



Université d'Oran 2

Faculté des Langues étrangères

**THESE**

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences  
En Langue Française

**SUJET ET ECRITURE DANS LA TRILOGIE NORDIQUE DE MOHAMMED DIB**

Présentée et soutenue publiquement par :  
Melle BEDJAOUI Fadia

Devant le jury composé de :

MEHADJI Rahmouna	Pr.	Université d'Oran 2	Présidente
SARI Fewzia	Pr.	Université d'Oran 2	Rapporteur
GELAS Bruno	Pr.	Université Lumière Lyon 2	Co- Rapporteur
BENMOUSSAT Boumediene	Pr.	Université de Tlemcen	Examineur
BENABDELLAH Imane	MC-A	Université d'Oran 2	Examinatrice
HAOUES LAZREK Kheira Zohra	MC-A	ENP Oran	Examinatrice

Année 2017- 2018

## DEDICACE

---

*Bienheureuses celles qui ont un idéal et lui obéissent*

Professeur *épicurien* Mokhtar BENYELLES

## REMERCIEMENTS

---

C'est avec une certaine émotion et beaucoup de sincérité que je voudrais remercier toutes les personnes ayant soutenu et apprécié mon travail.

Cette thèse de doctorat n'aurait pas pu être menée à bon terme sans l'appui de ma directrice de thèse de l'Université Oran 2, Pr. Fewzia SARI, dont l'expérience étendue en matière romanesque, principalement sur l'œuvre de Mohammed Dib, les conseils avisés et les discussions fructueuses sur les problèmes du roman contemporain francophone et l'écriture dibienne particulièrement, ont été un soutien constant pour moi. Qu'elle en soit remerciée, ainsi que de la patience et de la compréhension dont elle a fait preuve sans relâche au cours de mes années de travail.

J'ai également contracté une dette de reconnaissance durable, envers mon directeur de thèse de l'Université Lumière Lyon 2, Pr. Bruno GELAS, pour les précieux conseils et encouragements qu'il m'a donnés à des moments difficiles pour la poursuite de mes recherches, dont il m'assurait qu'elles me conduiraient au but. Qu'il soit remercié pour m'avoir guidée et soutenue tout au long de cette aventure sémiotique.

Mes remerciements s'adressent aussi aux membres du jury: Pr. Rahmouna MEHADJI et Dr. Imane BENABDELLAH de l'Université Oran 2, Pr. Boumediene BENMOUSSAT de l'Université de Tlemcen et Dr. Zohra LAZREG, de l'ENP Oran.

Je ne saurais oublier de remercier les professeurs de l'université d'Oran et de Sidi Bel Abbes pour le plaisir que j'ai eu à suivre leurs enseignements lors de mon cursus universitaire. Ils ont contribué grandement à éveiller mon intérêt pour la recherche et à aiguïser mon esprit critique. Et surtout une pensée toute particulière pour Pr. Nadia OUHIBI et Pr. Louis PANIER dont je tiens ici à leur rendre hommage.

Mes plus profonds remerciements vont à mes parents. Tout au long de mon cursus, ils m'ont toujours soutenue, encouragée et aidée. Ils ont su me donner toutes les chances pour réussir. Qu'ils trouvent, dans la réalisation de ce travail, l'aboutissement de leurs efforts ainsi que l'expression de ma plus affectueuse gratitude.

Je remercie ma famille et en particulier ma sœur Farah, mon frère Nadjib pour m'avoir ainsi soutenue dans mes efforts ainsi que tous mes plus proches amis.

Je remercie enfin toutes les personnes intéressées par mon travail, en espérant qu'elles puissent trouver dans cette recherche des ponts utiles pour leurs propres travaux.

## SOMMAIRE

---

<b>SOMMAIRE</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE</b>	<b>5</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LISIBILITE PROBLEMATIQUE POUR LE LECTEUR</b>	<b>19</b>
CHAPITRE1 : TEXTE ET CONTEXTE CULTUREL	19
CHAPITRE 2 : PRICIPAUX FACTEURS D'ILLISIBILITE	51
CHAPITRE 3 : DIMENSION SEMANTIQUE DE LA TRILOGIE PERMETTANT DE CONSTRUIRE UNE LISIBILITE	165
CHAPITRE 4 : PROBLEMES DE LISIBILITE POTENTIELLE A L'INTERIEUR DE CHAQUE ROMAN	176
<b>DEUXIEME PARTIE : COMPLEXITE NARRATIVE ENTRE RECIT ET PAROLE</b>	<b>195</b>
CHAPITRE 1 : LA PAROLE FACE AU RECIT ET AU DISCOURS	195
CHAPITRE 2 : PROBLEMES DE CONTAMINATION /INDECISION ENTRE NIVEAU DE NARRATION ET D'ENONCIATION	204
CHAPITRE 3 : LES EFFETS DE LA PAROLE SUR LE RECIT ET LE DISCOURS	210
CHAPITRE 4 : LA PAROLE CREATRICE D'HETEROGENEITE	249
<b>CONCLUSION GENERALE</b>	<b>276</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>286</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>299</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>317</b>
<b>RESUME /ABSTRACT</b>	<b>321</b>
<b>ملخص</b>	<b>322</b>

## PREAMBULE A L'ANALYSE SEMIOTIQUE

---

La sémiotique a pour projet de décrire le sens des textes qui sont les manifestations du sens et qui ont pour finalité d'être lus.

Partant de ce postulat, il est indispensable de lire (dans son intégralité) le texte à analyser avant d'envisager une quelconque analyse.

Telle a été ma démarche, lorsque j'ai abordé la trilogie nordique de Mohammed Dib. Une première lecture, visait à ce que j'aie une perception globale du texte (les trois volets) et de leurs contenus, puisqu'un texte repose sur une logique et qu'il est par conséquent une construction. Lire cette trilogie, dans une perspective sémiotique, consistait donc à rechercher la loi de cet assemblage de sens dont la finalité serait de faire émerger une cohérence de signification.

En m'appuyant sur cette loi sémiotique de construction du sens, je me devais de m'éloigner de toute considération ou règle linguistique d'agencement de mots de phrases, ou d'organisation d'états de choses ou de *faits* représentés, qui ferait appel à mon *encyclopédie* et m'intéresser essentiellement à la *mise en discours du sens*. Car en endossant le costume de la *sémioticienne*, je me devais de faire face à une tension perpétuelle entre mon savoir commun et ce que, effectivement, le texte *di-bien* dit.

La sémiotique littéraire ne m'a pas fourni de mode d'emploi pour lire ou pour découvrir automatiquement le sens d'un texte dibien, mais elle m'a fourni des catégories descriptives et quelques éléments de méthodologie, étant une théorie de la signification mise en discours.

Aussi, en tant que fidèle lectrice de Mohammed Dib, je me suis risquée à la lecture et j'ai entrepris de vérifier et valider sémiotiquement ma lecture.

## INTRODUCTION GENERALE

---

### Choix de la méthode

Ce sujet porte sur l'étude de la trilogie de Mohammed DIB, écrivain algérien francophone contemporain (1920-2003). Cette étude, manifestement personnelle, n'est pas censée représenter ou bien même défendre un point de vue unique. Pourtant, je souhaite vivement présenter ce travail comme un ouvrage de *grande* unité. Aussi, vais-je, délibérément, essayer d'introduire dans ma présentation, des charnières aux points d'articulation des différents chapitres.

Le thème de cette présente étude, intitulé « Sujet et écriture dans la Trilogie Nordique de Mohammed Dib », est un sujet de discussion inépuisable. J'ai, toutefois, commencé par entreprendre diverses lectures sur le roman algérien contemporain. Faisant face à une multitude de documents, principalement en langue française, arabe et anglaise, j'ai dû, inévitablement faire un tri. Il est certainement possible que de « bons » livres soient exclus de ma présente bibliographie. Néanmoins, je crois sincèrement que la liste dressée tient compte des aspects significatifs du roman algérien d'expression française (voir bibliographie).

Parallèlement, et afin d'élargir mes connaissances générales en littérature et sémiotique, je fus contrainte d'utiliser des ouvrages se rapportant directement ou indirectement au sujet proprement dit (voir bibliographie). A ce niveau aussi, le choix effectué eût pu être différent, mais ne voulant pas me borner à des raisonnements tendancieux, j'ai poursuivi mes recherches, courant le risque d'accroître

volontairement de nouvelles lectures, mais y gagnant une variété enrichissante (certains ouvrages lus ne sont pas cités dans la présente bibliographie).

Ne perdant pas de vue le sujet d'étude, mais toujours confrontée à une masse écrasante de documents existants en littérature, mais moins volumineuse en sémiotique, j'ai sélectionné divers ouvrages traitant principalement du roman algérien et de la sémiotique (voir bibliographie).

Telle fût la frontière qu'il me fallait respecter ; tout choix étant manifestement arbitraire et influencé par des préférences personnelles. Au fil des lectures, j'ai pu ainsi obtenir une mine de renseignements, toujours croissants, comblant non seulement certaines de mes lacunes personnelles, mais aussi m'exaltant par des découvertes et lectures captivantes.

La méthode d'approche retenue semble simple. Au cours des pages qui suivront, je tenterai, sans toutefois retracer grandement l'histoire du roman algérien francophone, dégager les aspects fondamentaux du roman de Dib. J'ai repoussé la méthode qui consistait en une étude exhaustive de chaque ouvrage de l'écrivain en question, étant principalement concernée par une approche sémiotique de la trilogie. Aussi, me suis-je penchée sur les principaux thèmes d'intérêt, même si une telle approche pourrait d'une quelconque façon réduire l'unicité de l'œuvre de Dib. J'ai jugé utile de les expliquer et de les analyser sans trop m'y attarder. Les thèmes développés exercent une autorité incontestée dans le domaine de la compréhension des diverses attitudes physiques et morales des personnages qui peuplent l'univers Dibien. Néanmoins, j'ai délaissé délibérément une foule de thèmes secondaires.

Puisque selon certains critiques littéraires comme Charles Augustin Sainte Beuve (1804-1869), chaque œuvre comporte une détermination biographique, j'ai considéré nécessaire d'établir une brève biographie de Dib, de dégager, en passant, quelques influences sur le développement humain ainsi que sur son évolution artistique. Cependant, j'ai choisi d'étudier, fort à propos, sa vision de la société d'avant et après l'indépendance de l'Algérie, de ses valeurs, et sa conception de l'ambiguïté humaine.

Enfin, quoique n'ayant pas la prétention de passer au crible les diverses notions que j'aurai à utiliser dans la présente recherche, j'ai jugé convenable de donner une définition aussi précise que possible des concepts qui y seront le plus souvent employés au cours de cette étude.

### **Choix du thème de lecture**

Le choix de ce sujet repose principalement sur l'intérêt vif que je porte aux thèmes d'actualité, mais aussi en ma qualité d'être humain, d'algérienne arabophone et francophone, aux problèmes inhérents à la nature de tout individu liés aux besoins d'accéder à la compréhension du monde. Les outils sémiotiques permettraient d'approcher le texte littéraire et de développer la compréhension de l'écriture dibienne.

Sans toutefois déborder les limites que je me suis assignée, je crois pouvoir dire qu'actuellement nous observons une croissance impétueuse de l'intérêt suscité par la sémiotique de la littérature. Ce n'est pas un phénomène fortuit, mais plutôt, un phénomène mémorable. Il traduit, au premier chef, le désir naturel de l'homme d'avoir une meilleure compréhension du monde, et d'accéder à une connaissance plus



sophistiquée de par l'activité sémiotique. En fait, c'est bien l'homme et pas seulement son œuvre, qui dans sa complexité intégrale, dans toute la pluralité de ses rapports avec son prochain, qui se trouve au centre des préoccupations des scientifiques, des artistes, des critiques et des écrivains.

Même s'il faut se garder de généraliser, j'ajouterai quant même qu'il existe un mécanisme essentiel à toute société, quelles que soient les différences entre individus, quelle que soit la diversité d'origine ou la divergence d'évolution. Dib en est fort conscient. Le grief habituel destiné à l'homme moderne et dans ce contexte algérien, est de ne plus faire reposer une foi aveugle en une parole sacrée ou force suprême. La religion ne serait alors pour certains qu'un trait dépassé d'une civilisation arabo-musulmane en « voie d'extinction »... La source des avatars de l'attitude physique et morale de certains algériens d'avant et après l'indépendance, réside en partie dans cette perte d'illusions, de foi non seulement en une divinité, mais aussi en son concitoyen, héritant d'une conscience aigüe croissante de ses propres limites.

Certes, *le caractère de l'homme est la conscience* (Antoine Adam, 1968 : 239) et on devine pourquoi le mal mortel qui mine la société algérienne de l'époque est en fait cette lucidité. Car l'individu cherche à libérer son corps et son esprit et *seule la liberté peut rendre compte d'une personne en sa totalité* (Ibid. : 319). Mais, de telles tentatives sont tronquées ou inhibées car l'individu se heurte perpétuellement à des obstacles socio-politiques d'une part, et n'arrive pas à se délivrer de ces ambiguïtés et de ces inquiétudes. *Faire de la conscience, le théâtre de ses réflexions, est le centre ultime, fragile et audacieux des idées et actes de toute une vie humaine* (Ibid. : 241). Et, c'est probablement l'une des analyses primordiales de Dib. Au cours de ce travail

de réflexion, je propose de me pencher de plus près sur la nature de l'ambiguïté humaine, telle perçue par Dib, et à travers du corpus sélectionné, sans toutefois oublier que l'objectif de cette étude est d'ordre sémiotique et de retracer les étapes de la production du sens dans le texte dibien.

### **Choix de l'écrivain**

Mon choix s'est fixé sur MOHAMMED DIB, car c'est tout d'abord un écrivain algérien contemporain francophone. D'emblée, il est difficile de comprendre une œuvre telle que la sent l'auteur, mais sincèrement, le fond ne s'en trouve cependant pas altéré. Ainsi, après avoir consulté plusieurs ouvrages critiques sur Dib, et lu ses romans, j'ai exprimé mon désir quant au maintien du choix de l'auteur en question.

Les romans retenus font partie intégrante de sa première trilogie : Les Terrasses d'Orsol (1985), Le Sommeil d'Eve (1989) et Neiges de marbre (1990) et constituent un cycle de réflexion en ce qui concerne mon sujet de recherche.

Le choix de ces romans proprement dit, provient de la constatation d'un climat spécifique : la remise en question de Dib, de son milieu. L'écrivain déploie une panoplie de sentiments allant de la constatation à la contestation, du défi au désespoir ou de la lucidité à la désillusion. Ces sentiments traduisent une certaine perplexité qui ont été occasionnés probablement par les changements politiques et sociaux apportés par la colonisation et par l'Indépendance de sa patrie natale, et ont rétabli au premier plan les préoccupations humanistes et politiques engagées de Dib.

Cependant, un tel engagement ne signifie nullement que ses protagonistes soient des héros ou des réformistes ou même des êtres à part. En outre, son écriture lui permet

de déceler que l'être humain est parfois pris dans un engrenage d'actes destructeurs et irrationnels dans un pays victime de l'affrontement incessant de forces politiques antagonistes. La douloureuse quête de la liberté civile et spirituelle est freinée par l'ambiguïté paralysante du système politique et sociale.

L'œuvre de Dib nous offre donc un tableau exceptionnel de différents personnages, portraits subtils du point de vue sociologique et politique, mais aussi qui dévoile la sensibilité profonde de l'auteur, une intelligence et maturité rares, inexorablement perturbées par les bouleversements indicibles de la guerre de l'Indépendance. N'est il pas légitime d'avoir une certaine préférence pour cet écrivain algérien francophone dont les protagonistes se haussent jusqu'à l'universalité malgré leurs inhérentes faiblesses ? Son écriture nous permet en d'autres termes de percevoir que la quête de liberté demeure à jamais inapaisée et qu'il existe aussi un rythme à la fois secret et universel à l'intérieur de toute vie.

Aussi, cantonner la littérature de Dib dans un seul territoire, c'est avoir une vision réductrice de la littérature algérienne d'expression française. Etre écrivain francophone, c'est devenir au prime abord le porte-parole d'un pays, mais aussi être le citoyen par excellence de l'humanité toute entière, car il s'agit d'une écriture basée sur une histoire personnelle de *bi-culturé* globalisant ainsi l'expérience personnelle de tous les hommes.

On parlera dès lors avec Dib d'*algérianité féconde* qui permet de dépasser et de transcender les balises du monde d'aujourd'hui, un monde où la globalisation fait rage pour ne laisser place qu'à l'uniformité dans l'unité et non le respect dans l'expression

de la diversité. Pour paraphraser ses paroles, il s'agit d'écrire en langue française nommée subtilement *langue extérieure* et de penser, ou plutôt de puiser ses pensées dans la langue maternelle. Dib permet de nuancer d'anciennes considérations portant sur le français, *langue étrangère* ; français langue *de l'autre* et de ce fait légitimer ce besoin ressenti par tous les écrivains de sa génération et de l'espace francophone, à savoir, de dire et chanter leur patrie dans cette langue extérieure traduisant ainsi ce lien viscéral avec leur patrie.

Guidé par la noblesse antique des poètes et inspiré de la mystique arabe, l'exil de Dib aux Etats Unis et en France, a été source d'inspiration et sa raison d'être. Son écriture est énigmatique, surréaliste, riche en symboles. Elle s'inscrit en grande partie dans la problématique qui est la nôtre aujourd'hui, celle de la francophonie et du problème d'identité, de l'identification et du sens. L'écrivain francophone, porte parole d'une nation, est en proie à une quête universelle qui se veut humaniste. Toute la question réside dans ce basculement inéluctable de l'individualisme des nations vers un humanisme universel grandissant.

Cette recherche, faute d'un recul suffisant par rapport aux écrits de Dib, ne peut concevoir d'interprétation exhaustive de cette trilogie, ni même de donner un panorama critique de toute son l'œuvre. A maints égards, cette thèse doctorale ne pourrait être, toute modestie mise à part, que le produit d'une réflexion et lecture guidées, considérées avec quelques questionnements pertinents sur l'écriture d'un représentant de la littérature Maghrébine d'expression française d'un point de vue sémiotique.

## **Climat nouveau**

La période d'écriture de Dib se situe avant et après la guerre de l'indépendance de l'Algérie. Le conflit débute en 1945 mais la guerre entre la France et l'Algérie a lieu entre 1954 et 1962. La guerre et surtout l'après guerre sont marquées par une évolution démesurée des problèmes économiques et sociaux, donnant une dimension collective aux émotions individuelles par une remise en question des valeurs politiques, religieuses et philosophiques. Les bouleversements moraux et sociaux indissociables de la guerre ont pour beaucoup contribué à cette attitude. L'algérien espérait recevoir avec l'indépendance un épanouissement complet et un progrès matériel. La guerre a remis en cause non seulement la vie, mais le tréfonds de l'homme. Dès lors, ne recherche – t- il presque plus la satisfaction spirituelle, la plénitude de sa personnalité a été broyée par la désillusion et le rythme conséquent de la vie. Dib, de même que d'autres écrivains algériens, tels que : Mouloud Mammeri (1917-1989), Mouloud Ferraoun(1913-1962), Kateb Yacine(1929-1089), Rachid Boudjedra (1941-), feront références aux fibres meurtries et nouvelles préoccupations des algériens.

Asservi à une soif inextinguible, l'écrivain algérien se dresse révolté, contestataire ou constatant que ce climat d'après guerre correspond à une variété de tensions et désirs contradictoires. Colère ou refus, constatation ou contestation, tels sont les sentiments d'écrivains algériens en lutte perpétuelle, en quête d'un idéal bafoué par les exigences pharisaïques d'une société égoïste et matérialiste. Il semble donc que le roman ne soit plus que partiellement le miroir de son temps et que les temps sont révolus où le romancier omniscient décelait la clé de tous les maux.

Chez Dib, la transposition de l'expérience individuelle dotée de l'évocation de la réalité ne peut qu'enrichir sa qualité de vérité authentique. En fait, un clivage se dessine dans la variété de son œuvre romanesque et interdit toute homogénéité d'écriture. *L'œuvre littéraire a toujours été plus ou moins profondément une motivation affectée ; elle est bien plus une réaction qu'une action, même lorsqu'elle se veut pure de toute passion* (Roger Caratini, 1970 : 812). A ce niveau, j'aimerais préciser que, le but de ce travail de recherche et de réflexion, n'est pas de présenter une étude exhaustive de la trilogie de Dib proprement dit, mais je soulignerai l'originalité et l'excellence de ce moraliste et humaniste par une approche sémiotique.

Alors, comment définir la pensée dibienne ? Si la connaissance de soi et donc de la vérité sont les voies de la sagesse, il ne peut y avoir d'épanouissement dans l'inconscience ou l'ignorance. Ainsi que le déclare Sénèque dans La Brièveté de la vie (49) : *Nul ne peut être heureux, s'il est placé en dehors de la vérité.* Amalgame d'us et de traditions et d'idéaux, Dib montre que la société constitue à la fois le tremplin et le trépas de l'homme. La raison et l'idéal camouflent la vérité et l'idéalisme s'oppose au réalisme. Faut-il être un empiriste sceptique comme Platon le préconise si bien dans sa philosophie de la transcendance, c'est à dire que l'individu doit se détacher, se détourner du monde sensible ou bien s'imprégner de la philosophie de l'immanence d'Aristote, ou bien se fier à l'empirisme nominaliste qui décrète que les choses sont perçues par l'intelligence ? L'humanisme dont fait preuve Dib est cette foi rarissime qui entrevoit le respect de soi et d'autrui. Sa trilogie caractérisée par la fragmentation de l'écriture nous invite à rassembler les morceaux d'un puzzle par une lecture à

différents niveaux : narratif, structurel et thématique de même que par une confrontation du temps et de l'espace pour reconstituer la trame de l'histoire.

## **Objectifs**

Le travail de recherche dans le cadre du Doctorat sera donc une approche sémiotique de la trilogie de Mohammed Dib, Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Eve et Neiges de marbre. Une approche sémiotique de *la trilogie*, étant à mon humble avis le chef d'œuvre de Mohammed Dib et l'exemple le plus symbolique de sa pensée et de son écriture, sera abordée dans les deux parties de cette recherche. Nous exposerons un débat théorique des questions de nature sémiotique sans prétendre soumettre de théorie sémiotique du discours littéraire, de même que des définitions seront formulées en faisant référence à Jean Claude Coquet, Denis Bertrand, Jacques Geninasca pour ne citer que ceux là. Brièvement, un aperçu de la littérature engagée liée au genre romanesque sera donné puisque des indices sociaux, économiques ou politiques restent en toile de fond dans les romans de Mohammed Dib qui fait figure de contestataire subtil, modéré mais réel.

L'objectif est donc de mettre au jour, par cette approche sémiotique, les dispositifs narratifs et énonciatifs dans l'ensemble de la trilogie, afin de rendre compte de la tension dans laquelle se déploie l'écriture dibienne : tension prépondérante entre l'hétérogène et l'homogène.

Aussi, les questions de recherche seront comme suit :

**1-Quelle est l'opération de lecture à mettre en œuvre pour ne pas nier l'hétérogénéité du texte dans son intégralité ?**

**2-Sur quelle base et avec quels critères définit-on l'homogène et l'hétérogène pour qualifier le texte dans cette trilogie d'homogène ou d'hétérogène ?**

**Les hypothèses répondant aux questions formulées ci-dessus sont les suivantes :**

**1-Si cela concerne l'opération de lecture, c'est en fonction de certains « projets » ou « stratégies » de lecture qui peuvent ou non s'appliquer sur le texte, en reprenant par exemple : Jacques Geninasca, Umberto Eco, Michelle Jouve etc.**

**2-La trilogie (comme trilogie) exprime quelque chose de particulier sur l'hétérogénéité : des variations de procédures d'un roman à l'autre, une progression de certains phénomènes et reste probablement aussi un lieu d'observation pour un phénomène d'écriture littéraire.**

Il serait alors nécessaire de dépasser le problème de la résistance du texte, aller au-delà d'un postulat qui stipule qu'un texte doit être clair et se focaliser sur le phénomène qui m'alerte sur la résistance du texte au lieu de chercher quelle est l'obscurité dans ma compréhension. Par conséquent, on analysera en particulier dans la trilogie les spécificités de la narration à travers des phénomènes d'enchâssement, de figuration et de résistance des textes à la lecture simplement narrative et de son ouverture à une autre lecture. A savoir, on ira de la lecture naïve à la lecture rationnelle ou pratique qui fait qu'on mesure la signification à partir de ce qu'on sait déjà du fonctionnement du



monde pour passer à une lecture beaucoup plus sémantique puisqu'il est question d'interpréter le rapport des figures entre elles (les métaphores, les changements d'isotopie...).

Ce travail de recherche articulera donc trois dimensions de l'analyse sémiotique : la narrativité, la figurativité et l'énonciation, en tentant de développer les problèmes qui semblent faire l'hétérogénéité des textes à savoir :

- les questions de débrayage énonciatif.
- la question de point de vue : au niveau descriptif, le récit est mis dans une autre perspective.
- les problèmes textuels : éléments matériels tels que les pages blanches dans Le Sommeil d'Eve, les différents titres de chapitres dans Neiges de marbre ou encore l'intertextualité (récit dans un récit) dans Les Terrasses d'Orsol.

En se basant sur les catégories de la narratologie (selon Umberto Eco) de même que sur la distinction faite entre histoire et récit, à savoir que la fable correspond aux événements que *moi* lecteur je reconstitue derrière le récit comme ayant eu lieu alors que le récit correspond à la mise en discours. Ainsi, ce qui rend d'autant plus intéressante l'écriture de Dib, c'est le fait qu'il pointe tous ces problèmes ; la trame textuelle met en avant ainsi la mise en intrigue plus que l'intrigue elle-même. Tout cela par conséquent constitue le problème d'une sémiotique textuelle et narrative.

De ce fait, il est intéressant d'analyser comment le discours prend en charge un événement. Il s'agit ici d'une problématique narratologique, à savoir : est-ce le récit qui produit la fable ou plutôt les événements qui précèdent le récit ?

Dans la trilogie nordique de Dib, les narrateurs ménagent le suspens ; ils repartissent l'information de manière à ce que le lecteur n'ait pas l'information qui permet de reconstituer le récit. D'ailleurs il est nécessaire de considérer les trois romans comme un tout de signification pour travailler l'hétérogénéité narrative.

L'intérêt est de *se promener* dans les trois romans de la trilogie et étudier comment les phénomènes décelés donnent une certaine allure d'ensemble au corpus des trois romans, et à la progression du raisonnement.

De plus, l'un des sous-objectifs de cette recherche serait néanmoins d'ouvrir un large débat et d'imaginer d'autres pistes de recherche à explorer. Notre démarche tout d'abord reposera sur une double perspective : culturelle pour entrevoir une certaine profondeur du champ d'étude littéraire et sémiotique fondamentalement. Nulle intention n'est de prétendre résoudre tous les problèmes ; les objectifs de cette recherche seront plus ou moins atteints si les questions fondamentales permettent de mettre en place les moyens susceptibles de contribuer à les résoudre.

## **Plan de thèse**

Comment rendre compte de cette tension dans laquelle se déploie l'écriture de Dib ? Tension entre l'hétérogène et l'homogène ? Le souci de cette trilogie n'est pas un problème de texte pluriel, mais plutôt de texte hétérogène et qui se présente comme tel. Comment l'aborder ? Quelle est l'opération de lecture à mettre en œuvre pour ne

pas nier l'hétérogénéité du texte ? car on voit bien que la question qui est posée est le problème de la lisibilité.

Ces préoccupations seront l'objet de notre première partie intitulée : Lisibilité problématique pour le lecteur, en relevant les principaux facteurs d'illisibilité au niveau énonciatif, narratif et figuratif, puis en analysant la dimension sémantique de la trilogie qui permettrait de construire une lisibilité à travers l'étude des isotopies spatiales, des isotopies temporelles et des figures. Il s'agira d'étudier les procédures permettant de retrouver une lisibilité dans les textes et analyser ce qui crée l'hétérogénéité dans les textes. D'où la nécessité de penser une narrativité entre le lisible et l'illisible, notamment du côté du lecteur afin de rendre compte d'un modèle trilogique qui semble défaillant et de ce fait réinterpréter la question de l'hétérogène (une mise en scène de la parole).

Enfin, dans notre deuxième partie, intitulée : Complexité narrative entre récit et parole, nous essayerons de rendre compte de cette complexité en montrant le triple dispositif d'interaction: énonciateur-narrateur-interlocuteur. Cette tripartition constitue une des sources de la tension (circulation du parler à) qui nous amène à établir une typologie de la complexification et à penser non pas à une nouvelle narrativité, mais à une trilogie qui est fondée sur le rapport récit/parole.

La conclusion sera assortie de guillemets, car en fait, peut on fermer une question qui reste complètement ouverte, à savoir le poétique dans le romanesque ? Aussi, elle ouvrira d'autres problématiques sur des sujets connexes.

## **1-PREMIERE PARTIE : LISIBILITE PROBLEMATIQUE POUR LE LECTEUR**

---

Cette partie sera consacrée à la problématique de la lisibilité pour le lecteur. Il s'agira entre autre de montrer, en reprenant notamment les propositions de Umberto Eco sur la coopération du lecteur afin de les situer dans notre corpus car celle-ci est rendue quelque peu compliquée dans la trilogie nordique de MOHAMMED DIB. Ainsi on pourra s'interroger à juste titre sur ce qui rend ce texte complexe du point de vue du lecteur.

