ta rencontre, Solh. Je devrais tout confesser à mes parents. Tu as devant toi une personne malhabile à celer une partie de sa vie, ou quoi que ce soit d'autre, et peu capable de souffrir*

[174] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* P. 26

> *que ses rapports avec ses proches ne portent la marque d'une entière franchise. »* [175]

La pensée intime de notre héroïne apparaît clairement à travers la forme du monologue intérieur qui se dévoile dans le « Je » et le « moi », ainsi que dans les discours immédiats de la narratrice avec elle-même. Certains des évènements et des faits racontés se veulent être une écriture du journal intime par la datation que contiennent quelques fragments du texte dibien :

> *« Aujourd'hui deux lettres de Solh, l'une datée du 18 et l'autre du 22. Il se tourmente trop à mon sujet. Il ne me connait pas encore assez. Je dit les choses comme je les sens, selon l'humeur du moment, et chaque minute apporte du nouveau. Je n'y peux rien. J'ai le cœur en berne maintenant (…)»*[176]

Ou encore, quand Faïna commence à nos raconter tous ce qui se passe avec elle à travers sa pensée la plus intime, simple et sincère, elle nous transmet toute interrogation, toute réflexion ; tout sentiment, toute intimité et même tout mal qu'elle ressent en l'absence de Solh, en l'absence de ses lettres :

> « *Il est plus de neuf heurs du soir. Et toujours pas de lettre de Solh. Qu'y a-t-il ? Où est-il ? Quelle absurdité d'avoir le téléphone à portée de sa main et de ne pouvoir lui téléphoner (…) Tu sais ce que je*

[175] Ibid., P. 59
[176] *Le Sommeil d'Êve*, Op., Cit., P.21

> *fais, moi, Solh ? Mes cheveux. Au lit, avant de m'endormir et après avoir éteint la lampe, j'enlève les épingles qui les retiennent. Et je les laisse me glisser sur les épaules. Dans le noir, j'imagine que ce sont tes mains et ta respiration. On finit par se contenter de ca qu'on a. Je ne peux pas croire que tu m'aie oubliée. »*[177]
>
> *« Elle est passée maintenant, cette journée du mercredi (26avril) »*[178]

L'écriture du monologue intérieur s'interprète ainsi à travers d'autres procédés comme l'utilisation du présent de l'énonciation, par la logique peu visible qui apparaît clairement dans les idées juxtaposées de Faïna, ainsi que par les exclamations et la ponctuation qui traduit l'implication de notre héroïne dans son énoncé.

Faïna, par le biais de tos ces récits à la première personne du singulier, nous plonge dans un univers plein de révélation, d'imagination et de réflexion, un univers du moi naissant et de la poursuite d'un récit introduit par le vide, le silence et l'intime.

Donc, toute la première partie de notre corpus s'active à nous donner des informations sur l'héroïne à travers son récit, sa pensée et ses rêves. Tous ces évènements se présentent sous forme d'une série du monologue intérieur reflétant la vie triste et

[177] Ibid., P.30
[178] Ibid*., P.30*

mélancolique de Faïna qui apparaît à travers les différents thèmes comme sa solitude, son désespoir, sa vie nocturne en l'absence de Solh

Contrairement à la première partie, prise en charge par Faïna, la deuxième partie, celle de Solh ; second narrateur du texte, le Je de Solh se glisse presque imperceptiblement parmi d'autres modes de narrations. Solh prend en charge le récit et reprend d'abord ce qu'a racontée Faïna et nous narre ce qu'ils ont vécu ensemble, et se livre, lui aussi, à des fragments qui se caractérise par le monologue intérieur, d'abord à la page 119 :

> « *J'étouffe. Derrière, se brise mon corps nocturne. Noirs enclos pour de noirs pensées. Pour une parole continuant toute seule et, poursuivant, parlant uniquement de solitude. Mots inépuisables, infatigables (...) »*[179]

Ou encore :

> « *Je surveillais l'aube ; où bras et jambes mêlés au siens, et à travers une marée d'idées macabre, j'écoutais le silence dévasté par le rugissement de la voiture lancée à fond sur l'autoroute proche, une seule à la fois, pas deux, et les murs de l'hôtel éclatant,(...). Pour l'instant je n'avais affaire qu'à mes pensées toutes tournées vers elle, la femme qui, la respiration imperceptible, dormait à mes côtés. Je*

[179] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* p.116

> *l'avais ramenée des rives où elle était allée se perdre, où elle avait couru s'immoler. Je l'avais tenue par la main (...) mais la question maintenant, la vraie question : qu'ai-je encore à faire avec elle ? »*[180]

Solh, par ces récits à la première personne du singulier, essaye, lui aussi, de nous transmettre sa pensée la plus intime, à travers ses questionnement et ses interrogations qui nous permettent de mieux le connaître.

En conclusion, il est important de noter que ces textes du monologue intérieur, de la pensée émotive, de la conscience et de tous ce qui est privé dans la vie de la personne, dévoile une vie pleine de manque, de carence et de vide.

3- Le récit sacré :

Le récit sacré est un genre littéraire comme le récit mythique, le monologue, la nouvelle et le conte. Il est présent, comme on là déjà signalé dans la première partie, dans le texte littéraire soit implicitement ou explicitement, et cela en se rapportant au texte divin par la citation, par l'allusion ou par la reproduction du récit lui-même.

Le Sommeil d'Ève est le lieu où s'entrelacent et s'entretissent les récits sacrés. M. Dib, dans son texte, fait allusion aux trois

[180] Ibid., P.116, 117

religions monothéistes et ce, en introduisant d'abord l'histoire de la création du monde, celle du péché originel ainsi que la fête religieuse de la Saint- Jean et l'histoire de la mère de l'humanité, Marie.

La présence du texte coranique s'effectue donc dans le texte dibien par plusieurs modalités. D'abord, à travers les visions racontées par Faïna en état de veille ou les récits de rêve où on remarque la présence des éléments qui renvoient au paradis. Ainsi M. Dib, en parlant du sacré, prend la précaution de reprendre la parole coranique telle quelle et ce, pour montrer l'originalité et la singularité du texte religieux et sacré.

1- Le péché originel :

Ce récit sacré est introduit dans le texte dibien, d'abord à travers le nom d'Êve cité deux fois dans l'œuvre dibienne ; une fois dans l'intitulé de notre corpus et une seconde, dans le corps du texte en parlant du sommeil d'Êve.

Ève, ce nom biblique, qui est présent dès la première page de couverture, situe le texte dans différentes traditions religieuses, dans un temps lointain, le temps de la création où s'installe la première faute originelle.

Ève est connue, dans la culture universelle qui reprend les textes sacrés, comme la première femme et l'épouse d'Adam, réfère

directement à l'histoire de la création du monde, celle du péché primitif, connu dans les trois religions monothéistes.

Ainsi, après l'utilisation de ce nom biblique, les rêves de Faïna viennent nous confirmer cette allusion au péché originel, et ce, à travers la présence de différents thèmes comme celui du jardin, du fruit et de l'arbre où Faïna nous raconte son rêve entre veille et sommeil :

> *« La seconde vision avait, elle aussi, un jardin pour cadre. Un oranger poussait dans ce jardin. Le seul oranger que je n'aie jamais vu, c'est au canaries, à Ténérifie, au pied d'un ancien volcan. Dans mon rêve, au lieu d'un volcan il y avait juste une ombre, mais immense, dotés d'ailes. Je me promenais, attendant quoi : quelqu'un, quelque chose ? Je n'attendais en fait, et je le savais, qu'une orange. Qu'on m'en donnât une. Bien d'autres arbres m'entouraient. Plutôt que des orangers, c'étaient des hommes pétrifiés, ni vifs, ni morts mais qui, j'en avais la certitude, pouvaient agir comme des êtres vivants. Pour le moment, figés, ils s'enfermaient dans un mutisme rigoureux. »* [181]

Cette deuxième vision de Faïna nous fait penser à la scène originelle d'Êve et d'Adam au Paradis. Ce rêve à caractère religieux est en étroite relation avec la religion de l'auteur et de

[181] *Le Sommeil d'Êve, Op., Cit., P. 25*

son personnage Solh, car la présence des différents motifs et divers thèmes mènent le lecteur à penser à la faute originelle qui remonte au début de la création.

Faïna, dans son rêve avait envie de manger une orange mais elle n'a pas cédé à son désir et elle ne l'a pas demandé. Cette vision de Faïna ne fait que répéter la scène du péché primitif.

Par ailleurs, le péché primitif apparaît, dans notre corpus, à travers la présence de différents mots qui sont en étroite relation avec l'histoire de la faute originelle comme on peut le remarquer dans les fragments suivants :

> « Prie *pour moi Solh », « Elle a tendu vers moi le regard d'une qui se noie, qui a commis un acte irréparable et va en prendre conscience, ou en a déjà pris conscience et sait quel acte. », « J'en étais à me poser la question. Et si elle n'avait pas reçue la grâce ? »*[182]

Ou encore :

> *« Elle n'était en peine d'être sauvée de rien parce que nul, et pas même son Dieu peut-être, n'aurait su quoi lui pardonner. »*[183]

[182] *Le S*ommeil d'Ève, Op., Cit., p. 39
[183] Ibid., p. 40

Tous ces énoncés et fragments qui jouent à la réactualisation et à la reprise du thème du récit sacré et surtout du péché primitif d'Adam et d'Êve participent bel et bien à l'éclatement et à l'explosion de la structure du texte dibien et mènent le texte vers la fragmentation qui dit la particularité et l'originalité de l'écriture.

2- La Saint Jean :

La Saint Jean, comme on l'a cité, d'ailleurs, dans la première partie, est une fête religieuse célébrée tous les ans le 24 juin. Elle est fêtée la nuit qui coïncide avec le jour de la naissance de Saint Jean Baptiste. L'origine de cet évènement est liée au culte du soleil et c'est pour cela qu'aujourd'hui, elle est fêtée à travers le monde, grâce au feu de la Saint Jean, pour célébrer la lumière et l'éclat de l'été et du soleil.

Dans *Le Sommeil d'Ève,* le jour de la fête de la Saint Jean, pour Faïna avait une grande importance :

> *« J'attends le jour où je serai dans ses bras, je l'attends à en avoir mal dans le corps. La Saint Jean est bientôt là et mon cœur déborde de souvenirs. L'été dernier, comblé, et cet été… »*[184]

[184] *Le Sommeil d'Ève Op., Cit.*, p. 51

Faïna avait donc de bons souvenirs l'été dernier en la présence de Solh et de Son amour. Mais cette occasion ne sera pas fêtée cet été, comme Faïna le confirme dans un autre fragment :

> *« La Saint Jean arrive. Une panique indescriptible monte en moi. J'ai promis d'aller à cette occasion chez Eero et Tuuli, dans l'île de Viljala. Tuuli dit que je suis la flamme qui allume leur Saint Jean. Mais je sais que je n'irai pas. »*[185]

3- **Marie ou la mère de l'humanité :**

Marie ou Meriem, un nom à connotation religieuse. C'est un signe anosmatique introduit dans le texte dibien pour signifier le pardon, la rédemption et la grâce. L'œuvre dibienne convoque le nom de Marie, par le biais du Coran où Dib cite ce verset coranique dans la clôture du récit :

> *« Nomme-la dans l'écriture Marie, alors qu'elle s'isolait des siens quelque part à l'est, puis tendait autour d'eux un voile, sur quoi nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans défaut. »*[186]

Faïna ne s'arrête pas de se métamorphoser, de l'icône, elle se transforme en Marie ; cette femme que Dieu aime et préféra à

[185] Ibid., p. 53
[186] *Le Sommeil d'Ève Op., Cit.*, pp. 211,212.

toutes les femmes. Marie, la mère de Jésus qu'elle met au monde par le seul pouvoir divin.

Marie est convoquée, dans le texte dibien, tout simplement pour marquer et montrer cette possibilité du Pardon, de la Rédemption et de la Rémission que Dieu permet à l'être humain en lui donnant cet espoir et ce moyen de la réparation. Et comme l'a très bien précisé Raïssi Rachid :

> *« Par ce parallélisme entre Faïna et Marie, l'écriture vient nous désigner la sainteté incontesté et incontestable de la femme et de sa puissance suprême issue de son pouvoir de donner la vie par l'esprit, le cœur et le corps. »*[187]

L'œuvre dibienne fait donc, allusion à ce nom biblique évoqué dans toutes les écritures saintes ; ce nom emblématique qui symbolise la pureté, la clarté et la sainteté.

Faïna, Louve, Icône et Marie ; ces signes anosmatiques et cette métamorphose d'une figure à une autre fait de notre héroïne, un être emblématique et problématique parce qu'elle acquiert de l'épaisseur. Faïna est un personnage dédoublé ; elle est à la fois, une femme sainte (Eve et Marie), une femme démon et vampire (Louve). Toutes ces nominations s'entrecroisent, dans le texte dibien, pour dégager une signification et une symbolique qui

[187] Raïssi Rachid, *Au centre d'un étoilement textuel, Du Fou de Shérazade au Sommeil d'Êve de Mohammed Dib, Plaidoyer pour le métissage, Op., Cit., p. 170*

attribuent à notre personnage principal des qualités mystérieuses, incertaines et confuses qui transforment le personnage en symbole de lumière, de sainteté et de purification.

Conclusion :

Tous ces textes et ces écritures font du texte dibien un œuvre éclatée, fragmentée et hybride. *Le Sommeil d'Eve* est donc un amalgame de genres de fiction, de souvenirs, de récits sacrés et de monologues. C'est ainsi que notre corpus nous fait voyager dans un monde plein d'histoires, d'aventures et de rêves.

L'œuvre dibienne s'inscrit donc dans une écriture qui essaye de se libérer de toutes les règles et toutes les contraintes. C'est une œuvre intergénérique qui donne naissance à une nouvelle forme de l'écrit pour tout simplement casser la forme traditionnelle de l'écriture.

CHAPITRE II : FRAGMENTATION ET ECRITURE MYTHIQUE

Comme nous l'avons signalé précédemment dans la première partie de cette recherche, le mythe accepte et reçoit différentes acceptions. Il est à l'instar des autres genres comme le conte, la légende et l'épopée, une notion qui suscite beaucoup de débats. Le mythe relève de la fiction, de l'imagination et du fabuleux et ce, indépendamment de la conception des anthropologues qui le considèrent, eux, plutôt comme une« *histoire vraie* »[188], une réalité et « *une parole essentielle* »[189].

Cette double signification du mythe le place d'emblée dans une ambiguïté de sens qui en fait un concept polysémique qui occupe un champ vaste et universel au point d'être un invariant universel de la littérature car il travaille implicitement et explicitement tous les textes et leur donne sens.

En effet, le mythe est l'une des notions qui a investi complètement le monde de la littérature par les réécritures, les réactualisations et l'oralité qu'elle introduit en filigrane malgré la volonté du scripteur.

De par son sens étymologique, le terme « mythe » s'oppose au terme « logos » puisque le premier signifie parole alors que le second relève du discours rationnel, c'est-à-dire du discours de la raison.

[188]Mircea ELIADE, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, 1963, P.11
[189]Marie-Catherine Huet-Brichard, *littérature et mythe*, Hachette livre, Paris, 2001, p. 4

Le mythe, lui, est un récit structuré, épique, merveilleux et symbolique qui vient nous relater un événement qui a eu lieu dans les premiers temps, les temps des commencements. Il est selon Marie-Catherine Huet-Brichard :

> *« Un récit collectif, transmis de génération en génération, ayant pour fonction d'éclairer, à travers l'histoire des dieux ou des héros, les questions que l'homme se pose sur sa propre naissance et sur celle de l'univers. »*[190]

Le mythe est donc une histoire orale, transmise par la parole d'un peuple à un autre. Un récit qui raconte les exploits des dieux et des héros. Il est là pour nous expliquer comment les choses et les hommes sont venus à l'existence et pour conter, raconter, expliquer et réexpliquer les choses du destin et de la nature. Le mythe est un évènement qui n'a pas d'origine, il est transmis grâce à la parole, de bouche à oreille et existe jusqu'à présent grâce à l'écriture qui lui permet de devenir une *« figure protéiforme »*[191], inconstante et mouvante. Le mythe est une forme qui existe dans l'histoire elle-même, il ne se trouve, comme l'explique Lévi Strauss : « Ni dans le style, ni dans le

[190] Marie-Catherine Huet-Brichard, *littérature et mythe*, Op., Cit., p.5
[191] Ibid., *P. 4*

mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. »[192]

De ce fait, nous considérons le mythe tout simplement comme une forme que la littérature utilise comme instrument pour en rendre le texte hybride, fragmenté et éclaté par la présence de ces différents mythes qui lui permettent l'originalité et la particularité et ce, sans oublier l'épaisseur et la profondeur que les textes obtiennent par l'utilisation de la parole mythique. Pour ce qui est de notre corpus d'étude, le texte dibien, *Le sommeil d'Eve*, s'active, comme beaucoup d'autres textes de la littérature universelle, inlassablement à travailler cette question du mythe pour l'épaissir en l'éjectant de la sphère des non-sens et des significations courantes de la vie quotidienne. Cela apparaît tout au long du texte dibien à travers la présence explicite et parfois implicite des figures mythiques et des grands mythes qui ont existé depuis la création du monde et qui continuent d'exister grâce à l'écriture qui fait d'eux l'une des plus importantes composantes du récit ; écriture mythique qui donne au lecteur ce plaisir de reconnaître tout le jeu intertextuel que produit le texte comme l'affirme Marie-Catherine Huet-Brichard intitulé *Littérature et mythe*, pour l'auteur :

> *« La référence implicite aux grands récits mythiques construit un espace de dialogue*

[192] Marie-Catherine Huet-Brichard, *littérature et mythe*, Op., Cit., p. 7

> *entre le narrateur et le lecteur lequel savoure un double plaisir : celui de la reconnaissance du jeu intertextuel et celui, plus complexe, de sa supériorité par rapport aux personnages, laquelle lui permet de conférer à l'histoire narrée le statut de fiction ou de mythe. »*[193]

1. Le mythe d'Ève :

Dans ce sens, le mythe dans *Le Sommeil d'È*ve apparaît dès la première page de couverture, dans le titre, un lieu de reconnaissance avec la présence de la première figure mythique Ève ; une histoire qui remonte aux premiers temps ; temps du commencement de l'existence. Ce mythe, celui d'Ève est dédoublement représentatif ; il est le mythe de la personne Ève, la mère de l'humanité et il réfère aussi u mythe du péché originel, commis par Adam et Ève dans les jardins du paradis ; point il faut signaler que ce mythe est aussi une histoire sacrée puisqu'elle existe dans le coran et dans les autres livres des religions monothéistes.

