



Université d'Oran 2  
Faculté des Langues étrangères

**THESE**

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat des Sciences  
En Langue Française  
Option : Sciences des textes littéraires

Esthétique de l'épure dans *Simorgh* de Mohammed DIB

Présentée et soutenue publiquement par :  
Mme CHEDED Aicha

Devant le jury composé de:

HAMIDOU Nabila	Professeur	Université d'Oran2	Président
AIT MENGUELLAT Mohammed Salah	MCA	Université d'Oran2	Rapporteur
AISSA-KOLLI Khaldia	MCA	Université d'Oran2	Examineur
BELARBI Habiba	MCA	Université U.S.T.O.	Examineur
BOUKRI-ZINAI Souhila	MCA	Université de Saida	Examineur
LAZREG-HAOUAS Kheira Zohra	Professeur	Université E.N. P. O.	Examineur

Année Universitaire 2021-2022

**SPÉCIALES DÉDICACES**

**À Mes Parents**

**À Mme. Ghassoul-Ouhibi Bahia Nadia**

**À Mr. Dib Mohammed qui m'a tant et tant appris par-delà sa tombe**

**PAIX À LEURS ÂMES**

## REMERCIEMENTS

Je rends grâce à Dieu pour avoir pu terminer ce travail après de longues coupures dues à des circonstances qui nous dépassent car, sans exagération aucune, tout étudiant n'aspire qu'à achever ce qu'il a commencé par le couronnement et le sacre de toute une vie estudiantine en décrochant le saint graal.

Je tiens à remercier mon ancienne directrice de recherche Mme SARI MOSTEFA KARA Fewzia pour sa confiance et ses conseils si lucides.

Je remercie vivement mon actuel directeur de recherche Mr. AIT MENGUELLAT Mohamed Salah ainsi que Mme la présidente de ce jury Madame HAMIDOU Nabila et toutes les bonnes personnes qui ont accepté de lire ce travail. Je cite mesdames AISSA KOLLI Khaldia, BELARBI Habiba, BOUKRI ZINAI Souhila et LAZREG HAOUAS Zohra Kheira.

J'adresse mes sincères remerciements à Mme la doyenne de la Faculté des Langues Etrangères de l'université d'Oran 2, qui n'a pas ménagé ses efforts pour la concrétisation de ce travail académique, et à travers elle à tous mes supérieurs hiérarchiques.

Mes remerciements vont également à l'endroit de toutes les bibliothécaires que je ne peux oublier à qui je destine une pensée particulière et à toutes les personnes qui m'ont dotée de livres, qui sont pour moi plus que des bijoux, des cadeaux inestimables notamment Mme. Karima SABEUR et Mr. TABET AOUL Mahi.

Mes remerciements vont aussi à l'endroit de ma famille et de mes amis, à mes collègues et à toutes les personnes chères à mon cœur qui ont su alléger mes angoisses et m'apporter, continuellement et sans défaillance, aide et réconfort.

**UN GRAND MERCI**

## SOMMAIRE

<b>Introduction générale</b> .....	P.5
<b>PREMIERE PARTIE</b>	
<i>Simorgh, le texte et ses manipulations génériques</i> .....	P.13
Premier chapitre: Les genres littéraires manipulés .....	P.15
Deuxième chapitre : Les genres discursifs manipulés .....	P.55
<b>DEUXIEME PARTIE</b>	
<i>Simorgh, des mouvements textuels à la fragmentation</i> .....	P.99
Premier chapitre : Les trois mouvements textuels dans Simorgh .....	P.102
Deuxième chapitre : Des relations intertextuelles à la fragmentation .....	P.159
<b>TROISIEME PARTIE</b>	
<i>Simorgh, une épure épistémologique. L'épure en postures</i> .....	P.170
Premier chapitre : Dib observateur du monde .....	P.175
Deuxième chapitre : Dib historien du monde .....	P.200
Troisième chapitre : Dib, critique d'art .....	P.212
<b>CONCLUSION GENERALE</b> .....	P.255
<b>CORPUS D'ANALYSE</b> .....	P.261
<b>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	P.264
<b>ANNEXES</b> .....	P.270
<b>TABLES DES MATIERES</b> .....	P.286

# **INTRODUCTION GENERALE**

Il est souvent difficile de sortir des sentiers battus. Il l'est même plus quand on entend dire qu'on a tout dit sur Mohammed Dib<sup>1</sup>. Mais c'est là où l'exercice devient intéressant voire passionnant car il y a la manière de le dire et les mots pour le dire.

Notre manière et nos mots sont, nous l'avouons, tout modestes et nous l'espérons tout profonds à la hauteur de cet homme, à la fois, tout modeste, tout profond.

L'idée de départ est de rendre hommage à un écrivain bien de chez nous ; l'**Algérie**. Un des pères de la littérature algérienne de langue française, Mohammed Dib qui décéda le 02 mai 2003 chez lui à la Celle saint Cloud dans la région parisienne en France laissant une œuvre majeure dont le dernier livre *Simorgh*, paru de son vivant, en cette même année de son décès (Albin Michel, 2003).

En 2003, le 02 mai, alors enseignante de Français au lycée, l'annonce du décès de Mohammed Dib nous est apparue comme un coup porté aux jeunes algériens qui ne le connaissent pas ou peu. Après avoir décroché le concours de magistère, notre objectif, dès le départ, était de rendre hommage au Père des Lettres Algériennes de langue française en Algérie en le faisant connaître au plus grand nombre d'étudiants algériens. Notre ambition était de présenter toute son œuvre. Ce qui n'était pas possible dans un premier travail académique.

Dès lors, et quelques années plus tard l'opportunité nous est offerte pour baliser, un tant soit peu et dans la mesure du possible, toute l'œuvre de Dib à l'occasion d'un nouveau questionnement à travers *Simorgh*, qui porte la marque d'une incontestable épure épistémologique. *Simorgh*, serait un bilan, un mémorandum autant dans son sens figuré que dans son sens propre.

Notre étude s'insère dans la littérature algérienne contemporaine de langue française avec le meilleur de ses représentants en l'occurrence Mohammed Dib. Son œuvre s'inscrit dans un laborieux processus d'écriture qui dura plus d'une cinquantaine d'années. Cette œuvre comprend tous les genres : poésie, roman, théâtre, essai, conte, nouvelle dont l'aboutissement aura exigé énormément d'accumulation d'expériences et de maturation stylistique. L'année 2003 voit apparaître le dernier texte publié du vivant de Mohammed Dib, aux éditions Albin Michel. Sa quatrième

---

<sup>1</sup> Mohamed DIB (1920-2003), voir sa biographie en annexe n°1.

page de couverture mentionne que : « C'est un véritable puzzle littéraire où se mêlent allègrement conte, nouvelle, essai et journal pour aborder les thèmes qui traversent son œuvre ; la langue, l'étranger, la fascination du désert, le pouvoir du rêve et de l'imaginaire ».

Nous signalons que *Simorgh* n'est en fait que le nom persan du Phénix, cet oiseau légendaire symbole de la résurrection dans la mythologie grecque. Le mythe du phénix, connu dans la civilisation occidentale ; oiseau de feu, couleur pourpre, composé de force vitale, qui représente l'âme chez les égyptiens. Le phénix rouge est le symbole de la sublimité divine et de l'immortalité.

*Simorgh* est aussi le nom que porte le premier chapitre de la première partie et celui du livre aussi réparti en trois parties inégales en nombre de pages, la deuxième étant la plus dense. *Simorgh*, cet espace textuel est composé de 239 pages et regroupé en 17 chapitres, est segmenté en trois grandes parties, dont seule la troisième porte un titre : la première partie compte cinq chapitres, la deuxième partie dix chapitres et la troisième partie deux chapitres.

Cette disposition en parties, chapitres, séquences (numérotées ou non, néanmoins bien distinctes) et en paragraphes reflète une certaine organisation à la fois détaillée et globale qui montre le souci majeur de clarté. Premier critère et non le moindre sollicité par l'auteur dans son projet d'écriture.

Cet agencement est renforcé par la typographie. En effet, l'écriture est tantôt à caractères d'imprimerie, tantôt en italiques pratiquée depuis fort longtemps par Dib; de façon à marquer les frontières, à baliser son texte et à agencer ses parties, ses chapitres et ses séquences en acquérant une unité de sens leur procurant ainsi une certaine autonomie. Ce qui ne répond pas du tout aux normes de la tradition littéraire mais à celles d'une écriture foncièrement postmoderne.

Dans *Simorgh*, Dib a procédé à la juxtaposition, à la régie d'un certain nombre de genres littéraires et discursifs qu'un seul livre peut contenir. Cette diversité textuelle n'est pas sans avoir de conséquences. Elle n'est pas non plus sans donner à réfléchir. A cet effet, notre questionnement se propose de montrer qu'en fait *Simorgh* représente une épure épistémologique.

De là, Comment Dib est-il arrivé à cette fusion des genres ? Vers quoi débouche cette manipulation ? Et où mène cette mobilisation des genres et quel en est l'intérêt ?

Par conséquent, nous supposons premièrement que la manipulation générique est à l'origine de cette épure. Car celle-ci rallierait une pratique expérimentée de l'écriture et une connaissance chevronnée de la théorie et des canons littéraires d'une part, et une érudition d'autre part. En effet, sans être spécialiste en quelques sciences humaines ou sociales, il nous semble que Mohammed Dib mobiliserait un savoir relatif à ces dites sciences et une expérience de ces dernières qui n'est sans nul doute et comme il l'affirme lui-même que « c'est le savoir tout vif » (S. P.11) et *Simorgh* n'est que le fruit d'une longue maturation esthétique-intellectuelle suite à ses différentes pérégrinations, lectures et formations de départ et tout au long de son parcours intellectuel.

La deuxième hypothèse se propose de démontrer que *Simorgh* serait en fait, une parole renouvelée, d'une autre qui a déjà existé c'est-à-dire qui s'est manifestée dans toutes les autres œuvres de Dib et à travers ses lectures. La pertinence de cette poétique dibienne réside aussi dans ses configurations artistiques puisque Dib apporte des éclairages, voire des critiques très intéressantes.

Pour ce faire, nous tenterons de démontrer cela à travers d'une part, une analyse de la manipulation des genres littéraires et discursifs brefs à savoir : le conte philosophique, la nouvelle, la séance ou la maqama, l'autobiographie et la tragédie l'essai, les citations et maximes, les jeux de mots et la poésie, et d'autre part, les principaux mouvements textuels de *Simorgh*.

Nous avons fait appel à des approches qui mettent en exergue la littérarité de l'œuvre pour déceler le mélange et le croisement des genres investis et l'hybridité du texte de *Simorgh* en faisant appel à la sémiotique du texte littéraire pour l'analyse du texte dibien pour le moins subversif.

L'approche narratologique, par exemple, nous a permis de déterminer le genre du texte, du conte philosophique, de la tragédie, de la nouvelle et de la séance. Nous avons, aussi, opté pour des outils d'analyse pluridisciplinaires parce que notre problématique exige de varier les points de vue et les angles d'étude. Cette méthode

pluridisciplinaire tire ses concepts de la narratologie, de l'analyse du discours, de la stylistique, de la poétique, de l'intertextualité, de la rhétorique, de l'herméneutique, de la sociologie, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de l'histoire, de la philosophie, de l'art musical et pictural.

Nous avons, par ce fait, emprunté des paradigmes catalyseurs aux sciences humaines. Il ne s'agit donc pas d'un cadre épistémologique ou méthodologique propre mais plutôt d'un horizon divers et ouvert qui se réunit dans un même locus, un même espace scripturaire. En effet, d'une part, selon Gérard Fourez :

«L'épistémologie pousse le chercheur à réfléchir sur l'existence et son sens qui sont en jeu et à la manière dont on emprunte une démarche à une discipline pour comprendre un phénomène relevant d'une autre. [...] la perspective adoptée est une vision constructiviste c'est-à-dire une approche qui met l'accent sur le fait que chaque individu se construit ses représentations du monde.<sup>2</sup>» (FOUREZ G, 2003, p 15).

D'autre part, nous renforçons notre choix pluridisciplinaire en se référant aux pensées de Bakhtine qui s'est refusé à réduire sa lecture à une perspective univoque, dénaturant et appauvrissant l'objet littéraire ; l'histoire et la société, en particulier, ne peuvent être exclues de l'étude critique d'un texte, car tout discours littéraire, même le plus intime, est marqué par l'ensemble de la communauté. La littérature est perçue par Bakhtine comme un fait complexe, lieu où se croise une multiplicité de discours hétérogènes, réseau de connotations en nombre infini, impossible à fixer de façon définitive, impossible à clore sur lui-même.

Nous avons aussi fait appel aux théories de l'intertextualité comme enjeux, comme pratique moderne, sans oublier l'intermédialité ou l'intersémiotique. Par ailleurs la réécriture comme branche de l'intertextualité n'a pas échappé à notre regard.

Aussi, prenons- nous le sens du concept d'esthétique selon son acception signalée dans le dictionnaire littéraire : « L'esthétique, en tant que science, reposant sur une théorisation du sensible, traite l'étude de la spécificité littéraire – la poétique- comme un cas de cette problématique générale. C'est la position de Genette (*Fiction et diction*, 1991), qui « voit la question rituelle Qu'est-ce que la littérature ? se

---

<sup>2</sup> FOUREZ G., (2003). « *Apprivoiser l'épistémologie* », De Boeck, Bruxelles.

dissoudre, et peut- être se résoudre en celle-ci : Qu'est ce qui fait d'un texte un objet esthétique ? [...]C'est la prise en compte de cette dimension éthique et politique des œuvres, dans leur écriture même, qui distingue une poétique d'une esthétique littéraire. Le moment où Baumgarten fonde l'esthétique sur l'abandon de la poétique apparaît emblématique d'une impossibilité historique et théorique, pour l'esthétique, d'absorber la poétique, c'est-à-dire d'être à la fois une science de l'universel sensible et une discipline du particulier littéraire<sup>3</sup>. » (ARON P. & al, 2006, p-p. 253-255).

Pour le choix du concept d'épure, il est pris dans le sens architectural d'un dessin d'ensemble. Epure représente les traits généraux d'une œuvre ou d'une pensée. Représentation sur un ou plusieurs plans (dans notre cas, générique, formel, thématique,...).

L'expérience et la maturité de plusieurs années ont contribué à dégager peu à peu cette épure toute tracée sur l'aire de la pensée dibienne et ont su rendre à l'œuvre sa pureté élémentaire ; la vraie épure épistémologique de sa construction. En somme, *Simorgh* serait une sorte de bilan final de toute une vie enrichie par ses expériences, ses lectures et ses rencontres comme a dit la première critique spécialiste dans l'écriture dibienne Sari Mostefa Kara F : "est un testament littéraire". Ainsi s'explique le titre de notre travail

"Esthétique de l'épure dans *Simorgh*, de Mohammed Dib ".

Partant du postulat émis dans *L'Absolu littéraire*<sup>4</sup> que L'œuvre comme œuvre se donne d'abord par sa forme<sup>5</sup>, nous allons explorer l'architecture puis la stratégie de l'écriture dibienne d'un point de vue générique. La première partie de notre thèse, qui porte le titre de *Simorgh*, le texte et ses manipulations génériques, montrera un état d'instabilité définitoire de ces entités génériques chez Dib.

Au de-là des genres, nous trouverons un genre nouveau qu'est le Texte mais un texte déconstruit, brouillé, un texte miné<sup>6</sup> (Ouhibi-Ghassoul B-N, 2005). En effet, dans le premier chapitre nous repérons les genres littéraires manipulés à savoir le conte

---

<sup>3</sup> ARON P. & al, (2006). « *Le dictionnaire du littéraire* », PUF, p. 253-255.

<sup>4</sup> Lacoue-Labarthe PH., Nancy, J-L, (1978). « *L'Absolu Littéraire* », Seuil, Paris.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 67

<sup>6</sup> Ouhibi-Ghassoul B-N, (2005). « Séminaire sur l'éclatement des genres en littérature moderne, Université d'Oran.

philosophique, la nouvelle, la séance, l'autobiographie et la tragédie. Tous ces genres cités feront l'objet d'analyses narratologiques et théâtrale pour le cas de la tragédie.

Le deuxième chapitre sera consacré aux genres discursifs manipulés à savoir l'essai, la citation et la maxime, les jeux de mots et la poésie. Là encore, une claire analyse discursive pour l'essai surtout et aussi stylistique pour les autres qui montreront les prouesses techniques opérées.

Notre thèse ne s'arrête pas au niveau générique. Dans la deuxième partie intitulée *Simorgh*, des mouvements textuels à la fragmentation, nous allons procéder à la reconstruction de *Simorgh*, par sa mise en connexion avec l'intertexte pour exposer son caractère organique et sa nature « poïétique » car « ce qui est poétique, c'est moins l'œuvre que ce qui œuvre<sup>7</sup> » (Lacoue-Labarthe PH., Nancy, J-L, 1978, p. 69). Nous allons prospecter le niveau transtextuel; intra et inter textuel tel que le définit Gerard Genette. Nous en déduisons donc que *Simorgh*, constitue la matrice de tous les autres textes de Dib. A cet égard, le premier chapitre intitulé « Les trois mouvements textuels dans *Simorgh*» nous éclairera sur les différentes résonances de *Simorgh*.

Un premier mouvement textuel interne qui sera suivi par un deuxième mouvement de *Simorgh* à toute l'oeuvre de Mohammed Dib. Le troisième Mouvement textuel nous conduira de *Simorgh* vers l'infini intertexte dans un voyage à travers le temps et l'espace. Le deuxième chapitre intitulé Des relations intertextuelles à la fragmentation dans *Simorgh*, portera sur les formes de transtextualités repérées et sur la relation de notre écrivain entretenue avec son lecteur. Dans le dernier point : *Simorgh*, symbolique de la fragmentation, nous aborderons le sens profond et sacré donné à cette fragmentation textuelle qui devient une condition *sine qua non* dans le choix de la forme d'épure prise par le texte de *Simorgh*.

La troisième partie de notre travail, comme son nom l'indique « *Simorgh*, une épure épistémologique. L'épure en postures », portera sur une ouverture épistémologique pour étayer l'idée d'une esthétique é-pure joignant les fonctions de l'évocation et du monument, une écriture des limites, une épure épistémologique.

---

<sup>7</sup> Lacoue-Labarthe PH., Nancy, J-L, (1978). « *L'Absolu Littéraire* », Seuil, Paris.

Il s'agira donc de démontrer qu'un e mine épistémologique épurée se dévoile à nos yeux. Le premier chapitre, Dib observateur du monde, va réunir trois postures en rapport avec trois disciplines, dont le dénominateur commun est l'observation. Ces derniers font partie des sciences sociales d'où les sous-titres choisis : DIB ethnologue, anthropologue et sociologue.

Le second chapitre, Dib historien du monde, portera sur une branche des sciences humaines qu'est l'histoire. Le dernier chapitre « Dib, critique d'art » va nous éclairer sur trois domaines de prédilection de Mohammed Dib : la littérature, la musique et la peinture sur lesquels il a tant hésité au début de sa carrière avant de trancher en fin de compte pour la littérature comme activité principale sans vraiment abandonner les deux autres.

Cette dernière partie traitera, donc, de l'ouverture épistémologique qui consacrera Dib dans son savoir et dans son érudition en ce temps de spécialisation pointilleuse. Sachant que l'usage et la pratique des maximes est déjà un signe précurseur de savoir, dans le cas de Dib, il sera question d'une sorte de retour vers l'érudition.

# **PREMIERE PARTIE**

## ***Simorgh*, le texte et ses manipulations génériques**

« l'homme ne devient homme qu'en devenant être parlant et, si ses œuvres semblent obéir, dans le processus de leur production, à des nécessités, des lois, des codes antérieurs, qui l'ont précédé, en revanche lui, l'homme, comme être parlant, il garde toujours sa franchise de collier, libre de disposer de soi, de s'inventer, de s'étonner lui-même et d'étonner le monde, à chaque instant.»

Dib Mohammed, *L'arbre à dire*, Albin Michel, 1998, p-p.209-210

## INTRODUCTION :

Cette première partie décrit les différents genres investis par Dib. Elle comprend deux chapitres. Dans le premier chapitre, nous allons décrire son architecture qui montre que *Simorgh* est un texte fragmenté en sous-textes appartenant à des genres littéraires. Ensuite, nous continuerons dans le deuxième chapitre avec l'analyse des genres discursifs en procédant selon l'ordre d'apparition de ces genres littéraires et discursifs. Pour ce faire nous allons, à chaque fois dans cette partie, définir le genre en question puis établir une comparaison avec le texte tiré de *Simorgh*<sup>8</sup> dans le but de faire ressortir des manipulations. Pour commencer, nous traiterons les genres littéraires objets de manipulation et en premier lieu le conte philosophique intitulé *Simorgh*.

---

<sup>8</sup> CHEDED Aicha, (2011). La généricité à l'épreuve du métissage ou la question du genre dans *Simorgh* de Mohammed Dib, In *Résolang*, n°6-7, 2<sup>ème</sup> semestre 2011

**Premier chapitre:**  
**les genres littéraires manipulés**

*Simorgh*, cet espace textuel composé de deux-cent trente-neuf pages, est segmenté en trois grandes parties. Il regroupe dix-sept chapitres dont seule la troisième porte un titre (voir en annexe). Nous distinguons cinq chapitres dans la première partie, dix chapitres dans la deuxième partie et deux chapitres dans la troisième partie. (Voir l'architecture de *Simorgh* en annexe).

Dans *Simorgh*, les genres littéraires, à savoir : le conte philosophique, la nouvelle, la séance, l'autobiographie et la tragédie, sont au cœur de ce chapitre. Nous essayerons d'apporter une analyse narratologique et théâtrale pour identifier les manipulations opérées. Nous allons revenir aux définitions de ces genres et voir si les genres repérés dans *Simorgh* répondent à ces dernières.

### **I.1.1. Le conte philosophique**

Selon le dictionnaire de l'Académie (1694), le conte se définit comme "narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante"<sup>9</sup> (Auteur (s) collectif, 1995). Avec Perrault, les contes sont d'abord pour enfants et sont généralement brefs. Dans son édition de 1754, l'Encyclopédie le définit comme "un récit fabuleux, en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse et la plaisanterie, la vivacité et la convenance de style, le contraste piquant des événements. Son but est moins d'instruire que d'amuser."<sup>10</sup> Avec Voltaire le conte prit une autre direction. Ses contes s'inscrivent dans le droit fil d'une idéologie bourgeoise de contestation qui développe une pensée cosmopolite et réformiste, faisant l'éloge de la liberté et de l'esprit de tolérance. L'originalité du conte sera de conserver légèreté, liberté capricieuse et fantaisie débridée, tout en y ajoutant des idées philosophiques notamment sur l'intolérance et le fanatisme mais surtout sur la destinée humaine.

La structure du conte philosophique présente un schéma continu présentant un héros jeune et pur de bonne foi qui jette sur le monde un regard naïf et recherche, à travers toute une série d'expériences, se développant sur différents plans, une réponse

---

<sup>9</sup> Auteur (s) collectif, (1995). « *Analyses et réflexions sur le conte philosophique voltairien* », Ellipses, Paris.

<sup>10</sup> Op.Cit.

à ses interrogations sur la vie. C'est souvent un échec, et il se voit alors dans la nécessité de consulter un interprète (ange, génie, derviche, vieillard...)

Dans sa technique, le thème du voyage y est constant : il permet une enquête sur les idées et les sociétés (mœurs, croyances, civilisations diverses) et sollicite l'imagination du lecteur. Tout au long de cet itinéraire et des aventures mouvementées du héros, on perçoit, sous le masque du conteur, les préoccupations et les inquiétudes de l'Homme.

En utilisant les effets de réels, l'auteur oblige le lecteur à devenir complice et à accepter la fiction. Des personnages bien réels se mêlent à des personnages de fiction. C'est une ambivalence technique. Si les idées sont souveraines, elles sont présentées sous forme de divertissement et avec humour.

Le conteur est omniprésent. Il intervient à tout propos et parle en son nom propre. Il est "parole-action même par la passion d'expliquer et de convaincre. C'est un meneur de jeu arbitraire, qui cherche à détruire l'illusion réaliste, et exprime un jugement synthétique sur le monde.

Le conte philosophique présente un style particulier. C'est une forme d'écriture traduisant un projet d'action sur le monde par l'usage de l'implicite, la litote, l'euphémisme, l'antiphrase, l'ellipse, l'insinuation, le choix judicieux des termes, la sobriété des phrases, le rythme souvent haletant suggérant l'idée d'un monde bousculé, d'où le repos est banni: tout en se jouant, il faut se hâter vers un but précis sans s'encombrer de commentaires en étant compris à demi-mot; montrer, plutôt que démontrer, dans un souci d'efficacité. L'ironie y donne comme réel et acceptable ce qui est faux et inadmissible, créant ainsi le doute, dans des dialogues pétillants de vie, qui est une véritable fête de l'intelligence. L'esprit interpelle l'idéologie en tant que sens et dérègle un discours d'autorité peu accoutumé au doute. Ainsi il est langage-jeu et travail sur la cohérence des discours prétendus vrais.

Le conte philosophique est avant tout une œuvre dérangeante. Comme d'autres œuvres en d'autres genres, les contes philosophiques luttent contre le despotisme de l'esprit de système et la tyrannie sur les âmes, et c'est ce qui fait leur modernité depuis déjà trois siècles.

Voltaire fut l'inventeur de ce genre et l'a amené à un point de perfection inégale; les contes philosophiques c'est sa grandeur mais aussi sa limite.

*Simorgh* de Dib en serait- il la résurrection ?

### **I.1.1.1. *Simorgh*, un conte philosophique**

A travers l'analyse narratologique, *Simorgh* raconte une histoire. Elle débute avec un narrateur qui voit un phénomène étrange qui est la migration, hors saison, de millions de genres d'oiseaux. Puis, le narrateur cède la place à un autre, un oiseau parmi tous les oiseaux qui ont répondu à cet appel au voyage. Il ne savait pas pourquoi il devait absolument faire ce voyage. Tout ce qu'il savait c'était de répondre à l'appel qu'on leur a lancé sans se soucier du pourquoi et du comment ni de la subsistance, comme s'il allait de sa vie et de celle de ses congénères alors que la destination leur est inconnue.

Donc, ils se sont tous envolés mais tous ont péri en cours de voyage à l'exception de douze. Arrivés à destination, ils ont eu une déception. Ils s'attendaient à un roi qu'ils voulaient sacrer ils trouvent un miroir qui va réfléchir l'image misérable de leurs propres personnes. Et, surprise, ils disparaissent physiquement. Par la suite, le narrateur réapparaît et retrouve sa forme en affirmant qu'il était le *Simorgh*.

Le narrateur est d'abord, extérieur. C'est le "je" de l'observateur. Ex : "où j'en étais? (p. 9). ici, on le comparerait volontiers à un grand père racontant à son fils une histoire ou un conte sauf que le petit fils n'est autre que le lecteur. Ce qui laisse supposer qu'il s'agirait d'une focalisation interne où le narrateur rendrait compte de ses sentiments. Au chapitre 2 (p. 13), va alterner un narrateur intérieur. Celui-ci fait partie des oiseaux migrants vers l'ailleurs.

- L'espace est le ciel, espace infini et imprévisible. Le décor étant le soleil brumeux, puis se couchant, enfin réapparaissant à l'aube.

- Le temps n'est pas précis. Voyage long et enthousiasmant. Durant ce voyage, presque tous les oiseaux ont péri ou ont abandonné. En fin de voyage, il n'y a que douze arrivés au terme de cette pérégrination.

- La narration est simultanée parce que le narrateur/personnage nous fait traverser le voyage avec lui.

Cette impression de vivre le voyage est rendue grâce à l'emploi du présent de narration pour actualiser ce qu'il a vécu durant ce voyage.

La description n'est pas importante face à la narration mais néanmoins elle demeure organisée. L'accoutrement lamentable des voyageurs est mentionné. Le palais est décrit par la succession de salles. Dans la dernière salle, des voiles disparaissaient pour arriver enfin à un miroir. Ce qu'on pourrait dire c'est que c'est un palais somptueux, même s'il n'est pas détaillé.

Dib emploie un champ lexical spécifique celui des oiseaux. Le titre du conte étant lui-même un nom d'oiseau : *Simorgh*, plumaille, tire d'aile, tire-larigot, aile, plumes, voler, des fournées, la saison des grands départs, le bec, des escouades, des circaètes, des huards, des orfraies, des pygargues, des tadormes, des grues noires, des outardes, des barges, des traquets motteux, des cigognes...etc. ceci reflète la grande connaissance en matière de volaille.

Le registre de langue familier est prédominant. Le soutenu, lui, ne concerne que le passage de la page 16 à la page 18 c'est-à-dire de l'arrivée à la cité du *Simorgh*, et l'attente aux portes du palais.

### **I.1.1.2. Portée mystico-philosophique du conte**

Le récit de *Simorgh* est une quête mais une quête de soi sous forme de voyage qui n'est autre qu'une profonde immersion dans l'être de la personne. À notre niveau, il se fera par l'exposition d'un certain nombre de symboles<sup>11</sup>.

Le voyage qu'effectuent les douze oiseaux est, en fait, une quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel. C'est la série des épreuves spirituelles préparatoires à l'initiation par la montée au ciel. Mais le seul voyage valable est celui qu'effectue l'homme intérieurement.

---

<sup>11</sup> La synthèse des symboles est faite à partir de : Chevalier, Jean, & Gheerbrant, Alain, 1982, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont/Jupiter.

Le ciel est un autre symbole quasi universel par lequel s'exprime la croyance en un Être divin céleste, créateur de l'univers et garant de la fécondité de la terre. Il est une manifestation directe de la transcendance, de la puissance, de la pérennité, de la sacralité. Cette transcendance divine se révèle directement dans l'inaccessibilité, l'infinité, l'éternité et la force créatrice du ciel.

L'oiseau est le premier symbole qui représente, chez les Brahma, figure de l'âme s'échappant du corps. Dans le Coran, le mot oiseau est souvent pris comme synonyme de destin. Il y est pris aussi, comme symbole de l'immortalité de l'âme. Les oiseaux voyageurs -tels ceux de Fari-od Dine Attar et du récit de l'oiseau d'Avicenne- sont des âmes engagées dans la quête initiatique. L'œuvre de Fari-od Dîne Attar (XII-XIII s.) *Mantiq ut-Tair*, le langage des oiseaux, un classique de la littérature persane, utilise ce thème pour décrire les péripéties de l'itinéraire mystique en quête du Divin. Ce grand poète mystique persan raconte le voyage spirituel des oiseaux, au nombre de trente (Si- Morgh en Persan) représentant les créatures, qui finissent par arriver devant la Divinité. Alors, dit Attar, le soleil de la proximité darda sur eux ses rayons, et leur âme en fut resplendissante. Alors dans le reflet de leur visage, les trente oiseaux Si Morgh du monde contemplèrent la face du spirituel. Ils se hâtèrent de regarder ce Simorgh, et ils s'assurèrent qu'il n'était autre que Si Morgh, c'est-à-dire qu'ils étaient eux-mêmes la Divinité. Ainsi le mystique parvient-il à l'union lorsque son propre être s'est anéanti.

La plus ancienne attestation de la croyance aux âmes oiseaux est sans doute, contenue dans le mythe du phénix, oiseau de feu, couleur pourpre -c'est-à-dire composé de force vitale- et qui représentait l'âme chez les égyptiens. Le phénix rouge est le symbole de la sublimité divine et de l'immortalité. Autre nom d'oiseau, l'Anqâ est devenu le symbole des mystiques s'envolant vers la Divinité.

De son côté, *Simorgh*, titre éponyme et du conte et du livre, est d'un symbolisme très riche chez les mystiques et dans la littérature persane rejoignant par là la symbolique d'oiseau, du Phénix et du Anqâ. C'est le nom donné à une catégorie d'oiseaux mythiques. A l'époque islamique, le symbolise non seulement le maître mystique et la manifestation de la Divinité, mais aussi le symbole du moi caché. C'est ainsi que Fari-od Dine Attar, dans son colloque (*Mantiq-ut-tayr*) parle de cet oiseau fabuleux comme d'un symbole de la recherche de soi. Un jeu de mots s'est opéré entre

le nom de cet oiseau et les trente oiseaux (Si Morgh), qui partent à la recherche d'un but transcendant, et à la fin découvrent que le était eux-mêmes, les Si Morgh (les trente oiseaux).

Les oiseaux du conte étudié (S. P. 7) sont au nombre de douze. Ce chiffre symbolise la personne centrée sur elle-même ainsi que l'univers dans son déroulement cyclique spatio-temporel. Pour les écrivains bibliques c'est le nombre de l'élection, celui du peuple de Dieu, de l'église : Israël (Jacob) avait douze fils, ancêtres éponymes des douze tribus du peuple hébreux. La Jérusalem céleste de l'Apocalypse a douze portes marquées du nom des tribus d'Israël et son rempart a douze assises au nom des douze apôtres qui sont à rapprocher des douze sibylles considérées comme des émanations de la sagesse divine et dépositaires de la révélation primitive. La sibylle symbolisant l'être humain élevé à une condition transnaturelle qui lui permet de communiquer avec le Divin et d'en livrer les messages. Pour les Dogons et les Bambaras du Mali, il est le symbole du devenir humain et du développement perpétuel de l'univers. Il est en définitive, toujours le nombre d'un accomplissement, d'un cycle achevé.

Mais dès le départ, les oiseaux laissent profiler leur ombre. Cette dernière représente une réalité lourde de toutes les angoisses humaines. Elle peut correspondre à l'ensemble des défauts que présente nécessairement toute personnalité et que le moi refuse de reconnaître comme sien. D'une façon plus menaçante encore, l'ombre symbolise une présence insaisissable et anonyme qui obsède. L'ombre participe de l'invisible, du caché, du menaçant. Symbolisant la latence, l'ombre sera perçue comme "un trou" dans le continu habituel du temps. Elle marque une suspension temporelle d'où tout peut surgir pour englober le sujet. C'est un symbolisme qui fait de l'ombre le seuil de l'inconnu. Mais l'ombre est tout autant une réalité symbolique à valeur bénéfique : la pénombre est le lieu propice à la méditation et le symbole de la sagesse cachée.

Une définition augustinienne du temps stipule que c'est une image mobile de l'immobile éternité. Le temps symbolise une limite dans la durée et la distinction la plus sentie d'avec le monde de l'Au-delà, qui est celui de l'éternel. Par définition, le temps humain est fini et le temps divin infini, ou plutôt, il est la négation du temps,

l'illimité. L'un est le siècle et l'autre l'éternité. Ce dernier est "un autre temps, un temps nouveau" (S. p. 14).

Midi fut l'heure du départ. L'ésotérisme ismaélien considère que cette heure où il n'y a plus d'ombre, est le sceau de la Prophétie, la culmination de la lumière spirituelle. C'est l'heure où ni l'âme ni Iblis, le démon, ne font d'ombre : c'est l'heure de la paix intérieure. Dans la tradition biblique, le mot symbolise la lumière dans sa plénitude. Midi marque une sorte d'instant sacré, un arrêt dans le mouvement cyclique, une image d'éternité.

L'aurore, ou petites heures du jour, sera l'heure de la Rencontre. C'est le symbole joyeux de l'éveil dans la lumière retrouvée. Chaque matin elle est-là, symbole de toutes les possibilités, signe de toutes les promesses. Symbole de la lumière et de la plénitude promise, l'aurore ne cesse, en chacun d'être l'espoir. Dans la tradition judéo-chrétienne, elle est le signe de la puissance du Dieu céleste et l'annonce de sa victoire sur le monde des ténèbres. Dans la mystique de l'Islam, l'aurore marque "un état de tension spirituelle où l'événement primordial advient".

Si l'aurore symbolise la sortie de la nuit, c'est en plein midi qu'a lieu la délivrance de l'agnoia, de l'inconnaissance. Le retrait du voile ou des voiles successifs représente la révélation de la lumière. Dans le soufisme, une personne est dite voilée (mahjub) quand sa conscience est déterminée par la passion, qu'elle soit sensuelle ou mentale, de telle sorte qu'elle ne perçoit pas la lumière divine dans son cœur. Pour les mystiques, hijab, désignant tout ce qui voile. Le but signifie l'impression produite sur le cœur par les apparences qui constituent le monde visible et qui l'empêchent d'admettre la révélation des vérités. Le nafs (âme charnelle) est le centre du voilement. Les substances, les accidents, les éléments, les corps, les formes, les propriétés sont autant de voiles qui cachent les mystères divins. La vérité spirituelle est celée à tous les hommes, excepté aux saints.

De son côté, le miroir en tant que surface réfléchissante est le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance. Le miroir reflète la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience. Ce rôle est utilisé dans les contes initiatiques de l'Occident. Le miroir sera l'instrument de l'Illumination, symbole de la sagesse et de la connaissance. Chez de nombreux spirituels chrétiens et musulmans, le

cœur humain est un miroir reflétant Dieu. Sous des aspects très divers, le miroir est un thème privilégié de la philosophie et de la mystique musulmane inspirées du néoplatonisme. Cette notion néo-platonicienne des deux faces de l'âme, qui aurait un côté inférieur tourné vers le corps et un côté supérieur tourné vers l'intelligence, a été utilisée par Al Ghazali et a exercé une grande influence chez les soufis. Attar dit que le corps est dans son obscurité comme le dos du miroir; l'âme est le côté clair du miroir. De même les essences individuelles se reflètent dans l'être divin, selon Ibn Arabi, et l'être divin se reflète dans les essences individuelles.

Dans une autre acception, le miroir symbolise la réciprocité des consciences. Un hadith célèbre déclare que le croyant est le miroir du croyant. La littérature soufie exprime bien cette capacité de reflet de l'homme purifié.

L'histoire du conte de Dîb ouvre sur un sens incomplet ce qui nous renvoie à la supposition d'une œuvre spirituelle dotée d'une symbolique universelle puissante. Le héros du conte y est en quête de quelque chose que le lecteur veut lui donner sens mais ne trouve au bout qu'un récit constituant à la fois le sens et l'objet de cette quête. Il nous semble que "la reconstitution" amplement réfléchie des symboles évoqués serait que l'élu est une âme tourmentée éprise d'une quête sacrée, celle la recherche de soi et de la paix de l'âme (la Sakînah), vœu pieux de tout mortel pour atteindre l'immortalité, la sainteté et le contentement (Ridâ).

### **I.1.1.3. *Simorgh*, un récit d'initiation**

A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? Un article<sup>12</sup> rédigé par Xavier Garnier (2004, p.443-454) de l'université de Paris-VIII nous éclaire et qui porte, d'ailleurs, la même question comme titre. En effet, plusieurs points similaires sont frappants. Pour commencer, il n'y a pas d'identification possible avec un récit initiatique, car il n'y a pas à proprement parler de personnage, mais un élan vers la constitution d'un personnage. On pourrait définir le récit initiatique comme un récit en attente de personnage. Le héros de récit initiatique est une entité préindividuelle engagée dans un processus d'individuation. On parle plus de figure itinérante que de personnage. Il est ce à quoi il est possible de s'accrocher pour entrer dans le flux narratif.

---

<sup>12</sup> Garnier X., (2004). A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? *Revue Poétique*, Seuil, Paris.

De plus, il y a une perte de repères susceptible de mettre en condition le lecteur et de neutraliser son attention. Ceci est rendu par l'emploi de la forme du merveilleux surtout dans le cas des contes oraux, condition satisfaite dans notre conte, mais aussi par le fait de doubler la quête initiatique d'un habillage textuel adéquat. Là encore, la sobriété du merveilleux, de la description, du décor, et des lieux dans le montre clairement. A noter que l'espace initiatique est non conventionnel (non fictionnel).

Il s'agit dans notre cas de cet infini espace qu'est le ciel; c'est une configuration spatiale qui désamorce la violence des rencontres par le jeu des probabilités (des possibles). Par ailleurs, le voyage initiatique est une quête qui prépare une grande Rencontre ultime avec l'être supposé opérer la transfiguration du héros. Dans ce même ordre d'idée, il n'y a ni principe de causalité ni celui de finalité dans le récit initiatique mais un déploiement de la Rencontre. Le récit initiatique ne mène pas à une Fin, mais la fin est à tout moment partout sous des visages différents.

La Rencontre ultime est moins l'aboutissement de la quête que son assise; le récit initiatique ne raconte pas le comblement d'un manque, mais le rayonnement d'une plénitude. La fin du conte est très révélatrice. Le brouillage du récit dont il était question plus haut est remédiable grâce à la fusion du temps lisse de l'attente et le temps segmenté du voyage. Dans le cas de Simorgh, le voyage n'est pas rythmé d'étapes et d'épreuves importantes mais il est fait annotation de sa difficulté par une ellipse "après le crénom de voyage qu'on s'est tapé...ce crénom de voyage..." (p. 14) . La seule garantie de lisibilité du récit initiatique serait, donc, cette constante communication ou conjonction entre les deux temporalités communément appelé : le destin.

Aussi, aucune capitalisation n'est possible dans la logique initiatique, pour la simple raison que la figure itinérante ne dispose d'aucun espace intérieur susceptible d'engranger un capital quelconque. Critère de non-capitalisation décisif pour comprendre la logique sélective qui est à l'œuvre dans tout récit initiatique. Le personnage qui se révèle à l'issue d'un parcours initiatique est un survivant, tous ses compagnons sont morts, impitoyablement éliminés au cours des épreuves. Toutes les figures itinérantes sont égales devant le récit qui va se dérouler, mais seule une effectuera ce récit comme le sien. Le personnage ainsi sélectionné est un élu. Les autres

disparaîtront en cours de route comme des leurres. *Simorgh*, est ainsi l'élus promu à la béatitude éternelle.

### **I.1.2. La Nouvelle**

Avec la nouvelle, nous avons procédé autrement mais toujours en respectant la logique interne du texte global. Il se trouve que dans *Simorgh* nous avons deux modèles du même genre ; un modèle classique respectueux des normes. Dans ce sens, nous avons choisi, parmi d'autres possibilités, la nouvelle *Mouna* (s. p.176) et un deuxième modèle dissident Opéra bouffe (S. p.167 ) pour nous faciliter la démonstration et l'analyse.

#### **I.1.2.1. *Mouna*, une nouvelle classique :**

Pour caractériser la nouvelle dans sa morphologie, on pourrait s'inspirer de la recommandation de Boileau en adaptant à la fiction narrative ce qu'il applique à la représentation dramatique : " qu'en un lieu, un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le lecteur attentif."<sup>13</sup>

Désigner l'espace d'une nouvelle c'est tenir compte à la fois de la réalité qu'il évoque, de son utilité pour l'action, des significations qu'il suggère. L'espace référentiel de cette nouvelle est une ferme retirée, seule, isolée, reléguée, au bord de terres vineuses, dans un état d'abandon et de solitude. Cette indication spatiale intervient au beau milieu de la nouvelle composée de six pages. La ferme est placée dans un décor de floraison printanière: "le soleil qui réchauffe les terres vineuses, l'éclat blanc, sous l'étrille des rayons sans oublier les oiseaux" (p 179 § 2).

Paradoxalement, la ferme sent l'abandon, la relégation violente, odieuse, elle fait pitié. Aucun autre détail décoratif n'est mentionné. La ferme symbolisant le cosmos est un lieu délimité. Cette dimension est d'un aspect champêtre ouvert puisqu'il y aura la course de l'homme à travers les bois.

Plusieurs lieux sont associés en un espace composite : c'est cette ferme. Ce dispositif englobe la maison, le jardin et derrière se trouve le poulailler; lieu-cache

---

<sup>13</sup> Voir les archives : Boileau N., « *l'Art poétique* », Chant III, Vers. 45-46.

providentiel de la petite Mouna. Le trajet confère au lieu une dynamique. Il marque un point de départ; ici la ferme, et des étapes intermédiaires pour aboutir à un terme; ici encore, inconnu. Le trajet décrit un aller-retour qui associe le lieu "ferme" à l'infini espace.

Le cadre, le décor, les lieux participent à un commentaire. Il s'agit d'un espace signifiant. Dans le cas de *Mouna*, il est représentatif d'un mode de vie au ralenti, routinier, renfermé, autarcique pour le reste. L'exploitation de ce topos révélerait un désir de signalisation d'un espace hostile qui n'est autre que cette ferme avec son poulailler situé derrière et entourée par des terres récemment retournées. "À fond de train, il arrive, saisit Mouna par la main, l'entraîne à sa suite" (p. 182).

C'est le départ vers un lieu inconnu, ce lieu où "on ne peut pas venir" (p. 178), où il n'est même pas sûr d'arriver, où s'achève l'histoire sur une fin mystérieuse. Désormais, l'orpheline est tenue par la main par le bourreau de sa petite famille (les parents et ses deux frères : Hichem et Maàmar) chevauchant vers une destination inconnue à travers bois. La possible coexistence entre le bourreau et sa victime est ainsi envisagée, probable mais encore incertaine. Le trajet n'est, ici, qu'à son début. Personne ne peut prévoir les remous de cette relation. Dib demeure dans l'implicite.

La temporalité, plus que l'espace, est reléguée à l'arrière-plan. En effet, c'est vers le milieu de la nouvelle (de six pages) que se trouve mentionner l'indication temporelle. «Il est tôt le matin, le soleil printanier réchauffe déjà les terres."(p. 179). La chronologie, quant à elle, tient peu de place, ce qui importe c'est l'unité dramatique qui s'étend sur un certain laps de temps, indéterminé mais parfaitement limité (quelques heures du matin). Le temps de la nouvelle coïncide avec la durée de l'action. La nouvelle aura duré, dans son intégralité, quelques heures, un moment de la journée. Le temps de la nouvelle se définit par son unité dramatique. C'est une temporalité unifiée.

La structure narrative ne préexiste pas au récit. Chaque récit la réalise dans sa singularité. Dans "*Mouna*", la durée est distribuée sur une demi-journée, répartie sur deux personnages. La transformation simple de l'action, ici, donne matière à une action qui n'est pas nourrie de grandes péripéties mais l'événement extraordinaire existe. *Mouna* ce récit bref de construction dramatique, a pour raison d'être un récit assez

troublant. Il s'agit d'une histoire qui pourrait avoir comme base un fait divers fort tragique du genre que connaissait le pays durant la décennie noire à classer volontiers parmi les crimes crapuleux sous le titre possible:

"Une Famille égorgée à ...".

### **Deux personnages se présentent :**

**1/Mouna** : prénom arabe qui signifie vœu. Il s'agit d'une petite fille avec la particularité de sucer son pouce. Plusieurs substituts remplacent ce prénom : la gringalette, lune chevelue avec ses mèches.

**2/Le bourreau** : ce personnage n'a pas de prénom ou de nom patronymique, il est tantôt désigné par l'homme, tantôt par le bouc, tantôt par les deux composés " l'homme-bouc". "Ce bouc dressé sur ses deux pattes"(p.176). Cet animal sauvage vivant dans les hauteurs caractérisé par sa boucle, qui d'ailleurs est mentionnée par une image métaphorique : "le buisson d'une barbe toute noire" (p.176), "sa lune poilue" (p.178). Du reste, il est fait allusion plusieurs fois à son âge en répétant cinq fois " c'est un homme et ce n'est pas encore un homme". L'on remarque, ici, cette persistance à traiter cet inconnu de tous les noms et avec tout l'anonymat qui lui est sien : "cet escogriffe de bouc debout sur deux pattes" (p. 177). "Il n'a pas le sourire, c'en est un à ne pas avoir jamais le sourire, il ne peut pas avec tout ce poil". "Ses regards ressemblent à des feux follets" (p.180). Après cette description pour le moins que l'on puisse dire hostile, cette fois-ci, l'homme désigné par son substitut grammatical "il" (p. 182), se fait conciliant, moins rude mais c'est "une raideur suspecte" envers la petite qui veut l'accompagner.

La relation d'une action linéaire est la forme canonique qu'empruntent la plupart des nouvelles. Outre l'avantage d'une parfaite lisibilité de cette composition, elle dramatise l'événement par l'exposé d'un déroulement irréversible. En effet, le bourreau qui s'apprêtait à quitter le lieu de son crime, se trouve gêné par une petite fille du nom de Mouna qui n'est autre que la fille de la famille égorgée et de surcroît le seul témoin oculaire de la scène odieuse. Celle-ci refuse de rester seule et s'entête à vouloir accompagner le bourreau ou sinon qu'il reste en sa compagnie. Avec sa franchise et son entêtement, elle arrive à le faire changer d'attitude puisqu'il décide de l'emmener après l'avoir abandonnée pour un moment.

La simplicité de cette histoire confine au dépouillement. Les différents épisodes se font suite sans intriguer car la seule rupture à laquelle on assiste est le fait de l'antihéros (le bouc) qui retrouve ses qualités humaines après les avoir perdues durant l'acte criminel.

Le récit dialogué se trouve scindé en deux parties avec la narration alternée. Mais l'interprétation de cette composition simple ne va pas de soi, il faudrait penser à une certaine humanité retrouvée grâce à la parole naïve, franche d'une petite fille, à une communication imposée et imposable de la petite fille, à une ténacité farouche. Ce ne pourrait être que cela à notre humble avis qui aurait fait que l'homme-bouc abandonne son animalité et se réveille de son hypnose, de sa torpeur.

La linéarité du récit, telle du moins qu'elle est exploitée dans "Mouna", propose sans imposer, elle dispose un ordre des événements laissé à l'interprétation.

On observe dans *Mouna* une organisation en triptyque. Ceci est signalé par le développement de l'action.

1/le bourreau s'apprête à quitter les lieux de son crime, de sa razzia.

2/il voit apparaître une petite fille qui veut l'accompagner.

3/après un ferme refus et un départ, il rebrousse chemin et l'emmène.

Dans l'énonciation à la troisième personne du singulier, le narrateur s'efface, si bien que le lecteur peut avoir l'illusion que "les événements semblent se raconter d'eux-mêmes" que personne "ne parle". (E. Benveniste). Dans "Mouna", la stratégie de Dib est telle qu'il commence par une narration à la troisième personne. L'instance narratrice intervient puis cède la place au dialogue.

Le titre présente le premier point stratégique : il représente ce qui reste quand on a tout oublié. Le titre est considéré avant (1), pendant (2) et après la lecture pour en apprécier les changements de sens et de tonalité.

Mouna :

1- personnage féminin

2- une enfant témoin d'un crime perpétré sur la personne de sa famille.

3- une enfant courageuse et tenace.

Simple syntagme de désignation au départ, le titre résume après coup une aventure ; il expose une vision des choses ainsi qu'un commentaire. Plusieurs nouvelles associent étroitement le titre à la première phrase et à la dernière, par la répétition du nom propre, ce qui place "le héros" en position éminente; une position centrale que rend tangible la répétition obsédante du même nom dans le cours du récit.

TITRE : Mouna.

PREMIÈRE PHRASE : Mouna sait.

DERNIÈRE PHRASE : à fond de train, il arrive, saisit Mouna par la main, l'entraîne à sa suite.

OCCURRENCE DU PRÉNOM "MOUNA" :11(dans les six pages; 176, 177, 178, 180, 181, 182).

Le dénouement de l'action marque la fin de l'aventure. Il n'est pas prolongé. La clausule est le mot de la fin qui a pour fonction de clore et d'ouvrir tout à la fois. Cette fin est de type ouverte puisqu'elle laisse en suspens différentes possibilités de péripéties. Par une ellipse de l'épisode terminal, "la fin" donnée à lire ne répond pas au désir du lecteur qui souhaite voir s'inscrire un point terminal sous forme heureuse ou funeste. Celle donc de " Mouna " est une fin ouverte (plus moderne) qui rappelle l'inachèvement non moins avéré des choses.

Les marques perceptibles de prime abord que sont les répétitions ponctuent le récit et en marque l'unité nous les reproduisons ici : comme un bouc, cet escogriffe de bouc, ce bouc debout, tout jeune encore pour faire un homme, il sent la mort, il pue la mort, un homme et ce n'est pas un homme, le bouc n'a pas le sourire, pourtant il n'est pas vieux, il n'a pas le sourire, c'en est un à ne pas avoir jamais le sourire, l'odeur de la mort, une odeur de bouc, l'homme-bouc, l'homme, il n'est pas un homme même s'il en a l'air, il a l'air d'un bouc dressé sur deux pattes, l'homme qui n'était pas encore un homme.

L'ensemble de la nouvelle à force de redites et d'interférences est ainsi structuré par ce champ lexical d'un être mi-homme mi-bouc ou l'homme-bouc tel qu'il a été nommé par Dib. Les répétitions ponctuent le récit et en marquent l'unité d'une façon utile. "L'homme qui n'était pas encore un homme" semble être le refrain de cette nouvelle : la répétition de cette formule donne à ce récit le statut d'un conte oral; pratique chère à Dib.

En s'obstinant à vouloir accompagner le bourreau, en se collant à lui, malgré son assistance à la scène du crime, elle s'entête à lui parler, à l'accompagner, elle rompt le silence et installe la communication. Elle voit bien ce tueur de ses parents, elle lui parle avec audace et franchise sans peur ni hésitation, elle qui a refoulé ses larmes, elle qui voit ses parents et ses deux frères égorgés, elle décide de quitter la ferme en compagnie du bourreau, sans se soucier un instant qu'elle pourrait subir le même sort que sa famille. Mouna représente ainsi, la rupture du silence, de cette nature certes conciliante mais ici plutôt incapable de se défendre puisque d'abord abandonnée même dans des moments printaniers de clarté, de soleil, de terres nouvellement retournées. De son côté, la campagne est caractérisée par des indications de lumière qui connotent la pureté, où prédominent le soleil et la lumière. Ces variations unifient action et description, elles signalent aussi les différentes phases d'une "aventure" qu'elles transfigurent en expérience : car la campagne est le lieu d'une évasion qui sera pour Mouna et l'homme un tournant décisif. Le thème de la lumière s'imprègne d'implications renouvelées. Aux informations atmosphériques (soleil, chaleur, pureté de l'air) s'en ajoutent d'autres opposés (le noir, le buisson, la mort). Ces variations descriptives viennent annoncer et conforter un retour à la nature, une conciliation de l'homme avec lui-même puisque après sa fuite, il rebrousse chemin et vient accompagner Mouna par sa main pour un voyage avec un itinéraire et destination inconnus.

La métaphore, dont la fonction est à la fois esthétique et signifiante, est la figure de construction privilégiée par Dib notamment par l'emploi du mot "bouc" à connotation péjorative et la répétition du refrain "c'est un homme et ce n'est pas encore un homme" à la manière d'un conteur.

Prolonger le récit par le "silence" et dans notre cas par le destin inquiétant qui attend la petite Mouna à l'instar de sa famille, est une formule manifestant le désir de

l'auteur d'outrepasser les limites de l'événement raconté, de faire en sorte que l'interroge, rêve à son sujet, exprime le sens, amplifie sa portée qu'on peut appeler résonances les sollicitations de ce genre, les échos par lesquels une information, un effet se prolongent en suggestions. Délimitée dans le temps de lecture, la nouvelle conjure les contraintes de la brièveté par des ouvertures sur l'au de-là du récit. L'art de raconter se double d'une volonté de demeurer dans l'implicite, de faire comprendre plus qu'on ne le dit.

L'allusion consiste à "faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dans ce rapport même réveille l'idée". (Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968). Elle provoque un jeu de références, elle prolonge le récit en résonances qui l'amplifient, et qui relèvent d'une esthétique de la suggestion. Quand la nouvelle reformule un autre récit que tout lecteur averti est en mesure de reconnaître, la résonance s'exerce en profondeur, d'un texte à l'autre, dans les strates de l'histoire.

*Mouna* s'inspire manifestement des faits divers diffusés dans la presse nationale et internationale durant la décennie noire. Par cette relation intertextuelle, le récit se transforme en une chambre d'échos qui éveille toutes sortes de correspondances. Ce que la nouvelle perd en longueur, elle le gagne en "profondeur".

L'implicite apparaît comme l'envers nécessaire du récit bref. Ceci pour des raisons d'économie, propres aux diverses formes de récit, puisqu'on ne peut jamais "tout" raconter. Mais surtout pour une autre raison, celle-là spécifique, d'efficacité : l'aventure se prolonge dans l'esprit du lecteur d'autant plus que n'en sont pas exposées toutes les composantes. Le mystère des êtres et des choses est en quelques sortes produit par le parti de ne pas tout dire, de laisser au lecteur une part essentielle de spéculation ou de rêverie. La nouvelle est un récit qui aménage des silences, des zones d'ombre, qui laisse en suspens des interrogations.

Voici quelques exemples de questions que déclenche l'absence d'explicitations :

Pourquoi Mouna décide-t-elle d'accompagner le tueur ? Pourquoi n'a-t-elle pas eu peur de subir le même sort que sa famille égorgée devant ses yeux ? Quelles sont les motivations de l'assassinat ? Où devait se rendre le tueur après ? Mystère !

L'implicite laisse au lecteur le soin d'interpréter les comportements, les événements, à partir d'un certain nombre d'informations exprimées, l'ellipse l'oblige à suppléer aux carences du récit. Tout en mentionnant un épisode, le narrateur invite le lecteur à l'imaginer, à le composer par hypothèse : manière d'aménager un certain flou, une indétermination suggestive. En ce qui concerne "Mouna", il y a lieu de constater une ellipse initiale puisque l'acte de l'assassinat n'est pas relaté mais seulement le résultat; le tableau du meurtre collectif de la famille comme le montre ce passage : "[...] son père, sa mère, ses deux frères Hichem et Maâmar, allongés, la gorge ouverte."(S. p.180).

#### ***1.1.2.2. Opéra bouffe, ou la nouvelle dissidente***

Tout le contenu de cette nouvelle tient en à peine 2 pages. L'intrigue est absente, la narration tient l'essentiel de l'espace avec une description minutieuse de cet acte naturel de "manger". Tout le champ lexical rappelle donc "la bouffe" tel le verbe "braser": mêler en remuant, la fourchette, le couteau etc....ainsi que toutes les parties du visage et de la main ordinairement utilisées dans cet acte: poing, joues, mâchoires, clapet, dent, lèvres, ou non utilisées: le poing, les éléments décrits de la tête.

Le champ lexical de la mastication, de la bouffe vient conforter une description qui tient le rôle principal : la description de l'acte de manger est placée sous le signe du grotesque, du drôle, d'ailleurs même le mot bouffe relève du registre familier quoique celle du manger en tant que substance est imprécise (tas de choses).

C'est la phrase minimale "elle regardait" qui tient lieu de récurrence pour appuyer l'idée d'un spectacle qui s'offre à la vue.

1<sup>ère</sup> phrase : tiens, bouffe, dit-elle. (début du dialogue)

Dernière phrase : et à l'autre bout de la table en face, elle qui regardait.

Deux personnages anonymes, elle et il, ne portant aucune indication anthroponymique, simples pronoms personnels avec mention de genre. Aucune intrigue n'est signalée aussi tenue soit-elle. La scène, le spectacle s'ouvre avec une femme qui donne à manger à un homme et le regarde le faire sans y participer elle-même et le faisant de surcroît avec dédain.

Ex : tiens bouffe.

Elle lui poussa l'assiette sous le nez.

Fais ton bouffon. Va, fais ton bouffon maintenant. Maintenant ? Comme toujours.

Le narrateur à la troisième personne rapporte le dialogue et décrit au détail l'acte de manger et la personne qui l'effectue ainsi que sa compagne qui est en face de lui mais sans la détailler elle. Il s'est focalisé sur l'homme et sa façon de "bouffer".

Le registre de langue est familier puisqu'une scène tout à fait ordinaire est rapportée.

Le titre *Opéra Bouffe* ne rend pas compte du contenu du texte. A le lire, on penserait à ces chants de musique portant ce même nom mais le texte révèle autre chose, où un simple et banal acte de mastication est élevé au rang d'un acte d'opéra, aussi bouffon soit-il. Autant semble-t-il dire que l'opéra; l'art est dans la vie quotidienne. Le titre est donc métaphorique, il semble encore dire que la bouffe est un opéra de la vie. Avant, pendant et après la lecture de ce texte, le sens attribué au titre change du mélioratif (avant la lecture) au dépréciatif (pendant la lecture) pour finir en neutre (après la lecture).

En conclusion, ce texte ne tient de la nouvelle que par sa brièveté et son nombre restreint de personnages anonymes (2). Il est extrêmement bref et réduit à une scène.

Cette nouvelle a renoncé aux séductions de l'histoire puisque le narré s'est effacé au profit du narratexte, l'ensemble des éléments qui concourent à enchâsser l'histoire, à l'embellir : une technique de l'ornementation dont l'essence réduirait à une épure à de simples données de l'intrigue les histoires les plus alléchantes. *Opéra Bouffe* présente un portrait truculent, hors du commun du personnage "il".

Nous pouvons dire ici que cette nouvelle adopte une orientation qui préfère l'expression d'un discours intranarratif, l'invention d'une écriture ornementale aux données événementielles.

Autre contestation de l'histoire réside celle-ci dans son délaissement de l'intrigue, semble-t-il encore pour rajeunir ses formes et ses thèmes à la manière de

l'anti-nouvelle, telle que l'ont conçue Beckett, Ricardou, Pinget, Robbe-Grillet, Ollier et Nathalie Sarraute, c'est-à-dire comme un refus radical de l'histoire et la volonté d'accorder la primauté au phénomène verbal. *Opéra Bouffe* (S. 167) illustre bien cette suspicion à l'égard de l'histoire.

Même la narration n'est pas conçue comme l'objet premier du texte puisque la relation des faits perd progressivement de son intérêt au profit de leurs incidences. La trame narrative n'existe qu'en raccourci, qu'en "pré-texte". C'est ainsi que *Opéra Bouffe* s'achève comme elle a commencé par les regards du personnage "elle" sur le personnage "il". En somme une situation énigmatique où l'histoire n'a pas démarré.

*Opéra Bouffe* développe une esthétique au sein de laquelle les descriptions deviennent pléthoriques au détriment de l'intrigue comme les membres du nouveau roman( R Grillet) qui ont fait de même pour contester l'intérêt porté à l'intrigue qu'ils estimaient "facile" et "illusoire".

### **I.1.3. La séance ou la maqama**

Maqamat nom pluriel de maqama est un genre littéraire qui a vu le jour à l'époque abasside. Son concepteur est un certain Badii azzamane al hamadhani<sup>14</sup> qui lui a trouvé ce nom. Il veut dire par là que le discours se tient dans une assemblée. Al maqama est donc un bref discours composé dans un style romanesque et bien truffé de tours poétiques de la langue arabe dans le but de donner une leçon. Elle tire son qualificatif, généralement, du lieu où elle est censée se dérouler comme la maqama sicilienne ou baghdadienne.

Al maqama n'est pas une histoire à proprement parler. Et ne comporte pas véritablement de nœud ou de trame. C'est donc un discours plutôt rhétorico-linguistique composé de dialogue et de nouvelle mêlé à la ruse et la finesse. C'est une prose rimée généralement préparée en vue d'une exposition extérieure et de pédantisme.

---

<sup>14</sup> Abou Al Fadl Ahmed Ibn Hossein dit Badii Azzaman né à Hamadhan (Perse) en 358 de l'Hégire et mort en 398 de l'Hégire. <https://fr.m.wikipedia.org>

Le discours de la maqama se fait par la bouche d'un narrateur intelligent très rusé qui fait intervenir un héros réputé par l'arnaque et l'escroquerie en tout genre ainsi que par un perfectionnement du verbe. La forme est centrée sur une histoire et un dialogue entre un narrateur et un héros. Dans le livre de maqamat d'El Hamadhani, le héros aux cent visages s'appelle Abou Al Fath Al Iskendari (l'Alexandrin), personnage central qui raconte ses aventures, celles d'un vagabond lettré ou qui présente des rencontres en différentes villes musulmanes. Le narrateur, lui, se nomme Isa Ibn Hicham.

L'auteur d'une maqama cherche délibérément à dévoiler ses connaissances rhétorique, lexicale et même l'étendu de son savoir dans tous les domaines de la science telle que la médecine et l'astrologie. Il faut dire que la science et l'opulence intellectuelle, pour lui, doivent suffire aux besoins de l'existence, et le revenu doit se créer en partant de ce capital. La suprématie totale est accordée à la forme du texte et non à son fond.

La maqama a vu le jour durant l'époque abasside pendant les réunions qui se tenaient fréquemment sous le règne des Khalifes de Bagdad. À la plus belle époque de la littérature arabe, elle sort à la cour, dans les salons des riches bourgeois de la capitale de l'empire abasside au 9<sup>ème</sup> siècle (Ap. J. C.) sur les rives de l'Euphrate. La richesse et l'oisiveté, l'étendue de l'état, le brassage des races du Maghreb à l'Égypte, de l'Île arabe, l'Irak et la Perse, la diversité des habitudes et des cultures, leurs façons de penser ont fait que leur mixage a eu des conséquences néfastes et l'état a sombré dans les complots et la perversité sous toutes ses formes Ce qui a mené à la décadence. C'est dans ce cadre socio-historique de divertissement et d'histoires étranges que sont nées les maqamat de la littérature arabe. En Algérie, c'est Ibn Mahrez Al Ouahrani<sup>15</sup> au 5<sup>ème</sup> siècle de l'Hégire (12<sup>ème</sup> s. ap. J. C.) qui donna le coup d'envoi à ce genre littéraire dans son livre Manamat, Maqamat wa Rassail (Rêves, Séances, et Lettres). En imitant ses prédécesseurs orientaux, notamment Al Hamadhani puis Al Hariri, il a traité différents sujets politique, religieux, culturel, social et économique de son temps avec un style raffiné plein d'humour et de ruse. Sa rime et sa forme gardées, la séance s'est néanmoins développée car Ibn Mahrez a multiplié les personnages entre réels

---

<sup>15</sup> Il s'agit du cheikh Rokn Addine Mohammed Ibn Mahrez Al Ouahrani, théologien et homme de lettres de l'ouest algérien mort en 575 de l'Hégire. (1179 ap. C.) <https://www.noor-book.com>

reconnaissables à travers l'histoire et beaucoup d'autres imaginaires. Il a employé un vocabulaire novateur en affichant un but didactique. Il faut dire qu'Ibn Mahrez Al Ouahrani est né et a vécu une partie de sa vie à Oran dans une période de troubles politiques et de luttes intestines. Il a assisté à l'effondrement de l'empire Almoravide par les Almohades<sup>16</sup> (Julien C-A, 1966, p. 90-93). Cette mauvaise conjoncture poussa notre écrivain à s'exiler après 565 de l'hégire en orient où le climat politique était plus propice à la création sous toutes ses formes. Après l'Égypte et l'Irak, la Syrie fut sa terre d'accueil dans un village aux environs de Damas où il exerça le métier d'imam de mosquée et y mourut l'an 575 de l'Hégire (1179 ap. – J.C.).

Au 19<sup>ème</sup> siècle, c'est l'expérience de l'Émir Abdelkader Al *Jazaïri* (1807-1882) qui marqua la vie littéraire déjà léthargique dans une Algérie colonisée. L'Émir Abdelkader conçut sa "presque-maqama"<sup>17</sup> dans un esprit de pur soufi. Ce n'est plus la ruse mais le mysticisme qui est de mise. C'est l'expérience de l'âme qui cherche à percevoir l'être divin. Après une longue souffrance et ténacité, le secret est dévoilé au héros grâce à son instinct (au sentiment) de la divinité et non par le biais d'une conception rationnelle. Nous signalons que le conte philosophique de Dib, Simorgh, ne s'éloigne pas de cette optique.

Au début du 20<sup>ème</sup>, Abd Rahmane Al Dissi(1854-1921) fut aussi de ceux qui donnèrent un nouveau souffle à la renaissance littéraire en Algérie. Dans un but tout aussi didactique et avec l'âme d'un poète, il a pris comme sujet de sa maqama, Mounadhara bayna al Ilm wa al Jahl(Débat entre le savoir et l'obscurantisme), un sujet d'actualité valable en tout lieu et tout temps; le monopole du pouvoir et de l'argent par les incultes et les illettrés, thème évoqué par Dib dans sa séance : le Guide.

### ***1.1.3. 1. Le guide, une séance***

*Le guide* n'a pris de la maqama arabe que sa forme en introduisant deux narrateurs anonymes. L'anonymat semble être un mode privilégié propre à être à toute personne de ce monde. On ne connaît que l'état d'esprit du deuxième narrateur lui conférant une certaine vivacité. Les deux narrateurs-personnages impliqués dans

---

<sup>16</sup> Julien C-A, (1966). « *Histoire de L'Afrique Blanche* », P. U. F, Paris.

<sup>17</sup> C'est l'auteur qui le précise dans son livre, kitab Al Mawaqif, p. 10, reporté par Ben Quina, Omar, 2007, L'Art de la Maqama dans La Littérature Arabe Algérienne, Dar Al Maàrifa, p.95.

l'action assument la narration (récit à la première personne, focalisation interne) et conduisent eux-mêmes l'intrigue. Les narrateurs-personnages alternent dans *Le guide*. Ce sont des narrateurs-relais qui racontent une histoire à tour de rôle. Ceux-ci d'un point de vue strictement subjectif, donc partiel, témoignent de ce qu'ils ont vu, ressenti et compris. Par ailleurs, le second narrateur semble acquérir un statut de conteur, trait propre à l'oralité : "*Moi je suis Moi !*" (S. p. 128). Il semble que ce second narrateur tient assurément le métier de troubadour, de "Goual" dans une « Halqa » d'antan : "*j'ai ce pouvoir de diversion que chacun d'entre vous recherche, dont vous voudriez bien disposer*" (S. p. 129). Il ira jusqu'à émettre la volonté de se décrire avant de commencer son théâtre ambulant : "*Serait-il inconvenant de vous tracer le portrait du beau parleur ?*" (S. p. 129). Il finit par déclarer non pas sans une pointe de pédanterie : "*je suis de nature, un guide. Un vrai*" (S. p. 130).

### ***1.1.3.2. Le guide, une dénonciation***

Dib n'a pas fait appel à la prose rimée et ne s'est pas fatigué dans la recherche des mots rares et des idées séduisantes. C'est que ni le lieu ni le moment ne le permettent. Puisque son cadre socio-historique est la société algérienne postindépendante. Mais en traitant le thème de la dénonciation, la séance de Dib a acquit la profondeur qui lui manquait. Il a fait appel au Contingent sans toutefois montrer la finesse poétique dont il nous a habitués et qui sont de rigueur dans ce genre.

La séance dibienne comporte quatre petites histoires introduites par un bref dialogue.

Ces histoires traitent les thèmes suivants :

1/ignorance des simples gens et la vocation détournée de la mosquée

Un marchand de pastèque portant le nom de Dekak sous l'instigation du narrateur monte au Minbar, par un vendredi, saisit le micro et fait un peu de réclame pour sa marchandise puis reprend sa place parmi les fidèles.