### **CHAPITRE 1 : TEXTE ET CONTEXTE CULTUREL**

Une *approche* de la littérature Algérienne francophone selon une perspective sémiotique nous pousse indubitablement à mettre à un niveau différent d'autres aspects d'étude. En se gardant de généraliser, cette réflexion représente *quelques idées* dans l'esprit humain en train d'essayer de comprendre le *monde*, fondée sur la sensibilité et l'érudition exceptionnelles de l'auteur. Aussi, dans cette étude qui se veut minutieuse et localisée, cette partie constituera principalement le fonds culturel à travers lequel s'est modelée la pensée dibienne. Mohammed Dib ne se contente pas de restituer les maux sociopolitiques sur la colonisation et le peuple algérien, ou de défrayer la chronique de l'époque car il révèle les failles d'une société coloniale et postcoloniale. Il édifie des structures sémantiques qui nous poussent à des investigations de modèles culturels et valeurs intrinsèques sans se laisser enfermer dans aucun stéréotype. Certains écrits comme La Grande Maison (1939) ou L'Incendie (1954) ou même Mille Hourras pour une gueuse (1980), de par

l'abondance des détails leur donnent une valeur historique, anthropologique, aussi bien personnelle que collective et qui nous plongent d'emblée au cœur des préoccupations de l'écrivain. En fait, pour comprendre son écriture qui se veut fragmentée, il faut restituer le contexte dans lequel elle se situe de même que les enjeux socioculturels / historiques dont son travail de réflexion et de mémoire est porteur. Autobiographie et fiction s'entrecroisent où la refonte du passé devient certitude et emprise sur le futur: description, constatation, pour aboutir à la contestation, dénonciation, résignation...ou au rêve.

Certes, cette possible convergence du littéraire et social est controversée. A maints regards, l'écriture est une trajectoire personnelle, mais, le roman de Mohammed Dib particulièrement, inspiré bien souvent par un aspect fugitif de la vie, *garde une instantanéité constante*. L'influence réciproque entre la littérature et les lois socioreligieuses permet d'explorer les profondeurs de l'âme et de retrouver l'unicité d'un univers où tant de forces se conjuguent pour sa fragmentation et déshumanisation, comme l'exprime si clairement Mme de Staël dans De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800)<sup>1</sup>. D'autres théoriciens structuralistes abordent différemment le texte littéraire et entrevoient la langue comme révélateur sociologique : *Pour la sémiotique, la littérature n'existe pas* , déclarait Julia Kristeva (1968)<sup>2</sup> . Cependant, miroir de la société, interprétation

---

<sup>1</sup> La littérature comme objet social, numéro double de Discours social/Social discourse, Montréal (Travaux du CRIL, du CRELIQ et du CIADEST), 1995.

<sup>2</sup> Kristeva, Julia. « La sémiologie : science critique et/ou critique de la science », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, 80-93, 1968.

réductrice entre texte et contexte ou *fiction manipulatrice* (Bruno Gelas 1981)<sup>3</sup>, à ce niveau initial de l'étude, nous ne souhaitons pas rester cloîtrée par quelque système de pensée mais explorer les liens existants ou se révélant être une source précieuse de documentation. Le statut ambigu et controversé de l'écrit littéraire/historique sera traité brièvement dans le chapitre 2 réservé au débat théorique, afin d'affiner notre interprétation de la complexité des théories relatives à la théorie littéraire et l'analyse du discours.

Afin de faciliter la compréhension de notre choix du corpus qui octroie à Mohammed Dib une place majeure dans la littérature algérienne d'expression française, il est indispensable de connaître l'auteur et le contexte socioculturel dans lequel il a évolué.

## **1-CONTEXTE HISTORIQUE**

Dans un souci de plus ample compréhension de l'écriture de Mohammed Dib et de son engagement, une infime section de ce travail de réflexion portera tout d'abord, sur ce que l'on nomme littérature engagée, c'est-à-dire une littérature définie par son expression de la réalité contraignante à la fois politique et sociale ainsi que par le désir de l'écrivain de changement pour la liberté et la dignité humaine. Car pour reprendre la fameuse citation de Jean Paul Sartre, extraite de Qu'est-ce que la littérature ?:

---

<sup>3</sup> Gelas, Bruno." La fiction manipulatrice ", Linguistique et sémiologie, numéro intitulé « L'argumentation », n° 10, p. 75-89. Presses Universitaires de. Lyon, 1981.

*Il ne suffit plus de dénoncer en beau style les abus et les injustices, ni de faire une psychologie brillante et négative de la classe bourgeoise, ni même de mettre notre plume au service des partis sociaux : pour sauver la littérature, il faut prendre position dans notre littérature, parce que la littérature est par essence prise de position* (1948: 334).

---

Mohammed Dib fut un écrivain productif comme en atteste la publication de ses écrits variant du style de journaliste ou naturaliste, évocateur d'Emile Zola (voir L'Incendie 1954 ; Le Métier à tisser 1957). L'indépendance de son pays sera un évènement décisif non seulement en tant que citoyen du pays, mais aussi il se tournera vers : *une écriture de vision... avec un appel à l'onirisme* (Jean Desjeux dans Kalim 1985 : 245), où il traitera des thèmes personnels et universels, fusionnant le fantastique, l'hallucinatoire et les allégories.

Probablement, les différentes lectures d'ouvrages de réputation internationale ont marqué la pensée de Mohammed Dib ; des poètes tels que Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, romanciers comme Stendhal (Henri Beyle), William Faulkner, John Steinbeck, John Dos Passos ou des dramaturges et philosophes comme respectivement Jean Racine et Blaise Pascal.

D'une part sa vie (voir Annexe 1) fut riche en rencontres de personnes illustres telles que Albert Camus, Jean Sénac, Jean Cayrol en 1948 durant une réunion entre écrivains algériens et français à Sidi Madani (Op.cit. : 240). D'autre part, l'engagement de l'écrivain est inquestionnable, comme le précise Charles Bonn : L'Incendie est inévitablement « un roman engagé » (1988 : 32). Mohammed Dib a lui aussi participé à

la lutte de la libération de son pays, à sa façon (voir Annexe 2), et son œuvre (voir Annexe 3) en est un fidèle témoignage (Fewzia Sari Mostefa-Kara dans Kalim : 170).

A l'instar des pays colonisés, l'Algérie a souffert de la colonisation de la France (1830-1962) : oppression, exploitation, dépossession, souffrance et pertes autant humaines que matérielles (voir Annexe 4). D'ailleurs, dans sa première trilogie : La Grande maison (1952), L'Incendie (1954) et Le Métier à tisser (1957), Mohammed Dib évoquera la Révolution et ainsi défie le colonisateur au pouvoir, ce qui le conduira à son premier exil en 1959.

*La prise de conscience comme combattant du mouvement national est nécessaire à tout intellectuel de notre pays... Toutes les forces de création, mises au service de leurs frères opprimés, feront de la culture et des œuvres qu'ils produiront autant d'armes de combat* (cité par Fewzia Sari Mostefa-Kara, op.cit.: 135). Mohammed Dib a personnellement subi les affres de la guerre et de par cette malheureuse expérience, il relatera dans ses écrits les atrocités de l'oppression dominante ainsi que les maux engendrés par la société postcoloniale. En somme, l'écrivain était attentif au bien être de ses concitoyens algériens. Sa vie en témoigne : il avait des tendances prolétariennes, comme le démontre en partie son adhésion au syndicat des paysans, lui-même sous l'influence prépondérante du Parti Communiste Algérien. Si son exil de 1959 est dû à ses engagements politiques et nationalistes, comme le soulignent les thèmes de ses premiers écrits : dénonciation politique et quête identitaire, les romans d'après la guerre d'indépendance condamnent les injustices sociales postcoloniales. Comme l'indique l'auteur, l'écriture peut être une arme très puissante lorsque maîtrisée :



*Il se trouve qu'étant écrivain, c'est sur le terrain de la littérature que j'ai choisi de combattre en faisant connaître les réalités algériennes, en faisant partager par ceux qui me liront les souffrances et les espoirs de notre patrie* (cité par Jean Desjeux 1977: 148).

Certes, le talentueux romancier a essayé de transposer cette réalité du quotidien dans son œuvre pour réveiller ou élever la conscience du lecteur vers les problèmes suscités par la colonisation et la révolution algérienne comme l'expose aussi sa célèbre pièce de Mille hourras pour une gueuse (1980)<sup>4</sup>. Si cette pièce peut être définie comme satire sociale et politique des combattants pour la liberté, elle traite de plus de la détresse et désillusion durant la période postcoloniale et qui résume l'échec de l'idéal révolutionnaire<sup>5</sup>. Une panoplie de critiques développe cette thématique, pour n'en citer que quelques uns : *Mohammed Dib, cette impestive voix recluse* de Naget Khadda (2003), ou Lecture présente de Mohamed Dib (1988) de Charles Bonn, ou bien même Littérature maghrébine de langue française de Jean Desjeux (1977).

---

<sup>4</sup> Cette pièce fut présentée à Avignon en 1977 et, met en scène les personnages de La Danse du roi (1968).

<sup>5</sup> Si les origines du théâtre algérien sont méconnues, il se manifesta par de talentueux dramaturges comme Brahim Dahmoune, Rachid Ksentini soucieux de faire valoir leurs tendances politiques d'avant la seconde guerre mondiale. Mais leurs pièces furent aussi vite interdites car elles exposaient les dégâts provoqués par la colonisation française et alimentaient la conscience du peuple algérien pour une quête identitaire basée sur les droits indéniables de l'être humain : dignité et liberté. A titre d'exemple citons Mahieddine Bachtarzi (1899-1986), l'un des fondateurs du théâtre algérien. Durant la guerre pour l'indépendance de l'Algérie le théâtre représentait une véritable expression artistique de combat, de contestation et de revendications avec Kateb Yacine ou Mohamed Boudia. Ces mêmes thèmes furent repris avec des modifications ajustées aux certitudes des dramaturges tels que Mohamed Fellag ou Slimane Benguettaf.

L'attrait de la révolution est permanente dans la pièce, pièce à mi chemin entre tragédie grecque<sup>6</sup> et moderne dont le dénouement n'est pas très clair et laisse les spectateurs avec des questions aux réponses incertaines. Complexité et ambiguïté sont probablement deux caractéristiques de la pièce et par ce biais sont une invitation à différentes interprétations des spectateurs ou lecteurs. Ce principe de création d'illusion de la réalité a été développé par Anne Ubersfeld dans Lire le théâtre (1978 : 365).

Aussi, pourrions-nous considérer Mohammed Dib en tant que naturaliste puisque ses personnages et l'action sont à la fois façonnés et défiés par le milieu social. Son écriture va au-delà de l'émotion puisqu'il maîtrise les dispositifs techniques théâtraux tels que la lumière dirigée principalement sur les acteurs ou la simplicité de la scène et le nombre réduit de personnages, qui inciteront les spectateurs à une prise de conscience non pas de la réalité directement, mais qu'ils sont tout simplement en train de voir une pièce de théâtre. En ce sens, l'auteur rejoint la conception du théâtre de Bertolt Brecht<sup>7</sup> où l'émotion est complètement rejetée. Néanmoins, Mohammed Dib reste attentif à la réflexion et questionnements occasionnés par la pièce de théâtre comme l'explique Naget Khadda (2003 : 161). Quoique quelques éléments comiques soient introduits pour intensifier la prise de conscience sociale et politique,

---

<sup>6</sup> Le théâtre a pris naissance dans la Grèce de l'antiquité et était une cérémonie religieuse où seulement les hommes libres devaient participer pour glorifier le culte du dieu Dionysos, fils de Zeus par exemple

<sup>7</sup> Auteur dramatique et poète allemand (1898-1956) dont l'œuvre a fondamentalement influencé la production du théâtre moderne. Il développe la théorie du théâtre qui encourage un récit narratif décousu ainsi que des artifices de *distanciation*, afin que le spectateur développe une réflexion critique et ne puisse s'assimiler aux personnages qui sont sur scène.

une tristesse profonde ou même résignation émane de cette pièce de théâtre comme durant la période d'avant et d'après la révolution algérienne qui symboliserait en fait la faiblesse de tout être humain, face à sa destinée, un thème cher aux philosophes de l'Absurde : Samuel Becket, Eugene Ionesco, Jean Genet ...<sup>8</sup>.

A l'aube de la révolution de novembre, tous incidents étaient sévèrement réprimés par le colonisateur au pouvoir. Citons à titre de référence dans l'histoire algérienne, l'insurrection du 8 mai 1945, et qui symbolisera l'union du peuple algérien vers une lutte commune pour la liberté ultime. De nombreux villages furent complètement détruits à Sétif, Constantine et Guelma dans l'est algérien, et des chefs nationalistes furent arrêtés : Cheikh Bachir El Ibrahimi et Ferhat Abbas<sup>9</sup>.

Cependant, Mohammed Dib ne glorifie pas les combattants de la liberté ou la guerre pour l'indépendance ; un point de vue relevé et soutenu par Mostefa Lacheraf<sup>10</sup> en 1968 à Hammamet en Tunisie, lors d'un colloque sur le roman nord africain. *Quand on invite nos écrivains à parler de la révolution populaire, pourtant trahie, c'est cet*

---

<sup>8</sup> L'originalité du théâtre de l'absurde traduirait une philosophie extériorisée dans un langage absurde et où les personnages ne seraient que des pantins, un miroir de l'absurdité de la vie.

<sup>9</sup> Ferhat Mekki Abbas ( 1899- 1985) était non seulement fondateur du parti : *Union Démocratique du manifeste algérien* ,mais aussi membre du *Front de libération nationale* pendant la révolution algérienne et président du Gouvernement provisoire de la République algérienne de 1958 à 1961 ; il devient le premier chef d'État de la République algérienne démocratique et populaire.

<sup>10</sup> écrivain et intellectuel, bilingue invétéré, il est connu par ses essais d'histoire sur le mouvement nationaliste algérien et la notion du nationalisme dans la Révolution algérienne.

*héroïsme et seulement lui qu'on propose à leur verve exaltée et sur commande* (cité par Charles Bonn 1974 : 277).

Et pourtant, l'histoire de la libération ne peut être évoquée sans le rôle primordial des mouvements et des parties nationalistes dont l'objectif était de réveiller le peuple algérien de sa léthargie et d'œuvrer pour sa liberté. Le parti « l'Etoile nord africaine », tout d'abord créé en 1923 est dissout en 1930 pour raison politique et refait surface deux ans plus tard sous l'appellation « Glorieuse étoile nord africaine », mais pour un laps de temps car son dirigeant Messali Hadj est arrêté. De même, le Parti du peuple algérien, connu sous l'acronyme : PPA fondé en 1937, et la Fédération des « Oulémas » (1927) dont Cheikh Ibn Badis<sup>11</sup> fut le dirigeant, et le Parti algérien communiste (1925) œuvrèrent selon leur philosophie respective contre l'exploitation, l'oppression, c'est-à-dire la liberté à part entière de tout individu algérien. Les objectifs de chaque organisation ou parti donnèrent naissance à des divergences politiques, défendues principalement par le Front de libération Nationale en 1954. Ce dernier précipita l'insurrection pour la liberté du peuple algérien, et dont l'action concorda l'année suivante avec la thématique de la conférence afro-asiatique de Bandung qui exhortait le droit de chaque nation à l'autodétermination.

En dépit de tout interdit et répression, une lutte acharnée se déclencha. La mort de 12000 algériens à Skikda en 1955 restera gravée à jamais dans l'histoire de

---

<sup>11</sup> ) (1889- 1940) fondateur en 1931 de l'Association des « oulémas » (savants) musulmans algériens et célèbre pour ses idées réformistes qui touchaient le domaine religieux et politique.

l'indépendance de l'Algérie aboutissant à la fameuse référence à propos de Robert Lacoste en 1956 :

*Le cercle est fermé. Au milieu l'Algérien désarmé, affamé, traqué, bousculé, frappé, lynché bientôt abattu parce que suspect. Aujourd'hui en Algérie, il n'y a pas un français qui ne soit autorisé à faire usage de son arme (Frantz Fanon 1974 : 48-49).*

Mais, l'espoir vif de liberté incita tous les partis et organisations à s'allier pour lutter contre le pouvoir colonisateur comme le précise Frantz Fanon :

*Dans le coude à coude fraternel, dans la lutte armée, les hommes rejoignent leurs ennemis d'hier...La solidarité entre les tribus et les villages, la solidarité nationale se déchiffrent d'abord dans la multiplication des coups portés à l'ennemi (Ibid.: 83).*

Que dire si ce n'est que la foi ou l'espoir reste ancré pour un monde meilleur de justice, de paix et d'égalité :

*L'homme ne devient homme qu'en 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, 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 (Mohamed Dib 1998 : 210).*

Dib écrivait déjà dans le journal algérien, Alger Républicain en 1955 :

*C'est à travers la lutte pour la libération nationale qu'il sera possible d'atteindre les fondements de toutes les formes d'oppression. Notre peuple qui se bat pour sa liberté, libérer du même coup l'expression authentique de notre sensibilité, de nos conceptions*

*en matière d'art et de culture* (cité par Fewzia Sari Mostefa-Kara dans Kalim 1985: 134).

D'ailleurs il abordera cette thématique de désillusion de l'après guerre car comme Fewzia Sari Mostefa-Kara l'affirme, l'écriture de Mohammed Dib reflète sa réalité locale : *l'univers de l'œuvre dit quelque chose sur l'histoire et la société* (op. cit.: 140). Ferhat Abbas dans L'Indépendance confisquée dénote le mécontentement et désillusionnement des combattants pour la liberté : car substituer le colonisateur par une autre forme d'aliénation dépasse l'entendement (1984 :199). A ce propos, Frantz Fanon rapporte que les masses sociales étaient convaincues que la nouvelle classe moyenne émergente les avait destituées de tout leur bien : *Les riches cessent d'être des hommes respectables, ils ne sont plus que des bêtes carnassières, des chacals et des corbeaux qui se vautrent dans le sang du peuple* (1974 : 128). Malheureusement, cet effort d'unité nationale conjuguée pour la liberté contre l'opresseur fit place à l'égoïsme et l'intérêt personnel de la nouvelle petite classe bourgeoise montante.

*... L'écrivain public qu'on fait attendre à la porte d'un palais, qu'on déshabille, qu'on roue de coups, a peut être quelque chose à voir avec le vrai destin des écrivains de chez nous et d'ailleurs .Et, puis de temps en temps il est bon de déshabiller les gens sacralisés, puisque l'élite intellectuelle est dénigrée* (Jean Desjeux dans Kalim 1985 : 253).

Une réelle désillusion/désenchantement de la Révolution Algérienne est ressentie et traduite par Mohammed Dib ainsi que grandement commentée par des critiques contemporains de la littérature Magrébine francophone, notamment Fewzia Sari

Mostefa-Kara, Charles Bonn, Jean Déjeux, Naget Khadda parmi tant autres. La guerre terminée a ainsi balayé les espoirs, comme l'indique Naget Kadda : *l'espoir pour le changement laisse la place à la désillusion* (2003 : 66).

Triste constat ! Mais, probablement l'homme ne change pas, car la soif de liberté est de ce fait universelle, indestructible et vieille comme le monde. Les fractures historiques, sociales et psychologiques qui ont mortifié l'Algérie alimenteront perpétuellement l'imaginaire des écrivains et des chercheurs et donnera naissance à de nouvelles interrogations à la recherche de vérités profondes. Le fil d'Ariane de notre recherche en sémiotique nous mènera à l'intérieur de cette écriture dibienne, et nous permettra probablement de mettre en lumière des jeux d'écriture foisonnant de résonances symboliques où se mêlent imaginaire et mémoire difficiles à cerner.

## 2-CONTEXTE LITTÉRAIRE

La littérature algérienne francophone, comporte autant d'analogies que de contrastes avec ses « cousines » littéraires du Maghreb (voir Annexe 5) puisque les auteurs traduisent l'histoire sociale et politique de leur pays.

Certes, la littérature maghrébine francophone <sup>12</sup>englobe la littérature de l'Algérie, du Maroc <sup>13</sup> et de la Tunisie<sup>14</sup>. Le Maghreb est aussi la traduction du terme *Maroc* et

---

<sup>12</sup> Quoique la liste soit bien longue, ci dessous quelques noms bien connus de la littérature maghrébine où les écrivains expriment leur soif de liberté, l'amour de leur pays et leur attachement à la tradition Arabo-musulmane.

1939 Jean Amrouche (Algérie), Chants berbères de Kabylie

1952 Mohammed Dib (Algérie) La Grande Maison, Mouloud Mammeri (Algérie), La colline oubliée

1953 Albert Memmi (Tunisie), La statue de sel

1954 Driss Chraïbi (Maroc), Le passé simple

---

1956 Kateb Yacine (Algérie), Nedjma  
1959 Kateb Yacine (Algérie), Le cercle des Représailles  
1967 Mohammed Khaïr-Edinne (Maroc), Agadir  
1971 Abdelkebir Khatibi (Maroc), La mémoire tatouée  
1979 Abdelwahab Maddeb (Tunisie), Talismano  
1985 Hélé Beji (Tunisie), L'œil du jour  
Jean Desjeux, Littérature maghrébine de langue française, Ottawa : Naaman, 1973

<sup>13</sup> La colonisation du Maroc par la France (1912-1956) a été le thème récurrent de la littérature marocaine d'expression française, où les écrivains quoique issus d'une culture de tradition spécifiquement orale eurent recours à la langue française pour dénoncer des réalités locales et traduire les retombées identitaires et linguistiques de l'impact colonial. Citons tout d'abord les romanciers comme Séfrioui dans La Boîte à Merveilles ou Driss Chraïbi avec Le Passé Simple qui dévoile une société marocaine profondément attachée à ses vieilles traditions et où le statu quo et les conventions demeurent inchangés. Cependant, Tahar Ben Jelloun dans Harrouda ou dans Moha le Fou, Moha le Sage ou Abdelkrim Khatibi dans La Mémoire tatouée, s'attèlent à travers une écriture fragmentée à rendre compte de paradoxes culturels, identitaires. De nouveaux talentueux écrivains tels que Youssouf Amine El Alami avec Un Marocain à Nous-York (prix "Grand Atlas" en 2001) ou Fouad Laroui avec Les Dents du Topographe s'éloignent des préoccupations des précurseurs et s'inscrivent dans une génération d'auteurs réalistes dont la liberté reste une donnée essentielle pour créer et offrir une réflexion sur des sujets contemporains. Enfin, certains romanciers contemporains : Mohamed Aziz Lahbabi qui écrit en français et en arabe ; Ahmed Abdeslam Baqqali parfait bilingue arabe-anglais introduit le roman de science-fiction et l'autodidacte Mohamed Choukri qui a connu Jean Genêt, Tennessee Williams, Paul Bowles, ne sont ni des nostalgiques, ni des représentants fidèles de leur tradition d'origine, mais des contestataires à leur manière, sur un certain terrain : celui de la liberté d'expression.

<sup>14</sup> La littérature tunisienne s'est inspirée tout d'abord des auteurs musulmans arabes tels que Mahmoud Aslan ou Salah Farhat, ou issus des minorités juives comme Ryvel, Jacques Vehel, Vitalis Danon ou César Benattar, italienne et maltaise : Marius Scalési. Ainsi, la littérature tunisienne de langue française est une conséquence de la colonisation de la Tunisie et ne date que du 20<sup>ème</sup> siècle. Sur le plan littéraire, un changement est perçu après l'indépendance accompagné d'une multiplication d'écrivains d'expression française qui font une peinture et critique de leur temps et soulignent le problème de la dichotomie identitaire et linguistique. Certes, cette écriture de mécontentement, de contestation ou de prise de conscience n'est pas un phénomène littéraire et social propre à la Tunisie. Rappelons : Abdelwahab Meddeb, Tahar Bekri, Mustapha Tlili, Hélé Béji, Fawzi Mellah parmi tant d'autres. L'histoire sociopolitique de leur patrie reste en toile de fond dans leurs romans où le débat sur la culture, la quête de soi et l'exil est relancé.

Pour plus amples lectures, voir

Abassi, Ali Littératures tunisiennes : vers le renouvellement, Paris, L'Harmattan, 2006

Bekri, Tahar : Littératures de Tunisie et du Maghreb : essais, Paris, L'Harmattan, 1994

Bornaz Baccar, Alia : Essais sur la littérature tunisienne d'expression française, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2005



provient du mot signifiant *la place où le soleil se couche* pour le distinguer du monde arabe oriental, « Mashreq ». Cet emplacement a été longtemps à la croisée des chemins nord-sud et du commerce culturel entre l'Europe et l'Afrique, ainsi que le lieu d'échange intellectuel, religieux entre l'est et l'ouest. L'échange artistique et culturel véhiculé par les caravanes transsahariennes, pleines de mysticisme oriental, de poésie et de musique, s'installa le long de la côte méditerranéenne. Le berbère, l'arabe et le français sont les langues essentielles portant avec elles une dynamique historique et politique particulière <sup>15</sup>de même qu'une histoire culturelle et littéraire.

---

Chaouachi-Marzouki, Afifa : La littérature tunisienne de langue française : voix anciennes et nouvelles voies, Tunis, Sud Éditions, 2010

Fontaine, Jean : Vingt ans de littérature tunisienne. 1956-1975, Tunis : Maison tunisienne de l'édition, 1977

-----Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome I : Des origines à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, Le Bardo:Turki, 1988

-----Études de littérature tunisienne. 1984-1987, Tunis :Dar Annawras, 1989

-----La littérature tunisienne contemporaine, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1990

-----Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome II : Du XIII<sup>e</sup> siècle à l'indépendance, Tunis, Tahar, 1994

-----Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome III : De l'indépendance à nos jours, Tunis, Cérès, 1999

<sup>15</sup> Dans Maroc et la France (1912-1956), Moulay Abdelhadi Alaoui décrit en s'appuyant de documents authentiques, les années de protectorat français au Maroc, un protectorat qui a conduit le royaume chérifien vers une indépendance concertée car légitime. Composé de sept chapitres, l'ouvrage examine la politique coloniale du général aristocrate Louis Hubert Gonzalve Lyautey, (1912-1925), de même que l'avènement du règne de Feu S.M. Mohammed V (grand-père de l'actuel Roi Mohammed VI), et du mouvement de libération nationale, dont les héritiers sont actuellement au pouvoir, Premier ministre en tête en la personne d'Abbas El Fassi.

Le Maroc et la France (1912-1956) est le troisième opus de Moulay Abdelhadi Alaoui après Le Maroc face aux convoitises européennes (1830-1912) et Le Maroc du traité de Fès à la libération (1912-1956).

Dès ses balbutiements elle acquiert un statut controversé dans la scène littéraire. La langue du colonisateur est le moyen d'expression et devient symbole de liberté et de transgression. Un tel choix reflète par excellence la quête de l'homme opprimé, à la recherche de son identité déchirée entre tradition arabo-musulmane et modernité. Une telle littérature a dépeint les tendances sociales et politiques de l'époque tel un miroir fidèle à sa projection. Aussi, est-il utile de jeter un regard vif sur l'Algérie d'avant et après l'indépendance pour mieux comprendre la production littéraire en langue française, intimement liée au contexte socio-historique et politique.

L'Algérie d'avant la colonisation était tout d'abord l'un des pays de l'empire ottoman et ce n'est qu'en juin 1830 que les français assaillirent Alger et entreprennent une bataille acharnée contre les turcs. Devenue donc province française, l'Algérie dû se soumettre à la culture du colonisateur, particulièrement transmise par un système d'enseignement (dès 1880) visant spécifiquement à l'assimilation totale des algériens colonisés effaçant ainsi la culture préexistante arabe<sup>16</sup>. Les valeurs et coutumes occidentales pénétrèrent dans la quotidienneté des algériens.

Cependant, quelques intellectuels s'insurgèrent pour revendiquer au droit de leur culture originelle, constituèrent dans les années 30 l'Association des « Oulémas », dont l'objectif ultime était de soulever la prise de conscience pour un patriotisme

---

Voir Alaoui, Moulay Abdelhadi. Le Maroc face aux convoitises européennes, 1830-1912. Rabat: Beni Snassen, 2001.

<sup>16</sup> Seule la loi coranique régissait les droits et les devoirs de chacun. Les étrangers, considérés comme des infidèles, n'avaient aucun statut juridique. Les peines, d'une sévérité extrême, étaient très arbitraires. Les Français ont mis en place, à partir de 1830, un système pénal spécifique à l'Algérie.

libérateur. La seconde guerre mondiale avait à la fois amoindri la puissance de la France et nourri les idées nationalistes et indépendantistes d'un peuple assoiffé de liberté et de justice. Ainsi sous le commandement du Front Libération National (1954) et après des années de luttes sanglantes et acharnées l'indépendance fut proclamée le 18 Mars 1962 avec la signature des accords d'Evian.

Mais, plus de cent ans de colonisation signifiait une culture française inculquée et assimilée par obligation. Les premiers actes du pouvoir algérien furent de contrecarrer les vestiges du passé et d'imposer l'arabisation à outrance et par conséquent, l'islamisation. Cependant, l'arabe est délaissé au profit du français. L'arabe, langue sainte du Livre sacré des musulmans, le Coran, ne pouvait exprimer des sujets profanes. Le français permettrait alors de dénoncer les injustices des colons et d'éradiquer les tabous socioculturels. Altérité, aliénation, quête de soi sont les thèmes friands des écrivains francophones qui s'évertuent à se positionner dans un « entre deux », un équilibre recherché désespérément entre racines originelles et modernité véhiculée par la culture française, entre quête identitaire et confusion culturelle, constatation et contestation.