[193] *Littérature et mythe, Op., Cit., P.4*

Notre corpus se veut donc un récit des origines et Ève, dans l'intitulé de notre corpus, fait référence à l'histoire de la création du monde et à celle du péché originel.ET comme l'a affirmé Raïssi Rachid :

> *«La deuxième partie du titre de l'œuvre dibienne, Eve semble convoquer d'emblée l'histoire de la création et les thèmes obligés du péché originel, du renvoi du paradis de l'espèce humaine et la condition actuelle de l'humanité où l'être semble toujours assujetti à la faute et toujours enclin à sa réactualisation. »*[194]

2. Le mythe de l'icône :

Dans le texte de notre corpus, un autre mythe est présent par la référence à l'icône. Dans la première partie intitulée *Moi qui est nom Faïna*, le personnage de *Faïna* décrit l'appartement de ses parents et les objets qui le constituent. C'est là que le texte fait introduit un autre mythe pour donner plus d'épaisseur et de signification au premier :

[194] Raïssi Rachid, *Au centre d'un étoilement textuel, Du Fou de Shérazade au Sommeil d'Ève de Mohammed Dib, plaidoyer pour le métissage,* Op., Cit., p. 109

> *« L'appartement de mes parents, c'est ça. Tout y est pratique, pour eux. L'icône recouverte de cellophane pour qu'elle ne salisse pas, (…) »*[195]

L'icône est un mot issu du grec eikona « image » qui veut dire une représentation d'une figure religieuse dans la tradition chrétienne orthodoxe, c'est une image sacr**é** à valeur symbolique des saints et en ses contraires car Faïna va se métamorphoser, tour à tour, en Ève et en Icône actualisant ainsi les différentes transitions de l'histoire de l'humanité et celle de la femme qui a toujours occupé le centre de la vie et de ses centres.

3. Le mythe du Loup et de la Louve :

Par ailleurs, Faïna et Solh, personnages principaux de notre corpus, sont étroitement liés aux noms symboliques er très parlants du Loup et de la Louve : des figures mythiques qui remontent au temps du commencement de la création. Faïna devient Louve, juste après l'accouchement de son fils. Elle se métamorphose en animal qui aime manger du sang, qui n'a pas envie des nourritures ordinaires sauf de ceux qui ont comme

[195] *Le Sommeil d'Êve,* Op. Cit. P.11

couleur le noir et le rouge. Faïna est appelée Louve, un animal féroce et bestial qui symbolise la force et la sauvagerie.

> *« Maintenant je n'ai plus qu'une pensée : manger du sang. Manger, parce que je répugne à le boire. Ça se présente sous forme de galettes de seigle où, au lieu de lait ou d'eau, on a incorporé du sang. Depuis ma sortie de l'hôpital, je n'ai pas d'appétit pour d'autres nourritures. Par contre, ce pain au sang, j'en raffole (...) Même la couleur noire des galettes me fascine. Je mange ainsi du rouge et du noir (...) Solh devrait voir ça. Il serait, je crois, horrifié de découvrir ce côté vampirique de ma nature. N'oublie pas, Faïna, que tu t'appelleras Louve aussi. »*[196]

Le mythe du Loup et de la Louve sont présents, dans l'œuvre dibienne, comme noms propres à travers la voix en italique qui ne cesse de le rappeler à Faïna : « N'oublie pas, Faïna, que tu t'appelleras Louve aussi »[197]citation, italique.

Et dans un autre endroit du texte, la même voix interpelle Faïna pour lui dire dans l'intimité et le secret de sa personne :

[196]*Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., P.29
[197] Ibid., *P.29*

> *« Tu connais ton vrai nom à présent, mais chut ... Ce nom doit rester secret. A n'utiliser qu'entre quatre murs, qu'entre toi et moi. Sans le savoir, on a souvent affaire dans la vie à des gens qui sont des bêtes en train de devenir humaines. Mais s'est-on avisé qu'on rencontre non moins souvent des bêtes qui sont des humains entrains de recouvrer leur nature de bêtes ? Tu reprends ta vraie nature, ta nature de Louve. Tu t'appelles Louve. Mais chut... »*[198]

Le loup et la louve sont donc déchargés puis rechargés par de nouveaux sèmes qui les affectent pour les métamorphoser en des noms symboles. Le loup et la Louve sont, dans la mythologie gréco-latine, des animaux fabuleux qui se caractérisent par la méchanceté, l'agressivité et la cruauté. La louve symbolise la fertilité et la fécondité, c'est elle que Mars a envoyé pour allaiter Remus et Romulus, les fondateurs de Rome. C'est ainsi que le loup, selon le dictionnaire des symboles, est source de lumière car il dérive du grec Leukos qui veut dire lumineux : « D'origine latine et veut dire Lupus dont le féminin est Lupa qui correspond

[198] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., P.68

en grec au mot Leukos au féminin Luken qui signifie lumineux"[199]

De plus, cet animal symbolise plus que de la lumière comme l'explique Miguel Menning dans son dictionnaire des symboles :

> *« Certaines traditions scandinaves ont fait de cet animal nocturne un dévorateur d'astres, et du soleil en particulier. C'est en ce sens qu'on le considère aussi comme un symbole de lumière, lui qui parvient à percer la nuit avec son regard lumineux. »*[200]

Le loup est donc l'une des figures mythiques les plus connu**s** dans le monde de la fiction. Cette figure dégage diverses significations complexes et contradictoires. Il est, tout en même temps, source de lumière, source de férocité et de sauvagerie.

4. Les Arbres mythiques :

Indépendamment du mythe du loup, le texte dibien fait aussi allusion à d'autres mythes et notamment aux arbres entourés par

[199]Jean Baptiste, Bonaventure de Roquefort, *Dictionnaire étymologique de la langue française,* volume 2, imprimeur-éditeur, Paris, 1894, p. 37.
[200] Miguel Menning, *Dictionnaire des symboles*, éd. Eyrottes, Paris 2005, article : Loup, p. 128.

d'autres récits mythiques, multiples et variés ; un des sujets universels, évoqué, travaillé dans et par les différentes civilisations, différemment bien-sûr et chez tous les peuples du monde. Son origine remonte au début de la création. C'est l'un des thèmes décrits et racontés pratiquement dans tous les contes et les mythes qui s'intéressent aux grandes questions qui régissent monde et sa création.

L'arbre est le symbole de la continuité. Il représente la vie, le bien, le mal, l'ombre et la lumière. Il est, comme beaucoup d'autres végétaux, cité et évoqué dans les mythes de la création du monde. Il joue un rôle très important et, voire primordial dans la vie des êtres humains. Il nous protège de la chaleur et de la pluie comme il est nous donne également de l'oxygène source de vie.et de plus il permet à l'homme aussi bien qu'à l'animal de se nourrir grâce aux fruits qu'il offre généreusement à tout un chacun.

C'est ainsi que Dans *Le Sommeil d'Ève,* « l'arbre est loin d'être un élément décoratif ». Il est au contraire un élément structurant puisque générateur d'un sens séculaire qui explique pour ceux qui savent écouter l'avènement de la vie et des sens. Car l'arbre, au même titre que la langue, accompagne l'être depuis le début de la création. De plus, tout arbre est sacré parce que son origine est céleste, il vient du paradis et a pour mission de produire l'essence et l'essentiel de la vie, l'air que nous respirons. Il est

un objet constant et un végétal stable. Il représente une grande importance et une immense signification ; une signification qui va au-delà du premier sens. Il constitue l'un des composantes les plus durables, stables et invariables de la vie.

Et, c'est pourquoi Le texte dibien donne donc, une cette importance à l'arbre ; une importance qui révèle par la variété qui implique différents rôles allant de l'essence aux traitements, à l'ombre et à tous ses bienfaits. En effet, on peut recenser différents arbres dans notre corpus d'étude : et cela par l'évocation de nombreuses essences : le tilleul, le sapin, le bouleau, le pin, le chêne, le pommier, l'oranger, etc. Des végétaux de grande importance dans la mythologie nordique et même universel.

4.1. Le tilleul :

Dès l'incipit, Faïna cite le tilleul, qui se trouve devant la fenêtre de Solh à Clairval, en disant : *« (…). Et les branches du tilleul. Le tilleul, celui qui se dresse devant ta fenêtre à Clairval. Tu m'en as si souvent parlé »*[201]

Faïna fait allusion à cet arbre majestueux et beau qui réfère dans la mythologie nordique à l'arbre sacré dédié à Freyja ; déesse de la beauté, de l'amour, de la terre et de la fertilité. C'est un arbre qui symbolise l'union, l'amitié, la tendresse, la fidélité et

[201]*Le Sommeil d'Êve, Op., Cit., p. 12*

l'attachement. Ce qui laisse présager le contenu amical entre deux êtres qui évoluent, à l'origine, dans deux contextes différents, deux origines contraires, Faïna et Solh.

4.2. Le sapin et le bouleau :

Dans le premier chapitre intitulé *un parfum de neige* et à la page 19, Faïna évoque deux espèces d'arbre :le sapin et le bouleau en parlant de leur statut capital et essentiel dans sa vie et dans la vie de tous les êtres humains, et nous parle de leur origine qui dérive de la même racine qui est la maison, l'habitation et l'abri.

> *« Une tradition, chez nous, reconnaît à deux arbres un statut primordial dans la vie de l'être humain. Ils sont désignés, l'un comme l'autre, d'un composé à partir d'une racine commune : Koti, la maison, le chez soi. Ce sont le sapin (de la maison) Kotikuusi, et le bouleau (de la maison) Kotikoivo. A la campagne, on laisse souvent un beau sapin et un beau bouleau pousser à côté d'une habitation (...) certains de ces arbres sont vieux de cent ans, l'équivalent de trois générations. »*[202]

[202] *Le Sommeil D'Ève,* Op., Cit., *p. 19*

Faïna trouve donc, dans ces arbres, l'abri, le bien-être, la chaleur et la protection. Elle trouve ce qui lui manque en l'absence de Solh. Le Sapin, pour notre héroïne, est un arbre gardien, celui qui la défend, la surveille et la protège, il est fixe, ferme et constant. Il ne change jamais.

> *« L'arbre gardien, c'est le sapin. Il est chaud, il protège de la pluie, des malaises, et surtout de la foudre. Les enfants apprennent à jouer à la vie avec les pommes tombées de ses branches, qu'ils transforment en vaches, en moutons, en cochons. Ils construisent à son pied des maisons comme ils s'imaginent qu'ils en auront une plus tard, et les meubles sont taillés dans l'écorce. Le sapin, c'est quelque chose de stable, de durable. Un symbole de sécurité. »*[203]

Le Sapin est un arbre sacré qui existe depuis la création du monde. Il est un objet de célébration comme il est présent dans plusieurs civilisations et dans différentes traditions. Il est, depuis l'antiquité, considéré comme le symbole de la vie. Et selon le petit dictionnaire de la mythologie le sapin est :

[203] *Le Sommeil D'Ève,* Op., Cit., p. 19

> *« Un arbre sacré et merveilleux, (…) il dissimule de la vierge Marie et Jésus aux yeux de leur poursuivants et fut donc béni (…). Son caractère sacré ressort bien de la confession qui lui est faite, parce que le berceau de Jésus y fut suspendu et parce que les pâtres font jaillir le feu vivant en frottant deux morceaux de son bois (feu et fumée). Le sapin est utilisé pour différentes pratiques magiques et religieuses. Lorsqu'on construit une maison, on plante un sapin ou une branche à proximité, afin d'apporter aux habitants bonheur et joie »*[204]

Contrairement au sapin, Faïna voit dans le bouleau, un arbre de rêve, de songe et de nostalgie. Elle le qualifie d'arbre de fée qui attire les étoiles et qui transporte les jeunes filles dans un autre monde, le monde des évasions et des songes à travers la balançoire qui leur permettent l'imagination et la fiction.

> *« Le bouleau par contre se pose en arbres des rêves. D'abord il perd son feuillage en hiver. Une raison déjà qui le fait prendre*

[204] *Mircea Eliade, « L'Arbre sacré »,* in https://krapooarboricole.wordpress.com/2009/09/09/larbre-sacre-mircea-eliade/, *consulté le 20/02/2015.*

> *pour un tout fou. Il joue aussi à l'arbre-fée qui par temps froid attire les étoiles dans sa ramure dénudée. L'étoile polaire, surtout, est celle qu'on aime lui associer. En été, on y attache la balançoire sur laquelle, fermant les yeux, les jeunes filles se laissent transporter loin, loin, au royaume des songes le va-et-vient qui brasse ensemble frondaisons, ciel, nuages. (...) quand on se trouve à l'étranger, l'image du pays se ravive au souvenir du bouleau. Et rêver de l'été, c'est bien sûr penser au bouleau. »*[205]

Etymologiquement, le bouleau vient du latin « betula ».C'est un arbre qui a existé depuis le début de la création. Il est selon la mythologie nordique, l'arbre qui a donné naissance à la première femme Embla par le biais d'Odin qui est le dieu principal de la mythologie nordique et ses frères. Ainsi, Berkano est la déesse bouleau, elle est le symbole de cet arbre comme le précise Sabbat Modron :

> *« Dans la mythologie scandinave, la déesse Berkano est traditionnellement liée au*

[205]*Le Sommeil D'Êve, Op., Cit.,* p.p. 19, 20.

> *bouleau, elle s'appelle d'ailleurs parfois déesse-bouleau. »*[206]

Le bouleau est donc un arbre mythique, il est le symbole de la purification, de la douceur et de la délicatesse. Sa présence apporte calme et sérénité par la couleur de ses feuilles.

4.3. Le pin :

Le pin est aussi une autre espèce d'arbre cité dans le texte dibien où l'héroïne nous parle de ses troncs qui ont commencé à prendre une autre couleur ; du rouge, presque du violacée comme elle le précise elle-même d'ailleurs :

> *« Dans le Soleil couchant, les troncs de pins ont pris une profonde teinte rouge, presque violacée. Les arbres sont immobiles si loin que s'étende le bois. Ils se livrent sans un murmure à la nuit dont l'approche s'empare du cœur plus qu'elle ne s'impose aux choses. »*[207]

C'est un arbre forestier qui reste vert pendant toute l'année et durant toutes les saisons. Il est célébré dans tous les mythes des

[206] Sabbat de Modron*, « BERKANO », in http://lejardindelasorciere.jimdo.com/le-lore-des-runes/18-berkano/, consulté le 22/02/2015.*
[207] *Le sommeil d'Ève, Op., Cit., pp. 40, 41.*

grandes civilisations, il est, dans toutes les légendes, le symbole de l'immortalité et de l'éternité.

4.4. Le sorbier :

Ainsi, le sorbier, qui est un autre arbre évoqué au niveau du troisième chapitre intitulé *la chair et la voix*, à la page 49 relève des végétaux robustes qui ont une grande importance chez l'être humain. Le sorbier est un arbre présent presque dans toute l'Europe. Il apporte de la chance et protège du mauvais œil. Il est selon la mythologie scandinave l'arbre porteur de vie. C'est le talisman qui protège de la foudre comme il est, pour certaines populations, magique et sorcier.

Faïna évoque les fleurs de cet arbre qui apparaissent dans un temps où le froid persiste et où les nuits ne veulent pas se séparer des jours.