2/abus de pouvoir de quelques autorités après l'indépendance.

Il s'agit d'un élu local qui détient à lui seul les fonctions de maire, de garde champêtre, de collecteur d'impôts, et d'homme d'affaire décrétant le couvre feu dans le village pour laisser libre cours à ses agissements nocturnes de mœurs légères.

3/opportunisme de certains responsables après l'indépendance.

Un ancien cordonnier reconverti dans les affaires se trouve au lendemain de l'indépendance à la tête d'une succursale de la banque d'état et de ce fait décide une nuit de saisir un client de ses biens en contre partie à son dû. Ce qui répond parfaitement à cette maxime introduite à la fin de cette histoire. "Rien ne vaut un filou pour donner des leçons d'honnêteté à un autre filou".

4/passivité des gens après l'indépendance.

Les habitants d'un immeuble assistent passivement pendant quinze jours à la vue d'égouts éclatés. L'histoire se termine sans que ni les agents spécialistes de la commune ni la population ne soient arrivés à résoudre le problème. Ils ont préféré sortir par la fenêtre d'un locataire.

Dans *Simorgh*, Dib a consacré une séance pour dénoncer les maux qui ont sévi dans la société algérienne après l'indépendance dont les mots maîtres sont la passivité des uns et l'opportunisme des autres. Éprouvés par la guerre, les simples gens ne demandaient qu'à faire confiance aux responsables. Une confiance aveugle dénuée de tout jugement qui arrangea l'affaire de certains individus sans foi ni loi.

#### **I.1.4. L'Autobiographie**

Autobiographie est un mot d'origine grecque composé de Graphein: écriture, Bios: vie et Autos: soi-même.<sup>18</sup> » (Sari- Mstefa-Kara F., 2005, p 109-110). Il s'agit d'un texte dans lequel un individu parle de sa vie. C'est un genre récent (XVIII ème s.) qui ne bénéficie pas d'une assez longue tradition littéraire. On doit à Philippe Lejeune l'introduction de la notion de " Pacte Autobiographique"; ce contrat moral à l'adresse du lecteur pour dire la vérité sur sa propre vie. Selon Lejeune, l'autobiographie est un

---

<sup>18</sup> Sari- Mostefa-Kara F., (2005). « *Lire Un Texte* », Dar El Gharb, Oran, Algérie.

genre "fiduciaire", qui repose sur la confiance établie entre le lecteur et l'auteur, mais qui suppose aussi cette déclaration explicite d'intention de l'auteur.

Il définit l'autobiographie comme "un récit rétrospectif en prose" qu'une personne réelle nous fait de sa propre existence en mettant l'accent en particulier sur l'histoire de sa personnalité.

L'autobiographie présente les caractéristiques suivantes :

- L'identité : entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Le "je" qui parle assume les 3 fonctions.
- Le récit est recomposé "rétrospectivement". D'où un double temps : le temps de l'écriture et le temps du récit.

L'autobiographie vise :

- Un besoin de se justifier, de se reconnaître;
- Un besoin de témoigner d'une époque, de s'engager;
- Un besoin de retrouver une sérénité intérieure;
- Un besoin d'une contemplation narcissique.

#### **I.1.4.1. L'incertaine autobiographie d'*Incertaine enfance***

*Incertaine enfance* est une autobiographie qui se présente en 7 séquences. 6 étant un récit de vie jusqu'à l'âge de 18/19 ans (précision apportée par ses soins p 143.) et la 7<sup>ème</sup> séquence étant une synthèse de la vie d'adulte; le procès qu'il fait aux français quant à la défense de la langue française et sa part de contribution.

Dès les premières lignes de la première séquence, la question du pacte autobiographique est abordée. Un engagement refusé comme d'ailleurs d'autres auteurs tel que Malraux qui refuse le pacte dès le début des " Antimémoires"(1967) et qui considérait que parler de l'âge adulte et de ses relations avec les célébrités du monde de l'époque est plus intéressant que d'évoquer son enfance.

Dib dit "parler à quoi cela engage-t-il quand la parole n'a jamais engagé quelqu'un sauf en pays totalitaire[...] nous pouvons parler de, écrire de, ce qui nous passe par la tête et à propos de n'importe quoi[...] la parole qui engage ayant été laissée aussi derrière nous." (p.138)

Néanmoins de par le titre, nous comprenons qu'on se situe d'emblée dans un récit de vie à la manière de Lamartine qui lui, préfère être plus discret en attribuant à son récit le titre de "Confidences" ou comme Saint Augustin, l'Evêque d'Hippone (354-430), qui lui est plus mystique avec son mémorable titre "Confessions", titre repris d'ailleurs par Rousseau quoique certains critiques voient en ces dernières un plaidoyer pro domo puisqu'on reprochait à Rousseau d'avoir abandonné ses enfants à l'hospice, ceci dit cela n'enlève rien à l'homme qui a véritablement posé les jalons de ce genre et qui fut et est toujours un modèle à suivre ou à s'en démarquer.

Revenant à notre auteur, Dib garde en revanche le pacte de lecture avec le lecteur, cet engagement de ne pas trop s'éloigner du vraisemblable en disant: "si j'invoque les illustres assertions<sup>19</sup> pour en douter un peu, qu'on ne me l'impute pas à crime" (p.138) une autre citation à la fin de la dernière séquence: "qu'on leur demande des comptes,[...] quel intérêt y aurait-il,[...] rions-en plutôt"(p.146) Dib explique que ce pacte est inutile en disant: "le passé risque d'être composé ou surcomposé" (p.138,) préjudice qui peut altérer toute écriture de l'histoire aussi personnelle que collective soit-elle. Déformation parfois volontaire, en ironisant par exemple, mais la plupart du temps involontaire et même naturelle chez l'autobiographe et chez l'être humain en général puisqu'avec la meilleure foi du monde et même avec la meilleure mémoire du monde, il est incapable de recréer par la plume une réalité disparue. Ce qui laisse utopique de croire à la vérité absolue. Dib y répond un peu plus loin dans "les Bocages de sens II (p.224) en insérant une citation de Max Frisch dans Stiller: "on peut tout raconter sauf sa vraie vie". La compromission de cet engagement moral de "sincérité" qu'est le pacte autobiographique est donc plus que probable. May G dans son livre "autobiographie"<sup>20</sup> (1979, p. 180) revient sur cette notion de sincérité et de vérité en

---

<sup>19</sup> Dib parle ici de " Tolstoï qui dit se rappeler la sensation de l'eau sur sa peau, dans son bain de bébé et les attouchements de sa nourrisse." p.138.

<sup>20</sup> May G., (1979). « *L'Autobiographie* », PUF, Paris.

disant : "il y a vérité et vérité; ou plutôt il y a le concept abstrait de vérité avec un grand V, idéal; [...]; et il y a l'effort, nécessaire mais le plus souvent vain, qu'on fait pour l'atteindre." alors autant choisir comme a fait Dib et tant d'autres écrivains avant lui de dire sa vérité sans attache.

#### **I.1.4.2. Analyse des séquences :**

A la lecture de *Incertaine Enfance*, l'on remarque un jeu subtil avec les instances narratives et l'emploi ingénieux des temps simples mais aussi et surtout des temps composés entre autres techniques ceci n'a rien de surprenant de la part d'un écrivain sacré depuis fort longtemps ayant atteint l'universalité avec ses écrits postmodernes.

#### **Séquence n°1**

Après s'être expliqué sur l'engagement dans l'autobiographie, vient le récit du 1<sup>er</sup> souvenir. Il le remonte à la 1<sup>ère</sup> rentrée scolaire. Souvenir cuisant, en témoigne cet extrait : "il fut lâché, puis abandonné." (P. 139). Le narrateur est autodiégétique à la fois auteur, narrateur et personnage de son propre récit avec une narration au présent qui avec l'incursion dans le passé emploie l'imparfait puis retour avec un narrateur hétérodiégétique.

Ce dernier prend du recul par rapport à l'image de l'enfant qu'il était, semble-t-il, pour mieux le présenter(témoin extérieur) puis vient la transition avec une construction impersonnelle au présent qui très vite devient passé(il se passe[...]il se passa)(p.139) après, le narrateur extra-diégétique fait le retour en sens inverse, du passé vers le présent pour aboutir à un futur prospectif suivant dans ces derniers cas le cours chronologique de l'histoire dont il est le témoin.

Dans cet extrait, Dib emploie une figure de style de la répétition; l'anaphore.  
Ex.: "incertaine...incertaine enfance...enfant" (p. 138).

Autre répétition : "attendant"(p.138). Pour reprendre trois passages juxtaposés plus loin le même mot procurant au récit une tonalité mythique.

## Séquence n°2

La séquence se résume à des dires autour de son ascendance. On assiste ici à un récit classique avec un narrateur autodiégétique. Il y est surtout employé ici de trait propre à l'oralité et relevant du langage familier. Ex. "Ensuite plus rien, plus de souvenir, plus d'image"(S. p.139) qui rappelle un conte. Les trois points de suspension dans le passage suivant "hormis...hormis en ce qui concernait mon père"(S. p.139), marquent l'hésitation et le travail sur sa mémoire en creusant bien pour lui "soutirer" l'image de son père mais vainement le trou persiste. Défaillance non expliquée.

## Séquence n°3

En citant le livre de lecture et d'histoire (Bouillot, Ernest Lavisse), en citant la Marseillaise, en parlant des dictées, Dib donne à l'instruction en Français de l'époque sa part qui lui est due sans surenchère. Ici, le narrateur de la séquence précédente s'efface et cède la place à son interlocuteur, à "vous"; une sorte de dialogue avec soi comme autre. Une technique empruntée au théâtre dans un sublime monologue tel un interrogatoire où l'accusé est devenu juge posant des questions:" qu'étiez-vous alors..."(S. p.141).

Une manière de hausser le ton, de harceler surtout qu'elle est doublée d'un déploiement sidérant de temps simples mais surtout composés et les moins employés ou même les oubliés. Mémoire défaillante en ce qui concerne certains détails mais étonnamment prodigieuse en d'autres points tel est le paradoxe de la nature humaine. En allant du présent "vous êtes libre", vers le subjonctif passé "sans que vous l'ayez demandé", vers le présent "vous ne savez pas", vers le subjonctif présent "bien que vous ignoriez", vers le passé composé "a fait", vers le futur antérieur "vous serez surpris seulement plus tard" (p. 140), vers le passé composé "vous vous êtes servi", vers l'imparfait "vidaient", vers le conditionnel passé 1<sup>ère</sup> forme "alors qu'il aurait valu", vers le conditionnel passé 2<sup>ème</sup> forme "qu'ils fussent entrés" et "qu'on n'eût plus eu" un autre exemple "encore que les livres de calcul n'eussent pas eu" puis retour à l'imparfait "glapissaient", ensuite au présent "vous redites" puis au passé composé "vous avez dit" pour finir avec l'imparfait "préoccupait" (S. p.141)

Avec cette séquence, Dib semble nous rappeler les règles de la concordance des temps en Français; la nécessaire correspondance qui doit exister- d'après le sens et

la chronologie -entre le temps du verbe de la proposition principale et le temps du verbe de la(ou des) proposition(s) subordonnée(s)<sup>21</sup> (Bescherelle 1, 1990, p 27).

*Incertaine Enfance* est un récit « autodiégétique ». Il se présente comme un monologue intérieur en utilisant la deuxième personne du pluriel, le « vous » ; le narrateur personnage transforme ainsi le lecteur en acteur du récit et invente une forme inédite de monologue intérieur. Ceci marque le Renouveau de l'écriture chez Dib comme pour Michel Butor, dans *la Modification* (1957).

#### **Séquence n° 4**

Dib passe du souvenir net du premier maître Indigène dont une description vestimentaire et un portrait physique et moral l'annonce, au souvenir clair du premier maître Français dont un portrait moral vient compléter une certaine description faite "ailleurs". Néanmoins, les deux maîtres bénéficient de l'estime et de l'amour de Dib, comme quoi le maître d'école jouit d'un rôle important dans le processus d'apprentissage de l'enfant. Un commentaire marque l'indignation de Dib devant le passage des deux certificats : l'indigène mais surtout le Français ; obligatoires pour l'accès en 6<sup>ème</sup> de lycée ou de collège, explique-t-il. Ensuite, il fait un aveu: "je n'ai jamais aimé les études". Un champ lexical de "l'école" vient à l'appui pour nous convaincre de la chose: les études, les leçons, les dictées, les interrogations, le tableau noir, les compositions, la classe, le banc...l'école. Mais ce qui l'obsède c'est la non souvenance du père et "sans une photo unique (du père) conservée dans la famille" (S. p.143) créant en lui un certain mythe personnel.

Du reste, il s'agit d'un récit classique avec un narrateur autodiégétique tantôt employant l'imparfait tantôt le présent de l'indicatif.

#### **Séquence n°5**

Une description misérable est faite des enfants (quarante garçons et quelques filles aux yeux phosphorescents comme des chats), du pays (le désert d'Angade) et de l'école dépourvue de fournitures scolaires. Un épisode honorable est rapporté quand encore nouveau maître d'école, il est parti voir l'administrateur pour ouvrir une cantine

---

<sup>21</sup> Bescherelle 1, (1990). « *La Conjugaison, Dictionnaire de douze mille verbes* », Hatier, Paris.

modeste aux enfants. L'on remarque que le narrateur autodiégétique est très attentif aux détails.

### **Séquence n°6**

Après épuisement de la somme octroyée au bout de trois mois, Dib décide de garder la cantine ouverte pour le reste de l'année à ses frais. Il fut rejoint par sa mère. Une anecdote est rapportée concernant un enfant noir nomade qui ne put dormir préférant la tente. On observe l'emploi de l'imparfait et du passé simple. Le narrateur est autodiégétique. D'un autre côté, il fait usage du style direct : "monsieur me répondit-il pantelant, je ne peux plus y tenir, je n'ai jamais dormi entre quatre murs, c'est une prison, que sous la tente tu as de l'air qui entre de tous les côtés, les jappements des chacals te tiennent compagnie, même la nuit noire n'est pas comme ici" (S. p. 146). Le dialogue est un procédé mis en œuvre dans le but de rendre le récit plus dynamique. A cet effet G. May dit: " le dialogue vise au vivant alors que les lettres visent au vécu"<sup>22</sup> (May, 1979). Il est à remarquer que l'insertion de cette réplique est signalée par les deux points mais le retour à la narration n'est annoncé que par la simple virgule. Ce qui supposerait qu'il n'y a pas de frontière étanche entre le discours et la narration dans ce récit autobiographique. Autre point, il y a emploi de la répétition comme marque de l'oralité: "qui aurait songé à s'en plaindre, pas nos gosses (algériens) pour qu'ils continuent d'apprendre une langue française enseignée par un gosse (algérien) à peine âgé que le plus âgé d'entre eux." (S. p. 146).

### **Séquence n°7**

Face à l'ingratitude, Dib fait le procès. La langue française a trouvé en sa personne le chevalier et le défenseur. Dans cette séquence, le narrateur autodiégétique se maintient sans doute c'est l'une des heures de vérité assumée clairement. Aussi, il est fait recours à un trait propre à l'oralité relevant du langage familier : "je parierais mille contre un..." (S. p.147) et des trois points de suspension : "les Français qui ne jugent pas nécessaire de..., pour ma part je l'ai défendue..."qui en dit long.

---

<sup>22</sup> May G., (1979). "Autobiographie, P. U. F, Paris.

### **I.1.4.3. Le discours autobiographique dans *Incertaine Enfance***

Le discours autobiographique recouvre la relation du narrateur avec le personnage c'est-à-dire de l'adulte avec l'enfant. Les deux situations possibles nous paraissent repérables à savoir identification et distanciation.

En effet, déjà alors, sur le plan affectif, il estimait ses deux maîtres d'école : "je l'ai aimé d'emblée"(pour le premier) et : "que j'ai aimé à son tour"(pour le second) (S. p.142). Encore aujourd'hui le souvenir heureux des têtes sympathiques de ses deux maîtres le marque : "pourtant j'ai toujours aimé mes deux maîtres, l'indigène et le Français, leur tête vit toujours dans mon souvenir alors qu'ils doivent être morts depuis longtemps"( S., p.143), en revanche, l'impossibilité de se rappeler son père est si intense qu'elle fait renaître une sensation forte de tristesse: «mais pas la tête de mon père à ce moment-là, et encore moins avant et moins aujourd'hui, lui, sans une photo unique conservée dans la famille, je ne saurais quelle tête il avait"( S. p.143).

Par ailleurs, la première rentrée scolaire était vécue comme un traumatisme qui a laissé des séquelles : "et, la main dans la main, sur l'adulte, vers elle: devant quoi, il fut lâché, puis abandonné, ensuite plus rien, plus de souvenirs, plus d'images, l'homme qu'il est aujourd'hui s'emperlifocote dans les replis d'une brume molle, fade"(S. p.139).

La distanciation quant à elle, s'inscrit sur le plan intellectuel dans la difficulté de comprendre qui l'on fut, de se reconnaître dans son passé : "je ne me savais pas algérien, j'ignorais ce que c'est qu'être algérien, je n'étais pas le seul, dans mon milieu on l'ignorait comme moi, chez nos proches et lointains parents de même, nos amis et connaissances en étaient aussi ignorants" (S. p.139). Sur le plan affectif, il y a une certaine nostalgie; le regret de ne pas posséder une photo de son père, de ne pas pouvoir se rappeler son image encore que l'image ne reflète jamais la vraie personne : "sans une photo on ne sait rien de personne, un stéréotype qui oblitère la vue et ne renvoie qu'à lui-même, on ne sait jamais qui est la personne" (S. p.143)

Le discours autobiographique touche aussi la relation du narrateur avec lui-même. Le récit *Incertaine Enfance* suit l'ordre chronologique. Il nous conduit de l'enfance à l'âge nous dirons de fin d'adolescence vers 18/19 ans : "un gosse (algérien) à peine plus âgé que le plus âgé d'entre eux"( S. p.146) mais Dib paraît soucieux de cohérence, il y a certes un itinéraire chronologique mais aussi un ordre logique selon

des associations d'idées car ce que poursuit l'autobiographe c'est le sens de la vie et précisément la sienne propre. On sait que la mémoire est complexe et sélective mais le récit *Incertaine Enfance* est bien structuré d'où la supposition qu'il y aurait-là les touches d'une censure (le terme est fort) en tout cas les empruntes du grand romancier avant celles de l'autobiographe.

En guise de conclusion, G. May dans son livre "Autobiographie" parle de la possibilité d'effectuer des opérations de calcul par un tableau où seraient rangés les principales autobiographies selon l'âge que leurs auteurs avaient atteint au moment où ils écrivirent leurs autobiographies (le résultat tournait autour du quinquagénaire). un autre tableau les classerait selon le nombre d'années embrassées dans leurs récits. Pour notre part, nous avons opté pour un troisième cas mentionné à savoir le rapport existant entre la durée narrée et la durée vécue: sur les 82 ans que vécut Dib, "Incertaine Enfance" engloberait à peine 19 ans de sa vie (19/82) recevant l'indice de 0,23, indice très faible par rapport à celui de l'auteur des "Confessions", Rousseau qui englobent 53 des 66 années qu'il vécut affectant l'indice de 0,8 et les Mémoires d'André Maurois qui englobent toute sa vie atteignant un indice maximum égal à 1<sup>23</sup>. Ceci étant fait non pour l'amour du calcul ou des choses mesurables mais bien pour se demander où serait passé le récit autobiographique de l'après 19 ans de Dib ? N'en n'a-t-il point fait ? Illogique serait la chose ! Une hypothèse possible reconforterait l'idée du texte fragmenté, la réponse serait donc qu'*Incertaine Enfance* trouverait sa suite et/ou même son achèvement et sa plénitude disséminés, enfouis quelque part dans et/ou dans les œuvres précédentes et qui ne demande qu'à être débroussaillé, déterré. L'appel est donc lancé à qui veut l'entendre.

### **I.1.5. La tragédie**

Quoique se trouvant au sommet du genre théâtral, la tragédie a été annoncée morte depuis fort longtemps au profit du tragique comme manifestation d'une certaine situation grave. Voyons comment Dib a redonné vie à ce genre par notre modeste étude comparative des deux pièces de Sophocle et de Dib.

---

<sup>23</sup> Idem p.210-211.

### **I.1.5.1. Analyse et schéma de la pièce de Sophocle "œdipe à Colone"**

La pièce de Sophocle porte l'analyse suivante :

**Prologue :** l'exil et l'errance d'Œdipe.

1° Œdipe, Antigone, le passant.

Œdipe, ce vieil éclopé, éprouvé par l'errance et soutenu par sa fille Antigone demande à cette dernière dans quel lieu ils se trouvaient. Un passant l'éclaire qu'il est dans une campagne près d'Athènes puis Œdipe demande à voir le maître de ces lieux : Thésée.

2° Œdipe, Antigone.

La prédication du dieu Apollon qu'Oedipe mourrait dans une terre étrangère et que son séjour deviendrait source de bénédiction pour ses hôtes et de calamité pour ceux qui l'ont banni (les siens) et lui a annoncé les signes révélateurs de son départ : tremblement du sol, grondements de tonnerre et l'éclair de Zeus.

**Entrée du chœur ou Parodos :**

Le chœur composé de vieillards coloniates entre en scène (par petits groupes), s'interroge sur l'identité de celui qui ose profaner une terre aussi sacrée, et se lance dans un dialogue avec Œdipe qui finit par dévoiler son nom. Le chœur le somme de quitter les lieux mais Antigone intervient pour les supplier de le laisser là.

#### **Épisode 1**

**1°le coryphée, Œdipe, Antigone.**

Œdipe essaie de convaincre le chœur de le laisser dans ces lieux et d'appeler le roi Thésée tout en se défendant qu'il n'est en rien dans ce qui lui est arrivé et que sa venue sur ces terres apporterait grâce à ce pays.

Antigone annonce à son père l'arrivée de sa sœur Ismène.

**2°Ismène, Œdipe, le coryphée.**

Ismène rapporte à son père les dernières prophéties de l'oracle et l'état de discorde entre ses frères Polynice et Étéocle.

Œdipe maudit ses fils en mourant l'un par la main de l'autre.

Le coryphée conseille Œdipe d'offrir un sacrifice d'expiation aux déesses de ces lieux.

Ismène se charge des libations à la place de son père.

### **3° Le chœur, œdipe.**

Le chœur rappelle à Œdipe l'inceste et le parricide dont il est l'auteur.

Œdipe se défend de n'être pas responsable.

### **Épisode 2**

1°le coryphée, Thésée, Œdipe.

Thésée promet à Œdipe de faire de cette banlieue sa dernière demeure.

### **Intermède choral (premier stasimon)**

Le chœur loue le pays et ses merveilles surtout les arbres sacrés que sont les oliviers.

### **Épisode 3**

1°Antigone, Œdipe, le coryphée.

Antigone annonce la venue de Créon. Œdipe sollicite la protection du chœur

2°Créon, Œdipe, le coryphée, Antigone, le chœur, Thésée.

Œdipe et Créon se disputent. Ce dernier est venu le reprendre pour éviter la malédiction à son peuple et a fait enlever Antigone et Ismène par ses hommes.

Thésée, le coryphée et le chœur sont venus à la rescousse d'Œdipe.

### **Intermède choral**

Le coryphée annonce le retour des deux filles.

### **Épisode 4**

1°Œdipe, Antigone.

Œdipe et Antigone expriment leur joie de se retrouver.

2°Antigone, Œdipe, Thésée.

Antigone et Œdipe remercient Thésée.

Thésée demande à Œdipe de recevoir son fils Polynice.

### **Intermède choral**

Le chœur fait l'élégie d'Œdipe dont l'état de vieillesse est considéré comme un sort des plus tragiques.

### **Épisode 5**

1°Antigone, Œdipe.

Antigone affirme la venue de Polynice à son père.

2°Polynice, Antigone, le coryphée, Thésée, Œdipe.

En colère contre ses fils, Œdipe les maudit.

Antigone supplie Polynice d'abandonner son projet contre son frère Étéocle.

Polynice refuse et accourt à son destin tragique.

3°Le chœur, Œdipe, Antigone.

Le cri du tonnerre annonce l'approche de la fin d'Œdipe.

Œdipe appelle Thésée pour les dernières paroles en guise de testament.

Œdipe fait ses adieux à ses filles.

### **Épisode 6**

1°Thésée, Œdipe.

Thésée fait la promesse à Œdipe de veiller sur ses filles. Celui-ci lui garantit la grâce.

### **Intermède choral**

Le chœur implore les divinités des profondeurs d'accueillir Œdipe et de lui éviter d'autres souffrances.

### **Épisode 7 ou exode**

1°Un messager, le coryphée.

Un messager relate la belle mort d'Œdipe.

2°Antigone, le chœur, Ismène.

Antigone et Ismène se lamentent sur le sort qui les attend après la mort de leur père.

3°Thésée, Antigone, le coryphée.

Thésée s'acquitte de la promesse faite à Œdipe en empêchant quiconque, même ses filles, de visiter le lieu sacré de son repos éternel ou même d'en révéler le nom et l'emplacement. Antigone lui demande à être conduite à Thèbes pour empêcher un autre malheur imminent entre ses frères. Le coryphée les console.

### Schéma simplifié de la pièce

Progression	Personnages et thèmes des chœurs.
<p>Prologue</p> <p>1<sup>o</sup> Errance d'Œdipe après son exil. Interrogation d'Œdipe sur la terre sur laquelle il est.</p> <p>2<sup>o</sup> Rappel du destin prédit par Apollon mort sur une terre étrangère et grâce apportée à cette terre.</p>	<p>Œdipe, Antigone, le passant.</p> <p>Œdipe, Antigone.</p>
Entrée du chœur ou parodos.	(Interrogation sur l'identité d'Œdipe et dévoilement de cette dernière).
<p>Episode 1</p> <p>1<sup>o</sup> Apologie d'Œdipe contre les accusations du chœur et appel au roi Thésée.</p> <p>2<sup>o</sup> Récit des dernières prophéties de l'oracle et la discorde entre les frères.</p> <p>Conseil du Coryphée d'offrir un sacrifice aux déesses. Libations appliquées par Ismène.</p> <p>3<sup>o</sup> Rappel de l'inceste et du parricide. Justification d'Œdipe. Contre les accusations de chœur.</p>	<p>Œdipe, Le Coryphée, Antigone.</p> <p>Ismène, Œdipe, le Coryphée.</p> <p>Le chœur, Œdipe.</p>
<p>Episode 2</p> <p>1<sup>o</sup> Promesse de protéger Œdipe faite par Thésée.</p>	Le Coryphée, Thésée, Œdipe.
Intermède choral ou premier stasimon.	(Louanges du pays (Colone) et de ses merveilles).
<p>Episode 3</p> <p>1<sup>o</sup> Annonce de la venue de Créon par Antigone et demande de protection d'Œdipe de la part des chœurs.</p> <p>2<sup>o</sup> Querelle entre Œdipe et Créon venu le reprendre. Secours de Thésée et des siens (le Coryphée et le chœur).</p>	<p>Antigone, Œdipe, le coryphée.</p> <p>Créon, Œdipe, le coryphée, Antigone, le chœur, Thésée.</p>
<p>Episode 4</p> <p>1<sup>o</sup> Joie des retrouvailles du père et de ses deux filles.</p> <p>2<sup>o</sup> Remerciements de Thésée. Demande d'Antigone et de Thésée à Œdipe de recevoir son fils.</p>	<p>Œdipe, Antigone.</p> <p>Antigone, Œdipe, Thésée.</p>
Intermède choral ou troisième stasimon.	(La vieillesse comme sort tragique d'Œdipe).

<p>Episode 5</p> <p>1<sup>0</sup> La venue de Polynice affirmée par Antigone.</p> <p>2<sup>0</sup> Malédiction paternelle. Acheminement de Polynice vers un destin tragique. Orgueil fatal.</p> <p>3<sup>0</sup> Annonce du départ d'Œdipe par le tonnerre de Zeus</p>	<p>Antigone, Œdipe.</p> <p>Polynice, Antigone, le coryphée, Œdipe .</p> <p>Le chœur, Antigone, Œdipe.</p>
<p>Episode 6</p> <p>1<sup>0</sup> Parole de Thésée donnée à Œdipe contre la garantie d'une grâce.</p>	<p>Thésée, Œdipe.</p>
<p>Intermède choral ou quatrième stasimon.</p>	<p>Prières et imploration pour Œdipe.</p>
<p>Episode 7 ou exode</p> <p>1<sup>0</sup> Le récit du messager sur la belle mort d'Œdipe.</p> <p>2<sup>0</sup> Complaintes et lamentations des deux sœurs.</p> <p>3<sup>0</sup> Promesse tenue par Thésée.</p>	<p>Un messager, le coryphée</p> <p>Antigone, le chœur, Ismène.</p> <p>Thésée, Antigone, le coryphée.</p>

### **I.1.5.2. Analyse et schéma simplifié de la pièce *Elévation d'Œdipe***

Mohammed Dib a réduit sa pièce au strict nécessaire. En effet, ses personnages sont limités au nombre de quatre<sup>24</sup>. Il s'agit bien évidemment d'Œdipe et de sa fille Antigone" la fille intraitable d'un père intraitable "qui "n'a jamais appris à céder aux coups du sort" et du couple chœur/messager dont le premier pose des questions et le second y répond dans le but de décrire la scène de la mort d'Œdipe. Les cinq autres personnages sont simplement supprimés à savoir : le coryphée représenté par le chœur et Ismène déléguée par sa sœur Antigone, sans oublier Thésée; le défenseur des pauvres et vieilles gens mais surtout les deux fils d'Œdipe, Créon et Polynice en rivalité. Il est question d'un départ imminent, d'une certaine élévation plutôt que d'une rivalité entre frères.

#### **Analyse**

Dib nous propose une véritable tragédie en quelques scènes seulement sans intermède choral

#### **Prologue**

Œdipe demande à ses filles le lieu où ils se trouvent (Ismène étant un personnage muet).

<sup>24</sup> Il y a 9 personnages dans "*Œdipe à Colone*" de Sophocle.

### Épisode 1

Œdipe veut savoir ce qui se rapporte sur lui et se justifie.

### Épisode 2

Œdipe appelle ses filles pour se rapprocher de lui.

### Exode ou épisode 3

Le messager rapporte les promesses de Téséus et d'Œdipe : l'une de veiller sur ses filles et l'autre de lui accorder la grâce (un gage de foi) ainsi que les détails de sa belle mort :

"Un envoyé des dieux l'a emmené, ou les gouffres amis et ténèbres de la terre où sont les morts, se sont ouverts pour lui. Et il est parti sans gémissements et sans douleurs, et nul des mortels n'est mort plus étrangement. Si quelqu'un juge que je dis des choses insensés, je ne tenterai pas de le persuader » (S. p. 237).

### Schéma simplifié de la pièce

Progressions	Personnages
Prologue 1 <sup>o</sup> Interrogation sur le lieu foulé.	Oïdipous, Antigone.
Episode 1 1 <sup>o</sup> Volonté de savoir les médisances et les justifications apportées.	Oïdipous, le chœur.
Episode 2 1 <sup>o</sup> Enlacement de ses filles.	Oïdipous, Antigone.
Episode 3 1 <sup>o</sup> Gage de foi entre Œdipe et Thésée et la narration de la noble mort d'Œdipe.	Le chœur, le messager.

### I.1.5.3. Force symbolique du personnage

Dans ce drame, s'affrontent des personnages en nombre limité. Le personnage étant à la fois l'agent d'une situation dramatique, un caractère clairement défini, et, très souvent l'incarnation de valeurs symboliques.

#### **Œdipe**

Le rôle-titre est le rôle fondamental. Dans *Œdipe à Colone* comme dans *l'élévation d'Œdipe*, le protagoniste est présent dans toutes les scènes sauf, bien sûr, dans l'exode.

Œdipe apparaît comme une image de la déchéance et la décrépitude due à la vieillesse et au renversement, subissant l'humiliation et la honte. Aussi, est-il présenté comme un vieil exilé éprouvé par l'errance.

Œdipe, ce personnage tragique, est ici une image pathétique d'une certaine condition humaine. Il symbolise les retournements de la Fortune qui rappelle les coups du sort inévitables venus abattre les puissants.

Œdipe est une image effroyable des souffrances absolues, et de la grandeur des victimes. La longue description par le messager de sa mort est d'une extraordinaire force pathétique, et ces malheurs ne sont qu'une réponse à un destin d'horreur. La victime souffre de son passé empoisonné, de son présent d'aveugle et de proscrit, et aussi du destin promis à lui et à ses proches. Mais la grandeur suprême d'Oedipe c'est précisément, dans la déploration même, d'assumer ce destin sans le renier. S'il gémit sur son sort, il ne conteste pas vraiment la volonté divine; surtout il est celui qui a voulu, envers et contre tout, savoir la vérité.

La cécité qu'il s'est imposée pour se punir de son aveuglement antérieur, le coupe désormais du monde sensible pour l'enfermer dans la vision intérieure de son passé qui rappelle un ésotérisme affiché. Au plus profond du malheur, il atteint la grandeur de l'homme responsable qui prend en charge la totalité de sa vie et de ses actes. *Œdipe à Colone* et *l'élévation d'Oedipe* complètent, donc, la force symbolique du personnage : au terme de ses années d'épreuves, Œdipe, grandi par ses souffrances, ose revendiquer son innocence : "Mes actes, j'en suis la victime plus que le

responsable"<sup>25</sup>(v.267) et "Meurtrier, soit; mais sans l'avoir prémédité; et pur devant la loi puisque j'ignorais tout"<sup>26</sup> (v.547-548). Il n'y a pas moins de neuf passages dans la pièce de Sophocle où il est fait allusion à l'irresponsabilité d'Œdipe dans ses crimes.

Ainsi, il paraît désormais en "un pur, un cathare" (S. p. 229), et son destin subit un dernier "revirement" : son corps maudit, qui était objet de souillure et d'opprobre doit maintenant devenir une source de bénédiction pour la terre qui l'abritera. Peut être faut-il voir dans ce nouveau renversement le couronnement indomptable du cycle oedipien.

Nous concluons par faire remarquer que Mohammed Dib et Sophocle ont écrit Œdipe à Colone à la fin de leurs vies d'octogénaire. Ils ont fait exprimer un Œdipe un Œdipe malheureux et amoindri et non ce roi rempli de vigilance au début du cycle ni celui dédaigneux et combatif en alliant la grâce à la puissance du verbe et la grandeur à la simplicité. De Sophocle et de Mohammed Dib un message transcendantal nous est parvenu mais "reste à se demander si cela présente un intérêt pour qui que ce soit" (S. p. 238) et surtout reste à le décrypter.

---

<sup>25</sup> SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, p.268

<sup>26</sup> Idem, p. 270

## **Deuxième chapitre**

### **Les genres discursifs manipulés**

Ce chapitre portera sur l'analyse discursive et stylistique des genres manipulés à savoir l'essai, la citation, la maxime, les jeux de mots et la poésie. Là encore, une analyse claire pour l'essai surtout et aussi pour les autres qui montreront les prouesses techniques opérées.

### **I.2.1. L'essai :**

Selon le petit Robert, l'essai est un ouvrage littéraire en prose, de facture très libre, traitant d'un sujet qu'il n'épuise pas ou en réunissant des articles divers.

Du point de l'analyse du discours, il est un ouvrage littéraire en prose dominé par un discours non fictionnel, non narratif, argumentatif et affectif. Toutefois, ce discours argumentatif peut contenir des passages fictionnels en guise d'illustration. est un livre qui fourmille d'essais avec un traitement de thèmes propres à la philosophie, la mondialisation, le clonage, le racisme, les villes "fantômes", la tragédie et la critique littéraire. Nous reproduisons dans ce qui va suivre progressivement les résumés des essais.

#### **Essai n° I: (S. p.21-25)**

Se présente sous forme d'un essai mystico-philosophique. Il commence par une énigme qui trouve sa réponse tout au long du texte. A savoir qu'il y a des seuils que l'être humain ne peut et ne doit franchir dans ses réflexions. Ces seuils-là présentent l'avantage de pousser l'homme aux errements métaphysiques, à la méditation sur le monde et sur le corps en tant que matière. C'est l'infranchissable, l'indicible qui devient source d'inspiration dans tous les domaines de la création. Mais vouloir franchir les limites, c'est ne pas garantir les conséquences. Or l'homme avec le virtuel et le clonage va à la transgression. L'essai se clôt par une série d'interrogations suivies de jugements assertoriques énonçant des vérités de fait.

#### **Essai n° II: *Ghost towns blues* (trad. Tristes villes fantômes) (S. p.26-34)**

C'est la comparaison faite entre deux villes abandonnées, l'une en territoire américain (Californie) et l'autre en territoire algérien. Certes, il s'agit du même acte d'abandon mais ce n'est pas pour les mêmes raisons; la première ne fait plus l'affaire de ses habitants alors que la deuxième le fut à la suite d'une catastrophe. De plus, les

deux villes ne se trouvent pas dans le même état d'abandon. L'essai se termine par une conclusion qui en dit long : " les cités trajanes, elles, ne sauraient jamais devenir les poubelles de l'Histoire."(S. p. 34)

**Essai n° III: *Un couple infernal* (S. p.39-55)**

Cet essai est une véritable monographie portant sur le racisme, son origine, ses différentes facettes et la culpabilité de ses deux parties : raciste et victime. Il se termine par des considérations que la nature profondément humaine ne demande qu'à triompher en nous parce que l'homme est naturellement bon. Le vers de

Térence<sup>27</sup>"Homo Sum", introduit en fin d'essai, exprime bien le sentiment de la solidarité humaine.

**Essai n°IV: *Mondialisation, globalisation, mais encore?* (S. p.117-127)**

Cet essai distingue clairement entre la mondialisation et la globalisation. Ensuite, il fait un constat alarmant sur l'état actuel des deux clans. Puis, il présente un espoir pour l'avenir en la victoire et la résistance des valeurs éthiques et ancestrales du terroir. Une façon pour dire que les peuples n'ont rien à voir avec les détenteurs du pouvoir.

**Essai n °V: *La couleur pire* (S. p. 148)**

C'est un essai hors norme puisque traitant de sujets philosophiques et métaphysiques en l'occurrence la mort, l'au de-là, le cosmos, la frontière qui sépare la vie et la mort et l'attitude d'une personne morte ; l'âme sans corps; une ombre noire, cette couleur pire qui fait disparaître toutes les autres couleurs en elle. Hors norme peut être aussi, pour avoir intégré des micro-récits, jusque-là rien d'anormal, mais des micro-récits à chaque fois de sujets différents qui n'ont pas de rapport les uns aux autres.

---

<sup>27</sup> Poète comique latin, né à Carthage (v.190-159 av. J. C.).

**Essai n °VI: *Mon clone si je meurs* (S. p. 170-175)**

Le sujet est énoncé dès le départ : le clonage et ses conséquences. C'est une mise en garde mêlée de peur et de crainte du clonage dont l'effet serait la réification de l'homme alors que les véritables raisons des tenants de ces expériences sont ailleurs. L'essai se termine par une question ouverte et une réponse fugitive qui douterait que le clonage soit l'unique voie de survie de l'espèce humaine.

**Essai n °VII: *L'élévation d'Œdipe* (S. p. 227-238.)**

C'est un essai tragique portant sur Sophocle et sa dernière tragédie "Œdipe à Colone". Sophocle était déjà un nonagénaire quand il la rédigea. Pure coïncidence avec l'âge où Dib a écrit son essai et jusqu'à Œdipe, ce vieil exilé, âge qui prédispose à une certaine sainteté. Vient une explication sur les religions révélées et les sectes chrétiennes les plus connues. Surviennent des commentaires des scènes clés d'Œdipe à Colone et un bref historique de la naissance de la tragédie grecque, le climat mental dans lequel le cycle thébain avait été conçu et le mérite de Sophocle d'avoir introduit la notion d'enseignement et non la figure mythique d'Œdipe.

**Essai n °VIII: *Papdiamandis* (S. p. 239-247.)**

*Papdiamandis* est un auteur grec moderne. Parmi ses contemporains : Maupassant (1850-1893) et Tchekhov (1860-1904) mais à l'inverse de ceux-ci, il n'a pas connu la célébrité qui lui était due vue la qualité de ses écrits. Son roman "annou" ou "La Tueuse"(trad.fr."Les petites filles et la mort") ou encore son recueil de douze nouvelles traduit par M. Bouchet "L'amour dans la neige" dont une nouvelle "Réjouissances dans le quartier" constituent un archétype. A noter que cent quatre-vingt nouvelles en grec moderne n'ont pas encore été traduites en Français. (S. p. 245). Un jugement de valeur est porté sur ce dernier texte et sur *Papdiamantis* pour sa réhabilitation « Une injustice est à réparer là, semble-t-il. » (S. p. 244). L'essai se termine par une réflexion sur le non-dit qui habite toute œuvre et lui confère un sens habituellement né de la réunion du dit et du non-dit; début et fin de sens.

### **I.2.1.1. Quelques indices d'énonciation subjective :**

Le discours est le premier plan d'énonciation autorisant la pleine manifestation de la subjectivité du sujet parlant en affichant ses points d'ancrage par opposition au récit qui suppose au contraire sa mise en retrait.

De ce fait, le discours des huit essais dibiens présente une subjectivité dont les marques spécifiques sont on ne peut plus identifiables :

D'abord de personne un "je" apparaît (notamment dans : *Ghost towns blues* (essai n°2), *Mondialisation, Globalisation mais encore?* (Essai n°4), *La couleur pire* (essai n°5), *Mon clone si je meurs* (essai n°6) et *Papadiamantis* (essai n°8).

Face à ce "je" timide (parce qu'il n'est pas le seul indice de personne dans ces 5 essais), il y a un " nous" et un " vous" en prédominance quasi-totale notamment dans l'essai n°1 *Simorgh*, l'essai n°3 *un couple infernal* et l'essai n°7 *l'élévation d'Œdipe*.

Sans oublier le pronom impersonnel "on" présent non comme personne absente de l'espace de l'interlocution mais comme représentant de l'opinion commune; la doxa. C'est "la voix collective", le savoir partagé d'une collectivité à un moment donné .Le pronom impersonnel " on" introduit une certaine dérive du dit par le biais de la présupposition. Il représente une altérité intégrée pour rendre compte de la polyphonie qui se manifeste déjà par le locuteur/énonciateur et l'allocutaire/énonciataire.

Ensuite, les déictiques surtout spatiaux présents exclusivement dans l'essai n°1 et le n°2 *Ghost towns blues*. Pour l'essai n°1,il s'agit de certains déictiques (làdedans, au-delà,ici)et l'essai n°2,il s'agit de( là, de-ci, delà ,au devant, ici, là-bas). Ceci s'explique par le fait que dans le premier essai, il est fait référence à un thème métaphysique, celui de l'âme et le corps alors que pour le 2ème essai, il est question d'une comparaison entre deux villes désertes (l'une en Algérie et l'autre aux EtatsUnis d'Amérique).

Les marques temporelles se résument dans l'emploi du présent comme temps de l'énonciation, du passé composé et du futur simple mais aussi surtout du

conditionnel présent ou passé (première forme). Le conditionnel<sup>28</sup> est présent dans ses trois types d'emploi à savoir :

**Conditionnel temporel objectif** <sup>29</sup> puisque attribué à un narrateur (locuteur/énonciateur) omniscient: ex : "telle en définitive **serait** la mondialisation à la mode européenne." Essai n° 4, (S. p.119) telle en définitive **allait être** la mondialisation à la mode européenne. Cet emploi est très fréquent dans les huit essais.

**Conditionnel d'hypothèse**<sup>30</sup> : ex : "...quand son efficience (en parlant du clonage) **serait prouvée**, pareille assurance sur la mort **resterait** un contrat frauduleux.", essai n°6(S. p.170).

**Conditionnel d'altérité énonciative** <sup>31</sup> : deux stratégies discursives sont possibles :

- Allusion à un locuteur distinct; une manière de faire circuler des points de vue sans les prendre en compte. Le locuteur peut éventuellement les contester. Cette stratégie n'est pas vérifiable dans les essais dibiens. Encore une preuve que le locuteur/énonciateur assume ses points de vue et ne se laisse pas emporter par ce genre d'incises (dit-on, paraît-il, à en croire un tel) pour affirmer ses dires.
- Dédoublage du locuteur; le locuteur de l'énoncé se voit comme porte parole du locuteur objet du monde c'est-à-dire locuteur physique. L'énoncé au conditionnel commute avec le même énoncé au présent de l'indicatif dans le même environnement ou dans les mêmes circonstances.

Ex : "...ce **serait** l'enfer ici-bas. Toute la damnation tout de suite. Je n'aurais pas à attendre de passer l'arme à gauche pour ça !" .Essai n°6, (S. p.170.) Une stratégie pour atténuer l'effet et le sens apocalyptique de l'énoncé au présent conforté par la phrase nominale centrale (**c'est** l'enfer ici-bas. **Toute la damnation tout de suite**. Je n'**ai** pas à attendre de passer l'arme à gauche pour ça !)

---

<sup>28</sup> Haillet P., (2002). *Le conditionnel en Français : une approche polyphonique*, Ophrys, Paris.

<sup>31</sup> Ibidem p. 10

<sup>29</sup> Ibidem p.10

<sup>30</sup> Ibidem p-p.12-13

<sup>31</sup> Ibidem p.-p- 14-16

Quant aux marques modales, elles sont employées en abondance :

Les interrogations directes s'enchaînent comme dans cet extrait : "*comment en est-on arrivé là, par quelle aberration de l'entendement? Serait-ce que l'espèce humaine craigne tant, tout d'un coup, pour sa survie, et singulièrement la sous-espèce occidentale ?*" (Essai n°1, S. p. 24). Un deuxième extrait : "*comment en guérir l'occident précisément? Le clonage de l'humain serait-il la solution ?*" (Essai n°6, S.

p. 175). Un dernier extrait : "*...pourquoi pas, sinon quel autre motif aurait dicté à Sophocle de suivre les pas d'Œdipe jusque dans la vieillesse et le conduire jusqu'à Colone où lui faire vivre une si étrange fin? N'auraient-ils pas eu, Sophocle et les Grecs de l'époque, une certaine idée de la sainteté ?*" (Essai n°7, S. p. 228). A ces interrogations directes et d'autres encore, dans la plupart des cas, des réponses surviennent sous forme de suites assertives étonnantes.

Par ailleurs, il y a usage fréquent de tournures négatives simples, partielles et restrictives (ne...pas, ne ...jamais, ne...guère, ne ...que) qui sont particulièrement prisées par les moralistes visant à repousser les idées reçues et la récusation des évidences de l'opinion publique (la doxa) en s'engageant dans des certitudes qui amènent l'allocutaire (l'autre) à une certaine adhésion ou du moins un infléchissement de son comportement sans toutefois tomber dans un négativisme discursif. Le démontre cette conclusion : "*les cités trajanes, elles, ne sauraient jamais devenir ces poubelles de l'Histoire.*" (Essai n° 2, S. p. 34).

Les tournures affirmatives sont très manifestes car il s'agit d'assertions de premier ordre à travers les huit essais.

Les tournures exclamatives trouvent aussi leurs places : "*oh Faust !*" (Essai n°6, S. p. 171). Et jusqu'aux tournures impératives, plus rares encore, présentes dans deux essais seulement :

Numéro & titre de l'essai	Tournures impératives	Page
6/Mon clone si je meurs	Notons-le	227
	Passons	//
	Ne perdons pas de vue	//
7/l'élévation d'Œdipe	Mettons à présent nos pas dans les pas d'Œdipe	229
	Remettons-nous en mémoire	231
	Écoutons encore	//
	Et, de nouveau, écoutons Œdipe...	//
	Laissons tout cela et intéressons-nous...	233
	Abandonnons-nous à rêver	//
	Entendons bien...	234
	Voyons	235

Les adverbes sont d'un emploi pléthorique dans tous les essais. Ces derniers ont pour propriété de spécifier les conditions de recevabilité et la nature de l'acte de parole véhiculé par une énonciation. A cet égard, O. Ducrot<sup>32</sup> dit : "le locuteur se présente comme éprouvant telle ou telle attitude".

---

<sup>32</sup> Sarfati, G. -E., (1997). *Eléments d'analyse du discours*, Nathan, Paris.

Numéro & titre de l'essai	Adverbes
1/Simorgh	Peut-être, autrement, singulièrement, assurément
2/Ghost towns blues	Sans nul doute, sérieusement, seulement, autrement, obstinément, traîtreusement, justement, éternellement, visiblement, invariablement, inexpugnablement, allusivement
3/Un couple infernal	Spontanément, assurément, gratuitement, confusément, évidemment
4/Mondialisation, globalisation, mais encore ?	Indifféremment, pompeusement, originellement, nécessairement, sérieusement, naturellement, réellement, certainement, inévitablement
5/La couleur pire	Tranquillement, traîtreusement, irrécusablement, furieusement, autrement
6/Mon clone si je meurs	Obligatoirement, normalement, censément, fatalement, décidément, peut être, probablement, autrement, précisément
7/L'élévation d'Œdipe	Assurément, justement, intimement
8/Papadiamantis	Précisément, fermement, atrocement

Ces adverbes modalisateurs précisent le degré d'adhésion du locuteur/énonciateur au contenu énoncé permettant l'expression du Certain, de l'Eternel, du Doute, du Fatal, du Naturel, du Visible et de l'Horrible.

Plus percutantes et plus graves sont encore les marques évaluatives (ou axiologiques) :

Numéro & titre de l'essai	Marques évaluatives (axiologiques)	Page
1/Simorgh	Passer pour un débarqué de sa cambrousse Idiots, nous sommes Un gnome au faciès démoniaque La sous espèce occidentale Le sous homme racial L'homme, presque l'égal du singe... sous son déguisement humain.	p. 21 p. 22 p. 24 p. 24 p. 25 p. 25
2/Ghost towns blues	Un spectacle plus désolant Poubelles de l'Histoire	p. 32 p. 34
3/Un couple infernal	Fiers-à-bras et peuples bouffons Mémoire tragique, mémoire dégradante Distorsions morbides Des niquedouilles, fauteurs de croisades en tous genres Mauvaiseté incarnée, tolérance, intolérance, sadique, masochiste Endémie de la persécution, le recours à la loi du talion nous déshumanise autant qu'elle nous déshonore Le musée des horreurs que la nature tient gratuitement ouvert pour notre édification, le	p. 40 p. 40 p. 40 p.41 p.42 p.43 p.44
	croisé raciste et l'impie, objet de leur détestation comme emblème totémique, la paranoïa raciste Sale race, rejet du métèque, totalitarisme et ségrégation, fétichisme de l'appartenance Aristocratie bidon, semeur de haine raciale, l'intérêt basement matériel, exacerbe, indignation, animosité, brutal, soudard obtus et rodomontade. Papa Freud Crimes inabsolvables, persécuteurs, bourreaux	p. 45 p. 47 p. 48 p. 49 p. 50 p. 51

	<p>L'amertume, le ressentiment, la honte, la colère, mépris de soi, image abhorrée</p> <p>Rancœur, enfants de salauds</p> <p>Le sous homme racial, révolté, souffre douleur, ennemi raciste</p> <p>Topographie carcérale où l'on ne cesse de tourner en rond.</p>	<p>p. 52</p> <p>p. 53</p>
4/Mondialisation, globalisation mais encore ?	<p>Escompter tirer la Neuvième Symphonie plus d'un ordinateur que du cul d'un âne : c'est faire partie d'un conclave de singes réunis pour en débattre, le baragouin de la mondialisation, une espèce de pidgin</p> <p>Les ânonnements de l'e-mail</p> <p>L'exception américaine, la nouvelle tyrannie, asservissement soft des Mac Donald's</p> <p>Virtuel(les, les, le) les relations humaines, les déplacements, l'histoire, la géographie, l'art, la littérature, la biologie, l'information, la sexualité, le tout. l'unique chose à ne pas demeurer virtuel : <b>notre mort.</b></p> <p>Tendance scandaleuse de la mondialisation à vouer aux poubelles de l'Histoire des peuples entiers, la malchance d'être africains, asiatiques ou sud américains, enkystées</p> <p>Malvie, idéologie européeniste ou mondialiste, la ratio de la mondialisation se brisera inévitablement contre l'être du terreau et ses millénaires de culture.</p>	<p>p.122</p> <p>p.123</p> <p>p.125</p> <p>p.126</p> <p>p.126</p> <p>p127</p>
5/La couleur pire	<p>Nous sommes à chaque seconde entre le çà et là, vie et mort, un pied de part et d'autre de la ligne de démarcation, nous n'en reviendrons pas d'être mort sitôt le grand voyage fait, vivants en sursis ou morts en sursis, toujours trop tard, pure perte. Un au-delà irrécusablement au-delà Le paradis avant la chute ignominieuse âme en peine tragique lacune, manque, blessure,</p> <p>vertigineuse fuite, traversée des apparences la tâche qui cauchemarde en</p>	<p>p.150</p> <p>p.151</p> <p>p.153</p> <p>p.154</p> <p>p.155</p>

	toute quiétude et l'inquiétude du regard, œil (omniprésent, omniscient, omnipotent)	
6/Mon clone si je meurs	Enfer, damnation, faire l'impasse sur sa propre mort, se survivre, dommage, ressuscités pour une seconde vie sur terre certes, non pour une vie au ciel toute de félicité, peurs, mendiant débile, clauses vicieuses, indigne	p.171
	<p>Virtuel, néant, vide, vanité des choses, le manque, clone, clown, bousculade, je la redoute, elle me terrifie</p> <p>Vautrez dans la polygamie, la polyandrie</p> <p>Imbroglia, satanée pelote, pudding philosophico-mystico-éthique, réifier, raréfie, ils lorgnent le trône de Dieu, de bonnes âmes très désireuses de nous renvoyer à l'âge où nous sucions notre pouce, les dictateurs et...les savants</p> <p>Ces Méphisto, un souci panique de survie de l'espèce, la sous-espèce occidentale, le niveau de procréation de l'occident est en déficit, sinon en faillite</p>	<p>p.172</p> <p>p.173</p> <p>p.174</p> <p>p.175</p>
7/L'élévation d'Oedipe	<p>Grand âge, symbole de déchéance, discrédit, indignité, médiocre intérêt, vieillard, assez grand guignolesque</p> <p>Sainteté, habitude abusive, en faire sa chose christianisme confisqué sans état d'âme, l'occident rester foncièrement gothique et faustien, prédateur et fervent fou de croisades une Grèce antique européenisé à l'extrême pour le grand bonheur du psy du coin esprit profane</p>	<p>p.227</p> <p>p.228</p> <p>p.229</p> <p>p.230</p> <p>p.233</p> <p>p.235</p>

8/Papadiamantis	<p>Le non-dit, se dénonce pourtant soi-même, des malentendus, de la violence, œuvre plus efficace, plus dangereuse</p> <p>Tragique en creux</p> <p>Le non-dit sous-tendant toute foi excessive,</p> <p>outrancière</p> <p>Injustice à réparer</p> <p>Texte saisissant par sa nouveauté, son originalité, sa modernité, type d'écriture irréductible à nulle autre, la part farouche introuvable du sens : sous-oui, tout le dire vrai d'une œuvre y est.</p> <p>Le temps n'a pas joué contre lui, mais contre ceux qui l'ignorent encore aujourd'hui.</p>	<p>p.240</p> <p>p.241</p> <p>p.243</p> <p>p.244</p> <p>p.245</p> <p>p.247</p>
-----------------	---	---

Les essais dibiens, objet de cette modeste étude, présentent des coexistences discursives très intéressantes de l'altérité à travers des interférences diatopiques<sup>33</sup>. Du Grec et du Latin mélangés avec du Finlandais et de l'Anglais viennent se combiner au Français. Un subtil mélange linguistique dû probablement aux pérégrinations et aux séjours plus ou moins prolongés mais qui ne s'élève pas, semble-t-il, au rang d'alternance codique : "l'homo erectus (S. p. 27), ...Fatum (S. p. 241), ...heitmakultur (S. p. 122), ...roads runners (S. p.33) "

### **I.2.1.2.Vers un nouveau discours :**

C'est un cas exceptionnel sans doute dans les essais dibiens étudiés. Il y a autant de configurations que de représentations discursives où l'implicite et l'explicite se complètent mais ne s'annulent pas dans une parfaite interaction sociale reflétant une formation discursive très solide du locuteur/énonciateur Dib vivant depuis très longtemps dans la société occidentale dont les représentations discursives, semble-t-il, le stimule. Les formulations explicites sont certes efficaces et abondantes dans les essais dibiens mais on ne saurait tout dire sur le mode explicite d'où le recours aux présupposés et aux sous-entendus qui sont une nécessité discursive, découlant entre

---

<sup>33</sup> Les interférences diatopiques sont issues de la combinaison de termes dont les aires d'utilisation ne sont pas les mêmes.

autres choses du principe d'économie. Selon Patrick Haillet (2002)<sup>34</sup>, le présupposé est un point de vue indépendant de toutes les circonstances, le sous-entendu est un implicite discursif dépendant des circonstances. Ce dernier présente l'avantage que le locuteur n'a pas à l'assumer. Le locuteur/énonciateur Dib affiche clairement ses dires/posés et les sous-tend de présupposés référentiels en parlant notamment de la société occidentale pour aboutir à des sous-entendus. Le locuteur/énonciateur Dib ne cesse de varier son habillage signifiant du "il", du "on", du "nous" inclusif, du "tu", du "vous" pour mieux impliquer son allocataire/énonciataire et puis du "je" qui se veut engagé assumant un message plein de vérités et de contre-vérités, de raisonnements explicites loin de toute démagogie ou pensées oiseuses critiquant par-là une vision du monde occidentale qui ne cesse de présenter des modèles exempts de toute rationalité, de tout humanisme, qui se contredit, en somme. Le locuteur/énonciateur Dib est donc clivé par une société occidentale qui a prouvé son échec. Un discours est ainsi ouvertement lancé, un discours non systématique, fragmentaire, personnel et idiosyncrasique.

### **I.2.1. 3. L'engouement de l'essai :**

Les huit essais que contient *Simorgh*, constituent en gros le tiers du nombre total de pages (88/230). Ce nombre d'essais et de pages présentent déjà un penchant incontestable pour ce genre tant abhorré ou critiqué. Car depuis Montaigne au XVIème siècle (les essais sont rédigés de 1571 à sa mort en 1592), ce genre ne cesse de connaître des haines et des aversions souvent déclarées. Il cherche à montrer une pensée inachevée; en perpétuelle réalisation. Les essais dibiens présentent une pensée en train d'aboutir. Leur mérite est qu'ils **fusionnent la méditation** (caractéristique montaignienne, de la tradition française de l'essai) **avec la cognition** (caractéristique baconienne, de la tradition anglaise de l'essai). Remarquable encore est la fusion de la littérature non-fictionnelle; de la diction avec la littérature fictionnelle. Ceci se trouve dans notamment l'essai n°2 *Ghost towns blues* et dans l'essai n°5, *La couleur pire*, le plus a-typique où des constructions mixtes de séquences sont repérables. Des

---

<sup>34</sup> Haillet P., (2002). « *Le conditionnel en Français : une approche polyphonique* », Ophrys, Paris,

séquences ou des micro-séquences dialogales se trouvent juxtaposées à côté de séquences ou micro-séquences narratives.

Les essais dibiens renvoient à des domaines de cognition très variés tels que la philosophie, la sociologie, l'histoire, la géographie. Sous l'effet de ces croisements, ils ne peuvent avoir qu'une dénotation plus ferme et une plus grande force de désignation littéraire. Aussi, le rapport à l'actualité, avec tout ce qu'elle présente comme inepties et horreur, semble motiver la rédaction des essais. Montaigne dit ceci à ce propos : "le monde n'est qu'une branloire pérenne. Toutes choses y branlent sans cesse."<sup>35</sup>(Auerbac, 1968, p.287). Montaigne se borne à l'étude et à la description d'un seul spécimen d'humanité, lui-même car dans l'étude de sa vie personnelle, il cherche à connaître l'humaine condition en général. Mais ce désir de dégager une essence en isolant l'individu de sa vie contingente, mettrait en perte cette essence sitôt détachée des contingences risque que Dib a su détourner.

Cet intérêt porté à l'essai est, semble-t-il, dû au fait que c'est le meilleur moyen de rendre compte de l'Humaine condition, notion manifestée dans le cas de Dib comme chez Montaigne par des idées relatives au Destin, au Cosmos, aux institutions politiques et à l'essence de l'Homme : rien de contradictoire en cela, sauf que c'est la société occidentale qui est, ici, dans le box des accusés.

L'analyse du conte philosophique, des nouvelles et de la mini-tragédie est suivie par les citations et maximes. Intéressons-nous, à présent, à un constat fait, cette fois-ci, par Todorov "*il n'y a pas un abîme entre ce qui est littérature et ce qui n'est pas elle, que les genres littéraires trouvent leur origine, tout simplement, dans le discours humain*"<sup>36</sup> (Todorov, 1978, p.60) et c'est tout naturellement qu'on franchira le cap vers les genres discursifs restants.

### **I.2.2. La citation et la maxime**

Après cette intrusion dans les essais, passons aux citations incluses par l'auteur ainsi qu'aux siennes propres. Dib nous en définit le rôle à travers ces deux citations suivantes :

---

<sup>35</sup> Auerbac E., (1968). « *Mimesis* », Gallimardis. Paris.

<sup>36</sup> Todorov, T, (1978). « *Les genres du discours* », Seuil, Paris.

*"Par la citation extraite de son contexte, nous élargissons notre champ de vision à nous et nous restreignons celui de l'auteur cité." Les Bocages du sens II 9/ (Simorgh, p. 187.)*

*"La parole d'un génie nous est la meilleure des béquilles pour soutenir notre anémie mentale" Incertaine enfance, (S. p. 183.)*

Ces deux citations tirées du livre résument au mieux aussi bien le sens d'une citation que la structure d'une maxime.

Situées en fin de la première et la deuxième partie, les citations et maximes regroupées et numérotées portent le nom de Bocages du sens I(S. p.69-96) et les Bocages du sens II(S. p.188-224). Espaces réservés essentiellement aux citations des grands penseurs de tous les siècles (Térence, Xénophon, Bach, Nietzsche, Tchekhov, M.V.Frith, Guillevic...) sans oublier un passage biblique (de Yahvé et des psaumes). Étendues aussi pour enclore ses propres réflexions et maximes suscitant le plus grand intérêt.

### **I.2.2.1. La citation**

Parmi les diverses modalités de la répétition du déjà dit, il existe la citation. C'est d'ailleurs la plus simple des répétitions comme l'explique clairement Antoine Compagnon (1979)<sup>37</sup>"elle est un acte, une forme et une fonction". La citation relève de l'intertexte; cette couche sédimentaire où le texte se dépose. Et le labyrinthe dans le texte est un réseau de citations au travail. Justement, ce travail de la citation est riche c'est la puissance en acte, le pouvoir symbolique ou magique de la parole.

La citation est une unité de discours dans un autre discours. Elle apparaît comme la relation interdiscursive primitive. L'interdiscusif étant un état de fait, une condition indispensable du discours.

Il s'agit, dans tous les cas, chez Dib, de citations d'une autorité de quelque ordre qu'elle soit ou non de simples allégations. Par souci sans doute de précision, Dib a tenu à lever toute ambiguïté sur les citations introduites.

---

<sup>37</sup> Compagnon, A, (1979). « *La seconde main ou le travail de la citation* », Seuil, 4<sup>e</sup> page de couverture.

Il a mentionné le nom de l'auteur cité, la source, la page et même des dates y paraissent. Contrairement à Montaigne dans ses essais qui ne donnait pas toujours le nom des auteurs qu'il allègue afin de leurrer ses lecteurs comme le précise A. Compagnon<sup>38</sup>. Nous nous référons, toujours, à A Compagnon pour ajouter que la frontière entre le dedans et le dehors a disparu, entre le texte et le hors texte.<sup>39</sup> Donc, la problématique de la vérité de la citation est occultée par celle de la nécessité du discours.<sup>40</sup>

Dans notre cas, la problématique de la vérité vient conforter celle de la nécessité du discours puisqu'il a mentionné ces références avec une extrême précision. Les citations remplissent des fonctions. La fonction est "une valeur dans laquelle une époque investit une intensité ou une combinaison particulière de valeurs propres historiquement figée". Elle est ce qui stabilise la dynamique de la citation et la ramène à l'équilibre. Ces citations occupent la *fonction d'érudition* et non d'autorité (fonctions externes ou intertextuelles) ce que la rhétorique introduit dans l'*inventio* et la *fonction d'amplification* plutôt qu'un simple ornement (fonctions internes ou textuelles) ce que la rhétorique met au compte de l'*élocutio*.

### **I.2. 2.2. Ai-/-res citationnelles:**

Le choix de Dib s'est porté sur des citations de génies de l'humanité issus d'horizons culturels différents, comme le philosophe allemand Nietzsche qui considère que les valeurs qui dominent le monde (l'être, le vrai, le bien) ont pour origine la réaction des faibles à l'égard des puissants, une véritable tragédie. La morale humaine lui apparaît ainsi comme le refus de la vie au nom d'un idéal. Il oppose à ce nihilisme l'affirmation de la vie et la volonté du retour éternel de ce qui fait la diversité de la vie.

Autre choix ceux de Xénophon (disciple de Socrate), Térence (poète latin né à Carthage), Balzac, Tchekov, Bach, M. Frish (écrivain suisse d'expression allemande, auteur de romans et de pièces de théâtre qui témoignent de la double influence de Brecht et de l'existentialisme), et plus proche de nous Eugène Guillevic ou encore John Brekman, Philippe Delmas et Ghislain Cotton. Sans oublier Jérémie ce prophète

---

<sup>38</sup> Ibid. p. 293.

<sup>39</sup> Ibid. p. 384

<sup>40</sup> Ibid. p. 397

biblique dont la prédication a préparé le peuple juif à traverser l'épreuve de l'Exil en conservant sa cohésion et son âme.

En rapport à ces choix judicieux, les citations portent sur différents sujets. M. Frish conteste l'authenticité de l'autobiographie "on peut tout raconter sauf sa vraie vie" (S. p.224) Quant à Nietzsche, il parle de l'amour à outrance d'une seule personne qu'il qualifie de barbare. Xénophon en geste mystique a dit : "je suis étranger partout", notion répétée dans les psaumes "car je suis étranger parmi vous, un homme de passage...". Balzac parle de la nécessité de l'exercice avant d'être écrivain "qu'il est difficile d'être écrivain et de connaître la langue française avant une dizaine d'années de travaux herculéens"(Petites misères de la vie conjugale).

De Tchekov, Dib a retenu l'interrogation au sujet du bouleau en parlant de la terre "dans mille ans, sur une autre planète, ...: te souviens-tu de cet arbre blanc ?". De Tchekov aussi nous rapporte –t-il son exil, sa mort à Badenweiler, en Allemagne (S. p. 93, 94) et fait remarquer la difficulté de lecture de cet illustre écrivain qu'il rapproche des nouvelles données politiques de l'ex-U.R.S.S.( S. p. 101). Le critique américain John Brekman parle d'"aversion américaine envers le roman européen".

Dib en fut marqué. A son tour, il les marqua à jamais.

### **I.2.2.3. Les maximes et / ou réflexions**

C'est au XVII<sup>o</sup>s que le choix de maxime comme terme générique s'est vu prononcé et sélectionné comme hypéronyme des noms des genres brefs cultivés ou savants par opposition au proverbe qui est une forme de création populaire. Les maximes sont destinées aux hommes d'esprit et de bonne compagnie.

Les proverbes (forme apparentée), ne sont que pour le vulgaire"<sup>41</sup>. La maxime; forme noble et savante, produite par des êtres nobles et savants, s'adresserait exclusivement à un public raffiné et cultivé"<sup>42</sup>. Ainsi le "on dit" proverbial s'oppose au "je dis" cultivé, l'opinion individuelle s'oppose à l'idée reçue. Néanmoins, les deux formules se complètent dans la mesure où le proverbe éclaire la vie pratique et la maxime fait réfléchir. Il existe même le verbe "maximer" qui selon le T.L.F. signifie "donner la valeur de règle générale". Ce qui recommande la maxime à la fonction

---

<sup>41</sup> Mellak D., (1982). Proverbes, Dictons, Sentences chez M. Feraoun, Mémoire de D.E.A. Université d'Oran.

<sup>45</sup>Op.cit.p.21

générique c'est comme son étymologie l'indique : maxima (sententia), sa capacité de renfermer la vérité la plus générale dans l'expression la plus économique impliquant indirectement une grande planification stylistique, dont les corollaires sont généralement l'élégance et l'originalité, caractère principal distinctif qui l'oppose à la sentence dont le sens premier, jugement souligne davantage l'autorité dont la formule est investie.

A l'origine de la maxime et de la sentence, il y a la gnômé qui est selon Compagnon une formule qui exprime le général sur l'action. "Il n'y a point d'homme libre" est une gnômé d'Aristote qui dénote un sens. C'est dans le discours un argument dialectique, élément constitutif de l'enthymème<sup>43</sup>, car elle représente un sens selon un ordre de la raison. Selon Compagnon "la maxime et la sentence est un idéal, il est l'idée de citation qui jamais ne s'actualise, mais dont il faut bien supposer la possibilité pour s'adjuger le droit de citer"<sup>44</sup>.

Il existe des maximes dépourvues de structure, autrement dit libres nommées des réflexions qui "sont des fragments de discours, des textes dépourvus de structure et de spectacle; à travers elles, c'est de nouveau un langage fluide continu, c'est à dire tout le contraire de cet ordre verbal, fort archaïque, qui règle le dessin de la maxime"<sup>45</sup>(Barthes, 1953 ; 1972, p.71-72). Il y a même des cas qui ont abandonné le statut de maxime mais qui n'ont pas acquis celui de réflexion" : elles sont en route vers la réflexion, c'est-à-dire vers le discours car il manque la frappe. Mais quelque chose est de nouveau-là : une certaine fragilité, une certaine précaution du discours, un langage plus délicat"<sup>46</sup>. Barthes distingue ainsi les maximes proprement dites, des maximes ouvertes des maximes-discours où aucune pointe n'accroche. Ces dernières" ne sont que les bonnes ménagères du discours, les autres y règnent comme des déesses"<sup>47</sup>.

L'on ne saurait parler de maximes et de réflexions sans y inclure quelques unes qui nous ont véritablement accrochées dans Simorgh.

---

<sup>43</sup> Un enthymème est un syllogisme ou raisonnement logique incomplet. La gnôme d'Aristote suivie de l'expression : "car il est esclave ou de l'argent ou de la fortune" constitue un exemple d'enthymème.

<sup>44</sup> Compagnon, Antoine, la seconde main ou le travail de la citation, p.131.

<sup>45</sup> Barthes, R., (1953, 1972). « *Le degré zéro de l'écriture* », seuil, Paris.