*En marge* du modèle littéraire européen, pour ne citer qu' Octavio Paz, Prix Nobel de littérature en 1990<sup>17</sup>, la littérature algérienne à l'instar des littératures négro-africaines, est une littérature de « fondation » car elle naît du désarroi, du silence, de l'essence même de l'homme qui à tâtons se fraye un passage pour se redresser plus fort, plus

---

<sup>17</sup> Octavio Paz (1914-1998) fut Mexicain, diplomate, homme de revues, éditeur, essayiste et poète. Après César Vallejo et Pablo Neruda, Octavio Paz est considéré comme le plus grand poète de l'Amérique de langue espagnole.

digne<sup>18</sup>. Mythe de Prométhée ou d'Antigone, qu'importe ! En sondant les profondeurs du cœur et de l'âme, l'écrivain algérien incarne à la fois l'albatros de Baudelaire, le porteur d'eau de Larbi Ben Ali, le messager *de l'horizon d'un homme à l'horizon de tous* (Paul Eluard) ou bien la mauvaise conscience de son temps car il ose faire preuve à la fois de *fermeté dans l'adversité* (Thomas Flamerion 2009), d'authenticité « açala » et d'ouverture « taffatuh ».

La poésie algérienne d'expression arabe ne fut publiée qu'à partir de 1926 avec les « oulémas » (érudits) sous la direction de Cheikh Abdelhamid Ben Badis, El Bachir El Ibrahimy et plus tard dans les années 60 avec les œuvres d'Abdallâh Rekibi et en 1971 avec Abdelhamid Benhadouga. Un souffle d'écrivains influencés par « al nahda » (la renaissance culturelle) et « al-salafiyya » (réformation religieuse) du monde arabe et s'exprimant en langue arabe se manifesta après la période d'islamisation pour un retour aux sources aux *vraies valeurs* de paix et d'amour.

La littérature berbère doit sa survie à la tradition populaire, poétique orale, alors que la littérature d'expression française émergea entre 1950 et 1960 avec des écrivains tels que Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri (18) et Kateb Yacine. A juste titre, citons Mohammed Dib<sup>19</sup> qui analysa les implications de colonisation et

---

<sup>18</sup> Mouloud Mammeri avec La Colline oubliée avait remporté un succès extraordinaire par la presse française, mais l'écrivain était suspecté par les nationalistes algériens. Il refusa le Prix des Quatre Jurys in 1953.

<sup>19</sup> 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

d'hybridation culturelle. La révolution algérienne (1954-1962) imprégna leurs écrits de par leurs souffrances et les sacrifices conséquents : Nedjma de Kateb Yacine et Qui se souvient de la mer de Mohammed Dib. Cependant, une conscience nouvelle se développa contrecarrant l'apathie intellectuelle dominante et l'hégémonie croissante de la langue et culture française. Rachid Boudjedra, lui, qui débuta sa carrière d'écrivain en français, se tourna quant même vers l'arabe pour des raisons idéologiques et montra que l'arabe est capable d'interpréter la subjectivité.

La littérature algérienne d'expression française féconde ce discours dans un contact perpétuel des langues souveraines : arabe et français et où les écrivains contemporains se sont attelés à mettre en exergue le *dialogue des cultures*. Mohammed Dib fait partie de ces écrivains poètes *d'envergure universelle* où l'œuvre est le fruit d'un brassage culturel et la vision dépasse l'unicité de l'être humain. La littérature constitue, de fait, un espace en mouvement où il opère comme révélateur et accélérateur, un outil de *prise de conscience* par une réflexion et des initiatives déstabilisant la politique des langues pour une ouverture vers l'universel.

Certainement, comme tant de littératures qui ont acquis *leurs lettres de noblesse*, la littérature algérienne francophone se définit par sa richesse, diversité et complexité. Cette littérature donne des vertiges à ceux qui sont inconscients de l'évolution d'êtres exceptionnels. Tel un *océan* culturel, épris de tumulte et de calme, de révolte et de paix, elle se nourrit de ses cendres et se revitalise de ses charbons ardents. Poésie ou prose, l'expression littéraire ne cesse d'être un miroir du cœur algérien palpitant : du

---

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.

nationalisme éperdu de liberté à l'universalisme assoiffé de valeurs authentiques que toutes cultures prônent. Et, *comme il existe un érotisme des mots* (Arthur Miller 1934) et un « *plaisir du texte* » (Roland Barthes 1973), il existe aussi *une sensualité du langage, une vie du langage et de la pensée* (Nadia Ouhibi Ghassoul 2009 :111).

En fait, le problème fondamental de l'écrivain maghrébin d'expression française est celui de la francophonie<sup>20</sup>, une caractéristique majeure qui inclut les questions de culture, c'est-à-dire langue, identité, territoire, mais aussi des concepts tels que *la puissance, le pouvoir et la reconnaissance*. Cette notion de francophonie est au cœur même du débat controversé concernant la nature plus ou moins ambiguë de la littérature dite francophone, particulièrement celle de Tunisie, du Maroc et/ou de l'Algérie. Certes, l'utilisation de la langue française, héritage linguistique colonial, soulève des questionnements quant à l'impact inévitable de la France. Mais,

- que dire des textes littéraires écrits en langue maternelle et traduits en français ?
- comment identifier ces écrivains qui maîtrisent le français en tant que langue 1, langue 2 et autres ?

Cependant, la langue française a été aussi rejetée au profit des langues des pays autrefois colonisés par la France, et, anglaise dans le cas de certains pays d'Afrique. Ces mêmes écrivains francophones ont été *répudiés* par leurs concitoyens, catalogués de traîtres ou rebelles à la culture mère. Or, il n'en demeure pas moins que certains ont excellé dans l'art de conter et raconter dans une langue à la fois *maternelle* et

---

<sup>20</sup> La francophonie désigne l'ensemble des pays utilisant la langue française comme outil de travail ou vecteur de culture

*étrangère.* Cette transgression linguistique et culturelle est le témoin d'une acculturation mais où les valeurs ne sont plus culturalistes, mais universalistes. Il ne s'agit plus du rapport infernal de langue colonisée / langue du colonisateur, mais plutôt de la richesse insoupçonnée qu'apporte l'hybridité ou le brassage culturel. Un espace d'écriture et de lecture, de compréhension et d'harmonie, est créé, où l'authenticité réside dans l'universel et non plus dans le particulier. Ainsi, *le texte littéraire présente une certaine spécificité, qui selon P. Macherey, réside dans son autonomie qui est à elle seule, sa propre règle dans la mesure où elle se donne des limites en les construisant. Ouvert à toutes les possibilités, il offre des lectures plurielles et se prête à plusieurs interprétations...* (Pierre Macherey cité par Abdelkader Ghellal 2006 : 47).

### **3- CONTEXTE LINGUISTIQUE**

L'Algérie est un énorme chantier où le français trouve une place particulière. Ce pays possède un atout considérable : une histoire mouvementée grâce aux rencontres de plusieurs civilisations et peuples, qui ont déposé leurs sceaux culturels et linguistiques. Et, c'est ce qui va cimenter la dernière sphère du plurilinguisme algérien : du punique et du latin de l'Antiquité, langue des Ottomans, espagnol (Oran pendant 3 siècles) et finalement le français qui perdure et influence le peuple algérien depuis des temps immémoriaux. Tout d'abord imposé par le feu et le sang par les colonisateurs, le français entretient avec les différentes langues algériennes un enchevêtrement des cultures linguistiques les unes dans les autres. Nul doute, il serait très hardi de définir le rôle joué par le français au niveau des représentations et des

conduites langagières. Défini comme pays plurilingue ou quadrilingue, parfois, la configuration linguistique de l'Algérie s'organise autour de trois sphères langagières et dont les frontières entre ces langues ne peuvent être ni linguistiquement ni géographiquement délimitées : arabe conventionnel ou classique<sup>21</sup>, arabe algérien, tamazight et le français. Ainsi, le paysage linguistique de l'Algérie est le fruit de son histoire et de sa géographie, et se définit par l'existence de nombreuses variétés langagières. Cette existence a exacerbé les enjeux d'une problématique identitaire, fortement malmenée par les vicissitudes de l'histoire. En fait, la situation linguistique et identitaire de l'Algérie reste encore problématique avec ses ambiguïtés.

La chute de l'empire colonial français ne semble pas avoir apporté de conséquences linguistiques drastiques. Bien sûr, il est impossible de croire à un modèle de décolonisation culturelle ou de normalisation linguistique rapide par l'arabe classique<sup>22</sup>, malgré l'indépendance politique de l'Algérie. Et pourtant, promouvoir le renouveau linguistique au niveau des institutions étatiques nouvellement fondées pour une renaissance culturelle arabo-musulmane afin de neutraliser la dynamique sociale

---

<sup>21</sup> L'arabe « fusha », littéralement arabe clair et éloquent, est devenu au fil du temps, synonyme du registre le plus normé de la langue arabe, le plus proche du modèle parfait que représente le texte coranique, il respecte les règles et les normes canoniques pour la formation des mots et des phrases, fait apparaître les déclinaisons de temps, de genre et de nombre et enfin, fait de la recherche en matière de choix du lexique son credo.

<sup>22</sup> Langue officielle : est une langue qui est spécifiquement désignée ainsi, dans la Constitution d'un pays, d'un État ou d'un autre territoire (Les États ou territoires ne possédant pas de Constitution n'ont pas, de par cette définition, de langue officielle.) Mais, la langue nationale est considérée comme symbole de l'existence d'une nation, à laquelle est souvent attachée une activité de production littéraire. Si, dans un grand nombre de pays, langue nationale et officielle se confondent, en revanche, ces notions ne se recouvrent pas dans d'autres pays. Une langue peut être considérée comme nationale et non officielle, cas du romanche en Suisse, cas des langues africaines dans un certains nombres de pays d'Afrique.



en mutation, ne peut être bénéfique totalement : la langue ancrée dans les cercles sociaux de la société moderne exige la langue du colonisateur. Certes, la question du français a poussé à s'interroger sur le statut des langues en Algérie, celui de l'arabe et du berbère, de même que du français. Au-delà des idées préconçues, l'Algérie est riche de par son bilinguisme ou plurilinguisme, où le français devient un réservoir des langues algériennes. Le français, associé aux parlers au quotidien comme ceux des artistes, crée une nouvelle forme d'expression codique, spécifique à l'algérien. Au mépris de toute considération idéologique, la promotion des deux langues est inévitable, dans un contexte quotidien socio-éducatif et communicatif. Le français et l'arabe sont donc indissociables, complémentaires et antagoniques. La perspective de la diversité linguistique <sup>23</sup>déjà présente du fait de la reconnaissance et l'utilisation de l'arabe, berbère et français dans différentes sphères étatiques et publiques, témoignent d'une prise de conscience de l'héritage linguistique algérien. Ainsi, l'issue de la quête identitaire de l'algérien dépendra de sa capacité à ménager une place à la diversité culturelle sans perdre le sens d'une citoyenneté algérienne ou *algérianité* qui soit un lieu d'allégeance commune aux citoyens s'exprimant en parlers algériens, berbère et français.

---

<sup>23</sup> ) la diversité culturelle s'entend plutôt en terme de *création* et de *créativité* : c'est la diversité des productions artistiques par rapport aux représentations culturelles monolithiques des couches sociales dominantes, ou le maintien de la diversité des biens et des services culturels par rapport aux risques d'homogénéisation du marché : C'est clairement cette dernière notion (considérée par rapport au commerce) qui a donné à la notion de diversité culturelle sa reconnaissance sur la scène internationale.

A vrai dire la passerelle linguistique et culturelle a toujours existé ne serait ce que par des souvenirs partagés d'une longue histoire de haine et d'amour ainsi que par un souhait de fraternité et d'amitié. A l'ère de la mondialisation il n'est plus question de traumatisme linguistique, ni de chauvinisme à outrance, mais de possession de plusieurs langues : *ces exigences vitales sont dictées par les impératifs de la globalisation de la vie moderne et ses complexités ainsi que par les exigences de la modernité* (Rabah Sebaa 2007). Déjà, le XX<sup>e</sup> siècle prônait une civilisation de paix, non pas telle que Samuel Huntington le prévoit dans The Clash of Civilisations (1993), mais comme Léopold Senghor l'exteriorise si bien : pour un Dialogue des cultures (1992), où les valeurs ont une portée universelle et non plus culturaliste. On ne saurait ignorer que la langue française et par conséquent la culture véhiculée, bénéficie d'une image prépondérante d'ouverture à la modernité et de libération des tabous traditionnels, qui préserverait éventuellement cette symbiose culturelle. La littérature est née dans un vivier de langues : française, arabe, berbère et par le trébuchement de l'oralité avec l'écriture. L'univers littéraire est émaillé d'écrivains algériens francophones, à cheval entre deux cultures, dont la notoriété a dépassé les confins du Maghreb, notamment Mohammed Dib et plus récemment Assia Djebbar<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Assia Djebbar : L'Académie française a accueilli jeudi 22 juin à 15 heures l'Algérienne Assia Djebbar, la première personnalité maghrébine à être admise parmi les "immortels". Le français, « lieu de creusement de mon travail, espace de ma méditation ou de ma rêverie », "tempo de ma respiration au jour le jour », a-t-elle résumé lors de son discours d'entrée à l'Académie. Âgée de 69 ans, Assia Djebbar a été élue au second tour, le 16 juin 2005. Née à Cherchell, à une centaine de kilomètres d'Alger, le 4 août 1936, l'écrivaine publie son premier livre, La soif, en 1956. Elle écrit ensuite Les impatientes (1958) puis Les enfants du nouveau monde (1962), dans lequel l'héroïne milite pour le changement politique et les droits des femmes.

Assia Djebbar a également travaillé pour le théâtre et le cinéma. Son film *La nouba des femmes du Mont Chenoua* a reçu le prix de la Critique internationale en 1979 au festival de Venise. De 1983 à 1989, elle a siégé au Fonds d'action sociale (FAS), comme représentante de l'immigration algérienne.

Dans l'imaginaire ou le réel, cette conscience tente de promouvoir un bilinguisme équilibré avec lequel l'algérien essaye de se retrouver et reconnaît son identité double : *algérianité* et *francéité*.

#### **4-MOHAMMED DIB : ENVERGURE INTERNATIONALE**

La période coloniale et postcoloniale en Algérie a été le témoin de nombreux changements, conflits, rejet, accommodation et transformation de styles de vie à la fois chez les hommes et les femmes. De nombreux problèmes ont été soulevés, reliés aux questions postcoloniales étant donné la variété de cultures, y compris langues et religions. L'exposition croissante de la culture occidentale européenne/française pousse au changement culturel et exaspère les identités existantes.

Sans aucun doute, le changement est perçu comme étant parfois désagréable et menaçant, provoquant un malaise et trouble psychologique dus aux différences culturelles, ou reliés étroitement à la liberté. L'analyse culturelle nécessite une critique des normes culturelles, de soi et de l'autre, un pré requis fondamental pour une négociation interculturelle positive. Cependant, la perte de la culture d'origine peut mener à la déstabilisation et à l'éradication de l'ordre social traditionnel. Comme l'identité est constamment en *mouvement*, l'individu est alors soumis aux processus de fragmentation et de reconstruction qui inévitablement s'opposent. Il est vrai que le

---

En 1997, elle devient professeur de littérature française aux Etats-Unis, d'abord à Bâton-Rouge (Louisiane), puis à New-York. En 1999, elle a été élue à l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique. Lors de son élection, Jacques Chirac avait salué « un nouveau témoignage de la profonde amitié » entre la France et l'Algérie. Pour la ministre algérienne de la Culture Khalida Toumi, Assia Djébar était honorée « pour une œuvre de l'esprit ».

colonialisme a apporté des changements considérables en ce qui concernent la perception et la compréhension de *l'autre*. L'identité est le résultat de l'histoire idéologique. La subjectivité est perçue, déplacée, marginalisée de la culture mère. Il n'en demeure pas moins que cet espace d'écriture *l'entre-deux* devient un espace évident de changement défiant le statut quo, de par l'utilisation de la langue française et de la culture véhiculée.

Ainsi, Mohammed Dib crée cet espace où il peut être entendu, une voix qui perpétue des désirs humains traduisant contradictions et conflits sévères entre la libération et l'oppression. La langue française produit et façonne les conceptions de l'auteur sur la vie et soi-même. Certains de ses personnages sont des êtres hybrides, par abrogation et appropriation des éléments de la culture française, y compris le langage. Négocier une identité signifie tout simplement la réconciliation entre les deux cultures. La formation identitaire est un trait universel de l'expérience humaine et qui est admirablement révélé par Mohammed Dib. La construction de la compréhension via les pratiques culturelles est aussi une caractéristique humaine et universelle. En fait, l'impact de la mondialisation sur la sphère culturelle algérienne a été probablement considéré sous un angle pessimiste. Il est associé à la destruction d'identités culturelles victimes de l'accommodation à la culture française homogénéisée, c'est-à-dire à l'élaboration d'identités hybrides qui ne sont ni indigènes, ni exogènes. Comme Edward Said le mentionne dans Culture and Impérialism (1993 : 24) : *personne aujourd'hui n'est purement qu'une chose.*

A l'instar des écrivains postcoloniaux d'expression française (et même anglaise), et quoiqu' écrivain hybride, Mohammed Dib semble tout d'abord assez sceptique comme, il nous le rappelle dans L'Infante maure :

*Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et aussitôt après, coure ailleurs .Parce que je crois qu'on naît partout étranger .Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre .Elle ne sera pas cet horrible entre monde auquel je me garde bien de penser .Je suis retournée à l'idée que ça puisse être. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu (1994 : 170-171)*

Cet espace culturel définit comme *l'entre-deux* ou *troisième espace* par Khatibi<sup>25</sup>, interstice (*third space*) par le théoricien Homi Bhabha dans The Location of Culture (1994 :218) est pourtant celui de la symbiose culturelle. Probablement, *les difficultés rencontrées pour cerner les représentations tiennent ...aussi à la perméabilité des frontières entre des notions voisines, comme attitudes ou stéréotypes, dont les définitions s'entremêlent et se superposent* (Danièle Moore cité par Fari Bouanani 2008 : 231). L'important n'est pas seulement de reconnaître l'autre, mais de tirer

---

<sup>25</sup> Abdelkébir Khatibi (11 février 1938 -16 mars 2009) est un romancier marocain et un sociologue, spécialiste de la Littérature maghrébine francophone. Il a développé une terminologie, de l'altérité, de l'hybridité, du post-colonialisme, de la culture et des relations variées entre l'Occident et l'Orient. Il fut couronné par de multiples récompenses dont le Grand Prix de l'Académie française (1994), le Grand Prix du Maroc (1998), le Prix de l'Afrique méditerranéenne/Maghreb (2003), et le Prix de la Société des Gens de Lettres (2008).

avantage de la différence culturelle afin de mieux se connaître. Humaniste éclairé, Mohammed Dib peint le devenir de l'être humain au-delà des frontières culturelles.

Auteur prolifique et dévoué à son art, il décrit la condition humaine à travers ses nombreuses œuvres. Ses voyages dans des pays de cultures et de langues différentes ont alimenté sa vision d'un monde où l'être se réfugie dans un humanisme dont les frontières éradiquées laissent percevoir la douleur, la nostalgie et la tolérance. Qu'importe le lieu de ses histoires, son pouvoir de *conter* scelle l'expérience de ses personnages d'une valeur à la fois ordinaire et exceptionnelle, c'est-à-dire universelle.

A l'instar de Sartre et Fanon, Mohammed Dib montre, par exemple, dans L'Incendie, que l'intellectuel doit abandonner la cité (ville) en faveur du pays où les paysans sont les personnes authentiques qui connaissent ce qu'est l'anxiété réelle d'un être persécuté et donc perçoivent la désintégration du mythe *colonisateur* comme un moment de vérité et par extension cette réalité peut être généralisée et inclure la responsabilité de tous. La notion d'individualité, d'authenticité, nous ramène à celle du développement de la condition humaine. S'exprimant dans une prose poétique, il justifie un amour du prochain qui dépasse l'humanisme occidental mais échoue vers un universalisme *idéalisé*. Mythes de Prométhée ou quête de soi, tous ces mythes ont été repris par la littérature maghrébine, à l'instar de la littérature européenne, et mettent en scène des personnages humains, qui ont eu l'audace de défier la puissance des Dieux, ou de vouloir rivaliser avec eux <sup>26</sup>. Cependant, il arrive parfois même que ce défi soit involontaire.

---

<sup>26</sup> A ce propos, Isidore OKpewho dans son fameux article intitulé « Comparatism and Separation in African Literature » démontre que des écrivains issus de contextes géographiques et culturels

## 5-ECRITURE DIBIENNE

Les œuvres de Mohammed Dib s'inscrivent dans la thématique de la quête du soi, thème universel depuis la nuit des temps. L'errance, voilà un thème fidèle au lyrisme de Mohammed Dib, cette quête invisible de l'absolu, de soi jusqu'à la déraison. Les Terrasses d'Orsol, c'est l'ultime voyage au *pays de l'oubli* jusqu'à en oublier son propre pays, une sorte de demie mort pour renaître à nouveau à travers des réminiscences. Jarbher, *ville absolue*, imaginaire, terre d'exil où le héros a l'air d'un naufragé déposé, là, par l'océan qui l'entoure inexorablement ; les vagues, les rochers, semblent être ici les seuls indices auxquels il s'accroche pour sortir des ténèbres de l'oubli. Dès les premières lignes du roman, le narrateur nous plonge dans l'incertitude, la confusion des faits et gestes, plus encore la confusion de l'être.

De voyage en exil, d'oubli en amnésie, de confusion en schizophrénie : l'écriture est alors une écriture de l'extrême, du crescendo. Et nous, lecteurs déambulons, en tâtonnant dans les rues inondées de lumière de Jarbher, quêtant au détour des mots la moindre révélation qui éclairera le mystère de l'infini voyage. Vers où cette quête va-t-elle nous mener ? Cette recherche du *moi* n'obéit-elle pas à un certain impératif cognitif de Socrate *connais toi toi-même* ? Aussi devons-nous porter une réflexion

---

différents peuvent produire des écrits littéraires « identiques ». Cette analogie dans l'écriture est le fruit de multiples contacts entre les peuples et leurs cultures respectives. Dib a été comparé à James Augustine Aloysius Joyce écrivain irlandais (2 février 1882 à Dublin - 13 janvier 1941 à Zurich) (voir Amar Guendouzi 2008). Tous deux étaient de fervents nationalistes, mais à leur propre manière. Ils étaient soucieux de peindre la réalité avec toute sa laideur paralysante et répugnante, la souffrance indicible et la résistance inouïe aux autorités coloniales de l'époque. La Grande maison (1952) de Mohammed Dib et Dubliners (1914) de James Joyce comporte des analogies: les deux œuvres considèrent plus ou moins le contexte socio-historique, respectivement oppression coloniale française et l'église catholique irlandaise et par conséquent les thèmes de paralysie et désir y sont développés.

philosophique sur le texte dibien afin d'élucider le problème de la *reconnaissance* de soi. Toutefois, il y a une voix spirituelle qui se dégage du récit dibien. Une chose frappe dès l'abord: l'unité profonde sous-jacente à la lumière, cette lumière qui entoure le personnage de toute part, cette même lumière qui a longtemps été l'inspiration des soufis<sup>27</sup> tout comme la quête de l'être suprême.

Le texte dibien se structure d'une part autour *d'un manque* reflétant l'idée de *complémentarité de soi avec l'autre* et, faisant ainsi appel à *l'échange entre les cultures*. Mohammed Dib est déjà le *porte parole de l'universalisme*, et des symboles archétypiques abondent dans son œuvre à travers mythes arabes et références à des textes sacrés. Si cette quête du soi à travers l'autre s'inspire d'un romanesque soulignant à la fois la mystique religieuse et le modèle de la plénitude de la tradition antique, elle est une écriture qui allie les dimensions fondamentales de l'humain, c'est-à-dire la vie, la mort, la folie.

L'écriture est en fait une affirmation de soi, un besoin indicible d'exprimer un vécu douloureux par un colonialisme si inhumain, armé de ramifications sociologiques et historiques : l'injustice du colon et le masochisme du colonisé et bien sûr le problème des deux langues (français et arabe) et de l'existence de l'algérien de langue arabe ou

---

<sup>27</sup> Soufisme / soufi : mouvement mystique de l'Islam, né en Perse, qui se développa principalement du IX au XIIe siècle. Il a été influencé par le néoplatonisme et les religions indiennes et s'appuie sur deux versets coraniques : *Si vous aimez Dieu, suivez-moi, Il vous aimera et vous pardonnera vos fautes* (III, 31) et *Dieu amènera un peuple qu'Il aimera et qui L'aimera* (V, 54). L'Islam orthodoxe, qui était ennemi des excès, s'est opposé à l'ascèse (piété, privation, mortification) du soufisme. Le soufisme recherche l'amour de Dieu et l'union mystique avec lui au moyen de la contemplation, la méditation, la pureté, l'ascèse et finalement l'extase. Il tient son originalité dans la poésie et l'imagerie qu'il inspira. Ses excès et la croyance en des saints entraînèrent une persécution des soufis pendant plusieurs siècles.



berbère mais aussi de l'amour avec une dimension plus large. La liberté arrachée au réel est figée par l'écriture dans un monde imaginaire où tout peut arriver et arrive. Ainsi, Mohammed Dib ne s'adonne pas à des débats interminables ou des contestations véhémentes. Il traduit le désillusionnement qui se creuse dans la mémoire d'un peuple abusé et avide de liberté et d'espoirs. Il substitue mythe et réalité pour enfreindre les barrières culturelles et temporaires, et avoir recours à la morale consacrée par les mythes et les contes de fées.

L'écriture dibienne est ainsi amenée à développer une trichotomie dédoublée : errance/absence /mort, et amour/présence / folie, où présence et absence vont se combiner dans la folie. Elle se localise dans un espace où la littérature est située à son niveau le plus mythique et, pour reprendre la célèbre expression d'Abdelkébir Khatibi *des textes limites* (Tahar Berki 2007) elle s'enferme sur un silence irréversible: celui de la folie, loin de la quête dont le silence ronge la rupture identitaire. L'écriture en crise d'identité sera en quête de ce sens qui ne pouvant être exprimé tend à poursuivre ce rêve Flaubertien, c'est-à-dire de l'écriture *sur rien où l'absence exprime toute présence* (Qian Sun 1997). L'écriture retrouve ainsi un espace onirique, lieu privilégié de l'absence où tout peut se dire.

Une analyse sémiotique du texte ne révélera-t-elle pas une présence de la doctrine soufie, car on rencontre dans ce texte les thèmes majeurs: le voyage, la quête, les réminiscences, et enfin *la richesse de soi* qu'on ne trouve qu'après un exil de l'esprit et du corps, et de la transcendance du corps par l'esprit? Jarbher pourrait aussi nous rappeler le mot soufi « Jabhrut » qui veut dire monde supra formel, tout comme ces lieux où errent les personnages d'Orsol. Reste à savoir comment cette quête de

l'âme s'effectue à travers le temps et l'espace, ou plutôt comment ce type de textes développe *une culture de l'ailleurs* chez Mohammed Dib ?

Certes, en Algérie, comme dans d'autres pays pré coloniaux, la modernisation a aussi affermi la culture traditionnelle arabo -musulmane. Cependant, le problème qui surgit est celui de l'universalité des normes et des valeurs humaines. La compréhension du concept *universalité* est que ces normes et valeurs soient acceptées par tous et valides partout. En fait, ce qui n'est pas clair, est ce qui est accepté partout englobe les principes des droits humains ou les éléments dans lesquels ils ont été codifiés. Ces normes ne sont pas universelles mais peuvent être universalisées, dans le but de promouvoir la dignité humaine, indépendamment de ces différences sociales, religieuses ou politiques... Par conséquent, le conflit entre l'évaluation *correcte* des normes est un conflit entre une conception *culturaliste* et *universaliste*. D'ailleurs, l'écriture dibienne révèle le défi de l'être, non pas au niveau du bien vs. mal, mais celui de l'équilibre culturel. Certes, Mohammed Dib a engagé une sorte de négociation ou conciliation entre langue d'écriture (français) et langue maternelle (dialecte de Tlemcen) et de ce fait a nourri une réflexion introductive dans un monde à deux facettes dessiné par l'intertextualité qui se tisse inexorablement et spontanément entre l'arabe et le français.

Manifestement, Mohammed Dib est l'une des figures mythiques de la littérature algérienne francophone. Ses écrits sont le reflet d'une époque, d'une mentalité en quête d'une vie meilleure faite de valeurs authentiques. Cependant, après l'indépendance Mohammed Dib ainsi que tant d'autres écrivains de la littérature Maghrébine seront en quête de ces mêmes valeurs et exprimeront leurs désillusions de

l'après-indépendance avec les mêmes interrogations et les mêmes remises en question, joie et peine, colère et désespoir, flou identitaire par rapport à soi et l'autre.

L'utilisation de la langue française comme langue d'expression a permis à Mohammed Dib de se distancer de ses thèmes, mais son écriture reste en fait une critique acerbe de la colonisation et le témoignage d'une revendication économique et sociale, qui s'est atténuée pour laisser place à une création plus personnelle ou plus nuancée par le traitement de sujets communs et variés à la fois et qui le situent au-delà d'une appartenance locale et l'inscrivent au rang de l'universel.

L'écriture dibienne qui illustre la prise de conscience et l'engagement de l'auteur contre toutes formes d'injustices, peut être interprétée comme un exutoire à sa colère et son impuissance, probablement traduit par un style symbolique et ambigu où la pulvérisation du temps, de l'espace, des personnages et du sujet de l'énonciation se frôlent avec délicatesse.

## **CHAPITRE 2 : PRINCIPAUX FACTEURS D'ILLISIBILITE**

### **1-GRANDS AXES DE LA SEMIOTIQUE TEXTUELLE**

La sémiotique constitue le texte comme objet de sens et objet d'étude du point de vue de l'énonciation, le texte se pose à distance de l'auteur, du monde représenté, des destinataires.