4.5. Le chêne :

Par ailleurs, le chêne est aussi présent dans notre corpus. En effet, Faïna le distingue de sa fenêtre et constate que cet arbre avait les branches coupées et ressemblait drôlement à un amputé des jambes :

> *« Le chêne que je distingue de ma fenêtre : il a deux branches sciées qui ressemblent à des jambes de pendu. A partir de la seconde où je m'en suis aperçue, mes yeux ne s'en sont plus détachés. Ça se muait en hallucination par moments, les jambes bougeaient, je l'aurais juré. Il est centenaire, beau comme tout, cet arbre amputé. »*[208]

Le chêne, appartient à la famille des Fagacées, c'est un arbre mythique, sacré. Il symbolise, dans plusieurs cultures et diverses traditions la force et la fidélité.

Cet arbre qui bougeait, beau et centenaire, donne vie à Faïna et l'aide à sortir de son mutisme. Elle est toujours en communication avec ces êtres vivants et sacrés. Ils sont le medium entre elle et l'au-delà. Faïna vit avec ces arbres, communique avec eux et les interrogent: « Quelquefois *j'interroge les arbres »*[209]. Elle retrouve, enfin, la parole en la présence de ces arbres dans sa vie et disparaît dans leur monde de purification et de verdure.

Ainsi, Oleg a eu une vision en voyant le même arbre infirme qu'a vu Faïna de sa fenêtre :

[208] *Le Sommeil d'Êve,* Op., Cit., P. 90
[209] Ibid., *P. 90*

> *« Cette nuit, Oleg a rêvé du chêne. Le même, le chêne infirme. De l'entendre raconter son rêve m'a achevée. Je ne lui avais pourtant soufflé mot au sujet de cet arbre ou de l'impression qu'il m'avait produite. Oleg nous voyait entrain, lui, de le scier, moi, de tirer la corde nouée autour de la branche maîtresse. Brusquement, le chêne a cédé, s'est incliné : il tombait. Oleg m'a crié de jeter la corde et de fuir. Mais l'arbre m'a écrasée sous lui. »*[210]

Notre protagoniste nous plonge ainsi dans un univers de personnification à travers la présence de ces arbres dans sa vie. Elle voit en eux des êtres qui peuvent la soulager et l'emporter ailleurs dans un autre monde ; un monde plein de magie, d'imagination et d'arbres qui se métamorphosent.

> *« Arbres inquiétants, aux branches pendantes rappelant des chevelures dénouées qui couleraient en eaux intarissables. »*[211]

4.6. L'arbre de la vie ou l'arbre de l'immortalité :

Par ailleurs, l'arbre de la vie est un autre arbre cité dans *Le Sommeil D'Ève*. C'est un arbre qui a existé depuis la création du monde. Il est évoqué dans presque toutes les cultures et les

[210] *Le Sommeil d'Êve,* Op., Cit., p. 90, 91.
[211] Ibid., P. 24

traditions humaines. Il est à la fois l'arbre du jardin d'Adam convoqué dans le Saint Coran sous le nom de « l'arbre de l'immortalité et l'arbre impérissable» « chdjartoulkould »en arabe, il est nommé aussi le « Yggdrasill » dans la culture scandinave, « l'arbre de vie » en Inde et dans la tradition Celte. Cet arbre est dit « le Svetovid » chez les Slaves ou encore le « Sephiroth », compté parmi les dix puissances créatrices de la Kabbale.

Dans le Coran Sacré Dieu s'adressant à Adam nomma l'arbre de vie le qualifiant d'immortel et d'impérissable. Mais cet arbre, en réalité n'est qu'un arbre parmi tant d'autres puisque lorsque Adam gouta au fruit de ce dernier, Dieu le puni ainsi qu'Ève sa compagne et il les fit descendre sur terre.

> « *Le Démon le tenta en disant : O Adam ! T'inquièterais-je l'Arbre de l'immortalité et d'un royaume impérissable ? »*[212]

Dans la deuxième partie de notre corpus, Solh compare les yeux verts de Faïna à l'arbre de la vie :

> *« Les yeux de Faïna verts comme l'arbre d'or de la vie, et ne changent pas : le regard rieur qu'ils*

[212] « *Les arbres dans le Coran »,* in https://krapooarboricole.wordpress.com/2010/05/06/les-arbres-dans-le-coran/, consulté le 25/02/2015

> *posaient sur moi. Le regard de sinople qu'ils gardaient. »*[213]

Les yeux de Faïna sont comparés à l'arbre du monde qui est le symbole de la force et de la sagesse dans la mythologie nordique. Il est nommé Yggdrasill. Cet arbre est le pilier et le soutient de l'univers. C'est un arbre qui possède trois grandes racines, la première mène au royaume des morts, la deuxième mène à la région des géants et la dernière mène au royaume des hommes comme le précise d'ailleurs Mircea Eliade dans son ouvrage intitulé *Histoire des croyances et des idées religieuses :*

> *« L'arbre Yggdrasill, situé au centre, symbolise, et au même temps constitue, l'univers. Son sommet touche le ciel et ses branchent embrassent le monde. L'une de ces racines s'enfonce dans le pays des morts, l'autre dans la région des géants et la troisième dans le monde des hommes. Dès son émergence (c'est-à-dire dès que le monde fut organisé par les dieux), il fut menacé de ruine : un aigle entreprit de lui dévorer le feuillage, son tronc se nuit à pourrir et le serpent Niddhorg commença à lui ranger les racines. Un jour prochain Yggdrasill s'écoulera et ce sera la fin du monde. »*[214]

---

[213] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* P. 213

[214] « *Le Frêne Yggdrasill, la mythologie nordique* », in https://krapooarboricole.wordpress.com/2008/05/16/yggrasil/, consulté le 22/02/2015.

L'arbre de la vie est un symbole de grande importance. Il signifie dans la mythologie nordique la continuité et la puissance, c'est dans ce sens que Solh, comparant les yeux de Faïna leur donne la valeur symbolique de cet arbre pour dire son désir quant à la relation qui l'unit à Faïna. Solh veut cette relation durable et éternelle, c'est pour cette raison qu'il compare les yeux de sa compagne à l'arbre de vie.

Enfin, nous pouvons conclure, d'après l'étude que nous venons de faire que l'arbre, dans *le Sommeil d'Ève* est un être vivant qui bouge, qui protège et qui se métamorphose. Il est le symbole de la puissance magique et mystique, le lien où s'entrecroisent les différentes histoires de la création du monde et de son origine. Il joue un rôle essentiel et élémentaire comme il constitue l'un des éléments clés du tissu narratif.

L'arbre est vu, dans le texte dibien comme un végétal qui symbolise la protection, la chaleur et l'abri, il est protecteur, nourricier et sacré.

Tous ces arbres mythiques cités dans le texte dibien, le tilleul, l'oranger, le pin, le sorbier, le sapin, le bouleau, le chêne et l'arbre de vie ont une grande importance ; une importance qui fait d'eux des actants qui influencent, agissent et protègent notre héroïne. Ils sont, selon Faïna, des êtres vivants qui symbolisent

la force, la sécurité et la pureté ; des êtres qui la sécurisent et la rassurent en l'absence de son amant Solh.

5- le mythe de l'androgyne :

Le mythe dans *Le Sommeil* d'Ève fait ainsi allusion au mythe de l'androgyne, ce mythe qui remonte au début de la création et au premier temps quand Dieu a créé Ève à partir d'Adam. Le mythe de l'androgyne représente l'image binaire et dichotomique de l'homme ; il est à la fois le féminin et le masculin et cela explique que l'homme au commencement était double et unique et qu'il est toujours à la recherche de sa deuxième moitié.

> *« L'androgyne est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. »*[215]

Ce mythe de l'androgyne est l'une des histoires qui a été repris et réécrit par les différentes littératures, comme il a connu une multitude de transformations et d'adaptations qui ont donné naissance à d'autres variantes du même récit original. Et Le *Sommeil d*'Ève est un très bon exemple, c'est un texte androgyne qui renferme les dualités à l'infini ; frère/sœur, féminin/masculin, ombre/lumière, noir/blanc, humain/démon.

[215]Frédéric Monneyron, *L'androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes,* Ellug, 1996, in https://books.google.dz/books, p.60, consulté le 25/02/2015

La nature binaire de l'être humain paraît clairement dans le texte dibien, d'abord, dans un passage où Faïna, dans sa vision, confond entre la figure de la jeune fille et du garçon et où elle n'arrive pas à décider si s'était une fille ou un garçon :

> *« Un rêve, cette nuit, de nouveau. Je me rendais à une présentation de mode en compagnie d'une très jeune et très belle personne pour qui, tout en marchant à ses côtés, je débordais d'admiration muette. Mais j'aurais été incapable de décider si c'était une fille ou un garçon. Pouvait-elle, et se trouvait-elle être les deux ensemble ? A la maison de couture, avec sa beauté à vous faire chavirer le cœur, elle s'est révélée être une femme. (…) Dans ma chambre, le lit était le même et à la même place. Mais du coup, je me trouvais en présence d'un garçon- la même fille. »*[216]

Ainsi, on remarque la présence du mythe de l'androgyne dans un autre passage où Faïna, dans un autre rêve, confond entre la fille de son amie Leena et son fils Lex :

> « Nous montons chez une amie Leena de son nom, qui a été également notre camarade de classe. Un enfant paraît nous attendre en haut de l'escalier. « Tiens, dis-je à mon compagnons, c'est la fille de Leena. » Je sonne et Leena elle-même vient nous ouvrir, safille dans les bras. L'enfant aperçue peu

[216] *Le Sommeil d'Êve, Op., Cit., Pp.84, 85.*

> auparavant ne pouvait donc être la sienne. Nous laissons là Leena et nous redescendons. L'escalier est très sombre (…) A ce moment, il me revient en tête que j'ai oublié Lex derrière moi. Ainsi l'enfant entrevu dans l'escalier de l'immeuble de Leena, c'était lui ! »[217]

Par ailleurs, le mythe de l'androgyne figure dans un très beau passage où Solh parle de ce que les gens pensaient de la relation qui existait entre lui et Faïna ; parfois, ils les voyaient comme parent et parfois ils les prenaient pour frère et sœur :

> *« Il y a ces moments, Faïna, tous ces moments. Et ils resteront entre nous. Même sans nous, si ça se trouve. Inscrits où ? Inscrits quelques part. Ce moment par exemple à Pohjan quand Eva, une des premières, en a fait la constatation, quand ainsi, pour la première fois quelqu'un nous reconnaissait comme parents. (…) Cela n'a pas cessé, depuis. A partir de ce jour il s'est trouvé chaque fois des gens qui de confiance nous prenaient pour frère et sœur. Jusqu'à ce coupe d'épiciers, des tunisiens, de la rue Emile Dubois, à Paris. Toutes nos explications n'avaient, pas plus que les autres, pu les tirer d'erreur. Nous nous en amusions. Nous en étions troublés et ravis en même temps sans oser l'avouer. Parce que rien ne se prête à la ressemblance chez nous(…) nous n'étions pas les seuls à qui pareille*

[217] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., pp. 110,111.

> *chose arrivait. Tous ceux qui ses sont beaucoup aimés- phantasme, autosuggestions, il y a toujours eu des témoins-en sont passés par là à un moment ou à un autre. On doit émigrer l'un vers l'autre, je serais tenté de croire. Tu es passée de toi à moi. Il y a eu un temps où nous avons dû avoir un être unique, une personnalité pou deux et il importait peu qui se trouvait être l'autre. Les gens, tu te rappelles, se faisaient un plaisir de nous le signaler, pour nous en demander ensuite confirmation, que nous étions bien frère et sœur. Nous étions plus que ça : des jumeaux, l'un le miroir de l'autre, l'image dans le ---miroir. »*[218]

Cette réactualisation du mythe primitif fait du texte dibien le lieu où s'entrecroisent les différentes variantes et versions racontant le même récit. L'androgyne, dans le cas de notre corpus, est un être qui trouble le narrateur et le lecteur en même temps ; il passe du mélange entre le féminin et le masculin vers cet amalgame singulier du frère et de la sœur.

6- Le mythe de la cartouche :

Dans un autre lieu du texte, apparaît un autre mythe, celui de la cartouche, du talisman qui protège. Un mythe qui dirait, selon la croyance populaire qu'il existerait des objets qui protègeraient du mauvais œil, comme l'utilisation de la main de Fatma

[218] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., pp. *194, 195.*

(Khamsa), le pneu qu'on place devant une maison, le fer à cheval qu'on met sur la porte d'entrée ainsi que le sel ou l'alun qu'on tourne sept fois sur la tête d'un bébé et même beaucoup d'autres objets qui symbolisent, selon les anciens et les ancêtres la protection et le pouvoir magique. Ce paragraphe est trop long et incorrect du point de vue de la ponctuation. Evite les longues phrases.

Le texte dibien cite un de ces objets qui est la petite cartouche ; un objet miraculeux qui protège du mauvais œil :

> *« J'ai mis ton talisman autour de mon cou, la petite cartouche. J'attends le miracle qui sortira de ses profondeurs. »*[219]

Ou encore :

> *« Est-ce une poudre destinée à rendre invisible ou bien une incarnation contre le mauvais œil que Solh a dissimulée dans la petite cartouche ? Je l'ai accrochée, celle-ci, à une chaîne et passée à mon cou. »*[220]

La petite cartouche est utilisée dans *Le Sommeil d'Êve* comme signe de protection. C'est un objet comme la main de Fatma, le fer à cheval et le pneu, il est selon la tradition populaire, un

[219] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 44
[220] Ibid., p. 35

talisman qui protégerait les gens des maléfices. Il est, ainsi, le symbole du pouvoir surnaturel et magique comme le précise d'ailleurs Faïna :

> « La cartouche que je porte suspendue à mon cou intrigue les gens. L'un de mes étudiants m'a demandé si c'est un sifflet pour appeler à mon secours en cas d'agression. Je lui ai répond : « oui, c'est ça. »[221]
>
> Solh me l'a offerte après y avoir glissé quelque chose. Quoi ? Une chose qui doit me protéger. »[222]

7. le mythe de la vierge :

Par ailleurs, le mythe de la vierge de l'icône apparaît dans le texte dibien, dès la clôture du récit. Juste après le rétablissement de Faïna, Solh remarque en elle un changement, une beauté différente, le sourire de ses lèvres, l'éclat nacré de ses dents, ce n'est ni Faïna d'avant, ni Faïna des derniers jours. Faïna se métamorphose à une « *Icône »*[223], une auréole, d'une beauté qui remonte à un temps lointain, Faïna s'incarne et se transforme comme par mystère en Icône, en femme sainte :

> *« Faïna faite à l'image de la vierge russe, Faïna la chrétienne primitive, orthodoxe ayant foi en la parole, Faïna, avec sa grâce, ses yeux longs,*

[221] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p.78
[222] Ibid., p. 78
[223] Ibid., p. 211

> *pensifs, rejoint dans son passé et son origine la Vierge de l'icône »*

Ou encore :

> *« La figure telle une auréole autour du regard, elle reste là, tout apaisement et douceur. Elle infirme par son air de jeunesse la notion même d'âge. Elle est là, simplement là, elle-même et l'être en elle-même et l'être en elle qui ne donne guère prise au temps. Je me risque et la plaisante : « tu gardes une réserve d'une nouvelle mariée. J'ai l'impression d'être devant un icône. N'est-ce pas blasphémer, pour vous, que de dire ça ? Je le dis quand même. Une icône et je vais t'adorer. » »*[224]

Solh découvre, enfin, devant lui une autre Faïna, une créature divine, une Sainte et une femme à admirer.

Tous ces mythes inscrivent le texte dibien dans un temps lointain, le temps des commencements. *Le Sommeil* d'Ève est donc le lieu de l'union et de l'harmonie des histoires qui viennent nous expliquer la venue à l'existence des choses et des êtres.

[224] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., p.211

Chapitre III :
L'espace romanesque entre foisonnement et mouvance dans le Sommeil d'Ève de Mohammed Dib.

Introduction :

En littérature, le roman est une organisation particulière qui s'organise généralement autour d'un ou de plusieurs personnages, sur des actions, des évènements et une intrigue qui supposent un entourage, un paysage et une histoire personnelle ou collective. L'évocation de ces éléments dans un roman se fonde, donc, sur un certain nombre de vérités et de certitudes. Et ils exposent les volontés de l'auteur et sa façon de voir et d'admettre le monde.

Toutes ces composantes du récit ne prennent sens que par l'adhésion à un cadre spatio-temporel qui correspond et coexiste avec le milieu et l'univers où nous vivons car l'espace constitue l'ici des personnages ainsi que celui du narrateur présent sur les lieux, puisque ce sont eux qui, par leurs paroles, leurs gestes, leurs rêves et leur existence, qui lui donnent une actualité.

Ainsi, l'espace se révèle être dans l'univers romanesque comme une notion incontournable, fondamentale et surtout polysémique ; une notion qui constitue un centre d'intérêt pour de nombreux théoriciens. C'est une notion importante, une notion-clé de la critique littéraire porteuse de signification symbolique et poétique. Elle présente une diversité et une complexité infinie.