<sup>46</sup> Ibidem, p.72.

<sup>47</sup> Ibid. p.72.

#### **I.2.2.4. Relevé de quelques réflexions**

« Ma liberté; ses limites courent à l'orée de la liberté d'autrui. Mais la haine, ou l'amour, sont, sont là pour me pousser à violer cette barrière. Je porte dès lors le meurtre en moi. Comment épargner aux autres ce meurtre avec préméditation ? L'unique issue ne serait-elle pas, pour moi sinon pour eux, de me laisser crucifier par leur amour, ou par leur haine ? Je n'en vois pas de rechange. Je ne vois pas comment, vivant, on peut échapper à une passion. » (S. P. 65-66).

« Chaque être humain est une porte ouverte sur un paysage particulier. S'agissant d'un enfant, cette porte s'ouvre sur les jardins les plus étranges. Lui seul, l'enfant, y a accès. Heureux, l'adulte si, du seuil, il peut y glisser un regard, et rêve. » (S. p. 67.)

« La mort doit être une affaire sérieuse, au vu de la mine toujours grave d'un défunt. Grave à un point où sans doute nous ne saurions jamais l'être dans la vie. » (S. p. 97.)

« Le Diable, comme Dieu, est Un, mais à la différence de Dieu, il est aussi légion. Ce qui fait sa faiblesse et le rend humain. Et si compréhensif à l'égard des hommes » (S. p. 98.)

« L'homme est le seul animal à savoir ce qu'il y a devant lui, ce qui l'attend, et dont il est sûr. Mais pas plus que ce chien, il ne saura ce que c'est que la mort. Ce chien qui hurle pourtant, à la mort de son maître » (S. P. 105.)

« Les civilisations sont mortelles, nous le savons à présent mais nous n'avons pas appris que les langues le sont encore plus. Y inclus la langue que nous créons pour notre propre usage, personnelle, et que nous sommes des millions à emporter chaque jour avec nous dans la tombe. » (S. p. 187-188.)

« La solitude de la vie à la campagne. Accrue par la solitude qui s'installe quand il pleut. On n'appartient plus qu'à soi. Et les choses elles-mêmes sont là comme délivrées de leur servage. Elles ne se trouvent plus ainsi que pour elles-mêmes » (S. p. 200).

« Quand le temps reprend son souffle, s'habille de clair et de fleurs, de rosées et de soleil, mettant les questions de côté, quand une mystérieuse main se joint à la tienne et que le cri reste prisonnier: ton visage reluit pour lors, brasier auquel l'air lui-même prend feu. Ô temps qui a raison sur tout. » (S. p. 209).

« Le jour se lève, s'impose avec ses contraintes qui sont : nécessités matérielles, ancrage dans un milieu et une langue, maladie, âge. La nuit avec sa terrifiante libération du rêve, là : plus question de contraintes, de nécessités matérielles, de maladies, d'âge, etc.... mais plutôt de jeunesse, de liberté de mouvement, de passions dans toute leur ardeur, le dynamisme de la vie retrouvé. Ce passage de l'un à l'autre : un combat perpétuel et féroce. On vit deux vies et ce n'est ni une vie ni une autre. Le paradis et l'enfer ont plus partie liée qu'on ne croit. » (S. p. 210).

« Les livres, peu importe lesquels, se font réserves de vie et vous détournent des idées noires, qui pourraient vous hanter avec l'âge et à l'approche de la mort. » (S. p. 214).

« Il suffit d'user de patience et, ce que l'on a pensé un jour tout bas, et même exprimé tout haut si cela s'est trouvé, mais dans un cercle restreint de témoins, et sans publicité, sera repris par quelqu'un d'important qui, lui faisant un sort, en révélera l'originalité, voire la portée » (S. p 220).

« Le roman va de l'avant, la musique va de l'avant, un tableau par contre, figuratif ou abstrait, il n'importe, se présente si l'on peut dire comme un arrêt sur image, et ne sera dorénavant jamais que cet arrêt sur image dont va sourdre, d'où opèrera, inévitable, un effet de sidération; la sidération qui aura frappé d'abord, figé l'œuvre peinte, avant de se communiquer au voyeur et d'ouvrir en lui un abîme sans fond, l'abîme ontologique où, corps et âme, il s'abîmera, où son corps et son âme seront atteints à leur tour de mutisme. Nous ne sommes plus devant le tableau que contemplation, connivence avec l'indicible. Mais sachons-le, cet indicible est en nous, il nous constitue, il est nous. » (S. p. 223.)

#### **I.2.2.5. Relevé de quelques maximes:**

« Nous avons toujours les mains et, même les pieds souvent, plus propres que la conscience. A porter au crédit du corps, c'est à son honneur. » (S. p. 72).

« La vérité puise sa lumière dans ta nudité, amie. » (S. p.85).

« L'homme est né d'un protoplasma dont il ne perd jamais le caractère nébuleux, chaotique. » (S. p.187).

« Éloge de la lenteur.

En me pressant, je mets trois fois plus de temps qu'il n'en faut pour faire quelque chose. » (S. p.200).

« Le cœur s'angoisse, il cherche la paix et trouve la guerre, il cherche l'ordre et trouve le désordre. Interroge ta mémoire, ta faute est peut-être dans ton ventre. » (S. p. 209).

#### **I.2.2.6. Analyse linguistique de quelques maximes :**

Enchâssées ou indépendantes (Bocages du sens I&II), les maximes dibiennes présentent des structures très variées :

- **Simple identité** : il s'agit de proposition assertive affirmative. (Ex. 1 : *la terre d'Adam et Ève est une vallée des larmes et rien d'autre.* (S. p. 43)) Cette maxime à relation d'identité simple présente deux temps forts opposés. D'un côté la jouissance de l'innocence première avec le substantif et ses deux compléments nominaux "la Terre d'Adam et Ève" de l'autre côté l'affliction et la peine avec le substantif "larmes". Mais le plus souvent cette construction se trouve suivie d'une ou plusieurs autres propositions pour mieux marquer par sa frappe. (Ex. 2 : *La vie dans sa réalité est sauvage. Nous l'apprivoisons à force d'habitudes, de routines : un joug souverain.* (S. p. 200) la proposition n° 2 contient le second terme d'une antithèse "apprivoiser" par opposition à "sauvage" contenu dans la maxime proprement dite. Cette opposition qui marque la pointe est doublée d'une répétition de mots synonymes "habitudes" et "routines".

- **Identité restrictive** : il s'agit de proposition assertive restrictive ou négative. (Ex. *L'homme n'est qu'une combinaison d'aléatoires qui ne saurait arbitrer un débat, instruire un procès.* (S. p.79) En retranchant les relatives, la proposition principale présente déjà un modèle de maxime binaire à deux temps avec une nuance de

restriction ce que Barthes<sup>48</sup> nomme identité déceptive, très fréquente chez La Rochefoucauld identifiable par la copule "n'est que". Barthes y reconnaît une relation démystifiante puisque l'apparence (ici de l'homme) est réduite à sa réalité (une combinaison d'aléatoires). Ce qui n'a rien d'un dévoilement mais d'une réduction. C'est une relation déceptive comme l'explique Barthes<sup>49</sup> à propos de La Rochefoucauld pis encore une désillusion et un pessimisme. L'adjonction des deux propositions relatives apporte une information à propos du substantif initial " l'homme" mais cette information n'est pas indispensable. Ce sont des propositions explicatives (appositives) généralement encadrées par deux virgules ce qui n'est pas le cas ici.

**Sujet de la maxime** : plusieurs cas de figure se présentent.

**Un nom abstrait avec article défini.**

- ex. 1 : ***l'Histoire** attend, bras grands ouverts, grands offerts, qui veut et ose s'y jeter. Et sera toujours-là.* B S II 48(S. p. 206).

- ex 2 : ***la vie** dans sa réalité est sauvage. Nous l'apprivoisons à force d'habitudes, de routines : un joug souverain.* B S II n°33(S. p. 200).

- ex 3 : ***la Terre** d'Adam et Ève est une vallée des Larmes et rien d'autre.* (S. p.43).

- ex 4 : ***le malaise** est nécessaire au monde pour que d'aucuns vivent à leur aise. Il faut l'expliquer aux Somaliens et aux péons du Chiapas.* (S. p. 49).

- ex 5 : ***le racisme** à rebours est à parité aussi abominable que le monstre qui lui a donné naissance et l'a façonné à son image.* (S. p. 55).

- ex 6 : ***les civilisations** sont mortelles, nous le savons à présent mais nous n'avons pas appris que les langues le sont encore plus. Y inclus la langue que nous créons pour notre propre usage, personnelle, et que nous sommes des millions à emporter chaque jour avec nous dans notre tombe.* B S II (S. p. 187)

---

<sup>48</sup> Barthes, R., (1953 et 1972). « Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Seuil, Paris.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 77.

### **Un nom concret humain au singulier ou au pluriel**

- ex.1 : ***l'Homme** n'est qu'une combinaison d'aléatoires qui ne saurait arbitrer un débat, instruire un procès.* B S I 40 (S. p. 79).

- ex 2 : ***l'Homme** est né d'un protoplasma dont il ne perd jamais le caractère nébuleux, chaotique.* B S II 10 (S. p. 187).

- ex 3 : ***l'Homme** pour s'être fait Homme, est assurément malade de lui-même. Pour s'être fait Homme, il n'aura jamais cessé d'être de toutes les aventures, sans vouloir abandonner jamais ses manières faraudes de cocu heureux à ce jeu. Heureux jusqu'ici.* (S. p 25).

- ex4 : ***l'être humain** n'est pas, comme le voudrait une idée reçue, un porteur délibéré du Bien non plus qu'un fauteur résolu du Mal. Il n'est que le siège d'ambivalences, pis : d'ambiguïtés, lesquelles disposent de lui comme lui dispose d'elles, opportunément et le plus souvent inopportunément.* B S I 15 (S.p189).

- ex 5 : ***un écrivain** ne peut certes guérir, ni même soulager un individu ou un peuple des maux qu'ils endurent, mais les aider à y voir clair pour mieux se défendre, oui en principe.* B S II 50 (S. p 207).

### **Un nom déterminé par tout, aucun, chaque**

- ex 1 : ***toute** œuvre de quelque grandeur livre un sens clair, immédiat et en même temps recèle un sens occulte, des virtualités, sous les espaces d'un non-dit.* (S. p.244).

- ex 2 : ***chaque** être humain est une porte ouverte sur un paysage particulier.* B S I n°7 (S. p. 67)

### **Un verbe à l'infinitif** : il se présente comme une variante du nom abstrait sujet.

- Ex : ***se situer dans l'aléatoire d'une langue et d'une écriture** qui, par leur vertu aléatoire, dynamitent les évidences, conventions, idéologies, théologies en quoi s'indurent à partir d'un certain moment toute pensée, toute émotion.* B. S. II n°6(S. p. 185)

**Un pronom "on"** : indice de la généralité de la forme gnomique qui peut commuter avec les hommes ou l'homme non modifié.

- ex.1 : **on** n'y taille pas à son gré dans le vif, ni avec une entière indépendance d'action. Un choix est tout le temps à faire et tout le temps une décision à prendre. (S. p. 54).

- ex. 2 : **on** n'a jamais arrêté le progrès. **On** aurait tort d'ailleurs, **on** ne ferait que livrer des combats d'arrière-garde. (S. p. 171.) .

À noter qu'il peut se trouver occasionnellement dans une même maxime l'homme ou les hommes en alternance avec "on" comme c'est le cas dans cet exemple : *l'homme a eu et il aura, toujours cette étrange nostalgie de ce qui n'a pas encore eu lieu. Et si c'était là l'essence effective de ce qu'on nomme la modernité, vocable jamais réellement défini bien que galvaudé.* (S. p.125)**on** a eu et **on** aura, (...) de ce que **l'homme/il** nomme la modernité (...)

**Un pronom "nous"** : il est d'un emploi fréquent et désigne l'ensemble des humains comprenant l'auteur (je) et le lecteur (tu) sans aucune opposition signalée, nous semble-t-il, à autrui.

- ex.1: **nous** sommes à notre corps défendant tentés de dévorer **nos** pires ennemis comme **nous** le ferions des êtres que **nous** adorons. B S I 17(S. p.71).

- ex 2 : **nous** avons toujours les mains et, même, les pieds souvent, plus propres que la conscience. À porter au crédit du corps, c'est à son honneur. B S I 18(S. p.72).

- ex. 3 : **nous** sommes à chaque seconde entre le ça et là, vie et mort, un pied de part et d'autre de la ligne de démarcation. (S. p.150).

- ex 4 : plus **nous** prodiguons **notre** affection aux autres et mieux sans doute **nous** portons- **nous**. B S II 30 (S. p.198).

**Le pronom impersonnel "il"** : ayant un sens général, comme on, nous ensuite vous, le « il » impersonnel acquiert une force d'autorité.

- ex. 1 : *il n'est personne qui ne porte en soi le sens inné du juste choix, de la décision appropriée, dans le fatras de compromis que représente, par la force des choses, toute situation. (S. p.-p. 54-55).*

- ex. 2: *il n'est pas de lumière qui ne prenne sa lumière à une autre lumière. (S.p.92).*

**-Le pronom "vous":** il est employé, de manière générale, dans des propositions déclaratives, afin de désigner l'ensemble des êtres humains ( le lecteur inclus) dont l'auteur se dissocie parfois comme c'est le cas dans l'exemple n°2 infra.

- ex. 1 : *que vous viviez dans tel ou tel type de société, sous tel ou tel type de régime politique, vous êtes et restez l'otage de cette idée d'exception de votre pays comme, avec plus d'évidence, l'otage de votre gouvernement. Mais, au pis, vous avez encore, pour vous défendre contre cette dernière tutelle l'usage de votre langue. (S. p. 124).*

- ex. 2 : *critique, vous ferez appel, par un renfort de citations appropriées, à une autorité supérieure et vous assoirez sur un bien-dit un mal-dit à partir d'un mal-lu. B S I 23(S. p. 73).*

Le sujet thématique de la maxime est presque toujours l'homme dans son sens générique d'être humain.

## **Le verbe**

Le verbe être est prépondérant, employé à la forme est. Malgré sa prédilection pour le présent comme temps par excellence de la maxime, exprimant les valeurs de vérité et d'omnitemporalité, Dib varie les temps selon le besoin et le sens comme le prouvent les maximes déjà employées dans les analyses précédentes entre le futur simple, le conditionnel présent, le passé composé et jusqu'à l'impératif qui est un cas rare :

Ex : *inventez-vous un ennemi, et vous vous paierez le luxe de vous attaquer à l'humanité entière. (S. B S II P.22)* Dans ce cas l'impératif exprime l'hypothèse commutable avec la conjonction "si", la conjonction "et" exprime la conséquence : si

vous vous inventez un ennemi, vous vous paierez le luxe de vous attaquer à l'humanité entière.

### **I.2.2.7. Les variantes des maximes**

Toutes les maximes offrent un modèle descriptif ou cognitif représentant l'énonciation de ce qui est reconnu comme une vérité générale sans escompter aucune réaction de la part du destinataire. Leur seul but est de dévoiler de nouveaux aspects de l'être humain et du monde dans lequel il vit. Elles signalent des faits indépendants de notre volonté et échappant par conséquent à notre emprise. Il existe, toutefois, un type particulier de maxime appelé précepte qui exprime des règles d'action et somme le lecteur de leur obéir repérable notamment grâce à l'emploi de l'impératif comme le montre l'exemple déjà analysé. (Ex n° 1 : *inventez-vous un ennemi, et vous vous paierez le luxe de vous attaquer à l'humanité entière. B S II 22*)

Comme nous venons de le constater, la maxime présente des formes syntaxiques diverses, des combinaisons originales; mais la simplicité du style reste fondamentale Pascal préfère cette esthétique de la simplicité à l'expression la plus raffinée : *quand on voit le style naturel on est tout émerveillé et ravi, car on s'attendait de voir un auteur et on trouve un homme.* (Pascal, Les Applications, p.675)<sup>50</sup>

Les points qui vont suivre de notre réflexion à savoir jeux de mots et poésie, dont le dénominateur commun est la poétique autrement dit les figures de style, constitue un véritable diviseur à tous les genres aussi bien discursifs que littéraires.

### **I.2.3. Les jeux de mots**

Le jeu de mot est un genre humoristique très apprécié depuis la nuit des temps. Souvent, les récits mythiques se présentèrent sous la forme de devinettes ou d'énigmes dont le caractère ludique est bien annoncé.

À partir du moment où un individu peut puiser dans sa distance au langage en-dehors de sa fonction première de communication, à partir du moment où le sens apparent est rejeté, où le référent est scellé, il y a déclenchement d'un processus de

---

<sup>50</sup> Cité par Schapira, C.,(1997). « *L a maxime et le discours d'autorité* », S. E. D. E. S., p. 147.

création de nouveaux sens qui sont liés à la nouvelle situation mais plus encore à la personne même.

Sous couleur de jeux, Le fou du roi ne prenait-il pas la liberté de dire des vérités que les courtisans s'acharnaient à voiler.

Le jeu de mot se retrouve dans un grand nombre de discours, comme le discours politique, le discours journalistique et, d'une manière éclatante aujourd'hui, dans le discours publicitaire. Les jeux avec les mots constituent un moyen privilégié pour obtenir un effet de surprise afin d'attirer le consommateur.

Il y a de l'humour au sens large dans beaucoup d'œuvres mais il y a tout de même des auteurs qui se sont distingués et dont voici quelques unes de leurs œuvres : « *On n'est pas des bœufs*<sup>51</sup> - *Ubu roi*<sup>52</sup> - *Plume*<sup>53</sup> - *Matière à rire*<sup>54</sup> - *Zazie dans le métro*<sup>55</sup>. »

### **I.2.3.1. Les jeux de mots dans *Phénix fainéant dans seize postures***

*Phénix fainéant dans seize postures* (S. p.-p. 158-165) est une série de jeux de mots qui dès le titre annonce ses couleurs. Symbole de l'immortalité, le phénix, croyons-nous, ne désigne autre chose que l'écriture ou la langue qui se déploie à travers seize postures, seize situations de la langue qui auraient pu être plus ou moins mais c'est le bon plaisir de leur auteur. Choix arbitraire ou non, ce chiffre indique symboliquement l'accomplissement de la puissance matérielle. Comme tel, il prend une signification de volonté de puissance non contrôlée qui ne peut être, dans ce cas précis, que le pouvoir attribué aux mots produits dans des circonstances particulières à des fins, somme toute, particulières.

La séquence n°1 de jeux de mots (S. p. 158) prend comme cadre le désert avec son fameux dromadaire; animal originaire de l'Afrique du nord.

---

<sup>51</sup> Alphonse Allais (1854-1905), recueil d'histoires drôles.

<sup>52</sup> Alfred Jarry (1873-1907).

<sup>53</sup> Henri Michaux (1899-1984).

<sup>54</sup> Raymond Devos (1922-2020), recueil d'histoires drôles.

<sup>55</sup> Raymond Queneau (1903-1976).

Dans la séquence n°2(S. p.-p. 158, 159), il est question des "7+1"(les pays les plus riches du monde) en employant un ton ironique : *nous étions huit francs gaillards, alors même que nous n'avions pas, à nous huit, deux ronds de flan en poche. (p. 158)*. La contingence est très critiquée pour peu qu'on ait le sens de l'actualité et de la conjoncture.

Dans la séquence n°3 (S. p. 159), un rire provient des sonorités cacophoniques de certains mots. La satire ponctue la séquence n°9 (S. p. 162); une attaque du régime nazi mais aussi une critique de ceux qui agissent de la sorte de nos jours.

Dans la séquence n°12(S. p 163), La leçon de morale est dominante.

La séquence n°13(S. p. 164), est une parodie qui raconte l'histoire d'une femme aux mœurs légères en empruntant la technique d'un conte. La moralité est explicitée à la fin.

La séquence n°15(S. p. 165, 166), constitue une attaque d'une institution officielle. Il présente un agréable jeu sur les sonorités de mots : mortels (elles) et immortels (elles).

D'un langage enfantin, la séquence n°16 (S. p. 166), porte sur un dialogue (je & Alice) sans véritable sujet de discussion.

Mises à part les séquences de jeux de mots n°1, 2, 9, 12, 13 et 15, les autres n'intéresseraient pas les esprits trop portés vers le sérieux puisqu'en détrônant le sens, seul le langage règne en maître absolu.

### **I.2.3.2. Jeux et glissades:**

Un jeu de mot est en général n'importe quel jeu de langue qui manipule les mots ou des sonorités, et en particulier celui qui consiste à créer des mots ou phrases homophones, le plus souvent humoristique, ayant un sens différent en employant certaines techniques stylistiques que nous avons repérées.

#### **Séquence n°1(S. p. 158)**

1/ Paronyme (permutation vocalique)

*Rideaux de la méduse-----pour dire (radeaux de la méduse)*

2/ Paronomase (rapprochement dans la même phrase de mots aux sons très voisins par la substitution de phonèmes)

*Mon dromadaire...mon chameau hebdomadaire*

*Copain clopant ... clopin clopant*

3/ Paronyme : *oaristys*-----pour dire (oasis) 4/ Référence directe à un chant patriotique français. ...*Ça ira, ça ira*, refrain qui symbolise la Révolution, fut entendu pour la première fois en mai 1790.

### **Séquence n°2(S. p-p. 158-159.)**

1/ Permutation de la place de l'adjectif : *sept jet*-----pour dire (jet sept)

2/ Paronomase : *zigue-là...mézigue...musique*

En sachant que zigue et mézigue relèvent du registre familier et que "zigue-là" désigne en dialecte tlemcenien endroit.

3/ Paronomase : *Œuf...bœuf...bof*

### **Séquence n°3(S. p. 159)**

Un rire provient ici des sonorités cacophoniques de certains mots.

1/ Paronomase (nom& néologisme) : *quark*<sup>56</sup>...*quarquer*...

2/ Paronymes : *Caucaser*-----pour dire (causer)

... *S'entendre à demi marmot*---- pour dire (...demi-mot)

...*durant des monuments*----pour dire (...moments):

... *clocue* (Néologisme) ----pour dire (cocu).

3/ Ironie provoquant de l'enjouement si ce n'est le rire.

...*on n'a pas cent ans, tous deux, vous pouvez me croire.*

---

<sup>56</sup> En 1963, les physiciens américains Murray Gell-Mann et George Zweig supposent l'existence de particules élémentaires encore plus petites : les quarks. Leur existence est prouvée en 1969 et définitivement confirmée en 1995, avec la découverte du dernier type de quark prévu par la théorie (il existe 6 familles différentes de quarks). Ainsi, les quarks semblent être les plus petits éléments de matière. Ils permettent de former de nombreuses autres particules, comme les neutrons qui sont constitués de 3 quarks (2 quarks d et 1 quark u). Encarta 2009.

#### Séquence n°4 (S. P-p. 159-160)

1/ Paronomase par le détournement de proverbes :

*Pierre qui mousse n'amasse pas flouze*----pour dire (pierre qui roule n'amasse pas mousse)

*À chaque jour suffit sa pelle*----pour dire (à chaque jour suffit sa peine)

2/ Paronomase

*Planche...marcher la planche à billets...habillé...billet de vigne*

*Je me suis habillé d'un simple billet de vigne.../...de crainte d'être trop à découvert...je n'ai pas omis de mettre main basse dessus*

3/ Retournement d'une métaphore à son sens premier : *-mettre main basse dessus*----// (couvrir le bas ventre).

4/ Homophone par la Substitution d'une fausse note musicale à une conjonction de subordination :

*-couac qu'il en soit*---pour dire (quoiqu'il en soit)

5/ Paronomase par la suppression et substitution de consonnes :

*-carême pour relever*---- pour dire (...crème...)

6/ Paronyme :

*Heureux qui comme Alice*----pour dire heureux qui comme Ulysse (célèbre sonnet XXXI du recueil poétique Les Regrets (comportant 191 sonnets) de Du Bellay, Joachim.

7/ Paronomase : *nouilles...andouilles*

8/ Anaphore par la répétition d'un nom propre (f. de construction) & paronomase

*Alice*<sup>57</sup>, *ma mie de pain* : *Alice, ma meilleur part*

9/ Métaphore : *Boyau de la rue du Bof*----pour dire (quartier)

10/ Homophone : *gens bons*----pour dire (jambon)

---

<sup>57</sup> Jeune héroïne d'Alice au pays des merveilles, le célèbre roman pour enfants de l'écrivain anglais Lewis Carroll publié en 1865, Encarta Junior, 2009

### Séquence n°5 (S. p. 160)

1/ Homophone : *y a qu'eue*----pour dire (y a que)

2/ Paronomase : *sans remords*-----*n'en démord pas*

3/ Paronomase & gradation : *Quoi, quoi, quoi ?* ----*y a qu'à...y a queue*----

(*Je monte au cacatois*----*y a qu'à quoi ?* ---- *y a qu'à quoi ?*)

4/ Antanaclase : *monter au petit voile mais monter d'un ton musical.*

5/ Paronomase : *petit voile...ton musical.*

6/ Paronyme : *dévisser* ----pour dire (deviser)

6/ Métaphore : *Rectifier la joue* -----pour dire (gifler)

7/ Paronomase par la suppression de la première consonne

*Je suis à votre dévotion...émotion...*pour dire (disposition, service)

8/ Paronyme : *Elle m'embarrasse des deux bras*----pour dire (elle m'embrasse)

9/ Répétition avec changement de la dernière voyelle *boucher ...bouche*

### Séquence n°6 (S. p. 161)

1/ Néologisme et paronyme : *Je déméninge*----pour dire (je réfléchis)  
*narcophage*----pour dire (sarcophage)

2/ Paronomase et homophone : *Carrare...cas rare*

3/ Paronomase : *mémoire...larmpoir* (néologisme)

4/ Homophone : *mûres mûres*---- pour dire (murmures)

5/ Litote : *adieu les mûres mûres* (l'adieu d'un mort ne se fait pas d'ordinaire avec des murmures, en principe !)

### Séquence n°7(S. p. 161)

1/ Paronyme : *lybie*----pour dire (lubie)

*Je n'en croise pas mes yeux*----pour dire (je n'en crois pas)

(Croire et croiser) ----*Je n'en crois/e pas mes yeux...je n'en décroise pas mes bras*

2/ Homophone : *clarinette ...elle muse ma muse*

3/ Paronymes : *les ailes se sont mises à violer haut* pour dire (...voler...)

*...baracouine*----néologisme pour dire (...baragouine...)

*... toutes violes déployées*----pour dire (...voiles...)

**Séquence n°8 (S. p. 162) 1/ Personnification :**

*Ma pendule...lotie d'une radio et se monte la tête...culottée...me nargue sans quitter son pardessus de cheminée...comprendait...gausser...*

3/ Antonymes : *avance...retard*

*-culottée ...déculottée*

4/ Paronyme par une substitution vocalique : *déculottée...décolletée*

5/ Détournement d'une locution verbale

*Prendre ma patience à deux mains*----pour dire (prendre son courage à deux mains qui signifie se décider à affronter une situation jugée difficile)

6/ Paronomase : *Par-dessus ... pardessus*

(Locution adverbiale signifiant sur une autre chose/vêtement que l'on met par-dessus les autres)

7/ Paronyme & métaphore : *Décoche un cygne*----pour dire (lancer un signe)

8/ Allitération : *rate...patate*

**Séquence n°9 (S. p. 162)**

1/ Paronymes : *Les crémiers ...crémation...*

*Ces nazistes : lazzis*

2/ Paronyme à résonance allemande : *dégoebbeler (pour dire dégobiller)*

3/ Mot-valise : *Oeireiller( œil/oreiller)*

4/ « Franc- arabe » : un dialecte algérien : « *écoule* »----// (école)

5/ Homophone : *Fumets*----pour dire (fumée)

6/ Référence directe à Queneau avec l'expression " *doukipudonktan*" qui constitue l'hapax initial; polysyllabes monophasée, rappelle le roman célèbre *Zazie dans le métro* publié en 1959.

**Séquence n° 10 (S. p. 163)**

1/ Allitération et paronomase

...*Petite vertu ...court vêtue*

2/ Paronyme par le détournement d'une locution nominale

...*joignent le tutu à l'agréable*----pour dire (joignent l'utile à l'agréable)

**Séquence n°11(S. p. 163)**

1/ Paronyme : *chercher des papouilles dans la tête*----pour dire (...poux...)

2/ Métaphore : *chercher des papouilles* ----pour dire (chercher querelle)

3/ Homophone : *Poing final* ----pour dire (point...)

- *la mi*----pour dire (l'ami)

- *au pré* (nom masculin) ----pour dire (auprès, locution adverbiale)

4/ Langage parlé : Hé hé mello méli...ramollo...mollo méli...carquois à moi qui lui a chié sur sa balle de con

**Séquence n°12 (S. p-p. 163-164)**

1/ Homophone : *exhibait de soi et de ses fourrures*----pour dire (.....soie...)

2/ Paronyme par une substitution consonantique

...*Fémicitations*---pour dire (félicitations)

3/ Paronomase : *Pékinois...minois*

4/ Antithèse : *par-devant...par-derrrière*

5/ Paronomase par la répétition avec suppression des dernières voyelles et consonne ...*féliciter Félicie*...

### Séquence n°13 (S. p. 164)

- 1/ Ironie : *Bernardine* (religieuse prise pour une irréligieuse; une libertine)
- 2/ Métaphore et ironie : *Tricotait tous les trottoirs de la ville*
- 3/ Homophones : *Longueurs de mailles*----pour dire (mail, maillet; promenade)  
...*néant moins*----pour dire (néanmoins)
- 4/ Paronomase et métaphore : *vau-l'eau...veau*
- 5/ Paronomase : *bled...blé*
- 6/ Ironie et homophone  
...*soutenue par la population la plus mâle en points*----pour dire (...mal...)
- 7/ Paronomase : *bique...brique*
- 8/ Antanaclase et métaphore : *tanneur... "je te ferai la peau"*
- 9/ Homophone : *peau...pot*
- 10/ Paronomase : *in petto...pet*
- 11/ Homophone : *pet en poche*----pour dire (paie, salaire)
- 12/ Paronomase par une répétition modifiée :  
*Il roulait les yeux...la traitait de roulure*
- 13/ Paronyme : *Sa poule aux yeux d'or* (...œufs d'or)
- 14/ Métaphore : *Sa poule aux yeux d'or*

### Séquence n°14 (S. p. 165)

- 1/ Détournement d'un proverbe  
*Gros-Jean plaça sa charrue avant ses œufs*
- 2/ Paronyme : *œufs*----pour dire (bœufs)
- 3/ Métaphore : *Les deux joues du postérieur*
- 4/ Paronyme, néologisme : *Crétien*----pour dire (chrétien, crétin)
- 5/ Ironie : *pour garantir ce qu'il avait le moins crétien derrière*
- 6/ Antithèse : *derrière...avant*

7/ Métaphore : *prit ses jambes à son cou...*

8/ Paronyme par répétition : *sautoir...sauta*

9/ Paronomase et allitération : *omelette...perte...Perthes*

### **Séquence n°15 (S. p-p. 165-166)**

1/ Paronomase : *immortelles...mortelles...immortels*

3/ Antithèse : *immortelles...mortelles...mortel...immortels*

4/ Paronymes : *l'académie Françoise*----pour dire (française)

... *fleurs mâles*----pour dire (fleurs du mal, référence à Baudelaire)

5/ Homophone : *quel seau tu fais*----pour dire (...sot...)

### **Séquence n°16 (S. p. 166)**

1/ Zozotement et paronomase : *zen...zèle...zen*

2/ Paronyme et zozotement : *ça ne me zen pas*----pour dire (ça ne me gêne pas).

#### **I.2.3.3. Au de-là des glissades :**

On définira ces modalités, si variées, comme jeu voire comme distorsion dans les structures du réel ou du langage ou de leur fonctionnement. Jeu avec le langage, jeu avec la logique, jeu avec les attentes du lecteur. Dib s'en est servi et y a introduit de la subversion. Ses jeux, en créant une ambiguïté, refusent l'univocité et l'intelligibilité des institutions et des usages. Il s'est pris aux significations obvies, il est parvenu à faire signifier autre chose aux mots, à faire fonctionner autrement la grammaire détournant ainsi le langage de ses fonctions premières de construction de sens et de communication. Celles-ci se trouvent compromises momentanément par le choc inattendu du jeu de mot provoquant une rupture dans l'enchaînement logique des mots et des situations par l'effet de surprise; essentiel, sinon il n'y a ni rire ni même sourire. Il a ébranlé les édifices de certains concepts, notions, idées.

En cédant à la gratuité, à la sottise, au burlesque, il a opéré une mise à distance et une mise en question de l'ordre, des valeurs admises, de la cohérence des discours et des comportements. Dans cette distance, après avoir dans un premier temps défait les rapports établis entre les choses par l'usage, ses jeux de mots ont finalement noué

de nouveaux rapports, des liens inédits. En contestant le langage, c'est au fond les valeurs des institutions auxquelles ils servent de véhicule que contestent les jeux de mots.

Comme à toute époque, l'auteur est-là multipliant les attaques subtiles en réaction à toutes sortes de domination. L'effet est de ridiculiser et remettre en question le «bon goût» et les usages. L'auteur se trouve décalé, il prend ses distances par rapport à la société et le moindre jeu sur les mots de sa part signale, par un écart, qu'il surgisse dans le cadre littéraire ou même dans une conversation banale, une remise en question capable d'inquiéter. S'il n'est pas radical chez Dib, le jeu de mot, et par-là l'humour, tient une place de choix.

#### **I.2.4. La poésie:**

Agréable, la poésie ajoute une note complémentaire aux autres genres déjà repérés obéissant strictement aux lois de la syntaxe et aux impératifs de sa fonction de communication (la prose). La poésie constitue cet écart par rapport à la norme produit par le phénomène de glissement de sens et de créativité. Le discours poétique s'inscrit dans le non-dit, dans le connotatif et dans l'individuel par la mise en œuvre par l'écrivain des moyens d'expression à des fins littéraires et esthétiques. Il n'y a poésie qu'à partir du moment où la logique programmée de la réalité n'a pas lieu.

##### **I.2.4.1. Poésie et/ou fibres poétiques :**

Ce genre ne tient pas un grand espace dans *Simorgh* car il n'y a qu'un huitain (S. p. 63) et deux quatrains (S. p. 63), (S. P. 122). Le premier quatrain est répété deux fois, le deuxième est ponctué de points de suspension. Mais Dib est essentiellement poète avant d'être écrivain. Son élan poétique apparaît dans cette strophe de huit vers:

*Pigeonnes au teint blanc  
De jeunes filles, plaise  
Impudentes qui vous pavanez  
Dans la cour des mosquées;  
Anes des rues trottinant  
Avec vos coupures à vif si  
Savoureuses à lécher, plaise  
Qu'est-il de moi advenu ? (S. p. 63)*

L'analyse poétique montre ici que Dib compare les jeunes filles qui se trouvent dans la cour sacrée réservée habituellement à la prière et le recueillement à des pigeonnnes dans leur audace à se trouver même dans un lieu aussi sacré qu'elles prospectent et explorent. Une deuxième métaphore non moins animalisante suivie d'un complément du nom "des rues" rendant ces filles en des "ânes des rues". Le troisième et le quatrième vers ainsi que le sixième et le septième font état d'un enjambement avant la chute. Cette dernière est accomplie dans le huitième vers à l'image d'une chute du septième ciel, un écroulement d'un monde semble se réaliser avec cette phrase interrogative, une question existentielle au ton subtil, au romantisme originel nous ébranlant par une méditation fortement mélancolique.

Par ailleurs, le morceau poétique suivant vient caractériser toute l'ampleur d'une vie sous forme d'un parallèle avec la nature. Avec seulement quatre vers, Dib compare ainsi les quatre tranches de la vie humaine avec le cycle des quatre saisons:

*Printemps avec toi je fleuris.*

*Mais été avec toi je mûris.*

*Automne avec toi je me prépare.*

*Hiver, hiver avec toi je pars. (S. P. 63)*

Dans la page suivante, Dib reprend les deux derniers vers créant un nouveau quatrain en les faisant suivre par l'expression "zum...zum". Dib clôt ce nouveau quatrain par l'expression "zum...zum" qui rappelle le symbole de la tradition orale que nos mères et grands-mères d'antan nous contaient à savoir l'image de l'ogresse "Al ghoula" dupée par le fameux " hdidwane" personnage burlesque mais rusé et l'expression "zum...zum" pour annoncer un événement imminent à l'approche de l'hiver, un étrange départ évoqué précédemment. Le dernier vers est coupé en deux. Ce quatrain inaccoutumé laissé en suspend nous laisse pourtant convaincue quant à l'interprétation mélancolique à donner :

*Automne avec toi je me prépare.*

*Zum... zum... zum...zum...zum...*

*Hiver, hiver... zum...zum...zum...*

*Avec toi...zum...zum...zum...(S. p. 64)*

Aussi faisons-nous mentionner aussi quelques vers d'une strophe incomplète avec un jeu de paronomase (ormeau...hameau) et nous soulignons aussi les rimes féminines (L'en-fan-ce ri-eu-se... La vieillese heu-reu-se) qui cadencent la figure de l'oxymore (enfance...vieillesse). Dib nous impose la diction par les trois vers qui expriment une atmosphère de joie et de bonheur des tout jeunes et des si vieux à la fois dans un espace profane de vie commune . Il n'est pas négligeable de les graver ici :

*Sous l'ormeau du hameau, L'en-  
fan-ce ri-eu-se Etc, etc, etc.*

*La vieillese heu-reu-se  
Etc, etc, etc. (p. 122)*

Un dernier quatrain est inclus:

*La nostalgie sans objet.  
La nostalgie blanche.  
La nostalgie de rien.  
Matrice de tous les rêves. (S. p. 125)*

Ce quatrain est une caractérisation d'une notion abstraite déterminée sans recours aux verbes. Une sorte d'écriture télégraphique. Il est marqué typographiquement par des retours à la ligne. Ce sont des vers libres (Versification minimum).

Nous observons du point de vue du rythme queLes vers courts forment chacun une séquence rythmique qui se marque par l'accentuation (rime masculine) ou l'allongement (rime féminine) de la dernière syllabe. Les vers longs c'est-à-dire ceux de plus de huit syllabes sont marqués par une coupure; la césure. Elle découpe le vers en deux hémistiches, c'est-à-dire en deux séquences rythmiques.

L'expressivité de ces vers est signalée par le nombre des syllabes. De cinq à douze, Dib joue sur tous les mètres successivement. Il emploie des poèmes en « vers mêlés » (poèmes composés de vers de différents mètres), comme les Fables de La Fontaine. Il utilise des vers dont le nombre de syllabes est impair, au rythme sautillant, qu'on dit moins usités, à côté de vers pairs, plus réguliers. Dib a eu recours même au vers le plus inusité de neuf syllabes, afin d'obtenir un effet sonore particulier. Son discours poétique est marqué par un retour répété du même tempo. Il s'agit ici du temps, de la vieillese, du destin.

#### **I.2.4.2.Poétique dans *Simorgh*:**

Par poétique, il s'agit ici de décrire les propriétés spécifiques de l'écriture. Tout le livre regorge de procédés poétiques qui montrent bien que la fonction poétique est partout présente en dehors des poèmes en question. Dib présente un style particulier caractérisé par la pratique de la litote, l'euphémisme (malaise en pensant à maladie S. P. 48), l'antiphrase, l'insinuation, le choix judicieux des termes, la sobriété des phrases, les répétitions et gradations simples de synonymes (sympathie [...] douceur...dignité [...] concorde [...] paix salutaire et salvatrice [...] hostilité [...] discorde. S. P.39, ils ruinent...cette mise à sac. S. P. 47), ou d'expressions (des torrents que je te tords...des remous que je te remous...des trébouillons que je te trébouillonne [...] des vagues que je te divague... des rouleaux que je te roule S. P 910. Ont-ils prêté [...] n'ont-ils pas prêté l'oreille... ? (S. P 16) qu'ils aillent y aller au-delà de l'au-delà. S. P.10), d'assonances et d'allitérations ([...] fait fructifier, fringale flânerie, farniente, flagrant, motilité immobile P.203), des phrases interrogatives successives (S. P.25.), (S. p-p.174-175), gonflement de structure par énumération et gradation (ils ruinent... ils éradiquent... regards impuissants, indifférents, complices. (S. P 47), jeux sur le sens des mots en enrichissant par comparaison, métaphore, d'ailleurs le titre bocages de sens est lui-même une métaphore qui compare les petites étendues multipliées dans l'espace à la pensée fragmentée, aux réflexions en éclats, allégorie, les apologues repérés (S P) sont en ce sens très significatifs, personnification, ironie (papa Freud. S P. 48), antiphrase, chute (le malaise est nécessaire pour que d'aucuns vivent à leur aise .Il faut l'expliquer aux Somaliens et aux péons du Chiapas. S. P.49), hyperbole en employant des expressions excessives destinées à faire image et frapper l'esprit, périphrase plus puissante qu'un mot simple produisant des effets divers de mystère, de mise en relief et d'ampleur...jusqu'aux cocasseries.

La texture de *Simorgh* est remplie jusqu'à saturation de filaments poétiques, réflexes naturels étant donné la longue durée de pratique à tel point qu'on serait tenté de le prendre pour une véritable prose poétique.

## Conclusion :

Le conte philosophique est conçu comme une expérience spirituelle singulière dénuée de médiation et de rationalité, où le spirituel saille le vraisemblable.

La nouvelle se rapporte selon les cas à l'événement raconté (*Mouna*) ou un à tableau épuré (*Opéra Bouffe*). La séance garde sa forme traditionnelle mais se détache de la rime et du lieu-qualificatif de référence au profit du contenu. Le narrateur-conteur y retrouve son droit de cité dans la maqama. Entre la distanciation et l'identification à son propre récit de vie, Dib ne cesse d'évoquer ses souvenirs les plus cuisants, les plus touchants mais aussi les plus méritoires et c'est tout à son honneur.

Si *Simorgh* fait référence au mythe sacré de l'immortalité, *l'élévation d'Œdipe* renvoie à l'ultime et tragique moment de la vie de l'être humain; sa mort. Et la mort autant que la naissance, font partie de la vie. Vérité réelle et réalité véridique

L'analyse des essais, des citations et maximes, des jeux de mots et de la poésie montre bien eux aussi cette manipulation. Comme on l'a vu, les essais dibiens prennent de la tradition française ainsi que celle anglaise. Les citations introduites expriment le souci de Dib de rendre siens les problèmes, les pensées et les aspirations des génies que l'humanité a produits. Une façon de dire aussi que sous leurs multiples visages, les préoccupations sont les mêmes depuis que l'homme a existé. Ils visent pour la plupart non pas un parti pris par la cruauté des faits énoncés mais tout simplement un face à face sans leurre. Le véritable tragique réside dans le fait de "débusquer l'homme. Le faire parler" comme le dit Domenach <sup>58</sup>(1967, p. 290) . Dib ne se voile pas la face pour autant et comme dit si bien le dicton populaire "on ne peut pas cacher le soleil par un tamis" c'est le théâtre de la cruauté en vue d'une catharsis, une prise de conscience, une libération et puis une distanciation suivie d'une réflexion et peut être même une action/illocution/perlocution.

Conçus comme un art de la fugue, les jeux de mots témoignent de la veine comique de l'auteur, un comique de mots qui délivre surtout une réflexion ironique sur les états de la littérature et du monde. Ce mélange de sérieux et de désinvolture transparaît également à travers le choix du nombre 16 : l'auteur s'arrête délibérément

---

<sup>58</sup> Domenach, J-M, (1967). « Le Retour du Tragique », Seuil, Paris.

à ce chiffre, donnant un cadre de suprématie à son expérience. Par ailleurs, L'imbrication de maximes et de bribes de poésie émane de sa longue expérience de la vie, de l'écriture et des techniques stylistiques. En somme c'est avec maestria que s'est faite cette manipulation.

En survolant une impression faussement déconcertante nous envahit. Mais le lecteur patient, avide de savoir et curieux de tout se prendra vite au jeu de la lecture car la diversité et l'autonomie des parties et/ou entrées génériques suppléent à tout désagrément si désagrément il y a. De plus, l'espace textuel imparti aux genres est réduit au strict minimum. Par ailleurs, il n'y a pas de genres petits ou grands, ni un genre de prédilection, simplement des genres en parfaite harmonie qui s'intègrent ingénieusement dans l'architecture générale de *Simorgh*.

La dynamique de ces genres n'implique pas crise mais l'enjeu en est l'essence et la quintessence de ces derniers à pouvoir exprimer l'ineffable et le conjoncturel, à être en mesure de traduire "le dire vrai du non-dit"(S. p. 225) en se concentrant sur les échanges produits entre eux. Ceci appelle à une redéfinition perpétuelle des genres. L'apport de Mohammed Dib réside dans le fait qu'il donne à chaque fois des démonstrations pratiques du renouveau de l'écriture, c'est ce qui fait dire à son critique Sari Mostefa Kara : "l'écriture est toujours une résistance, une perversion qui fonctionne comme une négativité, un jeu de la limite et de la contestation. C'est une pratique qui vise non à véhiculer un contenu ou une représentation, mais à ébranler le sujet, le disperser à même la page."<sup>59</sup> (Sari Mostépha Kara, 1986, p. 469). Le renouveau de l'écriture dibienne réside en cela précisément dont l'un des indices de la sobriété de cette écriture est la faible densité onomastique qui rappelle un principe fort mystique, le dépouillement généralisé qui touche même les signes de ponctuation. C'est véritablement l'écriture de la modernité comme le précise un autre critique Madame Ouhibi-Ghassoul en parlant d'un genre précis :

"La modernité du roman algérien se construit autour des thèses du Nouveau Roman, dans le prolongement du réalisme révolutionnaire, tel que défini par Jakobson, et dans l'esprit de la "makama" et de la "quiça", associées à la légitimation d'une langue populaire, aboutissant au mélange des genres[...] la modernité se conçoit en dehors de la première configuration

---

<sup>59</sup> Sari Mostépha Kara, F., 1986, Essai sur l'œuvre de M. Dib : Pouvoirs de l'écriture et authenticité, Doctorat d'Etat, Université d'Oran.

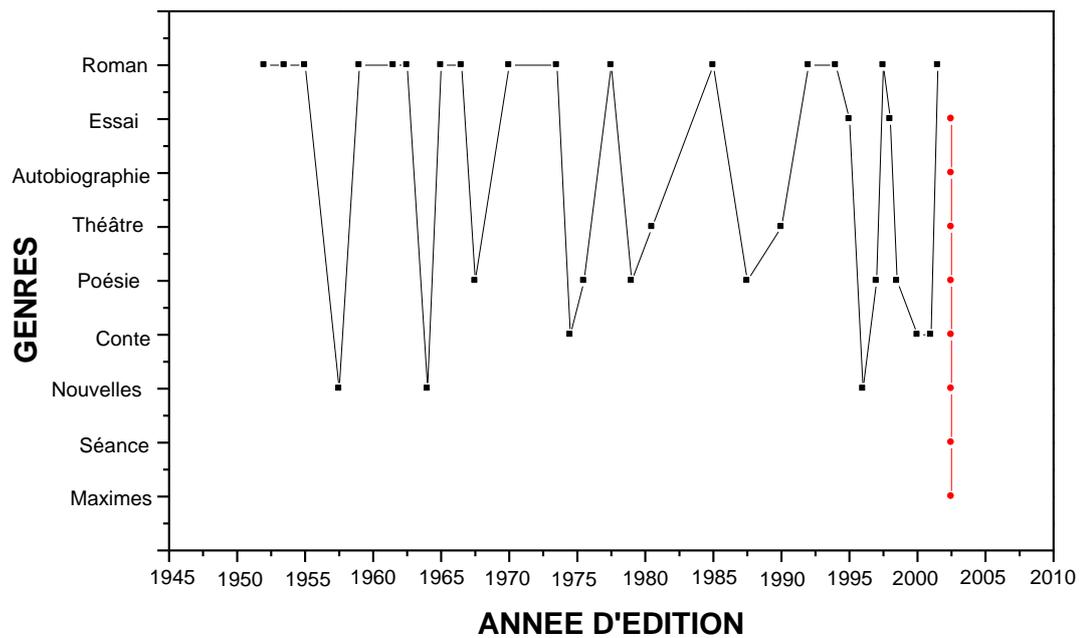
théorique de la modernité occidentale, qui a opposé les "Anciens" et les "Modernes" et table sur la remise en question du rationnel." <sup>60</sup> (Ouhibi-Ghassoul, 2004, pp. 280- 281)

En somme, il a joué sur tous les tons, sur tous les registres et sur tous les genres sans se cloisonner dans un seul, il a été tolérant sans aucune exclusion et si le roman n'y figure pas c'est, pensons-nous, une question d'espace, de page et rien d'autre. Aussi, la nouvelle serait en quelques sortes, un prototype réduit du roman. Dans certains cas, il a donné plusieurs prototypes du même genre c'est le cas de la nouvelle.

Notre modeste analyse prétend examiner à travers la problématique des genres. Le graphe suivant montre clairement que cette problématique manifeste le caractère indissociable des relations synchroniques des genres brefs investis et de la variabilité diachronique de ces mêmes entités combinées en des proportions diverses. reproduit et réactive des genres qui ont transcendé l'Histoire. Par ailleurs, l'on remarque à travers la première courbe, représentant toute l'oeuvre de Mohammed Dib, que la poésie et le roman sont les plus abondants. Si le roman est au sommet de la courbe, la poésie en est l'assise. Les autres genres se tiennent entre ces deux paradigmes. Quant à Simorgh, il est une métonymie de la partie pour le tout. Il est aussi la capitalisation de toute une vie. L'intertexte qui est l'oeuvre entière, comme le montre l'axe des abscisses, serait la maculature, la couche sédimentaire, le substrat où le texte de se déposerait annulant par-là toutes les frontières entre le texte et l'intertexte dibiens et mettant ainsi fin à toute polémique par le renoncement volontaire à la mention générique.

---

<sup>60</sup> Ouhibi-Ghassoul, B., (2004). Perspectives critiques : le Roman algérien de langue française dans la décennie : 1985-1995, Doctorat d'État, Université d'Oran. Algérie.



### Évolution des genres selon les années d'édition

Cette première partie de notre thèse a révélé un texte, en genres, en fragments. Un texte disséminé, déconstruit qui va dans tous les sens aussi bien formels par les variétés génériques qui s'y trouvent que par le foisonnement thématique. Une étude thématique s'impose à présent parce qu'elle ne tient pas compte des spécificités génériques. Nous allons donc exploiter cette orientation en se basant globalement sur l'approche intra et intertextuelle dans la partie suivante.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **Simorgh, des mouvements textuels à la fragmentation**

« Oh, oiseau, tu veux l'Indépendance, mais tu en portes l'idée comme on porte des menottes. D'abord : sois libre face à l'idée. Ensuite : dresse le compte de ce qui dans ta tête et dans ton ventre t'enchaîne. C'est d'abord là, ton combat. »

Chamoiseau Patrick, Solibo Magnifique, Gallimard, 1988, p. 133

## Introduction :

Cette partie traite l'intertextualité comme " échos libres d'un (ou de plusieurs) texte(s) dans un autre texte." <sup>61</sup> (Adam, 1999, p. 85). ). En effet, *Simorgh* semble être comme une construction fortuite ; une tente et "sous la tente tu as de l'air qui entre de tous les côtés" (*Simorgh*, p. 146). Par cette image métaphorique, nous entamerons une approche intertextuelle. Par de simples échos intertextuels, Dib entreprend une véritable reconstitution subtile de textes. *Simorgh* s'écrit avec et contre d'autres textes par la décision de sélection ou de non sélection. David Fontaine dans son ouvrage *Poétique* explique et confirme ce choix méthodologique : " Etant donné que les genres ont, eux aussi, vocation à rapprocher le texte singulier et les œuvres du passé, il semble légitime de considérer l'intertextualité comme le stade ultime de la réflexion sur les genres. [...] Au sein de cet univers de textes, [...] il s'agit d'être sensible aux *interférences* qui constituent la littérature comme champ de forces." <sup>62</sup> (Fontaine, 1993, p110-112).

Par ailleurs, à ce niveau de notre réflexion, nous aborderons les thèmes majeurs développés dans *Simorgh* qui manifestent cette interaction des forces agissantes. Milan Kundera définit ce concept : " Un thème est une interrogation existentielle [...] Il est l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes." <sup>63</sup> (Kundera, 1986, p 104).

L'exposé des différentes résonnances intra et intertextuelle, qui va suivre, montre amplement les forces (les genres et les thèmes) à l'œuvre qui remplissent ce champ spécifique qu'est *Simorgh*.

---

<sup>61</sup> Adam Jean-M., (1999). « *Linguistique textuelle des genres de discours aux textes* », Nathan, Paris.

<sup>62</sup> Fontaine D., (1993). « *La poétique introduction à la théorie générale des formes littéraires* », Nathan, Paris.

<sup>63</sup> Kundera M., (1986). « *L'Art du roman* », Gallimard, Paris.

Dans un premier temps, nous allons procéder à un repérage et à une large mise en écho systématique mais malheureusement non exhaustifs. Ils ne concernent pas un genre au détriment d'un autre. Cette mise en écho touche les essais autant que les nouvelles et les romans et les autres formes d'expression artistique ; la musique et la peinture. Bref elle embrasse tous les genres et tous les textes. Et c'est à juste titre que la critique Sari Mostefa Kara F<sup>64</sup>(1986, p.778) parle d'une thématique de l'écho qui embrasse toute l'œuvre et la dépasse même comme nous allons le voir. L'exposé qui va suivre par une série d'exemples concrets est pertinent. L'intertextualité dans tous ses états sera le troisième point abordé. Ensuite, nous parlerons de la relation au lecteur. Mohammed Dib entretient un rapport singulier avec son lecteur. Il le sollicite et le guide selon les cas sans trop forcer tel un aîné ou un pédagogue. Et pour clore cette partie, nous allons revenir à cette notion de fragmentation dans que nous éclairerons au regard des Livres Saints en quête d'une sacralité.

---

<sup>64</sup> SARI Mostepha Kara F., (1986). Pouvoir de l'écriture et authenticité, thèse de doctorat, Université d'Oran, p.778

# **Premier chapitre**

## **Les trois mouvements textuels dans *Simorgh***

Ce chapitre aborde les trois mouvements textuels dans *Simorgh* qui nous éclairent sur les différents échos de *Simorgh*. Le premier mouvement textuel marque les thèmes récurrents à l'intérieur de *Simorgh*. Par contre le deuxième mouvement touche toute l'oeuvre de Mohammed Dib. Et enfin, le troisième mouvement textuel nous emmènera dans un voyage spatio-temporel.

### **II.1.1. Mouvement textuel I : De Simorgh à Simorgh:**

Avec ce chapitre, nous entrons de plain pied dans l'intertextualité définie dans le dictionnaire du littéraire comme suit :

« Au sens strict, on appelle *intertextualité* le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent le construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, *intertextualité* désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres. »<sup>65</sup>(ARON & al., 2006, p. 317).

Il s'agit dans ce chapitre, et dans les deux autres suivants, d'un relevé vraiment passionnant de tous les échos majeurs détectés dans cet espace scripturaire intitulé *Simorgh*. Nous commencerons par le conte philosophique placé en prologue portant le même titre éponyme de *Simorgh*.

#### **Exemple 1 :**

Le conte philosophique (S. p. 9) trouve sa suite et sa fin dans les Bocages du sens I n°9 (S. p. 68) tel que dans un conte : « Et un jour, le miroir a fini par lui demander:

-Alors, comment te trouves-tu ? » (S. p. 68)

#### **Exemple 2 :**

La morale de ce même conte philosophique (S. p. 9) se trouve dans les Bocages du sens II n°3 (S. P. 184) :

« Tu sauras que le but du voyageur, c'est d'abord le voyage, éminemment le voyage; le reste t'est donné en prime. Nous habitons le voyage, la marche en avant qui n'en finit plus. Peut-être nous conduit-elle, cette marche, du même pas, vers la nuit, vers la fraîcheur de la nuit. Sans jamais souffrir de la déchirure d'être parti, sautant pardessus les frontières, avec le regret d'être sans doute arraché à des situations que nous aurions pu faire durer pour voir ce qui se serait passé. Mais nous sommes partis. » (S. P. 184).

---

<sup>65</sup> ARON P & al., (2006).« Le dictionnaire du littéraire », PUF, Paris.

### **Exemple 3 :**

La séance intitulée Le Guide (S. p. 128) et les deux apologues (S. p. 192) et (S. p.-p. 196-197) prennent comme cadre référentiel l'Algérie. Le premier apologue commence par une question "l'Algérie, c'est quoi ?". Le deuxième finit par y répondre "l'Algérie c'est ça" Le premier apologue revient sur cette espèce de passivité des gens ou de l'indifférence à l'égard d'un engagement pris prenant l'exemple d'un menuisier qui n'a pas répondu à une commande d'un berceau sans toutefois la décommander et ce, pour des années. Le deuxième apologue traite de cette même passivité à une autre échelle officielle cette fois-ci à l'occasion d'une transposition de contes que notre auteur voulait publier dans leur version algérienne dialectale mais qu'on lui a refusé pour le compte de la version arabe classique. Chose que notre auteur a refusée à son tour.

### **Exemple 4 :**

Incertaine enfance (S. p. 138) qui est une autobiographie certaine que nous avons étudiée en première partie. Nous en reproduisons ici un extrait :

*« [...] incertaine enfance, en toute mémoire elle s'inscrit devant moi en un déploiement d'ombres, sans plus, ombre de cet enfant que j'étais, ombre de cet adulte qui ne semble pas être son père, à qui toutefois le mouflet donne la main [...] plus de souvenirs, plus d'images, l'homme qu'il est aujourd'hui s'emberlificote dans les replis d'une brume molle [...] (S. p.-p. 138-139)*

Cette autobiographie trouve sa suite disséminée dans les Bocages du sens I n°35 (S. p.p. 77-78) et n° 58 (S. p.-p. 86 -87) n°66 (S. p. 91) et n°70 (S. P. 93) et n° 1 (Sp. . 183).

Dib y évoque des épisodes de son enfance et de sa jeunesse. Le mythe personnel de Dib se trouve encore une fois non moins cuisant que dans son « incertaine » autobiographie:

*« J'ai désappris à dire Père alors que je n'avais qu'une dizaine d'années, le mien étant mort quand j'avais cet âge. Un mot qui a donc déserté mon vocabulaire et, s'il m'est arrivé, assez rarement, de l'utiliser par la suite, cela n'a été que pour désigner sous sa forme puérile de Papa le père des autres, enfants ou adultes, et qui m'était étranger, rendant ce mot lui-même étranger. » B S I n°65(S. p. 91)*

Il est à noter que les essais<sup>66</sup> se trouvent tous relativement repris par les différents extraits dans les Bocages du sens I et II sous forme de cercles concentriques.

### **Exemple 5 :**

L'essai mon clone si je meurs (S. p.170) fait suite et écho à l'extrait n°55 (S. p. 85) dans les bocages du sens I qui commence par l'adverbe justement qui semble dire que le fil des idées n'a jamais été rompu avec l'essai en question :

*« Justement. Un généticien, il s'appelle Antinori, non pas Dr Frankenstein, il est Italien; il a déclaré que son pays pouvait bien interdire la mise au monde des clones, il le ferait ailleurs : "en Israël, en Corée ou même aux États-Unis, où trente-huit États l'autorisent, et mon donneur sera méditerranéen." Et, précieuse information encore : " Si on parvient à le fabriquer, ce clone pèserait dans les sept à huit kilos à la naissance." Justement : à le fabriquer. Ce serait un produit et non un être humain. » (S. P. 85)*

### **Exemple 6 :**

L'essai mondialisation, globalisation, mais encore ? (S p. 117) se rencontre mais en plus concentré dans les Bocages du sens I n° 18 (S. p. 190.) :

*« La mondialisation dont on nous rebat les oreilles n'est qu'une rhétorique papelarde et ne vise à justifier, dans les principes et dans les actes, que l'instauration sous la houlette américaine d'un super-Etat mondial guère moins bardé d'égoïsme, moins éperdu d'exclusions, que ne l'auront été les États pris un à un. Sinon comment comprendre quelque chose comme, par exemple, les accords de Schengen ? » (S. p. 190).*

### **Exemple 7 :**

Le texte Comment la parole vient aux enfants (S. p.109) et le fragment n°86 les bocages du sens 1(S. p. 100) ainsi que Phénix fainéant dans seize postures jeu de mot n°16 (S. p. 166) accorde largement la primauté à la parole puérile mais pleine de sagesse d'une enfant :

« Elle me surprend en plein travail.

---

<sup>66</sup> Voir la page 22.

- Qu'est-ce que tu fais ?
- Du zèle, dis-je. — Ho ho, tu fais du zen !
- Non, dis-je du zèle.
- Ah ! dit-elle. Du zèle dans le zen.
- Non ! dis-je. Du...
- Alors du zen dans le zèle. Moi, ça ne me zen pas beaucoup, dit Alice d'une voix dédaigneuse. Tu peux continuer à faire ton zèle.
- Voyons, ce n'est pas du... — Donc, c'est du zen. Cette gêne, toujours, qu'on a à te comprendre ! » (S. p. 166)

### **Exemple 8 :**

La nouvelle intitulée Opéra bouffe (S. p. 167) parle carrément de bouffe autant que ce fragment : « Le cœur s'angoisse, il cherche la paix et trouve la guerre, il cherche l'ordre et trouve le désordre. Interroge ta mémoire, ta faute est peut-être dans ton ventre. » Bocages du sens II (S. p. 209)

### **Exemple 9 :**

Le texte intitulé la visiteuse égarée (S. p. 56) évoque un autre extrait où il est question de balai et balayeur : «' ... ici tu tiens un balai, ou en Afrique une main de justice, des fois que j'attraperais le bon bout un de ces jours, ça sera rien pas pareil, hein les mecs !' » (S. p. 155)

### **Exemple 10 :**

L'extrait n°54 (S, p 85), n°55 (le nom du généticien Dr Antinori) (S, p 85), et celui n°8 (S, p 68) ainsi que l'essai mon clone si je meurs (S, p 170) parlent du clonage.

### **Exemple 11 :**

La langue française est évoquée dans plusieurs extraits notamment n° 34 (S. p 77), n°61 (S. p 89) n°63 et n°64 (S. p 91)

### **Exemple 12 :**

La condition d'étranger au sens philosophique voire métaphysique est présente dans les extraits : n° 49 (S. p 83), n°49 (S. p 83) et n°69 (S. p. 92).

### **Exemple 1 3 :**

La question de la religion est traitée à plusieurs reprises par exemple : n °39 (S. p79), n ° 43 (S. p. 80), n ° 44 (musulmanerie française) (S. p. 81)

### **Exemple 1 4 :**

Dib évoque entre deux parenthèses son âge avancé dans l'extrait n°5 « (comme ça, vieux, qui l'est sinon moi ?) » (S. p. 86), il parle de la vieillesse dans L'élévation d'Œdipe (S. p. 227)

### **Exemple 1 5 :**

Il y a écho en parlant de deux sentiments humains contradictoires ; la haine et l'amour par deux réflexions n°2 (S. p65) et n° 17(S. p71)

### **Exemple 16 :**

Dib montre la nature humaine si compliquée à travers ces deux extraits. Le premier étant: « L'homme n'est qu'une combinaison d'aléatoires qui ne saurait arbitrer un débat, instruire un procès. » (S. p.79) et le deuxième allant dans le sens d'une complexité humaine:

*« L'être humain n'est pas, comme le voudrait une idée reçue, un porteur délibéré du Bien non plus qu'un fauteur résolu du Mal. Il n'est que le siège d'ambivalences, pis d'ambiguïtés, lesquelles disposent de lui comme lui disposent d'elles, opportunément et le plus souvent inopportunément. » (S. p.189)*

### **Exemple 17 :**

Le traitement de la notion du temps à travers les deux extraits : n°57 p. 209 et n°60 p. 211

### **Exemple 18 :**

Souvenir de son ami et compagnon le poète Eugène Guillevic dans deux extraits en rappelant son tic de répéter l'expression « c'est autre chose » ; ils ont séjourné ensemble en Finlande et ont collaboré à la traduction de poètes finlandais, n °65 : « c'est comme me le disait Guillevic pour définir la poésie : autre chose ». (S p. 213) et

celui d'après n°66 : « Aussi de Guillevic ce mot que vous ne trouverez pas dans ses livres : Escargot ma non troppo. »

**Exemple 19 :**

Le thème de la campagne se décline en l'exercice de son attrait surtout sur les personnes âgées (S. p. 79), la solitude de la vie qui y règne (S. p. 200) et le comportement des gens qui y vivent. (S. p. 211)

**Exemple 20 :**

La mort fait partie de la vie et considérée comme telle, elle n'est jamais loin des réflexions de Mohammed Dib dans ses textes comme le montrent les extraits suivants : (n°45 p. 81) (n°77 p. 97) ( n°96 p. 105) ( S. p. 150) ( n° 54 p. 208) ( n°55 p. 208) ( n°69 p. 214) ( n°73 p-p. 216-217)

**Exemple 21 :**

Le thème du racisme est manifeste dans deux dialogues. Le passage suivant reprend ce discours haineux et xénophobes dans *Simorgh* :

*« Regardez un peu ces loqueteux de moricauds, voyez-les camper sans vergogne à nos portes, traîner leurs babouches sur nos plus belles avenues, cracher par terre, ingurgiter leurs absécènes nourritures, s'accroupir où l'envie leur en vient, chier où ils mangent et réduire à zéro tous nos efforts d'hygiène, et Dieu lui-même au désespoir. Si ça continue quelques temps encore de la sorte, ils seront les maîtres et notre place ne sera plus ici. Ils ont déjà engendré non des enfants mais des loups ; des loups faméliques ne faisant aucune différence entre le mien et le tien. » (S. 217)*

Aussi dans *Simorgh*, un dialogue entre un raciste blanc moqueur décrit comme une « grande gueule » et de sa victime le balayeur qui est un « Noir » appliqué comme il est à sa tâche avec nonchalance, ne se pressant pas de balayer mais faisant un travail « impeccable et soigné » :

*« -Tiens, tiens qui est là un bâton de réglisse sur deux pattes et une troisième, et pour faire quoi ? [...]  
-Ce qu'un bâton de réglisse sait quand même faire. Donner un petit coup par-ci avec son troisième pied, un petit coup par-là ? au petit bonheur la chance. Après cinq mille ans d'histoire ! » (S. 59)*

### **Exemple 21 :**

Dans l'extrait suivant (S. p. 199), il est question d'un spectacle des hirondelles disposées sur une ligne au coucher du soleil. Un autre extrait compare le vol des hirondelles comme des dessins ou « graffitis » tracés dans le ciel. (S. p. 220)

### **Exemple 22:**

La figure mythique d'Œdipe est aussi présente dans l'essai L'élévation d'Œdipe (S p.227) ainsi que dans l'essai Un couple infernal (S p. 48)

### **Exemple 23 :** critiques littéraires et artistiques

Papadiamantis (essai critique littéraire) (S. p. 239) renvoie à d'autres réflexions critiques littéraires, musicales et artistiques notamment sur les "gros romans américains" B. S. II n°84 (S. p. 222), critique de la littérature russe B. S. II n°50 (S .p. 206), de la critique en général n°20(S. p. 191), critique de la littérature française de l'après guerre par Nina Berberova qui vivait à l'époque encore en France n° 36(S.p. 200), la poésie diffusée grâce à l'Internet B. S. II n°82 (S. p. 221), jusqu'à faire des critiques musicales B. S. II n°39(S. p. 202), n°65 (S. p. 213) et n°77 (S. p . 218), d'art B. S. II n°86 (S. p. 223-224) et même de l'art pompier<sup>67</sup> dont il réhabilite les moins connus de ses représentants tels que Paul Bourget et Henri Bordeaux. B. S. II n°68 (S. p. 214)

---

<sup>67</sup> Dénomination péjorative employée pour qualifier l'art officiel de la seconde moitié du XIXe siècle, l'expression d'art pompier a pour origine une moquerie formulée par les artistes romantiques à l'encontre des artistes néoclassiques de l'école de David, qui représentaient volontiers des personnages guerriers coiffés de casques.

### Tableau récapitulatif :

Nous résumons les différents échos par le tableau qui suit :

Le texte	Son écho
1-(conte philosophique) (p. 9)	les Bocages du sens I n°9 (p.68) et II n°3 Ps. 184.)
5-Mondialisation, globalisation, mais encore ? (essai) (p. 117)	Bocages du sens I n° 18 (p. 190).
2-Le guide (Séance) (p. 128)	Les Bocages du sens II Apologue n°21(p.192) Apologue n°.27(p.196)
3-Incertaine enfance (autobiographie) (p. 138)	les Bocages du sens I n°35 (p. 77 et 78), n° 58 (p. 86 et 87) n° 66 (p 91), n°70 (P. 93) et n° 1 (p. 183).
5-La couleur pire (essai) (p. 148)	Bocages du sens II .n° 17, (p. 190), n° 23 (p. 194)
6-Phénix fainéant dans seize postures jeu de mots n°16 (p. 166)	Comment la parole vient aux enfants (p. 109)
7-Opéra bouffe (nouvelle) (p. 167)	Bocage du sens II n°56 (p. 209)
8-la visiteuse égarée(S. p. 56)	(S. p. 155)
9-Mon clone si je meurs (essai) (p.170)	Bocages du sens n°8 (S, p 68)n°55 (S. p. 85) n°54 (S, p 85)
10- Sur la langue française n° 34 (S. p 77)	n°61 (S. p 89) n°63 et n°64 (S.p 91)
11- Sur la condition d'étranger n° 49 (S. p 83)	n°49 (S. p 83) et n°69 (S. p. 92).
12-La question de la religion: n°39 (S. p79)	n° 43 (S. p. 80), n° 44 (S. p. 81)

13-La vieillesse (S. p. 86)	L'élévation d'Œdipe (S. p. 227)
14-Sur les émotions n°2 (S. p 65)	n° 17(S. p71)
15- Sur l'humain n °40 (S. p.79)	n °15 (S. p.189)
16-Sur le tempsn°57 p. 209	n°58 p. 209,n°60 p. 211
17-Souvenir de son amile poète Eugène Guillevic, n° 65P 213	n° 66 p. 213
18-La vie à la campagne n° 38 p. 79	n° 60 p. 211
19- Sur la mort, La couleur pire (S. p. 150)	n°45 p. 81, n°77 p. 97, n°96 p. 105, n° 54 p. 208, n°55 p. 208, n°69 p. 214, n°73 p-p. 216-217
20-Sur le racisme, La visiteuse égarée (S. 59)	n°75 p. 217
21-La vue des hirondelles n°31. p.199	n°81 p-p. 220-221
22-Sur Œdipe : un couple infernal (S, p. 48)	L'élévation d'Œdipe (S p.227)
23-Sur la critique: Papadiamantis (S, p. 239)	Bocages du sens II n° 36(p. 200), n°39(p. 202), n°50 (p. 206), n°65 (p. 213), n°77 (p. 218), n°82 (p. 221), n°84 (p. 222) et n°86 (p. 223-224)

### **Echos dans *Simorgh***

Pour terminer ce point, nous dirons pour faire simple que l'écho est alors le mot, la lettre et la parole forgés qu'il a reproduits et retransmis maintes fois. De bout en bout, se présente comme une caisse de résonance. Qu'en est-il au sujet de son rapport à l'œuvre entière de Mohammed Dib ?