L'objet « texte » en sémiotique représente un objet de sens aussi le texte est un tout de signification, il n'est pas simplement une construction linguistique car un objet de sens doit être construit, aussi un texte est une manifestation de la signification mais il n'est pas la signification." la signification doit être construite (représentation modélisée/hypothétique + vérifications texte= interprétation).

La Sémiotique textuelle se base sur quatre grands axes: la dimension narrative, la dimension passionnelle, la dimension figurative, la dimension énonciative. La dimension narrative représente la structure organisatrice de notre capacité à appréhender, à produire des récits le schéma canonique correspond à des formes figées, de certaines manières de raconter. Aussi, il peut y avoir des schémas narratifs qui ne correspondent pas au schéma traditionnel. La dimension passionnelle met en scène des sujets qui sont affectés par la transformation à savoir les histoires (ex de regret, de haine). Il s'agit de prendre en charge des associations de l'action et des passions.

La dimension figurative définit un texte comme une imitation, une représentation du monde ce qui convoque quelque chose du sensible, le figuratif fait appel à des faits idéologiques et culturels. Il s'agira de traiter du problème de la mise en discours des

figures.

La dimension énonciative permet de traiter les traces de l'énonciation comme le narrateur, les questions de point de vue, d'embrayage et de débrayage. Toutes ces marques vont du côté de la persuasion et de la véridiction. La dimension énonciative est présupposée avant le texte en dehors du texte.

Un texte conjugue entre une énonciation principale et une énonciation énoncée ; ex: pour pouvoir parler il faut un débrayage, il s'agit d'une communication avec une perte réelle.

## 2- LE SYSTEME ENONCIATIF

### 2.1. PRESENTATION GENERALE

*Il est devenu traditionnel d'appeler énonciation l'ensemble des éléments absents dont la présence est néanmoins présupposée par le discours grâce à des marques qui aident le locuteur compétent à les rassembler afin de donner un sens à l'énoncé*<sup>28</sup>

Dans cette perspective, nous chercherons tout d'abord à définir l'énoncé qui est un **discours produit**, l'objet de l'analyse sémiotique puis l'**énonciation** comme l'ensemble des **opérations** (procédures, opérations, actes) **présupposées** par l'énoncé en tant que **totalité signifiante (discours) puis le discours à savoir** ; un «*tout de signification* » articulé, relatif à une instance et à un acte d'énonciation **logiquement** présupposés.

---

28 LaTour, Bruno. « Petite philosophie de l'énonciation », juin 2006, vol. XI, n°2.

*Il est également traditionnel, du moins chez Greimas, de distinguer soigneusement l'énonciation telle qu'elle est installée ou inscrite dans le discours, de l'énonciation proprement dite qui est toujours seulement présupposée.*<sup>29</sup> Aussi, Enoncé / Énonciation sont deux niveaux de description. L'ensemble des figures de l'énonciation qui sont manifestées et mises en œuvre à l'intérieur même du texte correspond à l'énonciation énoncée, tandis que l'ensemble des opérations et procédures (logiquement présupposées) qui président à l'existence de l'énoncé-discours sont de l'ordre de l'énonciation énonçante (principale).

Le sujet de l'énonciation « réelle » (auteur ou locuteur empirique dans la scène intersubjective de la communication) reste en lui-même inaccessible. Il est pris dans la chaîne récursive des « je dis que je dis que je dis que... » Il est inévitablement repoussé dans l'implicite, hors-champ.

Le sujet du discours est conçu comme une instance en construction, toujours partielle, incomplète et transformable, que l'on saisit à partir des fragments du discours réalisé.

*L'énonciation (peut être) conçue comme une (...) instance qui aménage le passage entre la compétence et la performance (linguistiques), entre les structures sémiotiques virtuelles qu'elle aura pour tâche d'actualiser et les structures réalisées sous forme de discours.*<sup>30</sup>

Certes, *L'énonciation apparaît comme l'instance de médiation (qui...) aménage le passage des structures élémentaires et sémio-narratives virtuelles, considérées en*

---

<sup>29</sup> Idem

<sup>30</sup> Greimas - Courtés, DRTL, p126

*amont de l'énonciation comme un stock de formes disponibles (une grammaire), aux structures discursives (thématiques et figuratives) qui les actualisent et les spécifient chaque fois à l'intérieur du discours qui se réalise. Le sujet énonciateur est ainsi installé à la croisée des contraintes syntaxiques et sémantiques qui déterminent sa compétence et de l'espace de liberté relative que suppose l'effectuation du discours<sup>31</sup>*

**Deux opérations fondamentales de l'Énonciation sont le :**

❖ **Débrayage :**

*Projection dans l'énoncé à partir du /je-ici-maintenant/*

- **non-je** (débrayage actantiel) « il »

- **non-ici** (débrayage spatial) « ailleurs »

- **non-maintenant** (débrayage temporel) « alors »

*Le lieu qu'on peut appeler l' 'ego hic et nunc' est, antérieurement à son articulation, sémiotiquement vide et sémantiquement (en tant que dépôt de sens) trop plein : c'est la projection, avec les procédures que nous réunissons sous le nom de **débrayage**), hors de cette instance, et des actants de l'énoncé et des coordonnées spatio-temporelles, qui constitue **le sujet de l'énonciation** par tout ce qu'il n'est pas ; c'est la rejection (avec les procédures dénommées **embrayage**) des mêmes catégories, destinées à recouvrir ce lieu imaginaire de l'énonciation, qui confère au sujet le statut illusoire de l'être. <sup>32</sup>*

---

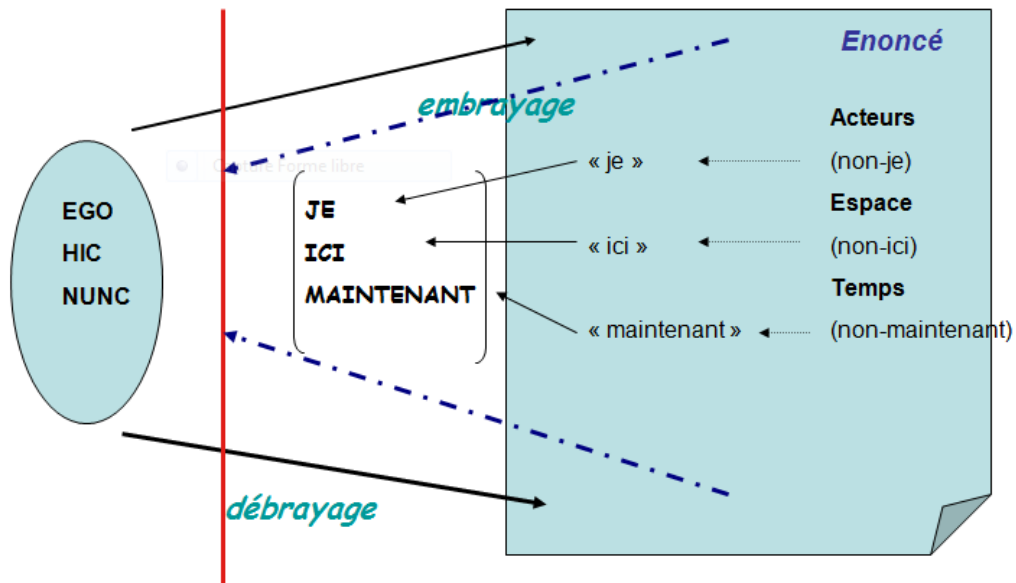
<sup>31</sup> D. Bertrand, Précis de sémiotique littéraire, p 53

<sup>32</sup> Greimas - Courtes: DRTL, p127

❖ *Embrayage* :

Inscription dans l'énoncé des **catégories déictiques qui représentent le sujet**

« je », le « ici », le « maintenant »



Et tous les indices linguistiques actoriels et spatio-temporels

« Je » ne peut se comprendre que sur l'horizon du « il ». **L'embrayage suppose le débrayage** (« il ») antérieur auquel il s'ajoute.

D'emblée, dès les premières lignes de chaque volet de la trilogie nordique, nous parlerons d'embrayage énonciatif, en manifestant un acteur du type *je* représentant ainsi l'énonciation principale. Il s'agit d'un acteur permanent.



Dans Les Terrasses d'Orsol, Le sujet opérateur qui n'est pas nommé, est défini par un vouloir savoir (recouvrer la mémoire) et un non pouvoir faire (comment reconstituer ces éléments occultés) ; on retrouve le type de performance :

Sujet -----> objet

Je            mémoire

Les actants sont les mêmes, toujours pareils, un actant déterminé pour l'instant par le pronom personnel je, et son objet

Savoir

Je -----> mémoire perdue

Pouvoir

Le sujet opérateur se présente comme un homme désespéré qui manifeste tout au long du récit le sentiment d'être perdu, de ne plus savoir comment agir, décontenancé ; c'est son rôle thématique que la séquence développe par plusieurs éléments figuratifs qui illustrent ce rôle :

Page 10 : *Je n'ai pas su quoi faire, je me pose et repose la même question, mon agitation, que j'y voie clair.*

Dans ce triptyque dibien, le texte est souvent un récit à la première personne où il y a l'insertion d'un texte autre ; le narrateur qui est l'énonciateur articule une sorte d'intertextualité dont il reste à préciser si le *il* est à introduire dans le discours de *je* ou dans un tout autre discours.

Le discours de *je* s'interrompt, et ce qui arrive en surface, c'est un discours qui arrive dans le discours de *je* donc un discours embrayé qui tombe dans un discours débrayé.

Ce sont des citations qui introduisent des **éléments figuratifs** différents (lumière, vérité, malédiction...) qui vont être superposés pour **une isotopie à la fois passionnelle pour le sujet et une isotopie** qu'on pourra appeler référentielle quand il est question de la description du boulevard, de la mer, des rues, des maisons, de la colère et du silence.

Dans les Terrasses d'Orsol, c'est toujours le même acteur *je*, mais **doté d'une multiplicité de rôles et de programmes. Il y a un programme pragmatique** (regagné, rentré à l'hôtel...) imbriqué dans un programme cognitif (il se pose des questions : que s'est-il passé ? que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire...).

Ainsi, dans la tribologie il y a une performance du point de vue narratif et une sanction (évaluation) qui posent des problèmes de modalité, à savoir celle du paraître à titre d'exemple.

Dans Les Terrasses d'Orsol, le *je* passe ainsi du programme de *savoir* à celui de *dire* ou *raconter*. De ce fait, le *je* occupe différentes positions modales,

Pouvoir/ ne pas pouvoir

Savoir /ne pas savoir

ce qui permet de bifurquer vers une sémiotique des passions.

Nous cherchons dans ce récit à décrire la variation continue et instable des états du sujet lui-même, ce qui fait l'objet de la sémiotique des passions. Dans le schéma narratif, ce qui est prédominant, c'est la dimension pathémique. Tel est le cas avec les deux actants (acteurs) *je, il* ; ces derniers ne disposent pas d'un même savoir sur l'objet de la quête ; de ce fait, cette modalité devient en elle-même *Objet de valeur* et par conséquent, *un enjeu narratif*. On ignore si le sujet se plait à entretenir l'illusion ou s'acharne en vain à percer le mystère (objet de la quête) :

Page 43 : *il ne savait pas ce qu'il cherchait mais n'osait pas se*

*l'avouer dans le secret de son cœur, n'osait pas se*

*le dire en conscience*

Ainsi, il y a une persistance de l'hétérogénéité qui peut venir des facteurs de l'énonciation mais aussi éventuellement à l'intérieur même des rôles thématiques ; ce qui nous fait aboutir vers une écriture en tension qui s'installe délibérément sur la ligne de crête entre cohérence et incohérence dont l'intérêt majeur n'est pas dans ce qui en fait la cohérence, mais dans la fragilité de cette cohérence. D'un point de vue sémiotique, ce fait rebondit sur l'idée suivante : est-il intéressant d'aborder de manière pratique, beaucoup plus que théorique, la question d'une sémiotique de l'hétérogénéité ? D'une sémiotique de la cohérence et de l'incohérence ?

Certes, la cohérence dans le récit se complique parfois par la démultiplication des sujets, mais ce qui s'affiche continuellement, c'est indubitablement la prolifération de la parole. Le sujet de l'énonciation crée une espèce de polyphonie à l'intérieur du roman, d'une part, par la voix de l'océan qui affecte le sujet acteur, et d'autre part, par

la voix off qui représente un genre de commentaire qui est débrayé à la troisième personne par rapport à une énonciation principale.

Un autre fait notoire dans la trilogie, notamment dans Les Terrasses d'Orsol, se situe dans le passage vers la fin du récit (page 188) où la narration est exclusivement prise en charge à la troisième personne du singulier *il* et qui n'est pas en italique, une marque de narration débrayée.

## 2.2. CONSTRUCTION DU SUJET À TRAVERS L'ESPACE /TEMPS

Le sujet percevant se trouve au cœur même de l'énonciation ; l'un des exemples significatifs demeure les passages spatiaux qui sont encadrés comme étant des indicateurs de démarcation. Ces derniers sont des signaux de la subjectivité du langage dans le récit. La nature de l'espace représenté reste par conséquent tributaire de ces indicateurs.

D'ailleurs, le *je* construit, notamment dans Les Terrasses D'Orsol, une chronologie à partir d'un élément non dit. On retrouve la nuit et le jour ; cela dit, le présent de l'énonciation n'est pas coordonné avec la temporalité du récit :

Page 10 : *Trois heures après j'en suis à me répéter*

ce qui retrace une performance non racontée, puis à la page 13, reprise du récit :

Page 13 : *J'ai vu ma route tracée avant d'avoir mis le pied dehors*

pour déboucher sur une construction de l'espace qui se fait :

Le sujet se positionne sur un lieu dont l'écrasement de la temporalité et de l'espace reste saillant.

Avant/après

Tout à l'heure/ maintenant

De ce fait, il est question ici d'un *je* parlant qui peut organiser tous les paramètres du discours actoriels, spatiaux et temporels, notamment des problèmes de pouvoir et de savoir (mémoire) dans le cas des Terrasses d'Orsol . Les perturbations dans les repères, la perte du désir à la fin du texte et autres caractéristiques, tout est modalisé sur le signe de la terreur et de l'échec : la terreur qui vient de l'envie, de l'incertitude, de l'échec à dire, à raconter plus qu'à voir. Ainsi, le *non pouvoir dire* consiste aussi à ne pas *pouvoir tenir à l'œil*, donc maîtriser le *voir* et ainsi maîtriser le *savoir*.

Toutes ces perturbations marquent une incapacité de repères du sujet ; ce qui traduit un débordement passionnel qui empêche le sujet de dire et qui fait prévaloir ensuite l'état passionnel sur la logique de ce qui s'est passé ; c'est ainsi que la perte du vouloir-faire vient sanctionner cette deuxième étape.

Le temporel et le spatial possèdent des valeurs symboliques. Ce qui est fondamental dans le spatial et le temporel : c'est le repérage du sujet ; ainsi une perte identitaire sera toujours rapportée à une déconstruction spatiale ou/et temporelle.

Dans Les Terrasses d'Orsol , la structuration de la représentation correspond à la structuration du récit et aussi à celle du sujet *je vois l'escarpement....loin d'ici* ; alors

que le sujet raconte, il y a une espèce d'auto-temporalité qui est marquée par deux fois : *je m'en souviens déjà donc un endroit aperçu de longue date*, une remontée référentielle de temps très anciens qui ressurgit ; il s'agit dès lors d'un sujet de la mémoire : *me fier à ma mémoire*, mémoire de la veille. Au fond, dans ce passage, le sujet se méfie de la mémoire récente, il a préféré des repères spatiaux plutôt que temporels et en même temps on retrouve à la suite, une succession temporelle très précise :

Page 13 : *Et j'ai marché dans cet écheveau de couloirs  
entortillés...ses nappes de l'équilibre parfait*

ce qui correspond à l'espace de l'inconscient.

Le paradoxe dans cette succession, c'est que l'excès de la précision temporelle aboutit une fois encore à un brouillage temporel.

Le sujet narratif de la trilogie dibienne, se manifeste également dans l'alternance des sujets énonciateurs. Par une virtualité et une ingéniosité extraordinaire, Dib fait intervenir le lecteur à la naissance et à la croissance des espaces, aux secrets de leurs signes et de leurs symboles.

Dans le passage suivant des Terrasses d'Orsol,

Page 13 : *et j'ai marché... qui ne vous trompe jamais.*

Cette scène met en avant un processus mimétique du réel permettant de représenter l'espace à l'instant même de sa naissance.

Page 14 : *je hâte le pas...formant barrage.*

La restitution de cet espace en usant **tour à tour du/le** processus d'identification, de nominalisation et d'organisation permet d'instaurer un ordre autant dans l'espace que dans la communication ; c'est ainsi que le sujet narrateur restitue la lisibilité du texte à travers la description de lieux et des directions.

Par ailleurs, l'océan est béant comme un appel silencieux ; le sujet énonciateur comme épris de la mer, se plonge dans la contemplation, au cours de laquelle s'effectue la correspondance entre l'homme et l'espace. La correspondance dibienne contient de nombreux passages attestant de cette passion. L'acte de *voir* dans les trois derniers chapitres des Terrasses d'Orsol permet d'amplifier l'expérience personnelle et sensible du monde. C'est pendant cette contemplation absorbante qu'un réseau de sens est susceptible d'être décelé, une sorte de cohérence qui s'illustre à travers une symbiose entre l'expérience intérieure, l'expérience concrète et l'expression métaphorique :

-expérience intérieure (états d'âme)

-expérience concrète (confrontation d'un sujet et d'un espace)

-expression métaphorique (relatée à travers quelques incursions de la seconde énonciation)

Merleau-Ponty illustre cette symbiose continuelle : *le spectacle m'invite à en devenir spectateur adéquat, comme si un autre esprit que le mien venait soudain habiter mon corps, ou plutôt comme si mon esprit était attiré là-bas et émigrerait dans le spectacle qu'il était en train de se donner, je suis happé par un second moi-même hors de moi, je perçois autrui ...) cet autrui n'est personne d'autre que moi même* (Merleau-Ponty, 1948).

Ce n'est plus une relation qui s'instaure entre le sujet et le monde, mais plutôt entre un esprit et un espace selon des codes cénesthésiques.

C'est ainsi qu'on obtient des sensations telles que l'angoisse, le stress, l'anxiété ou le calme, et qui permettent à l'espace d'acquérir une valeur, et surtout une symbolique.

Le rappel de l'océan, dans Les Terrasses d'Orsol

Page 15 : *je me plonge dans la contemplation de l'océan. à croire que je suis venu pour ça*

Ce retour vers l'espace, motivé principalement par la lumière liquéfiée qui inonde la séquence, traduit un sentiment obsessionnel qui s'accroît à en devenir angoissant. L'esprit du sujet se perd et fait de ce spectacle, un moment insoutenable et crée un sentiment de désarroi chez le sujet dont les pensées divaguent, d'où la personnification de l'océan

Page 15 : *et que fait l'océan...sens*

De ce fait, l'espace se structure en fonction de la perception du sujet, donc du code sensoriel mais aussi cénesthésique.

Page 15 : *rien ne se produit de ces cotés-là, la sérénité des choses pèse d'avantage, sans plus,...*

Cette contemplation met en avant une mise en scène de la statique ; ainsi l'espace est suspendu dans le monde du silence. L'espace est figé dans l'infini de la lumière, mais les pensées deviennent en *permanente gestation*. La statique envahit l'espace. Cette stagnation spatiale est importante et signifiante puisqu'elle est représentative de la grande tension qui subsiste dans l'esprit du sujet énonciateur concernant la progression



dans l'objet de sa quête. Eco, étudiant *the luminous silent stasis of aesthetic pleasure* dans *Dedalus* de James Joyce, affirme que

*le plaisir statique n'a pas la pureté d'une contemplation rationnelle ; il est frissonnement devant le mystère, tension de sensibilité, jusqu'aux limites de l'ineffable* (Eco, 1962 :36).

L'expérience de la contemplation de l'océan, marque un point culminant de la tension, où tous les questionnements et les pensées finissent par se cristalliser.

Si on se penche sur l'étude du dynamisme du personnage, on constate que *déterminer* un espace constitue une de ses fonctions fondamentales, sachant qu'il s'agit d'un sujet observateur passionné et qui de plus est affecté par ce qu'il décrit, ce qui, par conséquent, permet de définir l'effet espace qui en résulte ; c'est précisément à travers cette représentation que l'espace prend sens.

Il serait dès lors intéressant de tracer l'itinéraire du sujet narrateur et voir comment son état affectif se transforme selon ses déplacements.

Ainsi, il se positionne comme étant animateur de chaque espace qu'il désigne, de son centre d'orientation *l'hôtel* d'où il trace d'emblée son trajet,

Page 12 : *une inspiration de dernière minute m'a poussé à*

*plutôt m'orienter... vers la destination désirée, c'est*

*à dire l'océan.*

L'hôtel semble être le lieu où sont matérialisées toutes les formes d'agitation : le sujet passionné se trouve en proie à des suppositions et questionnements qui reviennent en leitmotif mais aussi à une agitation extérieure :

Page 10 : *quelle nuit que la nuit que je viens de passer !...*

d'où le besoin d'en échapper :

Page 10 : *Ce sacré nom de tohu-bohu dans ma tête ! il y a  
sans doute mieux à faire sortir, visiter la ville, elle vaut la  
peine je crois*

Dans le parcours qui mène vers l'océan, le sujet pénètre dans les rues de Jarbher ; celles-ci font naître chez le sujet une impression intense de trouble, et de déstabilisation ; ce passage insère un moment dysphorissant dans le récit.

Les maisons et les impasses qu'il traverse, tel un dispositif débrayé, assure le rôle d'opposant qui dénonce l'espace et qui amène vers une nouvelle série de questionnement sous la forme d'un discours monologal analytique :

Page 14 : *quel besoin ai-je de m'arrêter à ces détails...,*

Une fois arrivé à l'océan, le lieu de prédilection pour la contemplation chez le personnage, son inspection le mène vers la découverte ou la re-découverte du lieu de sa répulsion : ce qui marque le retour vers un état dysphorique.

Page 17 : *non, je suis pris de nausée, c'est au dessus de  
mes forces, je m'enfuis de nouveau incapable  
de poursuivre plus longtemps cette observation,  
je m'enfuis comme hier.*

Le personnage dans le récit désigne son espace qui l'affecte d'une manière ou d'une autre, à des degrés différents. Selon Greimas, les modalités pourront s'unifier comme suit sur le plan narratif ; vouloir –savoir -pouvoir *faire*.

Ce qui caractérise le personnage dibien, dans le récit trilogique, comme étant un actant-sujet, c'est le vouloir ; ce qui permet bien évidemment de lancer le processus narratif, mais également, le pouvoir qui est un genre sémantique influencé par le savoir.

Dans le récit de Dib, le non-savoir devient dans ce sens, une condition du pouvoir et incite le sujet à la recherche du pouvoir. Cela dit l'objet reste indéfini. Il n'est pas déterminé dans le récit.

C'est à ce niveau que la dynamique de l'espace intervient à travers l'insertion de différents éléments hétérogènes qui donneront lieu à des énonciations spatiales susceptibles de rendre compte de la corrélation entre le sujet percevant et l'espace ambiant qui l'affecte.

Ainsi, tous les états d'âme du sujet qui se manifestent sous forme de désir, d'attente, d'anxiété, sont des thématiques qui agissent sur l'énonciation de l'espace.

### **2.3. STATUT DES INSERTIONS**

Un autre aspect intéressant, dans les textes de la trilogie nordique, est à noter : il s'agit des italiques. Le registre dans lequel le narrateur se trouve est un registre dans lequel il commente, où il dramatise la situation et dit sémantiquement qu'il est perdu et

perturbé. Sur un mode un peu descriptif et à travers des registres métaphoriques, les insertions constituent les commentaires de quelqu'un qui est déchiré de ou par tout ce que la lumière éclaire, dévoré de l'intérieur ; celle-ci devient un fardeau puis une malédiction qui dramatise la construction de la figure du *je* personnage et qui dramatise son aspect dépossédé de lui-même pour donner un aspect très passionnel à l'horreur. Les commentaires ne font que confirmer cette perturbation. Cette constitution du *il* montre que le *je* était constitué par une autre instance narrative pour se couler en *il* vers la fin du roman sans la médiation d'une instance narrative.

A travers les trois volets de la trilogie, nous retrouvons un *je* lié à la passion où à la quête et un *je* lié au commentaire et qui représenterait de ce fait la sanction du premier *je*.

Nous pouvons également constater une incursion du narrateur / écrivain dans les trois récits : ce qui fait apparaître surtout le statut de ces italiques, et tout à coup, il y a un autre *je*, tel au théâtre, un genre de didascalie, une indication donnée par l'écrivain, une immobilisation du sujet, du monde et des choses. Il s'agit en somme d'une suspension du temps et d'un figement de l'espace qui marquent le passage vers l'énonciation décalée, qui sont soulignés par une ponctualité qui est absente mais qui crée une sorte de discontinuité dans le premier discours et de ce fait une rupture avec le récit initial. Cette énonciation décalée marque non seulement un changement d'isotopie textuelle mais également une fracture entre la dimension du premier récit (écriture romaine) et du récit amorcé par les états d'âme du sujet (écriture en italique).

Les récits mettent en avant plusieurs programmes narratifs dont la finalité serait de découvrir l'objet de la quête à travers une approche générative.

C'est en privilégiant une attitude analytique que l'on peut remonter à la quintessence des choses. Greimas ajoute à ce propos que celle-ci *repose sur un fond épistémique menant à une esthétique de la décomposition*<sup>33</sup>.

C'est au moment où l'agitation se fait insoutenable et que le questionnement atteint son point culminant qu'apparaît l'insertion pour rendre compte de *l'envahissement du sujet par l'objet*, telle une pénétration de l'esprit du sujet subissant ainsi des épreuves qui sont marquées par une temporalité et une spatialité indicibles de l'ordre du mythique ; ce qui crée d'ailleurs une sorte d'illusion romanesque dans le récit.

D'ailleurs, les insertions amorcent une subversion du cours du temps et de l'espace. On peut dire dès lors que : *l'enchâssement par la quotidienneté, l'attente, la rupture d'isotopie qui est une fracture, l'ébranlement du sujet, le statut particulier de l'objet*<sup>34</sup>

Tels sont les quelques éléments constitutifs de la saisie esthétique que nous révèle les textes de Dib. *La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entre'ouvrir ; à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection comme une possibilité d'outré sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible*<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Greimas, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.p51

<sup>34</sup>Ibid., p22

<sup>35</sup> GREIMAS, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.p78

Par conséquent, les fragments peuvent être considérés comme une insertion d'écriture qui intériorise une réflexion sur l'écriture du premier texte et par la même occasion sur la lecture, comme un méta-texte qui vient agir sur le premier texte. Il s'agit en tout point de vue d'un procédé qui permet de mettre le second texte en abyme dans le premier.

La mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir, comme des jeux de miroirs reflétant l'état d'âme déjà représenté.

Quant à la réflexion sur l'énonciation, elle est dans *la mise en abyme du contexte ou des acteurs de la production et /ou de la réception*<sup>36</sup>.

La discordance entre l'ordre du récit (narration) et de l'histoire (diégèse) est marquée par une superposition qui réfléchit non pas l'histoire accomplie, mais l'état d'âme du sujet : c'est de l'ordre du commentaire : des commentaires qui thématissent les états d'âme du sujet du récit premier.

C'est l'état passionnel du sujet qui agit comme un stimulus à l'émergence de cette insertion dans le récit.

En somme, c'est le procédé de mise en abyme qui permet d'étayer l'état passionnel du sujet-narrateur *je*. Tous ces fragments regroupés réalisent une sorte de panorama ou d'inventaire des questionnements, tribulations et tourments du sujet narrateur dans une perspective diachronique allant de la simple description vers les questionnements

---

<sup>36</sup> Dallenbach, Lucien : Le récit spéculaire, Paris, Seuil, 1977, p18

pour aboutir à l'assertion. C'est une stratification qui tend vers une sémiotique des passions et dont le résultat serait la production d'un méta-texte comme cela sera étudié par la suite.

## 2.4. MODALISATION DU SUJET D'ENONCIATION

*Comment le sujet est modalisé à partir de tout ce qui lui arrive ?*

Ce n'est pas seulement ce que le sujet fait, mais dans quel état il se trouve, raison pour laquelle, il est surpris dans des états cognitifs : il veut savoir (effet cognitif) et des états affectifs : comment il en parle (le calme). De plus, il s'agit d'un *je* qui se parle : l'acteur se dédouble, ce qui fait une construction du sujet très complexe.

Dans Les Terrasses d'Orsol,

Page 9 : *Je me pose et repose la question : que s'est-il passé ?*

C'est un *je* qui se pose à un niveau cognitif; il se met en scène à travers le présent de la narration

Ibid : *Sacré nom, je ne vais pas rester comme ça à me poser une question après l'autre*

Le *je* porte un jugement dessus. Il s'agit d'un niveau hiérarchiquement plus élevé, car il y a un sujet supérieur qui porte un jugement sur le sujet précédent : ce qui fait précisément toute la complexité de la construction.

Page 9 : *Tout à l'heure, je saurai*

Qui concerne l'état cognitif du calme ? Le *je* se met en position d'acteur, en arrêtant le programme narratif *calme*. La coupure vient avec le pronom personnel *il* dont on ignore si c'est un même personnage que *je* ou s'il s'agit d'un autre qui vient dans le même ordre et dont la fonction serait telle une *parabole* d'interpréter le premier texte au même titre qu'un proverbe.

On inscrit dès lors le texte dans le précédent qui a pour fonction de créer une interprétation possible, créer une espèce de polyphonie à l'intérieur du roman. Le point du discours :

Page 9 : *il marche au bord des ténèbres...*

suppose un récit mais qui n'est pas dans le texte.