Par ailleurs, l'espace constitue, selon Jean-Yves Tardié, « *le principal agent de la fiction. »*[225]Voire*« l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »[226]. Il est, de même, selon Michel Butor, « *le thème fondamental de toute littérature romanesque* »[227], il est aussi, pour Philippe Hamon : « *un opérateur de lisibilité fondamental* »[228] et pour Leo Weisgerber : *« le lieu où se déroule l'intrigue* »[229]. Toutes ces définitions nous mènent à dire que chaque auteur présente l'espace selon sa perspective mais cela ne peut exclure, en aucun cas, le fait qu'il est un élément essentiel et un constituant nécessaire du texte littéraire qu'on ne peut jamais négliger.

L'espace est un concept difficile à établir, car il est un objet de la littérature et de la philosophie tout en même. Cette notion suscité l'intérêt de différentes approches à savoir, celle de la géopoétique introduite par White en 1994 et par Bouvet en 2011, la géocritique proposée par Westphal en2007 et Tally en2011. Nous avons également la pensée paysage par Collot en 2011 et la narratologie de l'espace par Dennerlein en 2009

[225] Jean Yves Tadié, *Le récit Poétique,* Pris, Gallimard, 1994, p.49
[226] Ibid. p. 55
[227]Michel Butor, *Répertoire II,* Paris, Minuit, 1964, p.44
[228] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1993, p.108
[229]Weisgerber, J., *L'espace romanesque,* Lausanne, L'Ade d'homme, 1978, p.227

et Ryan en 2009. Toutes ces démarches sont venues éclairer la fonction et le rôle de l'espace au sein du texte littéraire.

Ces nouvelles approches littéraires refusent la pensée traditionnelle qui dit que l'espace est un simple décor, un mode de description ou encore un arrière-plan, comme le confirme d'ailleurs Philippe Hamon : « les lieux transforment le statut des personnages, les affectent, les modifient»[230]. L'espace est donc selon P. Hamon autre qu'un simple décor, il est un symbole signifiant et un agent structurant, il est perçu comme un moteur de l'intrigue qui détermine les personnages.

Nous allons, dans ce présent chapitre, essayer d'aborder la notion de l'espace dans *Le Sommeil d'Ève*, et montrer que cette composante du récit, comme les tonalités et les genres ainsi que l'écriture mythique, a contribué elle aussi à l'éclatement et à la fragmentation pure et simple de l'écriture dibienne qui dit entre autres la rencontre et l'enrichissement, par ce biais.

Cet éclatement et cette rupture de la spatialité se présente d'abord par la mouvance et la pluralité des espaces qui tourmentent la textualité et cassent la progression du récit.

[230] Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1981, p. 72

L'espace dans le texte dibien est mouvant, pluriel et dynamique, il apparait, comme le précise Christina Breuil :

> *« (…) comme une totalité globale, mais il ne tarde pas à se révéler potentiellement fragmenté, mouvant et changeant : il semble se poser dans la potentialité de sa mobilité.»*[231]

Toutes ces caractéristiques de l'espace dibien nous plonge dans un univers où les évènements qui au lieu de progresser vers une fin ; se mettent à tourner sur eux même et à nous balancer d'un lieu à un autre, d'un espace à un autre et même d'une portion d'espace à une autre.

I- L'espace comme élément constitutif du roman :

L'espace est l'un des constituants importants et essentiels du récit. Et à la venue du XXème siècle, il commence à occuper, de plus en plus, une place primordiale au sein du roman, comme l'affirme d'ailleurs Michel Raimond :

> *« En bref, si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, du moins, à ce qu'on dit, le lieu subsiste,__ et l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur dit l'espace plutôt*

[231] Christina Breuil, *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Air,* Lille, Thèse pour le doctorat, Atelier national de production des thèses, 2004, p.155

> *qu'il nous raconte une histoire__ en tout cas, ne dit l'histoire que parle truchement de l'espace qu'il présente »*[232]

Ou encore, comme le précise Michel Butor :

> *« (…) écrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensables : il y a des choses que l'on ne peut faire sentir ou comprendre que si l'on met sous l'œil du lecteur le décor et les accessoires des actions. »*[233]

Par ailleurs, Roland Bourneuf, en faisant des recherches antérieures sur l'organisation de l'espace dans le roman, pose une question fondamentale : « *A quelle nécessité interne du roman répond l'organisation de l'espace »*[234]et pour répondre à untel questionnement, il pense que :*« L'espace doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman. »*[235]

L'espace peut donc, assurer le même rôle que les personnages, l'intrigue et le temps. Il acquiert, comme les autres instances

[232] Michel Raimond,*« l'expression de l'espace dans le nouveau roman »*in *Position et opposition sur le roman contemporain*, Edition Klincksiek, Paris, 1971, p. 184
[233] Michel Butor, *Essais sur le roman,* Gallimard, Paris, 1969, p.63
[234]Bourneuf Roland, *l'organisation de l'espace dans le roman,* Etudes littéraires, 1979, p. 70
[235]Ibid., p.76

du roman et grâce à sa place fondamentale dans le récit, une richesse d'images symboliques et sémantiques.

II- Espace / lieu :

Avant de commencer notre analyse, qui s'intéresse à la pluralité et à la mouvance des espaces dibien dans *Le Sommeil d'Ève*, nous voudrions d'abord clarifier quelque peu les notions d'espace et de lieu qui peuvent par moment entrer en confusion.

En premier lieu, l'espace représente une étendue, une surface, une entité dynamique qui se caractérise par sa grandeur et sa nativité. Il est selon Michel de Certeau : *« un lieu pratiqué »*[236].Il est vaste et indifférencié, contrairement au lieu qui est clos et humanisé.

En deuxième lieu, le lieu est :*« Un point de l'étendue : élément de base de l'espace géographique, son atome en quelque sorte(…) c'est de lieux, de lien de lieux et de lieux de lieux que l'espace est fait. »*[237]

[236] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire, Paris, Éditions Gallimard, 1990 in http://epublications.unilim.fr/revues/as/5277, [en ligne], consulté le 16/06/2015.

[237] Roger Brunet, Robert Ferras et Hervé Théry, *les mots de la géographie, dictionnaire critique,* Paris, 1992, p. 274

En effet, le lieu est une entité fixe et statique qui détermine une portion d'espace géo- graphique. Il est, comme le précise Jean-Didier Urbain :

> *« Un espace spécifié, inséré et isolé des autres par sa densité fictionnelle ou historique. Doté d'une épaisseur ou d'un substrat narratif distinguant et singularisant cet espace comme « place », « endroit » ou « scène » du fait de l'ajout à sa forme ou son modèle d'une intrigue unique. »* [238]

Le lieu est donc une partie de l'espace et l'espace est fait d'un ou de plusieurs lieux à la fois.

III- La pluralité des espaces :

L'espace, dans le récit dibien, prend une place importante à travers le déplacement de l'héroïne entre le dedans et le dehors, le rêve et le réel, l'origine et l'exil. C'est le cas d'une construction spatiale déchirée, fragmentée et hybride.

Le cadre spatiale dibien est important dans la mesure où il aide l'intrigue à se développer et à évoluer à travers la séparation que vit Faïna, l'éloignement et la solitude qu'elle ressent même en la présence de Lex, son fils et Oleg, son mari.

[238] Jean-Didier Urbain, *la trace et le territoire* in http://epublications.unilim.fr/revues/as/5277, (en ligne), consulté le 16/06/2015

M. Dib a choisi de faire bouger ses personnages, ainsi que son intrigue dans un espace qui se rapproche de la réalité à savoir, Pohjan, Paris, les Alpes, Méricourt, l'île de Viljala, la ville de Kivinlinna, Stockholm, etc. Tous ces lieux inscrivent le texte dans la vraisemblance et c'est ce qui permet au lecteur de rejoindre facilement l'histoire et les évènements racontés comme le signale d'ailleurs Henri Mitterrand :

> *« Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai. »*[239]

Et c'est ce qui implique que la création de l'espace dibien est le fruit d'un mélange qui unit réalité et imagination. C'est dans un espace vraisemblable que les personnages dibiens vivent, rêvent et se déplacent. De la maison au jardin, des rues de Pohjan au bureau de la poste, du jardin à la ville, c'est entre le dedans et le dehors, entre la réalité et le rêve, entre le pays et l'étranger que vit Faïna en l'absence de Solh. Cet espace romanesque regroupe donc le vécu et l'imaginaire comme le confirme Bachelard :

> *« L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une*

[239] Assia KACEDI KHEDDAR, *l'espace comme enjeux chez trois écrivains d'Algérie.* Mémoire de magister, université d'Alger, 1988, p. 26

> *expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace imaginaire du narrateur. »*[240]

C'est entre une représentation du réel et une interprétation de l'imaginaire que progresse l'espace dans l'écriture dibienne. Dès la première page de couverture, *Le Sommeil d'Ève* nous installe dans un espace-temps qui remonte au commencement de la création du monde. Le nom d'Ève nous fait rappeler la scène du paradis où Adam et Ève ont mangé de l'arbre interdit et où il ont commis la première faute de l'humanité.

Par ailleurs, un autre espace apparaît au niveau de l'incipit, c'est celui de l'appartement des parents de Faïna, un espace saturé d'objets que les parents ne jettent pas. L'appartement est un espace clos comme le confirme Faïna :

> *« Me cherches-tu de ton côté ? Je suis ici, dans un équilibre de petites laideurs domestiques. L'appartement de mes parents, c'est ça. Tout y est pratique, pour eux. L'icône recouverte de cellophane pour .qu'elle ne se salisse pas, dix maniques de différents aspects et âges à la cuisine, parce qu'il est avantageux d'en confectionner une sitôt d'un bout de tissu est récupéré, et des montagnes de boites vides, de papier d'emballage. Quoi encore ? Rien ne se*

[240] Bachelard Gaston, *le récit poétique,* Quadrige, 1983, p.86.

> *jette. Mais ce qui est curieux, rien ne s'achète non plus. C'est une accumulation de dons d'amis, un bric-à-brac apporté par la mort des proches. (...) ces choses (...) ont un pouvoir de protection presque magique. Je n'en remarque pas l'appartenance. Je leur parle, comme toi à ton tilleul, et elles me parlent. »*[241]

L'appartement est un espace quotidien, c'est la maison où vit Faïna avec ses parents, son mari Oleg et son fils Lex. Une maison calme et toujours vide : « *la maison est vide. Toute vide* » [242]Par cette présentation du lieu d'habitation, Faïna nous situe, dès l'ouverture romanesque, dans un espace géographique Pohjan, une ville au sein d'un pays nordique où le froid et la neige ne quitte pas la terre et le paysage scandinave, une ville pleine de souvenirs que Faïna a vécu avec son amant Solh, une ville abandonnée : *« Une nouvelle journée depuis mon arrivée à Pohjan, et quel va-et-vient d'amis, de parents »*[243]

Ou encore :

> *« J'ai marché au long de ces rues que tu connais bien, aussi grises et poussiéreuses. La neige qui tombait s'y transformait en une poudre blanche et poursuivait sa danse sur l'asphalte. Le coin le*

241 *Le Sommeil d'Ève, O*p., Cit., p. 11, 12
242 Ibid., p. 32
243 Ibid., p. 12

> *plus venteux : __ ce magasin de marbrier, tu t'en souviens ? Il était huit heures du soir, très peu de monde dehors. Une sensation de ville évacuée. »*[244]

La pluralité des espaces est assurée, dans le corps du texte, par le déplacement de l'héroïne qui nous fait voyager à travers les différents coins de la ville de Pohjan, et nous fait découvrir la rue de l'hôtel Académica, le cimetière où elle se promène avec sa mère, la maternité où elle va accoucher de son fils Lex, ainsi que le bureau de poste où elle reçoit les lettres de Solh.

Par ailleurs, d'autres espaces apparaissent, après le déplacement de Faïna, comme celui de la maison de Kivinlinna, la maison de Méricourt ainsi que la maison de Ravel.

Les différents espaces dibiens se composent, en premier lieu, du décor naturel qui comporte le soleil, la neige, le froid, le vent, la pluie, l'ombre, le lit, la table, la fenêtre, les arbres, etc. Par ailleurs ces composantes de l'espace sont caractérisées par la personnification et sont souvent « émotionalisés » et subjectivés par le recours à la métaphore et aux comparaisons comme on peut le voir dans les passages suivants :

[244] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* 13

> *« Sur la table, mon téléphone au grand soleil respire. Mais il se tait. La boite aux lettres pose son regard sur la maison mais ce regard est vide, indifférent. Ma tête est vide aussi, comme elle. »*[245]
>
> *«Bien d'autres arbres m'entouraient. Plutôt que des orangers, c'étaient des hommes pétrifiés, ni vifs ni morts mais qui, j'en avais la certitude, pouvaient agir comme des êtres vivants. »*[246]

Les composantes de l'espace naturel prennent une place primordiale et importante du fait que M. Dib leur donne une spécificité particulière. Tous ces espaces évoluent et se dédoublent à travers l'écriture dibienne. Il s'agit d'une spatialité qui dépend du déplacement de notre héroïne qui mène un itinéraire dédoublé, voir pluriel. C'est entre le dedans et le dehors, entre le rêve et la réalité, entre la ville et la compagne que notre personnage nous transporte et c'est ce qui fait du *Sommeil d'Ève* un texte éclaté et fragmenté.

IV- L'espace dibien comme espace poétisé :

Le *Sommeil d'Ève* est construit selon une géographie spécifique et singulière. M. Dib a choisi de situer l'action et les personnages dans une construction spatiale dépouillée,

[245] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit., p.44*
[246] Ibid., p.25

vide et dénudée afin de préciser la pluralité et la mouvance des lieux habités par la conscience des personnages.

Le récit dibien nous fait voyager dans un espace imaginaire et se présente en même temps comme vraisemblable. Il est présenté comme véridique, l'espace romanesque est souvent crée, reconstruit et réinventé par l'écriture.

Pour retracer et aborder l'itinéraire dans lequel se déplace les personnages et où se passe les évènements, l'auteur doit assurément faire recourt à la description qui sert essentiellement à placer et situer les grandes lignes d'un décor.

La description est un élément essentiel et élémentaire dans un récit. La spatialité est introduite dans le texte parce truchement de la description qui participe à la fragmentation et à l'éclatement de l'écriture dibien dans la mesure où elle contribue au morcellement et à la division du récit.

A ce niveau de la recherche, nous allons rejoindre la théorie bachelardienne pour étudier et analyser l'espace au sein de notre corpus où nous essayerons de saisir l'espace du point de vue symbolique en mettant en jeu les différents couples opposés (tels que ; clos/ouvert, province/ville, espace rêvé/ espace réel, dedans/dehors) qui s'interprètent et se chargent de multiples significations selon le contexte.

L'espace poétisé est selon Gaston Bachelard :

> *« L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leur lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe… lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrain ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur. »*[247]

Dans *Le Sommeil d'Ève,* l'espace n'est pas seulement le cadre où se déroulent les évènements et où se place l'intrigue mais il trouve sa raison d'être dans l'accompagnement des personnages qui en font leur environnement d'action.

Nous allons, à la suite de Gaston Bachelard, étudier l'espace en nous intéressant à l'imaginaire qui va nous révéler le rapport qui unit l'espace à la subjectivité et vice-versa.

a- La maison comme lieu négatif :

La maison est un espace de grande importance, elle regroupe à la fois de multiples fonctions nécessaires et indispensable à tout individu. Elle est l'abri de chaque être humain, un lieu fermé et clos qui procure la sécurité et la tranquillité à ses habitants. Elle

[247] Bachelard Gaston, *Le récit poétique,* édition Quadrige, 1983, p.

constitue pour l'homme le «ventre protecteur»[248] et la «sécurité primordiale»[249] comme l'affirme Kaufmann.

Elle est« le *berceau, la citadelle et le cosmos. Elle est l'une des grandes puissances d'intégration pour les pensées et les souvenirs* »[250]. Elle est aussi : *« Notre coin du monde, notre premier univers. »*[251], comme l'affirme Bachelard dans son ouvrage *La Poétique de l'espace.*

La maison est donc, notre premier univers, notre monde intime qui unit notre famille et regroupe nos secrets et notre vie privé. Et d'ailleurs elle représente pour chaque être humain l'abri qui protège nos pensées et nos souvenirs. Elle est le lieu où on se sent sécurisé et protégé. La maison est aussi le lieu de la rêverie. Elle permet à l'être de rêver et de voyager avec son esprit : *« La maison abrite la rêverie, elle protège le rêveur et nous permet de rêver en paix.»*[252]

Le rêve est un acte individuel de l'être humain, c'est une suite d'images qui traversent l'esprit de l'individu et c'est à travers cet espace de la maison que nous allons voir comment notre héroïne Faïna construit grâce à ses rêves et son imagination, un monde

[248]*La symbolique du foyer,* in univ-lyon2.fr /en ligne/ consulté le21/07/2015 à 15 :33
[249]*Ibid.*
[250] Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace,* in /www.philosophie.com/ /en ligne/ consulté le 21/07/15 à 21 :28, p. 32
[251] Ibid. p. 32
[252] Ibid., p. 34, 35

qui l'angoisse, l'étrangle et la réprime continuellement au point où elle est constamment à la recherche d'un autre espace qui l'unira à son amant Solh, un lieu où tout est possible.