### II.1.2. Mouvement textuel II : De *Simorgh* à toute l'oeuvre de Dib :

Il s'agit, dans ce chapitre, d'une deuxième résonance qui met en relation *Simorgh* avec l'œuvre dibienne tous genres confondus. Nous en dévoilons quelques exemples qui ont suscité notre intérêt.

#### Exemple 1 :

Les expressions "Homo sum" attribuée à Térence (S. p. 55) et la citation « " Car je suis étranger parmi vous, un homme de passage..." Est-ce dans les Psaumes ou ailleurs que s'élève cette parole ? J'ai oublié. » (S, p.83) ces deux expressions semblent être le refrain de toute l'œuvre de Mohammed Dib. Nous les retrouvons partout dans son œuvre jusque dans ses entretiens et/ou interviews. Nous citons :

Ces deux citations rappellent les tourments du personnage du roman Dans les terrasses d'Orsol:

*" Une affreuse pensée s'empare de moi... celle de la brusque conscience de mon isolement. Etre à ce point coupé du monde! Pas une âme, qui puisse dire où je suis. Moi-même je l'ignore. Atterré, je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure m'étrange. »*<sup>68</sup> (Dib, 1985, p. 135).

Un autre passage tiré du roman Le maître de chasse ou le personnage Tidjani évoque cette "phénomologie de la conscience étrangère" qui se déploie avec une étrange prémonition :

*« Tidjani dit : "je ne suis moi-même qu'un étranger. Ma parole se forme dans une région lointaine. Je ne suis qu'un étranger menacé. Je vous vois, comme vous êtes aussi maintenant dans une faille d'ombre ouverte dans ce jour par la montagne. Aussi étrangers que moi. (Prophétie, prémonition) Je vois comme la lumière se déverse autour de vous. Un liquide enflammé. Elle encercle chaque rocher, chaque objet d'un trait de feu blanc. Toute vie, toute œuvre d'homme ne sont que signes sur le sable." »*<sup>69</sup> (Dib, 1973, p 72).

---

<sup>68</sup> Dib M., (1985). « Les Terrasses d'Orsol », Sindbad, Paris.

<sup>69</sup> Dib M., (1973). « Le maître de chasse », Seuil, Paris.

## Exemple 2 :

Dans l'essai (S, p.33), il est question, partiellement, des road runners, un anglicisme qui se traduit littéralement par ces coureurs des routes : « On entendit retentir la sonnerie ! Shit ! Pour personne. Ou alors pour qui ? Pour ces roadrunners crasseux dans leurs frusques d'épouvantails, toujours à bouger, toujours à sillonner les vastes solitudes de leur pays, hippies ou quel que soit leur nom. » (S. p. 33)

En fait, Dib a déjà évoqué ce thème dans son livre *Comme un bruit d'abeille* en procédant à un changement du nom commun en nom propre attribué à un journaliste par la simple suppression de la première voyelle c'est-à-dire Rod au lieu de road qui montre encore une fois son aisance dans les choix anthroponymique et toponymiques à travers son oeuvre:

*« Rod Runner. Pareil nom, assurément trop anglo-saxon par sa consonance, on s'étonnerait à juste titre de voir quelqu'un de chez nous le porter, et on n'aurait pas tort. En effet, c'en est un que mon ami – lui et moi sommes assez liés pour que je me permette de l'appeler ainsi – s'est donné lui-même. Il avait eu, au cours d'une série de reportages aux E.U., la révélation du grand oiseau invraisemblable, typiquement américain, le road runner, un volatile incapable de voler, qui ne fait que courir les routes. Mon ami en a adopté le nom après avoir fait sauter le a de road. . »<sup>70</sup> (Dib, 2001, p.55).*

Ce Road runner dans les deux livres *Comme un bruit d'abeille* et est décrit tel un vagabond des rues :

*"Poussiéreux, chiffonné, haut sur pattes et se haussant du col, si vous avez l'heur de le croiser comme ça m'est arrivé aussi, l'oiseau road runner se présente à vous sous cet aspect immuable, l'oiseau trimardeur trop court vêtu d'un smoking pêché dans une décharge, le routard impénitent arpenteur de ces routes américaines qui n'ont pour limite que l'horizon où elles vont se perdre. Flegmatique, tout en jarrets, on ne le surprend qu'en déplacement, bec au vent, un bec qui serait un couteau bivalve. Proche parent du nandou, possible, mais alors en plus étique, en plus réduit. Et en plus solitaire."<sup>71</sup>*

---

<sup>70</sup> Dib M., -2001). « *Comme un Bruit d'Abeilles* », Albin Michel, Paris.

<sup>71</sup> Ibidem, pp 55-56

### Exemple 3 :

Le clonage est un thème important auquel Dib consacre un essai entier (Mon clone si je meurs, S. p. 170) dans *Simorgh*. Ailleurs, précisément dans son roman *Comme un bruit d'abeilles*, le chapitre intitulé Née (p.51) traite aussi ce thème. Dib a employé une technique d'écriture qui consiste dans la trouvaille d'un manuscrit, par exemple, très utilisé par les écrivains<sup>72</sup>. Dans notre cas, elle se trouve nuancée par la découverte du scoop du journaliste qui est d'ailleurs reproduit en caractères romains comme le veut la tradition du télégramme pour l'authentifier et le mettre en exergue. Nous reproduisons la citation telle qu'elle est c'est-à-dire en lettres capitales car il s'agit d'une coupure d'un journal :

"[...] le titre qui me saute à la figure : "des clones humains parmi nous ? [...] même si ça n'est pas la fin du monde, ça y ressemble [...]. En romain plutôt qu'en italique, et en remplissant toute une colonne, ceci encore en lettres énormes:

*DES CLONES, MAIS OU, QUAND, COMMENT ? NOS LECTEURS LE SAURONT DANS LA PREMIERE EDITION DE NOTRE EDITION DE NOTRE JOURNAL DE DEMAIN. DES CLONES, POUR QUOI FAIRE ? QUESTION REDOUTABLE S'IL EN EST ! NOUS Y REPONDONS AUSSI. [...] NOUS AVONS REUNI DES EMBRYOLOGISTES CONNUS. ENTRE AUTRES THESES, ILS PENCHENT POUR CELLE-CI, SANS LA PRENDRE A LEUR COMPTE MAIS SANS LA REJETER NON PLUS, ET QUE NOUS RESUMERONS DE LA SORTE EN ATTENDANT QUE CES SPECIALISTES LA DEVELOPPENT POUR NOUS : DEPUIS CINQUANTE ANS, EN OCCIDENT, LE TAUX DE SPERMATOZOIDES CHEZ L'INDIVIDU MOYEN A BAISSÉ DE 50% ET LES MEMES SAVANTS PENSENT QUE CE TAUX CONTINUERA DE BAISSER AVEC LE TEMPS ET QUE, D'ORES ET DEJA, LES SPERMATOZOIDES DU PATRIMOINE GENETIQUE HUMAIN ONT, DE TOUTE FAÇON, PERDU UNE PARTIE DE LEUR POUVOIR FECONDANT. DES CLONES : UNE SOLUTION POUR COMBLER LE DEFICIT DES POPULATIONS MENACEES PAR DES PERTES DE NATALITE*

? [...] " Ce truc, le clonage, ne conduirait qu'à produire des filles de joie, des cobayes, de la chair à canon, ou des esclaves ! Le trompe-l'œil triompherait de l'humanité surtout. "»<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Le manuscrit trouvé à Saragosse de Jean POTOCKI, écrivain polonais francophone

<sup>73</sup> Dib M., (2001). « Comme un Bruit d'Abeilles, Albin Michel, Paris.

#### **Exemple 4 :**

Les événements dramatiques du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis sont largement commentés. La part belle à la chronique, en écrivant sur cet événement, est accordée à travers ces extraits relevés dans les deux derniers livres de Mohammed Dib : puis Laezza.

*« Ce 11 septembre 2001. L'après-midi ; peu de minutes avant trois heures. [...] Flash d'information. A New York, visée par un Boeing d'Américan Air Lines, une des Twin Towers du World Trade Center (420 mètres) vient d'être percutée, et un second Boeing pulvérise la seconde tour, un troisième encore plonge sur les installations du Pentagone Washington » (S. p.-p. 193-194)*

Un deuxième extrait trace les réactions de notre auteur sept jours après l'événement comme il le précise lui-même: « Ces Boeing précisément, 767 et 747, qui ont pulvérisé le premier une tour du World Trade Center, la second sa jumelle (*twin*), dans le même temps où un troisième dévastait le Pentagone, avant que personne n'ait eu le temps de reprendre son souffle. » (S. p.-p. 196-197)

Un troisième extrait avec plus de retrait et de lucidité revient encore sur l'événement:

*« Cela ne pouvait manquer de se produire : les Etats-Unis se trouvant pris tôt ou tard en tenaille entre une éthique et une pratique contradictoires. Tenir un discours humanitaire et avoir un comportement inhumain relève d'un machiavélisme primaire. Ce n'est pas digne de la descendance de cet Abraham Lincoln qui, avec George Washington, Thomas Jefferson, veille sur les Etats-Unis du haut du Rushmore National Memorial, ni de l'image que cette nation se donne à elle-même et aimerait donner à l'univers. Le coup encaissé ce 11 septembre 2001 aura dégonflé en tous cas le mythe d'un affrontement avec "zéro mort" et, par la force de son impact, nul doute qu'il est aussi le coup d'envoi d'une redistribution des cartes autour du tapis vert international. » (S., p. 198)*

Dans Laezza, Dib introduit une longue réflexion sur l'histoire des conquêtes des Etats Unis d'Amérique depuis l'annexion de la Californie arrachée au Mexique en plein XIX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'aux événements marquant son histoire au XX<sup>ème</sup> : sa participation tardive à la deuxième guerre mondiale, son ingérence dans le conflit de Corée, la guerre d'Indochine qui s'est soldée par un échec pour finir par parler de la politique américaine contemporaine en rappelant l'impact attendu du 11 septembre sur la politique de ce pays, il est en cela très visionnaire : « [...] le traumatisme subi tout

récemment sous l'effet de l'impressionnant attentat du 11 septembre 2001, perpétré de surcroît sur le sol états-uniens, n'a sans doute servi qu'à exacerber des tendances hégémoniques déjà prêtes à se donner libre cours. [...] <sup>74</sup> (Dib, 2006, p. 96-97).

Le dernier extrait tiré de Laezza (p.-p127-128) fait référence à un article publié dans le journal algérien El Watan du 19-20 avril 2002 qui parle d'une lettre d'avertissement d'un organisme (le Centre caucasien de France et d'Europe) adressée au président américain de l'époque en le mettant en garde contre d'éventuelles attaques terroristes.

### **Exemple 5 :**

Mohammed Dib définit ce qu'est un sauna, expose sa fonction sociale et familiale, l'architecture de son intérieur et sa pratique dans les pays du nord notamment en Finlande où il a séjourné:

*« Les saunas sont des bains où les Nordiques vont non pour se laver, mais pour transpirer, se détendre, voire exsuder l'alcool dont ils se sont imbibés. On se lave plutôt avant d'y entrer. Un sauna est entièrement construit en bois et selon des mesures, un plan fixé depuis des temps immémoriaux. Trois larges bancs y sont installés en gradins dans le sens de la longueur. C'est là-dessus qu'on prend place. D'abord au premier niveau car, à tenter d'accéder d'emblée au plus haut, on crèverait sur le champ la gueule ouverte. » (Simorgh, p. 83)*

Le sauna est évoqué aussi dans son roman *Le sommeil d'Eve* où un épisode d'un souvenir de ces bains nordiques est rapporté par le personnage féminin Faïna :

*« Pendant la guerre, lorsqu'il n'y a plus eu d'eau chaude dans les appartements, nous y venions au sauna public qui, lui, n'existe plus. Porte à droite, c'était l'entrée des femmes. Porte à gauche : celle des hommes. [...] La nuit du sauna, les draps vous caressent le corps d'une façon spéciale. On se croirait entre les mains des anges. » <sup>75</sup>(Dib, 1985, p. 69-73).*

---

<sup>74</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris.

<sup>75</sup> Dib M., (1985). « *Le Sommeil d'Eve* », 2<sup>d</sup>dition Sindbad, Paris.

### Exemple 6 :

Prenons l'exemple du conte philosophique et du roman *Le désert sans détour* qui évoquent un esprit mystique par l'itinéraire spirituel commencé dans le cas de *Simorgh* par l'appel au voyage adressé aux oiseaux et l'arrivée à la cité du *Simorgh*/phénix :

*« La cité du Simorgh est là. Et on est là. Qui, On ? Nous ! Nous comme les oies de la Capitale, auraient dit les Anciens.*

*On y est justement dans la capitale du [...]*

*Damné sois-je, la Ville du ! Et on attend sous ses murs, nous les douze mousquetaires, douze pas un de plus d'arrivés, et pas très reluisants, pas très plumés, jusqu'à elle. Pas l'air de **phénix**. On attend que s'ouvrent les portes du palais, qu'on soit enfin introduits auprès de Lui. Après le crénom de voyage qu'on s'est tapé, ça ne va pas trop tarder, j'espère. Ce crénom de voyage, le temps que ça a duré, c'est simple, on n'en a plus idée, plus souvenance depuis le temps. »*  
(S. p.p. 13-14)

La dureté du voyage est aussi par quoi commence cet extrait tiré du roman *Le désert sans retour* :

*« Dur a été le chemin qui nous a conduit ici, nous avons laissé nombre de morts en route, et maintenant quoi ? Plus dur est de se retrouver sur des lieux où il n'y a lieu que de soulever des questions. Au bout de nous-mêmes [...]. À l'extrême, au fond noir de l'oubli, sombre, je serai mémoire de désert et oiseau à venir survoler sur le désert. **L'oiseau pourpre de toujours [...]. Mon histoire. Que je suis par exemple arrivé en ces lieux pour devenir immortel**, bien que j'aie passé l'âge. Je fus moi aussi cet enfant qui se vit en son temps gratifié d'un tel privilège : **l'immortalité**. »<sup>76</sup> (Dib, 1992, p. 115-119).*

### Exemple 7 :

L'essai *Ghost towns blues* (S., p. 26) et le poème *Ghost town blues* tiré de son roman en vers (L. A. Trip, p. 71) traitent de l'état d'une ville "morte" mais dans l'essai Dib compare une ville algérienne à une ville américaine toutes deux en état d'abandon total. Alors que dans le deuxième cas, il ne décrit que la ville américaine. Force est de constater ici comment deux genres différents (essai et poème) peuvent rendre compte de la même réalité matérielle:

---

<sup>76</sup> Dib M., (1992). « *Le Désert Sans Détour* », Sindbad, Paris.

***Ghost town blues***

« *Vitrine, enseignes.  
Cabines téléphoniques.  
Fantôme assez fantômes.*

*Hordes qui se battent.  
Avec le vent, si loin.  
Sur la route du désert.*

*Dis ton dernier mot.  
Porte au vent, cœur.  
Ayant fait son temps.*

*Où la ville blanchit :  
Silence, élève la voix.  
Et crie, crie au vent.*

*Et l'espace, ses cris.  
Et la surdité ses cris.  
Où le désert blanchit.*

*Ici campe.  
Une bouteille plastique.  
Une. Campe. Une et rien.  
Comme le téléphone  
Sonne, et comme il  
Assourdit le temps »  
*Ghost town blues* <sup>77</sup> (Dib, 2003, p. 71).*

**Exemple 8 :**

Le roman du nom *Le Maître de chasse* (p. 152) ainsi que la séance intitulée *le Guide* (S p.128) tirée de *Simorgh* dénoncent dans pratiquement les mêmes termes les maux qui rongent la société algérienne post-indépendante. Les deux extraits suivants le montrent clairement. Nous avons mis les passages clés en gras qui constituent un exemple pertinent d'auto reprise nous éclairant sur la stratégie scripturaire dibienne.

---

<sup>77</sup>Dib M., (2003). « *L. A. Trip* », La Différence, Paris.

## Extrait n°1 : Simorgh, Le guide, p. 128

" Le lieu et les conditions : la mosquée, un vendredi, jour de grande prière. Oui, vous avez bien entendu, la mosquée ! La prière que l'imam a fini de diriger et il est en train de s'installer pour prononcer son homélie. Tout à coup, il se voit bousculé par un énergumène sorti des rangs des fidèles agenouillés. Il n'y en a pas un qui ne le reconnaisse déjà : c'est **Dakak, vendeur de pastèques au marché de gros. En personne. On ne sait ce qu'il lui prend, ce qu'il veut.** Mais il s'est saisi du micro placé devant l'imam et sa voix a jailli, énorme, des hauts parleurs, elle a explosé, jovial, discordante, assez intelligible toutefois pour que l'assistance recueillie comprenne de quoi il retourne. Il vante sa marchandise, le gremlin ! "Les meilleures pastèques du pays! Les meilleurs prix de la ville ! " clame-t-il. [...] un de ses potentats d'élu quidétienne à eux seuls les fonctions de maire, de garde champêtre, de collecteur d'impôts, etc. et d'homme d'affaires, décrète le couvre-feu dans le village placé sous son autorité. [...]

---Pendant ce temps, notre potentat allait, ni vu ni connu, croyait-il, rejoindre sa maîtresse du jour, qui n'était pas celle de la veille.

---[...] voici qu'arrive un jour où ses villageois se rendent à la ville voisine pour y découler certains de leurs produits.»(Simorgh, p.-p.128-131)

### **Nous mettons, donc, en exergue ce passage relevé dans l'extrait suivant :**

«[...] Le marchand de pastèques s'empare du haut-parleur de la mosquée et s'en sert pour vanter sa marchandise. Mais toute la population accourt, croyant avoir été convoquée à la prière [...] **alors ce fonctionnaire qui réunit en sa personne le maire, le garde champêtre, l'officier d'état civil, plus un certain nombre d'autres qualités, décrète tout simplement le couvre-feu, et ce, dès sept heures du soir, en plein été !** Encore marqués par la guerre, ses administrés s'y soumettent sans un murmure. Toutefois, l'un d'eux se rend à la ville et constate à la nuit tombante que, loin de s'arrêter, les activités redoublent et que les habitants ne songent pas du tout à courir se terrer dans les maisons. Cela lui donne à réfléchir. De retour chez lui, retrouvant les rigueurs du couvre-feu, il se promet d'élucider ce mystère. Un soir, à l'heure dite, il prend le guet, tapi dans un fût de goudron vide abandonné sur la place du village. Quelques minutes se passent à peine, et un taxi arrive, stoppe devant la mairie. Une magnifique fille en descend. Elle entre dans l'édifice communal et le taxi fait demi-tour. Notre bonhomme ne quitte pas son fût de la nuit. Au petit matin, le même taxi revient et la belle sort de la mairie: elle est accompagnée du maire-garde-champêtre officier-d'état-civil...»<sup>78</sup> (Dib, 1973, p. 152).

### **Exemple 9 :**

Une partie de dés (La nuit sauvage, p.223 ) et Mouna (S, p.176 ) deux nouvelles qui traitent toutes deux du drame algérien durant la décennie noire qu'on peut inscrire dans l'écriture de l'urgence ou du témoignage puisqu'elle vient après coup sauf que la

<sup>78</sup> Dib M., (1973). « Le Maître de Chasse », Seuil, Paris.

première essaie de comprendre les motivations des protagonistes, le jeune terroriste d'un côté et l'homme qui s'est défendu en tuant un des deux terroristes se trouvant ainsi dans un engrenage. Dans Mouna, les protagonistes ne sont pas en état d'égalité puisque le jeune terroriste a affaire à une enfant. La fin de cette nouvelle reste ouverte donnant libre cours à l'imagination de son lecteur.

### **Exemple 10 :**

La nouvelle intitulée Le grand départ (La nuit sauvage, p. 214) et un extrait pris du roman Le Sommeil d'Eve (p.121) rappellent par leurs discours de racistes et de xénophobes deux discours similaires tenus dans *Simorgh* (S. p. 59 et 217). Voici donc les extraits en question :

*« Ils ont filé ! tous ! comme un seul homme ! nous, on roupillait, et eux ils s'esbignaient, et de nuit, pour qu'on les voye pas. Avec leurs mouquères, leurs loupisots. Comme un seul homme.[...] -Les bronzés. -Les bronzés ? eeee-Les bics, les bougnoules, ces maquereaux de maguerrebins, quoi! »*<sup>79</sup> (Dib M., 1995, p. 214)

Dans Le sommeil d'Eve, le personnage de Faina rapporte les propos de son père à son compagnon Solh :

*« Nuls autres que ses parents n'allaient manquer de l'étonner. Elle n'a pas vu d'inconvénients à me rapporter en toute innocence l'échange de propos qu'un jour elle avait eu avec son père. Elle venait d'exprimer devant lui le regret que Lex n'eût pas les yeux marron. Et lui, scandalisé, s'était récrié : "Qu'est-ce que tu dis ? Des yeux marron comme un juif ou un arabe!" »*<sup>80</sup> (Dib, 1985, p.121).

Un autre passage tiré d'Habel où ce dernier personnage est chassé du lieu d'attroupement avec des menaces proférées à son égard: « Bourrée d'un gout de meurtre était en plus la première voix. » Tu vas foutre le camp d'ici en vitesse ou gare à ta petite gueule, métèque ! »<sup>81</sup> (Dib, 1977, p. 131).

---

<sup>79</sup> Dib M., (1995). « *La Nuit Sauvage* », Albain Michel, Paris.

<sup>80</sup> DIB M., (1985). « *Le Sommeil d'Eve* », Sindbad, Paris.

<sup>81</sup> DIB M., (1977). « *Habel* », Seuil, Paris.

### **Exemple 11:**

Dib pratique les jeux de mot depuis fort longtemps. Prenons l'exemple de Neiges de marbre où la petite fille Lyyl dont le prénom constitue lui-même un verlan, découvre la paronomase par la proximité phonétique entre "kochka", la chatte et "kachka", le porridge.

*« Que l'on parle avec des mots, pour Lyyl, c'est chose connue déjà, allant de soi. Mais que les mots puissent parler eux-mêmes, tenir leur propre langage, être portée à jouer, cela, elle est en train de le découvrir. Que les mots jouent, savent le faire, eux avec elle, elle avec eux. C'est venu le plus simplement du monde. »<sup>82</sup> (Dib, 1990, p. 23*

L'infante maure évoque aussi cette parole puérile ainsi que cette dextérité du langage:

*-On dirait un porc-épic.  
Je fais l'idiote :  
-Un porc qui pique? Où y en a-t-il des porcs qui piquent?<sup>83</sup> (DIB, 1994, p. 132).  
[...]  
- parce que c'est beau, nous appellerons ça méditerranée, a-t-il dit. Méditerranée la douce amère, la mer mère.  
Et il a ri :  
-L'amère !<sup>84</sup> (Dib, 1994, p. 180)*

Le personnage de l'enfant se trouve merveilleusement décliné sous différentes appellations : Alice, Dolly, Lyyl et Lyli Belle.

### **Exemple 12:**

Mohammed Dib rend hommage à sa ville natale à travers Tlemcen ou les lieux de l'écriture.<sup>85</sup> (Dib, 1994). La citation suivante évoque la nostalgie salvatrice de cette cité haute en couleurs avec son "Jardin luxuriant" :

*« Il est des moments où l'on se sent si à l'étroit dans sa peau et que faire alors, il n'y a rien à faire. Et invariablement, moi, je m'envisage à Tlemcen,*

---

<sup>82</sup> DIB M., (1990). « *Neiges de Marbre* », Sindbad, Paris.

<sup>83</sup> DIB M., (1994). « *L'Infante Maures* », Albain Michel, Paris.

<sup>84</sup> Dib M., (1994). « *L'Infante Maure* », Albain Michel, Paris

<sup>85</sup> Dib M., (1994). « *Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos* », La Revue noire, Paris

*invariablement dans ce jardin qui domine la ville.  
Jardin luxuriant, exubérant. » (S. p. 205).*

Une autre citation spécifie encore ce lieu "Tlemcen (Algérie), la ville où je suis né". (S p. 202). Cette insistance et cette joie, nous dirions, à nommer sa ville natale Tlemcen semble conférer à ces premiers lieux d'écriture un génie tel que celui considéré par l'écrivain Michel Butor<sup>86</sup> (Butor, 1958) dans son livre *Le génie du lieu*.

### **Exemple 13:**

Le huitain poétique (S, p.63) rappelle un autre chant contenu dans *Le Maître de chasse* où le personnage L'hadj Amara chante:

*« Si tu le sais dis pourquoi et pourquoi dans les rues étroites les femmes  
marchent comme des pigeons pendant la noce ? »<sup>87</sup>(Dib, 1973, p. 31).*

Dans cette deuxième strophe, c'est Dib, nous semble-t-il, qui fredonne un air bien tlemcenien non sans une certaine chute finale; comme une note triste du destin :

*« Pigeonnes au teint blanc  
De jeunes filles, plaise  
Impudentes qui vous pavanez  
Dans la cour des mosquées ;  
Anes des rues trotinant  
Avec vos coupures à vif si  
Savoureuses à lécher, plaise  
Qu'est-il de moi advenu ? » (S. p. 63)*

### **Exemple 14 :**

Incertaine enfance (S. p. 138) et les extraits dans les *Bocages du sens I* (S. p.p. 77-78, p.-p. 86 -87, p. . 183, p. 91, et p. 93) font écho à deux textes dans *Laezza* intitulés *Autoportrait* (L. p. 95) et *Rencontres* (L. p. 165). Il s'agit de quatre rencontres déterminantes dans la vie de Mohammed Dib étant jeune, rencontres avec son médecin, son enseignant, son directeur d'école et ses futurs beaux-parents Mr. et Mme. Bellissant ; maître et directrice d'école aussi.

Nous faisons remarquer que des publications posthumes (un texte sans titre et le deuxième intitulé *Images du père*) dans la revue *Apulée* portent sur quelques notes

---

<sup>86</sup> Butor M., (1958). « Le génie du lieu »,

<sup>87</sup>Dib M., (1973). « Le Maître de Chasse », Seuil, Paris.

de la vie de notre auteur et spécialement sur la figure du père jamais présent vu son travail loin de la maison familiale sauf les derniers mois avant sa mort<sup>88</sup> :

*« Quelque cinq ou six ans avant sa mort, mon père laissant là son métier de menuisier devint un homme d'affaires. Comment la chose se produisit-elle ? Je ne puis le savoir étant à cette époque très jeune pour penser à cela. Toutefois, il me semble que la subtilité de sa pensée -- quand j'eus l'occasion de connaître les amis de mon père lorsque je grandis, ils me confirmèrent tous que son intelligence était étonnante -- devait tôt ou tard lui faire abandonner son atelier. »<sup>89</sup> (In Apulée, n°2, 2016, p.287)*

A un intervalle de quarante ans avec le précédent texte, selon la coordonnatrice du dossier dans la revue Apulée Assia<sup>90</sup> Dib Chambon, le deuxième texte porte le titre *Images du père* qui n'est pas achevé car il n'y a pas de point final et dont nous avons reproduit ici le début :

*« Sans conteste, le Père existait peu pour ce garçon et l'homme que celui-ci est devenu se bat contre une mémoire plus qu'avare pour obtenir d'elle à peine quelques images, et encore toutes floues, mangées aux mites, s'effilochant et tombant en poussière dès qu'on les prend entre les doigts. [...] Moins d'une image que d'une présence, serait-on tenté de parler, le Père en maintes circonstances remémorées, mais sans se laisser voir. Tout-à-fait à la manière de ces rêves où vous avez affaire à un personnage qui ne se départit jamais de son masque d'ombre et ne vous détaille jamais ses traits.»<sup>91</sup> (Images du père, In Apulée, n°2, 2016, p.289)*

### **Exemple 15 :**

Le pain et le four traditionnel sont des thèmes que Dib a traités en textes et photos (prises en 1946) de Mohammed Dib dans son œuvre Tlemcen ou les lieux de l'écriture<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Voir à ce sujet un dossier coordonné par Assia Dib Chambon in Apulée n°2, 2016, p-p. 285-290

<sup>89</sup> Il s'agit d'un texte sans titre de Mohamed Dib, In Apulée, n°2, 2016, p.287.

<sup>90</sup> La fille de Mohammed DIB

<sup>91</sup> Dib M., (2016). «Images du père, dossier coordonné par Assia Dib Chambon, In Apulée, n°2, p.289

<sup>92</sup> Dib M., (1994). « Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos », la Revue noire, Paris.



Photo tirée de « *Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos* », DIB M., 1994,  
La Revue noire, p. 71

Le pain était, du temps de l'enfance de notre auteur dans le contexte colonial défavorisé, une denrée précieuse d'autant plus qu'il était pétri par les mains de la mère de notre auteur ce qui lui confère toute sa symbolique. C'était un pain béni:

*« NOUS VIVONS DANS L'INTIMITE DU PAIN. le nôtre ne nous était pas donné, je veux dire qu'il ne nous convenait pas qu'il fût fait par d'autres, par un boulanger, un homme, et nous fût remis tout cuit, tout prêt, contre de l'argent. Notre pain devait sortir des mains de la mère [...]. Penser au pain, nous renvoyait à la mère et, inversement, penser à la mère, nous renvoyait au pain. L'un et l'autre étaient si liés que, consommer du pain, revenait pour nous à consommer de la mère et que, aimer le pain, c'était aimer la mère. » (Le pain, T.L.E., p. 71)*

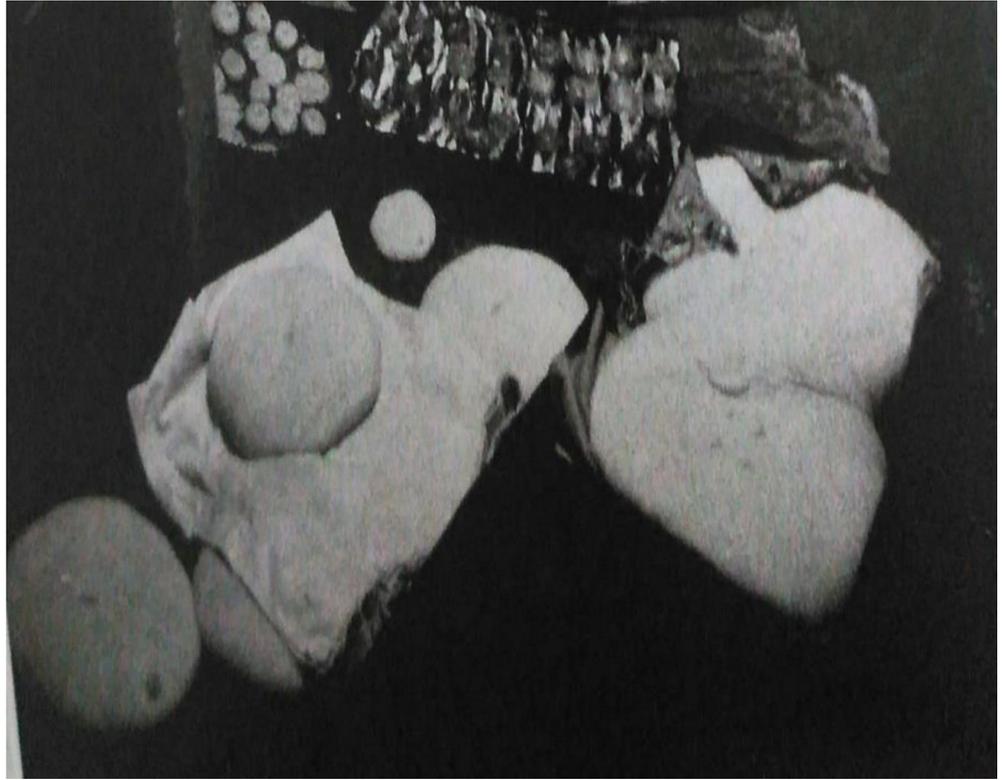


Photo titrée de « Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos », DIB M, 1994, La Revue noire, Paris, p. 76.

On ne peut parler de pain sans évoquer le four. Pour Dib, le four public et banal est un lieu-mémoire qui a su défier le temps et le progrès :

*« IL N'EST PAS, MEME DE NOS JOURS, QU'UNE CURIOSITE ARCHAIQUE. Chaque quartier, dans les villes de petite et de moyenne importance, possède encore le sien, bien vivant et en service. [...] A Tlemcen, les fours de mon enfance sont là, les mêmes, ils existent toujours, encore que le fournier, depuis le temps, ait dû changer. Et ils ont toujours ce quelque chose qui m'impressionnait déjà. » (Le four banal, T.L.E., p.77).*



Photo tirée de « *Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos* », DIB M, 1994, La Revue noire, Paris p. 76.

Ces deux thèmes (le pain et le four) sont repris dans *Simorgh* dans l'extrait suivant où il évoque le pain d'orge et le four traditionnel sous forme de coupole. Encore un souvenir des temps heureux :

*« Frina : le four où les paysans algériens vivent encore sous la tente – les plus pauvres de la terre - font cuire leur pain. Pétri dans de la glaise, ça a l'allure d'une coupole de marabout haute d'un mètre environ, ça repose à même le sol, en plein air.[...] l'ouverture en chatière est alors obturée avec la même argile et le pain, sous cette coupole, est entre les mains de Dieu. [...] si bon il était ! » (S. p.93)*

### **Exemple 16:**

Dans Phénix fainéant dans seize postures (S., p. 162), le jeu de mots n°9 parle du souvenir de l'holocauste de même que La lettre à la mère (La nuit sauvage, p.203) qui parle de ce souvenir obsessionnel d'un jeune juif.

Dans *Simorgh* et sur un ton extrêmement ironique, Dib vient à parler des nazis et leurs crimes durant la deuxième guerre mondiale en évoquant le nom, tout en le déformant, du responsable de la propagande Goebbels Joseph Paul (1897- 1945) sous le 3<sup>ème</sup> Reich, redoutable arme de guerre et fidèle ministre d'Hitler :

« *Les crémiers, ces nazistes ! À force de mettre de la crémation dans leurs plats cuisinés, ils ont été l'objet des lazzis de tout le monde. Il faut le dire haut et fort : c'était à dégoebbelier.* » (S. p. 162).

Le personnage principal de la nouvelle La lettre à la mère (La nuit sauvage, p. 203) qui s'appelle David reproche à sa mère Madame Weiser d'avoir épousé son père. Il finit par se suicider dans sa chambre laissant à sa mère une lettre :

« [...]— *C'est un étranger, mère, un étranger.*  
--- *Pas du tout. Il est aussi un Juif. Comme moi. Comme toi.*  
—*Non, mère, nous, nous sommes des Juifs des camps de la mort ! pas lui !*  
--*Mère, comment se fait-il que vous, vous veniez me parler d'université et de cours là où je suis, dans un camp de la mort, à la porte d'un four crématoire ? Comment pouvez-vous ?* »<sup>93</sup> (DIB, 1995, p.203)

### **Exemple 17 :**

L'essai Un couple infernal (*Simorgh*, p.39) reprend in texto un essai intitulé Le racisme à rebours et porte les intertitres suivants : Un couple infernal, L'image-piège, Un caractère magique, Aucune justification possible publié dans une revue en 1966.

### **Exemple 18 :**

L'amour du jazz dans *Simorgh* (S, p-p. 186--187) et dans L'enfant jazz (Recueil de poèmes, La Différence, 1998, Prix Mallarmé 1998).

---

<sup>93</sup> Dib M, (1995). « *La Nuit Sauvage* », Albin Michel, Paris.

### **Exemple 19 :**

Le titre d'un poème Vivre aujourd'hui publié en 1950 dans la revue française Entretiens est repris dans une nouvelle du recueil La nuit sauvage (p 161) qui traite de la misère généralisée qui sévissait après l'indépendance mais néanmoins avec l'enrichissement de certains.

### **Exemple 20 :**

Dib ne cesse de revenir à cette figure mythique d'Œdipe qui nourrit la culture judéo-chrétienne. Il en parle à plusieurs endroits dans *Simorgh* et notamment son essai L'élévation d'Œdipe (S, p. 227) où notre écrivain parle de la mort d'Œdipe qui a eu lieu non à Thèbes ; son lieu de naissance et d'exercice de pouvoir, mais dans la ville de Colone en présence de ses filles Antigone et Ismène.

Le désert sans détour<sup>94</sup> (Dib, 1992) fait aussi référence à Œdipe dans un dialogue sans fin entre les deux seuls protagonistes de ce roman Hagg-Bar qui dit :

*«Êtes-vous Œdipe ou le Sphinx? Êtes-vous le rêveur ou le personnage de votre rêve? Mais vous ne l'apprendrez qu'au réveil, à la chute de Thèbes. »*

*[...]. Et Siklist qu'y répond: « A ceci près qu'à un moment ou à un autre, le rêveur sort de son rêve, mais non pas Œdipe de son destin, ni le Sphinx du sien. »<sup>95</sup> (Dib, 1992, p. 108-109).*

### **Exemple 21 :**

Dib évoque Freud comme référence à la pensée occidentale non sans une pointe d'ironie en disant « papa Freud » (S. p. 48) et aussi dans L'arbre à dire.<sup>96</sup>(Dib, 1998).

---

<sup>94</sup> Dib M, (199). « *Le désert sans détour* », Sindbad, Paris

<sup>95</sup> Dib M, (1992). « *Le désert sans détour* », Sindbad, Paris

<sup>96</sup> Dib M, (1998). « *L'arbre à dire* », Albin Michel, Paris

## **Exemple 22**

« Vous avez le meurtre de la mort sur la conscience ! [...] Vous avez le meurtre de la conscience sur la conscience ! »<sup>97</sup> (Dib, 1992, p. 111).

Cette citation est en écho avec une autre dans *L'arbre à dire* :

« [...] J'irai jusqu'à paraphraser Freud et soutenir qu'il en va de l'explication d'un texte comme d'un meurtre.

On peut poser ensuite la question : à quoi sert un meurtre ? »<sup>98</sup> (Dib, 1998, p. 206).

## **Exemple 23 :**

La complicité du sable et du vent dans le désert est un phénomène météorologique très néfaste pour les oasis, habitants et plantes qui en souffrent ; il se déclenche certains mois dans l'année (avril, octobre) : « comment le sable tue les oasis [...] il tue avec la complicité du vent » (S., p. 34) Dib écrit lui-même qu'il a parlé de ce sujet en disant : « je l'ai conté ailleurs » (S., p. 35). Nous retrouvons ce thème très souvent notamment dans *Le désert sans détour* et dès la première page de l'incipit : « le vent a soufflé, il a levé les sables »<sup>99</sup> (Dib, 1992, p. 9).

Dans son livre posthume *Laezza* ajoute: «Ces funestes tempêtes de sable. [...] à chaque printemps, les mêmes nuées reviennent étouffer toute vie sous leur poids de sable. »<sup>100</sup> (Dib, 2006, p 114).

## **Exemple 24:**

La mort n'est jamais loin des réflexions dans les textes de Mohammed Dib comme le montrent les extraits suivants : (n°45 p. 81) (n°77 p. 97) ( n°96 p. 105) ( S. p. 150) ( n° 54 p. 208) ( n°55 p. 208) ( n°69 p. 214) ( n°73 p-p. 216-217) et dans le roman *Si diable veut*<sup>101</sup> ((Dib, 1998, p-p 61-63); Ymran se remémore la scène de la mort de sa mère Zahra loin de la terre qui l'a vue naître. Cette dernière lui a demandé de retourner au pays et lui a fait promettre de saluer la maison, les voisins, la fontaine, les champs, les figuiers, tous les arbres, d'honorer le mausolée de la région. La citation

---

<sup>97</sup> Dib M, (1992). « *Le désert sans détour*, » Sindbad, Paris

<sup>98</sup> Dib M, (1998). « *L'arbre à dire* », Albin Michel, Paris

<sup>99</sup> Dib M, (1992). « *Le désert sans détour* », Sindbad, Paris

<sup>100</sup> Dib M, (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>101</sup> Dib M, (1998). « *Si diable veut* », Albin Michel, Paris

suiivante parle de la mort comme fin inévitable de tout être vivant « Cette marche nous conduira tôt ou tard vers la nuit et sa fraîcheur. Vers son haleine légère et tranquille. »<sup>102</sup> (Dib,1992, p. 82). Dans Laezza<sup>103</sup>(2006, pp. 104-105- 159). Dib évoque aussi ce thème récurrent. Nous signalons que la graphie même de Laezza en Arabe rappelle le champ sémantique de ce thème, Dib semble nous préparer au deuil de son trépas.

### **Exemple 25 :**

Honoré de Balzac (1799- 1850) est, pour Dib, le meilleur exemple d'un écrivain laborieux déjà de par le nombre extraordinaire de ses romans et nouvelles. La Comédie humaine, à elle seule, contient plus de quatre-vingt-dix romans et nouvelles. Aussi, il est l'auteur de Les cents contes drolatiques ainsi que de romans de jeunesse publiés sous des pseudonymes et sans oublier quelque vingt-cinq œuvres ébauchées<sup>104</sup>. En parfait admirateur Dib le cite dans *Simorgh*:

*« De la critique. « Qu'il est difficile d'être écrivain et de connaître la langue française avant une dizaine d'années de travaux herculéens » Balzac (Petites misères de la vie conjugale.)[...] Mais revenons à l'herculéen Balzac et à son mot : si, à lui, il avait fallu dix ans de travaux, à d'autres toute une vie y suffirait à peine-et encore ! » (S, pp. 191-192)*

Dib fait référence aussi à Balzac comme modèle quand l'écriture connaît une difficulté à se réaliser :

*« C'est la parole sauvage du cosmos que l'écriture tente d'appriivoiser, mais sans en finir jamais avec elle. Nous sommes ainsi infiniment traversés par le cosmos. Et par moments, nous pleurons pour lui. Il est la robe de chambre de Balzac, dont nous aimerions tous nous revêtir. »<sup>105</sup>(Dib, 1994, p-p. 99-100).*

---

<sup>102</sup> Dib M., (1992). « *Le désert sans détour* », Sindbad, Paris

<sup>103</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>104</sup> Honoré de Balzac, <https://fr.m.Wikipédia.org>

<sup>105</sup> Dib M., (1994). « Tlemcen ou les lieux de l'écriture », revue noire, Paris

### **Exemple 26 :**

L'essai mon clone si je meurs (S. p.170) fait écho à l'extrait suivant où le nom du chercheur Le Dr Antinori revient, une deuxième fois, à la charge ; preuve que Dib suit l'actualité scientifique aussi:

*« Le Dr Antinori n'a pas fait que fanfaronner comme l'en a accusé une presse unanime : il a semble-t-il d'après des nouvelles de dernière heure (mars 2002), bel et bien réussi à générer le premier clone humain. Il n'a cependant révélé ni le nom du pays ni celui du laboratoire où l'expérience a eu lieu et pas davantage le sexe de l'Etre nouveau. »<sup>106</sup> (Dib, 2006, p. 102)*

### **Exemple 27:**

La réflexion suivante « La vérité puise sa lumière dans ta nudité, amie. » (S., 85) renvoie à une réplique d'un personnage du nom de Hocine Dermak en s'adressant à son ouvrier tisserand Ghosli dans LE TALISMAN :

*« -Tu es un innocent. Tu t'es mis dans la tête que tout le monde sait où est la vérité, [...] si tu veux vivre selon la vérité, commence d'abord par retirer ta veste, enlever tes souliers, aller en pagne ! et tête basse, présente-toi ainsi, dans ta nudité, devant Celui qui t'a créé ! ... tu verras à ce moment-là ce que les hommes diront de toi. »<sup>107</sup> (Dib, 1966, p. 11)*

### **Exemple 28:**

Dib se souvient de son autre ami le poète Eugène Guillevic dans *Simorgh* et Laezza en rappelant son tic de répéter l'expression « c'est autre chose » ; ils ont collaboré à la traduction de poètes finlandais lors de son séjour en Finlande : « Aussi de Guillevic ce mot que vous ne trouverez pas dans ses livres : Escargot ma non troppo. » n°66 (S p. 213) et celle d'avant n °65. A travers une longue réflexion sur la poésie dans Laezza, Dib revient à évoquer son ami Eugène Guillevic en lui rendant hommage à sa manière:

---

<sup>106</sup> Dib M., (2006). « Laezza », Albin Michel, Paris

<sup>107</sup> Dib M., (1966). « *Le Talisman*, » Seuil, Paris.

« *La poésie, je l'ai souvent entendu dire par mon ami défunt Guillevic, poète inspiré s'il en fut, s'il en est : 'C'est autre chose', en réponse à la question à lui souvent posée. C'est autre chose. [...] « Et lorsqu'un jour il improvisa ce poème laconique, qui était bien dans sa manière : Escargot ma non troppo, Il ne croyait pas avoir inventé, aussi, une autre définition ; pourtant c'en était une. »*<sup>108</sup> (Dib, 2006, p 124-126).

**Exemple 29 :**

« *'Si ton chant n'est pas plus beau que le silence, tais-toi. '* Proverbe arabe.  
» (S. p. 75) ce même proverbe est répété dans Laezza<sup>109</sup> en parlant de son ami poète qui n'hésitait pas compléter ou clore ses débats par cette sagesse populaire arabe.

**Exemple 30:**

Dans ses comptes-rendus de pièces de théâtre<sup>110</sup> datant du début des années cinquante, Dib explique que le public est seul juge de la réussite d'une pièce ou de son échec auquel il a accordé de l'importance et qu'il a qualifié de « public neuf et sain »<sup>111</sup> (Ladraa, 2011, p. 5). Quelques cinquante trois ans après l'écriture de l'article<sup>112</sup>, « Festival de théâtre amateur à l'opéra (introduction Baad echedda yati elfaradj (drame) », Dib plus que jamais campe sur ses positions concernant l'importance du lecteur, du spectateur et donc de la réception d'une œuvre d'une façon générale : « En fait de sens, s'agissant d'œuvres romanesques, ou dramatiques, le dernier mot comme de juste n'appartient pas à l'auteur, mais au lecteur, au spectateur. »<sup>113</sup> (Dib, 2006, p. 115).

**Exemple 31:**

Dans *Ombre gardienne*, Dib a composé un poème sur Paris<sup>114</sup> (Dib, 1961, p. 60) ainsi que l'extrait n°16 (S. p. 71) où l'on ne cesse d'« Avoir la nostalgie de Paris alors même qu'on en arpente les rues. » Dib décrit le Paris des années soixante du siècle dernier:

---

<sup>108</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>109</sup> Ibidem, p. 124

<sup>110</sup> Voir la troisième partie de la thèse

<sup>111</sup> Ladraa C., (2011). « *Mohamed DIB Ecrits sur le théâtre* », traduction et présentation en Arabe, éditions Maqamet, Alger, , p. 5.

<sup>112</sup> Cet article a été publié dans le journal Alger Républicain le 28 juin 1950.

<sup>113</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>114</sup> Dib M., « *Ombre gardienne* ». Poème Paysage parisien, Seuil, Paris

*Paysage parisien*<sup>115</sup>

*Un de ces ciels qui font frissonner comme  
Un cri  
File dessus la Seine à la hâte et s'y mire;  
Au petit jour Paris est tout mauve et tout  
Gris,  
Est gorge-de-pigeon faudrait-il plutôt dire.  
Ce ciel assurément, lui, me réconcilie  
Avec la vie et lui me la rend tolérable.  
Je ne me sens plus l'homme en proie à sa  
Folie.  
L'homme qu'à tous les coins attend l'ombre  
Incurable.  
Les derniers becs de gaz ont des airs de  
Jasmins,  
Un ange devant moi flotte au-dessus du sol :  
C'est mon ange gardien, il m'ouvre le  
Chemin.  
Paris se reconnaît l'instant qu'il vous  
Console,  
Je traverse la ville et l'aube à l'abandon  
Et les laitiers s'en vont dans un bruit de  
Bidons.*

**Exemple 32:**

L'océan Pacifique est évoqué dans l'extrait n° 71(S, 216) et dans deux poèmes Big Sur et La Faim tirés de LA Trip<sup>116</sup> (Dib, 2003, pp. 58-113) surveillant et pesant Le Pacifique.

**Exemple 33:**

Dans *Simorgh*, le bouleau est évoqué par deux fois, dans une citation de Tchekhov: "Dans mille ans, sur une autre planète, en parlant de la Terre : Te souviens-tu de cet arbre blanc? (le bouleau) "<sup>117</sup>( *Simorgh*, p. 92) dans *Le Sommeil d'Ève*, le bouleau est qualifié tantôt d'arbre des rêves<sup>118</sup> tantôt d'arbre-fée<sup>119</sup>et pourrait-on dire un arbre de souvenir: « quand on s'absente, quand on se trouve notamment à l'étranger, l'image du pays se ravive au souvenir du bouleau. »<sup>120</sup> (Dib, 1985, p. 17).

---

<sup>115</sup> Ibidem, p. 60

<sup>116</sup> Dib M., (2003). « *L. A. Trip* », La Différence, Paris

<sup>117</sup> Citation relevée dans les Carnets de notes que Tchekhov a tenus entre 1891 et 1904, détails apportés par Dib dans *Simorgh*, Les bocages du sens I, p.92

<sup>118</sup> Dib M., (1985). « *Le Sommeil d'Ève* », Sindbad, Paris p. 17

<sup>119</sup> Ibidem, p. 17

<sup>120</sup> Ibid p. 17

### **Exemple 34:**

L'enfance est un thème de prédilection de Mohammed Dib

*Sous l'ormeau du hameau*

*L'en-fan-ce-ri-eu-se*

*Etc, etc, etc.*

*La vieillesse heu-reu-se*

*Etc, etc, etc(S, p. 122)*

Une jolie photo prise par Mohammed Dib datant de 1946 et qui exprime toute la parfaite insouciance des enfants contenue dans le sourire immortalisé de ces deux anges :



Dib M & Bordas P, 1994, « *Tlemcen où les lieux de l'écriture* », Revue noire, Paris p.20

### **Exemple 35 :**

La nouvelle intitulée *La dalle écrite*<sup>121</sup>(Dib, 1966, p.35) parle de stèles et de pierres mêlées tout comme l'extrait (S p. 216) qui parle de statuaire grecque en marbre.

### **Exemple 36:**

La question de la conduite à tenir par le marié Ziani lors de sa nuit de noces est traitée dans *Simorgh* (S. p-p. 218-220). Ce même sujet est traité par Dib dans son article du 14 novembre 1951 intitulé ainsi que la pièce théâtrale dont il est question *Bouh Ala Hassen*<sup>122</sup> (Ladraa, 2011, p63)sauf que Hassan a été mal conseillé par ses

<sup>121</sup> Dib M., (1966). « *Le talisman*, Seuil, Paris

<sup>122</sup> Ladraa C., (2011), « *Dib Mohammed Ecrits sur le théâtre* », édition Maquamat, Alger

pairs. Il s'agit d'une comédie où Dib profite pour faire glisser un message satirique des us et coutumes d'époque.

**Exemple 37:**

Le thème de la vieillesse est traité, à titre d'exemple, à travers deux poèmes Golden âge <sup>123</sup> (Dib, 2003, p25). La vieille dame <sup>124</sup> aussi dans son essai Œdipe à Colone (S, p-p. 227-238) et dans un refrain que voici :

*Sous l'ormeau du hameau  
L'en-fan-ce-ri-eu-se  
Etc, etc, etc.  
La vieillesse heu-reu-se  
Etc, etc, etc (S, p. 122)*

Aussi dans Laezza <sup>125</sup> (Dib, 2006, p 112 et p. 126), ce thème de la vieillesse revient à la charge. D'ailleurs, les deux photos suivantes représentent cette tranche de la société dans toute sa réelle sérénité.



Dib M., 1994, « Tlemcen où les lieux de l'écriture », Revue noire, p. 36

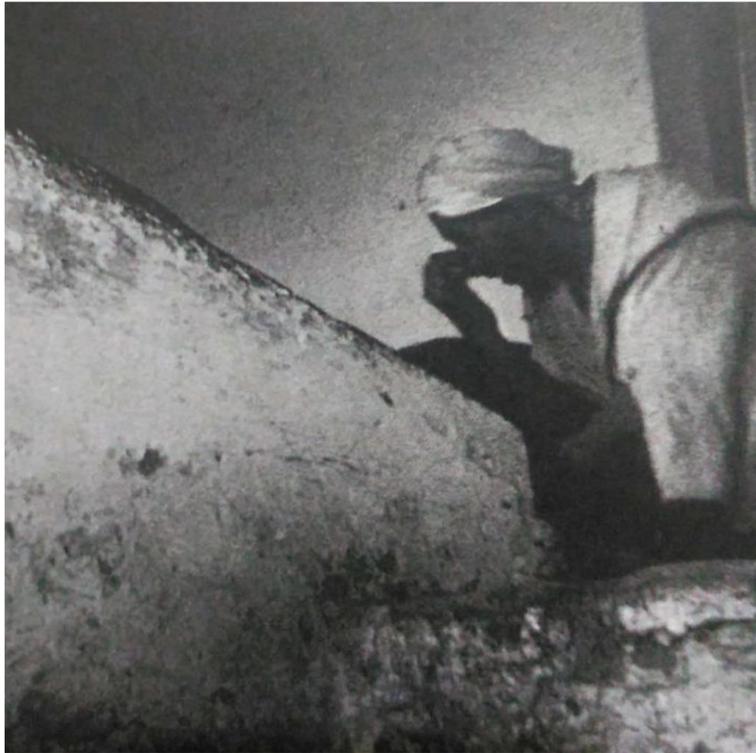
---

<sup>123</sup>Dib M., (2003). « L. A. Trip », Editions de La Différence, Paris

<sup>124</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>125</sup> Dib M., (2006). « Laezza », Albin Michel, Paris

Si les vieilles femmes se laissent facilement se prendre en photos et avec grand plaisir, les vieux ne sont abordés que de loin en loin comme le montre cette photo d'un vieil homme enturbanné prise à une distance considérable de son objectif :



Dib M., 1994, « Tlemcen ou les lieux de l'écriture », Revue noire, 1994, P. 19.

### **Exemple 38:**

Les méfaits de la colonisation sur le plan urbain sont indélébiles. Elle a modifié définitivement le paysage urbain et a nui à la société traditionnelle, nous dit Dib, ce qui a pour résultat de modifier les relations sociales et familiales dans deux extraits dans Laezza<sup>126</sup> (Dib, 2006, pp. 146,148, 151, 152), nous en citons un :

*« La conquête coloniale a dépecé la configuration originelle, organique, de ma ville. Ce faisant, elle en a rompu le réseau de relations conçu pour répondre aux pratiques profanes et spirituelles d'une population qui a mis des siècles à les tisser. La colonie en a cependant conservé quelques quartiers, au sens où l'entendent les bouchers, mais ceinturés de belles avenues importées d'Europe et tenus ainsi en l'état, à l'écart.»<sup>127</sup> (Dib, 2006, p 151-152).*

---

<sup>126</sup> Dib M., (2006). « Laezza », Albin Michel, Paris

<sup>127</sup> Dib M., (2006). « Laezza », Albin Michel, Paris

### **Exemple 39:**

La littérature américaine (ou les "gros romans américains" (S. p. 222) et sa supériorité est évoquée dans Laezza<sup>128</sup> (Dib, 2006, p 101). Aussi, le défaut des romans et nouvelles de William Irish est d'aller vers<sup>129</sup> Dib, 2006, p. 129) un excès de perfection dans sa technique de narration.

### **Exemple 40:**

L'enfant issu d'un mariage mixte est évoqué dans *Simorgh* (S. p. 215) et Laezza mais ce thème est traité aussi à travers des romans comme *L'infante maure*<sup>130</sup> (Dib, 1994) et *Neiges de marbre*<sup>131</sup> (Dib, 1990). A la question posée sur ce thème, Mohammed Dib explique :

*« Les enfants qui sont riches de deux cultures, sont également riches d'un imaginaire et même de deux imaginaires qui se confondent. Un imaginaire qui fait leur marque essentielle, qui fait leur identité. [...] A mon sens, il n'y a donc pas de déchirement, mais une curiosité profonde. D'ailleurs, j'ai posé des questions, des personnes adultes, issues de couples de ce genre, qui m'ont confirmé qu'enfants, ils avaient ce rêve très vaste qui embrasse au moins deux pays. »<sup>132</sup>*

Nous citons un autre extrait tiré de Laezza qui continue le plaidoyer de Dib pour le mariage mixte déjà amorcé dans *Simorgh*:

*« [...] c'est alors comme si vous aviez deux mères puisque cet enfant, est vous [...] et un Autre. Un Autre et qui vous fais prendre conscience de votre altérité, donc pour commencer de votre propre identité. Qui vous enseigne qui vous êtes et n'êtes pas.[...]»<sup>133</sup>* (Dib, 2006, p.115).

---

<sup>128</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>129</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>130</sup> Dib M., (1994). « *L'infante maure* », Albin Michel, Paris

<sup>131</sup> Dib M., (1990). « *Neiges de marbre* », Sindbad, Paris.

<sup>132</sup> Entretien accordé à Mohammed Zaoui intitulé *L'écriture de Mohammed Dib : de l'esthétique à l'éthique*, in *horizons maghrébins* n° 37-38, 1999, p. 72

<sup>133</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel Paris

### **Exemple 41:**

En parlant de la musique, Dib se l'approprie car c'est un patrimoine universel débarrassant les artistes de leurs nationalités et les intégrant dans la sphère plus grande de l'universalité:

*« Après tout à quoi me sert de savoir que Beethoven fut allemand, Mozart autrichien, Moussorgski russe, Berlioz français, Chopin polonais, Bartók hongrois ? Ils le furent et ils ne le sont plus, ils sont universels depuis belle lurette, ils me sont proches, ils sont miens. » (S, p. 221)*

Cette citation fait écho à ce dialogue du vieux personnage qui invite Habel à une exposition de peinture et le guide par ses explications ; l'art dont il est question est la peinture mais avec la même force de possession et d'ardeur :

*« Même si nous ne sommes qu'une poignée à faire ou à réclamer l'art dont un exemple se trouve sous nos yeux, nous sommes en droit de dire que c'est bien notre art à tous aujourd'hui. »<sup>134</sup> (Dib, 2006, p. 172.)*

Mohammed Dib considère Bach comme Cantor dont l'écoute de ses œuvres est d'un intérêt intarissable.<sup>135</sup> (Dib, 2006, p. 100). Une autre réflexion musicale<sup>136</sup> sur le contenu déclamatoire des œuvres d'Igor Stravinski à rapprocher du théâtre grec ou celui d'anticipation. Dib parle aussi de la quatrième et cinquième symphonie de Mahler. Il rapproche cette dernière (la cinquième) de la musique de Beethoven : « une demeure hantée par le fantôme de Beethoven, celui des Ruines d'Athènes. »<sup>137</sup> Il est question d'instruments de musique (piano et xylophone) aussi dans *Laezza*<sup>138</sup> de violoniste ou altiste algérien<sup>139</sup> et de Khaznadji et son luth.<sup>140</sup>

---

<sup>134</sup> Dib M., (2006). « *Habel* », Albin Michel, Paris

<sup>135</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>136</sup> Ibidem, p. 126

<sup>137</sup> Ibid., p. 129

<sup>138</sup> Ibid., p. 150

<sup>139</sup> Ibid., p. 154

<sup>140</sup> Ibid., p. 157

## Tableau récapitulatif :

Le tableau ci-joint reprend clairement la résonance interne provenant de vers toute l'œuvre de Dib :

Œuvre principale	Extrait principal	Œuvre en écho	Extrait en écho
1- //	(conte philosophique) (p. 9)	Le Désert sans détour	Le Désert sans détour(p. 108,113,115,116,117,119)
2- //	Ghost towns blues (essai) (p. 26)	L. A. Trip	Ghost town blues (p. 71) (poème)
3-//	Les Bocages du sens I n° 15 (p. 71)	L'infante maure	L'infante maure (P. 35)
4-//	Incertaine enfance (autobiographie) p.138)	Neiges de marbre	Neiges de marbre (p.106)
5- //	Le guide (Séance) (p.128)	Le Maître de chasse	Le Maître de chasse Livre 2 (p. 152)
6- //	Phénix fainéant dans seize postures jeu de mots n° 9 (p. 162)	La nuit sauvage	La lettre à la mère (p. 203)
7- //	Phénix fainéant dans seize postures jeu de mots n°16 (P. 166).	L'infante maure	L'infante maure (p. 132)
8- //	Comment la parole vient aux enfants (S109)	L'infante maure	L'infante maure (p. 127)
9 -//	Phénix fainéant dans seize postures (p.158- 166)	Neiges de marbre	Neiges de marbre (p. 23)
10 - //	Mouna (nouvelle)p 176	La nuit sauvage	Une partie de dés (p. 223)
11- //	Les Bocages du sens II n°75 (p. 217)	La nuit sauvage	Le grand départ (p. 214)
12- //	Les Bocages du sens II n°39(p.202),n°46(p205)	Tlemcen ou les lieux de l'écriture (essai)	Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos.
2 - //	p.85, p 170	Laezza	p 102, Dr. Antinori

2 //	p 85	Le Talisman	p 11
Le sommeil d'Ève	Le sommeil d'Ève (roman)	L. A. Trip	Le sommeil d'Ève (poème) (p 88)
27- //	P 71, Paris	Ombre gardienne	P 60, Paysage parisien
27-//	Les Bocages du sens II, p. 221	Habel	Habel, p. 172

### De Simorgh à toute l'œuvre de Dib en résonance inter-interne

Il résulte de ce tableau que cette disposition en écho nous conduit dans tous les sens de l'œuvre entière sans aucune distinction générique.

Finalement, est incontestablement un espace de re-conception qui a suscité de notre écrivain des sélections de paradigmes face à la diversité générique. Dib sollicite le témoignage de son lecteur

*« Ceux qui ont eu la curiosité de me lire pourront en témoigner. De l'un à l'autre de mes livres, des passerelles sont jetées, non d'une manière calculée mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre à un autre, nullement dans une succession logique, mais organique. Car ce n'est pas une suite romanesque, ou poétique, que je me suis efforcé de mettre sur pied, j'ai été tenté au contraire par l'aventure que constitue une exploration tout azimuts. Aussi dans ce dédale intime, des fils d'Ariane courent, se croisent, se tendent, se détendent, secrets et apparents à la fois. Aussi des personnages, des lieux réapparaissent, des situations se recréent. Peut-on vraiment parler d'avancées par récurrences? Je me le demande." <sup>141</sup>*  
(Dib, 1998, p. 207)

Dans écho, en plus de l'idée d'une prolongation des mots, il y a un retour de la parole différée par rapport à son origine, en même temps qu'un certain regain d'intérêt pour ces idées et ces mots dans la discontinuité du discours. Une sorte de dialogisme interne est ainsi instauré.

Comme nous venons de voir, le questionnement des œuvres antérieures à ainsi que l'œuvre postérieure Laezza (Albin Michel, 2006) a fait ressortir un formidable rapprochement que nous allons procéder à sa généralisation au-delà de l'œuvre dibienne par un troisième et ultime mouvement de texte à textes.

<sup>141</sup> Dib M., (1998). « L'Arbre à dire », Albin Michel, Paris

### II.1. 3. Mouvement textuel III : De *Simorgh* à l'infini intertexte :

Par infini intertexte, nous pensons à la bibliothèque, à celle dont parle l'écrivain Jorge Luis Borges<sup>142</sup>, une bibliothèque de Babel<sup>143</sup> qui reprend à son compte tout le patrimoine intellectuel humain sans distinction de genres ou de formes. Ainsi et sans être exhaustive, nous irons vers des textes appartenant à des genres différents, vers des toiles de peinture et pourquoi pas vers des pièces musicales qui ont trait aux thèmes de prédilection de Dib pour les effleurer comme des signes universels frappés d'ubiquité. Pour Mohammed Dib les signes entrent « en résonance entre eux comme nous le sommes avec autrui. »<sup>144</sup> (Dib, 1998, p. 38). Dib donne un éclairage à cette conception du signe qui est antérieure à la parole comme il le précise :

« Le signe nous est venu avant la parole et aujourd'hui encore il s'affirme comme garant de notre mémoire ancestrale tout en n'en finissant pas de rester le vecteur de la perception du cosmos et de sa symbolisation – que l'homme, pour sa survie, doit continuer à savoir entendre. »<sup>145</sup>

Le signe linguistique ou non linguistique est un élément fondamental dans les pratiques sociales. Il se trouve en nombre infini dans la société et de ce fait son étude débouche nécessairement sur d'autres disciplines car « chaque signe est un objet d'étude qui nécessite une méthode appropriée. Il n'y a donc pas de méthode ou d'objets prédéfinis » nous dit la linguiste CHIALI LALLAOUI Fatima zohra (2008, p19).<sup>146</sup>

Avec un certain nombre d'exemples, l'invitation est donnée pour un voyage dans le temps ; un voyage dans le patrimoine intellectuel universel humain :

#### **Exemple 1 :**

Nous irons pour commencer aux confins de la renaissance avec cet extrait " Heureux qui comme Alice" (*Simorgh*, p.159) qui fait référence au célèbre sonnet XXXI du recueil poétique Les Regrets (comportant 191 sonnets) de Du Bellay<sup>147</sup>, Joachim qui commence par « *heureux qui comme Ulysse* » :

---

<sup>142</sup> Jorge Luis Borges est un écrivain argentin (Buenos Aires 1899- Genève 1986)

<sup>143</sup> La bibliothèque de Babel est une nouvelle tirée de son célèbre recueil intitulé Fictions qui a imaginé une bibliothèque utopique aux dimensions inimaginables à l'époque mais actuellement elle l'est.

<sup>144</sup> Dib M., (1998). « *L'arbre à dire* », Albin Michel, Paris

<sup>145</sup> Ibidem., p. 39

<sup>146</sup> Lalaoui-Chiali, F-Z,(2008). « *Guide de sémiotique appliquée* ». O. P. U., Oran. Algérie

<sup>147</sup> Joachim du Bellay (1522-1560), auteur de la Défense et illustration de la langue française.

### Paroles

*Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,  
Ou comme cestui-là qui conquit la toison, Et puis et retourné, plein  
d'usage et raison, Vivre entre ses parents le reste de son âge!  
Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village  
Fumer la cheminée, et en quelle saison  
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison, Qui m'est une province, et  
beaucoup davantage?*

Nous atterrirons au XIX<sup>ème</sup> siècle avec Alice ; le prénom de la jeune héroïne d'Alice au pays des merveilles, le célèbre roman pour enfants de l'écrivain anglais Lewis Carroll publié en 1865.

La permutation opérée entre les noms propres, Alice et Ulysse, montre, au-delà des sonorités plaisantes une mise en abyme profonde car elle rappelle la nostalgie profonde de Du Bellay, ressentie à l'égard de son pays la France, pendant son séjour à Rome. Pour exprimer sa douleur, Joachim Du Bellay dans son recueil poétique *Les Regrets* fait référence à cette figure mythique d'Ulysse et son long voyage loin de son pays. Le voyage d'Ulysse dura dix ans, celui de Du bellay quatre ans.

Dib, Du Bellay, et jusqu'à cette figure mythique d'Ulysse partagent la même douleur; la nostalgie du pays car l'odyssée est éprouvante et interminable.

Comme pour Alice, La nostalgie commune déclenche ainsi un processus d'un certain retour merveilleux au pays natal pour se consoler de cet éloignement. Mais ce retour fut réalisé pour tous, sauf malheureusement pour notre écrivain qui en a pâti longuement à tel point qu'il les cite très souvent: Tlemcen sa ville natale et son pays L'Algérie.

### **Exemple 2 :**

Une réflexion de pure soufisme sillonne la pensée dibienne dans ses différents textes comme un éternel refrain; un hymne à la mort dans la vie: «*Homo sum*» (S., p.56) et « *Car je suis étranger parmi vous, un homme de passage...* » (S., p.83)

### **Exemple 3 :**

"...Ça ira, ça ira"(S. p.158) est un refrain qui symbolise la Révolution française. Il fut entendu pour la première fois en mai 1790.

#### **Exemple 4 :**

En écho à ses propres et nombreux passages autobiographiques dans *Simorgh*, Dib cite « De Max Frish, dans *Stiller*:«*On peut tout raconter, sauf sa vraie vie.*» (S,p224) pour en douter un peu, nous semble-t-il, de l'impossibilité ou du moins de la difficulté de cette tâche que de revenir en arrière remémorer et écrire les détails de sa vie.

#### **Exemple 5 :**

Dans le jeu de mots n°1 (S p 148), il est écrit: « on aurait dit les rideaux de la méduse » qui rappelle un tableau dramatique du célèbre peintre Théodore Géricault (21/9/1791 Rouen- 26/1/1824 Paris) précurseur et représentant important du romantisme français.<sup>148</sup> (Krausse A-C, 1995, P125).Le Radeau de la Méduse<sup>149</sup>, Huile sur toile, en grand format 491 X 716 cm, 1819 se trouve au musée du Louvre à Paris. L'œuvre montre les survivants du naufrage entassés sur un radeau à l'instant où un navire visible dans le lointain leur fait espérer le salut. Cette pièce excelle dans l'expression de l'agonie:



<sup>148</sup> Krausse A-C, (1995). « *Histoire de la peinture de la renaissance a nos jours* », Gründ, Paris

<sup>149</sup> Ibidem, p. 60. Le Radeau de la Méduse représente une catastrophe réelle. En 1816, « La Méduse », une frégate française surchargée, s'était échouée près des côtes marocaines. Comme les canots de sauvetage étaient en nombre insuffisant, on construisit un radeau où prirent place 149 personnes, mais la tempête le détacha des autres canots et il erra en mer pendant 27 jours.

### Exemple 6 :

Dans le jeu de mots n°15 (S p 165), il est fait référence à L'Académie française avec l'ancienne prononciation Française et à ses membres :

*« je lui portai des immortelles.[...] -pas à toi ? À qui alors !  
-a l'académie de François, voyons !  
-à l'académie de François, ça l'aurait laissée de glace. »*

Cet extrait nous rappelle, avec un ton ironique, que cette institution prestigieuse est très ancienne fondée en 1635 par Richelieu, elle continue de veiller à la «pureté de la langue» avec quelque 17 500 entrées. Les académiciens avaient et ont pour fonction d'œuvrer «avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à cette langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences». Suivant l'idéologie prônée par le Grand Siècle, le dictionnaire de l'Académie épurait le vocabulaire pour n'inclure que les termes permis à l'«honnête homme» et nettoyait la langue en s'appuyant sur la tradition du «bon usage» de Vaugelas.