Donc le discours de ce personnage *je* suppose que quelque chose est arrivée ; ainsi il y a un programme narratif zéro qui est réalisé et dont on a la fonction, mais pas la représentation. Par conséquent, il s'agit d'un récit implicite.

Dans le passage : *Il faut que je surmonte mon agitation*, il s'agit d'un narrateur *intradiégétique* ou *homodiégétique* au sens de Genette (1972 :256) à travers le débrayage *il* qui marque une position énonciative différente ; le narrateur n'est plus un personnage de l'histoire mais demeure ambigu du point de vue figuratif et référentiel.

En fait, le discours narratif n'est pas seulement un discours de focalisation interne, il s'agit d'un discours de réflexion. C'est une écriture en italique, qui donne l'impression



que c'est un autre texte qui est mis. Il s'agit d'un *il* qui ne dépend pas d'un narrateur principal mais d'un autre niveau.

Le sujet dans ce texte délègue une énonciation énoncée :

Page 10 : *Du calme, du calme.*

Dans

Page 10 : *Quelle nuit que je viens de passer !*

le *je* se positionne comme un narrateur, mais qui se pose comme un narrateur interprète : une nuit *pleine de tintamarre*. Puis on remarque un changement de programme :

Page 10 : *Il y a sans doute mieux à faire : sortir, visiter la ville, elle en vaut la peine. je crois. Mais pour se mêler à la foule dehors*

Cela dit, pour réaliser cet autre programme, il faut une compétence ; il s'agira d'un sujet opérateur non compétent. C'est ainsi que s'effectue le ré-embayage sur le programme cognitif de la question que l'on qualifiera d'énonciation décalée où on retrouve encore de la performance implicite puisqu'on ne sait toujours pas ce qui s'est passé.

De plus, il y a de la focalisation interne *je* et cela débraye sur *il*, mais on est dans une autre isotopie qui est plus thématique que figurative.

C'est un sujet du regard avec l'effet de ce qu'il a vu sur lui : tous les sujets sont liés. Le *je* passe par différentes constructions qui s'imbriquent entre elles. Le *je* passe de la position esthétique à travers le programme de la vision, au thymique grâce à l'affectif, puis au cognitif par le programme du savoir pour aboutir au narratif quand il s'agit de dire et de raconter, pour revenir finalement au thymique donc à l'énonciation par l'enchevêtrement des deux dernières positions (cognitif et narratif) pour développer à titre d'exemple le programme du *calme*.

Toutes ces positions là construisent le sujet *je* et peuvent apparaître à n'importe quel moment. Mais, ce qui en résulte, c'est une construction du temps et de l'espace qui devient indéterminée et qui engendre la question du discours : à quel niveau de réalité se trouve-t-on ? Au niveau des faits, du récit des faits ou de l'intertexte, à savoir la polyphonie ? Comment le sujet est-il saisi par ses voix et comment le discours rend compte de cela.

## **2.5. LE JEU SUR LES VOIX**

### **2.5.1. Les Terrasses d'Orsol**

La pléthore de questionnement, d'interrogations, de jugement et de remises en cause est frappante : c'est d'abord la voix du sujet *je* se présentant sous forme de monologue qui annonce l'insertion d'une deuxième voix, d'un deuxième sujet à la

3ème personne *il*

Les questionnements s'hypertrophient et atteignent leur paroxysme face à *la voix de l'océan*

Page16 : *Les minutes s'ajoutent aux minutes. Les avalanches de lumière s'abattent à l'entour ne peuvent empêcher que je me sente cerné par ces menaçantes....rien n'a l'air de vouloir se manifester ...la voix muette de l'océan.*

Ainsi, être en proie d'interrogations envahissantes est le rôle assigné au sujet énonciateur *je*. En contraste avec cet éclatement d'interrogations, il y a irruption imprévisible d'un 2ème sujet qui vient interrompre la première énonciation. Le texte cherche à laisser en suspens ces insertions. Il en va de même pour l'origine des questionnements et de l'objet même de la quête. Il n'y a même pas de délivrance à la fin du récit. Le réseau vocal dans le texte se résumerait en gros à deux caractéristiques :

-la première énonciation *je* interrogative et suspicieuse.

-la seconde énonciation *il* analytique et spirituelle.

Apparemment, la 2ème l'emporte sur la 1ère énonciation :

Page 168 : *il y aura toujours quelque fois ou quelque chose pour lui demander son temps, sa vie et jusqu'à ses joies et ses peines.*

sans que pour autant le sujet de la première énonciation reçoive des réponses à ces questionnements.

L'approche du premier chapitre nous donnera à constater un fait fondamental, qui est d'ailleurs manifeste : c'est que la polyphonie occupe une place particulière dans la

phase génétique. Assignée dès les premières bribes, elle ne cesse de s'amplifier (la voix de *je*, *il*, *de l'océan* et puis les *clameurs* dans la nuit).

Les interrogations cherchent une voie pour se libérer à travers une quête incessante *comme une fièvre d'écriture*, pour emprunter une expression à Raymonde Debray-Genette : la voix de la mer est une voix qui est d'abord perçue, sans être comprise comme un message spirituel. Sur la gamme sonore du récit, le silence à savoir le mutisme, a une place non négligeable. Le bruit représenté par *les questionnements* et le silence (la voix muette de l'océan) se conjuguent par leur opposition et leur succession. Dans le questionnement, à savoir *les pensées en permanente gestation*, l'installation de la voix muette de l'océan est perçue comme quelque chose d'hostile. Le moment de silence est dans le texte, l'écho d'une intense tension dramatique.

La polyphonie comme pluralité de voix, ainsi que l'intertextualité, inhérentes à l'œuvre de Dib ne peuvent rendre compte des mystères de l'âme, du sujet *je / il*, c'est pourquoi d'une part le récit ou *objet* confus demeure ambigu, et d'autre part, pour souligner l'existence de l'altérité, traduite sous forme d'interaction entre différents états d'âme.

Nous avons un sujet du regard avec l'effet de ce qu'il a vu sur lui. Tous les sujets sont liés. Le «je» passe par différentes constructions qui s'imbriquent entre elles. Le «je» passe de la position esthétique à travers le programme de la vision au thymique grâce à l'affectif, puis au cognitif par le programme du savoir pour aboutir au narratif quand il s'agit de dire et de raconter. Toutes ces positions là construisent le sujet.

On distingue dans les trois romans de Dib sélectionnés dans cette recherche, entre le narrateur et l'acteur qui sont synthétisés dans le même personnage. Le narrateur raconte son histoire en tant qu'acteur et il passe de la perception sensible, au thymique ainsi constitué. Il devient l'objet d'un vouloir savoir et même un sujet du faire (il organise des programmes). Toutes ces transformations, c'est le narrateur qui les réalise en tant qu'acteur. Quand il s'agit de dire et de raconter, c'est la fonction du narrateur qui prime (organiser des séries d'action, communiquer l'information, persuader de la vérité).

Ce sont deux niveaux où l'acteur du récit devient narrateur de son propre récit, sauf lorsqu'un acteur débrayé prend en charge l'histoire car le programme de la narration s'installe à l'intérieur du texte.

Autre phénomène qui engendre la question du discours est celui de la construction du temps et de l'espace qui devient indéterminée.

### **-Les italiques**

D'autres phénomènes perturbateurs sont les italiques qui représentent des incursions du narrateur qui apparaissent sans pour autant introduire des perturbations temporelles mais plutôt narratives.

A travers des registres métaphoriques, les insertions constituent des commentaires : incursions du narrateur /écrivain dans le récit (un autre « je » tel au théâtre), une indication donnée par l'écrivain.

Les italiques correspondent à une suspension du temps et à un figement de l'espace qui marquent le passage vers l'énonciation décalée qui sont soulignés par une ponctuation qui est absente mais qui crée une sorte de discontinuité dans le discours initial. Tous ces fragments regroupés réalisent une sorte de panorama ou d'inventaire des questionnements, tribulations et tourments du sujet narrateur dans une perspective diachronique allant de la simple description vers les questionnements pour aboutir à l'assertion. C'est une stratification qui tend vers une sémiotique des passions et dont le résultat serait la production d'un méta-texte :

Page 9 : *il marche au bord des ténèbres du monde parce que la lumière a mis sa chair en feu, elle est sa malédiction de ses yeux et il détourne ses yeux de tout ce qui vient d'elle, il a écarté les yeux de toutes les choses qu'elle éclaire*

Page 11 : *une chose qu'il s'obstine à vouloir serait ce au prix de tourments et de tribulations sans fin, une chose à laquelle, l'ayant enfin compris il lui faut se donner tout entier, et tout abandonner, quitter le terrain de sa vérité propre, supporter le fardeau, endurer ce dont il est devenu maintenant la proie et qui le hante, qui l'afflige, la vérité dont il est maintenant possédé, cette vérité dont il est dépossédé*

Page 15 : *il était partagé entre ce qu'il voyait en dehors, cette lumière, cette malédiction et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière, la même malédiction*

Page27 : *avec ce fantôme, cette idée de lui- même qui lui fait*

*face, il peut errer sans fin dans les solitudes*

*glacées, courir sans fin*

Page 34 : *la vie lui avait donné ce qu'elle avait à donner ,ce qui*

*pouvait lui advenir était advenu, et il n'en doutait pas*

Page43: *il ne savait pas ce qu'il cherchait mais il savait ce qu'il*

*avait trouvé, il le savait mais n'osait pas se l'avouer*

*dans le secret de son cœur, n'osait pas se le dire en*

*conscience*

Page 49 : *parole en suspens qui n'a pas encore fini de parler que*

*le silence s'en empare déjà ,en présence d'une écoute qui n'a pas fini elle-même d'écouter que le silence l'envahit, l'une et l'autre liées ensemble, prises et comme gelées ensemble dans un au-delà de la parole et de l'écoute où ce qui doit être dit est su ,tout en étant insu, redouté, tout en étant appelé, pendant qu'elles attendent l'une et l'autre comme si elles espéraient que ce ne serait rien d'aussi grave et lourd à dire et à écouter*

Page 61 : *N'a -t-il pas reçu en partage cette malédiction de la*

*Lumière. N'a -t-il pas mis sa chair en cendres, n'en a -t-il pas  
détourné ses yeux, n'en -a-t-il pas écarté les yeux comme de  
tout ce qui vient d'elle*

Page 62 : *comme il a reçu en partage la malédiction...comme il a  
été convié à cette fête, puis à une autre, mais pas  
ce soir, pas cette nuit et il n'y sera pas tombé par  
hasard*

Page 64 : *quelles explications lui donner ?et pourquoi ?qu'a-t-il besoin  
d'explications ? et si moi seul, moi surtout en ai besoin ? mais  
de quelles explications ?*

Page 92 : *ce qui n'a pas de nom et qui, sans repos, vous rode autour dans  
l'espoir d'en obtenir un et il ne le reçoit jamais*

Page168 : *il y aura toujours quelqu'un ou quelque chose pour lui demander  
son temps, sa vie et jusqu'à ses joies et ses peines*

C'est une énonciation décalée qui marque un changement d'isotopie textuelle et une fracture entre la dimension du premier récit et du récit amorcé par les états d'âme du sujet.

Les fragments marquent le temps de la révélation sur l'état intérieur du sujet. L'insertion en italique apparait dans le récit pour rendre compte de l'envahissement du sujet par l'objet (ce qui crée d'ailleurs une sorte d'illusion romanesque dans le récit).



Les fragments peuvent être considérés comme une insertion d'écriture qui intériorise une réflexion sur l'écriture du premier texte et par la même occasion sur la lecture comme un méta-texte qui vient agir sur le texte initial.

Ce sont des fragments qui offrent à l'observation une double articulation qui traverse la trame romanesque. Il s'agit d'un narrateur « il » qui transcende le narrateur « je », un miroir intérieur du sujet.

On se heurte dès lors aux problèmes de l'énonciation :

-d'une part, une énonciation dans l'énoncé (un énoncé dans un autre énoncé) avec des prises de parole qui peuvent être projetées donc acteurs (personnage qui prend la parole), ou les italiques (on ignore qui prend en charge ce discours) . Par conséquent, ce sont des éléments d'énonciation inscrits dans l'énoncé.

-d'autre part, des énonciations non énoncées, c'est-à-dire une énonciation qui n'est pas représentée dans l'énoncé (jeu des points de vue). Enfin, une énonciation principale dirige tout cet aspect et projette tantôt de l'énonciation énoncée et tantôt de l'énonciation non énoncée. Ainsi, le narrateur dans Les Terrasses d'Orsol s'inscrit comme un énonciateur énoncé et les italiques fonctionnent comme une hétérogénéité énonciative, figurative et textuelle. On pourra alors considérer qu'au niveau méta discursif, la dichotomie écriture romaine/italique est une mimesis de la parole interrompue ; la ponctuation aurait par conséquent une fonction énoncive et non énonciative car elle permet de découper des unités de temps. L'énonciation principale juxtapose donc les deux parties sans pour autant départager les deux positions.

### 2.5.2. Le Sommeil d'Eve

Dans Le Sommeil d'Eve, nous avons deux énonciateurs délégués :

Moi qui ai nom Faina

Moi qui ai nom Solh

Il s'agit de deux points de vue qui se relayent sur deux parties du même récit (relais d'énonciation et de narration).

Le roman pilote deux énonciations ; c'est une énonciation divisée et qui crée un effet dialogique qui donne l'impression que la même intrigue est construite deux fois.

A partir de là, il semble nécessaire de repérer la visée narrative dans le roman et prendre les deux récits comme un ensemble. En effet, ce roman raconte une histoire dans laquelle il y a, dans une perspective chronologique, deux narrateurs, puis, dans une perspective paradigmatique, il s'agit plus d'un double récit : le récit de deux énonciations. Enfin, dans une perspective plus littérale, ce texte est un ensemble coupé en deux éléments. L'un s'organise en fonction de l'autre, notamment au niveau figuratif car les figures qui sont dans le premier fragment correspondent à celles dans le deuxième fragment et de ce fait la lecture se fait de manière tabulaire (les grandeurs figuratives se correspondent et s'interprètent). C'est la forme du texte qui donne des hypothèses d'interprétation, ainsi illustrés dans les deux différentes parties du Sommeil d'Eve.

**a-Dans la première partie (page8 - page109): la construction du sujet narrateur**

*Je suis avec toi, Solh dans tes occupations*

## Situation de narrateur/narrataire

Nous retrouvons aussi des opérations de débrayage qui assurent le passage de l'instance de l'énonciation à celle de l'énoncé

Page15 *il ne recevra pas de lettres de moi pendant quelques temps.*

*Il ne s'en inquiétera pas j'espère*

## -les Italiques

### Le Sommeil d'Eve : 1ère partie

Page9 : *Moi qui ai nom Faina .je me suis tue mais pas ma voix ou peu importe, la Voix qui dit je et va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretien qu'avec elle-même.une parole en s'adressant à lui qui parlera seule où elle est.*

Page 10 : *une parole qui parlera seule là où elle est.*

Page 18 : *ce que tu es dedans et qui se veut dehors, à l'air. Ce dont vidée de toi-même, tu te trouves engagées. Cette parole.une parole séparée de tout est devenue tout.*

Page 28 : *n'oublie pas, Faina, que tu t'appelleras louve aussi.*

Page 46 : *tu connais ton vrai nom à présent, mais chut...ce nom doit rester secret...*

Page 67 : *reprendre à ton compte l'outrage sanglant et le reprenant le convertir en haine, en douleur ? Voix de la violence ou qui narre la violence endurée...*

C'est un dédoublement du « Je » (italique/romain) :

Page 133 : *j'éprouve à regarder ses mains un bonheur inexprimable .mais aussi une appréhension qui ne l'est pas moins...*

Il s'agit d'une énonciation dédoublée. C'est une superposition des énonciations.

« Je » italique : est un « je » qui énonce son énonciation. Il s'agit de la focalisation de la parole. On a deux parcours de la voix et de la parole (inscrit /raconté).

Tout cela nécessite une description précise de fragments des romans, pour qu'on puisse valider les observations.

Tout au long des italiques, on a un genre de dialogue qui s'instaure où l'on retrouve un dispositif d'embrayage et de débrayage énoncif (je/tu, tu /je), une co-énonciation qui permet la circulation entre énonciateur /énonciataire. Il s'agit d'un « je » (la voix) qui s'adresse à Faina comme un « tu » mais qui n'apparaît pas dans l'italique ; la voix fonctionne par conséquent comme énonciataire dans un premier temps, puis comme énonciateur (page 9) *moi qui ai pour nom Faina. Je me suis tue mais pas ma voix ou peu importe la voix qui dit je et va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretient qu'avec elle-même. Une parole en s'adressant à lui qui parlera seule où elle est.* C'est un jeu sur les positions de parole, les formes de dédoublements ou de débrayage de l'énonciateur.

-Dans le dialogue (page 92) les actants de la narration se transforment en actants de l'énonciation rapportée donnant lieu au couple interlocuteur /interlocutaire.

**b-Dans la seconde partie (page110–page217): sujets de l'énonciation**

Nous /Faina : actants de l'énonciation énoncée. (Je+tu)

On a un « je » qui s'installe comme un pôle de l'énonciation dans le texte et non pas seulement dans l'intrigue.

Dans cette 2ème partie, le « je » raconte Faina comme un « il, elle ». Ce sujet à la troisième personne correspond à un sujet cognitif

(page 120): *elle s'est interrogée* .

Dans le texte, on a aussi une marque d'interpellation du lecteur, récepteur, narrataire :

page172 : *d'autres qui ont été nous, d'autres qui ne l'ont pas été. Vous. La*

*parole par-dessus l'abîme.*

### **-Les italiques**

Dans cette seconde partie, les italiques correspondent à des apartés : comme des apartés de tragédie.

Page 133 : *j'éprouve à regarder ses mains un bonheur inexprimable .mais aussi une*

*appréhension qui ne l'est pas moins...*

Page 133 : *elles semblent créer l'objet sur lequel elles se posent.*

Page 133 : *ses mais, des oiseaux vivants.*

Page 135 : *d'un éclair ses yeux étaient redevenus tels qu'ils avaient toujours été.*

Page 142 : *avant.*

Page 184 : *dans ce même pull, de me retrouver ici, en ce moment...*

Page 189 : *peut être.*

Page 195 : *n'as tu pas regardé comme ton dieu étend l'ombre ? S'il, elle voulait  
resterait à demeure. Nous avons commis le soleil pour preuve.*

Page 203 : *et tu réalises que ce faisant elle a entamé avec toi un dialogue avec un  
dialogue : sans parole...*

Page 208 : *nomme-là dans l'écriture marie, alors qu'elle s'isolait.*

Page 208 : *sur qui nous lui envoyions notre esprit sous une apparence humaine sans  
défaut.*

En résumé, deux énonciations différentes s'installent ; un discours entre (je et tu) et un autre entre (je et je) où le « je » devient « il ». Il en résulte dès lors une énonciation transitive qu'on pourrait représenter ainsi : *je m'adresse à toi, je te raconte une histoire .*

Par ailleurs, une énonciation réfléchie émerge. Celle-ci porte sur les conditions de l'énonciation transitive (je suis en train de me demander comment je suis en train de faire quand je raconte). Ce discours n'est pas adressé à un interlocuteur : « tu », c'est un « je » qui se dédouble impliquant ainsi deux positions d'énonciations : le je qui parle à tu et le je qui parle à je *moi je me suis tue mais pas la voix... .* C'est la voix ainsi définie qui interpelle donc un des deux « je » qui assume le discours de la voix contrairement à l'énoncé *moi qui ai nom Faina* ou il est plutôt question de l'identité

de la personne, Faina en tant que narratrice et Faina en tant qu'énonciatrice qui se parle à elle-même (dialogue intérieur).

En fait, l'énoncé *moi je me suis tue mais pas la voix...* met en avant deux parties de Faina ; une première silencieuse et une seconde phatique qui parle et qu'on va appeler la voix. Faina est un sujet d'énonciation divisé ; un énonciateur qui produit du discours pour quelqu'un et un énonciateur qui est simplement « proférateur »; qui parle (je dis quelque chose à quelqu'un). On se retrouve face à un triple rapport : entre (je et tu), entre (je et quelque chose que je dis) et entre le je et le dire. L'énonciateur analysera dès lors ce débrayage de l'énoncé ou du contenu du discours ; c'est une analyse de la mise en récit ; une analyse des conditions même de l'énonciation. C'est la mise en discours du « je dis » que l'énonciateur va projeter sur l'attribut de la voix : un énonciateur principal qui débraye ou délègue ces positions là, qui est l'énonciateur responsable du livre.

De ce fait une autre hypothèse vient se greffer ; l'italique pourrait être un indicateur matériel ou typographique de quelque chose qui est au cœur même de l'énonciation, qui est le rapport entre « je » et « dire ». Par conséquent, il est important de situer les modes de présence des deux actants Faina et Solh.

### **2.5.3. Neiges de marbre**

#### **-Les italiques**

Les italiques sont principalement des énoncés qui sont assumés par un tiers et non par un « je », c'est un énonciateur représenté. Ainsi, l'italique a toujours pour fonction de manifester l'acte énonciatif.

On a également un aparté comme au théâtre (page 43) « *le narrateur veut il se taire* ». Le narrataire devient un énonciateur effectif. Il s'agit d'une adresse directe, c'est une mise en scène du narrateur (de l'ordre du commentaire) ; on notera particulièrement l'absence d'interlocuteur à travers les extraits suivants :

Page 23 : *il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment.*

Page 24 : *quand on parle pour parler, seulement pour parler, seulement pour se tenir compagnie.*

Page 24 : *comment se taire, comment pouvoir se taire, comment savoir quand.*

Page 24 : *il ne sait pas comment se taire, n'en a plus la force.*

Page 24 : *la force de se taire.*

Page 26 : *il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment.*

Page 43 : *le narrateur voudrait il se taire, sa voix. La voix qui dit, je, n'en continuerais pas moins toute seule. N'en parlerait pas moins comme à soi seule.*



Page 44 : *il dit je ne sais pas pourquoi ; son désir était doublé d'un autre  
désir au revers ; celui d'une union, d'une jonction remontant au  
point de départ à partir du point de rencontre, une chevauchée en  
arrière, un désir à vous changer en ombre errante jamais comblée  
et qui cherche partout une fatalité.*

Page 50 : *des images, des moments isolés, des instantanés et leur récurrence.  
Tout ce qui lui retestera. et après ? La mort viendra un jour le regarder  
en face et chercher son dû-mais il n'y sera pas, elle n'aura plus rien  
à lui enlever.*

Page 53 : *tout en haut des arbres*

*Dors, mon bébé, dors*

*Dors, le vent soufflera*

*Tout en haut des arbres*

*Le vent te bercera.*

*Un rayon de soleil*

*Un rayon sur l'eau*

*Comme un sourire pour toi*

Page 54 : *sur l'eau jouera*

*Sur l'eau sourira*

Page 68 : *et votre mère se meurt sur un autre continent plus loin, très loin*

Page 72 : *Valo. mets la lumière dans mon cœur, mets la lumière dans ma vue,  
mets la lumière dans mon ouïe...assigne-moi dans la lumière*

Page 73 : *mais là bas, sur le continent qui reste le mien, pour combien de temps  
encore : sans me reconnaître autant de science...*

Page 74 : *et l'autre là bas se meurt dans son lit.*

Page 98 : *nous avons fait de la nuit et du jour deux signes ; nous avons rendu  
sombre le signe de la nuit, clair le signe du jour*

Page 144: *ces rires ; les mêmes. Chez Lyyl et chez elle qui se meurt là bas dans son  
pays, les mêmes et Lyyl ne la connaît même pas !et moi ? L'ai-je jamais  
connue ? Parlons-en : moi, la chair de sa chair, ai-je jamais su qui elle  
est ?*

Page 151 : *quand ils oublient leurs noms d'affection, quand dépérit la tendresse  
dans le désert de solitude ; quand ils ne savent plus feindre et renoncent  
à feindre quand d'autres...*

Page 153 : *celle aux yeux étoilés...*

Page 154 : *l'abime du destin*

Page 191 : *poème*

Page 210 : *fil rouge, fil jaune et fil enfilé de perles.les grosses pour moi, les petites  
pour toi.*

Page 218 : *tout en haut des arbres*

De plus et indépendamment du caractère décalé dans la construction du récit, on a la sollicitation d'une autre position énonciative, aussi bien du narrateur que du destinataire (narrataire, lecteur).

A travers les italiques, une double dichotomie se développe :

Errance/absence

Amour /présence (folie)

On remarque page 44 : *il dit. Je ne sais pas pourquoi...* L'intervention d'un énonciateur qui assume la responsabilité de cet énoncé actualisé déictiquement et modalisé par l'interrogation. C'est un dédoublement énonciatif (énoncé enchâssant et un énoncé enchâssé) qui pose les éléments non pas à égalité mais hiérarchiquement : ce qui est d'ailleurs représenté par la différence de caractère typographique (majuscule/minuscule). La notion de dialogisme (du point de vue de la praxématique) n'écarte pas pour autant la notion de polyphonie.

Dans le cas de l'hétérogénéité énonciative, celle-ci met en jeu des voix égales : page 33 (changement d'énonciateur).

On a une mise en scène du narrataire à travers la sollicitation d'un lecteur-narrataire (page 126) « *vous vous dites : il faut quitter* », sachant que le narrataire est un être fictif qui correspond à l'image que se fait le narrateur de celui à qui il destine son récit.

Cependant, c'est un « vous » de connivence qui inclut (moi+vous), un genre de débrayage à l'intérieur du discours même, à travers le phénomène d'adresse, la marque de l'énonciation ou de la narration, la marque d'un changement de régime de la narration car le narrateur demande au narrataire d'interpréter comme quelque chose qui résulte de la lecture.

### **3-SYSTEME NARRATIF**

Partant du postulat sémiotique qu'il y a sens lorsqu'il y a de la différence, l'analyse sémiotique des textes est donc une reconnaissance et une description de la différence dans les textes telle qu'une succession d'états différents d'un personnage. Un texte se présente comme une suite d'états et de transformations. Le phénomène de succession d'états et de transformations inscrit dans le discours est responsable de la production du sens, c'est ce qui fait la narrativité.

Par conséquent, l'analyse narrative est le repérage des états et des transformations et la représentation rigoureuse des écarts de la différence qui vont apparaître sous le mode de la succession.

### 3.1. DISPOSITIF NARRATOLOGIQUE

A travers le modèle narratologique, on passe de la signification au sens (analyse discursive) dans l'intrigue de la trilogie nordique. C'est une micro analyse du roman qui nous projette dans la macro analyse du triptyque.

Il faut introduire une marge de manœuvre qui perce le statut particulier de ces ouvrages, à savoir une réflexion philosophique ; et ce par une grande maturité et une grande intelligence, une perception très fine des cultures française et algérienne ou simplement un délire de l'écrivain.

Ainsi, nous serons amenée à examiner de près le premier volet de la trilogie nordique et se pencher sur les particularités de son dispositif narratif afin d'amorcer la complexité narrative de ce triptyque dibien.

Dans Les Terrasses D'Orsol, le sujet décrit la ville Jarbher de son balcon sous forme de terrasses sur les versants d'une montagne. Jarbher représente un macro espace qui est géographiquement reconnu, mais socialement contraignant, c'est-à-dire un espace qui est réduit à sa dimension sociale et culturelle.

C'est une ville en terrasses, en gradins où le sujet décrit la ville de son balcon qui lui, se situe en haut de la montagne d'où on voit les différents niveaux de la ville.

On parle d'un texte dont on peut remettre en cause la fonction romanesque, mais qui constitue un ouvrage qui a un sens et c'est dans ce sens qu'il est une entité qui a un début et une fin. Il y a une dynamique avec une intrigue et un conflit auxquels il y a une réponse, même si celle-ci n'est pas clairement explicitée.

La dernière partie s'apparente beaucoup plus à un épilogue. Dib s'intéressait particulièrement à la mythologie. Son texte est de nature philosophique qui résume ce qui a été raconté comme dans les pièces grecques ; il synthétise le sens du récit.

Dans le texte, on retrouve des phénomènes d'enchâssement qui provoquent des anachronies narratives ; il s'agit d'anachronies par introspection au même titre que l'on retrouve des effets de ralentissement, des passages où le récit se poursuit, alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire.

Selon Ricardou, on se retrouve dans un rapport d'opposition caractérisant ainsi cette relation entre l'enchâssant et l'enchâssé à savoir : *Là où le sens domine, le texte tend à l'évanescence, là où le texte domine, le sens tend à la problématique*<sup>37</sup>

Ainsi, Ricardou, dans Problèmes du Nouveau Roman (1967), analyse la mise en abyme comme *révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient*. Il s'agit d'un jeu subtil entre les diverses grandeurs figuratives incluses dans le texte. Grassin écrit à ce sujet qu'il s'agit d'un : *vertige qui s'empare du lecteur devant la malléabilité du sens, son instabilité résultant du jeu infini des signifiants dans un texte*<sup>38</sup>.

Le lecteur se retrouve face à l'indétermination, l'absence de tout principe organisateur. Il est pris de vertige devant l'insondable et l'indicible. Cela dit, la mise en abyme peut servir à mettre en évidence le thème principal du roman. Selon Mieke Bal, la fabula principale et la fabula enchâssée se paraphrasent mutuellement grâce à l'élément ou

---

<sup>37</sup> Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978, p43.

<sup>38</sup> [http://www.jcbourdais.net/journal/lire\\_mise%20en%20abyme.html](http://www.jcbourdais.net/journal/lire_mise%20en%20abyme.html)

aux éléments qu'elles ont en commun. La fonction du sous texte est d'être un signe du texte principal ou primaire (Fabula, Paraphrase, Sous texte).