Le rêve est omniprésent dans la vie de Faïna. Faïna passe la plupart de son temps à la maison entrain de rêver. Elle nous raconte plusieurs rêves en même temps. Sa vie est emplie de songes et de cauchemars :

> *« Il n'y a plus que les cauchemars pour remplir mes nuits. Je me demande quand cela prendra fin. Je m'étonne de la facilité avec laquelle tout vous ramène à vous-même, vous y emmure, et combien on peut s'y faire petit, s'y tasser et endurer. Je vis enfermée comme dans un cercueil. »*[253]

Mohammed Dib nous fait voyager à travers différentes maisons au sein de la même histoire. Il commence d'abord par l'appartement des parents de Faïna à Pohjan où notre héroïne vit ave ses parents, son mari Oleg et son fils Lex. Après, Faïna prend le départ avec sa petite famille, à la maison de la compagne. Et enfin elle finit par habiter la maison de Méricourt en France.

Faïna étouffe à l'intérieur des différentes maisons qu'elle habite où elle avoue à un moment donné être : « enfermée dans cette

[253]*Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 111

pièce et ailleurs »[254] ou même : « enfermée comme dans un cercueil »[255] et d'ailleurs, elle atteste que l'appartement de ses parents ressemble à un grand cachot où elle déclare : « ici, dans un équilibre de petites laideurs domestiques. »[256]. La maison est, donc pour Faïna un lieu qu'elle veut fuir, elle essaye d'échapper à sa prison en rêvant de Solh et en parlant avec lui comme s'il existait réellement ; comme elle le déclare : « j'ai une envie de sommeil terrible, une envie de nuit où j'aime tellement tenir Solh. »[257]

Faïna fuit son destin en rêvant. Elle essaye de retrouver Solh dans son sommeil et leur amour trouve donc, refuge dans les songes pendant la nuit. Porteuse de rêves, la nuit rapproche Solh de Faïna et leur histoire trouve une suitedans le sommeil. Faïna est plongée dans un monde onirique riche de rêves et de visions.

Il est claire que le sommeil est un élément essentiel dans notre corpus, d'ailleurs il apparaît dès le paratexte où il constitue le premier élément du titre *Le Sommeil D'Ève*, comme il est renforcé par la présence des différents rêves et visions insérés dans la trame romanesque.

C'est à partir des rêves de Faïna que nous remarquons l'inquiétude qui l'habite. Faïna passe tout son temps entrain de

[254] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., p.86
[255] Ibid., p.111
[256] Ibid., p.11
[257] Ibid., p.14

rêver même en veille. Elle voyage dans son intérieur, et trouve une compensation aux manques qu'elle ressent.

D'ailleurs le désespoir de Faïna et son impuissance apparaît clairement lors de ses rêves :

> *« Mon bébé gémit. Je le cherche et comprends qu'il est dans une boite à chaussures, elle-même serrée dans le placard où, petite, pour jouer je me cachais. J'ai très peur qu'il n'étouffe. Je m'efforce de parvenir jusqu'à lui. Les manteaux qui pendent dans le noir m'entourent de leur bras mous pour m'en empêcher. Quand enfin je réussis à l'attraper, la porte du placard se referme sur nous et nous commençons à étouffer pour de bon. J'entends soudain la voix de Solh. Chose inattendue, il parle en russe. Je suis réveilléepar les cris que je pousse pour lui signaler notre présence dans cette prison. »*[258]

Ainsi, ce vocabulaire de l'étouffement et de l'emprisonnement (étouffer, crier, prison) nous ne laisse aucun doute que notre héroïne passe par des moments très difficiles et vit dans un espace qui l'étrangle et l'étouffe. De plus, Faïna ressent une souffrance profonde en vivant loin de Solh, cette séparation la rend frustrée et perdue. Elle attend toujours ses lettres, elle rêve de lui et ne parle que de lui comme on peut le voir dans les

[258]*Le Sommeil d'Eve,* Op., Cit., p. 89

passages suivants : « Toujours rien de Solh dans la boite aux lettres. Pourquoi ce silence. »[259]Ou encore : « Quelquefois j'interroge les arbres, ou les fenêtres du voisinage : viendra-t-il, ne viendra-t-il pas ? Je serre Lex contre moi et lui demande des nouvelles de Solh. Les caresses que je lui prodigue sont pour moitié destinées à Solh. »[260]

Tous ces lieux que Faïna évoque, ont une image négative, c'est des espaces néfastes que notre héroïne veut fuir. La ville de Pohjan est un espace, selon elle, dépourvu de sens, sans vie et son âme, un monde vide. Seuls la neige, la lumière et le froid lui donnent bonheur et quiétude :

> *«Le froid pur et tranchant est imprégné d'un léger parfum de pins gelés, d'azote flottant. La lumière qui entre jusqu'au fond de ta conscience te donne envie de boire sa pureté, comme font les enfants quand ils mangent de la neige. Ils n'en mangent pas parce qu'ils ont faim ou soif, mais parce qu'elle est pur, éblouissante, irrésistible. »*[261]

Faïna veut donc, fuir tous ces lieux pour rejoindre un autre lieu, un lieu qu'elle cherche depuis longtemps, un lieu qui l'unie à

[259] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* p. 32
[260] Ibid., p. 90
[261] Ibid., p. 15

Solh : « Nous nous trouvons ensemble, mais où ? --- nulle part. Dans un lieu négatif. »[262]

b- Le Jardin ; un espace de la folie, de l'errance et de l'isolement :

Etymologiquement, le jardin vient du latin *hortus gardenus* qui met en évidence la notion de « fermeture ». Le jardin un est espace :

> *« Réservé par l'homme, où la nature est disposé de façon à servir à son plaisir, où la volonté humaine impose une fin immédiatement sensible aux « objets naturels », c'est-à-dire à ce qui naît, pousse et disparaît selon des lois naturelles. »*[263]

Le jardin est l'un des espaces qui ont une grande importance dans la trame romanesque de notre corpus. Il constitue d'abord et avant tout un lieu particulier qui symbolise à la fois la folie, l'isolement e. Il est dans la langue perse synonyme de paradis.

D'ailleurs, le jardin est le cadre des deux visions annoncées au début du roman et qui ont pour but de nous éclairer le parcours initiatique de notre héroïne, comme on peut le voir dans les fragments suivants :

---

[262] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* p. 16

[263] *« Le Jardin et ses représentations littéraires, ou comment la littérature construit son espace et son lecteur », /en ligne/* in www.cndp.fr. Le 15/08/15 à 18 :25.

> *« J'ai eu tout à l'heure, entre veille et sommeil, deux visions. Celle d'un jardin d'abord, que je savais m'appartenir (….) la seconde vision avait, elle aussi, un jardin pour cadre. Un oranger poussait dans ce jardin. »*[264]

Les deux visions renferment, comme on l'a déjà signalé dans le premier chapitre de la deuxième partie, des symboles et des motifs qui renvoient d'abord et avant tout au paradis perdu. Le jardin, l'arbre et l'oranger sont des motifs qui nous font penser, à première vue, à la première faute commise au paradis.

Cet espace est décrit, en premier lieu, comme un espace bizarre et étrange :

> *« Le jardin lui-même était curieux. Il ne s'étendait pas en surface. Il avait l'allure d'une statue, cette sorte de statue que nous avons vue ensemble, Solh et moi, sur la tombe d'Henri Laurens : puissante, massive, toute en torse et l'attention tournée vers l'intérieur. »*[265]

Le jardin, au sein du rêve de Faïna, est un espace : « pas beau. Plutôt sauvage avec sa profusion de plantes et de pierres moussues. »[266] Avec : « des arbres inquiétants, aux branches

[264] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit., p. 24, 25.*
[265] Ibid., p. 24
[266] Ibid., p. 24

pendantes rappelant des chevelures dénouées qui couleraient en eaux intarissables. »[267]

Toute cette description et cette amplification de jardin de la part de notre héroïne nous fait sentir la douleur, l'inquiétude et la peur que vit Faïna. Le jardin n'est donc, dans les rêves de Faïna, qu'un espace douloureux et isolé.

Par la suite et en dehors des rêves de Faïna, le jardin change de décor et devient un espace ouvert, un espace qui se noie dans le soleil, un lieu plein de bonheur, d'apaisement et de sérénité :

> *« Maintenant j'allaite Lex, dehors, au jardin. Ce bonheur : respirer le débordement adorant de la forêt estivale et tenir en même temps un petit être comme lui dans ses bras, le combler d'une énergie qui sourd de soi. Comment appeler ça : de la plénitude* ? »[268]

c- La forêt comme lieu légendaire :

La forêt est l'un des décors naturels fortement présents dans les contes et les légendes ; c'est un espace ouvert, un lieu légendaire qui représente un état de nature vierge. La forêt est le lieu où se déroule la plupart des événements de notre corpus.

[267] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., p. 24
[268] Ibid., p. 61

D'ailleurs, Faïna commence la narration en évoquant la symbolique et la particularité ainsi que l'importance de la forêt et des arbres au sein de la famille finnoise comme nous pouvons le constater dans le passage suivant :

> *« Une tradition, chez nous, reconnaît à deux arbres un statut primordial dans la vie de l'être humain. Ils sont désignés, l'un comme l'autre, d'un mot composé à partir d'une racine commune : Koti, la maison, le chez soi. Ce sont le sapin (de la maison) Kotikuusi, et le bouleau (de la maison) Kotikoivo. A la compagne, on laisse souvent un beau sapin et un beau bouleau pousser à côté d'une habitation. Trop près même quelquefois du conduit de la cheminée, au risque de favoriser les incendies. Certains de ces arbres sont vieux de cent ans, l'équivalent de trois générations. On raconte à leur propos des histoires qui, d'année, s'insèrent dans la chronique familiale. »*[269]

En effet, M. Dib confirme, à travers les propos de Faïna, l'importance du bouleau et du sapin dans la société nordique. Deux arbres de grande symbolique dans la vie des êtres humains.

Par ailleurs, Solh tente à chaque fois de remettre Faïna dans son milieu originel en essayant de l'emmener dans un lieu où elle

[269] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 19

aime toujours être : « une forêt envahie par la neige éclatante. »[270]

La forêt est un espace de la peur et de la découverte. Faïna et Solh découvre la sauvagerie et la barbarie de ce lieu une fois qu'ils se retrouvent à l'intérieur de la forêt :

> *« Puis nous entrons sous les arbres. Tant les troncs roux se pressent l'un contre l'autre qu'ils forment d'odorantes chambres à colonnes. Chambres qui se suivent en enfilade et où, de proche en proche, Faïna semble ne rien attendre d'autres de moi que de lui ouvrir la voie. Bientôt des essences se présentent en foule au rendez-vous : chênes, hêtres, marronniers, ormes, auxquels s'ajoutent des poiriers des pommiers, des cerisiers mais retournés à l'état sauvage. »*[271]

La forêt est aussi connue comme le lieu des aventures fantastiques, c'est un espace silencieux, secret et sombre qui favorise les imprévues et les maléfices.C'est au sein de la forêt que Faïna et Solh ont croisé le chemin d'une créature extraordinaire :

> *« Un elfe et il m'ouvrait le chemin tout en me faisant face. Les démonstrations qu'il offrait à cette nuit et à ce qui, insaisissable, la hantait, il me les offrait*

[270] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 15
[271] Ibid., p. 167, 168

> *aussi. Cela fusait dans le plus grand silence, et vaste était le silence. Puis, sans interrompre ses jeux, l'elfe me signalait que nous longions cimetière sur notre gauche. »*[272]

La forêt est le lieu par excellence de l'imagination. Et l'elfe est présent pour indiquer à Faïna et à Solh leur chemin et les guider au milieu d'une forêt sauvage.

Dans ce lieu mystérieux qu'est la Forêt, notre héroïne n'est apaisée que par la neige qui constitue l'une des composantes essentielles de la forêt, elle est l'un des éléments importants du décor naturel du pays d'origine de notre protagoniste. Et c'est ce qui montre l'attachement à la culture finnoise qui est présent dès le début du roman par le biais de l'intitulé du premier chapitre : *Parfum de Neige*.

En effet, la neige est présente tout au long du discours intime de Faïna. Elle devient un actant essentiel dans la trame narrative et la fiction. Et d'après les propos de Solh, la rencontre des deux amants était dans une neige vierge, apaisante et lumineuse. Faïna vit et respire la pureté et la blancheur de la neige, elle lui donne force et la soulage, comme nous raconte Solh dans ce souvenir :

> *« C'était là-bas, dans son pays, un jour d'hiver. La neige avait effacé la compagne autour de sa maison. Nous sommes tout de même sortis, elle et moi, nous*

[272] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p.162

> *y perdre. (…) et j'ai demandé à Faïna, là-dessus :« Fais- moi voir ton visage. »Elle, au lieu de se tourner vers moi, ignorant ma question, vivement elle a plongé sa figure dans cette neige où se prenaient nos bottes. Elle m'a ensuite montré du doigt l'empreinte qu'elle y avait laissée puis, tout en souriant- je ne voyais pas son sourire, il était dans la voix -»*[273]

La forêt et plus précisément la forêt en neige représenterait pour notre héroïne un lieu énigmatique, tranquille et secret, elle constitue pour l'homme un lieu ouvert il trouve son apaisement et sa tranquillité.

Conclusion :

Enfin, nous pouvons dire que dans *Le Sommeil d'Ève* de M. Dib, l'espace prend une place importante et primordiale du fait que l'héroïne traverse une multiplicité de lieux. Cette pluralité de l'espace est assurée par le déplacement de Faïna dans les différents coins de la ville de Pohjan ; de l'hôtel Académica à la maternité et du bureau de poste au cimetière. Ainsi, et après son déménagement de l'appartement de ses parents, Faïna habite deux autres maisons, celle de Kivinlinna et celle de Méricourt à Paris.

[273] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 142

Par ailleurs, l'espace poétisé se présente, quand à lui, comme un espace vraisemblable. Il est même donné comme authentique, il est souvent crée et inventé par le truchement de la description et de l'imaginaire.

De plus, nous pouvons conclure que la mobilité ainsi que l'instabilité sont des caractéristiques propres à la notion d'espace au sein de notre corpus ; c'est le cas d'un espace qui se présente sans cesse en mouvement, un espace dont le degré de rupture et d'ouverture est variable. Toutes ces caractéristiques participent bel et bien à l'éclatement et à la fragmentation de l'espace dibien.

CHAPITRE IV :
La temporalité entre éclatement et discontinuité

II- La temporalité

Introduction :

Dans ce présent chapitre que nous intitulons **La temporalité entre éclatement et discontinuité**, nous nous intéresserons à la temporalité dans *Le Sommeil d'Ève* où nous essayerons de démontrer comment le temps se présente dans une écriture qui se veut fragmentaire, hybride et éclatée.

Nous allons, dans un premier temps, essayer d'aborder le temps de la narration et de voir les différents types qui se réalisent au sein de notre corpus et qui participent à sa fragmentation pour ensuite passer à l'étude du temps du récit où nous allons prendre en charge la vitesse narrative qui sert à mesurer le rythme et la durée du récit.

Le temps est l'un des constituants qui organise le récit et le structure. Il occupe une place primordiale dans la progression narrative. Il représente l'univers autour duquel gravitent les évènements comme il inscrit le texte dans une durée, un rythme et une fréquence.

Comme l'espace, le temps est l'un des invariants de l'écriture romanesque auquel la narratologie accorde une place primordiale. Il est l'un des éléments fondamentaux du récit ; une

notion incontournable qui constitue le centre d'intérêt d'un vaste nombre de théoriciens comme Gérard Genette, Mikhaïl Bakhtine, Michel Picard et Paul Ricœur.

La temporalité narrative est une donnée complexe, l'étudier dans l'œuvre dibienne, revient donc à lui donner un sens et à voir comment ce paramètre poétique nous aide à situer l'histoire par rapport à la durée et aux évènements racontés.
Le temps n'existe qu'au moment où on se met à lire ou à écrire, comme l'explique Paul Ricœur : **« tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. »**[274]

Chaque récit nécessite une narration et chaque narration produit nécessairement un rythme et de ce fait, nous pouvons alors distinguer une différence entre le temps du récit et le temps de la narration. Le décalage de ces deux temps confirme l'enchevêtrement de la variation de la temporalité.

Cette duplicité du temps découle d'abord et avant tout du fait de l'utilisation des différentes techniques narratives en introduisant l'ordre et le désordre des événements, ainsi que la vitesse et la durée du récit. Tous ces procédés participent à la déchronologie qui implique la linéarité du roman.

[274]Ricœur P., *Du texte à l'action,* in www. Olimon.org, consulté le 10/11/2015 à 21h12.

Le temps est une unité fondamentale et essentielle de la narratologie et de la critique littéraire. En effet, dès la première lecture du texte, nous sommes confrontés à des accélérations, des retours en arrières, des anticipations et des ralentissements qui nous invitent à nous intéresser au temps et à sa représentation pour ensuite saisir et découvrir l'importance que dégage cette unité fondamentale du récit.