La première page de couverture ou bien le frontispice du Dictionnaire de l'Académie Française, reproduit ci-dessous, symbolise bien l'alliance du pouvoir politique et du pouvoir culturel puisque l'ouvrage était «dédié au Roy»



La grande majorité des Académiciens sont aujourd'hui des hommes de lettres, mais l'Académie a su progressivement s'ouvrir à d'autres formes d'expression. Le nombre des académiciens ou immortels (-lles) a été limité par un *numerus clausus* fixé à quarante membres ; Marguerite Yourcenar est la première femme admise, en mars 1980.

Assia Djebar fut la première femme de lettres algérienne élue en 2005.

L'Académie se distingue par la très forte part qu'y prennent les rites : port de l'uniforme ; l'habit vert des immortels, le bicornes, la cape et l'épée sans oublier le discours d'intronisation. Il faut signaler qu'en l'an 2000, la rumeur courait de l'élection de Mohammed Dib à cette institution.

### **Exemple 7 :**

Mohammed Dib et Albert Memmi ont collaboré tous les deux, chacun de son côté, à une livraison spéciale de la revue *La Nef* (Paris, n°19-20, septembre-décembre 1964) consacrée au "Racisme dans le monde". Albert Memmi a réuni sa réflexion sur le racisme dans un texte d'ensemble ultérieur intitulé *le racisme* (Gallimard, 1982). Pour Memmi, le racisme renferme la fonction de baliser et légitimer une dominance par les avantages qu'elle procure générant un lien organique entre racisme et cette dite dominance<sup>150</sup> (Memmi, 1982, p 92).

Quant à Mohammed Dib, nous ne connaissons que ces deux textes notables appartenant au genre de l'essai celui peu connu de l'aveu du critique Jean Déjeux<sup>151</sup> (1977, p74-78), intitulé *Le racisme à rebours* paru en 1964 et celui repris, amplifié et amélioré *Un couple infernal*

(Simorgh, p.39) et qui contient dans ses interstices le titre même de l'article de 1964 à savoir *Le racisme à rebours*. Ces deux versions de notre écrivain traitant du racisme montrent un processus d'auto-reprise et de réécriture constant de la part de notre auteur dans sa stratégie scripturaire générale montrant que ce thème, comme tant d'autres d'ailleurs sélectionnés par ses soins, est toujours et plus que jamais d'actualité.

---

<sup>150</sup> Memmi A., -1982). « *le racisme* », Gallimard, Paris

<sup>151</sup> Déjeux J., (1977).« *Mohammed Dib écrivain algérien* », éd. Naaman, Québec

### Exemple 8 :

La mini-nouvelle de Dib intitulée Opéra bouffe (S, p.167) ne traite d'aucun sujet. C'est un simple tableau de véritable bouffe que deux personnages anonymes, il et elles, s'appêtent à accomplir. Mais de par son titre, elle renvoie à l'Opéra bouffe d'Offenbach ; opéra qui traite de sujet léger à l'inverse de l'opéra comique qui peut traiter de sujets sérieux. Jacques Offenbach (1819-1880) est le fondateur de l'opérette notamment viennoise. A l'opposé de ses opéras comiques, ses Opéras Bouffes connurent un grand succès. Il est aussi question d'opéra bouffe dans Laezza. (L, p.45)

### Exemple 9 :

Dib parle de la Melancholia comme origine de la souffrance humaine depuis la nuit des temps. Une question qui porte à la réflexion :

*« [...] Ils (des hommes de science) auraient dû aller sonder les sombres replis des âmes qui ont inventé, en haine des heureux panthéistes des premiers âges, la melancholia et le dieu unique. [...] pourquoi se sont tant approfondies ses (de cet excellent être humain) dispositions à la souffrance ? Quelle raison trouver à la melancholia dont il (de cet excellent être humain) fait son pain quotidien ? » (S. p.-p 41-42).*

Victor Hugo évoque la Melancholia dans un poème très célèbre en alexandrins dans son recueil Les Contemplations où il dénonce la misère et la souffrance humaine sous sa forme la plus basse et la plus vile celle qui consiste en l'exploitation servile et sans état d'âme des enfants dans le travail des usines. Melancholia est un véritable réquisitoire de dénonciation des injustices à l'égard des enfants du peuple qui sont nés pour être heureux. Écoutons-le :

*Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ? Ces doux êtres pensifs que la fièvre maigrit ?  
Ces filles de huit ans qu'on voit cheminer seules ?  
Ils s'en vont travailler quinze heures sous des meules ;  
Ils vont, de l'aube au soir, faire éternellement Dans la même prison le même mouvement. Accroupis sous les dents d'une machine sombre  
[...]  
Innocents dans un baigne, anges dans un enfer,  
[...]  
Ils ne comprennent rien à leur destin, hélas !  
Ils semblent dire à Dieu : « petits comme nous sommes, Notre père, voyez ce que nous font les hommes !  
O servitude infâme imposée à l'enfant !  
Hugo Victor, Melancholia, Les Contemplations, Livre III, 1856*

**Exemple 10 :**

La Melancholia dont parle Dib, littéralement la bile noire, ou tristesse est un trouble de l'humeur comparable à la dépression dont les symptômes sont le désespoir et le manque d'enthousiasme. La mélancolie ou Melancholia est évoquée par le peintre allemand Albrecht Dürer par un célèbre tableau reproduit ci-dessous immortalisant ce phénomène et où le mot en Allemand est inscrit à gauche et en haut du tableau. Ce dernier rappelle symboliquement l'idée que l'art doit être au dessus de la condition humaine.



<https://www.wikiart.org/>

**Exemple 11 :**

La complainte "oh temps qui a raison sur tout." (Simorgh, p. 209) exprime le pouvoir triomphateur du temps sur la résistance des personnes et des choses. Elle fait

écho au célèbre poème d'Alphonse De Lamartine intitulé Le Lac tiré de son célèbre recueil Les méditations et qui commence par la même invocation romantique :

*Oh temps suspends ton vol et vous heures propices ! Suspendez votre cours !*

[...]

*L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ; Il coule, et nous passons !*

*Le Lac, Alphonse De Lamartine*

Le sentiment du temps qui passe fut aussi une des constantes de l'inspiration chez Baudelaire. Dans le sonnet L'ennemi, il est question d'une alternance des cycles de la vie ; du temps associé à celui de la nature par le déploiement de champs lexicaux appropriés privilégiant la méditation. A l'instar de Lamartine, Baudelaire exprime la même préoccupation que Diderot dans l'accusation du temps ravageur ; l'imperceptible biophage ambiant en disant dans son poème :

*L'ennemi*

*« Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,*

[...]

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,*

*Et qu'il faut employer la pelle et les râpeaux*

*Pour rassembler à neuf les terres inondées,*

[...]

*-ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,*

*Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur*

*Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! »*

*Baudelaire, Spleen et Idéal, X*

### **Exemple 12 :**

L'élévation d'Œdipe (S. p.227) décline le thème de la purification du corps et de l'esprit d'Œdipe avant sa mort demandant à ses filles Antigone et Ismène d'apporter de l'eau vive pour les purifications et les libations. (S. p.236). Ce geste sacré se retrouve aussi dans le poème de Baudelaire intitulé *Elévation* tiré de son recueil poétique Les Fleurs du Mal (1868) :

*Elévation*

*Au dessus des étangs, au dessus des vallées*

*Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,*

*Par de-là le soleil, par de-là les éthers,*

*Par de-là les confins des sphères étoilées,*

***Mon esprit, tu te meus avec agilité,***

*Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde*

*Tu sillones gaiment l'immensité profonde*

*Avec un indicible et mâle volupté*

***Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;***

***Va te purifier dans l'air supérieur,***

*Et bois, comme une pure et divine liqueur,  
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.  
Baudelaire ; Les Fleurs du Mal (1868)*

### **Exemple 13:**

Le mot **Oaristys** figurant dans le premier jeu de mots (S. p. 158) non sans une note amusante rappelle le sonnet de Paul Verlaine intitulé *Vœu* tiré de son premier recueil *Poèmes Saturniens*(1866)<sup>152</sup> (Verlaine, 1967). Dans ce premier quatrain, et avec ce mot, la figure de la litote se dessine chargée d'une vibration émotive provenant d'un choix de vie particulier :

*Vœu  
Ah ! Les oaristys<sup>153</sup> ! Les premières maîtresses!  
L'or des cheveux, l'azur des yeux, la fleur des chairs,  
Et puis, parmi l'odeur des corps jeunes et chers,  
La spontanéité craintive des caresses !  
Paul Verlaine, Poèmes Saturniens(1866)*

### **Exemple 14 :**

Dib autant qu'Edward Saïd; cet intellectuel américano-palestinien, emploient un style de pensée fondé sur la distinction épistémologique entre « l'Orient » et « l'Occident ».

Ils parlent d'un impossible retour à l'état précédent dans l'histoire des relations esthétiques entre Occident et Orient en disant :

*« Ecrivains algériens, notre soudaine apparition a tari d'un coup et définitivement la source d'inspiration que l'Algérie a représentée et aurait pu continuer de le faire pour bon nombre d'écrivains français, tous genres confondus. Fini, les palmiers, la magie des sables, les jeux interdits avec de jeunes garçons, l'euphorie des plages réservées. Nous avons fermé les portes de ce paradis-là et mis la clé sous le paillason. Ce n'est pas demain qu'il rouvrira. » (S., p. 72),*

Et pour le cas d'Edward Saïd, le véritable concepteur des études postcoloniales:

*« L'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires. Cet Orient est*

---

<sup>152</sup> Verlaine P., (1967). « *Œuvres poétiques* », Bordas, Paris,

<sup>153</sup> Entretien galant dans la tradition bucolique.

*maintenant en voie de disparition: il a été, son temps est révolu. »*<sup>154</sup> (Saïd E, 1980, p13).

### **Exemple 15 :**

Sur la vieillesse, Dib attribue aux vieilles personnes une qualité de sainteté (S. p. 227). Charles Baudelaire avec *Les petites vieilles*, long poème dédié à Victor Hugo dont est extrait le vers connu n°72 dessine un tableau sensible de cette tranche d'humanité :

#### *Les fleurs du mal*

*XCI.- Les petites vieilles*

*1-Dans les plis sinueux des vieilles capitales,*

*2-Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,*

*3-Je guette obéissant à mes humeurs fatales,*

*4- Des êtres singuliers, décrépits et charmants ;*

*[...]*

*72- Débris d'humanité pour l'éternité mûrs !*

*Charles Baudelaire*

### **Exemple 16 :**

Le poème intitulé *Trop humain* (L. A. Trip, p. 111) évoque le célèbre livre de Nietzsche intitulé *Humain, trop humain*, troisième œuvre écrite du philosophe et dont Dib cite :

#### *Trop humain (p. 111)*

*Jouer la partie sans vous,*

*Exister sans vous : eux non. Une chance de vous avoir.*

*Ce qui vous arrive, alien*

*Dit-il. Les gens, leur pays.*

*Vous faites leur bonheur.*

*Ils ne seraient pas eux.*

*Eux seulement merveilleux, Une chance, et vous juste Parfait, habillé de clair.*

*Pour sûr, vous les sauvez*

*Des bons gardes sans coups*

*Ces gardes au pas de l'oie Qui leur emboîtent le pas.*

*Nouveau monde si nouveau*

*Qu'on ne sait si on l'aime.*

*Mais où, si ça vous arrive*

*Il vous sied d'être humain.*

*Et comme habillé de clair*

---

<sup>154</sup> Saïd E, (1980). « *L'orientalisme, L'orient créé par l'occident* », traduction de l'Américain par Catherine Malamoud préface de Tzvetan Todorov, éditions du Seuil, Paris

*Ça vous ira mieux d'aller  
Dans votre peau humaine*

(L. A. Trip, p. 111)

### **Exemple 17:**

Dans le jeu de mots suivant tenu par la bouche de son héroïne la petite Lyly Belle:

- parce que c'est beau, nous appellerons ça méditerranée, a-t-il dit. Méditerranée la douce amère, la mer mère.

Et il a ri :

-L'amère ! <sup>155</sup> (Dib, 1994, p180).

Dib nous rappelle cet extrait tiré du Recueil de vers paru en 1628, « **Et la mer et l'amour** » qui est en fait un sonnet sans titre dans lequel Pierre de Marbeuf associe ingénieusement le thème de l'amour malheureux à celui de l'eau

*Et la mer et l'amour  
Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage,  
Et la mer est amère, et l'amour est amer, L'on s'abîme en l'amour  
aussi bien qu'en la mer, Car la mer et l'amour ne sont point sans  
orage.  
Celui qui craint les eaux, qu'il demeure au rivage,  
Celui qui craint les maux qu'on souffre pour aimer, Qu'il ne se laisse  
pas à l'amour enflammer, Et tous deux ils seront sans hasard de  
naufnage.  
La mère de l'amour eut la mer pour berceau, Le feu sort de l'amour,  
sa mère sort de l'eau  
Mais l'eau contre ce feu ne peut fournir des armes.  
Si l'eau pouvait éteindre un brasier amoureux, Ton amour qui me  
brûle est si fort douloureux,  
Que j'eusse éteint son feu de la mer de mes larmes.  
Pierre de Marbeuf<sup>156</sup>, Recueil des vers*

### **Exemple 18:**

---

<sup>155</sup> Dib M., (1994). « *L'Infante Maure* », Albin Michel, Paris

<sup>156</sup> Pierre de Marbeuf (1596-1645), poète français né en 1596 à Sahurs dans la Seine-Maritime.

Elève du collège de La Flèche où il a été le condisciple de Descartes, le chevalier Pierre de Marbeuf est juriste de formation. Il exercera aussi la fonction de maître des eaux et forêts comme Jean de La Fontaine.

Dans l'extrait suivant : « S'en est en revanche ouverte l'ère du soupçon, de la méfiance à l'endroit de l'homme et de sa mauveté incarnée. »(S., p. 42) Le concept de l'ère du soupçon renvoie à un ouvrage de réflexion dans lequel Nathalie Sarraute (1900-1999), à travers 4 essais, développe sa perception du Nouveau Roman et le soupçon qui pèse sur le roman, son intrigue périmée et son personnage en trompe l'œil.

### **Exemple 19:**

« La Lettre volée, tout le temps en vue et indécouvrable » (S., p. 48) ici, Dib fait référence à La Lettre volée qui est une célèbre nouvelle de l'écrivain américain Edgar Allan Poe (1809-1849) parue en décembre 1844 appartenant au genre de littérature policière où la lettre objet de recherche est tout le temps en face mais seulement camouflée.

### **Exemple 20:**

Le thème du racisme est aussi développé dans un récit factuel de Marguerite Duras, écrivaine et journaliste de métier, dans son livre *Outside littéralement dehors* où elle rapporte un témoignage d'une scène de maltraitance d'un jeune Sans papier qui vendait à la sauvette des fleurs d'où le titre *Les fleurs de l'Algérien*. Il fut attrapé par deux policiers qui ont renversé le contenu de sa charrette. Une dame les félicite pour cet exploit raciste. Nous en citons un passage: Bravo! Messieurs crie-t-elle. Voyez-vous, si on faisait ça chaque fois, on en serait vite débarrassé de cette racaille. Bravo!<sup>157</sup> (Marguerite D., 1984, p13).

### **Exemple 21:**

Dib fait référence à la figure d'Œdipe vieillissant<sup>158</sup> (Dib, 2006, p138) dans une question posée par Nietzsche :

*« Qui de nous est Œdipe, ici? Qui est le sphinx? »  
Dans son œuvre *Par-delà bien et mal, I, Première partie*. Il en parle à plusieurs reprises dans *Simorgh* et notamment son essai *L'élévation d'Œdipe*(S,p. 227) et dans *Le désert sans détour* où le personnage Hagg-Bar pose la même question à l'autre personnage Siklist:«Êtes-vous Œdipe ou le Sphinx?»<sup>159</sup>*

---

<sup>157</sup> Marguerite D., (1984). « *Outside Papiers d'un jour* », Gallimard, Paris

<sup>158</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>159</sup> Ibid., p.-p. 108-109

### **Exemple 22 :**

Le destin a voulu que deux écrivains d'origine différente vivent les mêmes heurs et malheurs de l'exil, que tous les deux soient nés en Algérie et morts en France les mêmes années à quelques mois d'intervalle. Mohammed Dib (21 juillet 1920- 2 mai 2003) et Jean Pégri (20 juin 1920-24 septembre 2003). Mohammed Dib rend hommage à son ami de toujours Jean Pégri, écrivain auteur de : *Le maboul* (Gallimard, 1963), *Ma mère, l'Algérie* (Laphomic, 1989) en qualifiant son cas de plus tragique parce qu'il « reste toujours ignoré en France » (S., p. 70) et dans la préface, non moins pleine d'émotion, d'un numéro spécial de la revue *Littérature-Action*, intitulé *JEAN PELEGRI L'ALGERIEN* ou *Le Scribe du Caillou* écrit par Dominique Le Boucher. Cette préface signée par Dib intitulée *Jean Pégri ou le juste mot à dire* (p. 7) est un vrai cri du cœur.

### **Exemple 23 :**

Le titre de la dernière et troisième partie de *Le dire-vrai du non-dit* rappelle par sa composition le titre d'une nouvelle tirée d'un recueil de 28 nouvelles portant le même nom de Louis Aragon<sup>160</sup> qui s'intitule *le mentir-vrai* (Gallimard, 1980). Une autre nouvelle dans ce même recueil est *Le contraire-dit*. Louis Aragon ; cet autre ami et protecteur après son expulsion de son pays en 1959 et son installation en France avec qui il collabora aussi dans *Les lettres françaises*<sup>161</sup> dont ce dernier était le directeur. Dib a trouvé en Louis Aragon un ami et un défenseur contre une certaine critique coloniale après la parution de ses premiers romans *La grande maison* et *L'incendie*.

### **Exemple 24:**

Dib, étant très informé sur l'histoire et les civilisations, précise qu'elles sont mortelles (S. p.187) ce qui rappelle le philosophe et poète français Paul Valéry<sup>162</sup> dans son livre *la crise de l'esprit*, (1919) : une crise généralisée de la pensée européenne, qui fait suite à la première guerre mondiale:

*« Nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles. Nous avons entendu parler de monde disparus tout entier, [...] nous*

---

<sup>160</sup> Louis Aragon (1897-1982)

<sup>161</sup> Revue culturelle communiste qu'Aragon rejoignit en 1949 et pris sa direction en 1953

<sup>162</sup> Paul Valéry (1871-1945)

*apercevions, à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. [...] nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. »<sup>163</sup> (Valéry, 1924, 1944).*

### **Exemple 25:**

*« Derrière la réalité se dissimule une surréalité, même et différente, qui ne reste pas toujours cachée. Mais se montre-t-elle et nous découvrons ce qui dans notre paysage physique le transforme en paysage mental. Pour nous interroger. Il n'est, semble-t-il, pas interdit de penser que cela se fait dans le but de nous renvoyer à nous-mêmes, de nous engager dans une confrontation de soi à soi. Limiter à cela le champ du questionnement que nous ouvre la surréalité serait néanmoins le restreindre singulièrement ? » (S. p. 99)*

La surréalité dont il est question rappelle un vers tiré d'un poème de Guillaume Apollinaire ayant été à la source d'inspiration pour André Breton et en hommage à cet ami mort en 1912 de la grippe espagnole, il a choisi sur la base de ce mot « surréalité » et a formé le nom de son mouvement Le surréalisme.

### **Exemple 26:**

Le poème de Guillaume Apollinaire intitulé L'adieu :

*J'ai cueilli ce brin de bruyère  
L'automne est morte souviens-t'en  
Nous ne nous verrons plus sur terre  
Odeur du temps Brin de bruyère  
Et souviens-toi que je t'attends<sup>164</sup> (Apollinaire, 1913, p 48).*

Le poème cité ci-avant rappelle ce quatrain qui fait référence aux quatre saisons et la fin inéluctable de l'homme dans une forme d'adieu poétique mais Dib, n'a pas attendu l'hiver, il est parti à la saison des fleurs, un certain 2 mai 2003 par un vendredi :

---

<sup>163</sup> Valéry P., 1924, (1944). « *Variété La crise de l'esprit* », Gallimard, Paris

<sup>164</sup> Apollinaire G, (1913). « *Alcools* », Paris.

*Printemps avec toi je fleuris.*

*Mais été avec toi je muris.*

*Automne avec toi je me prépare.*

*Hiver, hiver avec toi je pars. (S .p. 63)*

### **Exemple 27:**

La littérature a cet avantage d'avoir de l'avance par rapport aux autres sciences réunies. Ceci s'est confirmé par les machines imaginées de Jules Verne et qui ont trouvé leur concrétisation au XX<sup>e</sup> siècle.

Le mot quark introduit dans le jeu de mots (*Simorgh*, p. 159) est un autre exemple qui fait référence à la structure de la matière. Le physicien Gell-Man Murray s'est inspiré du livre de James Joyce *Finnegans wake* pour nommer sa découverte le quark comme le prouve cet extrait:

*« À l'occasion de l'une de mes incursions dans Finnegans Wake, de James Joyce, je suis tombé sur le mot « quark » dans la phrase « Trois quarks pour Mōssieu Marc ». Puisque*

*« quark » (signifiant entre autres choses le cri d'une mouette)»<sup>165</sup> (Murray G-M, 1995).*

Il n'y a aucun doute que la littérature constitue des repères fixes de départ et d'arrivée dans la pensée humaine. La boucle ainsi finie, jamais nous cesserons d'en être étonné.

En conclusion, les différentes résonances externes ainsi retrouvées, il y en a énormément d'autres, démontrent qu'il s'agit d'un mouvement universel de rapprochement entre les idées, les cultures et les peuples puisque tous se reconnaissent dans cette bibliothèque à la borgésienne.

### **Tableau résumant les différentes résonances externes**

Œuvre principale:	extrait principal	Œuvre en écho	Son extrait
-------------------	-------------------	---------------	-------------

<sup>165</sup> Murray G-M, (1995).« *Le Quark et le Jaguar* », Albin Michel Paris. Traduit. par Gilles Minot, Encarta, 2009.

1-//	p. 59 : Heureux qui comme Alice.	Recueil poétique Les regrets de Joachim Dubellay	Sonnet XXXI qui commence : heureux qui comme Ulysse.
2-//	//	Alice au pays des merveilles de Lewis Caroll	Alice au pays des merveilles de Lewis Caroll
3-//	//	L'odyssée d'Homère : Epopée grecque antique	Ulysse : Héros de la mythologie grecque de l'odyssée d'Homère
-//	p. 158 : Ça ira, ça ira	Chant patriotique de la révolution française en 1790.	Le refrain
-//	p. 172 : Un entrenous-deux	L'entre-deux : concept philosophique de Sibony Daniel	Un entre-deux
-//	p.162 : Doukipudonktan	Zazie dans le métro de Raymond Queneau	L'hapax.
-//	p. 165 : les immortel(le)s, l'Académie de Françoise	Dictionnaire de l'Académie française.	Dictionnaire de l'Académie Françoise(Français ancien)
-//	p. 165 : un bouquet de fleurs mâles	Recueil de poèmes : Les fleurs du mal de Charles Baudelaire	Recueil de poèmes : Les fleurs du mal
-//	p. Rideau de la méduse	Plus célèbre toile de Théodore Géricault Radeau de la méduse	Toile en très grand format( huile sur toile 493.4/725.8)
-//	p. Mélancolia	Recueil de poèmes Les Contemplations de Victor Hugo.	Poème : Mélancholia livre III du recueil Les Contemplations
-//	//	Célèbre gravure réalisée par Albrecht Dürer (1471- 1528)	Gravure sur cuivre datée de 1514 (H/L :239 mm./168 mm.)
-//	p. 159 : quark	Gell-Man Murray : physicien	Quark : plus petite unité de mesure

-//	//	James Joyce : Finnegans wake.	Finnegans wake
-//	p. 184 : Le voyage	Recueil de poèmes Les fleurs du mal de	3poèmes :L'invitation au voyage, Le voyage,
		Charles Baudelaire	Un voyage à Cythère.
-//	p. Frina ou le four traditionnel.	Pierre Bourdieu	La maison kabyle
-//	p. 39 Un couple infernale	Albert Memmi, Le racisme, (Gallimard, 1982)	Albert Memmi, Le racisme, (Gallimard, 1982)
-//	p. 209 le temps	Recueil de poèmes Les méditations d'Alphonse de Lamartine	Le Lac (poème)
-//	//	Charles Baudelaire Spleen et Idéal X	L'ennemi (sonnet)
-//	//	Ronsard	
-//	p. 227 : L'élévation d'Œdipe.	Recueil de poèmes Les fleurs du mal de Charles Baudelaire	Elévation (poème)
-//	p. Le discours raciste	Marguerite Duras : Outside(Gallimard, 1985)	Les fleurs de l'Algérien, p. 13
-//	p. 158 : Oaristys	Premier recueil de Paul Verlaine : Poèmes Saturniens	Vœu (poème)
-//	p. 72fin de l'exotisme.	L'orientalisme. L'orient créé par l'occident d'Edward Saïd	p. 13(Seuil, 19...)
-//	p. 227L'élévation d'Œdipe ; la sainteté des vieilles personnes.	Charles Baudelaire, Les petites vieilles(long poème dédié à Victor Hugo)	Vers n° 72
-//	p. Trop humain	Humain, trop humain œuvre du	Humain, trop humain, p

		philosophe Nietzsche.	
- //	Les civilisations sont mortelles (S p 187)	Paul Valéry la crise de l'esprit: Variété	Les civilisations sont mortelles

L'analyse toute entière est une tentative de reconstitution dans le temps qui rétablit l'horloge du Temps et de l'Histoire qui sont en mouvement. L'œuvre dibienne est installée dans la durée, le temps infini de l'éternité en la réconciliant avec l'Histoire et avec toutes les œuvres du monde d'où, nous semble-t-il, le titre pris par Dib désignant le mythe de l'immortalité et de la résurrection *Simorgh/Phénix*. La **résurrection** de *Simorgh* qui renvoie dans les termes, à travers un jeu anagrammatique, à **reconstruire** l'Œuvre totale.

## **Deuxième chapitre**

### **Des relations intertextuelles à la fragmentation**

Ce deuxième chapitre reviendra sur les formes de transtextualités repérées, sur la relation de Mohammed Dib à son lecteur et sur la symbolique de la fragmentation qui conforte le choix de la forme d'épure prise par *Simorgh* en lui attribuant un sens profond et sacré.

### **II.2.1. De l'intertextualité dans tous ses états :**

Intertextualité, Métatextualité, Hypertextualité, Architextualité et paratextualité ; toutes ces formes sont satisfaites à des degrés divers. Nous pourrions nous prononcer sans risque aucun que *Simorgh* exprime cette intertextualité à fleur de peau. Il est à considérer que nous sommes en présence d'un florilège de concepts propres à la terminologie de Gérard Genette : observons donc les concepts suivants :

#### **- Intertextualité:**

Relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ou Présence effective d'un texte dans un autre texte. Explicitement, il s'agit dans *Simorgh* des bocages du sens 1 et 2 et les pléthores de citations. Moins explicite et moins littéral, plutôt allusif, c'est le cas des jeux de mots dans Phénix fainéant dans seize postures.

#### **- Métatextualité :**

La Métatextualité se définit comme une relation critique ou de commentaire. Cette fonction majeure à laquelle Dib porte un grand intérêt en vue non seulement d'explicitier la partie dictionnelle de *Simorgh* mais aussi d'apporter un éclairage à toute l'œuvre dibienne et aussi un accès à la culture universelle.

Dans *Simorgh*, des combinaisons textuelles particulières, qui permettent cette métatextualité, sont remarquables dans les quatre cas suivants où premièrement, un essai vient entrer le conte philosophique (p. 9), deuxièmement, un récit anecdotique vient se greffer à l'essai Ghost towns blues ( S, p. 26),troisièmement, un récit

fragmentaire se greffe à la nouvelle la visiteuse égarée ( S, p. 56) et lui-même; ce fragment, est ponctué de poèmes/chants et quatrièmement, l'essai La couleur pire (S, p. 148) relié à six fragments en italique juxtaposés par un point (3 fragments) ou une virgule (les 2 derniers fragments) ou même séparé par un blanc de 2 lignes (le troisième fragment).

Un dernier et cinquième cas où l'essai L'élévation d'Œdipe(S, p. 227) est ponctué par des épisodes d'une mini-tragédie retraçant les derniers jours d'Œdipe à Colone.

#### **- Hypertextualité :**

Il y a plusieurs hypotextes pour l'hypertexte dont il est question à savoir *Simorgh*.

Cette diversité suppose que l'hypertexte doit être dans l'état d'épure pour pouvoir toucher et explorer tout l'intertexte généralisé ou les hypotextes. Cela conforte notre positionnement dans notre thèse.

#### **- Architextualité:**

Relation compromise puisque le texte de *Simorgh* ne porte pas de mention générique. Le texte n'a pas, par conséquent, de statut générique mais possède bel et bien un titre, des intertitres et des séquences bien déterminées. Depuis L'arbre à dire (Albin Michel, 1998), Dib a rompu cette relation à l'architexte. C'est le même cas pour Laezza (Albin Michel, 2006). Cette étude des échos prouve son aisance à faire passer ses messages passant d'un genre à un autre pour finalement s'affranchir de ces contraintes liées à l'histoire littéraire occidentale. Sans être novateur, il entre dans la dissidence générique.

#### **- Paratextualité :**

Une relation indirecte entretenue avec les préfaces et les rares interviews audio-visuelles et écrites accordées par Dib à des journalistes. Il n'en demeure pas moins que sa relation avec son lecteur est plus que jamais renforcée et largement convoquée.

## II.2.2. Relation au lecteur :

Dans *Simorgh*, le rôle du lecteur semble être déterminé par Mohammed Dib.

Cette hypothèse suppose qu'il a une place de choix dans notre corpus d'étude puisqu'il est appelé à faire usage de sa capacité interprétative de ce texte dans une forme d'adaptation qu'à la suite d'Umberto Eco, nous nommons actualisation<sup>166</sup> (Eco, 1985, p 59) pour réaliser son bon fonctionnement.

Eco avance aussi qu' « au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. »<sup>167</sup> Il nous semble, comme le dit si justement Eco, que *Simorgh* est un texte « émis pour quelqu'un capable de l'actualiser. »<sup>168</sup> et qui entretient une coopération avec l'auteur dans une forme de promotion.<sup>169</sup> En conclusion, le texte de *Simorgh* est à la recherche d'un Lecteur Modèle.<sup>170</sup>

Pour la construction de son lecteur idéal des critères de disponibilité, de haute sagacité associative, d'encyclopédie indéfiniment illimitée, sont mis à contribution, ajoute Eco<sup>171</sup> :

*« Son lecteur modèle, il le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clés, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées. »*<sup>172</sup>

Mohammed Dib est conscient du rôle attribué au lecteur modèle. Signalons, à cet effet, que Dib éclaire, guide et interpelle son lecteur à plusieurs reprises dans son texte, citons ici :

*"Les pages orphelines. C'est l'une d'elles, qui figurait dans Comme un bruit d'abeille, et qui n'y figure plus. Passible d'être une de ces détestables*

---

<sup>166</sup> Eco U., (1985). « *Lector in Fabula* », Grasset,

<sup>167</sup> Ibidem, p. 62

<sup>168</sup> Ibid., p. 62

<sup>169</sup> Ibid., p. 68

<sup>170</sup> Concept forgé par Eco Umberto dans son ouvrage *Lector in fabula*.

<sup>171</sup> Ibid., p. 69

<sup>172</sup> Ibid., p. 69

*longueurs qui, si courtes qu'elles soient, paraissent toujours plus longues qu'elles ne le sont, pèsent plus que leur poids dans les subtiles balances du lecteur, elle a sauté à la suite d'une ultime révision du manuscrit [...] La voici : " (S., p. 65)*

Dib vient de qualifier ces micro-textes de pages orphelines comme appellation neutre et sans filiation puisqu'elles n'ont pas été publiées et restent donc à l'état originel de pensées fugaces inédites et rattrapées dans un ultime mouvement automatique par son incorporation dans *Simorgh*. Aussi, dans *Laezza*, Dib, par exemple, introduit une note où il prend soin de préciser sa date et lieu de rédaction : « (Note retrouvée, du 6 janvier 1957, rédigée à Tlemcen.) »<sup>173</sup> (Dib, 2006, p110).

A ce niveau, il est à se demander combien de ces pages qualifiées d'orphelines n'ont pas vu la lumière et qui, peut-être, auront fait le bonheur de généticiens spécialistes de brouillons d'auteurs. Il faut rappeler ici que dorénavant les archives et manuscrits de Mohammed Dib se trouvent à la Bibliothèque Nationale de France. Le fonds Mohammed Dib a été donné à la BNF par son épouse Madame Colette BellissantDib, le 24 juillet 2012.

Le deuxième appel de Dib à son lecteur, est dans le passage suivant : « je l'ai conté ailleurs, j'ai dit comment [...] » (S, p 35) où la distance avec son lecteur semble véritablement réduite voire simplifiée en se mettant à résumer à son lecteur son sujet ici de prédilection le sable, le vent et le désert : « C'est le désert. » (S., p, 35)

La troisième convocation est dans l'extrait ci-après : "...c'est à cette question à peine déflorée, plus avant, de clonage, de virtuel, que je fais allusion." (S., p. 170). Dans cet essai passionnel, la distance entre le lecteur et Dib semble être totalement supprimée. Le lecteur est nettement convié et conduit dans sa lecture. Il faut dire que le thème du clonage qui le motive y est pour beaucoup.

Dib s'adresse à un lecteur suffisamment informé, cultivé et idéalisé, il est de ce fait plus que conscient du rôle qu'il attribue à ce dernier, il précise qu' :

*« En fait de sens, s'agissant d'œuvres romanesques, ou dramatiques, le dernier mot comme de juste n'appartient pas à l'auteur, mais au lecteur, au spectateur ; un dernier mot, cela va de*

---

<sup>173</sup> Dib M., (2006).« *Laezza* », Albin Michel, Paris

soi, différent d'un lecteur à l'autre, d'un spectateur à l'autre. »<sup>174</sup> (Dib, 2006, p115).

En conclusion, et par ce dernier appel vers la fin de *Simorgh* : « Reste à se demander si cela présente un intérêt pour qui que ce soit. » (S p. 238), Dib semble faire de son lecteur son complice, l'élue de son magistère ; il en élève les horizons d'attente au point de devenir le dépositaire qui reçoit ses dernières volontés et/ou pensées.

### **II.2.3. *Simorgh*, symbolique de la fragmentation :**

*Simorgh*, par sa qualité de texte fragmenté, a acquis une dimension théologique qui n'est pas sans rappeler « la vénération coranique et luthérienne (N.T.) du fragment « Recueillez tous les fragments restants, que je ne périsse pas » (Jean, 6, 12) »<sup>175</sup> (Montandon, A., 1992). Cette dimension eschatologique montre le sens profond du fragment comme signe de notre finitude nous rappelle Alain Montandon.<sup>176</sup> De par cette nature, *Simorgh* se conçoit comme une écriture de la sacralité; lieu de la parole et de la révélation. C'est(le fragment) "le jardin des ruines, irrationnel, chaotique"» ajoute Alain Montandon<sup>177</sup>

Autre point, le fragment, selon la conception de Friedrich Schlegel, est prophétique car il possède une capacité combinatoire illimitée. Il note " chaque trouvaille est un roman en miniature"<sup>178</sup> (Montandon, 1992, p 93). Si l'on venait à compter les fragments présents dans *Simorgh*, les romans en germe qui en sortiraient, doubleraient de puissance et de présence. Friedrich Schlegel dit ailleurs: « Je ne cherche qu'à semer des fragments de recherches (*fermentacognitionis*).»<sup>179</sup> Tel est, nous semble-t-il, l'objectif final de Mohammed Dib semer des fragments sur le parcours des idées, sur le chemin du lecteur pour le pousser dans cet agora par la réflexion et la méditation en se les appropriant et en faire leurs choses.

---

<sup>174</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris

<sup>175</sup> Montandon A., (1992). *les formes brèves*, Hachette, Paris

<sup>176</sup> Ibidem., p. 88

<sup>177</sup> Ibid. p. 89.

<sup>178</sup> Montandon A.,( 1992). « *Les formes brèves*, Hachette », Paris

<sup>179</sup> Ibidem p. 88.

Alimentant les appréhensions humaines d'espérance et de frayeur l'eschatologie, particulièrement active dans les périodes de crise, fonctionne en déployant un imaginaire sans limites pour penser ce qui limite la vie humaine.

Mais les textes de Dib ont toujours été à la recherche de cette sacralité qui se manifeste dans ses textes tantôt par la quête mystique des personnages de ses romans comme c'est le cas dans *Le désert sans détour*, dans *Habel* et *Simorgh* (p.9) pour ne citer que ceux là. Un imaginaire est, ainsi déployé, pour réfléchir sur les angoisses humaines les plus existentielles et les plus profondes. En dehors de cette forme, les textes dibiens sont jonchés de passages bibliques ou coraniques directement cités ou traduits de l'arabe pour le cas du Coran. Dans d'autres textes, ce sont les paroles de Yahvé ou des psaumes qui font figure de foi. Une sacralisation du texte et du monde est ainsi en marche.

*Simorgh* se manifeste comme un espace sacré et «la révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de "fonder le Monde" et de vivre réellement»<sup>180</sup> (Eliade, 1965, p 27) acquérant ainsi une valeur existentielle. Dans ce cas l'espace profane le plus relatif peut concourir à l'expérience religieuse de l'espace. L'exemple le plus pertinent est donné par l'évocation de ce premier lieu d'écriture pour Dib qui n'est autre que sa ville natale Tlemcen, et par extension son pays natal, qui est évoqué à maintes reprises dans *Simorgh*. «Ce sont "des lieux saints" de son Univers privé» nous dit Mircea Eliade.<sup>181</sup>

Il est à signaler que Le Coran donne au fragment une interprétation pragmatique qui accorde sans nul doute une forme supplémentaire d'efficacité au texte de *Simorgh* :

« [Nous avons fait descendre] un Coran que Nous avons fragmenté, pour que tu le lises lentement aux gens. Et Nous l'avons fait descendre graduellement» (Sourate *Le Voyage Nocturne*(17), *Verset 106*)<sup>182</sup>

A travers ce verset, deux adverbes de manière (lentement, graduellement) considérés comme synonymes viennent conforter ce dire dans un souci d'efficacité

---

<sup>180</sup> Eliade M., (1965). « *Le sacré et le profane* », Gallimard, Paris

<sup>181</sup> Ibidem p. 28

<sup>182</sup> Essai de Traduction du Coran, DAR AL-CORAN AL-KARIM, BEYROUTH-LIBAN, 2008( 2<sup>ème</sup> édition)

maximale et de pragmatisme. Le fragment dans le texte dibien se veut pragmatique pour atteindre son lecteur. Voilà un autre argument qui conforte le choix de ce mode d'écriture chez Mohammed Dib.

Françoise Susini-Anastopoulos<sup>183</sup> (1997) renforce notre réflexion. En effet, vers la fin de son essai sur l'écriture fragmentaire, elle qualifie cette dernière d'écriture dynamique et en acte et qu'elle est à chercher dans les enjeux de la fragmentation textuelle. Par sa forme discontinue, l'écriture fragmentaire constitue un exemple de valorisation sémantique de la forme, précise cette auteure, indépendamment des énoncés dont elle est porteuse. Le modèle fragmentaire définit par cette auteure comme "un espace conflictuel, un lieu de tensions et un champ de forces, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques positives d'ouverture et de redéfinition, confirmant son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique, que logique et gnoséologique."<sup>184</sup>

Anastopoulos ajoute que le rôle du lecteur est déterminant dans la mesure où c'est à lui qu'incombe la reconstitution du tout de l'œuvre fragmentaire à partir d'un certain nombre d'éléments hétérogènes. Elle continue en disant que c'est dans les multitudes expériences et pratiques personnelles des auteurs que se situe son avantage

*«La pensée en fragments articule incontestablement une critique cohérente du système, mais à sa manière suspendue, à la fois stationnaire et indéfiniment progressive. [...] le volet positif de cette déconstruction est à trouver dans les différentes propositions taxinomiques alternatives avancées par les auteurs de fragments.»<sup>185</sup>*

Françoise Susini-Anastopoulos avance un argument de taille comme avantage définitivement en faveur de l'écriture fragmentaire pour la valoriser et l'élever:

*« En fait, au-delà des nuances de la typologie, le texte fragmentaire a le grand mérite de privilégier la relance du questionnement et de mettre l'accent sur la nécessité d'une inconnnaissance relative, mais radicale, dans le mouvement même de la pensée. [...] la signification, la "signifiante", le sens se livrent, libres du carcan du sens. [...] l'exigence fragmentaire est donc à comprendre davantage*

---

<sup>183</sup> Susini-Anastopoulos F., (1997) « L'écriture fragmentaire », PUF, Paris,

<sup>184</sup> Ibidem, p. 258

<sup>185</sup> Ibid. p. 260

*comme une "attitude" de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique. »<sup>186</sup>*

## **Conclusion :**

La loi de la conservation de la matière requise par Lavoisier nous enseigne que " rien ne se crée, rien ne se perd, tout se conserve.". Ce prédicat de base de la chimie nous le convertissons, à notre tour, pour assurer que rien ne se crée, rien ne se perd et que tout se transforme. Le génie Dibien est totalement mis à contribution dans sa création par son style personnel, par cette écriture fragmentée mais aussi par la récupération des genres, des thèmes, des préoccupations, des centres d'intérêt personnel ou général, par tout ce qui motive, tout ce qui ronge de l'intérieur. Et l'on ne serait pas Homme si on ne ressentait rien à l'égard du macrocosme et du microcosme appelé Algérie. Cette posture est le résultat d'un fondement admis depuis fort longtemps car l'œuvre est conçue pour l'homme et doit lui convenir; elle n'est pas une sépulture construite pour les morts. Ce principe fort consenti nous mène vers la relation privilégiée du lecteur de car Dib en a fait un lecteur idéal, un lecteur modèle voire un lecteur du futur déjà là.

Mais revenons aux mouvements textuels dans *Simorgh*. Il nous apparaît qu'à partir de ces échos exposés dans les trois mouvements textuels ci-dessus, nous découvrons deux itinéraires bien distincts. Pour commencer, une double forme d'écho de enroulé sur lui-même et sur l'œuvre dibienne (chapitre 1 & 2 de la deuxième partie ); un « deux en un » mouvement du texte de et de l'œuvre dibienne d'un côté, et de l'autre un deuxième (chapitre 3 de la deuxième partie ) reliant au mouvement général de la culture universelle comme faisant suite et partie intégrante du mouvement universel de la pensée humaine en ce début du vingt et unième siècle.

Par ailleurs, le processus d'écriture dibienne va dans le strict même sens de ce que la critique Sari Mostefa Kara a mentionné dans sa thèse sur les pouvoirs de l'écriture et authenticité de l'écriture de Mohammed Dib qui semble avoir trouvé les

---

<sup>186</sup> Ibid. p 260

lignes directrices de l'écriture dibienne caractérisée notamment par une linéarité quasiment absente qui l'inscrit dans la modernité la plus absolue, nous la rappelons :

*« Le texte dibien n'est pas linéaire. Il ne suit pas un "ordre de raison" stable. Il est fait plutôt de reprises. De réinscriptions continuelles, d'effacements et de réajustements avec un jeu complexe de miroirs, d'enroulement sur soi qui s'apparente à la thématique de l'écho et lui permet de se regarder lui-même, de prendre pour objet de recherche sa propre possibilité. Texte à plusieurs dimensions et plusieurs entrées, il ne se donne pas à lire comme une donnée thématique. Ce qui est écrit dans Formulaires est repris et réordonné dans Qui se souvient de la mer, réajusté dans le Talisman, se trouve sous un éclairage particulier dans La Danse du Roi; son écho se manifeste dans Cours sur la rive sauvage. »<sup>187</sup> (Sari- Mostefa Kara F., 1986, pp. 778-781).*

Pour la critique Sari- Mostefa Kara, l'écriture de Mohammed Dib est en gestation permanente, elle la présente comme suit :

*« C'est une écriture qui reconnaît la rupture. C'est dans les lacunes, les marges, les lapsus, les guillemets, qu'elle s'abrite et prolifère; dans l'intertextualité qui se développe comme une grossesse permanente qui pousse le texte vers son expansion, dans les brèches du silence et les éclairs de la trouvaille. »<sup>188</sup>*

Vivre en fragments, en discontinuité et en parfaite résonance semble être la condition du livre et de l'œuvre entière de Dib. Personne ne saura dire autant que Dib lui-même ce qu'il pense de cette question :

*"En fait, je me rends compte que je n'ai jamais eu le sentiment de m'être mis à écrire un livre et puis, ce livre achevé, d'avoir tiré un trait pour en commencer un autre. Dès le départ, j'ai su que j'écrirais quelque chose d'ininterrompu, peu*

---

<sup>187</sup> Sari- Mostefa Kara F., (1986). Pouvoirs de l'écriture et authenticité essai sur l'œuvre de Mohammed DIB, thèse de doctorat d'Etat ès-Lettres et Sciences Humaines, Université d'Oran, Algérie.

<sup>188</sup> Ibid. p. 1007.

*importe le nom qu'on lui donne, quelque chose au sein de quoi j'évolue et avec quoi je me bats encore après cinquante ans d'écriture. La même matière, le même univers, la même œuvre- si on veut ! – mais rien qui progresse linéairement, tout droit devant. Plutôt, qui pousse par récurrences, à la façon d'une étoile et, comme tel, rayonne dans tous les sens, plus fort dans un sens à un moment donné, plus fort dans autre à un autre moment. »<sup>189</sup> (Dib, 2000, p207).*

Les mouvements textuels ainsi exposés dans ces chapitres (mouvements textuels 1&2 réunis/ mouvement textuel 3) évoquent, pour notre cas, la danse du derviche tourneur, inspirée par le grand poète mystique Rûmi, en cherchant par son geste suprême à s'unir à l'UN ; une forme d'ascension pour accéder à l'épure du texte comme on épure l'âme. Aussi, le mouvement de la terre est ainsi fait, elle tourne autour d'elle-même et autour du soleil créant le jour et la nuit, les saisons pour le grand bonheur de l'humanité, telle, aussi, la forme de la coquille de l'escargot et jusqu'au cosmos qui pivote réglé comme il est rappelant les lois de la physique, de la centrifugeuse, qui épure la matière en un parfait nectar dégagé de toute substance superfétatoire. Nous sommes en présence de signes d'une cosmogonie particulière. Un verset de la Sourate Les Détaillés invoque aussi la Vérité d'un univers dévoilée par Ses signes:

*« Nous leur montrerons Nos signes sur les horizons et dans leur âme, jusqu'à ce qu'il leur devienne évident que c'est cela la Vérité. Ne suffit il pas que ton Seigneur soit témoin de toute chose ? »  
»<sup>190</sup>Sourate Les Détaillés (en Arabe Foussilate) n° 41, verset 53*

A travers ces mouvements, *Simorgh* semble être à la recherche d'une épure/pureté originelle et d'une forme de sacralité inhérente au Livre Saint. Cette épure ne peut qu'être épistémologique. La troisième partie sera consacrée à cette dimension.

---

<sup>189</sup> Dib M., (2000). « *L'Arbre à Dires* », Albin Michel, Paris

<sup>190</sup> Essai de traduction du coran, Sourate n° 41 Les Détaillés (en Arabe Foussilate), verset n° 53, DAR Alcoran AL-KARIM, Beyrouth, Liban, 2008, p 267.

## **TROISIEME PARTIE**

***Simorgh, une épure épistémologique***

**L'épure en postures**

*« Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien. L'œuvre de chaque romancier contient une vision de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman. C'est cette idée du roman, inhérente à mes romans, que j'ai fait parler. »*

*Kundera Milan, L'art du roman, Gallimard, 1986, p.7*

## **Introduction :**

Arrivé à ce niveau d'analyse par ces différentes résonnances du texte de *Simorgh*, nous allons explorer la dimension épistémologique dans *Simorgh*. A cet effet, Gérard Fourez<sup>191</sup> (2003), définit l'épistémologie dans son livre *Apprivoiser l'épistémologie*, comme « le nom de la discipline qui étudie la façon dont on connaît. [...] L'épistémologie c'est aussi, pour chacun, une réflexion sur sa vie et sur notre vie. Des questions sur l'existence et son sens sont en jeu.<sup>192</sup> » Ceci n'est possible, nous dit Fourez, qu' « Avec le concours de paradigmes de plusieurs disciplines définis comme l'ensemble des présupposés, normes, croyances, méthodes, appareils de mesure, attentes etc. »<sup>193</sup>. Nous nous intéresserons avec Fourez à la transdisciplinarité « c'est-à-dire à la manière dont on emprunte une démarche à une discipline pour comprendre

---

<sup>191</sup> Fourez G., (2003). « *Apprivoiser l'épistémologie* », De Boeck, Bruxelles

<sup>192</sup> Ibidem pp. 9-10

<sup>193</sup> Ibidem p. 13

un phénomène relevant d'une autre ». <sup>194</sup> La perspective adoptée est donc une vision constructiviste c'est-à-dire « une approche qui met l'accent sur le fait que chaque individu se construit ses représentations du monde » <sup>195</sup>.

Par ailleurs, nous prenons acte de la conception de Bakhtine qui adopte une approche linguistique ou structurale des textes et se refuse néanmoins à réduire sa lecture à une perspective univoque, dénaturant et appauvrissant l'objet littéraire ; l'histoire et la société, en particulier, ne peuvent être exclues de l'étude critique d'un texte, car tout discours littéraire, même le plus intime, est marqué par l'ensemble de la communauté. La littérature est perçue par Bakhtine comme un fait complexe, lieu où se croise une multiplicité de discours hétérogènes, réseau de connotations en nombre indéfini, impossible à fixer de façon définitive, impossible à clore sur lui-même. Nous épouserons cette conception bakhtinienne du fait littéraire inséré dans sa société et dans son temps qui coïncide avec cet autre critique pour définir l'écrivain de génie. C'est ce que montre Michel Lallement : « L'écrivain de génie nous semble être celui qui arrive à réaliser la synthèse, celui dont l'œuvre est en même temps la plus immédiate et la plus réfléchie, parce que sa sensibilité coïncide avec l'ensemble du processus et de l'évolution historique. » Goldman Lucien (1959), *Recherches dialectiques* <sup>196</sup> (Lallement, 1993, p125).

Pour sa part, Jean-Michel Adam, dans son livre *Linguistique Textuelle Des Genres De Discours Aux Textes*, conforte aussi notre plan de recherche en précisant que: « Le discours doit toujours être pensé comme inter-discours et dans la diversité des pratiques socio-discursives humaines qu'ont pour métier de décrire anthropologues et ethnologues, historiens de la culture, sociologues et sociolinguistes. » <sup>197</sup> (Adam, 1999, p 87).

Par ailleurs, Paul Ricoeur <sup>198</sup> (1996, p 1075) dans un article publié dans l'encyclopédie Universalis, explique que l'écriture met l'auteur en situation de rupture avec son texte. D'ib se souscrit à cette idée en disant qu': « À partir du moment où je

---

<sup>194</sup> Ibid. p. 15

<sup>195</sup> Ibid., p. 15

<sup>196</sup> Lallement M., (1993). « *Histoire des idées sociologiques de Parsons aux contemporains* », Nathan, Paris.

<sup>197</sup> Adam J-M., (1999) « *linguistique textuelle des genres de discours aux textes* », Nathan.

<sup>198</sup> Ricoeur P., (1996) « *Signe et sens, p.-p. 1075-1078 Encyclopaedia Universalis, corpus 20* », éditions E U, Paris. p 1075.

les ai publiés, mes livres ont cessé de m'appartenir pour appartenir aux lecteurs, aux critiques, aux étudiants. »<sup>199</sup> Mieux encore, dans un geste on ne peut plus noble, Dib nous fait don de ses livres :

« S'il se trouve quelqu'un pour s'y intéresser, mes livres sont à sa portée, qu'il s'en arrange. »<sup>200</sup>

L'œuvre ainsi conçue, fragmentée et en échos multiples, garde sa propre autonomie à partir du style qui fait d'elle une opération singulière et influente et donnera un effet certain sur son lecteur.

En effet, les pleines découvertes et appréciations de se font de plus en plus à travers les re-lectures et les échos qui interpellent en boucle et sans interruption son lecteur dans une forme de traces indélébiles laissées de son passage dans l'esprit de son lecteur comme un ouragan « Catherine » littéraire pour le grand bienfait de son lecteur sous l'effet d'un style particulier agissant en différé sur son lecteur comme le confirme

Ricoeur : « La notion de style ne vaut qu'au niveau d'œuvres singulières produites par une activité individualisante de travail. Le style désigne ainsi une singularité opérante.

La grande originalité de l'écriture est que le rapport au locuteur n'est plus donné à titre immédiat dans une relation d'expression, mais qu'il doit être lui-même interprété, reconstruit, à partir de l'œuvre et des autres indices psycho-biographiques. »<sup>201</sup> (Ricoeur, 1996, pp 1075-1078).

Le positionnement orienté vers le monde, nous le devons à cette forme d'écriture à la fois fragmentée et sous forme d'épure. Une écriture qui a un pouvoir extraordinaire de dénomination et d'ouverture.

Avec ce titre « ou l'épure en postures », Il s'agit en fait, dans cette partie, d'une pluralité de postures dibiennes qu'on peut concevoir aussi comme une hétérogénéité

---

<sup>199</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, p 100.

<sup>200</sup> Ibid., p 100

<sup>201</sup> Ricoeur P., Signe et sens, p.-p. 1075-1078 Encyclopaedia Universalis, corpus 20, éditions E U, 1996, p 1075

posturale que nous tenterons d'expliciter par le biais de paradigmes épistémiques pris aux sciences sociales et humaines. Nous empruntons le concept de posture à Jérôme Meizoz<sup>202</sup>. « *La fabrique des singularités*, nous dit Meizoz, interroge les diverses postures attachées à la pratique des écrivains. »<sup>203</sup> Pour ce dernier, une posture permet de relier au préalable « un état du champ avec les options discursives des auteurs, leurs tons et styles ». <sup>204</sup>Meizoz nous invite à présenter « les formes littéraires comme des procédés singularisants de positionnement énonciatif dans une sphère précontrainte de pratiques. »<sup>205</sup>

Il explique encore que « la fabrique des singularités interroge les diverses postures attachées à la pratique des écrivains [...] De quelles manières le traitement des genres et des styles participe-t-il de la pluralité des postures auctoriales ? (p 8), l'étude d'une posture suppose d'articuler un état du champ avec les options discursives des auteurs, leurs tons et styles. On peut ainsi penser relationnellement la position dans le champ, sa mise en scène dans une « posture » qui inclut une stratégie formelle et une présentation de soi en public. »<sup>206</sup>

Or, Un état du champ littéraire est justement réalisé dans *Simorgh* par Dib lui-même à travers ses divers passages et extraits mis en lumière, lus et/ou analysés (voir supra partie 1 et partie 2) qui reflètent un état du champ et du monde en ce millénaire.

Donc Dib remplit pleinement les critères d'une singularité au sein du champ littéraire mondiale.

Nous allons nous arrêter, pour commencer, à des postures ethnologique, anthropologique et sociologique dont le dénominateur commun est le positionnement d'observateur puis continuer avec des postures historique et critique d'art, d'abord, avec la littérature qui tentent de penser le monde pour terminer « en beauté » avec des postures de « rêve » avec deux autres Arts, rien moins qu'entre musique et peinture.

---

<sup>202</sup> La fabrique des singularités, édition Slatkine, Genève, 2011 est le tome 2 des Postures littéraires(2007).

<sup>203</sup> Ibidem, p.8

<sup>204</sup> Ibid. p. 9

<sup>205</sup> Ibid. p. 10

<sup>206</sup> Ibid. p. 10

**Premier chapitre :**

**Dib observateur du monde**

Triste déclaration que de dire et rasséréner que le Monde nous est insoumis, ce monde que nous avons en partage. Hasarder à le dominer reste une tâche très ardue.

Qu'y faire alors. Comme à son accoutumée en proférant une sagesse, Dib tente de l'examiner :

"Dans la trame d'une vie, toute circonstance en implique une chaîne infinie et l'énoncé globalement, et instantanément.[...] un **monde qui ne nous est plus soumis**, mais que nous nous tenterons toujours à assujettir. Il me semblait être parvenu à l'origine, au point indéfiniment différé où se croisent tous les chemins, toutes les nostalgies, toutes les promesses. " <sup>207</sup> (Dib, 1997, pp. 121-122).

Une autre et ultime tentative de déchiffrer ce monde se fait jour à travers ; ce textegenèse à la croisée des chemins, des nostalgies et des promesses. Nous allons nous aventurer dans ces terras incognitas en partant de postures dibiennes.

L'observation est une technique de recherche exigeante mobilisée par Dib permettant d'analyser les faits. A remarquer que la position de l'observateur est souvent difficile avec une perspective limitée. Dib a exploré tous les espaces internes et externes grâce à la technique de l'auto-observation ou observation de son groupe (espace interne) ou l'observation d'un autre groupe (espace externe) sans se cloisonner dans aucun.

Nous posons l'hypothèse que Dib s'est doté d'une observation<sup>208</sup> généralement simple utilisant tout bonnement ses sens spécialement la vue et l'ouïe aussi perçants

---

<sup>207</sup> Dib M., (1997). « *Le talisman* », Actes SUD, Paris.

<sup>208</sup> Riviere C., (1995). « *Introduction à l'Anthropologie* », Hachette, Paris, p.-p. 23-24.

comme il le confirme lui-même avec une certaine aisance. A la question que ressentez-vous au moment d'écrire un roman, Mohammed Dib répond en mettant en valeur ses deux atouts précieux l'ouïe et la vue comme des auxiliaires pertinents d'analyse :

*« J'ai l'impression que ce n'est pas moi qui écrit et qui invente, que les choses se présentent toutes seules, et que je n'ai qu'à écouter et voir. Concernant les dialogues et les discours, je n'ai même pas besoin de chercher. Je les entends et je les rédige. J'ai fait cette constatation depuis longtemps, c'est la partie de mes manuscrits que je corrige le moins. Les dialogues, dans leurs états premiers, restent inchangés, exactement comme d'autres personnes, en parlant en ma présence, me demandent de transcrire leurs paroles en les maintenant telles quelles. »<sup>209</sup>*

Mais parfois cette observation est **armée** comme lors de la prise de ses photos datées de 1946, muni de son appareil photos ROLLEIFLEX, dans son ouvrage *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*<sup>210</sup> (1994) contenant ses propres photographies de 1946 et celles de Philippe BORDAS datant de 1993 qui reprend les images des algériens de cette époque dans leur vie quotidienne.

Il s'agit aussi d'une observation **continue** comme le montre sa première trilogie intitulée *Algérie* composée de ses premiers romans, *La grande maison* (1952),

*L'incendie* (1954), *Le métier à tisser* (1957), qui s'étalent sur cinq ans rien au regard de leurs dates de publication sans parler de leurs conceptions bien antérieures. Par ailleurs, Cette même trilogie a été qualifiée par la critique d'ethnographique.

D'un autre coté, les articles et reportages de Mohammed Dib réalisés depuis 1950 montrent aussi ce choix de dévoilement de la condition des Algériens durant la

---

<sup>209</sup> Zaoui Mohamed entretien avec Mohammed Dib, *L'écriture de Mohammed Dib : de l'esthétique à l'éthique*, in *Horizons Maghrebins*, 1999, n° 37-38- p-p 73-74.

<sup>210</sup> Dib M., (1994). « *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* », Editions revue noire, Bordas, Paris.

colonisation par une observation fine de sa propre société (voir en annexe le tableau regroupant les principaux titres des articles de Mohammed Dib, journaliste reporter, publiés, pour la plupart, entre 1950-1952). Ces articles dévoilent la vie sociale difficile des Algériens durant la colonisation. En tant que reporter, c'est une peinture fidèle du niveau de vie des algériens colonisés qu'il considère en tant que prolétaires, partagés entre chômage et grèves répétées dénonçant le mal de la colonisation par des faits avérés et des enquêtes de terrain. Ces documents constituent des archives authentiques pour les chercheurs des sciences humaines et sociales dont les travaux sont liés à cette période de notre histoire.

Dans *Simorgh*, Dib manifeste cette observation à travers le choix de thèmes comme les Chiapas qui jouxte l'état de la Californie; un peuple du sud du Mexique qui vit une extrême misère et qu'il a eu l'occasion de connaître lors de son voyage en

Californie où il a séjourné en 1974 en tant que Docteur honoris causa à l'université de Californie située non loin des frontières mexicaines. L'observation chez Dib oscille Entre désengagement et participation, descriptive relativement passive, propre à l'ethnologue mais porte aussi l'idée d'un diagnostic sur les sujets de ses observations.

Sa réflexion sur l'écriture et le monde place Dib constamment en position d'observateur. Une démarche littéraire qui introduit les données des sciences humaines (ethnologiques, anthropologiques, sociologiques et historiques) pour établir une esthétique poétique spécifique à Dib. Pour ce faire, il a mis en œuvre un outil sociologique : l'observation. Un dispositif littéraire a contribué à cette opération c'est l'abandon du genre romanesque. Rappelons que (2003) ainsi que l'arbre à dire (1998), comme un bruit d'abeilles (2001) et Laezza (2006) ne portent pas de mention générique. Il semble que Dib a franchi le pas en abandonnant le roman au profit d'un texte éclaté composé de récits factuels et fictionnels. Une poétique d'écriture nourrie de ses observations tout au long de sa vie et de ses voyages et séjours. Dib en cela n'est pas innovateur, citons à titre d'exemple Annie Ernaux qui dès la fin des années 70 a abandonné définitivement le genre romanesque pour écrire les récits factuels parmi lesquels : La place(1983), Une femme(1987), La honte(1997), L'événement(2000).

Michel Butor est un autre exemple d'abandon total du roman ainsi que Louis René Des Forets.

Les récits factuels composés essentiellement d'essais et de réflexions focalisent sur le renvoi à des vérités collectives bien plus abondantes dans *Simorgh* ainsi qu'à des anecdotes singulières prenons les exemples d' : Incertaine enfance (S. p. 138) et une réflexion sur la commande d'un berceau (S. p. 192) qui constituent des faits vécus rapportés par notre écrivain. La stratégie suivie par Dib permet de concevoir la littérature comme un mode de connaissance du monde, non directement conceptuel mais à titre d'expérience de pensée. C'est la pertinence de la littérature comme source de savoir qui semble être accréditée. D'où le retour au statut de Belles Lettres avec une nuance qui le distingue de l'appellation du 18ème siècle.

La spécificité de l'écriture de M Dib est rendue à la fois par le mécanisme du récit à la première personne déjà amorcé depuis *L'arbre à dire*<sup>211</sup> (1998) où pour la première fois, il introduit le Je pour désigner sa propre personne. Cette spécificité est tenue aussi par le souci formel d'une écriture qui se veut engagement absolu de l'auteur non seulement dans son texte ; phénomène qui n'est plus à démontrer dans le cas de notre auteur avec son expérience d'écriture qui dépasse le demi siècle, mais aussi dans ses positions affichées clairement dans ses différentes préfaces et ses quelques interviews<sup>212</sup> et entretiens malgré sa discrète vie publique.

L'œil de l'observateur a sillonné le monde pour nous rendre compte du plus mouvant du plus touchant et du plus absurde qu'il a vu et dont il témoigne. Une description minutieuse. Le regard inquisiteur qui marque une volonté insistante de connaître les secrets d'autrui et du monde entier, pour en tirer sens. Il a observé les événements les misères dans le monde dont il cite deux exemples flagrants : le peuple du Chiapas dans le sud du Mexique et les somaliens. Dib dévoile des inégalités sociales et des rapports de domination asymétriques de ces peuples qui sont moins médiatisés, plus discrédités et souffrent de dénuement total. Dib prépare un compte-rendu au profit de son lecteur.

### **III.1. 1. DIB ethnologue :**

---

<sup>211</sup> Dib M., (1998). « *L'arbre à dire* », Albin Michel, Paris.

<sup>212</sup> Voir Annexes

La posture d'ethnologue chez Dib apparait à travers les exemples suivants :

l'exemple n°1 décrit un mariage traditionnel : Ziani, sa nuit de noce et la pratique de la ghrama <sup>213</sup> :

« Convoi de noce traditionnel dans son tour de ville, Ziani à cheval. Boum boum, les tambours, aïe aïe, les ghaitas, ces cornes à couinement ; l'orchestre le suivant à pied comme il peut ; feux d'artifice ; pétards. » <sup>214</sup> (Dib, 2003, p218).

La ghrama est définie par Dib selon le contexte traditionnel avec une spécificité paysanne qui a disparu du paysage urbain:

« Il faut savoir que la ghrama est l'offrande en espèces déposée dans la corbeille du marié- non de la mariée- au cours de la fête donnée durant toute la nuit de noce. Libéralité qui n'en n'est pas une du reste : il en est scrupuleusement pris note, et par écrit, pour que la pareille soit rendue au donateur lors d'une circonstance équivalente ; à défaut de quoi celui-ci est autorisé, oh ces mœurs, à vous en réclamer la restitution publiquement. »<sup>215</sup>

Un autre rite païen d'initiation est évoqué dans le roman *Si diable veut* (Albin Michel, 1998) pour le jeune Ymran fils de Zahra la défunte inhumée en France:

« De nouveau, ici, après plusieurs jours. Pour la seconde fois, il a été ramené au sanctuaire du saint patron Afalku. En grande pompe, avec tout le cérémonial voulu, pour bien faire. Ne manquaient ni le cheval blanc ni le burnous du même blanc, ni les chants, danses et claquements de mains ; non plus les heï ! heï ! et autres cris d'enthousiasme. Tout ce qui, une fois de plus, a transformé la procession en un défilé de fête. [...] c'est une coutume ? »<sup>216</sup> (Dib, 1998, p59).

Le rite du sacrifice du mouton est décrit avec minutie et d'abord par la mise du henné sur la tête du mouton en guise de préparation à cet acte sacrificiel:

« Tandis que hadj Merzoug et Ymran, les bras pendant le long du corps, les observent, la vieille dame réclame des hommes qu'ils patientent un

---

<sup>213</sup> Mot arabe signifiant Offrande

<sup>214</sup> Dib M., (2003). « *Simorgh* », Albin Michel, Paris.

<sup>215</sup> Ibidem, p. 220

<sup>216</sup> Dib M., (1998). « *Si diable veut* », Albin Michel, Paris

*instant de plus et s'éloigne en direction de la cuisinebuanderie. Elle en ressort tenant, cette fois, une écuelle. En chemin déjà, elle y puise une pâte verdâtre du bout des doigts, aborde bientôt un premier mouton et, comme il est en train de boire, lui étale cela sur le front, passe aux deux autres. N'ayant pas interrompu leurs libations, c'est à peine si les bêtes ont eu chacune un mouvement de recul. »<sup>217</sup>*

Pour satisfaire la curiosité d'Ymran au sujet du henné, Lalla Djawhar ajoute :

*« - il le faut. Comme pour un baptême. Ou un mariage.*

*Elle se tourne vers hadj Merzoug.*

*-Ton oncle aussi, pareil.*

*Après avoir jeté un coup d'œil sur les mains, en effet rougies au henné, du vieil homme »<sup>218</sup>*

Hadj Merzoug s'apprête à sacrifier les moutons selon le rite musulman résumé en quelques étapes où rien ne manque: Maitrise de la bête, réunion des quatre pattes, ficelage d'une cordelette, couteaux en main, éloignement des deux autres moutons pour ne pas voir l'acte d'égorgeement, pour finir avec le murmure : « Au nom d'Allah, clément, Miséricordieux. »<sup>219</sup>

La sexualité débridée, un autre exemple, qui est signalée à travers ce phénomène occidental de la Gay Pride décrit, expliqué et discrédité et comparé entre l'Europe et l'Amérique. Dib parle des paradoxes entre ces deux continents qui engendrent dans la plupart des cas des dépassements dangereux et mortels voire choquants tandis que d'autres comportements tel que la pédophilie sont fort heureusement condamnés par la justice. Il cite Truman Capote<sup>220</sup> dans *Musique* pour caméléons pour développer et illustrer ce changement de mœurs. :

*« Musique techno, concerts de groupes, raves avec leurs sono cataclysmiques, loft stories, ne sont qu'avatars dégradés, gentillets (soft) des jeux du cirque romain. Dans un contexte similaire, ne manquent pas même la pornographie de masse, la Gay Pride, alors que d'un autre côté des actions en justice sont introduites contre les pédophiles,*

---

<sup>217</sup> Ibidem p. 197

<sup>218</sup> Ibid. p. 197

<sup>219</sup> Ibid., p. 199

<sup>220</sup> Un Ecrivain américain (1924-1984)

*faisant des juges des figures de moralistes ringards. Mais comme toujours, dans ce domaine ainsi que dans beaucoup d'autres, l'Europe reste à la traîne de l'Amérique- de dix à trente ans en moyenne- : on y est pas encore à servir, à la façon dont le fait telle tenancière d'un bordel de New Orléans, des cerises confites selon une recette à elle dans des vagins, forcément de femmes, à ses clients de marque, gracieuseté mentionnée par Truman Capote dans *Musique pour caméléons*<sup>221</sup> » (S, p. 203)*

L'exemple suivant, concerne Le sauna dans les pays de l'Europe du nord, l'équivalent du hammam dans l'Afrique du nord et comme tel il est composé de deux ou trois pièces : de la froide jusqu'à la plus chaude pour adapter le corps graduellement avec des différences dues aux conditions climatiques de ces pays du nord mais gardant les mêmes valeurs :

*« Bains où les Nordiques vont non pour se laver, mais pour transpirer, se détendre, voire exsuder l'alcool dont ils se sont imbibés. On se lave plutôt avant d'y entrer. [...] on y va hommes et femmes, mais, gare, étranger, aux attouchements, gestes équivoques ou tous autres de même nature : vous êtes là dans un lieu sanctifié par des siècles de parturitions. »(S, p-p 83-84)*

Il s'agit dans l'exemple 4 du four traditionnel des agriculteurs :

*« Frina : le four où les paysans algérien vivant encore sous la tente – les plus pauvre de la terre- font cuire leur pain. Pétri dans de la glaise, ça a l'allure d'une coupole de marabout haute d'un mètre environ, ça repose à même le sol, en plein air.3 (S., p. 93)*

Sans oublier de citer le four public nommé le four banal<sup>222</sup> (Dib, 1994, p77); lieu de rencontre et de curiosités pour les enfants qui venaient faire cuire le pain et les gâteaux de l'Aïd comme une vraie mêlée entre mioches :

*« [...] bataille que nous devons livrer, une semaine ou deux chaque année avant l'Aïd-Seghir, pour avoir notre tour au four banal, où nos dizaines de kilos de gâteaux, parmi des dizaines d'autres, demandaient à être cuits. La fête l'exigeait et alors ce n'étaient, entre la maison et le four, qu'allées et venues qui, débutant au crépuscule, pouvaient*

---

<sup>221</sup> Il s'agit du titre de la nouvelle et du Recueil de nouvelles et de récits de Truman Capote(1980)

<sup>222</sup> Dib M., (1994). « *Tlemcen ou Les lieux de l'écriture* », revue noire, Paris.