Si l'on reprend la définition de la mise en abyme en Narratologie, il s'agit en fait d'un dispositif insérant un récit (sous texte) dans le récit principal ou primaire. Ce qui est intéressant à savoir, ce sont les révélations qu'on peut obtenir par l'énonciation. Il s'agit donc d'explorer la mise en abyme prospective et rétrospective, car l'auteur se localise dans les insertions au degré zéro de la mise en abyme. Il trouble la temporalité du récit en perturbant de ce fait la compréhension du C'est une fragmentation qui est intéressante, car elle allie la rétrospection et la prospection. Contrairement au texte qui se trouve au service de la narration (comme récit) et de l'histoire. C'est le texte qui joue en fragmentant les histoires (on peut le faire tenir par l'histoire, par ce qu'il raconte), ou encore aux textes qui se posent comme savoir sur l'histoire (tout ce que génère la littérature fantastique au sens de Todorov(1972), à savoir une histoire avec un sujet d'interprétation qui n'a pas les moyens d'interpréter l'histoire qui est en train de se dérouler), le texte de Dib (1985) représente un cas de fragmentation de l'énonciation. Il s'agit d'une représentation assez complexe, en ce sens qu'il n'y a pas de représentation du degré zéro de l'évènement dont on parle ; cet évènement ne subsiste que dans le discours d'un *je*, qui d'une certaine manière se déroule :

Page10 : *-Je me suis dit*

*-J'en suis à me répéter*

En analysant la perspective narrative dans le texte, on constate une focalisation à dominante interne puisque la narration s'organise autour d'un acteur qui est le

personnage du récit. Ce dernier est le centre de toutes les perceptions mais, avec l'intrusion d'un narrateur en *focalisation externe*. On rentre dans un jeu de débrayage. Dans la perspective greimassienne, le *il* permet de rompre l'inhérence du sujet à lui-même. Cette construction prend tout son appui sur la figure d'un sujet observateur débrayé :

Page 15 : *Il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière, la même malédiction, je reste là.*

Il s'agit en somme d'une narration intercalée, une forme mixte entre narration ultérieure (la rétrospection) et une narration simultanée grâce au phénomène de mise en abîme. Tout l'intérêt de cette analyse est de rechercher quel est l'effet produit par l'utilisation de ce genre de procédé. Ce chapitre est particulièrement caractérisé par le mode itératif :

Page 9 : *- je me pose et repose la même question*

Page 12 : *- je retournerai sur les lieux*

Page 17 : *- je m'enfuis de nouveau*

ce qui évoque la permanence et l'habitude.

Par ailleurs, il subsiste des phénomènes de retour vers l'énonciation *je m'enfuis comme hier* (Page 17) ; il s'agit d'un ré-embayage vers le lieu de l'énonciation.

On peut observer cette énonciation, énoncée selon deux angles :



- celui de l'activité de perception ; on constate une mise en scène d'un objet, par exemple : l'océan qui suppose un point de vue par rapport à un foyer de perception qui est manifesté par le biais d'un observateur actorialisé, qui n'est autre que le sujet observateur, et
- celui de la narration, où il s'agit d'un narrateur principalement homodiégétique.

En établissant une typologie des narrateurs, on retrouve :

- Un narrateur intradiégétique (sujets observateurs) à travers des passages qui renvoient à des repères autobiographiques (la première partie ne représente qu'une brève d'énoncés : c'est un texte qui admet un début et une fin, mais qui n'est pas une entité en lui-même ; c'est un segment textuel). Le repérage des lieux de mémoire : ce sont des référents autobiographiques, pour lesquelles Dib marque son rapport à une culture, un pays et une langue.
- un narrateur extradiégétique : les italiques, très importantes car ce sont des signes diacritiques outre leurs significations sémiotiques, qui signifient une variable d'énonciation. Donc, le narrateur à la troisième personne du singulier exprime et ajoute un autre fil (celui des écritures en italique) qui n'ont une signification dans le texte que par rapport au premier récit à la première personne du singulier et surtout par rapport à l'ensemble du roman (énonciateur à la troisième personne).

L'énonciation est ainsi fluctuante, mobile et déplace l'énonciateur et l'allocutaire ; parfois on constate une sorte d'interversion des rôles : c'est l'allocutaire qui parle du narrateur, ce qui introduit une dimension autobiographique au récit.

## 3.2. PROBLEMES DE COHERENCE

### 3.2.1. Rappels théoriques

Greimas définit comment se délimite le corpus d'une recherche et il détermine trois caractéristiques fondamentales : l'homogénéité, l'exhaustivité et la représentativité. On admet que cette partie est représentative.

Si l'on se base sur le concept sémiotique de jonction, on remarque d'emblée dans Les Terrasses d'Orsol une relation de disjonction, car le sujet se trouve privé de son objet.

ED a perdu la mémoire (non avoir)

ED ne sait pas (non savoir)

Manipulation-action-sanction

Peut-on parler de parcours du savoir ?

*Le parcours narratif, de la situation initiale à la situation initiale à la situation finale, se réalise sous la forme de la quête d'un sujet à la recherche d'un objet. la relation entre le sujet et l'objet se situe sur l'axe du désir... La quête de l'objet par le sujet entraîne généralement un déplacement physique, des actions pratiques ; on dira qu'elle se situe sur le plan pragmatique .elle peut cependant se situer sur un plan purement cognitif lorsque l'objet consiste en une valeur non matérielle comme, par exemple dans la quête du savoir... L'objet de valeur n'est de valeur qu'à l'intérieur du*

*récit. Il n'a pas de valeur référentielle, en soi .Sa valeur tient au seul fait qu'il est l'objet d'une quête pour un sujet.*<sup>39</sup>

Ainsi, il y a un enjeu narratif dans la trilogie de Dib, même si l'objet de la quête n'est à aucun moment clairement déterminé, et que l'on retrouve à travers l'étude de :

- la dimension pragmatique
- la dimension cognitive
- la dimension pathémique : c'est une dimension qui concerne la modulation des états d'âme.

Sachant que ce sont les valeurs positives ou négatives qui définissent des sujets actant dans le schéma actanciel classique de Greimas, dans le cas du texte de Dib, ce sont les énonciations qui valorisent ou dévalorisent des différents types d'énonciateurs, de l'infinie petitesse de l'être humain.

Les catégories sur lesquelles se fondent le sujet sont mises à mal et non le contenu. L'intérêt de Greimas est de présenter le non sujet pas uniquement parce qu'il n'agit pas, autrement dit comme un sujet qui est défini par une absence de compétence, d'action ce qui est le cas de n'importe quel sujet à un moment ou à un autre dans le parcours narratif (le non pouvoir) ; cet aspect ne remet pas en cause pour autant la notion de sujet, même si celui-ci n'a pas toutes les compétences.

---

<sup>39</sup> Everaert-Desmedt, Nicole : Sémiotique du récit ,Paris, De Boeck, 2007.

### 3.2.2. Incohérence ou tension

Dans le premier chapitre du récit Les Terrasses d'Orsol, il y a une narration à la première personne du singulier et une narration en italique à la troisième personne du singulier. On se retrouve dans un narrateur que l'on peut confondre avec le sujet parlant : il y a une distance qui est introduite entre le *je* d'un sujet parlant et le locuteur *il*.

Ainsi, dans le passage :

Page 162 : *je rencontre dans la glace, l'autre, que je ne*

*m'attendais pas à voir de sitôt*

À l'intérieur même de la ligne de cohérence du sujet, nous avons un principe de cohérence qui est mis en même temps en déroute, en quelque sorte, puisque les positions respectives du *je* et le *il* se mettent à ne plus fonctionner ; ce qui ne met pas en doute la cohérence, mais cela crée un écart. Ce phénomène est récurrent dans l'ensemble de la trilogie.

Aussi, dans les récits à la première personne, on met en scène un autre. Cela fait partie de l'organisation actorielle de la trilogie. Mais le récit en italique se construit de son côté et le texte qu'on a à lire, est la juxtaposition des deux. Et cette juxtaposition est structurante de la signification, même si elle est obscurissante pour la lecture.

Par conséquent c'est un sujet qui a une sorte de vie intérieure, une vie dédoublée. Quel est ce sujet, notamment dans Les Terrasses d'Orsol, qui dit à la fois:

Page 9/10: *Il faut que je surmonte mon agitation...*

*que j'y voie clair*

et au milieu de la phrase:

Page 9 : *Il marche au bord des ténèbres du monde parce que la  
lumière a mis sa chair au feu, elle est sa malédiction et la  
malédiction de ses jours et il a les yeux de toutes les choses  
qu'elle éclaire*

Dans la trilogie nordique, le discours de *je* est cassé, fractionné par des interventions à la troisième personne qui ne sont pas référées à un acteur particulier. Ce qui donne l'impression que c'est un autre texte : il s'agit d'un *il* qui ne dépend pas d'un narrateur principal mais d'un autre niveau.

Donc ces interventions d'un point de vue extra-narratif s'intéressent non pas à un événement, mais à l'état du sujet. On tend vers une sémiotique du sujet : c'est un sujet du non savoir, mais surtout c'est un sujet qui ne sait pas lui-même: il est ouvert par les interventions à la troisième personne.

C'est ainsi que le *je* et l'insertion du *il* manifestent une faille référentielle, mais pas assez suffisante pour mettre en déroute complètement la cohérence du texte : elle crée des points de questionnement, des points de résistance. Cette tension entre le continu et le discontinu paraît très caractéristique de la poésie de Dib de manière générale, et elle s'accroît au fur et à mesure qu'il écrit.

La tension subsiste dans les rapports qu'entretiennent ces deux énonciateurs, des rapports sous tension de conflit dus à l'insistance de ces personnages devant l'inéluctabilité du temps (comprendre le temps comme euphémisme pour la mort, c'est l'éternité).

Le lecteur se retrouve face à une indistinction entre le souvenir, l'expérience vécue et celle qui est racontée ; ce qui remet en cause les bornes du récit. Cela dit, c'est l'instance narrative *il* qui suscite l'intérêt du lecteur : celle-ci est prise en charge par un observateur, observant le personnage et non le narrateur, car les insertions en italiques coupent le discours du narrateur qui vient se superposer sur celui du narrateur premier. C'est une écriture en italique qui donne l'impression que c'est un autre texte qui est mis ; il s'agit d'un *il* qui ne dépend pas d'un narrateur principal, mais d'un autre niveau.

Il y a des moments où le lecteur ne peut établir la cohérence du texte. L'une des hypothèses serait de repartir sur la notion de sujet dans la mesure où la notion de non sujet ne serait pas l'échec momentané à acquérir une compétence, mais qui va être dans l'impossibilité de se poser comme sujet, sachant à titre d'exemple que le sujet du non marcher est quand même un sujet. Simplement le non sujet du marcher n'est pas en mesure de se mettre dans un programme narratif. Ce n'est pas l'échec du pouvoir cognitif du pouvoir faire, mais l'impossibilité de se mettre dans le pouvoir faire : une espèce de non compétence de la compétence.

Pourrait-on trouver à partir de ce texte des moments où il y a des défaillances de cohérence auxquelles on ignore comment y remédier par la suite ; car la lecture répare

habituellement le vacillement de la cohérence dans le récit. La réparation des défaillances dans la construction de la cohérence s'effectue par la lecture qui conduit à une nouvelle lecture. Or, ici, la fin, qui est censée rétablir l'ordre du récit, ne suggère aucune réparation par le lecteur de cette défaillance de la cohérence. Elle ne permet pas une relecture en vue d'une nouvelle cohérence sémantique du texte par un effet de retour.

On est simplement contraint de repérer les défaillances qu'on n'arrive pas à réparer ainsi que le trouble sémantique qu'on n'arrive pas à surmonter : tel est l'exemple du *je* et du *il* et de leur redistribution. Rien ne permet de rétablir l'ordre des choses. En littérature, on l'appelle l'écriture de la modernité, qui ferait en sorte de maintenir une tension à l'intérieur même du texte, entre cohérence et incohérence, et qui refléterait précisément la spécificité de cette écriture.

Dans le schéma narratif, la dimension pathémique prédomine. Tel est le cas avec les deux actants (acteurs) *je*, *il*. Ces derniers ne disposent pas d'un même savoir sur l'objet de la quête ; de ce fait cette modalité devient en elle-même *Objet de valeur* et par conséquent *un enjeu narratif*. On ignore, à travers l'étude des Terrasses d'Orsol, si le sujet se plait à entretenir l'illusion ou s'acharne en vain à percer le mystère (objet de la quête) :

Page 43 : *il ne savait pas ce qu'il cherchait mais n'osait pas se l'avouer*

*dans le secret de son cœur, n'osait pas se le dire en conscience*

Étant donné que l'objet de la quête n'est pas nommé, le seul élément explicite demeure la relation modale du sujet à l'objet : c'est la corrélation entre les deux.

Comment l'objet construit-il le sujet ? Comment le sujet reconstruit-il l'objet à partir des compétences du savoir et du pouvoir ?

Le texte représente un bon lieu d'exercice d'observation de ces phénomènes. Reste à analyser cette tension et à en voir la fonction : comment est-elle maintenue, d'une part, et que peut on en déduire sur l'enjeu du texte, à savoir la signification et non pas le sens ? À titre d'exemple, l'époque DADA voulait tourner en dérision la littérature de manière générale : elle cherchait donc à produire du non-sens tout en produisant de la signification. Autrement dit, cette résistance à la cohérence est signifiante et relève du travail de l'interprétation.

### **3.2.3. La quête du racontable**

Nous remarquons à travers le roman des Terrasses d'Orsol, une représentation chronologique où la couleur du temps n'est pas toujours la même. C'est un ordre chronologique organisé par le travail du sujet énonciateur ; ainsi l'indexation chronologique (les jours) défile sur un présent de l'énonciation. C'est un temps qui est réglé par la découverte de la fosse (le temps se compte à partir de la découverte de la fosse).

De ce fait, on a posé le curseur de l'énonciation dans un espace/temps du retour



dont on ignore le commencement, mais que l'itération d'enquête permet d'établir une quête du savoir. Ce n'est qu'ainsi que la temporalité contribue à augmenter la tension dramatique,

Page 9 *je n'ai pas attendu pour rentrer*

Une action relatée par rapport à un temps initial qui reste trouble. D'ailleurs, la tension dramatique est dans ce qui est racontable. Y a-t-il quelque chose de racontable pour que la perspective soit centrée sur le sujet de l'énonciation vers l'acte de raconter avec une insistance très forte sur les conditions affectives du sujet ? C'est un problème qui relève du savoir, du pouvoir-raconter. En fait, on raconte la quête du racontable.

Le narrateur dans son parcours d'intensité, opère une concentration très forte sur un objet unique, le sujet est saisi par le même objet. Dans ce texte, on met en scène un rapport sujet-objet qui est tendu.

Les formules en italique marquent l'absence du *je*. Ainsi, on est amené à se demander si ces parties ne sont pas là pour se superposer du point de vue de la matérialité de l'écrit, dans le discours du narrateur.

Ces insertions viendraient s'introduire à la troisième personne en *voix off* pour justement observer ce qui se passe entre narration et récit.

Page 9/10: *Il marche au bord des ténèbres du monde*

*parce que la lumière a mis sa chair en feu (...)*

*il a écarté les yeux de toutes les choses qu'elle*

## *éclaire*

Tel un super *je* qui parlerait de *je* en terme de *il*, ce *je* narrateur s'intéresse à un *je* acteur, celui qui a fait la découverte de la chose ; mais c'est un *super je* qui parle de *je* et qui l'appelle *il*. Ainsi, il parle de ce narrateur en tant que narrateur lui-même. Il est en train de créer un lien entre *il* dont parle X et qui n'est pas dedans, mais simplement une marque typographique qui est seulement du côté de l'écrivain (c'est l'acte d'écriture de l'auteur qui est en train de conserver ce lien entre ce *je* narrateur et ce *je* acteur et qui le commente avec des termes qui sont moins figuratifs que le récit initial mais plus thématiques *ténèbres*, *lumière*). C'est du semi-figuratif et du semi-abstrait : ce qui traduit l'impression que le récit figuratif a une allure de parabole. En thématissant à titre d'exemple, ce que le sujet voit figurativement comme un parapet, sémantiquement fonctionnerait comme une autre isotopie religieuse ou philosophique et par la suite dans

Page 15 : *il était partagé entre ce qu'il voyait dehors cette*

*lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait*

*dedans, la même lumière, la même malédiction*

correspond à ce qui est raconté dehors, en tant que chose à raconter et dedans, en tant que sujet affecté. De ce fait, cela concerne un espace tensif entre le sujet et l'objet, d'où l'hypothèse du *je* narrateur et du *je* acteur. Dans le passage *Médusé par ce spectacle...je reste là*, le *je* narrateur fait un récit présent ; en ce qui concerne le *je* acteur, il ne s'intéresse pas à la capacité de raconter.

Pour la sémiotique, ce texte est à la limite de la distinction sujet-objet. Le but de l'analyse sémiotique, c'est la construction de la signification à travers de multiples questionnements : quel est le principe de cohérence du récit, le problème de la cohérence dans le récit, quels sont les éléments constructeurs de la cohérence ? Le problème de cette lecture, c'est qu'il y a des éléments de cohérence qui sont constructeurs du premier récit, cette cohérence étant bien évidemment d'ordre sémantique.

L'un des principes à étudier serait celui de la cohérence qui certes se complique parfois par la démultiplication des modalités du sujet, mais ce qui s'affiche continuellement, c'est la prolifération de la parole.

Cette hétérogénéité persistante ne dessert pas la défaillance du récit, mais c'est un point important dans ce qui est de la recherche de l'écriture en tension.

Nous cherchons dans cette trilogie à décrire la variation continue et instable des états du sujet lui-même, ce qui fait l'objet de la sémiotique des passions.

Ainsi, ce qui est caractéristique dans les récits, en plus de la structure narrative, c'est l'énonciation et les rôles thématiques. Il y a une construction de cohérence autour de la parole, et une construction à partir des rôles thématiques.

Dans les récits, il y a beaucoup moins d'appui sur la composante strictement narrative que dans les œuvres antérieures de l'auteur. Ce n'est pas sur le narratif que repose l'essentiel de la cohérence, un fait notable dans l'œuvre de Dib par rapport à son ancienne trilogie.

Rendre compte d'une cohérence perpétuellement menacée donne l'impression d'une certaine illisibilité textuelle. La spécificité de ce texte est dans cette cohérence déconstruite dans laquelle dès qu'on commence à s'y installer, on est vite dépassé. Reste à réaliser, non pas les éléments d'incohérence en eux-mêmes, mais l'effet produit par la tension et puis les éléments qui la nient (autres facteurs de cohérence qui apparaissent comme source d'incohérence).

Dans tous les romans, le *faire* est toujours défini par rapport à l'objet de la quête et dans ce cas, c'est un système où il y a une espèce de vouloir faire intransitif. Ainsi l'océan crée le désir mais pas nécessairement le désir d'un objet, d'où l'impossibilité de nommer l'objet du désir ou de la quête, ce qui fait toute la problématique d'un sujet qui désire un objet. Et très souvent dans la représentation qu'on a de l'objet de la quête c'est l'objet de valeur qui déclenche le désir. Le rôle de la manipulation en langue, c'est de donner suffisamment d'attraits aux valeurs pour qu'on décide en conséquence de se voir constituer comme désirant cet objet.

Toute la manipulation est fondée sur l'objet de valeur. C'est une représentation assez traditionnelle où la source du désir demeure l'objet. À quoi peut-on dire que l'inverse puisse être vrai ? C'est-à-dire que c'est un sujet désirant qui crée l'objet ; ainsi le désir pré-existe à l'objet. En littérature, cela se voit beaucoup ou cela était ressenti, par exemple, au début des romantiques qui désiraient *un je ne sais quoi*.

Le désir, c'est d'abord un sujet désirant. Dans ce cas précis, il y a la création d'un appel vers l'ailleurs forme qu'on pourrait traduire comme vouloir aller ailleurs et en même temps, il n'y a pas d'investissement, manifestation, vers cet ailleurs.

D'une certaine manière, nous nous trouvons devant une position d'un vouloir ou un désir référé au sujet et non pas à l'objet, donc un désir sans objet et de cette manière, la notion de quête devient problématique. L'intérêt d'une difficulté est de dire quelle en est la signification au lieu de la supprimer comme une obscurité.

Dans Les Terrasses d'Orsol, Il y a une difficulté à construire le programme de la quête et on réintroduit l'image de l'océan pour montrer du doigt l'ampleur de cette difficulté et non de la résoudre. Les interrogations créent la norme de la seconde narration. Le problème de la narration n'est pas présenté comme une question à laquelle il faut répondre mais, se trouve remplacée par une question à résoudre *ai-je vu ce que j'ai vu ?* (Page 11).

Il reste une question à élucider et qui prête à confusion et au trouble dans la majeure partie de la trilogie. De ce fait la construction de la narration substitue le rapport sujet objet à un problème de position qu'occupent en même temps les positions du sujet et de l'objet.

Un discours littéraire est construit *normalement* selon les règles d'organisation narrative, en ce sens qu'il doit mettre en place une quête d'un objet de valeur.

Dans la trilogie de Dib, cet objet représente un savoir dont la finalité est l'acquisition de ce savoir, même si celle-ci se solde par un échec.

Tous les ouvrages mettent en scène *une aventure cognitive* aux termes de Greimas:

*L'objet savoir étant la visée du discours il est évident que l'état initial d'où part la quête est un état vu de non savoir<sup>40</sup>*

Si l'on avait à schématiser la trilogie de Dib, on aurait :

*le savoir en tant que modalités et réagit nécessairement un objet de savoir situé sur un palier discursif hiérarchiquement inférieur.<sup>41</sup>*

Des questionnements perpétuels qui taraudent le sujet du discours et qui ne laissent pas transparaître une ignorance, mais un profond trouble, une sorte de refus de la vérité. Ce refus donne lieu à un échec comme le résultat de la quête et c'est bien en effet le problème ici présenté. Si l'on observe attentivement la structure du roman en tant que lecteur, on aura l'impression que le récit n'apporte pas de réponse mais structure des anaphores interminables. C'est à ce titre que l'on peut déduire que *la question contient ... L'objet du savoir le topique du discours<sup>42</sup>*

Le premier chapitre dans Les Terrasses d'Orsol articule bien l'organisation discursive et narrative du récit de l'échec :

*l'échec lui-même ne se présente pas de manière abrupte mais progressivement une série d'opérations cognitives permet de rendre compte de cette dégradation<sup>43</sup>*

---

<sup>40</sup> Greimas, Algirdas Julien: Du sens 2, Seuil, Paris, 1983, p179.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Greimas, Algirdas Julien: Du sens 2, Seuil, Paris, 1983, p188

<sup>43</sup> Ibid.

Le discours du sujet se construit grâce à une série d'**anaphoriques**, il s'agit d'une construction qui s'effectue sur différents niveaux selon les particularités de chacun :

Dans les textes de Dib, le savoir est posé comme objet valeur ; c'est ainsi qu'un discours s'organise autour de cet objet de quête et qu'on nommera discours cognitif. A travers ce sujet qui n'est autre que le sujet opérateur *je*, nous voyons s'organiser les opérations d'acquisition du savoir c'est à dire un programme narratif d'acquisition. Ainsi, les discours cognitifs se présenteront :

*Donc comme la mise en scène des programmes narratifs d'acquisition d'objets conformément à l'algorithme narratif. On trouvera donc dans le discours cognitif des énoncés du faire (faire cognitif) et le palier modal qui correspond au devoir- faire, vouloir-faire, savoir- faire et pouvoir –faire* <sup>44</sup>

A titre d'exemple, Les activités cognitives du sujet phrastique *je* dans Les Terrasses d'Orsol sont :

*Je n'aurais pas su,*

*Que s'est-il passé qui se laisserait raconter ?*

*Je suis en train de me monter la tête ?*

*Je m'en rendrai compte tout à l'heure, je saurai si je donne*

*en pleine folie.*

---

<sup>44</sup> Groupe d'Entrevennes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie-pratique, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

*Je le sais*

*Que j'y voie clair*

*Je réfléchis ... Je finirai par trouver une explication à tout*

*ça.*

*J'oublie ce qu'il faut, je ne sais plus ce que j'ai dit.*

*Je me perds en conjecture et n'en retiens aucune.*

*Ai-je vu ou non ce que j'ai vu ?*

*J'ai du accrocher mon attention !*

*Je ne sais plus quel est l'objet de ma chasse. Ce serait ce*

*rien que tout atteste autour de moi.*

Cette itération du sujet permet d'assurer l'isotopie de surface du récit et

*cette succession d'énoncés dont les caractéristiques se trouvent précisées constitue un niveau discursif autonome que l'on peut désigner comme discours cognitif.<sup>45</sup>*

En principe une fois les processus d'acquisition et de production achevés, un savoir est censé être produit, ce qui justifie l'apparition des énoncés qui mettent justement en scène ce savoir que l'on appellera *discours objectif* :

---

<sup>45</sup> Greimas, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.p182.



*Objet ne signifie nullement ainsi l'objectivité mais indique simplement que ce niveau de discours porte sur l'objet- savoir. Ce sont donc tous les discours qui concernent et présentent cet objet -valeur qui est l'objet savoir effectué et communiqué par le discours cognitif : il s'agit donc d'énoncés d'état alors que dans discours cognitif on trouverait des énoncés du faire*<sup>46</sup>

Le discours objectif est défini comme un discours qui *décrit les objets du savoir et les manipulations successives qu'ils subissent*<sup>47</sup>

Un petit échantillon à partir du récit Des Terrasses d'Orsol :

Page11 : *Maudit endroit !*

Page12 : *C'est encore plus horrible que je ne le croyais !*

Page17 : *Je suis pris de nausée.*

Ce qui est représenté ici, c'est un savoir qui est produit, mais pas nommé. Ainsi les énoncés ci-dessus résultent du discours cognitif. Ce sont des énoncés descriptifs qui font office d'arguments pour le discours qui suit, à savoir le discours référentiel.

Enfin, un troisième discours vient sanctionner d'une certaine manière un discours cognitif et qui va dans la logique du discours objectif et qui serait le discours référentiel ; un troisième niveau du discours qui fait office d'une réflexion méta-discursive sur le discours déjà produit :

---

<sup>46</sup> Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie-pratique, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

<sup>47</sup> Greimas, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.p182.

*Dans les discours du savoir la convocation du discours référentiel pour sanctionner le discours cognitif et le discours objectif met en place des procédures d'énonciation énoncée* <sup>48</sup>

Dans *Il ne fait pas l'ombre d'un doute* (Page11) : Il s'agit ici d'une figure qui manifeste un jugement fait par le sujet l'état.

Pour les insertions dans le texte, on pourrait émettre un constat sur la temporalité ; il s'agit d'un temps à valeur atemporelle. C'est le temps de la vérité, des textes sacrés. C'est une vérité admise qui n'a pas besoin d'un postulat. Si l'on avait à schématiser le récit de Dib, on aurait :

*le savoir en tant que modalités et réagit nécessairement un objet de savoir situé sur un palier discursif hiérarchiquement inférieur* <sup>49</sup>

En guise de conclusion, nous avons en place dans la trilogie nordique, un sujet qui est polarisé par son objet (une quête de l'objet), mais dont l'objet n'est pas manifesté dans le texte. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment à partir de ce non objet, le discours construit des dispositifs temporels et spatiaux pour bâtir des programmes virtuels.

---

<sup>48</sup> Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie-pratique, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

<sup>49</sup> Greimas, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.p179.

## **4-SYSTEME FIGURATIF**

### **4.1. FIGURATIVITE ET SEMIOTIQUE**

La figurativité en sémiotique, est un concept construit pour la description, emprunté à une autre discipline, celle de la théorie esthétique qui prend en charge l'art figuratif (fondé sur une imitation du monde) et l'art non figuratif (ou l'art abstrait). Tout est doté d'une dimension figurative à des degrés différents ; même dans l'art abstrait on retrouve des grandeurs figuratives car il renvoie toujours à quelque chose, même si son iconicité est moindre.

La figurativité est présente dans tous les langages sous formes de figures qui produisent ou restituent une signification. Cette dernière est celle que nous avons de la représentation du monde, grâce à notre expérience de l'objet et la façon de rendre cette expérience signifiante. La figurativité réside donc dans cette fonction du discours (abstrait ou non) qui nous permet de saisir la réalité sensible, et ce sont les rôles narratifs (autrement dit, les acteurs, tels que le sujet, l'objet, le destinataire, destinataire etc..) qui permettent de produire de l'énonciation qui suscite des figures, elles même créant de la perception.

La figure produit une signification analogue à la signification des objets, c'est-à-dire le monde tel qu'il est perçu et non pas le monde en tant qu'entité scientifique. Ici, nous avons donc deux éléments : la signification du discours et l'expérience perspective. Notre expérience du monde est rappelée par les figures du discours, nous faisons donc appel à notre mémoire (dès qu'on introduit de l'énonciation, donc du sens, on crée des problèmes sémantico anthropologiques).

Un récit crée immédiatement de la figurativité grâce à des actants (espace, temps, acteurs, objets, valeurs ...) qui représentent ainsi une image du monde. La figurativité régit beaucoup d'autres genres discursifs, elle est même présente dans des discours dit abstraits tels que les discours théoriques étant donné qu'ils sont illustrés d'exemples. A partir du moment où il y a de l'énonciation, il y aura de la figurativité (comme lorsqu'on illustre un fait scientifique tel le Big Bang par exemple) et réciproquement étant donné que la figurativité est une des caractéristiques du discours qui lui-même n'existe que dans le cadre de l'énonciation. L'un engage donc l'autre.