I- Le temps de la narration :

La temporalité dans le roman peut être présentée selon deux manières différentes : la plus simple est une séquence linéaire où les évènements nous sont racontés d'une manière chronologique et où l'histoire est présentée dans toute sa linéarité. Par ailleurs, l'auteur se trouve parfois dans l'impossibilité de mener son histoire en suivant un ordre purement chronologique. Tout roman se construit donc autour d'une narration postérieure, inférieure, simultanée ou carrément intercalée par rapport à l'histoire racontée.

Le temps de la narration, comme nous l'avons déjà expliqué dans la première partie de cette recherche, représente l'ordre temporel de la disposition des évènements dans le récit. Ce type de temps instaure un rythme narratif grâce à un ordre d'évocations des évènements. Le narrateur se présente donc dans

une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte.

Dans *Le Sommeil d'Ève,* la narratrice nous raconte les évènements au fur et à mesure qu'ils surviennent. La narration est dans la plupart du récit au présent. Nous sommes en présence d'un monologue intérieur où le personnage-narrateur Faïna nous relate tout ce qui se passe en elle à travers sa pensée la plus intime.

Dans *Le Sommeil d'Ève,* on dégage principalement, selon Genette, quatre types de narrations.

1- La narration antérieure :

D'abord, la narration antérieure qui est effectivement présente au sein de notre corpus par le biais des prolepses indiquant toute prévision et anticipation où Faïna, dans le deuxième chapitre, essaye de se projeter dans l'avenir pour prévoir la présence des lettres de Solh dans la boite aux lettres : ***« Demain, il y aura une lettre dans la boite. J'en suis sûre. »***[275]**.** Il s'agit, donc, d'un procédés rhétorique qui caractérise le texte et lui donne son originalité. C'est un évènement qui ne s'est pas produit et qui crée chez le lecteur un sentiment d'attente. C'est d'ailleurs cette projection dans le future et cette anticipation sur l'avenir qui contribuent à

[275]*Le Sommeil d'Ève, Op., Cit., p. 31*

donner à ce récit sa structure prédictive comme on peut le voir dans le passage suivant : ***« Dans quelques jours, je serais à Kivinlinna avec Oleg et Lex. Une occasion pour moi de m'éloigner un peu de mes parents. »***[276]

La narration ultérieure est aussi présente dans notre texte d'étude. Il s'agit d'une narration qui se fait après que les évènements aient eu lieu. Une narration au passé comme l'explique Genette dans son ouvrage Figure III :

> **« *La narration ultérieure [...] L'emploi du passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de narration et celui de l'histoire.* »**[277]

Ce genre de narration est représenté par des analepses qui sont des anachronies[278] qui désignent un retour sur des évènements passés. Des analepses qui ***« manifestent un décalage entre l'ordre des évènements dans la narration et l'ordre des évènements dans le quasi-monde crée par le roman auxquels les premiers renvoient. »***[279]

La narration ultérieure reprendrait, donc, les divers moments passés, ainsi que les différents souvenirs que Faïna et Solh ont

[276] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit., p.71*
[277] *G. Genette*, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 230
[278] Des récits seconds qui viennent s'encastrer dans le récit principal ou récit premier.
[279] Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire,* Armand Colin, Paris, 2011, p.10

vécu ensembles comme on peut le voir dans les deux passages suivants : le premier pris en charge par Faïna et l'autre par Solh :

> ***« Il ya un an, jour pour jour, à l'heure qu'il est, nous étions assis l'un près de l'autre dans l'autocar qui nous conduisait vers notre destin. Le soleil brillait, tout en flammes. »***[280]

Ou encore :

> ***« Il y a déjà combien de mois — dix ? Je suis allé la voir chez elle, à Méricourt. Tout était fini entre nous o semblait l'être, une histoire passée. Elle était de retour depuis quatre ou cinq semaines, peut-être d'avantage. Je n'en savais rien. Et les coups de téléphones se sont suivis, irréguliers, intermittents d'abord. »***[281]

Ce retour sur des évènements passés inscrit le texte dans la fonction de l'explication et du développement. La présence de ces analepses habite et tourmente le texte dibien. Dans le cas de notre récit, les fragments que nos personnages rapportent au passé, complètent les informations du lecteur afin de combler les béances et les failles de ceux qui viennent à la lecture.

2- la narration simultanée :

La narration simultanée qui consiste à raconter les évènements au fur et à mesure que d'autres événements, existe au sein de

[280] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 53
[281] Ibid*., p.117*

notre texte où le temps de l'histoire paraît coïncider avec celui de la narration.

Le Sommeil d'Ève est un récit à la première personne du singulier ; récit qui raconte des évènements au présent. Faïna essaye, tout au long de la première partie de l'œuvre, de nous relater ce qui se passe en elle, ce qu'elle ressent, de quoi elle a besoin en utilisant divers procédés comme les notations atmosphériques qui sont des indications sur l'air ou le milieu où se passent les évènements comme le montrent les exemples qui suivent :

> ***« Une nuit où le soleil ne s'est pas couché. »[282], « le ciel est un bac de bleu liquide. »[283], « la pluie tombe sans désemparer. »[284], « de nouveau le froid et ce vent affreux. »[285]***

Par ailleurs, il y a un nombre plus impressionnant de datations dans la première partie dont le rôle est d'indiquer le temps et de rapprocher ainsi la fiction de la réalité et vice-versa, comme on peut le voir dans les passages suivants :

> ***« Aujourd'hui deux lettres de Solh, l'une datée du 18 et l'autre du 22. Il se tourmente trop à mon***

[282] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 61
[283] Idem., p. 63
[284] Idem., p. 53
[285] Idem., p. 52

> ***sujet. »[286], « La journée en question, celle du 17 Mars, avait été certes pénibles. »[287]***

Ainsi, les indications temporelles, qui sont des annotations qui nous donnent des informations précises sur le moment pendant lequel se passe l'action, sont souvent utilisées, dans les deux parties et par nos deux narrateurs : Faïna et Solh, comme on peut le constater dans les extraits suivants :

> ***« Il n'y a rien à faire : éveillée à quatre heures, ce matin, je ne peux pas me rendormir. »[288]***
> ***« A quatre heures du matin, nous sortions devant des parkings, un supermarché, affrontions un désert de béton, fantomatique, investi par le brouillard. »[289]***

Le temps dans lequel les évènements se racontent, est un temps interminable, figé et infini d'où l'impression de Faïna de vivre dans une attente éternelle et infinie :

> ***«Les dernières limites de la patience ont été franchies, mon Solh, j'en conviens. Pourtant il nous faut endurer un peu plus l'attente. Ces étapes que nous sommes condamnés à parcourir avant d'arriver l'un devant l'autre, je n'ai pas le courage de ma représenter les ravages qu'elles vont causer, qu'elles ont probablement déjà causés. Mes pensées, de terreur, ne sont qu'oiseaux en fuite »[290]***

---

[286] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 21
[287] Idem., p. 22
[288] Idem., p. 12
[289] Idem., p. 116
[290] Idem., p. 62

3 - la narration ultérieure :

La narration ultérieure est en même présente. Il s'agit donc d'une narration qui se fait après que les évènements aient eu lieu. Une narration au passé comme l'explique Genette dans son ouvrage Figure III :

> ***« La narration ultérieure [...] L'emploi du passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de narration et celui de l'histoire. »***[291]

Ce genre de narration se réalise par des analepses qui sont des anachronies[292] qui désignent un retour sur des évènements passés. Des analepses qui ***« manifestent un décalage entre l'ordre des évènements dans la narration et l'ordre des évènements dans le quasi-monde crée par le roman auxquels les premiers renvoient. »***[293]

La narration ultérieure reprendrait, donc, les divers moments passés ainsi que les différents moments que Faïna et Solh ont vécu ensembles comme on peut le voir dans les deux passages suivants :

> ***« Il ya un an, jour pour jour, à l'heure qu'il est, nous étions assis l'un près de l'autre dans***

[291] *Figures III*, Op.cit, p. 230

[292] Des récits seconds qui viennent s'encastrer dans le récit principal ou récit premier.

[293] Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire,* Armand Colin, Paris, 2011, p.10

> ***l'autocar qui nous conduisait vers notre destin. Le soleil brillait, tout en flammes. »***[294]

Ou encore :

> ***« Il y a déjà combien de mois — dix ? Je suis allé la voir chez elle, à Méricourt. Tout était fini entre nous o semblait l'être, une histoire passée. Elle était de retour depuis quatre ou cinq semaines, peut-être d'avantage. Je n'en savais rien. Et les coups de téléphones se sont suivis, irréguliers, intermittents d'abord. »***[295]

Ce retour sur les évènements passés inscrit le texte dans la fonction de l'explication et du développement. La présence de ces analepses fragmente et tourmente le texte dibien. Dans le cas de notre récit, les fragments que nos personnages rapportent au passé, complètent la compréhension de celui qui vient à la lecture de l'œuvre.

4- la narration intercalée :

C'est une narration où le récit rétrospectif alterne avec le commentaire au présent de l'énonciation comme on peut le lire dans le passage suivant :

> ***« Adorable, Lex l'a été, hier à son baptême, jusqu'au bout. Adorable et si calme ! Oui, son baptême…La cérémonie était belle, un peu triste. Ce mois de juin. Où comment allons nous le vivre ? Je n'en sais tais trop rien. J'ai posé la question à Oleg. Quel a été mon désespoir de l'entendre me dire que les travaux ne seront, dans notre nouvelle maison (à Méricourt en France), terminés qu'à***

[294] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 53
[295] Ibid*., p.117*

l'automne et qu'en attendant je dois rester ici ave le petit. »[296]

En effet, c'est ce mélange du présent et de l'imparfait qui inscrit le texte dans la narration ultérieure intercalée où divers instants du passé se chevauchent et s'entrecroisent avec des évènements présents.

L'étude de ces trois temps de la narration nous a permis de voir et d'observer à quel point les interventions du narrateur influencent les effets temporels de l'ordre ainsi que les analepses et les prolepses qui sont introduites explicitement au sein du texte. Tous ces procédés inscrivent notre corpus dans l'écriture fragmentaire qui dit la non-linéarité et cela par le biais de la présence d'une narration discontinue et hachée.

[296]*Le Sommeil D'Ève, Op., Cit., p. 47*

II- le temps du récit :

Le temps du récit, comme nous l'avons étudié dans la première partie, nous présente la façon dont progressent les évènements dans le récit. Nous allons essayer maintenant de voir comment l'histoire est présentée par rapport au récit et les divers types de chronologie qui permettent de faire progresser les évènements.

De ce fait, nous allons toucher, selon Genette, à la vitesse narrative qui va nous permettre d'examiner l'organisation du texte et sa structure.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, le récit se déroule d'abord, pendant l'hiver où la neige et le froid persistent, comme il est indiqué dès le début du roman :

> ***« Ce matin, visite à la maternité. Celle où je dois accoucher. Comme s'est en plein compagne, j'ai vu pour la première fois, cet hiver, de la neige intacte. »***[297]

Ce récit se déroule pendant six mois comme on peut clairement le voir dans la première partie et comme le précise les datations que Faïna utilise pour nous exposer et nous retracer les différents évènements :

> ***« Nous sommes (…) déjà le 23 mars et je n'ai eu que deux lettres de lui. »***[298]
>
> ***« Toute la journée j'ai essayé de me remettre en mémoire les évènements du 6 avril. Mais en moi c'est le chaos. »***[299]

[297] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 14

[298] Idem., p. 21

> ***« Elle est passée maintenant, cette journée du mercredi (26 avril). Il est plus de neuf heures du soir. »***[300]
>
> ***« Ce jeudi 10 juin, à onze heure et demie, une lettre de Solh. Datée de Lundi. Merci pour le bien qu'elle m'a fait. »***[301]
>
> ***« Il s'achève ce mois de juin, dans le silence. »***[302]
>
> ***« Vendredi 23 juillet, veille de mon anniversaire. »***[303]
>
> ***« Nous quittons Kivinlinna, Oleg, moi, Lex, le 15 août pour être de retour en France le 18 ou le 19. Je ne ferai pas un signe à Solh. »***[304]
>
> ***« Il nous faut aller passer la nuit, jusqu'au 15 septembre, chez des amis partis en vacances qui nous laissent de disposer de leur pavillon à notre guise. »***[305]
>
> ***« Fin septembre, l'époque des migrations. Mon envie de partir est plus forte qu'elle ne l'a jamais été. »***[306]

En sommes, l'histoire se déroule à peu près en six mois comme le signale d'ailleurs Faïna : « (…) ça fait six mois, une demi-année, que nous ne nous sommes pas revus, toi et moi. »[307]

---

299 *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., p. 28
300 Ibid., p. 30
301 Ibid., p.*51*
302 Ibid., p. 63
303 Ibid., p. *82*
304 Ibid., p. 82
305 Ibid., p. 88
306 Ibid., p. 108

III- La vitesse narrative :

Dans tout récit, le narrateur peut procéder à des accélérations ou à des ralentissements de la narration en regard des évènements racontés. A titre d'exemple, on peut raconter la vie entière d'un personnage en une seule page comme on peut raconter une aventure d'une journée en deux cent pages.

La vitesse est la seule notion capable de mesurer les variations de la durée entre le récit et l'histoire. Elle se définit, d'abord et avant tout, par l'union entre une durée qui est celle de l'histoire et une longueur qui est celle du texte.

En effet, la vitesse narrative désigne le rapport entre une durée chronologique mesurée en heures, jours ou année et une autre mesurée en mots, lignes ou pages comme l'explique Genette dans son ouvrage *Figures III :*

> ***« Le rapport entre une mesure temporelle et une autre spatiale (…) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et année, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. »***[308]

---

[307] *Le Sommeil d'Ève*, Op., Cit., p. 101

[308] https://books.google.dz/books?id=wer_z5j2eTkC&pg=PA182&lpg=PA182&dq=la+vitesse+du+r%C3%A9cit+est+une+mesure+temporelle+et+une+autre+spatiale&source=bl&ots=oJldf9kB-Y&sig=vGzo9SqwPx6rdnps2Zvs3_4CP8o&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiR8Zfg-7rJAhXHtRQKHQjHBbsQ6AEIIDAB#v=onepage&q=la%20vitessela%20vitesse%20du

Pour étudier la durée ou la vitesse narrative, on propose les quatre grands « *mouvements narratifs »*[309]qui nous aiderons à décrire le degré de variété du rythme dans le récit : *la pause descriptive, l'ellipse narrative, la scène et le sommaire.*

L'étude de la vitesse narrative, selon G. Genette, inscrit le récit dans :

> ***« Une gradation continue depuis cette vitesse infinie qui est elle de l'ellipse, où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire, jusqu'à cette lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle. »***[310]

La durée du récit est donc, troublée par les *« anisochronies »* ou les effets de rythme qui se présentent dans les quatre mouvements narratifs suivants :

1- La pause :

Comme son nom l'indique, la pause consiste à marquer un temps d'arrêt dans le récit. Elle suspend le déroulement de l'action afin d'introduire des descriptions, des commentaires ou des

---

%20r%C3%A9cit%20est%20une%20mesure%20temporelle%20et%20une%20autre%20spatiale&f=false, *La temporalité romanesque chez Stendhal : « L'Echafaudage de la bâtisse »* par Charles J. Stivale, consulté le 03/12/2015 à 09 :30

[309] Genette Gérard, *Figures III,* collection : poétique, Paris, Seuil, 1972, p. 129

[310] Idem., p. 131

argumentations qui permettent de ralentir le rythme du déroulement du récit.

La pause représente donc, des fragments non narratifs où l'auteur coupe et arrête l'histoire pour nous renseigner sur les personnages, les lieux de l'action ou les objets comme c'est le cas de notre corpus, *Le Sommeil d'Ève,* où M. Dib interrompt le déroulement de l'histoire pour décrire ses personnages et leur lieux où va se dérouler l'action.

On peut citer, à titre d'exemple, la première pause au niveau de l'incipit de la première partie où Faïna décrit l'appartement de ses parents :

> ***« Je suis ici, dans un équilibre de petites laideurs domestiques. L'appartement de mes parents, c'est ça. Tout y est pratique, pou eux. L'icône recouverte de cellophane pour qu'elle ne se salisse pas, dix maniques de différents aspects et âges à la cuisine (…). Quoi encore ? Rien ne se jette. Mais ce qui est curieux, rien ne s'achète non plus, c'est une accumulation de dons d'amis, un bric-à-brac apporté par la mort des proche. »***[311]

Où encore lorsque Solh, dans la deuxième partie, décrit les yeux de Faïna :

> ***« Faïna dont les yeux, au cours d'irréductibles silences, s'ouvraient sur des horizons hantés, en ces temps premiers déjà. Faïna par l'entremise de qui le mystère devenait présent, et qui, exposée à sa***

[311] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit., p. 11, 12*

> ***lumière noire, s'abimait dans l'écoute de – une ombre. »***[312]

2- L'ellipse :

Dans un récit, l'auteur ne peut pas tout dire, il est tenu d'aller à l'essentiel, il saute ainsi des périodes de la vie de ses personnages. L'ellipse constitue un saut de temps inutile et cela permet d'accélérer le rythme du récit. On passe donc, sous silence, une partie de l'histoire.