*durer jusqu'au matin car, en cours de journée, seul le pain était accepté. »<sup>223</sup>*

La description du fourmier au torse nu, à la voix grave et la main fourchue ne rassura pas l'enfant-Dib qui en garde un souvenir net.<sup>224</sup>

En fait, toute la production littéraire de la 1<sup>ère</sup> période relative à la trilogie Algérie constituée des trois premiers romans de Mohammed Dib à savoir La grande maison (Seuil, 1952), L'incendie (Seuil, 1954) et Le métier à tisser (Seuil, 1957) porte aussi les traces de Mohammed Dib, cet ethnologue naissant sans le savoir.

### **III.1.2. DIB anthropologue :**

L'anthropologie, née des conquêtes coloniales et de l'étude des peuples qu'elle appellera trop longtemps primitifs, recherche des traces de l'évolution de l'homme (comme espèce dans le cas de l'anthropologie physique et de l'évolution des sociétés dans celui de l'anthropologie sociale.

Avec cette posture d'anthropologue, La vieillesse est traitée par DIB avec égard et en toute et pleine connaissance pour cette tranche de la société dont il fait partie. Donc étant lui-même vieux atteignant les 83ans en 2003, il ne peut qu'assigner une claire idée de cet état de la personne humaine réduite à une immobilité totale ou partielle. Et pour commencer, la représentation de la vieillesse qui diffère d'une société à une autre. En effet, dans la société occidentale moderne spécialement en France, là où réside notre auteur jusqu'à sa mort en 2003, les personnes âgées sont généralement laissées pour compte dans des centres ; l'E. H. P. A. D. (Etablissement Hospitalier pour Personnes Agées Dépendantes) pour ceux qui ont la chance d'y accéder bien sur<sup>225</sup>, sinon elles demeurent seules cloitrées dans leurs maisons avec une assistance plus ou moins régulière où l'on entend parfois parler de corps retrouvés de vieilles personnes dans un état de décomposition développée comme ce fut le cas lors de la grave canicule en France l'été 2003.

---

<sup>223</sup> Ibidem, p. 78

<sup>224</sup> Ibid. p. 78

<sup>225</sup> Nous avons eu l'occasion, à maintes reprises, de visiter un établissement similaire où spécialement le samedi et dimanche ces personnes placées dans l'entrée font vraiment pitié attendant un « godo » dans un silence abyssal et pour cause ils reçoivent vraiment rarement de visiteurs à l'inverse des autres jours de semaines où bienheureusement le personnel assure l'animation tout au long de la journée.

Les choses sont, bien heureusement, très différentes dans son pays d'origine où il a résidé d'une façon permanente jusqu'à l'âge de 29 ans pour être expulsé de ce dernier par l'autorité coloniale en 1959, et moins permanente jusqu'en 1983 mais où il se rendait plusieurs fois dans l'année pour voir sa mère. En effet, selon le vécu en Algérie, nous dit Mohammed Dib, une personne du quatrième âge accède inexorablement à la condition de la sainteté. Un regard anthropologique qui compare entre les deux situations et un éclaircissement apporté par ses soins qui fait toute la différence.

Par ailleurs, la notion de corps est traitée par les anthropologues. Le corps douloureux, soumis à des soins ou à des manipulations parfois pénibles. Un corps « vieilli », « abîmé », « meurtri », « corps qui se dégrade », image du corps impossible à percevoir pour les personnes âgées citons DIB à ce sujet quand il dit : « nulle part ailleurs les miroirs ne daignent me reconnaître. Je ne sais plus ce que je suis devenu. » (S. p. 204). L'image de soi est choquante par exemple pour les personnes en fauteuil roulant qui ne peuvent se voir au quotidien dans la glace<sup>226</sup> mais aussi le corps est mémoire. A travers lui, la peau « parle », peau qui est douce, agréable à toucher. Aussi, les rides et les creux qui paradoxalement accordent aux visages ridés une forme de beauté. Le regard de Dib sur cette frange de la société est plus que mélioratif qualifié de Golden âge <sup>227</sup> et aussi de l'âge d'or<sup>228</sup>.

Le phénomène est plus délicat quand il s'agit du genre féminin se rappelant à quel point les femmes en général se taisent en leur demandant leur âge. Dans son poème La vieille dame<sup>229</sup>, il nous montre justement une figure abîmée physiquement d'une dame d'un certain âge :

*Sécheresse, aridité.  
Le corps les traits, ça  
Qui se laisse regarder.*

Mais dès qu'on parle de ses traits moraux, Dib continue en évoquant sa magie, à défaut de parler de sainteté, mais une magie opérant à coup sûr, sous les traits de l'éternelle jeunesse et de la métaphore de l'aube naissante de la dame, il continue :

---

<sup>226</sup> Observations vécues au quotidien d'une personne âgée proche.

<sup>227</sup> Titre d'un poème Golden âge dans *L. A. Trip*, Editions de La Différence, 2003 p. 25

<sup>228</sup> Dernier vers du même poème dans *L. A. Trip*, Editions de La Différence, 2003 p. 25.

<sup>229</sup> Ibidem, p. 52.

Cesse d'être l'asile  
Familière des seuls mots.  
Qui es-tu ? qui est-elle ?

Eternelle adolescente Elle main tendue vers toi  
Pourquoi s'en ferait-elle ?

Depuis l'horizon elle D'une aurore entourée  
Qui se détache, vient.<sup>230</sup> (Dib, 2003, p 52).

Ce regard positif se poursuit dans un refrain incomplet où la vieillesse rime avec l'enfance, où allitération et assonance, sous l'insistance particulière de notre écrivain dans un découpage particulier et sous l'effet de la rime féminine et dans un ton euphorique, se rejoignent pour chanter les beaux âges du début et de la fin d'une vie. Écoutons- le fredonner le plus sereinement qu'il peut l'être à cet instant ou d'outre-tombe :

*Sous l'ormeau du hameau  
L'en-fan-ce-ri-eu-se  
Etc, etc, etc.  
La vieillesse heu-reu-se  
Etc, etc, etc  
(S, p. 122)*

Dans son essai *Œdipe à Colone* (S, p-p. 227-238), Dib développe une vision anthropologique haute en couleurs sur la conception de la vieillesse chez l'Algérien Lambda. Ce regard anthropologique nous met en présence d'un vieil homme ayant atteint un âge avancé qui fait de lui une personne sainte car pur et « cathare » et comme « lavé » de ses « souillures » par le nombre impressionnant d'années acquises. Et de ce fait, il sera objet de vénération de tout le monde, et pour commencer par ses propres enfants qui ne le quitteront en aucun cas et sont à son chevet, aux petits comme aux grands soins. On cherche ardemment sa bénédiction car il est « proche de Dieu ».

Par ailleurs, ayant conscience de son imminente disparition, il prépare ses enfants à son départ et leur fait promettre de rester dignes et fières de leur père aimant comme il a toujours été attentionné à leur égard même en étant loin d'eux. Dib nous communique, ainsi, que l'amour paternel ; l'amour d'un père à ses enfants ne diffère en rien, encore moins en degré d'intensité de celui que voue une mère à sa progéniture.

---

<sup>230</sup> Dib M., (2003). « *L. A. Trip* », Editions de La Différence, Paris.

Même étant assez vieux, un père n'oublie jamais ses devoirs envers ses enfants comme c'est le cas ici où il fait promettre à une autorité de remplacement (proche, ami, responsable moral) de prendre soin de ses enfants une fois qu'il aura trépassé.

À travers ce texte *Œdipe à Colone*, Dib nous montre la valeur spirituelle de la vieillesse de l'Algérien lambda « qui comprend principalement les valeurs du vrai, du beau et du bien, présentant à la fois le caractère du désirable, du délectable (valeur subjective) et le caractère de l'universel qui mérite d'être désiré (valeur objective). »<sup>231</sup> (Morfaux, 1980, p 379). En ce sens et seulement en ce sens, l'Algérien présente, pour Dib, un modèle universel de valeurs humaines disparues chez l'homme occidental.

Venant à douter même de l'existence du complexe d'Œdipe, Dib se demande si ce dernier ne serait-il, en fait, qu'un « fait de conscience, et d'expérience » (S. p.209) propre aux couches intellectuelles de la société occidentale. Dib s'interroge si ce principe fondamental de la psychanalyse contemporaine ne serait-il qu'un simple produit de la culture occidentale qui n'a pas touché les autres sociétés de par le monde.

Il fait remarquer son émergence à une époque de l'histoire de l'Europe occupée à son industrialisation effrénée au XIX<sup>ème</sup> siècle suivie par son éclatant progrès de ses techniques tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. (S. p.209-210). Il ironise en disant « papa Freud » (S. p. 48).

Notons que, peu de temps avant sa mort, dans des entretiens accordés à Richard Evans<sup>232</sup>, publiés après sa mort, Carl Gustav Jung (1875-1961) expose les points qui séparent ses vues de la pensée freudienne où il diminue de l'importance qu'accorde l'occident au complexe d'Œdipe :

*« R.Evans: en d'autres termes, vous pensez que le complexe d'Œdipe n'a pas l'importance que Freud lui a donnée et qu'il est seulement un archétype parmi d'autres ?*

*C. G. Jung : Oui. C'est seulement un type de comportement parmi beaucoup d'autres. L'Œdipe est un excellent exemple de comportement archétypique. Il y a toujours une situation complexe. Il y a la mère, il y a le père, il y a le fils. C'est toute une histoire qui est développée dans cette situation. C'est un archétype. Un archétype est un drame en raccourci. Il commence de telle et telle manière, se développe avec*

---

<sup>231</sup> Morfaux L-M., (1980). « *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines* », Armand Colin, Paris.

<sup>232</sup> Evans Richard, Entretiens avec Carl Gustav Jung avec des commentaires d'Ernest Jones, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1970 (D. Van Norstrand Compagny, INC., Princeton, 1964),

*telle et telle complication et aboutit à une résolution de telle et telle sorte.[...] Freud[...] a oublié complètement qu'avec le complexe d'Oedipe, il envisage le contraire, c'est-à-dire la résistance à l'inceste. Si le modèle oedipien était réellement prédominant, nous serions envahis par l'inceste depuis un demi-million d'années au moins. »<sup>233</sup>*

Par ailleurs, Dib pense que le complexe d'Œdipe finalement ne concerne que la société occidentale dans ses couches les plus cultivées seulement lorsqu'il explique que : « le complexe d'Œdipe [...] dont se passent fort bien les autres grands groupes humains de la planète» (S, p. 209). Cette dernière idée est partagée mais nuancée aussi par Jung. Dans sa psychologie analytique, C G Jung avance :

*« [...] lorsque l'on étudie la psychologie humaine il apparaît évidemment que la psychologie de l'homme ne se réduit pas aux diversifications de l'instinct dans le comportement. Il y a d'autres facteurs, beaucoup d'autres, et l'étude de l'homme du seul point de vue biologique est très insuffisante. Pour comprendre la psychologie humaine il est nécessaire aussi d'étudier l'homme dans son environnement social et global. Vous avez à tenir compte, par exemple, du fait qu'il y a différentes sortes de sociétés, différentes nations, différentes traditions et il est absolument nécessaire de traiter la question du psychisme humain de différents points de vue. »<sup>234</sup>*

Pour finir, nous dirons que Dib valorise, au plus haut point, son concitoyen algérien ou nord-africain qui fait partie de ces sociétés épargnées si nous osons le dire ainsi par le complexe d'Œdipe, en transposant ses valeurs subjectives en valeurs humaines de substitution mais comme valeurs humaines vraies, sûres et universelles.

### **III.1.2.1. Dib et le rêve :**

Le rêve est un élément anthropologique présent chez Dib par sa double typologie apportée par Bachelard: rêve nocturne et rêve diurne ou rêverie. Le rêve est le versant de l'inconscient selon Freud. Le déclencheur de la rêverie peut être un élément externe: rencontre, spectacle ou interne souvenir sentiment ou désir inassouvi.

---

<sup>233</sup> Ibidem., p.-p. 26-27

<sup>234</sup> Ibid., p. 135

Dans la page 27 de *Simorgh*, Dib, à l'occasion d'une comparaison avec des villes américaines, nous projette dans une rêverie consciente dans son pays natal l'Algérie et spécifiquement sa cité sans la nommer mais juste qualifiée de romaine dans laquelle il se promène (S. p.27). Dib emploie un certain nombre de verbes d'action : je vois, j'avance, je vais, "je traverse l'ensemble des cités latines de mon pays", je rêve, Je poursuis, "j'arpente la cité latine" j'observe, je surveille, des dalles que je foule." Dib nous offre un épisode de flânerie dans l'Algérie antique, dans les cités latines, toutes ses cités et n'importe quelle cité latine mais voilà que la rêverie devient anecdotique quand un fellah sur son âne ou plutôt "un âne transportant son fellah" fait irruption profanant le calme de "la ville patricienne". Le rêve se poursuit donc dans une optique telle qu'on le croit réalité. Le rêve a fusionné avec la réalité et a donné lieu au fantastique. Kafka plus que les surréalistes réussit la fusion du rêve et du réel.

Selon Bachelard, il s'agit d'une imagination matérielle attachée à l'élément terre qui confère à l'œuvre dibienne sa substance et sa poétique. Bachelard dans " l'Eau et les Rêves, Paris, Librairie José Corti, 1942, dit que "nous souffrons par les rêves et nous guérissons par les rêves". Ceci est d'autant plus vrai chez Dib qui à travers cette rêverie entreprend son retour à son "Algérie natal p. 32" tant souhaité mais jamais tout à fait réalisé. "J'y effectue mon retour après une longue absence. Je renoue avec elles (les cités latines de mon pays)". ceci rappelle Proust dans sa Recherche où grâce au rêve, il a pu retrouver le temps perdu de son enfance. Dib explique cet état de rêve par le concept de nostalgie qui pousse l'être humain à la rêverie consciente en l'absence de satisfaction d'un certain désir. Une stratégie personnelle pour pallier à un certain manque, à des sentiments nostalgiques. Il dit cela sous forme de strophe séparée au milieu d'une réflexion sur la modernité :

*La nostalgie sans objet.*

*La nostalgie blanche.*

*La nostalgie de rien.*

*Matrice de tous les rêves. (Simorgh, p. 125)*

Par ailleurs, Dib nous livre un rêve à l'état pur dans *Simorgh* à la page 82, produit d'une activité non contrôlée de l'esprit durant le sommeil qui s'est répété, où la figure de deux femmes jumelles et enceintes dont l'une est sa compagne mais l'autre

aussi prend cette fonction après que la première soit partie accoucher et le rêve s'arrête-là inachevé comme semble la coutume. La femme enceinte symbolise les jumelles.

Blanchot dans l'espace littéraire nous dit, à propos du rêve à répétition, que :

« *Le rêve est le réveil de l'interminable, [...] il est un dangereux appel par la persistance de ce qui ne peut prendre fin... de là que le rêve semble faire surgir, en chacun, l'être des premiers temps- et non seulement l'enfant, mais par delà, le plus lointain, le mythique, le vide et le vague de l'antérieur. [...] le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable.* »<sup>235</sup> (Blanchot, 1955, pp. 365- 366).

Nous tenons à faire remarquer que le rêve est une donnée récurrente chez Dib notamment dans *Le Sommeil d'Ève* où il est fait mention de pas moins de 15 rêves en majorité faits et rapportés par l'héroïne Faïna dans les pages suivantes : 14, 17, 22, 23, 74, 76, 80, 81, 87, , 90, 105, 108, 159 à l'exception de deux: p. 89 rêve d'Oleg (le mari) et celui de la page 119(rêve de Solh, l'amant).

### **III.1.2.2.Le bouleau, une figure constante de l'univers dibien :**

Faisant partie de l'environnement humain, le bouleau, et à sa suite l'arbre en général, est une autre figure constante dans l'univers dibien imaginaire et réel. L'on ne peut par conséquent faire abstraction de sa proximité car pour Dib, c'est un élément déclencheur de rêve. Le bouleau est, selon le dictionnaire des symboles<sup>236</sup> (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p 145), cet arbre sacré remarquable par sa blancheur, sa dimension et sa longévité, il est l'arbre du monde. Le bouleau symbolise la voie par où descend l'énergie du ciel et par où remonte l'aspiration humaine vers le haut [...] il est étroitement lié à la vie humaine, comme un symbole tutélaire à la vie comme à la mort.<sup>237</sup> Dans *Le Sommeil d'Ève*<sup>238</sup> (Dib,1985), le bouleau est qualifié tantôt d'arbre des rêves<sup>239</sup> (Dib, 1985, p. 17) tantôt d'arbre-fée<sup>240</sup> mais une réflexion retient particulièrement notre attention : "quand on s'absente, quand on se trouve notamment à l'étranger, l'image du pays se ravive au souvenir du bouleau."<sup>241</sup> Une phrase qui

---

<sup>235</sup> Blanchot M., (1955). « *L'espace littéraire* », Gallimard, Paris.

<sup>236</sup> Chevalier J., & Gheerbrant A., (1982). *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris.

<sup>237</sup> Ibidem., p.145

<sup>238</sup> Dib M., (1985). « *Le Sommeil d'Ève* », Sindbad, Paris,

<sup>239</sup> Dib M., 1985, « *Le Sommeil d'Ève* », Sindbad, Paris.

<sup>240</sup> Ibidem, p. 17

<sup>241</sup> Ibid. p. 17

exprime cette nostalgie salvatrice dont il est question dans *Simorgh* et qui constitue ainsi une constante dans l'écriture dibienne.

Par ailleurs, dans *Simorgh* toujours, le bouleau est évoqué par deux fois, une première fois quand il reproduit une citation de Tchekhov: "Dans mille ans, sur une autre planète, en parlant de la Terre : Te souviens-tu de cet arbre blanc? (le bouleau)"<sup>242</sup>(S. p. 92)

Une autre fois, le bouleau paraît comme déclencheur de rêverie à sa simple vue et mieux encore comme un précieux confident qui ravive les souvenirs de son séjour finlandais : « je me vois à la fin du jour, les yeux rivés à travers la taciturnité des fenêtres, sur un bouleau, [...]. Et je m'en remettrais à lui de je ne sais quelle affliction comme je le faisais à l'époque dans une Finlande. »<sup>243</sup> (Dib M., 2003, pp. 194-195).

Le bouleau comme tout arbre fait partie du monde végétal auquel se lie un autre constitué de rêveries. Selon Gaston Bachelard, l'arbre est porteur de repos. En effet, par sa dimension verticale, l'arbre d'une façon générale, et dans ce cas le bouleau, apporte une valorisation au rêveur en lui restituant son bonheur perdu. Il est un élément purement euphorique :

« *La rêverie végétale est la plus lente, la plus reposée, la plus reposante. Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivrons nos premiers bonheurs. Le végétal tient fidèlement les souvenirs des rêveries heureuses. [...] « L'arbre droit est une force évidente qui porte une vie terrestre au ciel bleu. »* <sup>244</sup> (Bachelard, 1943, pp 230-232).

« "L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme." <sup>245</sup> (Claudel, 1920, p. 148). L'arbre est un modèle constant d'héroïque droiture. »<sup>246</sup> (Bachelard, 1943, p 235). Ce n'est pas anodin que justement Mohammed

---

<sup>242</sup> Citation relevée des Carnets de notes que Tchekhov a tenus entre 1891 et 1904, détails apportés par Mohammed Dib dans *Simorgh*, Les bocages du sens I, p.92

<sup>243</sup> Dib M., (2003). « *Simorgh* », Les bocages du sens II, Albin Michel, Paris.

<sup>244</sup> Bachelard, G., (1943). « *L'Air et les Songes Essai sur l'imagination du mouvement* », Librairie José Corti, Paris.

<sup>245</sup> Claudel P., (1920). « *La Connaissance de l'Est* », la rousse, Paris.

<sup>246</sup> Bachelard, G., (1943), *L'Air et les Songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris.

Dib ait nommé un de ses derniers livres *L'arbre à dire*.<sup>247</sup> (Dib, 2000). L'épithète de sa tombe porte aussi ce titre comme inscription funéraire.

*« L'arbre est l'être du grand rythme, le véritable être du rythme annuel. C'est lui qui est le plus net, le plus exact, le plus sûr, le plus riche, le plus exubérant dans ses manifestations rythmiques. [...] un seul arbre est tout un univers »*<sup>248</sup> (Bachelard, 1943, p 254-255).

Le rêve est synonyme de vie par sa béance infinie :

*« Alors ils sont devenus la vie. Les rêves. Les portes n'y ont pas de fausses portes, elles s'ouvrent quand je frappe et je peux entrer, me reposer de la fatigue des routes. Elles s'ouvrent, une maison m'accueille qui a la profondeur de la mémoire (...). La mémoire me revient. Tout me revient. »*<sup>249</sup> (Dib, 1990, p. 244).

Tout comme dans *Le temps retrouvé*; le dernier volume de la saga de Proust A la recherche du temps perdu, le personnage de Dib semble retrouver ici la mémoire grâce au rôle thérapeutique des rêves.

Le rêve est une façon de rejouer le passé et ce faisant de s'en libérer; une vérité libératrice. Le rêve est révélateur de nous-mêmes.

### **III.1.3. DIB sociologue:**

Mohammed DIB a toujours été à l'affût de sa société avec toutes ses mutations quel que soit le lieu où il a vécu en Algérie, en France, en Scandinavie, dans les pays de l'est et dans les Etats-Unis d'Amérique, du monde entier en somme. Des phénomènes sociaux se sont révélés à lui.

Des phénomènes sociaux qui font primer les intérêts des groupes (racistes) sur les données "sociétales" sont analysés comme le racisme(S, p. 39) et les road runners dans *Comme un bruit d'abeilles* (P 97) et (p 39), le phénomène des chômeurs ou hitistes (Laezza, p-p 152-153) en Algérie, le clonage(S, p. 170), les villes fantômes

---

<sup>247</sup> Dib M., (2000). *« L'Arbre à Dires »*, Paris, Albin Michel, Paris.

<sup>248</sup> Bachelard, G., (1943). *L'Air et les Songes Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris.

<sup>249</sup> Dib M.,( 1990). *« Neiges de marbre »*, Sindbad, Paris.

d'Amérique et celles d'Algérie (S, p. 26), le peuple du Chiapas au sud du Mexique. Un certain nombre de phénomènes sociaux, toujours d'actualité, sont traités.

La sociologie est définie comme « science d'observation.[...] l'observation se construit dans une dialectique entre le monde social et le sociologue. " il arrive qu'il y ait "l'immersion de l'observateur dans le milieu observé n'en fait pas pourtant un indigène, même si elle le rend plus apte à interpréter les réactions des membres du groupe".<sup>250</sup> (Boudon, 1989, p164). Dib affirme en se décrivant : «Je suis un visuel, un œil. Cela ressort dans mes écrits et quel que soit le genre d'écrit : poème, roman, nouvelle [...] je suis un visuel, un grand œil ouvert. »<sup>251</sup> (Dib, 1998, p. 111).

On peut comprendre que Dib en tant qu'observateur prend la posture d'un véritable acteur social qui veut construire une action sociale de dévoilement ou du moins tel nous apparaît son projet et ne lésine pas sur l'exposition des détails car ce sont des faits vus et vécus de l'intérieur pour la plupart des phénomènes cités ou du moins bien connus comme lorsqu'il cite la misère des somaliens et du peuple des Chiapas du Mexique qui lui rappelle la misère et la faim des Algériens pendant la colonisation française. Il en était témoin et acteur par ses reportages sur la faim et la grève des paysans publiés dans Alger Républicain et même là il a pris des photos pour illustrer ses reportages. La misère était un argument de taille utilisé comme réquisitoire contre la colonisation. Ceci est à rapprocher de l'observation directe et participante<sup>252</sup> (Boudon, 1989, p.164) de Jean PENEFF<sup>253</sup> qui a rempli la fonction de brancardier pour se rapprocher et observer les prestations de soins. Il a fait une description minutieuse pendant de longs mois (2 ans) en appliquant l'outil de l'observation participante.

Etant né au début du XXème siècle, Dib n'a pas manqué d'observer les mutations dont a fait l'objet la société algérienne marquée par le joug de la colonisation française et dont les méfaits sont indélébiles puisqu'elle a modifié à jamais le paysage urbain, nous dit Dib dans deux extraits de Laezza (2006, pp 146,148, 151, 152). Par conséquent les relations sociales se trouvent aussi modifiées et la grande famille constituée des grands parents, parents et enfants éclatée en familles nucléaires.

---

<sup>250</sup> Boudon R., (1989). Dictionnaire de sociologie, Larousse, Paris.

<sup>251</sup> Dib M., (1998). « *L'arbre à dire* », Albin Michel, Paris.

<sup>252</sup> Boudon R., (1989). Dictionnaire de sociologie, Larousse, Paris.

<sup>253</sup> Sociologue français qui a mené une étude sur le monde médical citons parmi ses œuvres : *L'hôpital en urgence*, *Malades des urgences*, voir Wikipédia portail Jean PENEFF

Ajoutons à cela l'exode rurale des paysans lors de la colonisation comme lors de la décennie noire par peur des représailles.

On peut conclure que par de menus détails observés ci et là dans l'œuvre dibienne, la réalité vécue de ce monde apparaît partout la même, les différences se situent au niveau des facettes ; des détails seulement.

A présent, nous allons nous attarder sur un phénomène majeur qui a marqué tous les siècles de bout en bout et qui le reste : il s'agit du racisme.

### **III.1.3.1. Le racisme :**

Le racisme est un des thèmes récurrents chez Mohammed DIB, c'est pourquoi nous lui consacrons une attention particulière et même l'actualité mondiale (l'affaire

George Floyd aux USA en été 2020, les manifestations des banlieues françaises en 2005) ne va pas le démentir.

Il y existe plusieurs sortes à ce phénomène social qu'est le racisme :

Racisme religieux qui a eu une incidence sur le comportement humain sous la forme de la mélancholia ou le sentiment de la faute qui prépare au châtime. Ce sentiment était très répandu au moyen âge.

Albert Memmi définit le racisme comme suit:" le racisme est la valorisation, généralisée et définitive, de différences, réelles ou imaginaires, au profit de l'accusateur et au détriment de sa victime, afin de justifier ses privilèges ou son agression."<sup>254</sup> (Memmi, 1982, p159).

Racisme racial ou ethnocentrisme signifie selon Memmi<sup>255</sup> la peur de l'autre qu'il nomme altérophobie<sup>256</sup>. Ce sentiment qui sévit dans les sociétés modernes à cause du flux migratoire. C'est une crainte affichée de l'autre qui est différent en ayant pour motif la préservation de la race pure, un argument que la science a démenti nous dit

---

<sup>254</sup> Memmi A., 1982, « *Le racisme* », Gallimard, Paris.

<sup>255</sup> Ibidem., p 160

<sup>256</sup> Ibidem., p 160

Memmi puisque la race pure est une utopie car tout nait de croisement aussi loin qu'on remonte dans le temps.

C'est ce même sentiment de supériorité de la « race arienne » qui a conduit les allemands à pratiquer les pires atrocités en faisant allusion à la shoah et les camps de concentration d'Auschwitz comme l'explique DIB dans ce passage : « Les nazis ont commis les crimes qu'on sait non parce qu'ils étaient allemands, mais parce qu'ils étaient des hommes comme les autres, qu'ils s'estimaient même être sans doute plus hommes que les autres. »<sup>257</sup>

La théorie raciste de Gobineau<sup>258</sup> développée dans son essai sur l'inégalité des races humaines<sup>259</sup> y a beaucoup contribué. Dans cet ouvrage, Gobineau classe les races par ordre en race blanche qui monopolise la beauté, l'intelligence, la force et au sein de laquelle la race arienne serait placée au dessus de toutes les autres. Viendrait après la race jaune possédant un sens pratique. En fin de liste, la race noire avec des préjugés et stéréotypes qui la réduisent à l'état animal douée toutefois d'intelligence et d'odorat développés avec vigueur inconnus aux deux autres races. La théorie raciste de Gobineau a été largement suivie d'un grand intérêt et mise à contribution par les Allemands notamment Wagner<sup>260</sup> et Chamberlain<sup>261</sup> et à leur suite les nazis.

Le racisme est un des thèmes les plus réfléchis par Dib de par son intégration dans un de ses derniers textes LA Trip où il parle, en filigrane cette fois-ci, du racisme aux USA envers les noirs américains . En effet, dans plusieurs poèmes la figure de l'enfant noir en proie à ses souvenirs (Le Pacifique, p 15, Le voyage, p-p 22-23, Le dos tourné, Last words, p. 120) horrible, revient comme un témoin d'une Amérique blanche et raciste et le statut du noir déshérité occupant les plus bas métiers dans l'échelle sociale comme le montre ce poème :

*shoe-black*  
*Des paradis avec leurs cireurs,*  
*Yah boss ! I suh shine them boots.*

---

<sup>257</sup> Dib M., (2006). « *Laëzza* », Albin Michel, Paris. p. 109

<sup>258</sup> Joseph-Arthur Gobineau, diplomate et écrivain français (1816-1882)

<sup>259</sup> Voir [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Essai\\_sur\\_l'inégalité\\_des\\_races\\_humaines](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Essai_sur_l'inégalité_des_races_humaines)

<sup>260</sup> Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) compositeur, directeur de théâtre, écrivain, chef d'orchestre allemand. Voir chapitre infra intitulé la haine de la musique, p245

<sup>261</sup> Houston Stewart Chamberlain (1855-1927) essayiste britannico-allemand, théoricien du racisme en Allemagne.

*Il ne suffit que d'avoir envie,  
Humiliant les blacks ce faisant*<sup>262</sup>. (Dib M., 2003, p 24).

Selon Dib, le racisme est un « Égoïsme des individus et des Etats. ». (S. P. 88)  
Mise à part le racisme des individus, il existe aussi un racisme des états qui n'a pas échappé à l'analyse de Dib.

### **III.1.3.2. *Un couple infernal* (S. p.39-55) : étude sur le racisme**

Cet essai est une véritable monographie portant sur le racisme, son origine, ses différentes facettes et la culpabilité de ses deux parties : raciste et victime. Edouard

Glissant « dans son Introduction à une poétique du divers<sup>263</sup> (1996, p 97-98) rejoint l'idée principale de Dib quand la victime opprimée manifeste le même racisme envers son bourreau en disant:

*« Par exemple un peuple qui est assimilé par un autre peuple ne participe pas de la relation mondiale. Pour qu'il participe de la relation mondiale, il faut qu'au processus d'assimilation tenté par l'autre peuple, il oppose une résistance. Mais s'il oppose cette résistance dans un enfermement, et c'est là le drame, il fait ce qu'a fait, ni plus ni moins, son oppresseur. »*<sup>264</sup>

Dib n'est pas indifférent à ce qui se passe dans son pays d'accueil et/ou dans le monde.

Parler du racisme, il semble opportun de souligner que Dib s'est fortement documenté et peut être même il était témoin de situation de racisme pendant sa vie. On trouve une similitude entre sa vision d'analyser le phénomène du racisme et celle des sociologues et anthropologues qui ont appréhendé ce phénomène.

Le racisme, un concept utilisé en sociologie, en histoire et en sciences humaines, n'est pas une donnée biologique, mais plutôt une vision socialement construite chargée de nouvelles significations. Les phénomènes liés au racisme sont

---

<sup>262</sup>Dib M., (2003). « *L. A. Trip* », Editions de La Différence, Paris.

<sup>263</sup> Glissant E., (1996). « *Introduction à une poétique du divers* », Gallimard, Paris, (1<sup>ère</sup> édition PU Montréal, 1995).

<sup>264</sup> Ibidem, p. 97-98.

souterrains. En effet, Didier et Eric Fassin<sup>265</sup> (2009, p 8) proposent une approche constructive et extraient de la notion de race toute dimension biologique pour plutôt la saisir comme une production sociale. Ces deux auteurs démontrent que les « agents sociaux individuellement ou collectivement font de la notion de race et des logiques du racisme »<sup>266</sup>. Ils déterminent le racisme comme suit : « on pourra parler de racisme lorsqu'on a affaire à un rapport à l'égard d'autres dont la différence est à la fois réifiée et radicalisée : réifiée signifiant qu'il existe des traits définis comme une essence de l'altérité ; radicalisée supposant une surdétermination de ces traits par rapport à toute autre forme possible de caractérisation »<sup>267</sup>

On parle aussi de racisme culturel et de racisme social. Par exemple, dans les sociétés d'immigration, l'étranger acquiert, au-delà du statut d'étranger, une condition sociale qui renvoie à sa classe sociale mais aussi à la position de son pays par rapport à l'échelle des statuts et des positions politiques, économiques. « Les « classes dangereuses » urbaines, les populations paysannes mais aussi ouvriers immigrés des pays européens ont tous été pensés sous l'angle de la différence raciale »<sup>268</sup>. Le rapport social par lequel des groupes sont assignés à une identité et un statut, justifie leur position dominée dans les rapports sociaux.

Cette représentation sociale semble être liée à l'industrialisation de l'entreprise coloniale qui contribue à « raciaiser » l'identité de l'étranger. Une personne de la classe ouvrière originaire d'un pays considéré comme sous développé est doublement stigmatisé. Il garde l'image d'un ouvrier, mais à cela s'ajoute une représentation de sa culture. Il devient donc victime du racisme culturel et social ayant un sentiment d'infériorisation.

Dib aborde la part des représentations sociales dans la construction du phénomène raciste et l'analyse de son discours spécifique porteur de racisme. Dib fait référence aux relations inter-communautés, avec ce qu'elles véhiculent de catégorisation, d'identité culturelle, ethnique, sociale, de préjugés, de stéréotypes, etc.

---

<sup>265</sup> Fassin D., et Fassin E., (2009). « *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, La Découverte, Paris.

<sup>266</sup> Ibidem, p 8.

<sup>267</sup> Ibid., p., 40

<sup>268</sup> Ibid., p., 68

Cet Autre, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe est défini par son appartenance à une catégorie sociale. L'Autre est décrit comme une entité faisant l'objet d'une perception discursive, sociocognitive ou comportementale.

Cette combinaison de pratiques, de discours, de représentations, de stéréotypes affectifs va rendre compte tout à la fois de la formation d'une «communauté de racistes» entre lesquels existent des liens d'imitation et la contrainte qui amène les victimes du racisme à se percevoir, par effet de miroir, comme «communautés racistes» comme le précise Denise Jodelet<sup>269</sup> (2005, p 24). Cette idée de victime de racisme mue en bourreau a été confirmée par Dib et Glissant où elle (la victime) entre dans un engrenage sous forme d'un « couple infernal »<sup>270</sup>

De son côté, Frantz Fanon soulignait que : «Le racisme n'est pas un tout mais l'élément le plus visible, le plus quotidien, pour tout dire, à certains moments, le plus grossier d'une structure donnée». D'où l'importance d'appréhender les engrenages et les phénomènes d'ancrage du racisme dans l'imaginaire des groupes sociaux. En faisant allusion à l'école de psychiatrie d'Alger du début du début du vingtième siècle et sa thèse raciste, Dib écrit à ce sujet: « il y a eu un moment où des hommes de science bien intentionnés sont allés interroger la génétique dans le but de vérifier le bien-fondé des théories racistes. » (S. p. 41) Lorsque Frantz Fanon fut désigné médecin chef à l'hôpital de Blida, il a mis l'accent sur les effets produits dans les consciences par la situation coloniale et la dépersonnalisation qu'elle entraîne. Le racisme biologique a cédé la place, analyse-t-il, à un racisme culturel. Ce n'est plus la couleur de la peau ou la forme du nez qui sont stigmatisées, mais « une certaine forme d'exister ». Tout au long de son œuvre, F. Fanon<sup>271</sup> (1961, p 43) va s'attacher à donner une autre image de l'homme colonisé, celle d'un homme infantilisé, opprimé, rejeté, déshumanisé, acculturé, aliéné [...]. Le projet dégage des colons est, selon Fanon (1961, 2002, p. 199)<sup>272</sup>, de garantir une domination française par le fait de figer la société indigène dans des structures archaïques et non évoluées (p199). La représentation sociale de l'autre comme altérité négative est, ainsi, mise au profit des colons pour justifier une colonisation des plus injustes. En outre, dans la littérature reliée par les médias et les

---

<sup>269</sup> Jodelet D., (2005). « *Formes et figures de l'altérité* », Presses universitaires de Grenoble,

<sup>270</sup> Titre de l'essai dans *Simorgh* de Dib qui porte sur le racisme, S, p.39

<sup>271</sup> Fanon F, (1961). « *Pour la révolution africaine* », éd. La Découverte, Paris.

<sup>272</sup> Fanon Frantz, (1961, 2002). « *Les Damnés de la Terre* éd. La Découverte, Paris.

manuels scolaires de cette époque, le lecteur peut découvrir les écrits qui mettent en évidence la représentation sociale de l'autre et altérité, en affirmant l'inégalité culturelle et l'existence d'une prétendue différence inaltérable entre l'algérien et le colonisateur. « Ces quelques points contribuent à faire émerger les différentes images qui balancent entre l'immoralité, la soumission, les tares de l'identité culturelle et la bêtise. Images contribuant à rassurer le raciste sur la supériorité de sa civilisation et sa race »)<sup>273</sup>

La constitution de l'altérité radicale dans l'imaginaire colonial est considérée comme un fait social, dans la mesure où il s'inscrit à la fois dans des pratiques et des discours propres aux personnes racistes hérités et largement partagés. Le discours raciste sous toutes formes de violence, de mépris, d'intolérance, d'humiliation, d'exploitation, d'exclusion se retrouve dans le langage péjoratif du raciste déjà signalé dans les mouvements textuels n°2.

### III.1.3.3. L'Apartheid au moyen Orient

Un dernier point où Dib dénonce un racisme global à travers son recueil de poèmes (Louange) Aube Ismael<sup>274</sup> (1996) dont un poème intitulé Feu sur l'ange de l'intifada<sup>275</sup>.

C'est un poème saisissant par la voix d'une mère qui attend son fils parti soutenir ses aînés palestiniens mais qui sera abattu par les soldats sionistes. Le racisme dans tous ses états est décrié, aussi, à celui que pratique Israël contre le peuple palestinien par une politique d'extermination soutenue par la première puissance mondiale. Nous le repérons, aussi, à travers deux textes courts sous le titre de Big Gunman<sup>276</sup> (Dib, 2006, p 97) et Little Gunman<sup>277</sup> (Dib, 2006, p 108) dans un lien pernicieux et inextricable qui explique l'origine du mal profond nommé Racisme aux multiples facettes ou Apartheid du moyen orient. Et c'est à juste titre que Mohammed

---

<sup>273</sup> Kouadria A., Le rapport à l'autre et représentations sociales dans l'idéologie coloniale : cas de l'Algérie, Colloque International sur l'Histoire de la Révolution, p 104, <https://www.asjp.cerist.dz>

<sup>274</sup> Dib M., (1996). « *L'aube Ismael* », Editions TASSILI. Paris.

<sup>275</sup> Ibidem, p. 16

<sup>276</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris.

<sup>277</sup> Dib M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris.

Dib parle d' « Un scénario pour la Palestine »<sup>278</sup> dans une suite de réflexions revient à l'idée que quand un état se fonde sur des pratiques de violence, il ne peut que soutenir d'autres violences à travers le monde dans un engrenage infini à travers les siècles et les âges. C'est le cas des Etats Unis d'Amérique qui se sont fondés sur l'extermination d'un autre peuple les indiens natifs de ce pays pour laisser place aux colonies de blancs venus de l'Europe et pour compléter le tableau noir, ils ont asservi un autre peuple venu d'Afrique provoquant leur suprématie de blancs sur les autres races et pour finir par annexer un état mexicain et en faire le 31<sup>ème</sup> état américain ; la Californie<sup>279</sup> où Dib a séjourné. L'état le plus riche, surnommé la « Golden State » frôlerait la cinquième place économique mondiale si elle était autonome.

Nous enchainons vers un autre domaine non moins intéressant et qui explique le lien entre le passé et le présent des événements que connaît le monde avec ses bouleversements. Il s'agit de l'histoire.

---

<sup>278</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>279</sup> Voir Wikipédia portail Californie

## **Deuxième chapitre**

### **Dib historien du monde**

A travers ce second chapitre, nous montrerons que Dib s'intéresse aux sciences humaines principalement à une branche qu'est l'histoire. En effet, il porte un regard d'historien sur son pays avec un intérêt particulier pour le patrimoine national matériel et immatériel ainsi que sur le monde de façon générale

### III.2.1. Dib et l'histoire :

« Le mot « histoire », nous dit Amina Azza BEKKAT, désigne aussi bien ce qui est arrivé que le récit qui en est fait. Les événements ont réellement eu lieu et, c'est par cette norme de vérité que l'histoire comme discipline s'apparente à la science et est une activité de la connaissance. Mais cette notion est souvent floue. »<sup>280</sup> (Bekkat, 2006, p. 41). De son côté, Mahieddine Djender précise que l'histoire va contre le mensonge :

*« L'histoire c'est le réel, ce qui ne ment pas ; on ne peut, avec elle, prendre aucune liberté ; elle est l'arbitre entre les idéologies ; El Fourgane<sup>281</sup> ; le critère de vérification de ce qui colle au vrai ou ne colle pas. »<sup>282</sup> (Djender, 1991, p15).*

Pour toutes ces considérations, Dib donne à la dimension historique toute son ampleur. Sa conscience historique est aigüe et omniprésente, il précise à cet effet que

« L'Histoire attend, bras grands ouverts, grands offerts, qui veut et ose s'y jeter. Et sera toujours là. » (S. p. 206).

Dib est historien mais un historien d'un type particulier. Pierre NORA, historien de formation, dans son ouvrage *Présent, nation, mémoire*<sup>283</sup> (Nora P., 2011, p10), parle dans son cas d'un hiatus entre son expérience historique vécue et son expérience intellectuelle d'historien qui provoque chez lui un malaise. Il n'y a point de malaise en ce qui concerne Mohammed DIB. Il est question exclusivement d'une « expérience historique vécue » et relatée en toute aisance que nous allons éclairer un tant soit peu. Pierre Nora avance en ce sens : « Comme toujours, l'histoire fait l'historien plus que l'historien ne fait l'histoire. »<sup>284</sup>

---

<sup>280</sup> Bekkat A-A., (2006). « Regards sur les littératures d'Afrique », Office des Publications Universitaires, Alger.

<sup>281</sup> Mot arabe qui signifie la distinction et c'est le titre de la sourate n° 25 du Coran

<sup>282</sup> Djender M., (1991). « *Introduction A L'histoire De L'Algérie* », ENAL, Algérie.

<sup>283</sup> Nora P., (2011). « *Présent, nation, mémoire* », Gallimard, Paris.

<sup>284</sup> Ididem., p. 13

Il est à rappeler que plusieurs événements ont jalonné la vie de Mohammed Dib. DIB a vécu le colonialisme français en Algérie et la montée du nationalisme algérien dans sa jeunesse. Aussi, ce fut une période d'effervescence communiste dans sa ville natale Tlemcen avec des personnalités militantes comme les frères Badsî. Son éveil à la condition algérienne de colonisé fut aiguisé durant les réunions du syndicat en compagnie de son ami enseignant progressiste Roger Bellissant et qui s'est poursuivi durant son séjour à Alger où il a couvert notamment les grèves des paysans de la région d'Ain Taya en tant que journaliste à Alger Républicain.

Mohammed Dib fut un acteur et un témoin de l'histoire de la fin de la colonisation. A propos de la guerre d'indépendance, Il déclare :

*« Au cours de la guerre de libération, l'Algérie a montré au monde qu'elle avait une culture, un nom, une histoire, une patrie, un langage et une manière d'être demandant à être reconnus et compris. »*<sup>285</sup>  
(Tabet Aoul, 2010, p 29).

Par ailleurs, il signale cette ironie du sort en un tour de l'Histoire que d'être passé de Français en Algérie sous la colonisation française (1920/1959 = 39 ans; date de son expulsion de son pays) à un Algérien vivant en France après l'indépendance.

(1959/ 2003 = 44ans). (S. p. 77)

Très vite désenchanté par le parti communiste algérien PCA, DIB le quitte en 1952.<sup>286</sup> (Belhadj-Kacem N, 1983, p 07). Mais sa vie durant, il garda l'idéal socialiste bien vivant en lui. L'idéal de partage juste des richesses entre les hommes pour éradiquer la misère et la pauvreté qu'il a connues. Sa connaissance de l'histoire du socialisme et de la Russie de par ses convictions socialistes se vérifie aussi dans ses citations :

*« En abandonnant le socialisme, la Russie a regagné les enfers de l'Histoire. Cela lui ressemblerait : elle en avait une longue habitude non moins qu'une longue pratique. En réémergera-t-elle un jour ? »* (S. p73)

Cette citation fait référence à la chute du mur de Berlin en 1989 qui séparait les deux parties de l'Allemagne qui symbolise la fin de l'union soviétique et la naissance

---

<sup>285</sup> Tabet Aoul M., (2010). « *Islam et Culture* », Édition Benmerabet, Alger.

<sup>286</sup> Belhadj-Kacem N., (1983). « *Le thème de la dépossession dans « la trilogie de Mohammed Dib* », ENAL, Alger.

de la Russie avec un régime capitaliste que Dib déplore et lui rappelle l'époque tsariste d'avant la révolution bolchévique de 1917.

Aussi, Dib tient à souligner la part importante de L'ex-URSS, d'ailleurs la Chine aussi, dans le ferme soutien politique et logistique aux mouvements de décolonisation des peuples durant la période de la guerre froide :

*« Dans l'universel mouvement de décolonisation, fait historique majeur du XXème siècle, l'existence et l'influence de l'Union soviétique furent déterminantes. Nul ne saurait le contester. Néanmoins il ne semble pas qu'en Europe on veuille reconnaître, à cette libération généralisée des colonies et à la part que l'URSS y a prise, toute leur portée. » (S. p. 78)*

Signalons au passage que Mohammed DIB a enseigné l'Histoire et la Littérature de l'Algérie depuis l'antiquité dans un séminaire lors de son séjour à l'Université Californienne de Los Angeles (U C L A) en tant qu'enseignant invité en 1974 durant le premier trimestre de l'année académique. Son séminaire à L'UCLA atteste cette connaissance approfondie de l'histoire nationale. En effet, il a fait un exposé historique très détaillé depuis l'antiquité où il a introduit le concept de cryptostase.

Le mot cryptostase forgé par Dib est d'origine grecque. Il est composé de crypto : « caché », et stase qui vient de stasis qui signifie guerre civile.<sup>287</sup> (Sebillot Cuchet, 2011, p 312). Il s'agit d'une description propre au monde grec antique où « La lutte des cités, parfois ramenée à l'opposition entre Athènes et Sparte, même organisée autour de leurs hégémonies respectives. [...] la guerre civile, *stasis*, est l'expression concrète de ces conflits internes »<sup>288</sup>

Selon Mohammed Dib, la cryptostase appliquée au domaine de l'Histoire est considérée comme un passage d'un pays privé de sa liberté à une autre forme d'existence, il explique:

---

<sup>287</sup> Sebillot Cuchet V., (2011). « 100 fiches d'histoire grecque », Bréal, Paris.

<sup>288</sup> Ibidem., p. 199

*« De tous les états petits ou grands connus des historiens, il apparaît invariablement, quand on étudie chaque cas, que l'extinction a été due à la guerre : il ne semble pas y avoir eu un seul exemple de société qui soit morte au temps jadis de sa belle mort. Passant sous une domination étrangère, des pays, des royaumes entiers avec leur civilisation, leurs traditions, leur religion, ont disparu ainsi, absorbés par d'autres qui n'étaient ni forcément plus étendus ou plus forts en nombre, ni forcément plus avancés dans la connaissance. Et le décès constaté, l'acte étant dressé par l'historien, tout est dit, le chapitre est clos pour l'infortuné vaincu, c'en est un autre qui commence. [...] il (Le pays adversaire vaincu dans une guerre) a juste gagné une zone d'ombre où il est entré dans une sorte d'état latent pour lequel j'ai cru devoir inventer le mot cryptostase. Et la guerre n'ayant été épargnée à personne, [...] l'Histoire a de tout temps comporté cette part d'ombre. »<sup>289</sup> (Bryson Josette, 1979, p. p. 249-250*

Par ailleurs, Dib parle des sociétés modernes qui ont évolué dans une folle course effrénée vers le progrès se privant malheureusement de leur humanité:

*« Le XX<sup>e</sup> siècle a vu les sociétés très vite évoluer, inégalement certes, si on compte les pays d'Asie, d'Amérique du Sud, d'Afrique, mais toutes dans un sens unique : celui d'une survalorisation des sciences, des techniques, au détriment de la sagesse humaine. En revanche, ce qui ne change pas, ne changera jamais [...] : c'est le compte épargne passionnel de l'humanité. » (Sp188)*

Dib décrit cet état aberrant d'essoufflement dans lequel se trouvent les civilisations contemporaines :

*« Bavardes, bien sur ! Toutes les civilisations en arrive à être cacophonieuses, excitées, à partir d'un certain état de fatigue, comme quand, nous refusant de prendre quelque repos, quoique épuisés, nous-mêmes continuons, nous livrons, abandonnons à une faconde accablée autant qu'accablante ; comme quand, plus qu'à créer, parlant pour parler, nous nous acharnons à nous dépenser en une pyromanie de mots d'esprit ( ?) pour couvrir on ne sait trop quelle faute, et que ne voulant nous l'avouer, nous nous donnons le change, non sans essayer pour autant d'abuser les autres. Absurdes civilisations, quand elles en arrivent là ! » (S. p. 217)*

---

<sup>289</sup> Bryson Josette T., (1979). « La Pierre et l'arabesque. Rets et réseau thématiques dans l'œuvre de Mohammed Dib », Los Angeles.

Dib remarque aussi un nouveau lien émergent entre l’Afrique comme ancienne colonisée à l’Europe comme ancienne colonisatrice dans un étrange retournement de situation de possession :

*« L’Europe est plus victime de cette forme de possession ténébreuse qui s’appelle Afrique que du temps où elle l’a possédée. Et la folie nommée Afrique n’aura pas fini de la miner de si tôt ; il n’y a rien de plus fort, de plus actif que les démons africains. Parfaite illustration de possession par ce qu’on a cru avoir possédé. » (S. p. 82)*

De par son séjour californien, Dib nous révèle un aspect de la vision du monde sur l’Amérique caché sous cet envoutement significatif du « rêve américain ». Pour lui, les Etats Unis d’Amérique ne cherchent pas à coloniser les peuples comme l’a fait l’Europe au XIXème siècle mais les poussent à se rallier à leur conception de libre-échange. Il ajoute « ce qui fait tomber des nues l’Américain moyen, c’est de voir ce monde avide d’adopter en même temps leur *way of life* et leur *way of thinking* » (S. p. 74)

Autre point, Harald Weinrich explique que l’écriture de l’histoire : « est cette activité à double face, à la fois récit et commentaire. Elle a besoin des temps des deux groupes, et ce double emprunt est mené avec d’autant plus de conséquence que l’auteur a une conscience historique plus lucide. Le double visage de la science historique, qui doit à la fois raconter l’histoire et commenter. » <sup>290</sup> (Weinrich, 1973, 78). La représentation historique selon Weinrich porte en structure profonde sur l’enchâssement du récit dans du commentaire.

Dib avance des commentaires adjoints aux événements qui l’intéressent qu’on peut scinder en trois types : événements de guerre (guerre du golfe, le 11 septembre 2001), événement nécrologique (mort du jazzman l’artiste John Lee Hooker) et l’événement à sensation (la naissance de la brebis clonée Dolly en 2003)

Entre récit et commentaire, la vraie histoire reste, sans nul doute, celle rapportée par des gens du peuple, qui ont vécu les événements, ces mémoires vivantes qui prennent la plume pour témoigner. Il est, en ce sens, question de « L’histoire dont les acteurs sont encore vivants, dont existent encore les témoins directs, dont la

---

<sup>290</sup> Weinrich, H., (1973). « *Le temps* », Seuil, Paris.

mémoire est encore vive ou capable de réactivation »<sup>291</sup> (Nora, P., 2011, p26). Il ne s'agit ici en aucun cas de l'histoire officielle qui fait la propagande des vainqueurs au détriment de la vérité historique.

Pierre Nora nous dit :« Une histoire du présent ne peut s'écrire qu'au présent. »<sup>292</sup> Dans ce sens, la chronique apportée par Dib à partir des événements de la conjoncture en constitue un bon exemple tel que les événements du 11 septembre 2001; depuis lors, trop surmédiatisé. Dib raconte cet événement à chaud en temps et heure précis de son déroulement:

*« Ce 11 septembre 2001. L'après midi ; peu de minutes avant trois heures. Sur le parking d'un supermarché. En train de suivre, dans ma voiture, un programme de musique pris en cours de diffusion. Du piano. Une œuvre intéressante. Je m'efforce d'en identifier l'auteur. Une habitude. Et soudain, coupure. Flash d'information. A New York, visée par un Boeing d'American Air Lines, une des Twin Towers du World Trade Center (420 mètres) vient d'être percutée, et un second Boeing pulvérise la seconde tour, un troisième encore plonge sur les installations du Pentagone à Washington. » (S. p. 193)*

Il le fait suivre d'une série de commentaires dans *Simorgh* traduisant son effroi d'abord (S. p-p. 196-197) et puis révélant sa lucidité dans *Simorgh* (S. p. 198) et dans *Laezza*. Dib critique la contradiction dans la politique étrangère américaine de cette époque sous la présidence de la famille Bush :

*« Les Etats-Unis se trouvant pris tôt ou tard en tenaille entre une éthique et une pratique contradictoires. Tenir un discours humanitaire et avoir un comportement inhumain relève d'un machiavélisme primaire. Ce n'est pas digne de la descendance de cet Abraham Lincoln qui, avec George Washington, Thomas Jefferson, veille sur les Etats-Unis du haut du Rushmore National Mémorial, ni de l'image que cette nation donne à elle-même et aimerait donner à l'univers. Le coup encaissé ce 11septembre 2001 aura dégonflé en tous cas le mythe d'un affrontement avec « zéro mort » et, par la force de son impact, nul doute qu'il est aussi le coup d'envoi d'une redistribution des cartes autour du tapis vert international. » (S. p. 198)*

---

<sup>291</sup> Nora, P., (2011). *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris.

<sup>292</sup> Ibidem p. 29

D'ailleurs, Dib n'est pas le seul à leur avoir consacré des fragments de réflexion. Paulo Coelho, pour ne citer que cet écrivain, leur a consacré deux textes intitulés *Réflexions sur le 11 Septembre 2001* dans son livre *Comme le fleuve qui coule*.<sup>293</sup> (Coelho, 2006, p204).

Les quelques événements historiques rapportés par Dib montrent tout particulièrement l'intérêt qu'il porte aux événements de son temps ; le temps présent.

Aussi, ses premières œuvres en particulier *La grande maison* (1952), *L'incendie* (1954), *Au café* (1955) *Le métier à tisser* (1957) constituent de véritables documents historiques et ethnographiques qui éclairent sur les conditions de vie et de la naissance des mouvements de prise de conscience chez les Algériens dans toutes les tranches de la société paysans et citadins, riches et pauvres, femmes, hommes et enfants durant la colonisation tout comme le fut Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri. A cet égard, BELHADJ-KACEM Noureddine affirme que:

*« 'La grande maison' reflète à peu près toutes les tendances idéologiques et politiques de Dib : né parmi les pauvres, ayant grandi parmi eux, c'est aux pauvres qu'il destine son œuvre et c'est à eux qu'il s'intéresse le plus. »*<sup>294</sup> (Belhadj-Kace, 1983, p 6).

Il s'agit bien évidemment d'un engagement dans la dénonciation et le dévoilement de toutes les formes d'injustice de la colonisation et pour pointer du doigt plusieurs formes de déformations des réalités historiques. A partir de là, on peut le considérer comme témoin de son temps ; un maillon fort dans l'histoire contemporaine.

Mais l'histoire ne s'arrête pas aux événements que Dib a vécus, elle touche aussi le passé. A cet égard, nous avons relevé l'attachement de Dib au passé de son pays l'Algérie et sa parfaite connaissance de ce champ historique. De ce point de vue, pour que la leçon de l'histoire soit retenue rien ne vaut un tour par les vestiges du passé. Voir ces monuments debout malgré le temps et malgré les effets ravageurs du temps,

---

<sup>293</sup> Coelho, P., (2006). « *Comme le fleuve qui coule. Réflexions sur le 11-Septembre2001* », Flammarion, Paris.

<sup>294</sup> Belhadj-Kacem N, (1983). « *Le thème de la dépossession dans « la trilogie » de Mohammed Dib* », ENAL, ALGER.

inspire courage et ténacité et pousse à la méditation et le besoin de savoir qui est derrière ces vestiges, quelle est leur histoire chercher à vouloir surpasser ou du moins égaler et se sentir fier de ce passé glorieux aussi loin qu'on remonte dans l'histoire et non seulement de la période moderne, toute notre histoire nationale sans rien retrancher. Ce n'est pas pour rien que Dib consacre un essai (*Ghost towns blues*, S. p.26) où il traite du patrimoine tout en déplorant son rejet comme il l'explique dans cette citation :

*« Les Bagdad, les Grenade de jadis ont tenu à honneur de se réclamer de l'héritage grec et latin. Une terre aujourd'hui qui rejette ce même héritage pourtant illustré par quelques-uns de ses propres natifs, comme Apulée, Tertullien, Térence, Agustin, etc. : c'est l'Algérie, imitée en cela par le reste de l'Afrique du Nord. Il est vrai qu'Alger n'est ni le Bagdad ni la Grenade de la grande époque. Il n'est pas de lumière qui ne prenne sa lumière à une autre lumière. Où, de nos jours, est-elle cette lumière ? » (S. p. 92)*

Il a d'ailleurs repris ce même thème dans *Laëzza*<sup>295</sup> (2006, p 106) pour la réhabilitation du patrimoine matériel et immatériel; monument de l'architecture et monument de la pensée.<sup>296</sup> «(Cheded, 2009, p. 81).

Mohammed Dib déclare que les Algériens ignorent totalement l'Histoire de leur pays en indiquant que pour dépasser sa léthargie il faut une pleine reconnaissance de leur patrimoine. L'historien Mahieddine DJENDER, en bon connaisseur de l'histoire nationale et ses dessous, se joint à DIB pour signaler que la seule échappatoire est de revenir à l'histoire:

*« Ainsi les événements [...] (lutte politique avant 1954, guerre de libération nationale, installation du nouveau pouvoir après 1962) qui avaient conduit le pays à son indépendance politique avaient laissé après eux des problèmes d'un type nouveau, pour la solution desquels l'histoire, comme connaissance et science du pays devient de plus en plus la référence fondamentale. »<sup>297</sup> (Djender, 1991, p15).*

---

<sup>295</sup> Dib M., (2006). « *Laëzza* », Albin Michel, Paris.

<sup>296</sup> Cheded A., (2009). Patrimoine et créativité chez Dib, *Annales du patrimoine de Mostaganem*, <https://epsnv.univ-mosta.dz>

<sup>297</sup> Djender M., (1991). « *Introduction à l'histoire de L'Algérie* », ENAL, Alger. p. 15

DIB ne cesse de réitérer et de ressasser de l'importance de connaître l'histoire nationale dans ses discours en dénonçant cet état de rejet dont elle souffre avec des précisions inégalées de dates et dignes d'un historien de formation:

*« L'Algérie [...] sortir de son marasme intellectuel, tout son héritage culturel, tout son héritage, depuis les « origines », et qu'elle soit non seulement à l'identifier mais pour une part égale à s'y reconnaître. Depuis son passé gréco-romain [...] notre sol est jonché de témoignages, vestiges, plus glorieux et plus riches les uns que les autres, de ces premiers âges ![...] cette Histoire a pourtant duré presque six siècles : depuis - 100, pour se clore vers + 442 avec l'invasion des Vandales. Caracalla, ayant étendu le droit de cité romaine à tout l'empire en + 212, les futurs Algériens, entre autres, devenaient citoyens romains à part entière dès cette date. Mais ces futurs Algériens, qui allaient se changer en musulmans quelque deux cents ans plus tard avec la conquête arabe, et vont le rester jusqu'à nos jours, cette Histoire, qui a duré déjà au-delà de treize siècles, n'est pas plus connue d'eux que les presque six cents ans de leur Histoire romaine. »<sup>298</sup> (Dib, 2006, 106).*

Pour finir, force est de réaliser que la rédaction des mémoires reste un moyen sûr pour rappeler le passé et mettre en perspective le futur d'un pays comme le note Pierre Nora : « La condamnation à la mémoire vient de l'obscurcissement de l'avenir qui s'est surajouté à l'obscurcissement du passé, dont nous sommes à jamais coupés.»<sup>299</sup> (Nora, 2011, p 25).

Mohamed Dib déplore dans le cas de son pays l'Algérie que cette mémoire n'arrive pas à se concrétiser depuis l'indépendance car la transmission de la part de témoin fait affreusement défaut. Il explique fort clairement l'origine de cet état de fait et les effets néfastes qui risquent de se produire:

*« A force d'incessants viols de la mémoire, cette carence en témoin à transmettre dure en fait depuis plusieurs siècles. Et, pendant ce temps, le désert gagne. Aura-t-il le dernier mot ? L'Algérien ne sait plus pour le moment qu'aller à la recherche d'atlas (vestiges, traces). Et il y court, guetté par le risque de sombrer dans le culte macabre des reliques et la régression identitaire. »<sup>300</sup> (Dib M., 1998, p 38).*

---

<sup>298</sup> Dib M., (2006). « *Laëzza* », Albin Michel, Paris.

<sup>299</sup> Nora P., (2011). « *Présent, nation, mémoire* », Gallimard, Paris.

<sup>300</sup> Dib M., (1998). « *L'arbre à dire* », Albin Michel, Paris.

Il est à signaler qu'effectivement Dib n'a pas écrit des mémoires mais ces derniers livres en portent les empreintes indélébiles d'un passé humain pour le moins que l'on puisse dire tumultueux. Il en ressort de tout ce qui a été dit plus haut que Mohammed Dib est un fin connaisseur de l'Histoire de son pays (les cités trajanes, elles, ne sauraient jamais devenir les poubelles de l'Histoire) (S. p. 34) et celle universelle et à l'occasion même géographe. L'histoire ayant un lien très étroit avec la géographie et la connaissance du sol notamment par le truchement de l'archéologie qui est une branche importante de l'histoire en tant que discipline scientifique.

### III.2.2. Dib et le temps :

" Oh temps qui a raison sur tout." (Simorgh, p.209) C'est par cette plainte que nous commencerons notre réflexion sur le temps. Le temps a vaincu les démons de la vie et du monde, les êtres et les choses. Ce temps ravageur, véritable «labyrinthe calme où un jour équivaut à mille ans et où mille ans sont comme un jour, où le temps vous démet de vos droits pour vous entraîner dans sa perte.»<sup>301</sup> (Dib, 1990, p93).

Mais l'homme est marqué par l'usure du temps. "Le Temps avait usé l'être humain, la société, le cosmos, et ce Temps destructeur était le Temps profane, la durée proprement dite".<sup>302</sup> (Mircea, 1965, p71). Dans *Neiges de marbre* toujours, Dib fait référence à cette usure par une métaphore reliant humain et non humain par un élément commun; la couleur blanche, synonyme de dégradation à l'état fantomatique :

*«Le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes (...). Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue.»*<sup>303</sup>(Dib, 1990, p 248).

Mais paradoxalement, l'homme est tellement sous l'emprise du temps qu'il semble en être affranchi. Ce dernier ne le contrôle plus. L'abolition du temps devient impérative. En effet, dans *Simorgh*, aucune indication temporelle ou même spatiale

---

<sup>301</sup> Dib M., (1990). « *Neiges de marbre* », Sindbad, Paris.

<sup>302</sup> Mircea E., (1965). « *Le sacré et le profane* », Gallimard, Paris.

<sup>303</sup> Dib M., (1990). « *Neiges de marbre* », Sindbad, Paris

n'est mentionnée dans l'ensemble des nouvelles et/ ou récits : Mouna, Opéra bouffe, Comment la parole vient aux enfants. En ce qui concerne la séance intitulée Le guide, le temps de référence est bien indiqué dans sa substance seulement. C'est le temps de l'après-indépendance nationale.

Le conte philosophique et la mini-tragédie L'élévation d'Œdipe intègre un autre temps " on est dans un autre temps" (Simorgh, p. 14) référence quasi logique au temps sacré du mythe. "Le Temps sacré se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique<sup>304</sup> " (Mircea, 1965, p 64).

La nostalgie du temps révolu; le temps irréversible de l'histoire. L'espoir est ressuscité dans le temps cyclique du mythe. Une façon de rejouer le passé et ce faisant de s'en libérer. Vérité libératrice, impulsion de vie.

Dans *Simorgh*, Dib veut élargir la question du temps de l'histoire personnelle à l'énigme du temps collectif et au temps de l'Histoire de son pays. Il veut regarder son passé pour faire son bilan, pour saisir son histoire. Mais aussi l'envie de franchir les limites temporelles d'une vie individuelle dans lesquelles le roman a été cantonné et de faire entrer dans son espace plusieurs époques historiques. Il veut dépasser la chronologie. temps plus général vers l'Histoire mondiale (holocauste, 11 sep 2001), mais nul retour au temps de l'écriture du combat. C'est le temps de la postindépendance sur lequel il s'arrête pleinement pour établir un ultime regard et un ultime bilan. Le temps du mythe est aussi présent par le truchement du conte philosophique et de la mini tragédie l'élévation d'Œdipe.

En conclusion, Sociologie, anthropologie, ethnologie/graphie, Histoire, toutes ces disciplines trouvent dans un terrain de germes, de boutures pour des recherches plus poussées. Dib est un témoin oculaire du siècle débutant ayant fait la traversée d'un XXème siècle bel et bien fini.

---

<sup>304</sup> Mircea E., 1965, « *Le sacré et le profane* », Gallimard, Paris.

## **Troisième chapitre**

### **Dib, critique d'art**

Le dernier chapitre de cette partie aborde les trois domaines de prédilection de Mohammed Dib : la littérature, la musique et la peinture. Il faut savoir que durant toute sa carrière de littérateur, Dib n'a pas abandonné les deux autres domaines artistiques bien au contraire il les a investis dans son œuvre.

### **III.3.1. Dib, critique d'art (la littérature)**

A travers le volet littérature de notre recherche, nous mettons en lumière le monde de la littérature avec ses écrivains de différentes nationalités, ses critiques et ses courants tel qu'il a été exposé par Mohammed DIB dans *Simorgh*. Mais d'abord revenons à notre écrivain lui-même pour dévoiler, un tant soit peu, son parcours littéraire. En effet, son œuvre a connu plusieurs étapes<sup>305</sup> que nous allons éclairer.

#### **III.3.1.1 Les étapes marquantes de l'écriture romanesque dibienne:**

L'œuvre littéraire de Mohammed DIB représente, sans exagération aucune, la plus importante et la plus prodigieuse production algérienne en langue française manifestant un renouvellement constant des formes, des genres et des thèmes de facture réaliste, surréaliste, fantastique, allégorique, symbolique etc. allant dans le sens d'un brassage culturel et civilisationnel prolifique et inédit.

#### **-La période réaliste :**

La trilogie Algérie (*La grande maison*, *L'incendie*, *Le métier à tisser*) publiée aux éditions du Seuil : 1952/1954/ 1957) inaugure la Période réaliste. Elle marque le référent socio-historique dans le contexte de la colonisation et entend bien témoigner et plaider pour le peuple opprimé. Le tout avec une narration chronologique et linéaire et des personnages vraisemblables qui rappellent le roman traditionnel français. La trilogie Algérie se présente comme une chronique de la vie misérable quotidienne du petit peuple de Tlemcen et de la campagne avoisinante dans la période de la deuxième guerre mondiale. Le récit tourne autour du personnage central de l'enfant Omar et son entrée dans le monde du travail.

---

<sup>305</sup> L'essai de Naget KHADDA intitulé, Mohammed Dib cette intempestive voix recluse (Édisud, Aix-En-Provence, 2003) est très détaillé à cet égard.

Par ailleurs, le roman suivant *Un été africain* (Seuil : 1959) marque une évolution dans l'écriture puisque les personnages principaux Zakya et Djamel Terraz ne représentent plus une intrigue centrale mais cette dernière se diffracte dans des programmes narratifs différents et diversifiés ce qui éloigne progressivement du roman traditionnel français et l'inscrit dans une forme transition vers la seconde période.

#### **-La période surréaliste et fantastique :**

Qui se souvient de la mer (Seuil : 1962) marque l'entrée dans l'écriture moderne qui s'interroge sur l'homme et exprime sa difficulté d'être dans un monde hostile. En rupture avec le rationnel, il s'agit dans ce roman d'une écriture fantastique sans repères spatio-temporels qui explore la figure dissimulée de la guerre d'Algérie, ou de n'importe quelle guerre d'ailleurs, représentée comme un « cataclysme » qui va couper la ville en deux celle d'en haut et celle du sous-sol. Dib tient à le préciser dans la postface du même roman :

*« A la question, qui m'a été posée [...] : pourquoi, dans ce nouveau roman, le drame algérien m'a poussé à prendre pareil ton et à mettre ces grandes années de malheur dans un cadre terrible et légendaire, je ne sais trop aujourd'hui que répondre. Pourquoi Picasso a-t-il peint Guernica comme il l'a fait, et non comme une reconstitution historique ? »*

D'un autre côté, le roman *Cours sur la rive sauvage* (Seuil 1966) constitue bien la concrétisation manifeste de l'expérience fantastique de l'écriture dibienne. C'est l'œuvre où l'auteur « reprend sa liberté » d'écrivain en s'engageant dans une aventure ouverte. Le héros, Iven Zohar, recherche sa femme Radia enlevée le jour de leurs noces. La quête de Radia devient la quête de la cité radieuse qui nécessite un dépouillement total pour y accéder et qui rappelle la quête mystique du sens prônée par les soufies.