Les textes figuratifs entraînent une rationalité moins d'ordre déductif qu'abductif. A partir d'un fait, on fait l'hypothèse d'une règle de façon à ce que ce fait devienne un cas d'application de la loi naturelle (exemple : « ton frère s'est goinfré de confiture (=fait), il est tombé malade (=conséquences) » ; donc quand on mange trop de confiture on tombe malade (=loi naturelle).

Le discours figuratif et le discours abstrait sont différents mais ils peuvent se compléter. C'est le cas de la parabole évangélique (un récit dans un récit) qui est un discours concret dont les éléments qui la composent (principalement le signifié) sont abstraits. Ou encore lorsque nous évoquons une allégorie comme la guerre, nous sommes déjà dans un ensemble figuratif figé, une configuration. Le contenu de ce que l'on dit ne peut pas être abstrait à partir du moment où nous ne pouvons pas faire autrement que de faire des réseaux de figures (canons, soldats, armes etc..) pour évoquer cette valeur abstraite.

Ce qui est figuratif finalement, ce n'est pas l'expression, l'acoustique, ou le mot en tant qu'entité lexicale, mais bien son contenu qui renvoie à une signification d'un élément du monde naturel, c'est-à-dire un monde déjà organisé par un certain nombre de signifiants et donc un univers de sens. Une entité sémiotique se référant toujours à une autre sémiotique, nous sommes donc au cœur de l'intersémiotique.

D'après Greimas, la figurativité serait une composante thématique ou abstraite qui engage une composante figurative (en référence avec notre culture). Pour lui, le figuratif, c'est du contenu.

Joseph Courtès en donne une définition plus précise que la précédente, affirmant que tout ce qui est figuratif au niveau du contenu se réfère forcément à l'expression d'une expérience sensible ou à un de nos cinq sens. Cette définition considère la référence comme une réalité sensible contrairement à celle de Greimas où le monde est une culture. Cette affirmation paraît discutable étant donné qu'on peut avoir des discours figuratifs qui ne font appels à aucun de nos cinq sens .

D'après Denis Bertrand, la figurativité ne se réalise que dans un discours, dans l'acte d'énonciation. Cela introduit donc le problème de l'énonciation. Cette définition reprend la précédente en faisant référence au monde naturel, et surtout au monde perçu.

J. Greimas aborde également cette notion de figurativité en la liant aux problèmes de peinture : comment construire des figures dans l'image ? comment passer du signifiant perceptible à la figure ? Avec l'acte de semiosis, on articule un certain nombre de traits que nous reconnaissons grâce à notre expérience visuelle du monde, ces traits

constituant le signifiant et donc la figure (le signe objet). Ici, on se situe davantage vers la reconnaissance.

Enfin, Greimas déclare que la figurativité est, certes, une figure de rhétorique qui illustre la beauté du visuel ; mais surtout que le figuratif, c'est le paraître des choses que nous ne pouvons pas saisir (comme l'apparence, le discours)! En étant dans le langage, nous n'avons pas accès au réel, la communication humaine repose sur l'absence des choses. Si nous quittons le monde du sens, il ne nous reste plus que les humeurs, c'est-à-dire des sensibilités émotionnelles qui retrouvent l'immanence du sensible. C'est comme si nous étions au bout de la sémiotique : après le sens, il y a l'affect, le sensible. On entre dans une dimension métaphysique.

Toutes ces définitions soulignent finalement des problématiques différentes réparties différemment dans le temps. Elles posent surtout des questions de méthodologies.

La sémiotique de Greimas a développé un modèle d'analyse qui part du niveau des structures élémentaires au niveau figuratif et elle a mis du temps avant d'étudier en profondeur ce dernier niveau. Toutefois, lorsqu'on est confronté à l'analyse des textes, le besoin d'une approche figurative se fait vite sentir, car c'est par les figures que l'on accède aux ensembles signifiants.

La notion de figure chez Hjelmslev désigne une *unité non signe du plan du contenu ou de l'expression d'une sémiotique quelconque* ; en d'autres termes, chez Hjelmslev, la figure n'est pas un signe mais sert à former un signe par association avec d'autres figures. Greimas et Courtés, s'inspirant de la définition hjelmslévienne de la figure, ont transposé celle-ci en sémiotique discursive en faisant de la figure une unité du

contenu correspondant au plan de l'expression dans la sémiotique du monde naturelle. Geninasca propose une approche différente. Il redéfinit la notion de figure en partant des approches sémantiques proposées par Pottier et Greimas dans les années 1960. L'approche intensionnelle de Greimas consistait à identifier les traits ou valences permettant de dégager une structure signifiante tandis que l'approche extensionnelle de Pottier cherchait à repérer des traits permettant d'inscrire l'objet défini au sein d'un réseau. Ces deux approches ont pu être considérées comme inconciliables mais Geninasca estime qu'elles sont à la fois nécessaires et complémentaires. Ce caractère complémentaire des deux approches permet de définir la figure d'une part comme une grandeur identifiable et d'autre part comme entretenant des rapports de solidarité avec d'autres grandeurs figuratives de façon à former avec elles un ensemble signifiant.

Ainsi comprise, la notion de grandeur figurative permet d'éclairer les processus de création tels que la métaphore et la métonymie. La métaphore consisterait à associer deux réseaux qui ne présentent pas spontanément de liens communs, de façon à mettre le lecteur face à trois possibilités : (a) soit trouver une « représentation sémantique » qui leur soit commune (b) soit transformer un schéma préexistant de façon à doter la nouvelle association d'une signification (c) soit à produire un modèle d'interprétation inédit.

L'une des questions centrales que pose toute théorie des figures concerne les rapports que ces dernières entretiennent avec le monde naturel. Pour Geninasca, toute figure nominale est un acteur possible. Il distingue deux classes d'acteurs, *les acteurs figuratifs et les acteurs non figuratifs*. Geninasca rappelle que la définition du terme « figure » s'est faite dans une perspective lexicologique alors que le terme d'acteur a

été défini dans le cadre d'une grammaire narrative. Cette différence de contexte fait qu'il est parfois difficile de clarifier les rapports entre ces deux termes. De façon globale, on peut dire qu'un acteur est une structure vide et à investir au cours du discours alors qu'une figure, d'espace par exemple, est dans une certaine mesure pré-investie.

Greimas a défini l'acteur comme « une structure topologique » ouverte à des investissements sémantiques et axiologiques et qui se situe à cheval entre le plan narratif et le plan discursif. Geninasca reprend cette idée d'une « structure topologique » et fait de cette dernière une variable susceptible de rendre compte du fait qu'un acteur reste identifiable malgré les changements qui l'affectent. Mais si pour Greimas, l'acteur ne relève, à proprement parler, ni du plan narratif ni du plan discursif, Geninasca le situe au niveau discursif puisqu'il n'existe que par et à travers la parole qui le pose. Cette manière de voir expliquerait le phénomène de la « mémoire du récit » auquel on vient de faire allusion.

Selon Geninasca, une figure peut faire l'objet de deux types d'actualisations, assertive ou dénégative. L'actualisation assertive affirme l'existence comme quand on dit : « la queue de mon chat est noire ». L'actualisation dénégative est une actualisation *a contrario*, c'est-à-dire que par la négation d'un prédicat, on affirme le fait qu'il aurait pu exister. Ainsi, si on dit : « mon chat n'a pas de queue » on suppose qu'il aurait pu en avoir une. En effet, l'une et l'autre actualisation porte sur le formant « chat » avant toute évocation d'un chat particulier. C'est ce que Geninasca appelle une actualisation discursive ; elle s'oppose à l'actualisation référentielle qui, elle, concerne l'existence d'une figure dans un espace-temps donné. Cette distinction entre actualisation



discursive et actualisation référentielle permet de faire la différence entre l'approche logique et l'approche sémiotique. Pour un logicien, seule l'actualisation référentielle permet de juger de la vérité et de la cohérence d'une proposition. En revanche, un sémioticien, peut actualiser discursivement une grandeur tout en niant toute existence référentielle. Cela permet de poser deux niveaux de lecture autonomes : le point de vue référentiel n'empêchant pas une actualisation discursive. En effet, pour un sémioticien la « réalité » d'une grandeur figurative donnée : la licorne, par exemple, est indépendante de son existence discursive, de sorte qu'une contradiction sur le plan référentiel n'implique pas forcément une contradiction au niveau cognitif.

Lorsqu'une figure est actualisée dans un discours, elle retrouve pour ainsi dire son caractère de « lieu vide »; elle apparaît comme ayant une identité indépendante des réseaux de relations dans lesquels elle entre ensuite. Le terme d'identité demande par ailleurs d'être précisé, puisqu'il peut couvrir des acceptions allant de l'identité des figures en tant que variables, à celle définie par le registre d'état civil ou encore l'identité du sujet sémiotique relevant de la modalité du croire.

## **4.2. PROBLEMES DE FIGURATION : ESPACE/TEMPS**

### **4.2.1. Du point de vue de la spatialité**

Créer un espace, c'est forcément se donner un cadre pour l'action. Temps et espace sont donc bien deux données essentielles du récit de fiction dans la mesure où celui-ci transmute des données du réel. L'espace joue un rôle bien plus complexe que celui de simple cadre.

Dans les romans de Dib, on postulera que l'espace est poétisé, abstrait, en ce sens qu'il est en relation avec le caractère cénesthésique du sujet (actant). C'est un espace riche en signification. En effet, l'océan en tant qu'espace dans chaque récit est double. Il donne à l'œuvre sa *cohérence* et sa *vraisemblable*. Il est un espace signifiant en relation non pas seulement avec l'œil de l'actant, à savoir son regard, mais aussi, avec son état d'âme. Il faut donc envisager cet espace comme une composante de l'unité de l'œuvre du point de vue de la signification.

L'espace dans les roman est constitué, en effet de différents lieux, variés et contrastés, situés sur divers plans, et placés dans des relations binaires d'opposition ou d'équivalence.

espaces d'habitation / espace de contemplation,

espace réel/ irréel

désert/ habité

C'est à travers ces différents espaces que se forme l'unité de l'œuvre à titre d'exemple Les Terrasses d'Orsol et les traits sémantisés nécessaires au lecteur. Aussi, c'est l'étude du premier volet des Terrasses d'Orsol qui nous parait le plus représentatif.

Dans le premier chapitre des Terrasses d'Orsol, l'espace change soudain par le passage de l'extérieur - les rues de la ville- vers l'intérieur – l'hôtel. La catégorie sémique concernant le balcon met en relief la frontière entre /l'espace extérieur/ vs / l'espace intérieur/. La description de ces deux isotopies permet de préciser dans le récit les positions spatiales du sujet observant.

Le balcon fonctionne comme un repère de connexion qui permet de délimiter le terrain de dehors et dedans, fonctionnant ainsi comme un lieu de transmission.

Dans le parcours spatial, on décèlera la mise en texte d'un espace intermédiaire *le balcon de la chambre d'hôtel* entre l'extérieur et l'intérieur ; c'est une ligne démarcative de frontières, notamment celle du /public/ et du /privé/ ; ces deux catégories mettent en avant la notion de territoire.

Ce passage indique aussi le passage de la / dysphorie/vs / euphorie/ :

Page 9 : *Je m'en rendrai compte, mais tout à l'heure, je saurai si je donne en pleine folie et le monde aussi ; ou cette ville ; ça finira par me rattraper, par me revenir, je le sais mais tout à l'heure. Maintenant ; du calme. C'est ce qu'il me faut surmonter mon agitation,*

C'est-à-dire le passage d'un état d'âme à un autre : ce qui construit son parcours passionnel.

La comparaison de deux passages descriptifs dans le texte nous permet de mettre en avant l'opposition entre deux champs sémantiques nettement distincts / l'organique / vs / le minéral /. Les éléments figuratifs qui les illustrent sont : les bas quartiers avec leurs ruelles grises, la terre, les maisons, les murs, les bâtisses, pierre blanche, l'océan, la marée, les vagues. Ce transfert d'isotopie indique aussi le passage de la /dysphorie /vs / euphorie/.

Dans la trilogie, nous pouvons diviser l'espace en une série de catégories figuratives (sensibles) : ce sont l'ensemble des lumières, des sons, des couleurs qui donnent cet aspect de vérité au texte.

La redondance de quelques éléments essentiels : la lumière, le silence, le bruit, les rues, l'océan, sont nécessairement indispensables, car ils donnent de la substance à l'espace.

Ce sont des détails que l'on retrouve au fur et à mesure qu'on avance dans le récit à travers l'observation du sujet percevant.

Par ailleurs, sur la gamme sonore des textes s'opposent et se succèdent deux registres de signification / bruit /vs/silence /. On pourra déduire à juste titre que le silence est indissociable du bruit. Celui-ci tend à changer pour céder la place au silence pesant. Ce silence entraîne une sensation d'étourdissement, de déséquilibre.

Dans Les Terrasses d'Orsol :

Page 13 : *Et il m'a sauté dessus avec une force et une*

*soudaineté à en demeurer étourdi, le silence qui*

*y plane, y règne*

on pourra s'attendre à un retentissement dans le silence répandu dans les rues. Il n'en résulte pas moins que dans le paragraphe final, le silence monopolise l'océan infini.

C'est dans le silence que la situation atteint son paroxysme dramatique, notamment grâce à sa forme pure et abstraite.

Page 17 : *Rien n'a l'air de se manifester en fin de compte et*

*je ne sais quel est l'objet de ma chasse. Ce serait ce*

*rien que tout atteste autour de moi. Ce serait la*

*réponse...La voix muette de l'océan*

Ainsi, le silence permet à l'espace d'acquérir une densité particulière.

Un autre élément est à noter : la lumière permet d'établir la relation de l'être et du paraître. La lumière infinie permet, dans ce passage, de faire bifurquer l'imagination vers le symbolisme.

L'océan s'associe à l'isotopie de la transcendance ainsi le sujet percevant troublé plonge son regard dans l'immense paysage qui se déploie devant lui :

Dans Les Terrasses d'Orsol :

Page 15 : *Je me plonge dans la contemplation de l'océan. À*

*croire que je suis venu pour ça.*

l'image fluide n'a lieu d'existence que par rapport à celle d'une image dure, d'où l'association entre le parapet de pierre blanche et l'océan (eau / pierre).

Autre processus permettant la restitution de l'espace : on citera la formule adverbiale *en bas* qui présuppose un sujet situé sur l'axe vertical et renvoie un objet qui est en dessous, situé sur le même axe. Ainsi, tout est repéré grâce à un *élément relationnel et organisateur de l'espace*. L'œil estime la distance et la position du sujet par rapport à l'objet. Deux isotopies figuratives de repérage sont mises en avant dans la description /verticalité/ vs /horizontalité/. Dans Les Terrasses d'Orsol, Le récit réalise sur l'axe horizontal la diffusion de la profondeur.

Il conviendra également de distinguer le lieu topique (l'hôtel) et les lieux périphériques qui sont l'ensemble des espaces englobant l'espace topique à savoir : les rues, les maisons, les bâtisses, l'océan. Quant à Jarbher, elle est le lieu des épreuves et de la sanction. Ce programme complexe de déictique spatial est mis en place dans ou avec l'objectif de provoquer *l'effet de réel*.

Chaque localisateur ne surgit que dans le jeu de fusionnement et de relations avec son voisinage. Ces éléments n'ont d'existence que celle d'être avec la situation contextuelle.

Dans Les Terrasses d'Orsol, Le sujet de l'énonciation se trouve en possession d'une double tâche : la *description et l'observateur*, car il est défini entre autre par le voir. Il s'agit donc d'un discours descriptif car le point de vue est intrinsèquement lié à l'activité perceptive : *le point de vue dépend de l'observateur et son mode de présence énonciative*.

est en hauteur. La suite du texte nous confirme que c'est le point de vue perceptif du sujet qui oriente indubitablement la lecture du récit par le biais de la description. Cette dernière reflète une subjectivité assumée avec le *je*. Dans Les Terrasses d'Orsol,

Page 12/13 : *Une inspiration de dernière minute m'a poussé à*

*m'orienter depuis le meilleur observatoire qui soit ;*

*mon hôtel ; il est perché sur les hauteurs de*

*Jarbher. De mon balcon la ville vous est offerte*

*comme sur un plateau. Quel coup d'œil !*

Aussi, il faut insister sur un principe d'organisation de l'espace qui est la dimensionnalité, car elle est en rapport avec la position de l'observateur.

Le sujet opérant paraît atteint par un besoin de voir, d'observer et de ce fait contempler. C'est un chapitre qui met en avant une sorte de topos fonctionnant ainsi au niveau de l'énonciation. Celui-ci permet de positionner le personnage en tant qu'observateur dont le regard embrasse l'espace préalablement à l'action. La description spatiale semble inexorablement dépendre de la trajectoire dessinée par le regard du personnage.

On remarquera deux circulations du regard dont dépend la représentation de l'espace au sens de Genette ; la représentation du personnage immobile est déterminée par *la procédure de travelling* ; le personnage est placé sur un poste fixe d'observatoire : le balcon (page12) puis le parapet (page15) . Il s'ensuit nécessairement que l'espace s'ouvre comme un tableau à contempler. C'est ainsi que s'offre à nous des

contemplations immobiles qui permettent de rendre compte d'une impression au même titre que d'une vision.

La seconde représentation est celle du personnage mouvant qui est caractérisée par la procédure *itinérante*. Cet itinéraire permet de créer un espace à la solidité organique par opposition à la première représentation :

Page 13 : *Et j'ai marché dans cet écheveau de couloirs*

*entortillés, j'en ai sondé, exploré les profondeurs,*

*je ne pourrais pas dire combien de rues, de*

*défilés, j'avançais dans un sens et aussitôt j'avais*

*l'impression de me tromper, j'allais dans l'autre, et*

*j'avais encore l'impression de me tromper. des*

*impasses. des impasses, partout*

Ainsi, les deux représentations du personnage sont organisées dans Les

Terrasses d'Orsol, selon des séquences d'alternance :

Balcon (travelling), rues (mouvements), parapet (travelling)

On constatera dans le texte que la polysémie des situations spatiales et narratives permet la restitution de l'espace. En outre, c'est le sujet observant qui assure la lisibilité et la cohérence de l'espace car il met en place la sensorialité spatiale en se basant sur son expérience esthétique et existentielle.



En somme, l'espace se déploie sur l'axe du regard. On tend dès lors vers la modalité du *faire voir*. Dans ce sens, le regard constitue un prétexte permettant ainsi de neutraliser l'énonciation de l'espace. Le regard est mis en rapport avec la compétence de l'énonciateur.

La figure *océan* dans Les Terrasses d'Orsol, oriente la signification et y intègre des valeurs comme l'attente à travers :

Page 85 : *on court au devant de la mer, affronte de la*

*poitrine cette mer miterreinne notre vacillement*

*sous le poids du soleil, et ferme les yeux dans une*

*obscur attente, puis reçoit le choc de la vague.*

De même, l'évasion spatiale ou temporelle thématise un départ en voyage ou un exil en y actualisant la valeur *liberté* ou *libération*.

Page 86 : *Tonitruantes minutes où je me mets alors à surveiller l'océan*

*comme si à travers ses brumes j'allais discerner l'étincelant*

*chatolement d'Orsol. Mais pas trace ni reflet de rien au fond*

*de ces retraites de l'air et je comprends que ce n'est pas*

*encore le jour où je mettrai les pieds à Orsol, où je*

*parcourrai mon insaisissable ville.*

Se remémorer un souvenir soulignerait une évasion temporelle (d'une époque) : comme est le cas du sujet se remémorant son ancienne vie ou spatiale (d'un lieu) dans une autre ville que Jarbher à Orsol.

Transposant cette relation qu'entretient le sujet comme étant un corps sensible avec son environnement, à savoir dans ce cas de figure l'océan, il s'agit, alors d'une catégorie classématique, dont la thymie s'articule en un versant neutre, l'aphorie (l'indifférence)

Page129 : *je me réfugie dans mes pensées, je m'en remets à la paix des eaux ...propices eaux...de secondes en secondes les mêmes pensées ...me séparent de la réalité pour m'en révéler une autre, où des prodiges se préparent -des prodiges, rien de moins.*

La prise en compte de la masse thymique est au fondement de l'analyse sémiotique des passions.

Les valences sous la forme d'interrogation sont les conditions d'existence et d'apparition des valeurs. Chez Dib, les valences sont itératives, cela signifie que les choses ne peuvent être valorisées que si elles sont saisies dans la répétition ou l'itération ; l'océan détient une valeur axiologique (système de valeur) notamment dans Les Terrasses d'Orsol :

Page15 : *l'océan roule les même pensées , des pensées en permanente gestation, l'océan tel qu'il est, ces pensées comme elles viennent, remuées, confondues ensembles, en gestation , toujours en gestation*

Les micro-récits, donc les insertions, peuvent constituer des motifs, à savoir des unités de discours figées et relativement autonomes (sous forme de séquence).

Cet exemple, montre les liens entre l'aspect et la saisie des passions, qui sont des phénomènes fortement aspectualisés (passions iteratives), ainsi on fait intervenir le dispositif axiologique qui permet l'émergence des valeurs établies et relève du jeu des valences.

L'inertie du sujet narrateur annonce l'impossibilité d'une transformation d'un sujet d'état en un sujet de faire ; ce qui est saillant lors des passages de la contemplation de l'océan et ce qui explique la difficulté à reconstituer *un programme de la quête*, sachant que pour retracer ce programme, il est nécessaire de *transformer l'agir en faire*.

L'océan remplit sa fonction du paraître *puisque'il détient des secrets*, afin de perdurer le Mystère :

Page 15 : *et que fait l'océan pendant ce temps, il joue. Je le considère, intrigué mais à moitié seulement, étonné mais à moitié seulement : à quel jeu joue-t-il ? Il appelle dirait –on, n'en finit pas d'appeler .Qui pourrait il appeler, ou quoi ? ...Ou il essaye de calmer, d'endormir en lui quelque chose qui le travaille et il laisse aller ses regards dans tous les sens, c'est ça une chose qui demeure toujours inconnue de nous*

L'océan représente à la fois obstacle et désir d'un dépassement, car il est le créateur d'un espace où le mystère autour de la quête peut pleinement remplir son rôle d'amortisseur de sens, où l'imaginaire peut s'exercer jusqu'à représenter l'objet lui-même de la quête du sujet.

Page 16 : *Rien n'a l'air de vouloir se manifester en fin de compte et je ne sais pas quel est l'objet de ma chasse. Ce serait ce rien que tout atteste autour de moi. Ce serait la réponse...la voix muette de l'océan*

En somme, il s'agit de resémantiser l'un des objets environnants, à savoir l'océan car il symbolise le souhait de faire sortir le quotidien vers un ailleurs : *il existerait des moyens d'épaissir la vie, de l'entre couper, par des détournements du fonctionnel, d'événements esthétiques.*

Dés lors, les comportements et les attitudes du sujet, les interrogations et tourments qui lui taraudent l'esprit tout au long du récit permettent de constituer non pas une *syntaxe de la vie* pour reprendre des termes de Greimas, mais une *syntaxe de l'esprit*. L'itération des contemplations dégénère en monotonie :

Page 129 : *il n'y a rien à voir où que se porte le regard et même au –delà.*

La turbulence créée par le tumulte d'interrogation scande la seconde narration(texte en italique) et donne une cadence à la première narration(recit à la première personne du singulier).

*L'imperfection apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le Sens* <sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Greimas, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p99.

Du point de vue de la thématization, l'articulation de l'océan fait appel à un autre lieu. Ainsi à travers l'océan va se construire un autre temps.

La valeur spatiale de l'océan correspond à un au-delà. La construction de la signification à partir des valeurs va être un acte à la fois descriptif et interprétatif.

L'océan va beaucoup jouer sur la notion d'horizon d'espace non borné donc l'illimité. Ce dernier convoque un ailleurs. C'est une figure spatiale qui a une signification temporelle qui reste à déterminer. Il faut qu'il y ait itération pour que la question de valeur puisse apparaître, une fois qu'il a posé les conditions de production des valeurs, à savoir les valences, donc cette nécessité de l'itératif.

Ensuite, il faut développer le système axiologique, l'investissement, la possibilité de construire puisque la valence est investie de valeur et dès qu'il y a valeur, il y a axiologie : les motifs sont représentés comme étant des facteurs d'insistance telles que les interrogations qui donnent un effet de renvoi aux valeurs.

L'hôtel et le rocher représentent deux espaces extrêmes et entre les deux les ruelles. L'espace *océan* sert aussi le projet premier de l'auteur : retenir l'œil du sujet et par ailleurs capter son attention. L'inscription de l'espace vise à frapper le regard pour mieux plonger le sujet vers la contemplation et de ce fait sert étroitement *la reprise du questionnement* ou la remise en question.

L'auteur multiplie les lieux dans l'ensemble de sa trilogie. Il privilégie un espace très ouvert : l'océan tel un récit d'itinérance qui est circulaire (retour au point de départ : l'océan lieu de la découverte par exemple, mais aussi, un récit d'alternance fondé sur une opposition des lieux. (réel / imaginaire, proche /lointain) .

Il est clair que Dib fait de l'océan un lieu avec les propriétés d'un actant du récit. Cet espace a donc du sens car il entre à part entière dans les éléments soumis à l'interprétation.

C'est un espace lié aux préoccupations intérieures du sujet ainsi, il ne définit pas uniquement le cadre d'une action mais permet aussi de servir à l'expression des modulations de l'état du sujet.

La détresse du sujet est d'abord caractérisée par des notations indirectes. Son état intérieur est traduit par un désir de découverte irrépressible ; la notation spatiale et les insertions font écho à des états psychiques. Le dehors est à l'union du dedans (énigmatique, intrigant, sans aucune réponse) l'espace se montre plus menaçant. Le sujet se trouve de ce fait dans une situation de déstabilisation. Le but du sujet sera peut être d'appriivoiser cet espace, d'apporter des réponses.

Si l'océan est si prégnant notamment dans Les Terrasses d'Orsol et Le Sommeil d'Eve, c'est semble t-il, parce qu'il est relié aux préoccupations même du sujet, étant donné qu'il est porteur de valeurs obscures. Il est légitime dès lors d'incorporer des insertions telles des pensées métaphoriques afin d'assurer la médiation entre le dedans et le dehors ou du moins la représenter. Ainsi, l'espace *océan* n'est pas seulement une représentation du cadre *décor* du récit, mais fonctionne aussi d'un point de vue métaphorique comme atmosphère. Espaces hétérogènes et en alternance, les lieux doivent, dans l'extrait de Dib être repérés, hiérarchisés pour faire système. L'espace dans le récit revêt une fonction bien précise celle de délimitation ou d'ajustement du caractère du sujet.

L'espace avec d'autres signes permet de composer dans ce cas le portrait moral de l'actant. De ce fait, les lieux (construction + océan) interagissent avec d'autres éléments (insertions) afin de fournir des indices supplémentaires sur le sujet, et surtout sur ses états d'âme. L'espace *océan* relevé grâce sa manifestation redondante nous conduit vers une construction d'une grammaire de l'espace. Celle-ci ne peut s'établir qu'en identifiant les propriétés, les conditions et les modes de représentations de cet espace à savoir *les attributs sensibles de l'espace* pour reprendre les termes d'Henri Mitterand (1987). C'est à la lumière de l'état psychologique du sujet que s'ouvre un chemin vers la connaissance de la spatialité. Les incessants questionnements s'imposent comme un instrument puisque l'espace nous paraît se définir essentiellement en raison de leur perpétuité :

Page 12 : *Que je me ressaisisse, il en est grand temps. Je retrouverai sur  
les lieux...*

Les espaces prennent vie dans le récit en produisant des effets sur le sujet autant visuels,

Page 15 : *je reste là, malgré moi pourtant mes yeux se mettent à  
chercher....*

des effets sensoriels,

Page 10 : *pleine de tintamarre, traversée de clameurs...*

mais aussi psychologiques,

Page 11 : *non autant reprendre, les choses depuis le début...avant tout  
autre : ai-je vu, ou non ce que j'ai vu ?*

L'esprit reflète les sensations venues de cet espace sensible. La représentation de cet espace est inhérente aux multiples états d'âme du sujet. Ce récit illustre bien le rôle crucial de l'esprit dans la perception de l'espace.

Dans la page 15, le sujet énonciateur assiste à ce spectacle ; il est incontestable que la sensorialité de l'espace est en rapport direct avec l'état d'esprit du sujet puisque les différents espaces dans le récit se construisent et prennent sens qu'après être entrés dans le schéma perceptif du sujet observant :

Page 14 : *je me disais en tête à tête quel besoin ai-je de m'arrêter à ces  
détails ?pourquoi je m'embarrasse...ce sens qui ne vous trompe jamais*

Au premier abord, la sensorialité spatiale semble correspondre à la vue, mais en étant principalement complétée par des expériences cénesthésiques, des sensations internes qui contribuent à l'expérience de l'espace. Ces sensations sont définies tour à tour comme le stress, l'angoisse :

Page 9 : *et je me pose et repose la question que s'est-il passé ? Que je  
surmonte mon agitation*

la tension :

Page 15 : *et que fait l'océan pendant ce temps il joue...à quel jeu joue-t-il ?*

mais aussi l'attirance :



Page 15 : *médusé par ce spectacle*

ou enfin la répulsion :

Page 17 : *non je suis encore pris de nausée, c'est au –dessus de mes forces, je m'enfuis de nouveau, incapable de poursuivre plus longtemps cette observation, je m'enfuis comme hier*

Page 12 : *c'est encore plus horrible que je ne croyais ...ce n'est pas possible.*

Dans le passage page 15 :

*médusé par ce spectacle il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière , la même malédiction, je reste là malgré moi .*

A travers le corps du sujet énonciateur, se déploie une corrélation entre le dedans de l'être humain et le dehors spatial qui interagissent entre eux. C'est l'espace qui éveille et fait vibrer le sujet énonciateur. Par ailleurs, les réactions du sujet énonciateur permettent à priori de rendre compte d'un aspect de l'espace qu'il côtoie, mais surtout d'en déduire le sens à l'image des états d'âme. Ce qui signifierait par conséquent que les différents états par lesquels le sujet passe tel un *sujet passionné* permettraient la structuration des espaces qui l'entourent. Le texte puise sa force dans la subtilité cénesthésique. À titre d'exemple, l'étendue marine atteint le regard du sujet percevant et modifie sa vision, à travers une personnification de l'océan. L'écriture a donc affaire à une esthétique du sujet ou de l'état du sujet représenté :

Page 15 : *médusé par ce spectacle...*

Le sujet plonge son regard dans le paysage immense ; la lumière est telle qu'elle efface toutes les couleurs.