L'ellipse se trouve explicitement déterminée par le texte dibien, ainsi que la présence de brefs syntagmes, ici et là, qui accélèrent la narration :

> ***« Deux mois de séparation déjà. » « Il y a trois semaines, nous rentrions de l'une de nos équipées par monts et par vaux, le jour allait sur son déclin. » « Le mois de juillet touchait à son terme. »***

3- La scène :

Mais parfois l'auteur fait parler ses personnages et nous raconte en détail les actions qui se déroulent. Dans ce cas le temps du récit est égal au temps de l'histoire. Ce type de mouvement est présenté par les dialogues, c'est là où on raconte les évènements tels qu'ils se sont produits.

Nous pouvons citer, comme exemple, la conversation téléphonique entre Faïna et Solh, qui se déroule sur huit pages, de la page 95 à la page 102.

---

[312] *Le Sommeil d'Ève, Op., Cit.,* p. 185

4- Le sommaire :

Le sommaire est le contraire de la scène. C'est là où on résume une longue durée de l'histoire en quelques mots ou en quelques lignes. Il correspond à un rythme plus rapide. C'est le cas des résumés.

Le sommaire est présent dans *Le Sommeil d'Ève.* Il accélère par endroits l'écoulement d'un temps qui, le plus souvent, s'applique à mimer l'écoulement du temps réel comme on peut le voir dans les deux passages suivants : ***« Nous quitterons Kivinlinna, Oleg, moi, Lex, le 15 août pour être de retour en France le 18 ou le 19 »*** ou encore ***« je l'ai donc rencontrée, trois semaines environ après son arrivée, dans ce bois loqueteux, parsemé de détritus, de Méricourt. »***[313]

Enfin, la temporalité dans l'écriture dibienne tire ses particularités, comme nous venons de le voir, du nouveau roman et de la nouvelle écriture. Il s'agit d'une construction qui paraît, dès la première lecture déroutante et troublante pour un lecteur non avisé par les pratiques de la fragmentation et de la mise en chantier du texte.

On assiste ainsi à divers types de chronologies : des déroulements linéaires, des retours en arrière ainsi que des enchaînements qui remontent dans le temps. C'est une écriture

[313] *Le Sommeil d'Ève,* Op., Cit., p. 82

qui tourne autour de quatre types de narrations et une vitesse narrative qui se caractérise tantôt par des accélérations des événements, tantôt par des arrêts et des interrompions de la progression de l'histoire.

Le Sommeil d'Ève est marqué par le refus de la linéarité. On assiste à de brusques passages du discours au récit. C'est une forme éclatée et fragmentée et tous cela se manifeste dans l'utilisation des divers procédés narratifs que nous venons de mettre en lumière ainsi que par le désordre du temps et sa décomposition. Cette déchronologie est renforcée par les effets d'enlisement et d'écoulement de la durée.

Conclusion générale

Arrivée au terme de notre étude, nous voulons conclure quela fragmentation est la première évidence que cette recherche s'est attachée à démontrer par l'analyse du non-respect de l'unicité du genre, de l'absence totale de la linéarité et du bouleversement des composantes stables du récit tels que l'espace et le temps.

En effet, et dans ce sens, nous voudrions dire à la suite de Maurice Blanchot qu' « ***Un livre même fragmentaire a un centre qui l'attire. Celui qui l'écrit, l'écrit par désir, par ignorance de ce centre.*** ». Et, à notre tour, nous avons toujours voulu retrouver ce centre autour duquel gravite l'écriture dibienne. Cet éventuel centre vers lequel irait l'œuvre éclatée de M. Dib ; une œuvre morcelée dans un foisonnement de tons et de nuances qui étonnent et produisent le désarroi de celui qui vient à la lecture.

Nous aimerions dire ensuite dans cette conclusion partielle et momentanée, car cette étude n'a fait que soulever quelques questions relatives à l'écriture fragmentaire, que ce centre de l'écriture fragmentaire a généré son autre face, son corollaire, celui du surgissement ou de la perte fondamentale du sens et de la signification.

En effet, les deux œuvres dibienne ***l'infante maure*** et ***Le Sommeil d'Ève***, en principe si éclatées, se présentent en fin de compte comme une unicité de sens. C'étaient pour nous le

moment de s'interroger sur le jeu des appels et des renvois intra et extratextuels afin d'assister, grâce aux notions de la cohésion, de la cohérence et de la progression textuelle, à la naissance de ces sens qui proviennent non pas du calquage des significations dictionnairiques statiques mais de ces sens diffus tapis dans l'ombre et qui n'attendent que d'être délivrés de l'innommé, comme le dirait J.E. Bencheikh pour les nuits dans *La parole* prisonnière.

A la fin de ce travail, on peut affirmer donc que la caractéristique essentielle de l'écriture de *L'Infante Maure* et *du Sommeil d'Ève* de Mohammed Dib est la fragmentation.

Nous confirmons en premier lieu que les deux textes de notre corpus sont à dominante tragique mais cela n'exclut pas la présence des autres tonalités qui viennent soutenir cette dernière comme le pathétique, le lyrique et l'épique. Nous affirmons aussi 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 dans le sens contraire du clair-obscur et qui dirait la rencontre et la fusion des choses et des êtres allant culturellement à sens inverse. 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.

Pa ailleurs, l'analyse nous a menée 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 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.

L'œuvre dibienne s'inscrit donc, dans une écriture qui essaye de se libérer de toutes les règles et de toutes les contraintes. C'est une œuvre intergénérique qui donne naissance à une nouvelle forme de l'écrit pour tout simplement casser la forme traditionnelle de l'écriture.

Notre réflexion s'est tournée ensuite vers la notion de l'espace et des différentes spatialités introduites dans notre corpus. *L'Infante Maure* et *Le Sommeil d'Ève,* par l'intermédiaire de la

description, participent à l'éclatement et à la fragmentation de l'écriture et ce, par le fait de se donner comme une profusion des lieux dispersés et disparates, multiples et multiformes qui finissent par devenir des figures obsédantes qui peuplent le texte en rompant la progression pour faire tourner le texte sur lui-même, allant inlassablement du dehors au-dedans.

De plus, l'espace poétisé se présente, quant à lui, comme un espace vraisemblable. Il est même donné comme authentique, il est souvent crée et inventé par le truchement de la description et de l'imaginaire. Nous confirmons à cet effet, que les composantes de l'espace dibien se donnent comme complémentaires tout en s'annulant et en 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.

Nous pouvons affirmer ainsi que la mobilité et l'instabilité sont des caractéristiques propres à la notion d'espace qui se présente sans cesse en mouvement ; un espace dont le degré de rupture et d'ouverture est variable. Toutes ces caractéristiques participent bel et bien à l'éclatement et à la fragmentation de l'espace dibien.

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. Nous confirmons ainsi que la temporalité dans l'écriture dibienne tire ses particularités du nouveau roman et de la nouvelle écriture. Il s'agit d'une construction qui paraît, dès la première lecture, déroutante et troublante pour un lecteur non avisé par les pratiques de la fragmentation et de la mise en chantier du texte.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Corpus d'étude :

- Dib (Mohammed), L'*infante maure*, édition Dahleb, 1994.
- Dib (Mohammed), *Le sommeil d'Ève*, Sindibad, Paris, 1989.

Œuvres littéraires :

- Henri Bachelin, *Le serviteur*, 6ème édition. Mercure de France.
- Hugo (Victor), La préface de Cromwell, 1827, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de La Pléiade »,1963.
- Hugo (Victor), Préface aux Odes et Ballades, *Les Orientales*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981.
- Maalouf (Maalouf), Les *identités meurtrières*, Grasset, 1998.
- Musil (Robert), *L'homme sans qualités*, trad.Par Philippe .Jaccottet, Paris, Le Seuil, coll." Points ", 1982.

Ouvrages théoriques :

- Adam (Jean Michel), *Textes, types et prototypes*, Nathan, 1992.
- Baby (Hélène), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, L'harmattan, 2006.
- Bachelard (Gaston), *La poétique de l'espace, PUF*. Quadrige, 2007
- Bachelard Gaston, *Le récit poétique*, édition Quadrige, 1983.
- Baptiste (Jean), Bonaventure de Roquefort, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, volume 2, imprimeur-éditeur, Paris, 1894

- Barthes (Roland)*, Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953.
- Barthes (Roland), *Sur la littérature* P.U.G. Grenoble
- Bordas (Eric), Claire Barel-Moisan, Gilles Bonnet, Aude Déruelle, Christine Marcandier-Colard, *L'analyse littéraire, notions et repères, pour une approche plurielle de la lecture: une interrogation sur les formes, les registres et les genres,* Nathan/SEJER, 2004.
- Bourneuf (Roland), *l'organisation de l'espace dans le roman,* Etudes littéraires, 1979.
- Breuil (Christina), *Poétique de la ville dans l'œuvre de César Air*, Lille, Thèse pour le doctorat, Atelier national de production des thèses, 2004.
- Brunet (Roger), Robert Ferras et Hervé Théry, *les mots de la géographie, dictionnaire critique,* Paris, 1992.
- Butor (Miche), *Essais sur le roman,* Gallimard, Paris, 1969. Butor (Michel), *Répertoire II,* Paris, Minuit, 1964.
- Christiane (Achour) ; BEKKAT Amina, *Clefs pour une lecture des récits*, Edition du Tell, Alger, 2002.
- Christiane (Achour)) ; REZZOUG Simone, *Convergences Critiques, Introductions à la lecture du littéraire*, Edition n°2031, 1990
- Dujardin (Edouard), le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce, Paris. Ed. Albert Mssein, 1931.
- ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, 1963
- Gaston (Bachelard), *le récit poétique,* Quadrige, 1983.
- Genette (Gérard) , *Figures III,* collection : poétique, Paris, Seuil, 1972.
- Genette (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Goldenstein (Jean-Pierre), *Lire le roman,* De Boeck Duculot, 1999
- Hamon (Philippe), *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette.
- Huet-Brichard (Marie Catherine), *littérature et mythe,* Hachette livre, Paris, 2001

- Macherey (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, 1980*
- Milly (Jean), *Poétique des textes,* Armand Colin, 2005
- Moliné, *La stylistique,* PUF, 1993.
- Pageaux (Daniel-Henri), *La littérature générale et comparée,* Armand Colin, Paris, 1994.
- Platon, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Coll." Bibliothèque de la Pléiade, "1950.
- Raimond (Michel), *« l'expression de l'espace dans le nouveau roman »*in *Position et opposition sur le roman contemporain*, Edition Klincksiek, Paris, 1971.
- Rullier- Theuret (Françoise), *Approche du roman, Ancrage,* Hachette, Paris, 2001
- Rullier-Teuret (Françoise), *Approche du roman,* Ancrage, Hachette, Paris 2001 Valette (Bernard), *esthétique du roman moderne,* Nathan, 1993.
- Smârek, (Jiri) "*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. Purkynë, Bmo, 1972
- Valéry (Paul), *Les deux vertus d'un livre,* Pièce
- Weisgerber, (J.), *L'espace romanesque,* Lausanne, L'Ade d'homme, 1978.
- Yotova (Rennie), *Jeux de constructions : poétique de la géométrie dans le nouveau roman,* L'Harmattan, 2006.
- Yves Stalloni, *les genres littéraires,* 2ème édition, Armand Colin, 2012
- Yves Tadié (Jean), *Le récit Poétique,* Pris, Gallimard, 1994.

Livres sacrés :

- Le Coran, *-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.

Dictionnaires :

- Le Dictionnaire des littératures de langue française, I, II, Paris : Bordas, 1994
- Le Grand Robert, version électronique, 2005.
- Le petit Larousse, version électronique, 2007.
- Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire,* Armand Colin, Paris, 2011.
- Miguel Menning, *Dictionnaire des symboles*, éd. Eyrottes, Paris 2005, article : Loup.

Mémoires et Thèses consultés :

- Chadli Djaouida, *A le découvert du temps dans Samaracande d'Amine - Maalouf*, Mémoire de Magister, 2007.
- Fouzia Bendjelid, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, Thèse de Doctorat, 2006.
- Hamza Zina, *Construction symbolique et soubassement mythique dans Le Sommeil D'Ève de Mohammed Dib,* Mémoire de Magister, 2010.
- Harbi Mohammed, *La Folie du personnage Faïna dans le Sommeil D'Ève de Mohammed Dib,* Mémoire de Magister, 2010.
- Moudir-Derradji Amel, *Temps, espace et contestation dans la trilogie de Rachid Mimouni ; Le Fleuve Détourné, Tombéza et l'honneur de la tribu,* Mémoire de Magister, 2010.

- Nasri Zoulikha, *La Poétique du morcellement dans l'œuvre de Nina Bouraoui,* Thèse de Doctorat, 2012.
- Raïssi Rachid, *Au centre d'un étoilement textuel, du Fou de Shérazade au Sommeil D'Eve de Mohammed Dib, Plaidoyer pour le Métissage, thèse de Doctorat, 2004.*
- Deramchi Samia, *Des marges au texte, Discours et interdiscours, l'écriture des mémoires entre Polyphonie et Dialogisme, Le cas Des Mémoires Barbares de Jules Roy, Thèse de Doctorat, 2014.*
- Rima Bouhdjar, *Analyse Intertextuelle de Simorgh et Laëzza de Mohammed Dib,* Mémoire de Magister, 2009.
- Kacedi Kheddar (Assia), *l'espace comme enjeux chez trois écrivains d'Algérie.* Mémoire de magister, université d'Alger, 1988.

Webographie :

- « *Le Frêne Yggdrasill, la mythologie nordique* », in https://krapooarboricole.wordpress.com/2008/05/16/yggrasil/
- « *Les arbres dans le Coran* », in https://krapooarboricole.wordpress.com/2010/05/06/les-arbres-dans-le-coran/
- Charbonnier(Gil), *Le Journal de Larbaud, Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXème siècle,* Presse universitaire Blais-Pascal, 2008, in https://books.google.dz/books?id=MEonlGxULqgC&pg=PA38&dq=Gil+Charbonnier,+Le+Journal+de+Larbaud,+Du+journal+intime+au+monologue+int%C3%A9rieur+dans+la+litt%C3%A9rature+du+XX%C3%A8me+si%C3%A8cle,+Presse+universitaire+BlaisPascal,+2008&hl=fr&sa=X&ei=WwprVbufA4W6ggSFyYL4CQ&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gil%20Charbonnier%2C%20Le%20Journal%20de%20Larbaud%2C%20Du%20journal%20intime%20au%20monologue%20int%C3%A9rieur%20dans%20la%20litt%C3%A9rature%20du%20XX%C3%A

8me%20si%C3%A8cle%2C%20Presse%20universitaire%20Blais-Pascal%2C%202008&f=false

- Tellez(Jean), *La joie et le tragique,* Introduction à la pensée de Clément Rosset, PDF, in www.editionsgermina.com/.../clement%20rosset-**joie**%20et%20tragique
- "*Désert des Tartares, le* [Dino Buzzati]." Microsoft® Études 2008 [DVD]. Microsoft Corporation, 2007.
- "Njörd,"Microsoft ® Etudes 2008 [DVD], Microsoft Corporation, 2007.
- « Figures de style et vocabulaire Littéraire », « Pathétique », in https://www.google.dz/?gws_rd=cr,ssl&ei=SI1pVZTsJ4_ggwTVsYGoCQ#q=Le+path%C3%A9tique+%C2%AB+qualifie+toute+sc%C3%A8ne,+dramatique+ou+romantique,+propre+%C3%A0+susciter+l%E2%80%99%C3%A9motion+du+lecteur
- Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace,* in /www.philosophie.com/.
- Frédéric Monneyron, *L'androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes,* Ellug, 1996, in https://books.google.dz/books?id=wer_z5j2eTkC&pg=PA182&lpg=PA182&dq=la+vitesse+du+r%C3%A9cit+est+une+mesure+temporelle+et+une+autre+spatiale&source=bl&ots=oJldf9kB-Y&sig=vGzo9SqwPx6rdnps2Zvs3_4CP8o&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiR8Zfg-7rJAhXHtRQKHQjHBbsQ6AEIIDAB#v=onepage&q=la%20vitessela%20vitesse%20du%20r%C3%A9cit%20est%20une%20mesure%20temporelle%20et%20une%20autre%20spatiale&f=false .
- *La symbolique du foyer,* in univ-lyon2.fr.
- Marc Dambre, Monique Gosselin- Noat, *L'éclatement des genres au XXème siècle,* Presse Sorbonne Nouvelle, 2001, in

https://books.google.dz/books?id=aQTaNpOa_uEC&dq=Qui+vole+en+%C3%A9clats+%28%E2%80%A6%29+il+est+question+de+subversion,+de+crise,++d%E2%80%99h%C3%A9t%C3%A9rog%C3%A9n%C3%A9it%C3%A9,+de+d%C3%A9rive,+d%E2%80%99ind%C3%A9termination,+de+composite,+de+dissolution,+de+polyphonie,+d%E2%80%99%C3%A9criture+transg%C3%A9n%C3%A9rique,+de+fatras,+inclassable+autant&hl=fr&source=gbs_navlinks

- *Mircea Eliade, « L'Arbre sacré »*, in https://krapooarboricole.wordpress.com/2009/09/09/larbre-sacre-mircea-eliade/
- Raïssi Rachid, « *L'enfermement de la littérature »*, *in* http://www.oocities.org/gslimane/content3.htm
- Ricœur P., *Du texte à l'action,* in www. Olimon.org.
- Sabbat de Modron, *« BERKANO »*, *in http://lejardindelasorciere.jimdo.com/le-lore-des-runes/18-berkano/*
- Jean-Didier Urbain, *la trace et le territoire* in http://epublications.unilim.fr/revues/as/5277.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire, Paris, Éditions Gallimard, 1990 in http://epublications.unilim.fr/revues/as/5277.
- *« Le Jardin et ses représentations littéraires, ou comment la littérature construit son espace et son lecteur », /en ligne/* inwww.cndp.fr.
- RAISSI, Rachid. *Lecture sans frontières*, Collection Lecture Critique, 2012, p. 71 in www.inlibroveritas.net/auteur/3664/rachid-raissi. Consulté le 17/02/2015

ANNEXE

Index des notions

A

Absence. 10. 32. 33. 37. 38. 41. 54. 60. 98. 124. 129. 130. 135. 148. 153. 154. 177. 187. 202.