#### **-La période de retour au réalisme ou néoréalisme :**

Le retour au réalisme ou néoréalisme s'effectue avec *La danse du roi* (Seuil 1968), *Dieu en barbarie* (Seuil 1970) et *Le maître de chasse* (Seuil, 1973).

La danse du roi (Seuil 1968) met en scène l'Algérie indépendante avec son lot de déceptions et de stéréotypes surannés qui donne au texte une force de contestation et de dénonciation calme mais terrible à l'image de son auteur.

Dieu en barbarie (Seuil 1970) et Le maître de chasse (Seuil, 1973) continuent dans cette voie en instaurant un débat d'idée autour du projet de société de l'Algérie indépendante. Ils remettent à l'honneur la paysannerie comme source de valeurs séculaires en rapport avec l'exercice du pouvoir dans la société moderne. La quête des héros (Kamel Waed et Hakim Madjar) étant conjoncturelle et symbolique à la fois les insèrent dans une perspective universelle et métaphysique d'où l'appellation de néo-réalisme. Deux caractères typographiques (deux niveaux narratifs disposés en écho) se distinguent destinés l'un -le romain -à la relation événementielle et anecdotique et l'autre -l'italique

-à la parole secrète porteuse d'un sens supplémentaire. Cette variation typographique signale une polyphonie dans la hiérarchisation des discours.

#### **-La période de l'exil :**

La période de l'exil commence avec Habel (Seuil, 1977) et continue avec la trilogie nordique : Les terrasses d'Orsol (Sindbad, 1985), Le sommeil d'Eve (Sindbad 1989), Neiges de marbre (Sindbad 1990).

Habel étant un personnage, livré à lui-même dans une ville étrangère déshumanisée, et une société à l'état d'anomie. Habel a été chassé de sa propre cité par le frère aîné.

Habel erre dans cette ville à la quête de sa propre vérité. Il trouve l'amour auprès de Lily. Devenue folle, Habel décide d'accompagner sa bien-aimée dans son internement en maison de santé. Ce qui symboliquement justifie un exil volontaire, donc, puisque interviewé à ce sujet Dib répond qu'il n'avait pas trouvé sa place dans son pays après l'indépendance et qu'il avait une famille à sa charge.<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup> Propos recueilli d'une interview donnée à Zaoui Mohamed intitulée L'écriture de Mohamed Dib : De l'esthétique à l'éthique, in HORIZONS MAGHREBINS, n° 37-38- 1999, p. 94

La trilogie nordique constituée de : Les terrasses d'Orsol (Sindbad, 1985), Le sommeil d'Eve (Sindbad, 1989) et Neiges de marbre (Sindbad 1990) contribuent à une esthétique apatride où se mêlent légendes nordiques à une philosophie soufie. Un des points communs à ces 3 romans est la présence d'un personnage étranger (solitaire) se trouvant dans un pays de la Scandinavie. Par ailleurs, Le personnage principal de l'enfant ; la si attachante Lyyli, Lyyli, Lily fait son apparition. Elle sera nommée Lyly-Belle dans L'infante maure (1994).

### **-L'étape de réponse à l'exil par l'enfance :**

À l'exil DIB répond par le traitement du thème de l'enfance cher à son cœur. L'infante maure (Albin Michel, 1994) raconte le malheur d'une famille souvent séparée ; un père algérien et sa fille vivant avec sa mère loin de lui en terre scandinave. Lyyli Belle est l'héroïne de deux univers représentés par, d'un côté l'infini espace d'un blanc immaculé de neiges du nord et de l'autre, par l'immense désert rouge ocre du sud qu'elle s'approprie uniquement par la pensée et le rêve dans un geste réconciliateur de deux extrêmes. Lyyli Belle est douée d'une maturité et d'une perspicacité étonnante. Le roman est une sorte de démonstration de l'avis même de Dib rapporté dans *Simorgh* sur les bienfaits du mariage mixte pour l'enfant né de cette union. Dib dit à cet effet :

*« [...] un enfant issu d'un couple mixte aura, lui, deux mondes où s'ébattre et rêver. Mondes auxquels cet enfant adjoindra un troisième, de sa création, composé de l'un et de l'autre, reçus en partage à la naissance.*

*Un monde qu'il possédera ainsi en jouissance particulière avec celui propre à la mère et celui propre au père, et où son imagination se donnera libre carrière et dont il sera le prince. [...] leur identité multiple, à facettes, et qui les rehausse d'une séduction singulière, en fera, dans la mondialisation à venir et où il est à parier que le bonheur sera une idée subversive, des êtres qui oseront proclamer : « Je n'ai pas honte d'être heureux » Parce qu'ils seront des passeurs d'égo à égo» (S, p. 215)*

### **-Nouvelle période réaliste :**

Le roman *Si diable veut* (Albin Michel, 1998) renoue encore et pour la dernière fois avec le référent socio-historique algérien. C'est une peinture de l'Algérie profonde après l'indépendance. Un vieux couple, Hadj Merzoug et sa femme Lalla Jawhar, reçoit leur jeune neveu venu de France. Le jeune Ymran qui n'est là que pour exaucer les vœux de sa mère défunte. Le vieux couple et les gens du village de Tadart ignorent tout de sa promesse croyant à un retour au pays.

### **-Etape de l'affranchissement et des variations génériques :**

A partir de *L'arbre à dire* (Albin Michel, 1998), *Comme un bruit d'abeilles* (Albin Michel, 2001), *L. A. Trip* (La Différence, 2003) (Albin Michel, 2003) et *Laezza* (œuvre posthume, Albin Michel, 2006), Mohammed DIB s'est affranchi des lois qui régissent les genres dans une ultime bifurcation où tous les genres littéraires et discursifs ont droit de cité dans une même œuvre et d'ailleurs ce ne sont que des catégories historiques de classification somme toute arbitraires d'œuvres, joignant, par là, Louis René Des Forêts, Michel Butor et Annie Ernaux et s'envolant vers l'universalité et l'innovation aussi bien par les thèmes traités (le clonage, la mondialisation, le racisme, les villes) que par sa poésie singulièrement dibiennne.

### **III. 3.1.2.La production poétique dibiennne:**

Après son œuvre romanesque, la production poétique dibiennne n'est pas en laisse puisque Mohammed DIB a à ses actifs huit recueils de poèmes. Le premier recueil intitulé *Ombre Gardienne* (Gallimard, 1961) préfacé par Louis ARAGON est de facture réaliste. Il entre dans la période de revendication nationale et légitime d'un enfant du peuple natif de Tlemcen. En 1961, dans sa préface à *Ombre Gardienne*, le poète français Louis Aragon reconnaît le style étonnant de Mohammed DIB en disant : « cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de Villon et de Péguy »

A partir du deuxième recueil intitulé *Formulaires* (Seuil, 1970,) dont un chapitre du nom de *Chemin* (1/ futur qui songe 2 /bref lien3/ libre de peine) est dédié à Louis Aragon, Mohammed DIB change de ton. Il en va de même pour les autres recueils, le

n°3 Omnéros (Seuil, 1975), le n°4 Feu beau feu (Seuil, 1979, à Louve), le n°5 O vive (Sindbad, 1985) qui chantent la femme et l'amour ; le n°6 L'aube Ismaël (TASSILI, 1996) est une louange à la cause palestinienne, le n°7 L'enfant-jazz (La Différence, 1998, Prix Mallarmé 1998) où l'enfance est à l'honneur, le n°8 Le cœur insulaire (La Différence, 2000 dédié à Guillevic en mémoire vive) qui est emprunt d'hermétisme. Le choix définitif de DIB fut de toujours composer une poésie laconique. Entre poèmes en vers fixes<sup>307</sup>, poèmes en vers libres<sup>308</sup> et poèmes en prose<sup>309</sup>, Mohammed DIB n'a cessé de nous émerveiller.

### III. 3.1.3. Dib et la littérature algérienne :

Dib a toujours été confiant dans le présent et l'avenir de la littérature algérienne et maghrébine en général. Dib dit à ce propos dans un entretien accordé à Mohamed Zaoui sur le regard lumineux qu'il porte sur la littérature algérienne tant par sa qualité que par sa quantité :

*« Sur la littérature algérienne, je porte un regard très positif. C'est un des aspects des plus positifs de l'histoire de l'Algérie indépendante. Cela est vrai non seulement pour la qualité mais pour la quantité. Il n'y a pas de doute également pour cette qualité, sur le plan international. Dites vous bien que les éditeurs français ne font pas de cadeaux aux écrivains, autrement dit, ils ne prennent pas les manuscrits par complaisance. Si vous saviez le nombre de manuscrits refusés, le pourcentage est de l'ordre de 90 %. Il faut donc qu'ils soient d'une qualité exceptionnelle pour être publiés. Les écrivains algériens et maghrébins en général se sont rarement vus refuser leurs manuscrits. Ils peuvent changer d'éditeur, mais ils sont d'une manière générale recherchés et c'est plutôt chose rare dans le monde de la littérature. »<sup>310</sup> 1 Zaoui M., 1999, p 77).*

<sup>307</sup> Exemple de poème en vers et formes fixes (un sonnet): Ombre gardienne<sup>3</sup>, Ombre gardienne, Gallimard, 1961, p. 17

<sup>308</sup> Exemple de poème en vers libres : La maison de Natyk, Feu beau feu, Editions Marsa, Alger, 2002, p-p. 30-31

<sup>309</sup> Exemple de poème en prose : Dans la parole défrayée, 11, Feu beau feu, Editions Marsa, Alger, 2002, p. 99

<sup>310</sup> Zaoui M., (1999). «Mohamed Dib de l'esthétique à l'éthique. In *Horizons Maghrebins*-Le Droit à La Mémoire/ Mohammed Dib. La grande maison de l'écriture, n° 37-38-

Dib n'a cessé de rendre des hommages dans *Simorgh* à ses amis Lettrés algériens. Le premier hommage est adressé à son ami de toujours Jean Pélégri<sup>311</sup> (S. p. 70) et le second à sa compatriote Assia Djebbar (S. p.191) pour leur témoigner son profond respect et estime et marquer leur qualité d'écrivain.

Après les hommages rendus à ses amis de toujours, écrivains de métier, Assia Djebbar et Jean Pélégri, Dib, dans *Simorgh*, salue encore tous ceux écrivains algériens de tout bord dans un ultime appel où il revient sur son contexte d'émergence<sup>312</sup> depuis le mouvement exotique, les Algérianistes jusqu'à l'extrême contemporain en évoquant Anouar Benmalek:

*« Écrivains algériens, notre soudaine apparition a tari d'un coup et définitivement la source d'inspiration que l'Algérie a représentée et aurait pu continuer de le faire pour bon nombre d'écrivains français, tous genres confondus. Fini, les palmiers, la magie des sables, les jeux interdits avec de jeunes garçons, l'euphorie des plages réservés. Nous avons fermé les portes de ce paradis-là et mis la clé sous le paillason. Ce n'est pas demain qu'il rouvrira. Et même, inversant la tendance, sans perdre l'espace algérien, nous avons investi l'espace français et, au-delà et dans une certaine mesure, l'espace européen; voire au-delà encore l'espace américain et jusqu'à l'espace australien (Anouar Benmalek). Et il est loin de surcroît le temps où l'on prédisait, chaque jour pour le lendemain, la mort de la littérature algérienne. »*  
(S. p. 72)

Par ailleurs, Mohammed DIB affirme que La littérature algérienne d'expression française et non celle d'expression arabe a connu historiquement la cryptostase.

Pour le cas Albert Camus, il faut signaler que Mohammed Dib a connu Albert Camus dans les rencontres littéraires fructueuses de Sidi Madani près de Blida en 1948 organisées par les Mouvements de Jeunesse et d'Education entre intellectuels français tels que Louis GUILLOUX, Brice PARRAIN, Jean CAYROL et jeunes écrivains d'Algérie de souche européenne tels que Gabriel Audisio, Emmanuel ROBLES, Jean SENAC ou algérienne tels que Mohammed DIB, Malek BENNABI, Boudali SAFIR

---

<sup>311</sup> Voir la préface de Mohammed Dib, Jean Pélégri ou le juste mot à dire, p. 7 in Le Boucher, Dominique, 2000, JEAN PELEGRI L'ALGÉRIEN ou LE Scribe du Caillou, *Revue Algérie Littérature / Action*, édition Marsa, (numéro spécial 37-38).

<sup>312</sup> Voir à ce sujet, Sari Fewzia, lire un texte, Dar El Gharb, Oran, 2004, p-p.53-87

et Nabhani KORIBAA. Dib explique dans ses cours dispensés à l'université de Californie en 1974, ce qu'il pense du cas Camus qui a fait et fait couler tant d'encre autour de lui et de son œuvre d'une confusion totale et complexe :

*« Lorsqu'il s'agit de Camus, cette problématique devient une complexité si confondante que, se penchant sur son œuvre, une légion de commentateurs n'a pas encore réussi à y jeter quelque lumière. Elle a plutôt apporté de l'obscurité sur cette œuvre que de la lumière. On dirait à vrai dire que ces commentateurs ne tiennent pas à faire de la lumière. Moi je comprends ça de la manière suivante : vous connaissez je pense L'étranger, après avoir fait tué l'Arabe par Meursault, il semble que Camus devienne, ne cesse plus d'être le romancier de la justification impossible. C'est ainsi que je vois entièrement l'œuvre romanesque, et même l'œuvre idéologique de Camus. Une longue justification mais qui n'arrive jamais à se satisfaire d'elle-même. C'est en ce sens-là que je l'appelle la justification impossible. »<sup>313</sup> (Bryson, 1979, p 286-287).*

Dib accuse la critique pour ses mauvaises interprétations de l'œuvre camusienne ; il explique que:

*« Cette manière donc qu'ont les critiques de brouiller le sens de son œuvre, de tirer celle-ci dans toutes les directions possibles et imaginables n'est peut-être dictée au fond que par la mauvaise conscience qu'ils partagent avec lui. Je dis bien peut-être, ça reste évidemment à voir d'un peu plus près. Mais là non plus les problèmes ne sont pas simples. »<sup>314</sup>*

Pour finir, DIB résume sa pensée en précisant que l'œuvre a joué contre son camp :

*« [...] en profondeur et par certains côtés, l'œuvre de Camus trahit cependant son auteur pour se rallier à la cause de l'Autre, celui qui n'est pas pratiquement vu ni nommé ; il est tellement absent que cette absence devient obsédante, qu'elle devient, comme on dit d'un silence, qu'il est éloquent. Et c'est ainsi en quelque sorte, négativement que l'œuvre de Camus trahit son auteur pour se rallier à cet Autre qui n'est pas nommé et pour se ranger du côté de ce qu'on appelle, ou de ce que j'appelle plutôt, l'Afrique de l'ombre. Et c'est la raison pour laquelle cette œuvre mériterait d'être explorée de ce point de vue. »<sup>315</sup>*

---

<sup>313</sup> Bryson, J., (1979). La pierre et l'arabesque : rets et réseau thématiques, Dans : « L'œuvre de Mohammed Dib », Université de la Californie Ph. D., Los Angeles, pp.286- 287.

<sup>314</sup> Ibidem, pp 286 - 287.

<sup>315</sup> Ibid., p. 287

Pour l'engagement de l'écrivain, Dib a très tôt parlé et ne cesse de le répéter. La responsabilité morale de l'écrivain ne doit pas être disjointe de son écriture<sup>316</sup> (Dib, 1959). Dans l'extrait ci-dessous, il rappelle l'appel des intellectuels algériens lancé en 2001 dont il est le premier signataire :

*« On ne devrait se lancer dans l'aventure très risquée de l'écriture qu'avec la ferme conviction, sinon la claire conscience, de porter en soi certaines choses qu'on est seul à savoir et à pouvoir transmettre aux autres. Si minimes que ces choses puissent être; en obéissant à l'unique impératif de leur faire prendre forme et sens. A défaut, il ne vous reste que vains tours de foire à tenter. » (S. P. 86).*

#### **III.3.1.4. Dib et les débuts du théâtre algérien:**

Une autre posture franchement méconnue de Mohammed Dib est celle de critique de théâtre car dans sa jeunesse (deuxième séjour à Alger à partir de 1950), il s'est lancé dans le journalisme notamment à Alger Républicain. En plus de ses articles qui traitent la vie sociale du peuple son activité de critique de théâtre retient notre attention où Dib assiste à la naissance du théâtre national algérien à une époque cruciale : manque d'expérience et amateurisme et sous la surveillance étroite de la police coloniale qu'il n'hésite pas à dénoncer<sup>317</sup> ; cela n'a pas empêché sa lancée secondée en cela par un public « neuf et sain »<sup>318</sup> avide de spectacles. Il faut rappeler qu'il n'y avait pas de tradition théâtrale bien établie en Algérie. Citons au passage à titre indicatif que le public algérien a connu le théâtre d'ombres ou garagoz d'origine turque

(kara guz, en turc œil noir), l'halqa autour de la personnalité du Goual (textuellement traduit le diseur), mais aussi le théâtre<sup>319</sup> comme représentation sur scène avec de vrais acteurs importé de l'occident grâce notamment à la troupe de Georges Abyad qui a fait une tournée dans le pays en 1921 avec deux pièces théâtrales en arabe classique. Deux drames historiques Salah Eddine el Ayyoubi et

---

<sup>316</sup> Dib M., (1959). « *Un été africain* », Préface : Un mot au lecteur à la traduction bulgare, Seuil, Paris.

<sup>317</sup> Ibid., p. 80. Nous soulignons ici le courage de notre écrivain à dénoncer le manque de respect de la part de la police coloniale. Dans son article qui date du 26 décembre 1951, il termine en « P.S - Une question: pourquoi les agents de police ( de service ) parcourent-ils la salle d'un air inquisiteur aux soirées théâtrales particulièrement d'expression arabe ? »

<sup>318</sup> Expressions utilisées par Dib dans son premier article, Festival de théâtre amateur à l'opéra , P5 cité dans : LADRAA, C., 2011, « *Mohamed DIB Ecrits sur le théâtre* », Maqamet, Alger.

<sup>319</sup> <http://www.limag.com>, Ahmed Cheniki, Introduction.

Thouratou al Arab mais bien avant cette date c'est-à-dire en 1907 et en 1908 quelques troupes égyptiennes ont réalisé des tournées en Algérie.

Le Tableau<sup>320</sup> qui va suivre représente les différents comptes-rendus de représentations théâtrales rédigées par Mohammed DIB et publiées dans le journal Alger républicain entre le 28 juin 1950 et le 24 janvier 1952 :

Titre	Date de parution	Périodique
(introduction) Baad echedda yati elfaradj ( drame)	28 juin 1950	Alger républicain
Au festival du théâtre amateur « El Masrah El dazairi » dans « règlement de comptes »(pantomime) et « sortilèges » (comédie)	5 juillet 1950	//
3-Mouni Radjel (comédie)	15 novembre 1950	//
4-Zouadj Aggouna(comédie)	29 novembre 1950	//
5- Ikache(farce)	31 janvier 1950	//
6- Estardjaa Ya Assi (drame)	10 janvier 1951	//
7-Batal-Es-Sahara(Le héros du désert) (drame)	21 février 1951	//
8-El Djenn El Madjnoun(comédie)	01 mars 1951	//
9-Leila Bent El Karama (drame)	21 mars 1951	//
10-Roma (drame)	26 avril 1951	//
11-Les 3 voleurs (comédie)	03 mai 1951	//

<sup>320</sup> Tableau réalisé à partir de l'ouvrage de : LADRAA, C., 2011, « Mohamed DIB Ecrits sur le théâtre », Maqamet, Alger.

12-Mouhal (drame)	09 mai 1951	//
13-Dar El Mehabel (comédie)	16 mai 1951	//
14-Slimane Ellouk (comédie) (adaptation du Malade imaginaire de Molière)	31 octobre 1951	//
15-Bouh Ala Hassane (comédie)	14 novembre 1951	//
16-Mariés par téléphone (comédie)	22 novembre 1951	//
17-El Baraka (comédie)	28 novembre 1951	//
18-Khaled(drame)	12 décembre 1951	//
19-D'une femme à l'autre (comédie)	26 décembre 1951	//
20-Cadi Ayad (comédie)	10 janvier 1952	//
21- Si Meziane (comédie)	16 janvier 1952	//
22-Edjbed yemhoun (drame)	24 janvier 1952	//

### **Titres des comptes-rendus de représentations théâtrales algériennes de**

#### **Mohammed DIB**

Ces comptes-rendus de pièces de théâtre présentent une lecture lucide et objective de toutes ces représentations théâtrales, désormais cultes, auxquelles Dib a assisté. Pour la plupart d'entre elles, elles s'inscrivent dans le registre comique. Rien ne lui a échappé du jeu des acteurs qui sont tous jeunes dépassant rarement la vingtaine qu'il a plusieurs fois loué leur maîtrise et leur interprétation, des noms comme Mustapha Kateb, Mahieddine Bachtarzi, Mohamed Touri, Sett Keltoum, Sett Farida Sabounji, Mohamed Hilmi, Djaffar Bak, Mohamed Niha, Abderrahmane Aziz, etc... sans oublier La Troupe Musicale sous la direction de Mustapha Scandrani avec sa

tenue habituelle ( l'observation fine de Dib ) et des chanteurs comme Blaoui Houari, Wafa Amine, « la belle interprétation de chants andalous par le cheikh Dali Abdelkrim<sup>321</sup>. Du texte théâtral, de l'engouement des spectateurs, de la mise en scène rien n'a échappé à l'œil du critique qui n'hésitait pas même à faire des réserves. Sachant que ces pièces sont presque toutes jouées en Arabe dialectal sauf deux, la pièce ROMA<sup>322</sup> en Arabe classique dont il a relevé le défaut du langage et les costumes d'époque présentant un anachronisme qui était loin d'atteindre les spectateurs. Par contre la pièce Bent Al Karama<sup>323</sup> même en Arabe classique, fut bien représentée et bien accueillie par le public parce qu'elle répondait à ce genre dramatique de la chevalerie bédouine. Car il faut dire que pour notre critique de théâtre, le public est le véritable juge de la performance théâtrale. Il ira jusqu'à comparer le jeu des acteurs et protagonistes de cette pièce à des poètes « tels des aèdes, ils célébraient les heurs et malheurs des deux amoureux<sup>324</sup> » DIB n'hésite pas à faire une critique virulente quand la pièce était franchement dédaignée par le public pour une raison ou une autre. C'est le cas par exemple de la pièce intitulée Ikache<sup>325</sup> où il regrette l'absence de fraîcheur dans le jeu et de finesse dans l'adaptation de Bachtarzi et dans l'interprétation des acteurs qu'il ne cite pas comme à l'accoutumée. Aussi, déplore-il- la légèreté du sujet sans portée réelle.

Avec ses critiques fondées, Mohammed Dib louait et encourageait ces jeunes troupes sans jamais négliger d'émettre des réserves quand il le fallait sans oublier de citer les obstacles et le challenge, qui furent les leurs, de monter et représenter une pièce en une semaine ce qui est une prouesse en soi pour ces jeunes. Ces derniers représentaient la promesse à qui Dib demande des solutions pour œuvrer à la création d'un théâtre national qui reste tout encore à faire à cette époque-là pour s'acquitter d'une mission noble. Dib, nous semble-t-il, est conscient qu'il assiste à une naissance difficile du théâtre algérien mais incontestable, comme il le précise: « Les troupes d'expression arabe ont une mission d'honneur, celle de fonder un véritable théâtre national : qu'il ne soit pas dit qu'elles y ont fait »<sup>326</sup>.

---

<sup>321</sup> Ibidem, p. 18

<sup>322</sup> Voir le tableau ci-dessus colonne n° 10

<sup>323</sup> Voir le tableau ci-dessus colonne n° 9

<sup>324</sup> Ibid., p. 37

<sup>325</sup> Ibid., p-p. 25-27

<sup>326</sup> Ibid., p-p85-86

### III.3.1.5. DIB et la littérature française:

A travers ce point, nous découvrons Mohammed Dib comme critique littéraire par les nombreuses critiques en évoquant par exemple Papadiamantis<sup>327</sup> dans un essai critique littéraire (S. p. 239) qui renvoie à d'autres réflexions critiques littéraires notamment sur les "gros romans américains" B. S. II n°84 (S. p. 222), critique de la littérature russe B. S. II n°50 (S. p. 206), de la critique n°20(S. p. 191), critique de la littérature française de l'après guerre par Nina Berberova qui vivait à l'époque encore en France n° 36(S. p. 200), la poésie diffusée grâce à l'Internet B. S. II n°82 (S. p. 221).

Nous allons procéder à l'examen des littératures nationales telles qu'elles sont évoquées.

La littérature française constitue la pratique quotidienne de notre écrivain ; il en connaît les moindres coins et recoins. Les points précédents de notre thèse qui renvoient à tous les mouvements textuels et à toute la bibliothèque ou la tour de Babel de notre écrivain témoignent de cette prouesse. Dib parle de la littérature française moderne dans ses genres les plus sacrés: le théâtre, la poésie et le roman. Dans le théâtre, il cite Antonin Artaud, cet auteur dramatique et essayiste français promoteur du théâtre de la cruauté : « Avec Antonin Artaud, la littérature s'est envoyée aux gogues. Chose unique (si je ne me trompe en France) et dans les lettres françaises. Une façon de se crucifier soi-même ? » (S., p. 66)

Dans la poésie il revient à Rimbaud et en parlant de ce Poète maudit qu'il qualifie d'infortuné, Dib lance un clin d'œil à la critique moderne de Rimbaud dite érudite:

*«Infortuné Rimbaud qui avait déjà vomi les jean-foutre parmi lesquels se recrutent aujourd'hui ses zélotes. C'est que leur médiocrité est érudite, elle finit toujours par avoir le dernier mot. A Charleville, la vraie gloire, gloire enfin comestible : on vend du chocolat à son effigie. N'est-ce tout de même pas mieux que de le voir servi à la sauce Béchamel de ses thuriféraires ? » (S., p. 68)*

---

<sup>327</sup> Alexandre Papadiamantis (1851-1911), écrivain grec auteur de romans et de nouvelles.

Mais c'est avec le roman qu'il prend ses aises. Pour commencer, il revient au Nouveau Roman qu'il qualifie comme ultime ambition du roman français (1950-1960) ou école du regard appuyé par les Editions de Minuit. Parmi ses chefs de file Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett (1906 -1989) et Claude Simon (1913- 2005). Malgré les critiques portées à leurs égards et malgré la réticence du lecteur moderne non habitué à ces nouvelles techniques d'écriture en porte à faux du roman traditionnel, ces deux derniers ont eu le prix Nobel (1969/1985) mais le constat qu'il fait sur le roman français contemporain est alarmant :

*"La dernière en date des ambitions manifestées par le roman français fut celle qui donna naissance, dans les années 1950-60, au courant dit Nouveau Roman, dit aussi Ecole du Regard, dont le centre de ralliement fut les Editions de Minuit. Parmi les écrivains qui s'y distinguèrent, non sans instaurer la terreur dans les lettres, terreur qui ne découragea pas nombre de besogneux de se ranger sous leur bannière, certains ont disparu ; mais d'autres vivent toujours et continuent à écrire, comme le chef de file du mouvement, Alain Robbe-Grillet. Continuant à écrire, Continuant à publier, ceux-ci, marginalisés à présent, font figure de dinosaures épargnés par la Grande Extinction. C'est à peine si leurs nouvelles œuvres suscitent quelque intérêt à leur parution. Deux d'entre eux pourtant ont récolté le prix Nobel, Samuel Beckett, maintenant décédé, et Claude Simon. Ce n'est pas rien, quoi qu'on en pense par ailleurs de cette suprême distinction. Depuis lors, le roman français se roule dans les tiédeurs poisseuses du feuilleton."(S., p.-p. 98- 99)*

Du roman traditionnel, Dib évoque Victor Hugo, un bourgeois qui a mis sa plume au service de la République. Il s'est référé à l'Histoire pour écrire La Légende des siècles. Il en a tiré toute sa gloire. (S. p.195). Dans ce sillage, Dib n'hésite pas à louer des auteurs modernes tel Ghislain Cotton. Dib résume et qualifie de « merveilleux » son roman intitulé Les Larmes d'Orbac" qui prend pour cadre le Conseil de l'Europe qui siège à Bruxelles. (S. p.195). Dans Laezza, il évoque le sentiment d'étouffement par excès d'ornementation qu'il éprouve à la lecture de l'œuvre monumentale ; A la recherche du temps perdu de Marcel Proust<sup>328</sup> (Dib, 2006, p 121) un géant de la littérature française moderne. La Recherche, comme il est d'usage de la nommer, reste une référence incontournable de la littérature française du début du

---

<sup>328</sup> Dib M., (2006). « Laezza, » Albin Michel, Paris.

vingtième siècle noyée comme elle est, pour ainsi dire « entre deux eaux »<sup>329</sup>; la tradition et la modernité littéraires.

Mais son coup de colère est adressé à la critique pour marquer son exacerbation.

Dib dénonce, clairement, d'une façon générale, la critique qui fait passer la quantité avant la qualité. Loin d'être de vraies critiques, il qualifie les articles critiques de « pisse-copie » (S. p. 94) car, selon Dib, elle manque d'informations sur l'objet étudié.

Puis il s'attaque directement et sans ménagement aux critiques français de son œuvre et celles envers tous les écrivains algériens :

*« ce point étant de se souvenir subitement des écrivains algériens, proies faciles, au jour et à l'heure où il est bon de s'assurer à bon compte un papier « intéressant ». Comment ? En nous rappelant notre chance, et notre bonheur, de pouvoir écrire en français. Et de nous demander de le reconnaître, dans une interview – avec eux. Il n'est pas d'entre nous qui ne l'ait fait volontiers, et plus d'une fois. Or une fois, ou même plusieurs, ne semble pas suffire. Ces gens veulent nous entendre périodiquement le seriner, et aussi leurs lecteurs, il faut croire. Sans manquer de faire miroiter, à nos yeux, tout le bénéfice que nous en retirerions, et sans jamais se soucier en retour de ce que nous apportons, nous, à la langue française. Et comment le pourraient-ils ?  
Aucun d'eux ne juge utile de mettre le nez dans nos livres, cela ne les intéresse pas, j'en ai fait chaque fois la constatation. » (S. p.-p. 94-95)*

Et de reproche en reproche, il continue :

*« Comme jamais non plus je n'ai eu vent qu'ils soient allés poser les mêmes questions aux autres étrangers qui écrivent en français, et Dieu sait s'il y en a, et qui n'ont pas commencé comme nous par avoir été d'abord des Français avant de devenir étrangers ! Le plus beau, nos livres ne s'en vendent pas mieux. Les anglophones orientaux, africains, doivent-ils ainsi faire acte d'allégeance pour tout mot anglais qu'ils prononcent, écrivent ? » (S.p-p94-95)*

---

<sup>329</sup> L'expression vient d'un sujet d'examen de mes ainées collègues qu'elles en soient remerciées.

Dib défend son point de vue en s'adressant directement au critique: « vous ferez appel, par un renfort de citations appropriées, à une autorité supérieure et vous assoirez sur un bien-dit un mal-dit à partir d'un mal-lu. » (S., p., 73)

De la critique encore et toujours, Dib déplore et ne cesse de déplorer le niveau de la critique française actuelle qui ne mesure pas l'exigence et les efforts fournis par l'écrivain dans son travail et qui semble être une critique de connivence. Il déclare en commençant sous forme d'un manifeste, il faut dire qu'il en a signé des manifestes depuis ce premier datant de 1955 en faveur de la fraternité franco-algérienne avec environ 200 autres intellectuels nous dit Naget Khadda<sup>330</sup>( Khadda, 2003, p 12). De la critique donc :

*« De la critique. [...] Il s'est mis à régner sur elle de drôle de gens : incapables de lire, ce qui s'appelle lire, les œuvres dont ils traitent, ou alors juste en " diagonale" , ou en se contentant de reproduire le résumé de trois lignes placé de manière judicieuse en quatrième de couverture, des folliculaires qui cultivent en fait davantage le ricanement, pris pour de l'humour dans un microcosme où le clin d'œil est le signe de ralliement, que la connaissance ; des petites mains qui, plus l'œuvre est mal foutue, insane mais parlant de connivence à leur vaine coterie, plus elle est portée aux nues, donnée pour l'événement du siècle. [...]Mais revenons à l'herculéen Balzac et à son mot : si, à lui, il avait fallu dix ans de travaux, à d'autres toute une vie y suffirait à peine- et encore ! » (S., p.-p. 191- 192)*

Dib ne cesse de s'apitoyer sur l'état actuel de la critique française qui a vu naître tant de noms illustres de la vraie critique : « Mânes d'André Rousseaux, d'Emile Henriot<sup>331</sup>, de

Pierre Henri Simon, quelle grande pitié, le spectacle que donne votre postérité aujourd'hui ! » (S., p. 192)

Pour finir avec la question de la littérature française, Dib évoque Nina Berberova (19012-1993). Écrivaine et journaliste d'origine russe n'ayant connu la

---

<sup>330</sup> Khadda N., (2003). « Mohammed Dib Cette intempestive voix recluse », Edisud, Aix-En-Provence, Marseille.

<sup>331</sup> C'est le journaliste Emile Henriot qui utilise l'expression "nouveau roman" (sans majuscule) dans un article du journal Le Monde du 22 mai 1957.

célébrité que tardivement. Après une première émigration en France au début des années vingt après l'instauration du régime soviétique, elle décide en 1950 de s'installer aux Etats unis. Après sa naturalisation en 1954, elle enseigne aux universités américaines les plus prestigieuses Yale et Princeton. En 1972, elle rédige son autobiographie intitulée *c'est moi qui souligne*. Dib nous rapporte un extrait (S. p. 200) de la page 468 où Nina Berberova décrit certains auteurs français de l'après deuxième guerre mondiale. Pour elle, Sartre "personnifiait l'ambiguïté de l'intellectualisme français de l'époque". Camus "a été victime, dès le début de sa courte vie, d'une certaine difficulté à s'incarner comme artiste. Il fut grand moins en tant qu'écrivain ou poète que comme phénomène et témoin marquant de son époque". Le poète Pierre Emmanuel "commençait à être connu, mais il n'occupa jamais le devant de la scène comme Aragon et Eluard, qui étaient des membres notoires du Parti Communiste Français." En citant Nina Berberova<sup>332</sup> (Lévy, 2014, p 109), Dib approuve fort bien les critiques de cette dernière portées à la littérature française de cette époque que tous les deux connaissent parfaitement bien :

« Nina Berberova<sup>333</sup>, dans *c'est moi qui souligne* (page 468) : " Loin de moi l'idée de porter un quelconque jugement sur la littérature française d'après-guerre, dominée par Sartre<sup>334</sup>, Camus, Aragon, Eluard. Le premier personnifiait l'ambiguïté de l'intellectualisme français de l'époque, le deuxième a été victime, dès le début de sa courte vie, d'une certaine difficulté à s'incarner comme artiste, il fut grand moins en tant qu'écrivain ou poète que comme phénomène et témoin de son époque. Le poète Pierre Emanuel, que j'appréciais beaucoup, commençait à être connu, mais il n'occupa jamais le devant de la scène comme Aragon et Eluard, qui étaient des membres notoires du Parti communiste français." Ayant fui de Russie après l'instauration du régime soviétique, Nina Berberova vivait encore en France en ce temps-là. » (S. p.-p. 200-201)

---

<sup>332</sup> Lévy R., (2014). « *Les écrivains russes sous la dictature stalinienne 1924-1953* », L'Harmattan, Paris.

<sup>333</sup> Née en 1901 à Pétersbourg et morte à Philadelphie en 1993.

<sup>334</sup> Sartre, philosophe français de l'existentialisme qui pris position pour l'autodétermination du peuple algérien et a été un des signataires du manifeste des 121 intellectuels le 6 septembre 1961 qui est une « déclaration à l'insoumission dans la guerre d'Algérie ».

L'on ne saurait parler de littérature française sans parler de l'outil, du code lui-même. Aussi, DIB fait-il l'apologie de sa langue d'écriture ; la langue française pour sa précision et sa netteté dans l'expression des sentiments:

*« Ce que j'aime dans le Français, la langue : son tranchant. A utiliser le Français, votre esprit s'affine, s'effile, s'affûte, se fait source de rayons laser.*

*Vous lisez dans votre pensée avec la pointe d'un rayon laser. [...] La langue française parle des affaires du cœur avec les instruments du cerveau; cela touche loin. Le cerveau, ce volcan qui dort d'un œil et qui, réveillé, crache feux et flammes d'enfer.*  
» (S. P. 91)

Cette réflexion, bien authentiquement dibienne, marque un jeu phonétique en **F.** : en effet, la 6<sup>ème</sup> lettre et la 4<sup>ème</sup> consonne de l'alphabet français est une consonne fricative sourde par opposition à v sonore, placée au milieu, doublée pour traduire le son [f] elle fait suite à la voyelle [a] dans **aff**ine, **aff**ûte et la voyelle [e] dans **eff**ile qui font doubler la consonne [ f ] du radical, elle est placée entre deux voyelles. Une autre occurrence de [f] placée au début des mots (**f**eu et **f**lamme). Ce jeu phonétique est une déclaration d'amour par la répétition de la lettre elle-même qui commence les mots **F**rance, **F**rançais et **F**rançaise.

Des amours, en voilà un autre : la littérature russe.

### **III.3.1.6.Dib et la littérature russe:**

Dib fait un tour d'horizon de la littérature russe. Il commence avec Léon Tolstoï et son bureau, sa table aux bords chantournés et son rituel d'écriture. (S. P. 84)

Mais son attachement à Anton Tchekhov est visible puisque DIB en donne des détails méconnus du simple lecteur par un exemple, Dans les Carnets de notes<sup>335</sup> tenus entre 1891 et 1904. De toutes ces notes contenues Dib retient :

*«On relève ceci dans les Carnets de notes que Tchekhov a tenus entre 1891 et 1904:«Dans mille ans, sur une autre planète, en parlant de la Terre : Te souviens-tu de cet arbre blanc?Le bouleau.»(S. p.92)*

---

<sup>335</sup> [www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/tchekhov-prend-bonnes-notes\\_402008\\_3260.html#fMrEd8iZZ94VGQuj.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/tchekhov-prend-bonnes-notes_402008_3260.html#fMrEd8iZZ94VGQuj.99)

Il continue en parlant de la Mort de Tchékhov loin de son pays. Le départ de Tchékhov de Yalta en Russie à son exil à Badenweiler en Allemagne où il meurt le 15 juillet 1904 que Dib éprouve de l'admiration pour Tchékhov ; sa tendresse, sa discrétion face à son ultime geste sentant la mort imminente ne le laissent pas indifférent : écoutons Dib nous rappeler sa mort spectaculaire en exil :

*« Tendre, discret Tchékhov. Pour épargner le spectacle de sa fin, aux uns, et aux autres, parents, amis, il a quitté sa maison de Yalta où il se trouvait bien, quitté la Russie. Il s'est exilé très loin à Badenweiler, en Allemagne, où il a tiré sa révérence au monde. Et quel humour ! il a vidé la coupe de la vie en vidant une coupe de champagne, fêtant ainsi l'événement. Admirable Tchékhov, comment ne pas t'envier ? » (S. p-p. 93-94)*

En geste critique pour finir avec Tchekov, Dib parle de la difficulté de lire Tchékhov de nos jours qu'il explique par des hypothèses en rapport avec le régime politique et le changement espéré:

*« Lecture de Tchékhov, devenue pénible. Est-ce d'une quelconque manière à l'effondrement du régime communiste en URSS? Éprouve-t-on cette impression parce qu'on ne peut éviter d'y penser ? Que dire alors, s'agissant des auteurs de l'ère soviétique, s'il faut les relire? Anticipant, Tchékhov a trop attendu le changement, trop espéré en l'avenir. Communisme ou quoi que c'eût pu être, quelque chose aurait dû répondre à cette attente et à cet espoir. Cela ne s'est pas fait et, sans broncher, le Ciel demeure sourd aux prières dont le petit-fils du serf n'avait cessé de l'excéder. Les prières demeurent, montant de chaque page de ses livres vers le Ciel. Jusques à quand, Seigneur? Amer Tchékhov. » (S, p-p. 101-102)*

Il faut savoir que la littérature russe figure parmi la plus connue et la plus riche sur l'échiquier de la littérature mondiale. Elle a donné des noms illustres d'écrivains. Tolstoï et Dostoïevski représentent l'âge d'or de la littérature russe au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dib formule à leur égard une critique qui justifie, selon lui, l'aversion européenne envers cette dernière. Il affirme que l'emploi excessif de la spiritualité a réussi à cacher le vrai visage de l'esclavage au XIX<sup>ème</sup> siècle et à la veille du XX<sup>ème</sup> siècle. Encore plus dans le cas de Tolstoï en sa qualité de propriétaire terrien enrichi grâce aux droits de ses deux chefs d'œuvre romanesques: La Guerre et La Paix<sup>336</sup> et Anna Karénine :

---

<sup>336</sup> Guerre et Paix tel est le titre original sans articles définis comme l'écrit Dib.

*«Tolstoï ,Dostoïevski: ils auront, par une sentimentalisation outrée de la spiritualité, contribué moins à dévoiler qu'à masquer, par la magie de leurs chefs-d'œuvre, la monstruosité du servage, l'état d'horrible misère, de déchéance morale et physique au milieu duquel ils vivaient et où était plongée la Russie tsariste, encore à la veille du XXème siècle. Ces deux géants de la littérature mondiale ont même réussi à parer d'une aura mystique cet avilissement. Or, plus lucides, plus soucieux du dommage infligé, non au seul bétail humain enchaîné aux grands comme aux petits domaines, et courbé sous le joug des propriétaires d'âmes -- dont fut précisément Tolstoï, formidable possesseur devant l'Eternel d'esclaves, biens meubles faisant par centaines, par villages entiers, partie de ses fiefs dont le moindre couvrait une province, et qui, au fil du temps, se virent complétés, augmentés de nouvelles terres acquises avec les droits de La Guerre et La paix, d' Anna Karénine – mais aussi bien à l'homme russe en général, serf ou non [...] » (S. p- p. 206-207)*

Dib ajoute que d'autres auteurs russes sont venus à leur suite pour renforcer cette mouvance de la littérature russe qui ne semble pas pour autant attirer le lecteur européen moderne. Il les mentionne d'une seule traite comme s'il les récitait spontanément et sans difficulté aucune à la suite du précédent passage avec la consonance slave de leur nom<sup>337</sup> (René, 2014, p 13) :

*« [...] Saltykov-Chtchedrine, Rechetnikov, Sologoub, Leskov, Gontcharov et Bounine, lesquels ont produit autant des chefs-d'œuvre, que les lecteurs russes ont toujours considérés comme tels, à ceci près qu'ils répondaient moins au goût européen.» (S. p. 206)*

Ailleurs dans *Simorgh*, Dib reste en état de veille et se demande encore : "A propos, en fait de culture, que deviennent les Russes, de nos jours?" (S. p. 204)

### **III.3.1.7. Dib critique et la littérature américaine:**

Comme introduction à la littérature américaine, Dib cite le critique américain John Brenkman. Ce dernier parle d'aversion américaine envers le roman européen, Dib lui répond que l'Europe aussi a tenu en mépris le roman américain :

---

<sup>337</sup> René L., (2014). « Les écrivains russes sous la dictature stalinienne 1924-1953 », L'Harmattan, Paris.

« John Brenkman, critique américain et directeur de revue parle d' « aversion américaine envers le roman européen », oubliant généreusement le grand mépris dans lequel la littérature américaine avait été trop longtemps tenue en Europe, ainsi du reste que toute expression intellectuelle ou artistique émergée là-bas. La gentillesse américaine n'est pas un vain mot. » (S., p. 188)

Mais la première remarque qui attire l'attention de Dib dans la littérature américaine est le volume des livres américains dépassant largement les cinq cents pages en comparaison aux "œuvres produites en Europe"(S. p. 222). Puis il vient à parler du contenu général de ces romans avec les détails minutieux de la vie des personnages.

"[...] des livres, qui font cinq à six cents pages bourrées de sève, d'un Robert Penn Warren, d'un William Styron, d'un Jim Harrison, et j'en passe." (S. p. 222)

Autre différence, de la littérature américaine, selon Dib, se trouve dans la psychologie des personnages et leurs flux de conscience en prenant comme référence, l'auteur du célèbre roman *Le Bruit et la Fureur* (1929) ; le romancier américain William Faulkner<sup>338</sup> :

« Les romanciers américains, leur supériorité c'est d'être capables de tenir à distance leur vécu et de produire des livres dont les personnages « vont sur deux jambes et projettent une ombre » (Faulkner) ; - non de ces livres ectoplasmiques si répandus que nous connaissons et qui ne sont que complaisants dégueulis, étalage de nombril et de cul »<sup>339</sup> (Dib, 2006, p 101).

### III.3.1.8. L'édition et la dédicace pour Dib :

L'édition est une industrie liée au livre ; elle est l'ensemble des métiers qui concourent à la fabrication, la production et la commercialisation d'une œuvre. En France, les fondateurs des maisons d'édition en étaient aussi les propriétaires ; « elles s'incarnaient dans un homme »<sup>340</sup> (Viart & Vercier, 2008, p 21) il s'agit par exemple de Gaston Gallimard, Paul Flamand pour Seuil et Jérôme Lindon pour les éditions de Minuit. Nous devons à ce dernier la publication de la majorité des œuvres des Nouveaux Romanciers qui ont été refusés ailleurs comme par exemple, *Les gommes*

---

<sup>338</sup> Romancier et nouvelliste américain (1897-1962), prix Nobel de littérature en 1949

<sup>339</sup> Dib, M., (2006). « *Laezza* », Albin Michel, Paris.

<sup>340</sup> Viart D., et Vercier B., (2008). « *Introduction à La littérature française au présent* ». Bordas, Paris.

d'Alain Robbe-Grillet refusé par Gallimard mais heureusement publié aux éditions de Minuit.

Mais l'édition a changé de main, elle est maintenant l'apanage de groupes de communication de plus en plus forts dont l'édition littéraire ne représente qu'une infime partie. Et de ce fait, elle est soumise aux lois du marché comme n'importe quelle marchandise. Dib nous explique à cet égard nous fait remarquer ce changement d'optique: « Dans les milieux de l'édition comme dans la presse, on ne s'intéresse plus qu'aux épiphénomènes littéraires, on ne se demande pas s'il y a du grain dans ces épis.»<sup>360</sup>. Dans ce panorama, des maisons d'édition naissent, d'autres résistent mais d'autres disparaissent par manque de rentabilité.

En Algérie, après l'ouverture démocratique de 1988, des maisons d'édition ont vu le jour tel que Dahlab fondée en 1989 qui a publié *L'infante maure* (1994) et *Laezza* (2009). Bien beaucoup d'autres maisons ont suivi et nous ne pouvons que nous réjouir à cette ouverture qui suscite une vraie recherche de terrain. Rappelons que Dib lui-même a dénoncé l'ostracisme de l'unique maison d'édition avant 1988 qui a dédaigné publier ses contes en dialectal (S, p. 196) et des contrats qu'il a voulu signer pour la coédition de ses livres ce qui n'aurait pas coûté aussi chers que de les acheter directement aux éditeurs français détenteurs exclusifs de contrats avec notre auteur.

Signalons aussi que l'Algérie dans sa politique de soutien à cette époque, a acheté des livres aux éditeurs français (Sindbad, à la jolie couverture jaune ou verte et la bonne qualité de papier) et les a distribués dans les bibliothèques et librairies algériennes pour des prix dérisoires. Un paradoxe qui a mis à profit le lectorat de cette époque-là.

Reste que DIB aurait souhaité que l'Algérie se doterait d'un prix littéraire (S., p.191) digne de ses écrivains et s'étonne qu'elle ne l'ait pas encore fait:

*« Je n'en reviens pas de nous voir nous réjouir sans pudeur des marques de considération dont il nous arrive, Algériens, d'être l'objet hors de chez nous ; de voir les meilleurs de nos artistes, de nos écrivains, couverts d'honneurs et de récompenses ailleurs que dans notre pays. Qu'en coûterait-il à l'Algérie d'instaurer un Prix assorti d'une dotation équivalente à celle même du Nobel, à côté de ce dont n'importe quel dignitaire du régime se remplit les poches, et de ne pas se faire faute alors de décerner ce Prix indifféremment à un étranger ou un autochtone ? Bravo La Suède, bravo la France, bravo la Belgique, bravo le Canada, les autres pays, et merde pour nous ! » (S., p. 208)*

Actuellement, cette tradition des prix paraît prendre forme timidement (Prix Mohammed Dib, Prix Assia Djebar) mais ce n'est pas, semble-t-il, encore bien ancrée dans le paysage culturel algérien selon un spécialiste consulté<sup>341</sup>.

La dédicace constitue une étape importante dans le domaine d'activité d'un éditeur. Selon Dib, obliger l'écrivain à signer des autographes aux lecteurs est une pratique humiliante pour l'écrivain. Il n'hésite pas à la qualifier de misère :

*« Cette misère du conformisme chez des gens qui ne cessent de protester de leur non-conformisme ! (Éditeurs et auteurs savent-ils au moins où le gros de ces œuvres nommément dédicacées échouent-elles par leurs dédicataires ? » (S. p. 68)*

En conclusion et avec ces informations apportées par Mohammed DIB, il y a de cela presque deux décennies, c'est une actualisation et une mise à jour sans exagération aucune qui s'offre aux lecteurs. Une autre forme d'ubiquité nous est tendue. Par ce fait, Dib devient un intercesseur qui assure la médiation entre le simple lecteur et la littérature des deux rives de la méditerranée ; la littérature algérienne et la littérature française et d'outre-Atlantique ; la littérature américaine et la littérature russe, bref de la littérature universelle parce qu'il connaît très bien la peine des deux maillons de la chaîne éditoriale sans lesquels le livre ne peut prendre forme et vie ; l'écrivain et le lecteur.

La difficulté de publier et d'accéder aux livres publiés à l'étranger et de surcroît pour la plupart d'auteurs (écrivains, artistes, penseurs) qui ont souffert de l'anonymat et de l'ingratitude, dans leurs pays d'abord, par leurs propres aveux ou l'aveu de Dib lui-même. Dans ce sens, Dib porte une attention très aiguë à citer les noms de ceux par qui il a été marqué. La mémoire des noms est prodigieusement féconde.

En citant Nina BERBEROVA<sup>342</sup>, Alexandre PAPADIAMANTIS<sup>343</sup>, Jean PELEGRI<sup>344</sup> par exemple, Dib cherche la consécration, la reconnaissance, la réhabilitation par l'évocation simplement des noms de ces auteurs; ses confrères.

---

<sup>341</sup> Il s'agit de feu Professeur Miliani Hadj (1951-2021) qui vient de nous quitter, paix à son âme, lors d'un hommage à Mohammed Dib en mars 2021 à l'Institut Français d'Oran.

<sup>342</sup> Critique et journaliste française d'origine russe

<sup>343</sup> Écrivain grec moderne contemporain de Tchekhov, auteur notamment de *Les petites filles et la mort*.

<sup>344</sup> Écrivain français né en Algérie (1920- 2003), ami de Mohammed DIB.

Y' a-t-il de plus légitime message !

### III.3.2. Dib critique d'art (la musique)

La première expression artistique est sans conteste la musique : elle est une œuvre de partage entre les individus et les peuples et n'est plus l'apanage, le privilège d'une minorité.

L'attrait de Dib pour la musique a commencé très tôt. Etant enfant, il passait chez un couple enseignant pour écouter de la musique. Il rapporte cette anecdote (S.p.86) où à la suite d'un rappel des anémones qu'il offrait à la maîtresse de maison, cette dernière en contre partie lui faisait écouter de la musique ou mieux encore parfois elle lui jouait du piano. C'est de cette date-là que son amour pour la musique classique s'éveille. Cet enchantement se produit pour tout nouvel auditeur de musique.

Pour Dib, la musique a un pouvoir spirituel et magique. Elle transcende la personne humaine. Elle est pensée comme une initiation à l'Infini, à l'Incommensurable, à l'Inaccessible. En écoutant de la musique, on dépasse le territoire du beau<sup>345</sup> vers le sublime<sup>346</sup>. Ce dernier désigne une qualité d'extrême amplitude ou force, qui transcende le beau. Pris comme tel, le sublime déclenche un étonnement, inspiré par de simples signes ; de simples graphies devenues sons.

Le confirme clairement le passage cité ci-dessous qui reprend la situation d'une personne qui découvre pour la première fois la musique en tant, à la fois, que texte et son:

*« [...] Disons que vous n'avez pas la moindre idée de ce qu'est la notation musicale : vous ignorez que cela existe, vous n'avez vu de votre vie une page de partition ; puis il vous en tombe sous les yeux. Une, soit gravée, soit encore mieux, manuscrite. L'impression que vous en retirez est celle d'une œuvre d'art graphique ni exactement figurative ni exactement abstraite, mais vous n'imaginez en aucun cas cela qu'elle est censée véhiculer et qui circule, court sur ses portées, ce pour quoi au vrai elle a été exécutée et à quoi elle est destinée et qui excède l'expression graphique autant que le cadre*

---

<sup>345</sup> Concept esthétique, voir wikipédia, entrée sublime : <https://fr.m.wikipedia.org>

<sup>346</sup> Concept esthétique, voir wikipédia, entrée sublime. <https://fr.m.wikipedia.org>

*de la page qui s'offre à votre vue. Insoupçonnable, pour vous profane, demeure la musique qui chante là-dedans. Indistincte, elle se situe au-delà de cette calligraphie et hors des frontières de la page. » (S, p. 22)*

Après avoir posé le cadre de la situation d'une personne face à une graphie pour le moins différente de la traditionnelle, Dib continue en parlant de l'effet enchanteur de la musique sur toute personne.

*« A présent, ayant mis de côté notre partition, qui n'en perd pas pour autant sa valeur picturale, disons que vous êtes plongé dans l'écoute de la musique à quoi — on vous en a instruit entre-temps — la même feuille couverte de signes est chargée de donner voix (voie), donc à l'instant où ces signes et paraphes, que nous avons vus inscrits sur du papier, s'animent, se font sons, se font souffle, où votre oreille, attentive au melos qui se donne à entendre, capte ces sons, en suit le déroulement mélodique : or au même instant quelque chose d'autre se produit. Précisément là quelque chose se lève, se perçoit au-delà, excède la musique, quelque chose qui procède tout ensemble de la pensée logique et de l'affect ou pensée magique. Et ainsi, de degré en degré, êtes-vous porté à des états sans rapport avec la musique mais auxquels, vous tenant par la main, la musique vous a fait accéder. Ainsi êtes-vous initié à l'Infini. Mais ainsi en est-il de tout, et du poème, ce faisant. » (S, p.-p. 22-23)*

Pour Dib, la musique et par-là, l'art est un bien universel :

*«Après tout, à quoi me sert de savoir que Beethoven fut allemand, Mozart autrichien, Moussorgski russe, Berlioz français, Chopin polonais, Bartok hongrois ? Ils le furent et ils ne le sont plus, ils sont universels depuis belle lurette, ils me sont proches, ils sont miens. » (S. P. 220)*

Après s'être exprimé sur le premier contact avec la musique en général, en début de son livre, Dib continue et aborde plus loin dans son attirance pour la musique classique avec les meilleurs de ses représentants anciens et modernes sans oublier cet autre art musical le Jazz. En ce sens, il exprime des points de vue sur la musique de Bach, Beethoven et leur point commun qu'il partage avec d'autres critiques musicaux.

En effet, nous nous sommes, en toute conscience, intéressée à la musique. Nous nous sommes, donc, assignée à suivre Dib dans ses réflexions sur les virtuoses de la musique classique.

À travers Simorgh, nous découvrons un Dib mélomane et connaisseur fou amoureux de jazz et de musique classique. Dib rallie ces deux expressions artistiques musicales différentes d'un côté le jazz comme l'expression d'une improvisation et expression populaire du peuple africain au départ, et de l'autre la musique classique comme

l'expression d'un labeur et d'un travail sur l'harmonie et les notes musicales tant de fois remaniées.

Comme tout critique musical, Dib suit la carrière des artistes et l'évolution de leur pratique musicale :

*« Explosion Serge Rakhmaninov au cours de cette année 2001<sup>347</sup>, en France. Compositeur plus original que je ne croyais. J'aurais dû m'en douter après l'audition de ses quatuors, il y a une quinzaine d'années. L'autre Serge et aussi russe, Prokofiev a dit, faisant allusion à Rakhmaninov : il n'y a de place que pour l'un de nous deux en Europe ou en Amérique, et il a demandé à rentrer en URSS. Ils étaient l'un et l'autre, pianistes virtuoses. Prokofiev a joué à Tlemcen (Algérie), la ville où je suis né, l'année où j'y suis né ; non en mon honneur, hélas : seulement au hasard d'une tournée. C'est toujours ça ! » B. S. II n°39(S. p. 202)*

Dib fait remarquer que c'est la réalisation de l'orchestre qui ajoute une plus value à la composition c'est le cas avec Tchaïkovski et le chef d'orchestre croate Lovro von Matačić :

*« La musique de Tchaïkovski, dont on donne la plupart du temps des exécutions nauséuses, n'est pas cet empois, cette glu dégoulinante qui vous plombe l'oreille. Elle l'est devenue par la grâce de chefs d'orchestre dont la sensibilité avance des pieds plats. Mais écoutez la direction d'un Lovro von Matačić<sup>348</sup>. (Yougoslave ?), mort inconnu en 1985 : c'est, comme me le disait Guillevic pour définir la poésie : autre chose. » (B. S n°65, S. p. 213)*

---

<sup>347</sup> C'est-à-dire deux ans avant la mort de Mohammed Dib en 2003 alors âgé de plus de quatre vingt ans. C'est nous qui signalons.

<sup>348</sup> Lovro von Matačić est un chef d'orchestre croate, né le 14 février 1899 à Sušak et mort le 4 janvier 1985, Zagreb. <https://fr.m.wikipedia.org>

L'exécution d'une partition musicale est importante aux yeux de Dib qui n'enlève rien à la qualité de la composition et du compositeur surtout quand il s'agit d'un génie comme Beethoven connu pour sa maîtrise et son labeur. En effet, Dib comme tout critique voit que Beethoven maîtrise son art et qu'il est en parfaite jonction d'esprit avec l'autre virtuose Bach. Il précise que:

*« Il ne peut y avoir de débordements dans les œuvres de Beethoven que venant de leur exécution. La maîtrise de son art, chez Beethoven, n'a pas d'exemple dans toute la musique. Jamais un seul glissando – dégueulando – dans ses partitions pour piano – lorsque ce serait la dernière des choses à faire, on l'aura compris. C'est le compositeur qui a le plus d'affinités, en esprit, avec Bach. » (S. p. 218)*

Dib insiste, dans cette citation (S. p.218) sur la part importante de l'exécution dans la musique classique grâce à la maîtrise du chef d'orchestre. C'est le cas de la musique de Chaikofsky dont il a parlé précédemment (S. 213). Dib revient à cette condition sine qua non de la maîtrise du compositeur en parlant de l'œuvre de Beethoven qui pour lui, dépasse dans sa perfection toutes les autres. Puis, il compare les deux virtuoses allemands de la musique classique savante : -Ludwig van Beethoven (1770 -1827) qui est compositeur et - Jean-Sébastien Bach (1685- 1750) qui est à la fois musicien, organiste et compositeur.

Bach étant l'ainé des deux musiciens virtuoses, nous avons cherché dans sa vie et ses œuvres cette distinction puis nous avons procédé pareillement pour Beethoven.

### **III.3.2.1.Bach :**

Enfant orphelin, Bach<sup>349</sup> (Marcel, 1961) trouve refuge dans la religion. Les disparus devenaient pour lui les éternels. Bach compose, toute sa vie, des œuvres religieuses abondantes dédiées à la glorification du culte : « Mon seul but a toujours été d'établir une musique religieuse régulière pour la plus grande gloire de Dieu et pour accomplir ses volontés selon la nature de mes moyens. »<sup>350</sup>

Pour sauvegarder son autonomie musicale et artistique, Il travaille comme un artisan inlassable à composer et s'entraîner jour et nuit avec le violon et le clavier. Il

---

<sup>349</sup> Marcel L-A., (1961). « BACH », Seuil, Paris.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 33.

s'inflige un extraordinaire dressage qui a porté ses fruits. En effet, Jean-Sébastien Bach s'était essayé bien des genres : sonates, préludes et fugues, toccatas, préludes de choral, partitas et cantates à tel point qu'il devint un virtuose avant de rejoindre Weimar<sup>351</sup> comme organiste. Toutefois, il eut une prédilection pour la fugue.

Bach a très tôt découvert les avantages de la technique musicale de la variation : « l'art d'extraire d'un principe unique son antithèse ou son antipode et d'explorer toutes les possibilités de déductions et de contrastes »<sup>352</sup> (Marcel, 1961, p 72).

Malgré une santé fragile et une demi-cécité, Bach travailla inlassablement sa dernière grande œuvre ; *L'Art de la fugue*. Ne pouvant ni lire ni écrire, il la dicta à son élève Altnikol, poursuivant, les yeux clos, cette réalisation fabuleuse par l'intelligence et la volonté mises à poursuivre un tel chef d'œuvre. Tenace, le vieux maître dictait alors à son disciple Altnikol son dernier chant religieux ; son choral intitulé *Seigneur me voici devant ton trône*.

Mais sa cécité l'obligea à arrêter son travail. *L'Art de la fugue*, commencée trois ans avant sa mort, resta donc inachevée. Quinze fugues constituent toute la quintessence de son génie dont « L'avant-dernière qui comporte trois sujets, le troisième étant la signature de l'auteur BACH. »<sup>353</sup>

Mohammed Dib signale aussi ce fait qui révèle un vœu cher à lui enfoui mais à peine profond. Celui de laisser son nom gravé quelque part :

*« Pendant que J. S. Bach composait L'Art de la Fugue, la mort venait à lui. Non, plutôt lui allait à elle, tranquillement. Il n'est que de se concentrer sur l'écoute la fugue à 3 soggetti, ultime étape où il allait, où il lui fallait inscrire en toutes lettres les notes B. A. C. H., et où, cela fait, la plume lui fait défaut, est tombée de ses mains. La phrase et l'œuvre sont restées inachevées. Non pas réellement inachevées, ni en suspens, ni en attente d'une fin différée : elles se sont poursuivies et se poursuivent encore, mais déferées sur un autre plan. Qui d'autre que Bach peut en dire autant sans rien dire ? il a épilé pour lui, et pour nous tous, ce qui nous importe le plus : laisser notre nom gravé, en toutes lettres, quelque part. » (S. 189)*

---

<sup>351</sup> Ville du centre de l'Allemagne et son centre industriel et culturel dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle.

<sup>352</sup> Marcel L-A., (1961). « BACH », Seuil, Paris

<sup>353</sup> Ibidem, p. 215.

N'est-ce pas là, par cette citation, accrédité tout le pouvoir de l'art d'aller contre la mort en permettant à l'œuvre artistique en général de s'inscrire dans l'histoire du monde une fois passé trépas.

Un autre biographe Caron Maxence rapporte aussi les mêmes détails concernant ce souci majeur de la part de Bach d'inscrire son nom sur ses notations musicales.

*« Bach a en effet coutume d'additionner les chiffres correspondant aux lettres de son nom ou de ses signatures («Bach», «Joh. Seb. Bach», ou «J. S. Bach») ce qui lui obtient le nombre 14 pour son simple nom (B. A. C. H.), et respectivement les nombres 73 et 43 pour ses deux signatures ; et l'on peut constater que la mélodie complète, notes de passages incluses, du très intense Chœur d'ouverture comprend exactement vingt et huit notes ; l'oreille entend une ligne mélodique de vingt et huit sons, soit deux fois quatorze... »<sup>354</sup> (Caron, 2010, pp 35-36).*

### **III.3.2.2. Beethoven :**

De toute la musique occidentale, l'œuvre de Beethoven reste la plus présente dans l'esprit de générations entières. Sa postérité fut assurée par sa mouvance et son renouvellement incessant. Le génie beethovien se révèle à chaque fois et tout entier dans sa capacité à émouvoir, le temps d'une écoute, entièrement le public.

Quoique ayant vécu dans un siècle romantique qui n'a pas encore oublié la tradition classique, Beethoven entend, dès ses premières œuvres musicales afficher un esprit libre qui n'est irréductible à aucun des deux courants. C'est pourquoi la musique de Beethoven demeure moderne et singulière.

Les deux monuments musicaux les plus grandioses de Beethoven sont la Missa solennis et la Neuvième Symphonie où s'allient l'orchestre et les voix sans oublier les admirables variations d'un adagio ma non troppo.<sup>355</sup> Citons encore L'appassionata ; œuvre dédiée à son ami violoncelliste, Franz Brunsvik.

---

<sup>354</sup> Caron, M., (2010). « *La pensée catholique de Jean-Sebastien Bach la messe en si* », Ed. Via Romana, Versailles, Paris.

<sup>355</sup> Traduit de l'Italien qui veut dire lent mais pas trop.

Beethoven a eu une longue période de silence qui dura dix ans avant de revenir à la création avec la Neuvième symphonie ; dernière grande œuvre de piano composée par Beethoven et treize ans avant les quatuors de la fin ou *Les Trente-trois variations sur un thème de Diabelli opus 120* qui ont été écrites en 1823.

Devenu sourd, le Beethoven des derniers quatuors n'écoute que les voix de son moi solitaire, et les transcrite atteignant une liberté et une concentration suprêmes dans la création. Ils constituent la somme poétique de la création beethovienne la plus intérieure. Comme il ne communique avec le monde extérieur que par les Cahiers de conversation, la vie intérieure de Beethoven devient intense.

Beethoven en tant que compositeur a laissé beaucoup de cahiers d'esquisses qui témoignent d'un labeur acharné et d'un état de veille permanent. Boucourechliev dit à cet effet que « le thème de la finale de la Neuvième Symphonie, le plus universellement connu de toute la musique, a exigé de Beethoven des recherches inlassables. On en connaît plus de deux cents états. »<sup>356</sup> (Boucourechliev, 1963, p148).

On peut lire dans LE « *TESTAMENT D'HEILIGENSTADT* » destiné à ses frères les passages suivants :

« [...] Divinité, tu vois d'en haut au fond de moi, tu le peux, tu sais que l'amour de l'humanité et le désir de faire du bien m'habitent. O hommes, si jamais vous lisez ceci un jour, alors pensez que vous n'avez pas été justes avec moi, et que le malheureux se console en trouvant quelqu'un qui lui ressemble et qui, malgré tous les obstacles de la Nature, a tout fait cependant pour être admis au rang des artistes et des hommes de valeur... »

Ayant perdu l'espoir d'une guérison de sa surdité, il ne voit le bonheur et le salut que dans l'art. Vers la fin de sa vie, Beethoven emploie la forme musicale de la Messe qui représente un texte moins contraignant en vue de faire avancer son art dans la nouveauté de l'utilisation des formes traditionnelles rejoignant ainsi son aîné Bach.

Nous terminons ce bref aperçu sur Beethoven par une note de son biographe André Boucourechliev<sup>357</sup> :

---

<sup>356</sup> Boucourechliev A., (1963). « *BEETHOVEN* », Seuil, Paris.

<sup>357</sup> Ibidem, p.299.

« L'œuvre de Beethoven commence son cycle de métamorphoses dans les époques et les esprits, sans cesse renaissante, inépuisablement contemporaine. [...] Plus que toute autre, l'œuvre de Beethoven possède le don de la migration perpétuelle, et rend un sens au mot galvaudé d' " immortelle " ».

### III.3.2.3. Bach et Beethoven, une question d'affinité d'esprit :

Mohammed Dib pour les avoir bien longuement appréciés et écoutés nous déclare qu'il existe une affinité d'esprit entre ces deux maîtres. Pour Caron Maxence, l'affinité d'esprit entre Bach et Beethoven réside surtout entre ces deux chefs d'œuvre : *La Messe en si* et *La Missa solemnis*.

Pour Caron Maxence (2010)<sup>358</sup>, Bach et Beethoven représentent :

« [...] deux personnalités qui n'ont qu'un but : dire Dieu, mais qui ont deux chemins : Bach laisse le texte imposer sa force dont la musique émane comme une grâce possible, Beethoven montre comment la musique dégage elle-même une force qui comprend au terme de son approfondissement qu'elle provient de Dieu. »<sup>359</sup> (Caron, 2010, p. 44-45).

Il poursuit cette comparaison dans sa thèse sur la pensée catholique de Bach en affirmant:

« Beethoven est l'homme d'une crise de l'individualité liée à son existence hautement éprouvée, la musique lui est un refuge contre ce qu'il a longtemps appelé le « destin » [...] Bach a eu également une existence très éprouvante. [...] Bach sait Dieu comme refuge permanent dont l'art est une grâce parmi d'autres, une grâce fondamentale, mais un aspect de l'infinité de grâces. De ces deux visions qui aboutissent chacune certes à l'Essentiel naissent cependant deux esthétiques musicales, celle de Beethoven créant une musique indépendamment de Dieu et le rejoignant finalement toujours, parvenant à Le dire ou se plaignant de ne pas le voir. L'atteignant enfin ; celle de Bach créant une musique qui est celle recueillie au cœur même du mystère de Dieu et de l'Histoire du Salut. »<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> Caron, M., (2010). « *La pensée catholique de Jean-Sebastien Bach la messe en si* », Ed. Via Romana, Versailles, Paris.

<sup>359</sup> Ibidem, pp 44-45.

<sup>360</sup> Ibid., p.-p. 48-49

### III.3.2.4. La haine de la musique :

Alors que Mohammed Dib affiche un amour sans faille pour la musique notamment classique, d'aucuns éprouvent une haine annoncée pour cette même musique. Pascal Quignard dans ses petits traités intitulés LA HAINE DE LA MUSIQUE (Quignard, 1996)<sup>361</sup> explique que:

*« La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des Konzentrationslager. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort. »<sup>362</sup>*

Pascal Quignard cite dans son livre le musicien violoniste, copiste et chef d'orchestre Simon Laks pour qui « La musique précipitait la fin.<sup>363</sup> » et évoque encore le chimiste et écrivain italien Primo Levi. Ce dernier précise qu'« Au Lager la musique entraînait vers le fond.<sup>364</sup> ». Pascal Quignard explique lui-même son titre : « L'expression *Hainede lamusique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée.<sup>365</sup> ». La raison de cette aversion de la part des deux survivants du camp d'Auschwitz cités par Pascal Quignard est qu'ils ont été marqués dans leur âme et dans leur chair par l'usage qui en a été fait de la musique classique lors de la première guerre mondiale par le régime nazi.