Amour. 13. 67. 68. 74. 96. 128. 129. 134. 136. 137. 138. 151. 152. 160. 175. 211.

Autre (l'). 7. 9. 12. 14. 15. 16. 24. 26. 28. 30. 31. 32. 33. 34. 36. 37. 39. 42. 44. 45. 46. 47. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 75. 105. 112. 116. 125. 152. 176. 185. 187. 190. 217. 218. 228. 229. 230. 231.

C

Châtiment. 63. 258.

Citation. 28. 40. 70. 116. 125. 133. 156. 171. 258.

Communication. 37. 59. 89. 182. 258.

Connotation. 160. 258.

Croisement126. 258.

Contexte 13. 176. 207.

D

Désir. 11. 12. 47. 84. 94. 100. 148. 158. 186. 243.

Dialogisme.11. 253.

Différence. 24. 52. 107. 224.

Discours. 47. 53. 54. 59. 66. 129. 130. 145. 152. 165. 219. 237. 241. 253.

E

Ecriture. 7. 8. 10. 12. 14. 15. 17. 18. 19. 24. 26. 37. 42. 44. 47. 48. 49. 51. 52. 53. 54. 57. 59. 60.61. 62. 66. 80. 82. 83. 84. 88. 90. 98. 103. 107. 108. 109. 110. 120. 123. 126. 128. 142. 143. 145. 147. 148. 151. 152. 153. 159. 161. 162. 163. 165. 166. 167.197. 203. 206. 207. 223. 233. 240. 243. 244. 245. 246. 247. 252. 253.

- Ancienne. 143.
- Circulaire.11.
- De Dib. 42.
- De l'espace perdu. 14.
- De l'exil. 15.
- De l'intime. 12. 26. 51. 52. 145. 147. 272.
- De la perte. 14.
- De soi. 15. 145. 147. 151.
- Dibienne.7. 17. 47.48. 57. 62.83. 84. 88. 98. 197. 203. 206. 240. 243. 244. 247.
- Du fragment. 8.
- Du journal intime. 54. 152.
- Du monologue intérieur. 153.
- Du rêve.26.
- Du roman.109.
- En folie.15.
- En morceaux. 24.
- Fragmentaire. 7. 37. 59. 80. 123. 233. 243. 245. 247.
- Hybride. 142.
- Maghrébine. 49.
- Mythique. 19. 66. 167. 197.
- Nordique. 57.
- Romanesque. 49. 143. 223.
- Transgénérique. 143.

F

Femme. 58. 67. 75. 103. 151. 155. 157. 161. 162. 170. 179. 188. 192. 193.

- Fragile. 151.
- Sainte. 162. 192.
- Démon. 162.
- Vampire. 141. 162.

Fragmentation. 7. 10. 11. 14. 17. 18. 19. 21. 22. 24. 25. 27. 48. 49. 60. 72. 81. 82. 83. 88. 105. 107. 108. 124. 133. 143. 160. 197. 207. 221. 223. 240. 243. 244. 246. 247. 260.

- De l'écriture. 24. 82. 107. 246.
- De l'espace. 221. 246.
- Du corps du texte. 48.
- Liée aux genres. 17. 27. 48. 143. 272.
- Liée aux tonalités. 124. 274.

H

Histoire. 13. 14. 17. 19. 20. 23. 24. 50. 53. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 70. 71. 72. 73. 74. 76. 78. 80. 96. 108. 110. 113. 114. 117. 118. 119. 128. 157. 159. 163. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 185. 186. 187. 193. 195. 198. 202. 210. 211. 217. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 231. 232. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 245. 260.

- D'agar et d'Ismaël. 17.
- De l'humanité.170.
- De l'Infante Maure.61.
- De la création du monde. 157. 158. 169. 175.
- De la faute originelle. 159.

- De la mère de l'humanité.157.
- De la Saint- Jean.160. 161.
- Des dieux. 166.
- Du péché originel. 17. 19. 72. 74.
- Orale. 166.
- Sacrée. 65. 118. 119. 168.

I

Incipit. 84. 85. 92. 96. 111. 130. 148. 150. 175. 203. 238.

M

Métissage. 47. 58. 244.

Mixité. 47. 58. 84. 244.

Mythe. 14. 19. 64. 65. 66. 67. 68. 70. 109. 118. 119. 120. 165. 166. 167. 168.169. 170. 171. 173. 180. 187. 188. 189. 190. 192. 193. 247. 250. 254.

- D'Ève. 168.
- De l'androgyne. 187. 189. 275.
- De l'icône. 169.
- De l'occident. 70.
- De l'orient. 70.
- De la cartouche. 19.
- De la création. 174.
- De la vierge. 19. 192.
- Des grandes civilisations. 181.
- Des sylphides. 67.

- Du loup et de la louve. 170. 171. 173.
- Du péché originel.168.
- Primitif. 67. 190.
- Sacré.119.
- Scandinave. 66.

N

Narration. 7. 11. 18. 20. 30. 42. 53. 59. 78. 109. 111. 112. 114. 116. 125. 130. 146. 147. 155. 167. 217. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 231. 232..233. 236. 239. 241.

- Antérieure. 109. 112. 226.
- Discontinue. 233.
- Intercalée. 232.
- Littéraire. 145.
- Postérieure. 225.
- Simultanée. 109. 114. 228.

Narrateur. 33. 37. 42. 44. 55. 78. 120. 130. 136. 137. 147. 155. 168. 190. 195. 203. 208. 225. 226. 230. 233. 236.

- Relais. 42.
- Du texte. 55.
- Extra-diégétique. 120.
- Personnage.137.

P

Parole. 14. 35. 37. 40. 42. 53. 58. 60. 63. 98. 104. 128. 129. 130. 131. 138. 148. 151. 152. 155. 157. 165. 166. 167. 182. 192. 195.244.

- De l'intime. 53. 152.
- Du conte. 64.

- Coranique. 71.
- De Faïna. 157.
- De soi. 148.
- Intérieur.151.
- Mythique.167.
- Prisonnière. 244.

Q

Question. 9. 15. 17. 22. 26. 27. 29. 32.33. 42. 49. 50.54. 61. 64. 67. 144. 150. 156. 159. 166. 167. 174.

- De l'aventure. 78.
- De l'inceste. 67.
- De la fragmentation. 17. 22.
- De la fusion originelle. 70.
- De mixité de races. 84.
- Du genre. 27. 49. 124.
- Du mythe. 64. 167.
- Fondamentale.199.
- Incontournable. 84.

R

Réactualisation. 65. 67. 70. 160. 165. 169. 190.

- Des mythes. 70.

Rencontre. 14. 26. 38. 46. 47. 52. 58. 80. 94. 129. 148. 152. 172. 197. 219. 244. 245.

- Des deux amants. 219.
- Des textes. 80. 245.
- Des personnes. 245.

- Des écritures. 80.

S

Signe. 11. 16. 40.53. 86. 111. 161. 162. 191. 197. 235.

- Linguistique. 16.
- Textuel. 16. 53.
- Anosmatique. 161. 162.
- De protection. 191.

Symbole. 98. 101 .172. 173. 174. 177. 179. 180. 181. 185. 186. 192. 197. 215. 252. 163. 172

- De continuité. 174.
- De l'arbre. 179.
- De l'état.101.
- De l'homme. 98.
- De l'immortalité. 181.
- De la force. 185.
- De la puissance magique. 186.
- De la vie. 177.
- De lumière. 163.
- De purification. 180.
- Du pouvoir. 192.
- Signifiant. 197.
- Surnaturel. 67. 192.

T

Thème. 42. 57. 72. 103. 126. 129. 132. 137. 155. 158. 159. 160. 169. 174. 244.

- De la mixité et du métissage. 47. 244.
- De la rencontre. 57.

- De la pomme.72.
- Du fruit. 72.
- Du paradis. 72.
- Du désert. 103.
- De la tristesse.129.
- De la condition humaine. 132.
- Du récit sacré.160.
- Du péché primitif. 160.
- Fondamentale. 196.

Index des noms propres

B

Bachelard (Gaston). 82. 83. 89. 90. 91. 92. 95. 97. 203. 208. 209.

Bachelin (Henri). 97. 249.

Bakhtine (Mikhaïl). 23. 224.

Baptiste (Jean). 76. 117. 160.249.

Barel-Moisan (Claire).124. 125. 126. 250.

Barnabooth. 146.

Beaumarchais (Jean Pierre). 143.

Blanchot (Charles). 243.

Bonne(Charles). 250.

Bonnet (Gilles). 124.125. 250.

Bordas (Eric).124. 125. 126. 252.

Bourneuf (Roland). 199. 250.

Bruel (Christina). 266.

Brunel (Pierre). 65.

Brunet (Roger). 250.

Butor (Michel). 196. 199. 250.

C

Catherine Huet-Brichard (Marie). 165. 166. 167. 250.

Charbonnier (Gil).146. 253.

Chikhi (Beïda). 10.

Claude Hubert (Marie). 252. 231. 227.

Couty (Daniel). 143.

D

Dambre (Marc). 144.254.

De Certeau (Michel). 200. 255.

Déruelle (Aude). 124. 125. 250.

Dib (Mohammed). 12. 13. 14. 17. 18. 19.26. 28. 33. 38. 41. 59. 68. 70. 71. 72. 76. 80. 87. 88. 92. 108. 113. 118. 119. 120. 123. 124. 130. 134. 142. 147. 150. 156. 157. 161. 206. 210. 217. 220. 238. 243. 244. 249.

Dujardin (Edouard).53. 149. 250.

E

Eliade (Mircea).65. 185. 178. 250. 255.

Erdely-Sayo (Sandrine). 144. 145.

F

Ferras (Robert). 200.

G

Gardes Tamine (Joëlle). 227.

Garrigues (Pierre). 8. 268.

Genette (Gérard). 125. 224. 226. 227. 231. 234. 236. 237. 250.

Goldenstein (Jean-Pierre). 110. 269.

Gosselin-Noat (Monique).254. 144.

H

Hamon (Philippe). 196. 197. 250.

Hugo (Victor).28. 50. 51. 249. 269.

K

Kacedi Kheddar (Assia). 202. 253.

Kibédi-Varga (Aron).143.

M

Maalouf (Amine). 48.

Macherey (Pierre). 15. 96. 251.

Marcandier Colard (Christine).124. 125. 250.

Menning (Miguel). 173. 252

Michel-Adam (Jean). 25.

Milly (Jean). 85. 251.

Moliné. 28. 251.

Musil (Robert). 25.

N

Naturel (Mireille). 84.

P

Pageaux (Daniel-Henri). 65.

Picard (Michel). 224.

Platon. 66. 251.

R

Raimond (Michel). 198. 199. 251.

Raïssi (Rachid). 255.

Rey (Alain). 143.

Rullier-Teuret (Françoise). 23. 27. 251.

S

Smârek (Jiri). 87. 251.

Stalloni (Yves). 136. 251.

Stivale (Charles Jean). 237.

T

Tellez (Jean). 130.

Théry (Hervé). 200.

V

Valérie (Paul). 110.

Voltaire. 61.

W

Weisgerber (J). 196.

Y

Yves Tadié (Jean). 196. 251.

TABLE DES MATIERES

Introduction Générale …….. 06

PARTIE I : LA FRAGMENTATION DANS L'INFANTE MAURE DE M. DIB……. 21

CHAPITRE I : AUTOUR DE LA QUESTION DE LA FRAGMENTATION……. 22

I. Préalable et Problématisation……. 23

II. La fragmentation liée à la tonalité…… 27

Introduction……. 27

1 - La tonalité comique……. 29

2 - La tonalité tragique……. 38

3 - La tonalité pathétique……. 41

4 - La tonalité lyrique…… 44

5 - La tonalité épique…….. 46

Conclusion…….. 47

III - La fragmentation liée au genre……. 48

Introduction…… 48

1 - Le monologue ou l'écriture de l'intime……. 52

2 - Le conte…… 60

3 - Le récit mythique……. 64

4 - Le récit sacré……... 70

	A- Le péché originel…….	72
	B - Agar et Ismaël……..	74
	C - La Saint Jean……..	76
	5 - La nouvelle…….	77
	Conclusion……	80
CHAPITRE II :	LA FRAGMENTATION ISSUE DE L'ECLATEMENT DES REPERES TRADITIONNELS DU RECIT : L'ESPACE ET LE TEMPS…….	81
	I. L'espace…….	82
	Introduction……..	82
	1 – Le recensement des espaces dans l'œuvre dibienne……..	83
	2 – Pour une étude phénoménologique de l'espace ou l'espace poétisé……..	88
	A – De la maison à la cave : entre intimité et errance……..	90
	B – La tente espace de la rêverie primitive……	97
	C – Les espaces ouverts : le jardin, la forêt et le désert……	99
	1 – Le jardin……..	99
	2 – La forêt…….	100
	3 – Le désert et ses composantes : le sable et la	102

neige…….

Conclusion……. 106

II- L temps……. 108

Introduction…….. 108

1 – Le temps de la narration…….. 109

2 – Le temps du récit…… 116

3 – Le temps du mythe……. 118

PARTIE II : LA FRAGMENTATION DANS LE SOMMEIL D'EVE…… 122

CHAPITRE I : L'écriture fragmentaire dans le *Sommeil d'Eve de M. Dib*…… 123

I. La fragmentation liée aux tonalités…… 124

Introduction ……... 124

1. La tonalité tragique……. 127
2. La tonalité pathétique……. 133
3. La tonalité lyrique…….. 136
4. La tonalité épique…….. 139

II. La fragmentation liée aux genres…… 143

Introduction……. 143

1. Le monologue intérieur……. 145
2. Le récit sacré……. 156

2.1. Le péché originel…… 157

2.2. La Saint-Jean…… 160

2.3. Marie ou la mère de l'humanité…… 161

Chapitre II : Fragmentation et écriture mythique……. 164

1. Le mythe d'Ève …….. 168
2. Le mythe de l'icône……. 169
3. Le mythe du Loup et de la Louve…… 170
4. Les arbres mythiques…….. 173

4.1 le tilleul……... 175

4.2. Le sapin et le bouleau…… 176

43. Le pin …… 180

4.4. Le sorbier…….. 181

4.5. Le chêne…… 181

4.6. L'arbre de la vie ou l'arbre de l'immortalité…… 183

5. le mythe de l'androgyne……. 187
6. le mythe de la cartouche…….. 190
7. le mythe de la vierge…… 192

Chapitre III : L'espace romanesque entre foisonnement et mouvance dans *Le Sommeil d'Ève* de Mohammed Dib …… 194

Introduction…….. 195

I- l'espace comme élément constitutif du roman…… 198

II- Espace/lieu..... 200

III- La pluralité des espaces…… 201

IV- L'espace dibien comme espace 206

poétisé :…….

a- La maison comme lieu négatif… 208

b- Le jardin ; un espace de la folie, de l'errance et de l'isolement…… 214

c- La forêt comme lieu légendaire…. 216

Conclusion……. 221

Chapitre IV La temporalité entre éclatement et discontinuité…….. 222

Introduction…… 222

I- Le temps de la narration…… 225

1- La narration antérieure……. 226

2- La narration simultanée……. 228

3- La narration ultérieure…….. 231

4- La narration intercalée…….. 232

II- Le temps du récit……. 234

III- La vitesse narrative :…… 236

1- La pause…… 337

2- L'ellipse..... 239

3- La scène……. 239

4- Le Sommaire…….. 240

Conclusion……. 240

Conclusion générale…….. 242

Références bibliographiques…… 248

Table de Matière…… 272