Un exemple fort connu de ce terrible usage de la musique classique La chevauchée des Walkyries (1870) de Richard Wagner (1813/1883) qui était jouée dans les opéras lors de sa création. Cependant, elle fut détournée pour servir une cause pour laquelle elle n'était pas destinée, même si Richard Wagner n'a jamais caché son antisémitisme. Hitler choisit cette musique car elle possède toutes les caractéristiques d'une musique de propagande. Elle l'accompagnait dans la majorité de ses apparitions publiques. C'est une œuvre imposante d'une part, de par sa formation (125 musiciens; plusieurs instruments jouant la même chose ce qui augmente l'effet d'intensité.

---

<sup>361</sup> Quignard P., (1996). « *La haine de la musique* », Calmann-Lévy, Paris.

<sup>362</sup> Ibidem, p. 215.

<sup>363</sup> Ibid., p 219.

<sup>364</sup> Ibid., p 219.

<sup>365</sup> Ibid., p 218.

D'autre part, de par son thème simple et répétitif qui facilite à retenir. Aussi, de par son rythme

entraînant car il ressemble à celui d'une marche. Pour finir, son espace sonore est pleinement utilisé. En conclusion, outre son emploi comme un instrument de torture, d'une façon générale, la musique a été utilisée par le régime nazi comme musique de propagande. Elle passait à la radio, dans des documentaires, lors des grands rassemblements.

Amour, désamour c'est finalement un nouvel amour de la musique plus fort qui s'impose.

Par ailleurs, l'art premier reste la musique que nous avons tendance à l'oublier parfois, car c'est l'art dont le pouvoir est le plus fort puisqu'il est d'abord adoucissant des mœurs comme dit l'adage. Les mérites de et toute l'œuvre de Mohammed Dib sont assurément de nous rendre d'une certaine façon ce monde que nous avons en partage et qui est en perpétuelle transformation plus supportable. Son goût, sa passion pour la musique, sa sensibilité à la musique au travers de bon nombre de passages dans le montrent clairement. Lévi-Strauss au début de son ouvrage « du Cru et du Cuit » dédié "A la musique", développe ses réflexions sur la musique qu'il rattache aux sciences humaines tout en les surplombant extraordinairement en disant: « Que la musique soit un langage [...] à la fois intelligible et intraduisible, fait [...] de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès. » (Lévi-Strauss, 1964, p 26)<sup>366</sup>.

### **III.3.2.5. Rôle éducatif de la musique selon Platon:**

Dans son dialogue avec Glaucon autour de la musique, Platon<sup>367</sup> (1989) dans La République P .99 expose les avantages de l'éducation par la musique qui doit se faire dès l'enfance en expliquant que:

« la mélodie se compose de trois éléments : les paroles, l'harmonie et le rythme. » aussi, à la page p. 103, il appelle à rechercher « les artistes doués pour suivre à la trace la nature du beau et du gracieux, afin que semblables aux habitants

---

<sup>366</sup> Lévi-Strauss, C, (1964). « *Le cru et le cuit* », Plon, Paris.

<sup>367</sup> Platon, (1989). *La République Livres I à X*, texte établi et traduit par Emile Chambry, Gallimard, Paris.

d'un pays sain, les jeunes gens tirent profit de tout, et que, de quelque côté que les effluves des beaux ouvrages frappent leurs yeux et leurs oreilles, ils les reçoivent comme une brise qui apporte la santé de contrées salubres et les dispose insensiblement dès l'enfance à aimer et à imiter le beau et à mettre entre eux et lui un parfait accord ? On ne saurait mieux les élever ». Pour lui, la musique est :

*« la partie maitresse de l'éducation [...] L'éducation musicale convenablement donnée fait sentir très vivement la négligence et la laideur dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature [...] on blâme justement les vices, on les hait dès l'enfance, avant de pouvoir s'en rendre compte par la raison [...] (Platon, 1989, p 104) <sup>368</sup>*

Platon ajoute : « la musique doit aboutir à l'amour du beau. » <sup>369</sup> Le beau étant aussi ce qui enchante l'œil, et là, nous nous introduisons de plain pied dans un autre champ artistique : à savoir la peinture.

### **III.3.3. Dib critique d'art (la peinture)**

La peinture, figurative ou non figurative (abstraite), soit- elle, trouve sa place dans les réflexions de Mohammed Dib sur les arts. Des passages ekphrasistiques libres émaillent le texte dibien. Dib développe des critiques artistiques picturales dans les Bocages du sens (S. II n°86 (S. p-p. 223-224) et même de l'art pompier<sup>370</sup> dont il réhabilite les moins connus de ses représentants tels que Paul Bourget et Henri Bordeaux. B. S. II n°68 (S. p. 214).

L'influence de la peinture sur Mohammed Dib se dévoile pour commencer par cette définition de cet art ancien où il insiste sur l'effet singulier que provoque une toile sur celui qui la voit :

---

<sup>368</sup> Ibidem, p 104.

<sup>369</sup> Ibid. p 105.

<sup>370</sup> Dénomination péjorative employée pour qualifier l'art officiel de la seconde moitié du XIXe siècle, l'expression d'art pompier a pour origine une moquerie formulée par les artistes romantiques à l'encontre des artistes néoclassiques de l'école de David, qui représentaient volontiers des personnages guerriers coiffés de casques.

*« un tableau par contre, figuratif ou abstrait, il n'importe, se présente si l'on peut dire comme un arrêt sur image, et ne sera dorénavant jamais que cet arrêt sur image dont va sourdre, d'où opèrera, inévitable, un effet de sidération; la sidération qui aura frappé d'abord, figé l'œuvre peinte, avant de se communiquer au voyeur et d'ouvrir en lui un abîme sans fond, l'abîme ontologique où, corps et âme, il s'abîmera, où son corps et son âme seront atteints à leur tour de mutisme. Nous ne sommes plus devant le tableau que contemplation, connivence avec l'indicible. Mais sachons-le, cet indicible est en nous, il nous constitue, il est nous. »*  
(S. p. 223.)

Dib n'hésite pas à étayer ses textes par des exemples picturaux comme illustration de la technique de l'ecphrasis dont parle Georges Molinié dans son dictionnaire de rhétorique. « L'ecphrasis<sup>371</sup> est une description d'une œuvre d'art »<sup>372</sup> (Aquien & Molinié, 1996, p 140). Pour Georges Molinié, cette technique est « un lieu particulièrement, productif, efficace et polymorphe du discours littéraire. »<sup>373</sup> De son côté, Yves Michaud dans son article Le commentaire comme procédure, dans un colloque au titre évocateur, avance que « l'ekphrasis décrit les peintures ou les sculptures pour ceux qui ne les voient pas, ou bien cherche à établir les mérites comparés des modes d'expression. Il s'agit littéralement de mettre en mots les œuvres d'art. »<sup>374</sup> (Coubetergues, 2006, p 66). Il ajoute encore :

*« Il y a d'autres manières de procéder à cette mise en mots : le discours critique sous toutes ses formes depuis Diderot jusqu'à Apollinaire et d'autres, le poème qui accompagne l'œuvre dans des catalogues ou des livres illustrés, le commentaire de l'historien [...] »*<sup>375</sup>

Force est de constater que les illustrations de cette critique artistique ne manquent pas dans l'œuvre de Mohammed Dib. En effet, à partir de l'exemple suivant, Dib empreinte à sa culture plastique et établit une comparaison de l'ombre qui

---

<sup>371</sup> Chez Molinié le mot s'écrit avec C mais chez Eco il est transcrit avec k.

<sup>372</sup> Aquien M., & Molinié G., (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale de France.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>374</sup> Coubetergues P., & l'équipe du MAC/VAL, (2006). *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* (colloque événement), MAC/VAL (Musée d'art contemporain du Val de Marne), Paris.

<sup>375</sup> Ibidem. p. 142.

n'est en fait que l'âme sans le corps : « [...] la parcelle de toile que Cézanne laissait nue, blanche en attendant, tout en ignorant ce qu'il attendait » (S. p. 154) il s'agit bien d'une ekphrasis car Dib introduit dans ses divagations métaphysiques des rapports avec la peinture nonfigurative qu'il a introduit notamment avec l'exemple de Paul Cézanne.

L'ekphrasis permet le passage intersémiotique. Umberto ECO distingue entre ekphrasis classique (évidente) et l'ekphrasis occulte :

*« Si l'ekphrasis évidente entendait être jugée comme traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue(ou l'on voulait faire connaître), l'ekphrasis occulte, elle, se présente comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible. Il suffit de penser aux descriptions proustiennes des tableaux d'Elstir pour voir comment l'auteur, en feignant de décrire l'œuvre d'un peintre imaginaire, s'inspirait en fait de l'œuvre (des œuvres) de peintres de son temps. »<sup>376</sup>(Eco, 2006, p 194).*

Dib nous convie à une leçon d'histoire de la peinture en mettant en pratique l'ekphrasis par l'entremise des dialogues de ses personnages, et nous instruit sur l'histoire de la peinture. Il faut savoir que la peinture a connu une évolution parallèle à la littérature dans ses mouvements à travers les siècles.

Dib fait part, pour commencer, d'une allusion à la peinture abstraite non réaliste et donne une définition de la peinture présentée ordinairement par les peintres eux-mêmes, que nous avons eu la chance de croiser, que la peinture c'est d'abord la pratique, ce qui rejoint la définition de cet art non figuratif donnée par Dib lui-même étant peintre lui aussi, par la bouche de son personnage le vieux qui est qualifié de compagnon et guide d'Habel :

*« Des tableaux où il n'y avait rien à voir. Quelques taches de couleur, quelques signes qui s'étaient à la surface de la toile. C'était ça un tableau ? une liberté se déployant dans le vide, des exercices n'ayant d'autre raison qu'eux-mêmes. [...] Chaque nouvelle peinture ressemblait à la précédente malgré tous les efforts qui paraissaient avoir été déployés pour éviter cette ressemblance, toutes racontaient la même chose, une chose si vague, si impersonnelle, si éloignée de tout, qu'elle cessait d'avoir la moindre importance dès qu'on se posait la question à son sujet. Une chose ? de*

---

<sup>376</sup> Eco U., (2006). *Dire presque la même chose*, Grasset, Paris.

*l'avis (muet) d'Habel : moins que rien. Une chose, une peinture, des toiles, une pensée qui n'avaient aucune réalité. Et des gens, ceux qui les produisaient, qui étaient perdus dans les nuages.»<sup>377</sup> (Dib, 1977, p 171).*

Deuxième référence à la peinture abstraite et ses conditions d'émergence suite à la deuxième guerre mondiale et ses caractéristiques majeures, le vieux personnage continue son dialogue en attribuant une interprétation psychanalytique à la peinture abstraite :

*« Ce genre de peinture (abstraite) exprime un rêve, le rêve qui hante aujourd'hui l'Occident. Un rêve étrangement dépeuplé, ne trouvez-vous pas ? il a lui-même vidé le monde, je veux dire notre rêve, et maintenant il pousse ce cri dans le désert. Un art rigoureux pourtant, comme on le dit de l'hiver. Cela peut devenir fascinant pour qui apprécie les situations extrêmes. [...]»<sup>378</sup>*

Autre renvoi à la peinture, mais cette fois-ci, figurative qui a précédé la peinture abstraite, avec ses portraits, ses natures mortes et ses différents genres :

*« Et de fait, un tableau ancien est constamment prêt à craquer sous le poids de la quantité d'objets, de personnages, de bêtes, qui l'encombrent. Chaque chose représentée y crève la toile. Alors, parce que trop c'est trop, nous nous sommes débarrassés de cet art. Nous ne supportons plus tout ça, c'était proprement du mauvais gout. [...]»<sup>379</sup>*

La peinture figurative, pour Dib, s'impose toujours comme un art collectif:

*« Même si nous sommes qu'une poignée à faire ou à réclamer l'art dont un exemple se trouve sous nos yeux, nous sommes en droit de dire que c'est bien notre art à tous aujourd'hui. Les autres, qui préfèrent autre chose, n'ont pouvoir de rien sinon d'approuver et d'admirer, sinon de prendre à leur compte ce qui ne les intéresse guère et à quoi ils ne comprennent rien. Ils doivent suivre le mouvement même s'ils ne sont pas concernés, parce qu'il n'existe pas d'autre loi et qu'ils sont enchaînés à cette loi. Personne d'ailleurs ne leur demande leur avis.»<sup>380</sup>*

Par ailleurs, quoiqu'il s'agisse de simples copies, néanmoins le narrateur de la nouvelle *El condor pasa*, en parlant du personnage Marhoum, répertorie et identifie

---

<sup>377</sup> Dib M., (1977). *HABEL*, Seuil, Paris.

<sup>378</sup> Ibidem, p. 172

<sup>379</sup> Ibid., p. 172

<sup>380</sup> Ibid., p. 172

toutes ses toiles qui se trouvent dans sa chambre, ce qui montre la pleine connaissance de Mohammed DIB de cet art, ayant lui-même été artiste peintre :

*« Il a certes placardé des reproductions de tableaux. Deux Klimt<sup>381</sup>, deux d'Egon Schiele<sup>382</sup>. Au grand jamais, leurs lascivités, les unes, leurs impudeurs, les autres, ne choqueront les gens de la maison : leurs yeux, à tous, n'ont pas été encore éduqués pour voir, ce qui s'appelle voir, ce qui s'exhibe là. Lui ne saurait vivre sans elles. Il fallait aussi, en dessous, sur ce pan de mur, une gravure de Paul Klee<sup>383</sup>, inattendue chez le peintre bernois et qu'il aurait, pourquoi pas, pu tirer du Mutus liber<sup>384</sup> ou du Rosarium<sup>385</sup>. »<sup>386</sup> (Dib, 2006, p 98).*

Dib nous apprend qu'à partir de ces tableaux, un lien entre Klimt et Egon Schiele, historiquement prouvé, se dessine. Un lien de maître et de disciple ou protégé car Egon Schiele rencontra Klimt en 1907. Partageant le même style de peinture, ce dernier devient son parrain<sup>387</sup>. Paul Klee troisième peintre aussi mentionné, se trouve en porte à faux aux deux premiers artistes cités qui partagent le même style de peinture (Klimt et Egon Schiele).

Pour finir, à travers l'extrait suivant, Dib établit prodigieusement et poétiquement des rapports complexes et ineffables entre l'art et la littérature :

*"Dans la trame d'une vie, toute circonstance en implique une chaîne infinie et l'énoncé globalement, et instantanément. Un homme est, de même, forme et expressions, **graphie** tracée sur la matière illimitée, **vocabulaire** indifférencié de ce qui est. Je suis donc fait à l'image des inscriptions qu'en tant je projetais sur mes **palets d'os, de pierre, de bois, de fer**, probablement même à l'image d'un seul de leurs mots, d'une seule de leurs lettres. Je suis **chorégraphié** sur le **tissu** de ce qui est, dont autant que moi sont tirés les sacrificateurs. De ces derniers, certes, les circonstances m'ont séparé: j'étais la **lettre** et ils étaient les **lecteurs**. Mais je pouvais venir mon corps disloqué,*

---

<sup>381</sup> KLIMT, Gustav (1862-1918) à Vienne Cofondateur de la Sécession viennoise et représentant le plus important de l'art nouveau viennois avec un style plan et ornemental, cité dans : Krausse Anna-Carola, 1995, « Histoire de La Peinture de La Renaissance à Nos Jours », Grund, Paris, Appendice, p 125

<sup>382</sup> Schiel Egon (1890-1918) peintre et dessinateur autrichien rattaché au mouvement expressionniste, voir Wikipédia et parrainé par Klimt, peintre figuratif majeur du XXème siècle.

<sup>383</sup> Klee, Paul (1879-1940), artiste qui partant de tableaux figuratifs, trouva la voie d'un langage pictural de tendance abstraite composé de signes picturaux souvent humoristiques et délibérément enfantins, cité dans : Krausse AnnaCarola, « Histoire de la peinture de la renaissance a nos jours, Grund, Paris, 1995, Appendice, p 125

<sup>384</sup> *Mutus liber* ou livre muet, ouvrage de philosophie hermétique paru à la Rochelle en 1677, voir Wikipédia portail Mutus Liber.

<sup>385</sup> Synonyme de roseraie, endroit réservé à la culture des rosiers.

<sup>386</sup> Dib, M., (2006). « *Laézza* », Albin Michel, Paris.

<sup>387</sup> Voir Sitographie portail : 9 choses à connaître sur Egon Schiele: sandculture.google.com

*fendu, brûlé. Elles auraient pu être différentes, faire d'eux la lettre et de moi le lecteur.*" 388 (Dib, 1997, p. 121-122).

Mohammed Dib a investi, métaphoriquement dans ce passage, un vocabulaire propre à quelques domaines de l'art pour commencer la littérature (graphie, vocable, lettre, lecteurs), avec la peinture, il introduit tous les supports avec lesquelles elle a évolué (palets d'os, de pierre, de bois, de fer, le tissu) et la danse (chorégraphié), Dib semble définir l'homme, constitué de forme et d'expressions, comme une œuvre d'art divine. Il a élevé l'homme, au pire de sa crise existentielle et tragique, à un rang majestueux par la réunion des arts. Il en est de même pour qui se distingue par des associations intersémiotiques en son sein.

L'écrivain rêve de l'œuvre totale par la réunion de tous les arts pour aller au-delà de la mort ; un rêve que la tragédie grecque remplit bien pour Barthes qui représente un moment euphorique de la toute puissance de l'homme. La question de la musique comme purification, comme émanation de la pitié et de la catharsis remplace en quelque sorte la tragédie dans ce rôle.

Pour sa part, Léon Tolstoï, dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'Art*, à ce dernier attribue une fonction en précisant :

*« Pour donner de l'art une définition correcte, il est donc nécessaire, avant tout, de cesser d'y voir une source de plaisir, pour le considérer comme une des conditions de la vie humaine. [...] l'art est un des moyens qu'ont les hommes de communiquer entre eux. »*<sup>389</sup> (tolstoï l., 2014, p. 54).

Tolstoï<sup>390</sup> tient à distinguer l'art pris comme moyen de communication d'un autre moyen; la parole par laquelle se transmettent les pensées alors qu'avec l'art ce sont les sentiments et les émotions qu'il transfère aux autres.

L'œuvre d'art permet la conciliation de tous les paradoxes de la vie, de tous les contraires. Et la véritable résurrection se fait dans et par l'art et l'évocation de l'homme et de son œuvre. Tout comme Paul Valéry<sup>391</sup> (1960, p 1284).

---

<sup>388</sup> Dib, M., (1997). « *Le Talisman* », Actes SUD, Paris.

<sup>389</sup> Tolstoï L., (2014). « *Qu'est-ce que l'Art* », Chaaraoui, Alger.

<sup>390</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>391</sup> Valéry, P., (1960), « *Œuvres Tome II PIÈCES SUR L'ART La conquête de l'ubiquité* », Gallimard, Paris.

, Tolstoï mentionne aussi que l'œuvre d'art est à la recherche de son ubiquité:

*« Toute œuvre d'art a pour effet de mettre l'homme à qui elle s'adresse en relation, d'une certaine façon, à la fois avec celui qui l'a produite et avec tous ceux qui, simultanément, antérieurement, postérieurement en reçoivent l'impression. »*<sup>392</sup>  
(Tolstoï, 2014, p. 5.5).

En conclusion, l'art se trouve ainsi distillé à travers et l'œuvre exprimant un désir de son auteur de communiquer par les arts. En conclusion à ces points consacrés à l'art, nous dirons que Dib semble réaliser une communion. Il lâche les brides de sa muse. Seul l'art est fédérateur puisqu'il interpelle la part sensible de tout un chacun, cette fibre des peuples et des personnes.

---

<sup>392</sup> Tolstoï, L. (2014). *Qu'est-ce que l'Art*, CHAARAOUI, Alger.

## Conclusion:

Les premiers points traités dans cette troisième partie ont révélé des postures inédites de Mohammed DIB, basées toutes sur sa compétence de fin observateur de sa société et de toutes les sociétés dans lesquelles il a séjourné ou vécu à des périodes différentes de sa vie. L'Algérie pour commencer, la France, les Etats Unis d'Amérique, la Finlande et pour finir encore la France. Il a eu l'occasion d'approfondir son observation et sa connaissance de l'homme, cet anthropos dans son être et dans son vécu. L'homme ne présente désormais pour lui aucune énigme. Il a répondu à toutes les questions du sphinx. C'est un Oedipe à Colone en attente d'élévation par son seul lecteur n'attendant rien de ce monde, le mundus qui a été largement observé pour nous en rendre compte.

Les deux suivants ont dévoilé Dib sous un autre jour, un critique et un historien d'art. il faut dire que la peinture n'a pas de secret pour lui, il en connaît la technique, les genres et les artistes, hésitant lui-même à ses débuts entre deux activités d'écrivain et de peintre, il a fini par opter pour la première mais est resté très marqué par la deuxième dans son écriture. Dib dévoile aussi son amour fou pour les musiques universelles.

D'abord étant lui-même issu d'une famille de musiciens son grand père et son oncle possédaient leur propre troupe de musique andalouse aux débuts du vingtième siècle. Sa ville natale de Tlemcen était une ville d'art et d'histoire où les troupes musicales pullulent. Sa formation musicale fut complétée par la fréquentation de ses maîtres d'école européens et spécialement celui qui va devenir son beau père Mr Roger Bellissant, un enseignant progressiste installé à Tlemcen dans les années 30, détaché à l'enseignement de la musique dans toutes les écoles de Tlemcen à cette époque et à qui il doit beaucoup de ses apprentissages notamment artistiques. A la suite de son voyage américain, Dib a eu l'occasion d'écouter et d'apprécier le Jazz, cette musique afroaméricaine, expression d'une tranche défavorisée de la société américaine. Mais son grand amour demeure la musique classique qui est pour lui un bien universel. Par l'entremise des arts, Dib établit dans son œuvre des liens intersémiotiques intéressants qui ravivent la curiosité de son lecteur.

Pour finir, nous dirons que l'art est une émanation de ce monde rêvé où tous les contraires s'annulent, où tous les paradoxes se dénouent, où la fraternité n'est plus un vain mot, où la paix règne, où l'homme n'est plus le maître du monde, où l'art devient le centre du monde, de la paix et de l'a-pai-sement.

# **CONCLUSION GENERALE**

Pour conclure, nous faisons remarquer que *Simorgh* est un un texte fragmenté et épuré d'où sa difficulté d'accès. Par conséquent notre thèse se devait de s'y adapter et de suivre son mouvement.

À travers notre thèse, conçue sous forme d'épure épistémologique, nous avons pu déceler les traits généraux de la pensée dibienne. Nous nous sommes attelée à relever les grandes lignes de la pensée de Mohammed DIB à travers *Simorgh* qui représente la partie émergente de l'iceberg, une métonymie de la partie pour le tout. Une distribution générique adaptée au lecteur du XXI<sup>ème</sup> siècle telle une répartition musicale où chaque son introduit une variation dans le mouvement général.

Au terme de notre étude, nous retenons que *Simorgh*, ce mot persan qui signifie Phénix, a été une œuvre riche en significations et en enseignements à tous les égards. *Simorgh*, et à sa suite en complément *Laezza*, boucle une œuvre majeure. Nous sommes partie d'un questionnement sur la forme puis le fond qui nous a menée à une épure dans le sens architectural d'un dessin ou d'une pensée finie.

Dans la première partie, nous avons identifié un florilège générique. Un conte philosophique intitulé *Simorgh* auquel la présence d'un médiateur dans la quête initiatique du héros est absente. L'identité de ce héros n'est révélée qu'à la fin en étant le phénix/: un double symbole relatif à la culture judéo-chrétienne d'un côté et orientale de l'autre. Un ensemble de nouvelles classique et dissidente ne reconstituant qu'un simple tableau. Un texte d'un genre oriental ; la maqama ou la séance qui ne reproduit pas le schéma classique par son thème et son nombre de personnages. Une autobiographie aux contours vagues qui n'englobent qu'une partie de la vie de notre écrivain. La mini-tragédie reprend en la résumant la pièce de Sophocle Œdipe à Colone. Huit essais viennent enrichir le livre par des réflexions très poussées sur des thèmes d'actualité. Les jeux de mots apportent une dimension ludique au langage et les bribes de chants poétiques agrémentent le livre comme un zéphire. Les maximes et citations juxtaposées ainsi que les pensées/réflexions de Mohammed Dib viennent éclairer la lanterne des lecteurs par une forme d'érudition inédite.

Dans la deuxième partie, nous avons élargi notre sphère de recherche en s'appuyant sur tous les signes potentiellement en écho qui font sens. Malgré la diversité générique, la dis-continuité thématique est tangible nourrissant une unité dans

la discontinuité. Nous nous sommes ensuite donc, orientée par des lectures et des échos, vers des mouvements que prend notre texte enroulé sur lui-même, sur l'œuvre et sur la bibliothèque du monde révélant une forme d'épuration propre au loi de la physique aboutissant à une cosmogonie textuelle singulière. Cette épure fait appel à un lecteur du futur déjà présent. Un lecteur idéal qui remplit les critères de disponibilité, de haute perspicacité, d'encyclopédie indéfiniment illimitée pour être l'élu de son magistère. Nous terminons par cette teinte du sacré que prend *Simorgh* par sa forme fragmentée.

La troisième partie intitulée l'épure en postures s'est proposé de traiter les positionnements intellectuels de Dib. Comment nous avons découvert en Mohammed Dib un ethnologue, un anthropologue et un sociologue par une construction de ces paradigmes basés sur l'écoute et l'observation comme technique d'investigation, d'enquête et de pré-enquêtes sociologiques. D'un autre côté, la pensée historique a permis de tisser des liens inextricables entre les événements décrits. En effet, l'omniprésence de l'Histoire et son dérivé le patrimoine dans l'œuvre de Mohammed Dib montrent aussi une posture d'historien en parfaite connaissance du passé lointain et proche de son pays ainsi que de l'Histoire en général et bien en phase avec l'actualité et les événements de par le monde. Ses voyages, ses rencontres et ses lectures ont rendu cette forme d'érudition possible.

Aussi, est-il indéniable que la longue pratique de l'écriture chez Mohammed Dib n'est plus à démontrer. Une cinquantaine d'années de publications (1952/2003) est plus que suffisante pour faire de notre écrivain un critique à la plume aiguisée. Loin des théories toutes faites, c'est un savoir sur le vif qui s'est construit au fur et à mesure constitué de paradigmes tirés des sciences humaines et sociales comme des épistémès vraies de la doxa. Sa longue pratique scripturaire a libéré Mohammed Dib des carcans de la tradition littéraire, de la théorie littéraire. *Simorgh* se situe dans la tension qui consiste d'une part à se réclamer d'une tradition littéraire et d'autre part à vouloir la renouveler, voire s'en détacher. D'autres écrivains français l'ont fait avant lui comme Louis René Des Forêts, Michel Butor et Annie Ernaux.

Dans *Simorgh*, Dib parle de la littérature algérienne comme une promesse d'un avenir radieux par la plume de ses compatriotes écrivains et artistes de par le monde, qu'il a constamment encouragés malgré la critique malveillante outre méditerranéenne

qu'elle subit. En ce sens, il ajoute : « Sur la littérature algérienne, je porte un regard très positif. C'est un des aspects des plus positifs de l'histoire de l'Algérie indépendante. »<sup>393</sup>.

Par ailleurs, la littérature mondiale est évoquée avec une attention particulière et clairvoyante portée à la littérature française. La littérature russe est en berne après un temps d'éclat mais il s'avère que c'est la littérature américaine qui emporte son adhésion. Mohammed Dib ne tarit pas d'éloges à l'égard de la langue française, et comment le pourrait-il, elle, qui a été son cheval de bataille, son épée pour se battre contre le colonialisme français en dénonçant la misère et les injustices subies par les algériens, notamment dans sa trilogie *Algérie*, suivie par bien d'autres formes de dévoilements et de décryptage après l'indépendance qui sont tous à son honneur.

*Simorgh*, par la décision de son auteur, est une œuvre qui porte en son sein, une vision de l'écriture du futur qui fait fi de ce qui pourrait l'enchaîner à une quelconque tradition et de ce fait, elle est foncièrement tournée vers l'avenir pour reconstruire l'œuvre de demain dans un ultime geste de récupération puis de don à un lecteur magistralement élu créant une forme de « dette générationnelle ».

Nous concluons notre thèse par une évocation d'un domaine de prédilection de Mohammed Dib qui est l'Art. En effet, un amour sans faille est déclaré aux arts. Musique et peinture constituent les deux mâts de son écriture amarrée dans cet océan sans fin de la pensée humaine. Les arts ont de tout temps été présents dans l'œuvre de Mohammed Dib. Baigné dans un milieu artistique depuis sa tendre enfance, son grand père et son oncle possédant leur propre troupe de musique, Dib découvre la musique classique durant sa scolarité grâce à ses maîtres notamment celui qui est devenu son beau père Roger Bellissant ; la pratique de la peinture n'est pas en reste puisqu'il a été concepteur de maquette à exemplaire unique et a fréquenté des artistes peintres (notamment Bachir YELLES<sup>394</sup>, Mohamed KHADDA<sup>395</sup>, Rachid KORAICHI<sup>396</sup>, Mohammed NABILI<sup>397</sup>) et des musées

---

<sup>393</sup> L'écriture de Mohammed Dib de l'esthétique à l'éthique, entretien accordé à Mohammed Zaoui, in *Horizons Maghrebins*, n° 37-38- 1999, P. 76

<sup>394</sup> Artiste peintre algérien (Tlemcen 1921-)

<sup>395</sup> Artiste peintre, sculpteur et graveur algérien (Mostaganem 1930- Alger 1991)

<sup>396</sup> Artiste peintre et graveur algérien (Aïn Beïda 1947-)

<sup>397</sup> Artiste peintre marocain (Benslimane 1952, 2012)

(Mougins). Tous ces éléments ont largement influencé et contribué à former un artiste complet doué d'une sensibilité et doublé d'une sublimation envers tout ce qui l'anime et tout ce qui l'entoure à tel point qu'il voit dans le spectacle d'hirondelles alignées sur un fil électrique comme une partition musicale (S., 199) et le vol de ces mêmes oiseaux comme un dessin ou un graffiti (S., 220). Une façon de nous dire que l'Art est partout présent, il suffit de bien regarder ou regarder avec les yeux du cœur, c'est l'œil de l'artiste, c'est la leçon de Mohammed Dib ; l'artiste.

La thèse implicite de Dib, car c'en est une, est étayée d'arguments et d'exemples de deux types : les siens tirés de toute son œuvre et les autres exemples constituant un appel majestueux à l'autorité des précurseurs. Elle verse dans une transversalité et complémentarité des différentes disciplines en vue d'une œuvre d'art ouverte à tous les arts, à toutes les disciplines et à toutes les interprétations.

Mohammed Dib s'est forgé une vision personnelle sur cette « merveille du monde »<sup>398</sup> qu'est l'homme libre qu'il doit l'être et doué d'un esprit critique mais aussi d'émotion. Un humanisme que nous définirons comme un retour aux valeurs ancestrales et universelles du Terroir et de l'Art dans un monde où « l'homme confronté au processus de dégradation des valeurs » (Kundera, 1986, p 64)<sup>399</sup> ne cesse de tourner dans un « cercle des représailles »<sup>400</sup> errant, cherchant la bouée de sauvetage. Mohammed Dib, à travers

*Simorgh*, nous envoie un ultime message que la solution est en l'homme, chaque homme est responsable, chaque homme remplit l'éternel humaine condition, à la fois artiste et maître de son œuvre laquelle œuvre sera, sans nul doute, à l'image et à la mesure de l'homme qui l'accomplit !

A travers *Simorgh*, le rôle de la littérature nous apparaît plus que jamais épistémologique puisque cette dernière doit fournir à son lecteur une connaissance plus vraie, plus approfondie de lui-même et du monde qui l'entoure, au-delà de ce qu'il sait déjà en lui servant de levier pour « être moins « naïf », moins « aliéné », mais surtout plus « averti » et « plus humain » dans ce monde si inhumain car la découverte d'une

---

<sup>398</sup> Sophocle, Antigone

<sup>399</sup> Kundera M., (1986). « *L'art du roman* », Gallimard, Paris.

<sup>400</sup> Kateb Y., (1959). « *Le Cercle des représailles* », Seuil, Paris,

nouvelle parcelle de connaissance voire de vérité , aussi minime soit-elle, peut mener le lecteur à sa victoire par son propre dépassement, même si celle-ci est momentanée.

A travers notre thèse Esthétique de l'épure dans *Simorgh* de Mohammed Dib, nous avons balisé *Simorgh* et l'œuvre, ce qui est un exploit en soi, qui nous a ouvert des perspectives de revenir à ce processus d'écriture dibien pour l'éclairer encore mieux à la lumière de l'approche génétique. En effet, la première et la deuxième partie de notre thèse nous poussent clairement dans cette optique. La dimension épistémologique de la troisième partie est loin de nous satisfaire car nous réalisons que l'érudition de Mohammed Dib dépasse largement ces modestes incursions dans les domaines des sciences sociales et humaines et là encore, beaucoup nous reste à approfondir. Après tout, les Ulémas arabes n'étaient-ils pas, à la fois, des hommes de lettres et des hommes de sciences? Ceci est-il possible dans le siècle de la spécialisation et de la fragmentation? Dib, serait-il l'exception qui confirmerait cette règle?

## **Corpus d'analyse :**

### **-Corpus principal :**

Dib, M. (2003). *Simorgh*, Albin Michel, Paris.

### **-Corpus complémentaire : toute l'œuvre de Mohammed DIB**

Dib, M. (1952). *La grande Maison*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1954). *L'incendie*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1955). *Au café*, Gallimard, Paris.

Dib, M. (1957). *Le Métier à tisser*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1959). *Baba Fekrane*, La Farandole, Paris.

Dib, M. (1959). *Un été Africain*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1961). *Ombre Gardienne*, Gallimard, Paris.

Dib, M. (1962). *Qui Se Souvient de la Mer*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1964). *Le Talisman*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1966). *Cours Sur la Rive Sauvage*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1968). *La danse du Roi*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1970). *Dieu En Barbarie*, Seuil, Paris.

Dib, M. (1970). *Formulaires*, Paris, Seuil, Paris.

Dib, M. (1973). *Le Maître De Chasse*, Seuil, Paris.

- Dib, M. (1975). *L'Histoire Du Chat qui Boude*, La Farandole, Paris.
- Dib, M. (1975). *Omnéros*, Seuil, Paris.
- Dib, M. (1977). *Habel*, Seuil, Paris.
- Dib, M. (1979). *Feu Beau Feu*, Seuil, Paris.
- Dib, M. (1980). *Mille Hourra pour une gueuse*, Seuil, Paris.
- Dib, M. (1985). *Le Sommeil d'Eve*, Sindbad, Paris.
- Dib, M. (1985). *Les Terrasses d'Orsol*, Sindbad, Paris.
- Dib, M. (1987). *O Vive*, Sindbad, Paris.
- Dib, M. (1990). *Neiges de Marbre*, Sindbad, Paris.
- Dib, M. (1992). *Le Désert Sans Détour*, Sindbad, Paris.
- Dib, M. (1994). *Tlemcen ou Les Lieux de l'écriture*, La Revue Noire, Paris.
- Dib, M. (1994). *L'infante maure*, Albin Michel, Paris.
- Dib, M. (1995). *La Nuit Sauvage*, Albin Michel, Paris.
- Dib, M. (1996). *Si Diable Veut*, Albin Michel, Paris.
- Dib, M. (1998). *L'Aube Ismaël*, Paris, Albin Michel, Paris.
- Dib, M. (1998). *L'Enfant-Jazz*, La Différence, Paris.
- Dib, M. (1998). *Salem Et Le Sorcier*, Yomad, Paris.
- Dib, M. (2000). *Le Cœur Insulaire*, Albin Michel, Paris.

Dib, M. (2000). *L'Arbre à Dires*, Albin Michel, Paris.

Dib, M. (2001). *Comme Un Bruit D'Abeilles*, Albin Michel, Paris.

Dib, M. (2001). *L'Hippopotame Qui Se Trouvait Si Vilain*, Albin Michel, Paris.

Dib, M. (2003). *L.A.Trip*, La Différence, Paris.

Dib, M. (2003). *Simorgh*, Albin Michel, Paris.

Dib, M. (2006). *Laêzza*, Albin Michel, Paris.

## Références Bibliographiques :

- 1- Adam, J-M. (1999). *Linguistique textuelle des genres de discours aux textes*, Nathan, Paris.
- 2- Apollinaire, G. (1913). *Alcools*, Paris.
- 3- Auerbac E., (1968). « Mimesis », Gallimard. Paris.
- 4- Auteur (s) collectif, (1995). « Analyses et réflexions sur le conte philosophique voltairien », Ellipses, Paris
- 5- Bachelard, G. (1943). *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris.
- 6- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris.
- 7- Barthes, R., (1953 et 1972). « Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Seuil, Paris
- 8- Bekkat A-A., (2006). « Regards sur les littératures d'Afrique », Office des Publications Universitaires, Alger.
- 9- Belhadj-Kacem, N. (1983). Le thème de la dépossession dans « la trilogie » de Mohammed Dib, ENAL, Alger.
- 10- Bescherelle 1, (1990). « *La Conjugaison, Dictionnaire de douze mille verbes* », Hatier, Paris.
- 11- Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*, Gallimard, France.
- 12- Blanchot M., (1955). « *L'espace littéraire* », Gallimard, Paris.
- 13- Boucourechliev, A. (1963). *Beethoven*, Seuil, Paris.
- 14- Boudon R., (1989). *Dictionnaire de sociologie*, Larousse, Paris.
- 15- Caron M. (2010). *La pensée catholique de Jean-Sebastien Bach. La messe en si*, Ed. Via Romana, Versailles, Paris.
- 16- Coelho, P. (2006). *Comme le fleuve qui coule*, Flammarion, Paris.
- 17- Coubetergues, P. (2006). L'art peut-il se passer de commentaire(s)? Colloque, Musée d'Art Contemporain Val-de-Marne MAC/ VAL. (Commissariat scientifique du colloque).
- 18- Claudel P., (1920). « La Connaissance de l'Est », La rousse, Paris.
- 19- Compagnon, A, (1979). « *La seconde main ou le travail de la citation* », Seuil, Paris
- 20- Déjeux, J. (1977). *Mohammed Dib écrivain algérien*, éd. Naaman, Québec.
- 21- Djender, M. (1991). *Introduction à l'histoire, de l'Algérie*, ENAL, Paris.
- 22- Domenach, J-M, (1967). « Le Retour du Tragique », Seuil, Paris.

- 23- Duras, M. (1981). *Outside*, Albin Michel, Paris.
- 24- Eco U., (1985). « *Lector in Fabula* », Grasset,
- 25- Eco U., (2006).« *Dire presque la même chose* », Grasset, Paris.
- 26- Eliade M., (1965). « *Le sacré et le profane* », Gallimard, Paris
- 27- LII Essai de Traduction du Coran, DAR AL-CORAN AL-KARIM, BEYROUTH-LIBAN, 2008( 2<sup>ème</sup> édition)
- 28- Fanon F, (1961). « *Pour la révolution africaine* », éd. La Découverte, Paris.
- 29- Fanon Frantz, (1961, 2002). « *Les Damnés de la Terre* éd. La Découverte, Paris.
- 30- Fassin D., et Fassin E., (2009). « *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, La Découverte, Paris
- 31- Fontaine, D. (1993). *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan, Paris.
- 32- FOUREZ G., (2003). « *Apprivoiser l'épistémologie* », De Boeck, Bruxelles.
- 33- Glissant E., (1996). « *Introduction à une poétique du divers* », Gallimard, Paris, (1<sup>ère</sup> édition PU Montréal, 1995
- 34- Haillet P., (2002). « *Le conditionnel en Français : une approche polyphonique* », Ophrys, Paris,
- 35- Jodelet D., (2005). « *Formes et figures de l'altérité* », Presses universitaires de Grenoble,
- 36- Julien C-A, (1966). « *Histoire de L'Afrique Blanche* », P. U. F, Paris.
- 37- Nn Kateb Y., (1959). « *Le Cercle des représailles* », Seuil, Paris,
- 38- Khadda, N.(2003). *Mohammed Dib. Cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-En Provence, Marseille.
- 39- Kouadria A., Le rapport à l'autre et représentations sociales dans l'idéologie coloniale : cas de l'Algérie, Colloque International sur l'Histoire de la Révolution, p 104,
- 40- Krausse, A-C, (1995). *Histoire de la peinture de la renaissance à nos jours*, Gründ, Paris.
- 41- Kundera M., (1986). « *L'Art du roman* », Gallimard, Paris.
- 42- Lacoue-Labarthe PH., Nancy, J-L, (1978), « *L'Absolu Littéraire* », Seuil, Paris.
- 43-Ladraa, C. (2011). *Mohamed DIB Ecrits sur le théâtre*, Traduction et présentation en Arabe, Maqamet, Alger.
- 43- Lalaoui-Chiali, F-Z (2008). *Guide de sémiotique appliquée*, O. P. U., Oran.

- 44- Lallement, M. (1993). *des idées sociologiques de Parsons aux contemporains*, Nathan, Paris.
- 45- Lévy, R. (2014). *Les écrivains russes sous la dictature stalinienne 1924-1953*, L'Harmattan, Paris.
- 46- Marcel, L. (1961). *André. Bach*, Seuil, Paris.
- 47- May G., (1979). *Autobiographie*, P. U. F, Paris.
- 48- Meizoz, J. (2011). *La fabrique des singularités*, Éditions Slatkine, Genève, le tome 2 des Postures littéraires
- 49- Memmi, A. (1982). *Le racisme*, Gallimard, Paris.
- 50- Melliti, I. (sous la direction) (2016). *La fabrique du sens Ecrire en sciences sociales*, Editions I. R. M. C. Tunis.
- 51- Mircea, E. (1965). *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris.
- 52- Montandon, A. (1992). *Les formes brèves*, Hachette, Paris.
- 53- Morfaux L-M., (1980). *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, Paris.
- 54- Murray G-M, (1995). *Le Quark et le Jaguar*, Albin Michel Paris. Traduit. par Gilles Minot, Encarta, 2009.
- 55- Nora, P. (2011). *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris.
- 56- Platon, (1989). *La République. Livres I à X*, Gallimard, texte établi et traduit par Emile Chambry.
- 57- Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris.
- 58- Ricoeur, P. (1996). *Signe et sens. Encyclopaedia Universalis, corpus 20*, éditions EU, Paris.
- 59- Riviere, C. (1995). *Introduction à l'Anthropologie*, Hachette, Paris
- 60- Saïd, E.(1980). *L'orientalisme, L'orient créé par l'occident*, traduction de l'Américain par Catherine Malamoud préface de Tzvetan Todorov, éditions du Seuil, Paris,
- 61- Sarfati, G. -E., (1997). *Eléments d'analyse du discours*, Nathan, Paris.
- 62- Sari Mostefa Kara, F.(2004).*Lire un texte*, Dar El Gharb, Oran, Algérie.
- 63- Sebillot Cuchet, V. (2011).*100 fiches d'histoire grecque*, Bréal, Paris,
- 64- Schapira, C.,(1997). « *L a maxime et le discours d'autorité* », S. E. D. E. S.,
- 65- Susini-Anastopoulos, F. (1997). *L'écriture fragmentaire*, PUF, Paris.
- 66- Tabet Aoul, M. (2010). *Islam et culture*, Édition Benmerabet, Algérie.
- 67- Todorov, T. (2007). *La littérature en péril*, Flammarion, Paris.

- 68- Tadié, J-Y. (1987). *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, Paris.
- 69- Valéry, P. (1924-1944). *Variété. La crise de l'esprit*, Gallimard, Paris.
- 70- Valéry, P., (1960), *Œuvres Tome II PIÈCES SUR L'ART La conquête de l'ubiquité*, Gallimard, Paris.
- 71- Verlaine, P. (1967). *Œuvres poétiques*, Bordas, Paris.
- 72- Weinrich, H. (1973). *Le temps*. Seuil, Paris.
- 73- Wellek, R et Warren, A. (1971). *La théorie littéraire*, Seuil, Paris.

### **Articles :**

1. Belhaj, H. (2013). Littérature et peinture croisements du verbe et de l'image, *Revue Annales du patrimoine*, N° 13. Université de Mostaganem. <http://Annales.univ-mosta.dz>
2. Cheded, A. (2009). Patrimoine et créativité chez Mohammed Dib, *Annales du patrimoine de Mostaganem*, Algérie.
3. Cheded, A. (2011). La genericité à l'épreuve du métissage ou la question du genre dans *Simorgh* de Mohammed Dib, In *Résolang*, n°6-7, 2<sup>ème</sup> semestre.
4. Horizons Maghrebins - le droit à la mémoire/ Mohammed Dib. La grande maison de l'écriture, n° 37-38- 1999.
5. Le Boucher, D. (2000), Jean Pelegri l'algérien ou le scribe du caillou, *Algérie Littérature / Action, Marsa*, Numéro spécial 37-38.
6. Testanière, J. (2000). L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco, in *cahiers d'études romanes (revue du CAER) Littérature/Action*, MARSÀ éditions, Algérie.
7. Garnier X., (2004). A quoi reconnaît-on un récit initiatique ? *Revue Poétique*, Seuil, Paris.

### **Thèses :**

1. Bryson, J. & Thérèse, S-A.(1979). *La pierre et l'arabesque : rets et réseau thématiques dans l'œuvre de Mohammed Dib*. Ph D thèse, University of California Los Angeles.

2. Ouhibi-Ghassoul, Bahia, ( 2004) *Perspectives critiques : le Roman algérien de langue française dans la décennie : 1985-1995*, thèse Doctorat d'État, université d'Oran, Algérie.
3. Mellak D., (1982). *Proverbes, Dictons, Sentences chez M. Feraoun*, Mémoire de D.E.A. Université d'Oran.
4. Sari- Mostefa Kara,F.(1986). *Pouvoirs de l'écriture et authenticité essai sur l'œuvre de Mohammed Dib*, Thèse de Doctorat d'Etat ès-Lettres et Sciences Humaines, Université d'Oran, Algérie

### **Sitographie :**

1. <http://www.limag.com>, Ahmed Cheniki, Introduction.
2. [www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/tchekhovprendbonnesnotes\\_402008\\_3260.html#fMrEd8iZZ94VGQuj.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/tchekhovprendbonnesnotes_402008_3260.html#fMrEd8iZZ94VGQuj.99)
3. <https://fr.m.wikipedia.org>
4. Gell-Mann, M. (2009). *Le Quark et le Jaguar*, trad. par Gilles Minot, Paris, Albin Michel, 1995. Encarta.
5. <https://www.noor-book.com>
6. [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/essai sur l'inégalité des races humaines](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/essai_sur_l%27in%C3%A9galit%C3%A9_des_races_humaines)
7. <https://www.asjp.cerist.dz>
8. <https://fr.m.wikipedia.org>
9. <https://www.noor-book.com>
10. [https://fr.m.Wikipédia.org](https://fr.m.Wikip%C3%A9dia.org)
11. [www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/tchekhov-prend-bonnes-notes\\_402008\\_3260.html#fMrEd8iZZ94VGQuj.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/tchekhov-prend-bonnes-notes_402008_3260.html#fMrEd8iZZ94VGQuj.99)
12. <https://fr.m.wikipedia.org>

13. <https://fr.m.wikipedia.org>

14. <https://fr.m.wikipedia.org>

### **Dictionnaire :**

1. Aron P. & al. , (2006). « *Le dictionnaire du littéraire* », PUF, Paris.
2. Boudon,R.(1989). *Dictionnaire de Sociologie*, Larousse, Paris.
3. Chevalier, J. & Gheerbrant, A.(1982). *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter.
4. Essai de Traduction du Coran (2008). *Dar Al-Coran Al-Karim*, Beyrouth-Liban, (2<sup>ème</sup> édition).
5. Viart, D. & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent*, Bordas, Paris.

## **Annexes :**

## **Annexe n °1 :**

### **Quelques jalons de la vie et de l'oeuvre de Mohammed DIB :**

Mohammed Dib est né le 21 juillet 1920 à Tlemcen ; berceau des civilisations.

Il y passa son enfance et sa jeunesse avant d'être expulsé par les autorités coloniales en 1959. Il est issu d'une famille d'artistes et d'artisans de la petite bourgeoisie que la colonisation ruina. Il fit ses études primaires et secondaires en français dans sa ville natale Tlemcen. Très tôt, il s'initia au tissage et à la comptabilité en parallèle à ses études. Ensuite, il exerça différents autres métiers : instituteur à Zoudj Beghel sur la frontière algéro-marocaine, comptable à Oujda au Maroc, employé des chemins de fer algériens, interprète anglais-français auprès des armées alliées à Alger suite au débarquement américain en Afrique du Nord., dessinateur de maquettes de tapis à exemplaire unique et journaliste exerçant dans Alger Républicain. En effet entre 1950 et

1951, Dib collabora à ce journal progressiste et c'est dans ses locaux qu'il travailla avec Kateb Yacine.

Dès sa jeunesse, Dib commença à écrire. D'abord il composa des poèmes qui vite allèrent devenir des proses poétiques tout en dessinant aussi. Plus tard, il opta pour l'écriture comme forme d'expression de son génie personnel qui ne cessa de le hanter. Et c'est de cette période que date son premier poème Vega en 1946 dans la revue Les Lettres, publiée à Genève, sous le nom de Diabi. Et s'en suivirent bien d'autres écrits en différents genres. Invité en 1948 aux rencontres de Sidi Madani, près de Blida, organisées par les Mouvements de Jeunesse et d'Éducation populaire, il y fit la connaissance d'Albert Camus, Jean Cayrol, Louis Guilloux, Jean Sénac, Brice Parain. Il est ensuite syndicaliste agricole et effectue un premier voyage en France. De 1950 à 1952 Mohammed Dib collabore, en même temps que Kateb Yacine, au journal progressiste Alger républicain. Il y publie des reportages, des textes engagés et des chroniques sur le théâtre en Arabe parlé. Il écrit également dans Liberté, journal du Parti communiste algérien. En 1951, il se marie avec Colette Bellissant, dont il aura quatre enfants. Mohammed Dib lit à cette époque les classiques français, les

romanciers américains tels que W. Falkner, anglais citons V. Woolf, russes comme F. M. Dostoïevski.

Après la trilogie pionnière intitulée *Algérie*<sup>401</sup>, l'année 1959 voit l'apparition du conte *Baba Fekrane*<sup>422</sup> mais aussi son roman *Un été africain*. Ce roman constitue le point<sup>402</sup> de départ de son exil qui a donné à son itinéraire une orientation nouvelle et fructueuse en adoptant une forme d'écriture originale ; une écriture de la modernité s'inscrivant ainsi dans la littérature universelle. En 1961, il écrit *Ombre gardienne*<sup>403</sup> pendant qu'il vivait en France. Le troisième roman de l'exil fut *Qui se souvient de la mer*<sup>404</sup> publié en 1962. D'un genre à l'autre les années passent et l'exil se poursuit. Dib change de pays ; de la France aux Etats Unis d'Amérique, puis retour en France, puis séjour en Finlande où il écrit sa trilogie finlandaise spécifiquement nordique avec *Les terrasses d'Orsol* en 1985, *Le sommeil d'Eve* en 1989 et *Neiges de marbre* en 1990.

Avec *L'arbre à dire* en l'an 2001, c'est la réflexion sur les voix de l'écriture qui permet à l'auteur de délivrer des informations sur l'activité partagée entre la fiction et la réflexion. C'est ici que pour la première fois qu'il prononce la première personne « je » pour annoncer sa propre personne dans une œuvre qui ne badine pas avec la fiction romanesque.

Mohammed Dib enseigne entre 1974 -1977 à l'Université de Californie à Los Angeles, qui lui inspirera son roman en vers *L.A. Trip* (2003). À partir de 1975 il se rendit plusieurs fois en Finlande où il collabora, avec Eugène Guillevic, à des traductions d'écrivains finlandais. Ces séjours lui inspirèrent sa trilogie nordique, publiée à partir de 1989 : *Neiges de marbre*, *Le Sommeil d'Eve* et *L'Infante maure*. Mohammed Dib participa à un jury littéraire, en 1976, dans l'Oklahoma. Parallèlement à son travail de romancier, ses recueils de poèmes, *Omneros* en 1975, *Feu beau feu* en 1979, sont des célébrations de l'amour et de l'érotisme. Sa pièce de théâtre *Mille hourras* pour une gueuse présentée à Avignon en 1977 et qui met en scène les personnages de *La Danse du roi*, fut publiée en 1980. Entre 1982 et 1986 Mohammed

---

<sup>401</sup> Il s'agit des trois premiers romans de Mohammed Dib : *La grande maison* (1952), *L'incendie*(1954), *Le métier à tisser*(1957) parus aux éditions Seuil, à noter qu'un recueil de nouvelles intitulé *Au café* fut publié entre temps aux éditions Gallimard en 1955.

<sup>402</sup> Paru aux éditions La Farandole à Paris.

<sup>403</sup> Paru aux éditions Gallimard

<sup>404</sup> Paru aux éditions Seuil en 1962

Dib fut professeur associé au Centre international d'Études francophones de la Sorbonne. Mohammed Dib a reçu de nombreux Prix, notamment le Prix Fénéon en 1952, le prix de l'Union des Écrivains Algériens en 1966, le prix de l'Académie de poésie en 1971, le prix de l'Association des Écrivains de langue française en 1978, le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie française en 1994, attribué pour la première fois à un écrivain maghrébin. Il a obtenu en 1998 le Prix Mallarmé pour son recueil de poèmes *L'enfant-jazz*. En 2003 de nombreuses rumeurs faisaient état de la possibilité de l'attribution à Mohammed Dib du Prix Nobel de littérature.

## Annexe n°2 :

Nous reportons dans le tableau ci-dessous les titres des œuvres de Mohammed Dib correspondants aux différents genres illustrés dans le graphe à la fin de la première partie ainsi que leurs premières années de parution et leurs maisons d'éditions.

<b>Titre</b>	<b>Abréviation</b>	<b>Genre</b>	<b>Maison d'édition</b>	<b>Année d'édition</b>
La Grande Maison	G.M.	Roman	Seuil	1952
L'Incendie	I.	Roman	Seuil	1954
Au Café	C.	Nouvelles	Gallimard	1955
Le Métier à Tisser	M.T.	Roman	Seuil	1957
Baba Fekrane	B.F.	Conte	La Farandole	1959
Un Eté Africain	E.A.	Roman	Seuil	1959
Ombre Gardienne	O.G.	Poésie	Gallimard	1961
Qui Se Souvient De La Mer	Q.S.M	Roman	Seuil	1962
Le Talisman	T.	Nouvelles	Seuil	1964
Cours Sur La Rive Sauvage	C.R.S.	Roman	Seuil	1966
La Danse Du Roi	D.R.	Roman	Seuil	1968
Dieu En Barbarie	D.B.	Roman	Seuil	1970
Formulaires	F.	Poésie	Seuil	1970
Le Maître De Chasse	M.C.	Roman	Seuil	1973
L'Histoire Du Chat Qui Boude	H.C.B.	Conte	La Farandole	1975
Omnéros	O.	Poésie	Seuil	1975
Habel	H.	Roman	Seuil	1977
Feu Beau Feu	F.B.F.	Poésie	Seuil	1979

Mille Hourras pour une Gueuse	M.H.G.	Théâtre	Seuil	1980
Le Sommeil d'Eve	S.E.	Roman	Sindbad	1985
Les Terrasses d'Orsol	T.O.	Roman	Sindbad	1985
ô Vive	O.V.	Poésie	Sindbad	1987
Neiges De Marbres	N.M.	Roman	Sindbad	1990
Le Désert Sans Détour	D.S.D.	Roman	Sindbad	1992
L'Infante Maure	I.M.	Roman	Albin Michel	1994
Tlemcen Ou Les lieux de l'écriture	T. L. E.	Pas de mention générique.	La Revue Noire	1994
La Nuit Sauvage	N.S.	Nouvelles	Albin Michel	1995
Si Diable Veut	S.D.V.	Roman	Albin Michel	1996
L'Aube, Ismaël	A.I.	Poésie	Tassili	1998
L'Enfant- Jazz	E.J.	Poésie	La Différence	1998
Salem Et Le Sorcier	S. S.	Conte	Yomad	2000
Le Cœur Insulaire	C.I.	Poésie	La Différence	2000
L'Arbre à Dires	A.D.	Pas de mention générique.	Albin Michel	1998
Comme Un Bruit D'Abeilles	C.B.A.	Roman	Albin Michel	2001
L'Hippopotame qui Se Trouvait Si vilain	H.T.V.	Conte	Albin Michel	2001
L. A. Trip	L. A. T.	Roman	La Différence	2003
Simorgh	S.	Pas de mention générique.	Albin Michel	2003
Laëzza	L.	Pas de mention g.	Albin Michel	2006

## Annexe n°3 :

### L'architecture de Simorgh

N° de partie	N° & titre du chapitre	Nombre de séquences	Genres
1	1/ Simorgh	5	Conte philosophique + essai philosophique
1	2/ Ghost towns blues	3	Essai + nouvelle intégrée
1	3/ Un couple infernal	3	Essai
1	4/ La visiteuse égarée	11 séquences non numérotées	Nouvelle
1	5/ les bocages du sens (I)	96	Citations et maximes
2	1/ Comment la parole vient aux enfants	/	Nouvelle
2	2/Mondialisation, globalisation, mais encore ?	17 séquences non numérotées	Essai
2	3/ Le guide	/	Séance
2	4/Incertaine enfance	7 séquences non numérotées	Autobiographie
2	5/La couleur pire	7 séquences non numérotées	Essai
2	6/ phœnix fainéant en seize postures	16	Jeux de mots
2	7/Opéra bouffe	/	Nouvelle
2	8/ Mon clone si je meurs	8 séquences non numérotées	Essai
2	9/ Mouna	3 séquences non numérotées	Nouvelle
2	10/ Les bocages du sens(II)	87	Citations et maximes

3 Deux grecs. Le dire-vrai du non-dit. Fin de sens.	1/ L'élévation d'Œdipe	3 séquences non numérotées	Essai tragique + Tragédie intégrée
3 Deux grecs. Le dire-vrai du non-dit. Fin  de sens.	2/ Papdiamantis	8 Séquence non numérotées	Essai/ Critique littéraire

## Annexe n° 4 :

**Tableau des titres d'articles publiés par Dib**

Titre de l'article	Date de parution	Périodique
1/ Inventions et Inventeurs d'Algérie	25 juillet 1950 (Voir aussi les n du 18, 19, 20, 21 et 22 juillet)	Alger Républicain
2/ Les intellectuels algériens et le mouvement national (extrait d'une étude)	26 avril 1950	//
3/ Sur les monuments d'Alger en collaboration avec RHAIS Roland	20 décembre 1950 (voir aussi 10, 12 et 14 novembre, 16 décembre)	//
4/ Les grèves des paysans d'Ain Taya (sur les ouvriers agricoles en grève dans la région d'Ain Taya, cf : 25 et 26 avril, cf L'incendie)	27 avril 1951	//
5/ Cheminots d'Algérie	24 mai 1951 ( voir aussi les n des 16, 17, 18, 19 et 20-21 mai)	//
6/ Grève à 100 % dans les tabacs à Alger (avec photo de DIB)	24 avril 1951	//
7/ Sur la vie chère et la grève centrale de Hamma	9 mars 1951	//
8/ L'arbre, élément d'une symbolique	N° 2 décembre 1948, p 27-32	Algérie
9/ Le chômage, cette plaie avec Kateb Yacine et Laffont Pierre	N° 0, 6-7, 8, 9, 11, 12-13 mai 1951	Alger Républicain
10/ La littérature doit servir	N° 2, 1966, pp 202-	BRESKINA, FM,

l'action	211, Russe	Littérature des pays d'Afrique (2), Moscou, Naouka Académie des Sciences
11/Dans un monde en ruines (numéro spécial Camus)	N°31, 1960, p 57	Simoun <sup>405</sup>
12/Jeu de massacre ou portrait de la Liberté	1953, pp 89-91	Cahiers du Sud
13/L'Algérie vivra libre	10 mai, 1951	Liberté (Ancienne série)
15/Le racisme dans le monde : le racisme à rebours	Sept-décembre, 1964, pp 81-84	La Nef, n°19
16/Prolétaires algériens, Eléments d'une enquête	Septembre-octobre, 1955, pp 173-191	La Nouvelle Critique, n°68
16/La vérité ce scandale	1956	Les Lettres françaises, n°606

---

<sup>405</sup> Revue littéraire bimestrielle parue à Oran, 32 numéros parus entre janvier 1952 et début 1961

## Annexe n° 5 :

### Les Distinctions de Mohammed Dib:

Mohammed Dib a reçu de nombreuses récompenses détaillées ci-dessous :

- 1953 : Prix Fénéon pour le roman *La Grande Maison*.
- 1962 : Prix de poésie René Laporte pour le recueil *Ombre gardienne*.
- 1963 : Prix Jules Davaine – Académie Française – pour le roman *Qui se souvient de la mer*.
- 1963 : Prix de l’Unanimité pour l’ensemble de son œuvre.
- 1964 : Prix du Collège International de Poésie de la ville de Menton.
- 1966 : Prix de l’Union des Écrivains Algériens (Algérie).
- 1968 : Prix Paul Flat – Académie Française – pour le roman *La danse du roi*.
- 1971 : Prix Broquette-Gonin – Académie Française – pour son œuvre poétique.
- 1974 : Prix Paul Flat – Académie Française – pour le roman *Le maître de chasse*.
- 1977 : Prix de l’Association des Écrivains de Langue Française pour le roman *Habel*.
- 1992 : Prix de l’Amitié franco-arabe pour le roman *Le Désert sans détour*.
- 1994 : Grand prix de la Francophonie de l’Académie française pour l’ensemble de son œuvre attribué pour la première fois à un écrivain algérien.
- 1998 : Prix Mallarmé de poésie pour le recueil *L’enfant jazz*.
- 1998 : Grand Prix du Roman de la Ville de Paris pour son œuvre romanesque.
- 2001 : Prix des Découvreurs de la Ville de Boulogne-sur-Mer lancé par l’ancien ministre de la culture français Jack LANG et dont le jury est composé de lycéens pour son œuvre poétique.

En 1999, les rumeurs couraient que Mohammed DIB serait le lauréat du prix Nobel de littérature sans être nommé mais cette année le prix a été décerné au romancier allemand

Günter GRASS. Nulle déception n'enlèverait à sa consécration, depuis fort longtemps, universelle.

## **Annexe n° 6:**

Les photos d'amateur jointes ci-dessous ont été prises en mai 2020. Nous remercions vivement l'éminent scientifique et le grand érudit Mr TABET AOUL Mahi pour les précieuses précisions apportées.

**Photo n°1 : Jardin luxuriant**



Il s'agit de l'un des coins à l'extérieur attenant aux remparts du palais du Mechouar, en plein centre de ville avec une source d'eau actuellement à sec. Avant l'indépendance, cette source alimentait les camions citernes qui arrosaient les jardins de la ville où la nettoyait.

**Photo n°2 : El Mansourah**



Mosquée et minaret de Mansourah situés à la sortie Sud Ouest de Tlemcen vers Béni Mester et Zalboun, route menant à Maghnia. Ils ont été détruits suite au cours du siège de Tlemcen qui a duré plus de 07 ans par le Mérinide Abou Djaafar el Mansour. Le site est situé à 3 km du centre ville.

**Photo n°3 :Vue panoramique**



Cette photo représente une vue depuis les ruines du « Kasr essultane » (palais royal) mitoyen de la mosquée de Sidi Boumedienne à El Eubbad vraisemblablement au Sud-Est de la ville.

**Photo n°5 : La coupole**



Cette coupole est en réalité le tombeau des princes et princesses. Plusieurs tombeaux de même style subsistent dans la ville, en particulier celle de Sidi Abou Ishak du côté du cimetière Essanoussi pas loin de la ville et le Mausolée de Sidi-Yakoub à la sortie de Tlemcen sur la route menant vers le village Saf-Saf.

**Photo n°4 : LeTombeau**



C'est le tombeau de Sidi Abou Ishak Ettayar en début de montée vers la mosquée de Sidi Boumedienne.

## TABLE DES MATIERES

<b>SOMMAIRE</b> .....	P. 04
-----------------------	-------

<b>INTRODUCTION GENERALE</b> .....	P.05
------------------------------------	------

### **PREMIERE PARTIE**

<b><i>Simorgh</i>, le texte et ses manipulations génériques</b> .....	P.13
---	------

Introduction .....	P.14
--------------------	------

<b><u>Premier chapitre</u></b> : Les genres littéraires manipulés .....	P.15
---	------

I.1.1 Le conte philosophique .....	P.16
------------------------------------	------

I.1.1.1. <i>Simorgh</i> , un conte philosophique .....	P.18
--	------

I.1.1.2. Portée mystico-philosophique du conte .....	P.19
--	------

I.1.1.3. <i>Simorgh</i> , un récit d'initiation .....	P.23
---	------

I.1.2. La Nouvelle .....	P.25
--------------------------	------

I.1.2.1. <i>Mouna</i> , une nouvelle classique .....	P.25
--	------

I.1.2.2. <i>Opéra bouffe</i> , ou la nouvelle dissidente .....	P. 32
--	-------

I.1.3. La séance ou la maqama .....	P.34
-------------------------------------	------

I.1.3.1. <i>Le guide</i> , une séance .....	P.36
---	------

I.1.3.2. <i>Le guide</i> , une dénonciation .....	P.37
---	------

I.1.4. L'Autobiographie .....	P.38
-------------------------------	------

I.1.4.1. L'incertaine autobiographie d' <i>Incertaine enfance</i> .....	P.39
---	------

I.1.4.2. Analyse des séquences .....	P.41
--------------------------------------	------

I.1.4.3. Le discours autobiographique dans <i>Incertaine Enfance</i> .....	P.45
--	------

I.1.5. La tragédie .....	P.46
--------------------------	------

I.1.5.1. Analyse et schéma de la pièce de Sophocle " <i>œdipe à Colone</i> " ...	P.47
--	------

I.1.5.2. Analyse et schéma simplifié de la pièce <i>Elévation d'Œdipe</i> .....	P.51
---	------

I.1.5.3 Force symbolique du personnage .....	P.53
--	------

<b><u>Deuxième chapitre : Les genres discursifs manipulés</u></b> .....	P.55
I.2.1. L'essai .....	P.56
I.2.1.1. Quelques indices d'énonciation subjective .....	P.59
I.2.1.2. Vers un nouveau discours .....	P.67
I.2.1. 3.L'engouement de l'essai .....	P.68
I.2.2. La citation et la maxime .....	P.69
I.2.2.1. La citation .....	P.70
I.2.2.2. Ai-/è-res citationnelles .....	P.71
I.2.2.3. Les maximes et / ou réflexions .....	P.72
I.2.2.4. Relevé de quelques réflexions .....	P.74
I.2.2.5. Relevé de quelques maximes .....	P.75
I.2.2.6. Analyse linguistique de quelques maximes .....	P.76
I.2.2.7. Les variantes des maximes .....	P.81
I.2.3.Les jeux de mots .....	P.81
I.2.3.1. Les jeux de mots dans phénix fainéant dans seize postures .....	P.82
I.2.3.2. Jeux et glissades .....	P.83
I.2.3.3. Au de-là des glissades .....	P.90
I.2.4. La poésie .....	P.91
I.2.4.1. Poésie et/ou fibres poétiques .....	P.91
I.2.4.2. Poétique dans <i>Simorgh</i> .....	P.94
<b>Conclusion</b> .....	P.95

## DEUXIEME PARTIE

<b><i>Simorgh</i>, des mouvements textuels à la fragmentation</b> .....	P.99
<b>Introduction</b> .....	P.100
<b><u>Premier chapitre</u> : Les trois mouvements textuels dans <i>Simorgh</i></b> .....	P.102
II.1.1. Mouvement textuel I : De <i>Simorgh</i> à <i>Simorgh</i> .....	P.103

II.1.2. Mouvement textuel II : De <i>Simorgh</i> à toute l'œuvre de Dib .....	P.112
II.1.3. Mouvement textuel III : De <i>Simorgh</i> à l'infini intertexte .....	P.141
<b><u>Deuxième chapitre : Des mouvements intertextuels à la fragmentation ..</u></b>	<b>P.159</b>
II.2.1. De l'intertextualité dans tous ses états .....	P.160
II.2.2. Relation au lecteur .....	P.161
II.2.3. <i>Simorgh</i> , symbolique de la fragmentation .....	P.164
<b>Conclusion .....</b>	<b>P.167</b>

### TROISIEME PARTIE

<b><i>Simorgh</i>, une épure épistémologique l'épure en postures .....</b>	<b>P170</b>
Introduction .....	P.171
<b><u>Premier chapitre : Dib observateur du monde .....</u></b>	<b>P.175</b>
III.1.1. DIB ethnologue .....	P.179
III.1.2. DIB anthropologue .....	P.183
III.1.2.1. Dib et le rêve .....	P.187
III.1.2.2. Le bouleau, une figure constante de l'univers dibien .....	P.189
III.1.3. DIB sociologue .....	P.191
III.1.3.1. Le racisme .....	P.193
III.1.3.2. <i>Un couple infernal</i> : étude sur le racisme .....	P.195
III.1.3.3. L'Apartheid au moyen Orient .....	P.198
<b><u>Deuxième chapitre : Dib historien du monde .....</u></b>	<b>P.200</b>
III.2.1. Dib et l'histoire .....	P.201
III.2.2. Dib et le temps .....	P.210
<b><u>Troisième chapitre : Dib, critique d'art .....</u></b>	<b>P.212</b>
III.3.1. Dib, critique d'art (la littérature) .....	P.213
III.3.1.1. Les étapes marquantes de l'écriture romanesque dibienne ...	P.213
III.3.1. 2. La production poétique dibienne .....	P.217

III.3.1.3. Dib et la littérature algérienne .....	P.218
III.3.1.4. Dib et les débuts du théâtre algérien .....	P.221
III.3.1.5. Dib et la littérature française .....	P.225
III.3.1.6. Dib et la littérature russe .....	P.230
III.3.1.7. Dib et la littérature américaine .....	P.232
III.3.1.8. L'édition et la dédicace pour Dib .....	P.233
III.3.2. Dib critique d'art (la musique) .....	P.236
III.3.2.1. Bach .....	P.239
III.3.2.2. Beethoven .....	P.241
III.3.2.3. Bach et Beethoven, une question d'affinité d'esprit .....	P.244
III.3.2.4. La haine de la musique .....	P.243
III.3.2.5. Rôle éducatif de la musique selon Platon .....	P.245
III.3.3. Dib critique d'art (la peinture) .....	P.246
<b>Conclusion</b> .....	P.253
<b>CONCLUSION GENERALE</b> .....	P.255
<b>CORPUS D'ANALYSE</b> .....	P.261
<b>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	P.264
<b>ANNEXES</b> .....	P.270
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	P.286