Page 15 : *Un infini de lumière et il déroule ses lourds plis*

*brillants, ne cesse de mouvoir, de se rapprocher*

*sans jamais arriver*

La lumière permet d'accentuer les points culminants de la lumière vive et fait bifurquer l'imagination vers le symbolisme. Ainsi, avec la lumière liquéfiée, le texte prodigue les effets d'éclats, attire l'attention sur la profondeur et surtout le mystère insondable et assigne un sens symbolique à l'océan. Le chapitre frappe de surcroît par son aspect incolore et sobre, seule la lumière est apte à incarner l'immensité de l'espace.

On rencontre dans ce récit un sujet à multiples positions modales. En plus du fait qu'il soit un sujet du non-savoir, non-pouvoir, vouloir, c'est un personnage contemplateur, qui se place sur un observatoire : le balcon, ou le parapet lorsqu'il est immobile et puis exploitait un regard mouvant lorsqu'il traverse les rues. C'est ainsi que l'espace devient sujet à l'observation. On obtient dès lors des contemplations mobiles et immobiles.

Ce qui permet de rendre compte du développement de la représentation spatiale et de la corrélation entre le sujet et l'espace, ce sont les différents dispositifs mis en œuvre dans l'énonciation.

On pourra conclure à juste titre qu'il y a trois espaces fondamentaux dans le chapitre initial du récit : l'hôtel, la rue, l'océan.

Les descriptions en elles-mêmes ne sont pas exhaustives. C'est plus l'agitation que ces espaces suscitent qui semble pertinente du point de vue quantitatif : par exemple dans la première page, les questionnements occupent pratiquement toute la page et presque la demie page dans la page 14. Il en est de même pour les derniers paragraphes.

C'est dans le premier chapitre que l'on retrouve les plus longs fragments d'interrogations et de suppositions.

Les quatre derniers paragraphes désignent une fois pour toute le lieu principal où la contemplation se déroulera.

Il est à noter que cette espace n'apportera en rien un éclaircissement sur l'objet de la quête en lui-même.

La contemplation de l'océan le transforme, cela dit, en un lieu mystérieux. C'est ainsi, que l'on peut considérer qu'un espace est motivé et rarement occasionnel et comment les questionnements font office d'avant texte. C'est la coalescence de la curiosité, de l'attente et de l'anxiété qui permettent d'engendrer des représentations de l'espace qui à leur tour les thématisent. Ainsi l'hôtel sera le lieu de l'agitation, la rue le lieu de l'analyse et enfin l'océan le lieu de la contemplation et de la découverte.

L'analyse du premier chapitre de Dib, nous aura permis de définir l'espace comme étant un centre d'attraction lié à un sujet-observateur passionné dont les états affectifs se spécifient en fonction des paysages narratifs. Expliciter ce rapport de corrélation

relève du procédé de la focalisation **ou du point de vue** afin de déterminer les positions et les modes de présence du sujet-narrateur.

La notion de subjectivité intervient dans cette expérience de l'espace ; elle est inhérente à sa représentation. La subjectivité fait partie intégrante de l'activité narrative puisqu'elle désigne la compétence d'un personnage s'imposant comme sujet-énonciateur.

Dès lors, les énoncés spatiaux sont présentés comme le résultat d'un pouvoir de narrer transféré à un sujet énonciateur. La représentation de l'espace demeure inexorablement subjective. Rendre compte de la subjectivité dans un récit, revient à rechercher son système de repérage de déictique. Dans une situation d'énonciation, les premiers indicateurs demeurent les pronoms personnels.

Dans les passages suivants par exemple :

Page 14 : *je vois l'escarpement où mon incursion a pris fin hier*

Page 16 : *me penchant d'avantage j'aperçois tout en bas comme un sombre troupeau....les avalanches de lumière qui s'abattent à l'entour ne peuvent empêcher que je me sente cerné par des menaçantes ténèbres.*

ces exemples font intervenir la notion d'instance d'énonciation. On retrouve la catégorie personnelle de la première personne *je* et l'adjectif possessif *mon*, en plus du déictique temporel *hier* qui implique un sujet autant énonciateur que narrateur. Par la suite les énoncés spatiaux qu'il prend en charge sont justifiés par le *regard* -je vois-

par le toucher -je touche- mais aussi par le sentiment intérieur-je me sente- Chez DIB, on remarque un glissement d'un mode de focalisation à un autre à travers les changements des sujets énonciateurs *je* et *il*. C'est ainsi que se dévoile la subjectivité inhérente à l'espace.

La focalisation externe concerne les énonciations où le narrateur voit et sait tout. Cette focalisation prend forme dans les insertions à la troisième personne. Il s'agit bien sûr d'un genre de focalisation moins marqué par la subjectivité.

Ainsi, Benveniste fait justement cette distinction entre la subjectivité et la non-subjectivité des énonciations. La différence entre l'énonciation *subjective* et l'énonciation *non-subjective* (Lemelin 2001) apparaît en pleine lumière, dès qu'on s'est avisé de la nature de l'opposition entre *personne* du verbe. Il faut garder à l'esprit que la *3ème personne* est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie pas à une personne, parce qu'elle se réfère à un objet placé hors de l'allocution ; ce qui caractérise bien le sujet *il* de la seconde énonciation : il est insaisissable mais omniscient.

Ce qui est important à signaler, c'est que la focalisation externe ne demeure jamais constante au long du chapitre. La focalisation interne est à mentionner: on ne voit et on ne ressent que ce que le personnage focalisateur ressent ou voit. Cette focalisation fait office d'un décalque des contemplations, des angoisses et incertitudes du sujet passionné. La focalisation interne paraît comme le meilleur procédé pour transposer l'état intérieur du sujet sur l'espace encadrant.

Autrement dit, l'espace est soumis à l'état d'esprit du sujet passionné. La fin du récit met en place définitivement cet état du sujet du non savoir, et du non pouvoir. Du point de vue de la thématization, l'articulation de l'océan fait appel à un autre lieu, ainsi à travers l'océan va se construire un autre temps.

#### **4.2.2. Du point de vue de la temporalité**

Quant à la temporalité des récits de ce triptyque, est-il question ici de temps linéaire ou cyclique ?

De prime abord, c'est un temps lié à l'énonciation aussi nous nous concentrerons sur l'étude du premier volet Les Terrasses d'Orsol qui nous parait le plus représentatif.

Page 9 *Je suis revenu,*

Page 14 *Je me disais*

Par rapport à un temps zéro de l'énonciation, le temps raconté est parfois linéaire car on a l'impression qu'il tourne autour du même événement

Page 10 *Trois heures après*

Ainsi il y a bien une temporalité de l'énoncé et une temporalité relative à l'énonciation :

Page 10 *Je me dis*

Il s'agit du présent de l'énonciation ; par contre le passage

Page 10 *Trois heures après j'en suis à me répéter*

ouvre une sorte d'étendue temporelle qui est du côté de l'énonciation et non pas du côté de l'énoncé.

Il y a donc un présent de l'énonciation qui est obligatoire, mais ce temps se trouve déjà dédoublé à savoir un temps de l'énonciation énoncée :

Page 10 : *Je me dis*

Cette énonciation est temporalisée :

Page 10 : *Trois heures après j'en suis à me répéter*

C'est un jugement sur ce qui a été dit, cependant on relève également des événements de la narration de l'histoire

Page 10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer !*

*Pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de*

*gigues de sauvages et je n'ai pas été les chercher*

*loin ces sauvages, seulement sur les*

*boulevards....*

et une indication du passé raconté.

Quant à la question d'un éventuel temps cyclique, celui-ci pourrait être relevé par la routine de la remise des rapports, toutes les semaines (explicité dans le reste des chapitres) ou il s'agirait plutôt d'un temps répétitif beaucoup plus que cyclique.

Les trois dimensions sémantiques d'après lesquelles s'organise le système temporel reposent sur les oppositions sémantiques suivantes :

- Perspective temporelle : rétrospective vs prospective
- Registre temporel : monde commenté vs monde raconté
- Relief temporel : premier plan vs arrière plan.

Dans le premier chapitre des Terrasses d'Orsol, on constatera que l'extrait contient des verbes à perspectives neutres (présent et imparfait).

Le chapitre contient également des verbes à sens rétrospectifs, à savoir le passé composé et des verbes à sens prospectifs : futur simple et futur antérieur.

La perspective neutre ou temps zéro est exprimée par les formes de l'imparfait : contorsionnaient, gesticulaient, tombaient, changeaient, j'étais, devenais, je croyais, était, j'avais, je venais, je l'avais, avait, j'avançais, j'allais, j'avais, allait, hissait, je côtoyais, s'entouraient, me disais, me répondais, reconnais, ce n'était pas, se dérobait, il voyait ;

et parfois par le présent de la narration, à savoir à travers les différentes insertions tout au long du chapitre :

Page 9 :        *je vois l'escarpement...je suis dans cette rampe... je regarde...je hâte... je force encore le pas... je n'hésite pas... je me mets... je touche le parapet... je m'y tiens ... il m'arrive à la taille ... je me plonge... il déroule ses plis...*



*ne cesse de se mouvoir... je reste là... il joue... je le considère... il appelle... il fixe sur moi...*

Quant à la rétrospective, elle est représentée par les formes du passé composé *je suis revenu...je n'ai pas attendu..... je n'ai pas demandé mon reste....*

Enfin la prospective est représentée par les formes du futur (futur simple et futur antérieur)

Page 9 : *je n'aurai pas su quoi faire d'autre*

Page 9 : *je m'en rendrai compte*

Page 12 : *je retournerai*

C'est à travers ses formes temporelles (le registre temporel) qu'on reconnaît un texte comme étant un texte du monde commenté ou du monde raconté. Dans le texte de Dib, les formes temporelles du récit et du commentaire sont mêlées. Cependant elles ne le sont pas arbitrairement, mais ceci est fait consciemment dans le but de montrer la prédominance d'un registre sur l'autre ou plutôt d'un monde sur l'autre.

On retrouve dans le passage plusieurs formes appartenant au groupe des temps du monde commenté à savoir :

- formes du présent (perspective neutre ou temps zéro)

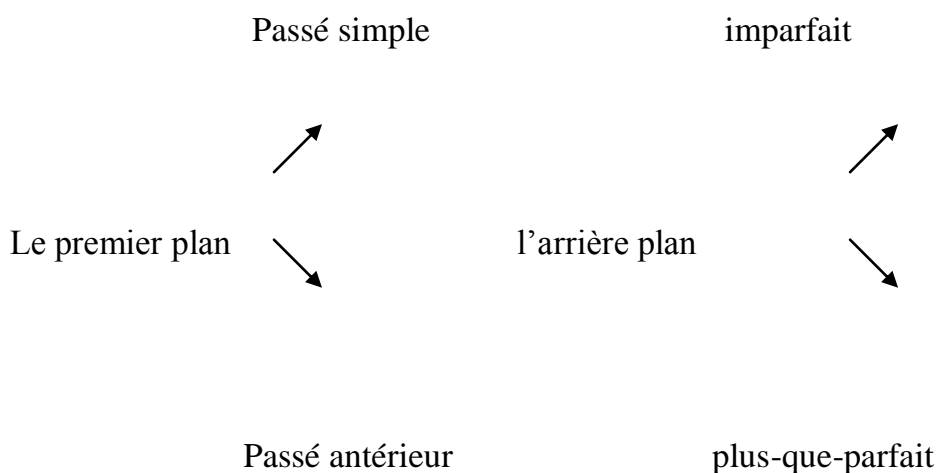
- formes du passé composé (rétrospective)

- formes du futur (prospective),

auxquelles répond une seule forme temporelle du récit ( les formes de l'imparfait à perspective neutre ou temps zéro), sachant que la majorité des formes temporelles appartient au registre du monde raconté (le récit).

Le texte, ainsi, est assez homogène dans sa structure temporelle car le monde commenté prend le dessus sur le monde raconté.

Cela dit, lorsque la *perspective neutre* est utilisée dans le chapitre, c'est pour la plupart du temps ne pas informer le lecteur sur le rapport entre le texte et le temps de l'action. Enfin, du point de vue du relief temporel, on retrouve uniquement des temps de l'arrière plan, sachant que



Après un bref aperçu linguistique, l'étude narratologique permet d'analyser la gestion du temps dans le récit, en intégrant une étude sémiotique qui sera plutôt du côté de

l'énonciation, c'est-à-dire le rapport entre l'énonciateur inscrit dans le texte et les différents paliers de temporalité dans lesquels s'inscrit le *je* narrateur.

- Une temporalité du récit raconté ; des événements. Cette temporalité des événements dont il parle quotidiennement *je suis revenu*.

- Une temporalité passionnelle : réaction du sujet aux événements ; il y intègre sa propre temporalité puisqu'il a un présent de l'énonciation qui intervient *il faut que je surmonte mon agitation, Il faut que je retrouve mon calme*. Il s'agit d'un sujet énonciateur présent qui se positionne par rapport aux événements qu'il raconte. C'est un sujet de mémoire en plus d'un sujet narrateur : il raconte *quelle nuit, que la nuit que je viens de passer*.

Comment s'effectue chaque organisation temporelle ?

Partant du principe que le texte de Dib n'est pas une application réelle et donc constituée ailleurs, la particularité de ce texte réside dans le fait qu'il est en train de construire de manière un peu compliquée sa propre organisation essentiellement temporelle. Il le fait sur cette ambivalence entre l'univers du récit et l'univers de la narration *racontante*. Ces deux univers sont focalisés sur le même actant *je* de sorte qu'on ne sache pas quelle est la part de la séparation entre la narration et le récit : si ce qu'il raconte est un événement qui effectivement a eu lieu avant l'instant où il raconte

ou s'il est en train de projeter dans un passé quelconque des événements qui seraient purement du ressort du fantasme présent.

Ce qui trouble le tout, c'est l'investissement d'un genre de méta-sujet *je* qui est présenté *Il faut que je me calme* né de l'effet de son propre récit qu'il a sur lui en tant que narrateur.

L'objet est en doute, de même que le sujet parlant est en doute

Page11 : *Il ne fait pas l'ombre d'un doute*

L'énoncé affirme ce point de vue, la vérité de ce qu'il dit.

La temporalité est à tous les niveaux, sachant qu'il n'y a pas de logique qui affecterait l'élément linguistique et à priori l'élément sémiotique.

Donc la linguistique est là comme signifiant mais sans signifié apparent d'où l'intérêt d'une hypothèse formelle sur la construction du contenu que serait une perspective énonciative.

Dans les passages :

Page 9 : *Maintenant du calme*

Page10: *Du calme. Du calme.*

le sujet se remet en cause (état subjectif) en tant que sujet observateur. C'est du récit autobiographique *je vois l'escarpement...* (Page14), et puis, d'autres moments où il s'interroge en tant que narrateur actant de son récit passé

Page12 : *Que je me ressaisisse, il est grand temps.*

Le présent d'énonciation est la seule chose qui peut nous servir de point fixe, mais un présent de l'énonciation dans lequel le sujet est posé en tant que sujet parlant mais qui n'est pas assuré, ni de ce qu'il fait, ni de ce qu'il dit,

Page12 : *Que je me ressaisisse, il est grand temps. Je retournerai sur les lieux.*

et un futur qui présente une éventualité mais toujours au service de la narration présente. Le sujet raconte un évènement qu'il pense avoir vu et qui a un effet particulier sur lui, d'où le problème de l'objet qui se pose, après le problème de la crédibilité. Ainsi, ce sujet se lance dans une quête du savoir, la vérité de ce qu'il y a lieu : il engage un programme du savoir, d'où l'écriture.

Ainsi, il se pose en destinataire d'un programme du savoir dont il organise les modalités :

Page12 : *Je retournerai...je ne pourrai pas rester sans*

*m'assurer une nouvelle fois ... je me guiderai sur*

*les repères...*

Vers la fin du chapitre, on remarquera le retour d'un sujet incertain. Le récit met en place des éléments insupportables du côté de l'objet et qui donnent la nausée et d'autres du côté du sujet, il y a un malaise du sujet d'une part et un malaise de l'objet d'autre part

Page 13 : *Ne pas dévier de son chemin devient tout de suite*

*une gageure. Encore un risque à courir*

Dans le dernier paragraphe à la page 12, on aborde la programmation de la vérification dans laquelle le sujet se dit compétent *j'en reviens*.

C'est un présent d'énonciation différent du précédent puisqu'il en revient. On recommence une boucle :

Il a vu → il raconte ce qu'il a vu → il raconte le sentiment de ce qu'il a vu.

A partir d'un temps zéro du présent, le sujet *je* joue en terme d'objet et de sujet affecté. Ainsi, le temps zéro, est le temps du récit précisément de la narration et qui va fonctionner en tant que mémoire de ce qui s'est passé, mais aussi des problèmes qui vont mettre en œuvre la compétence du narrateur : celle-ci est cognitive mais aussi affective. Ce qui résulte de ce temps zéro, c'est quelque chose qui est du non savoir. Donc, à partir du non savoir, il projette un programme du savoir, par conséquent, de vérification *je retournerai*, mais une fois qu'il y est retourné, on va se trouver dans un temps zéro (1) où de nouveau, on va re-raconter la 2<sup>ème</sup> séquence au bord de l'océan *c'est encore plus horrible que ce que je croyais*.

Cet objet qui d'une certaine manière est toujours là, *le rocher* marque la permanence de la chose qui est toujours là, parce qu'elle est en dehors du temps. Mais, c'est le temps qui s'organise autour d'elle, car cette chose *c'est ce que j'ai vu, c'est ce que je vais revoir*.

Ce qui est caractéristique du point de vue purement temporel dans le texte de Dib, c'est un sujet défini par un passé, un présent et un futur.

A partir du premier chapitre, on peut d'emblée découper le texte en deux grands moments, **le premier moment** :

Page 9 : *je suis revenu, je n'ai pas attendu mon reste (...) le chemin qui m'y a conduit* Page12

À partir de cette séquence, le sujet se trouve défini par un passé plus ou moins immédiat, un présent et un futur. Ainsi il est constitué de trois références au-delà de l'aspect monde raconté /monde commenté (à savoir le registre temporel) et puis un deuxième moment :

Page12 : *C'est encore plus horrible que je ne croyais*

*(...) je m'enfuis comme hier* Page17

où le sujet se trouve uniquement dans un présent et surtout un passé, ce qui constitue une autre caractéristique du point de vue du registre temporel.

Dans ce second moment, on a ce qu'en stylistique on appelle le présent de la narration et qui n'est pas en commenté

Page 10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer !*

*Pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de*

*gigues de sauvages et je n'ai pas été les chercher*

*loin ces sauvages, seulement sur le boulevard... .*

Dans la première partie du texte, le sujet se trouve dans un présent qui est exclusivement en terme de commentaire dans lequel le sujet éprouve et dit comment il

éprouve ce qui est arrivé ou ce qui arrivera, alors que la valeur du présent de l'énonciation dans la seconde partie change complètement puisqu'elle fait coïncider le temps de l'action et le temps du commentaire. Ainsi, il y a un détachement qui est clairement marqué entre le passé / le présent/ le futur et le sémantisme des verbes avec les actions.

De plus, le présent est exclusivement présent puisqu'il saisit dans une instance, un sujet éprouvant, commentant et agissant :

Page9 *Je ne vais pas rester assis comme ça*

Page10 *Je tâche de retrouver mon calme...*

Ainsi, on peut émettre une espèce d'hypothèse, à titre d'exemple, les catégories du monde raconté/ monde commenté vont peut être, être mises à mal car elles ne vont pas être clairement exposées. De ce fait, **l'une** des caractéristiques de ce texte, sera ces catégories, qui vont devenir un peu incertaines : ce qui marque bien une espèce de sujet qui a perdu ses repères dans le temps.

Ce qui serait pertinent dans ce texte, c'est d'abord de classer les catégories comme celles-ci et voir par la suite à quel moment il y a ambiguïté pour les classer en essayant à partir d'une entrée descriptive de les repérer. En somme, déceler les moments qui font problèmes , car il y a une perturbation qui fait signe. Par ailleurs, l'importance ne réside pas dans la reconstitution d'un système temporel, mais de voir où les critères d'analyse temporelle basculent et ensuite à partir de là trouver un mode d'interrogation.



Autrement dit, quelles sont les irrégularités qui subsistent dans le texte, du point de vue de la sémiotique poétique, en tentant de repérer ces irrégularités dans le récit ? et de voir, en effet, une fois que l'organisation temporelle sera dégagée grâce notamment à plusieurs entrées descriptives, qu'il ne s'agit pas seulement de confirmer un modèle mais de révéler des écarts, des lieux et des termes qui poseraient problèmes aux catégories adoptées. Il s'agit de focaliser sur les moments de troubles pour penser en tant que système, à travers une série de rétrospectives qui augmente dans le texte et prospectives. Ce qui est intéressant à considérer, c'est que dans la seconde partie du texte, on a un autre statut de la rétrospective sans aucune trace de la prospective, d'une certaine manière, la seconde partie réalise la prospective de la première.

Les passages en italique marquent une partie exclusivement commentative et qui inscrit le texte en abîme. Une temporalité neutre par rapport à la première narration. Il y a dans les insertions, un statut de coïncidence entre le temps présent du narrateur acteur (personnage de l'énonciation, sauf dans quelques passages *il était partagé* au lieu de *il est partagé*, une rotation contraire de rétrospection du narrateur. Ainsi, on a deux sujets d'énonciation : un premier personnage qui est dans ce qu'on appelle traditionnellement un monologue qui globalement peut réintroduire de temps en temps les *il ...* D'ailleurs la temporalité dans le premier paragraphe est répartie pratiquement dans l'ordre d'un journal puisqu'on a

– *je me dis*

- *je pense que*

- *maintenant*

*- trois heures après, j'en suis encore à me dire*

Dans le présent de l'énonciation de la seconde partie du premier moment :

Page10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer !(...)*

*le chemin qui m'y conduit* Page12

le sujet lui-même organise une série de temporalité qui porte sur la nuit. Dans la première partie du premier moment du chapitre ;

Page9 : *Je suis revenu(...)* *Du calme. Du calme* page10

Le sujet ne met pas trop en place des temps du passé :

*– je suis revenu*

*- je me pose et repose la question*

*- que je surmonte*

*- je me fixe une ligne de conduite*

*- je tâche de retrouver*

*- j'en suis à me répéter : Du calme. Du calme*

À partir du deuxième moment, on est amené à reconstituer ce *j'en reviens*, en regardant les indications du temps, dans le commentaire qui suit :

*je venais à peine de faire quelques pas ...*

c'est un récit de ce qu'il a fait et il continue avec :

*je vois l'escarpement où mon incursion a pris fin hier*

À partir de là, une petite ambiguïté est soulevée : celle du retour ; le sujet revient sur les lieux. Une première hypothèse serait que la fin du chapitre ne soit qu'une expansion de ce qui est arrivé. Le sujet continue sur le même monologue et de ce fait, la même temporalité énonciative.

	9-10		10-12
Temps de l'énonciation	je suis revenu	Passé	j'ai vu
	je tâche de retrouver mon calme	Présent	il ne fait pas l'ombre d'un doute
	j'y retournerai	Futur	j'y retournerai

Il se trouve que l'on a des confirmations.

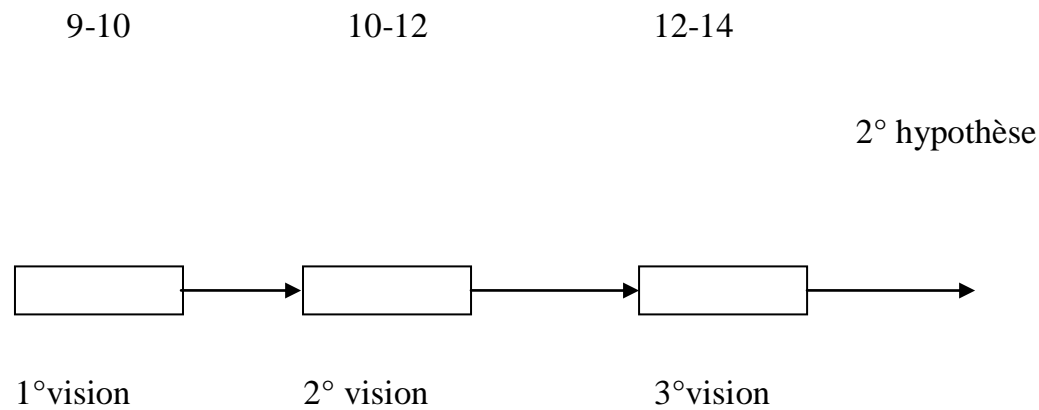
**Une autre défaillance dans le premier moment réside cette fois ci,** dans le passage :

Page 10 : *Et ça continue, ce matin ; ça continue, installé dans le même fauteuil je me perds en conjectures, et n'en retiens aucune*

ce même fauteuil signifie celui d'hier :



Mais, il subsiste encore là une petite ambiguïté à cause de la redondance *même fauteuil* et à nouveau ce même fauteuil où à ce moment là , on aurait eu une première vision commentée (9-10) , une deuxième vision (10-12) et la troisième vision (12-17).  
Donc, il y a une perturbation dans la référence temporelle pour le lecteur.



Pourquoi *même fauteuil* au lieu de *mon fauteuil* ? Ce qui permettrait d'avancer qu'il s'agit du même temps. A ce moment là, dans cette hypothèse là, il s'est passé quelque chose :

Page 9 : *Maintenant du calme. C'est ce qu'il me faut. Que je surmonte mon agitation, que j'y voie clair.*

On a uniquement le temps émotionnel du présent, ainsi même les évocations du passé au début du chapitre

Page 9 : *Je suis revenu, je n'ai pas demandé mon reste....*

sont des passés composés qui renvoient au présent. On est uniquement dans cette hypothèse là, une espèce de temps de l'énonciation marqué uniquement par le présent

et par l'émotion due à la perturbation dans laquelle il se trouve : une manière de créer son personnage.

De plus, on a d'emblée dans la 2<sup>ème</sup> partie du premier moment, l'amorce d'un récit :

Page 10 : *Quelle nuit que la nuit que je viens de passer ! Pleine de tintamarre, traversée de clameurs, de giques de sauvages et je n'ai pas été les chercher loin ces sauvages, seulement sur les boulevards....*

Et une indication du passé raconté :

Page 10 : *Ils se contorsionnaient, gesticulaient, tombaient à genoux et leurs exercices se changeaient en danses de supplications...*

Puis, on retrouve à la suite du présent commentant :

Page 11: *Autant reprendre les choses depuis le début et pour une fois procéder par ordre : une question demande réponse...*

Enfin,

Page 11 : *Vingt-quatre heures, vingt quatre ont passé et j'en suis encore tout ébranlé, malade*

signifie 24 heures après la vision.

Ainsi, le premier chapitre est segmenté en deux temps : un temps exclusivement marqué par l'émotion de ce qu'il a vu (même si on ignore ce qu'il a vu) et un temps marqué par du raconté et du commenté. Ceci introduit une stratégie qui fait en sorte que les repères temporels ne fonctionnent pas. Il y a des précisions qui sont mises à mal par des éléments tels que *ça continue, ce matin.....même fauteuil* .

Ce qui constitue une manière possible de rendre compte de la perturbation du sujet, ce sont les défaillances qui subsistent dans le texte et permettent la liberté de plusieurs lectures. Dans cette situation ceci renvoie à une perturbation des repères temporels et donc du système temporel dans le récit. Les perturbations sont là beaucoup plus stylistiquement que sémiotiquement. On a un objet du voir qui au terme de ce chapitre reste complètement indéfini pour le lecteur, ce qui signifie que le sujet regardant est un sujet qui n'arrive pas à avoir de repères, et qui explique le problème du spatial. Dès qu'il va avoir des repères comme l'*océan* en l'occurrence.

Aussitôt ces repères disparaissent, c'est-à-dire qu'ils se mettent à s'arrêter de fonctionner, de la même façon que semblent ici ponctuées les indications temporelles soit par l'utilisation des temps verbaux, soit à travers les indications de déictiques *ce matin , hier , vingt quatre heures , trois heures* et en même temps , on s'aperçoit que cela ne suffit pas à payer des repérages. En fait, l'utilisation du temps introduit du brouillage temporel par l'instrument même qui devrait au contraire conduire au repérage. Ce qui renvoie à un brouillage qui se situe au niveau de l'énonciation et de ce fait du sujet, c'est un parcours qui est passionnel parce qu'il est marqué à plusieurs reprises comme le récit d'un échec du savoir. Il y a une dimension du savoir, d'un savoir qui va avec pouvoir (voir-ça et sa-voir) mais en même temps chaque séquence

correspond à un repérage temporel qui laisserait à priori une ambiguïté et ensuite, on retrouve une autre caractéristique. Si l'on considère les deux séquences du premier chapitre :

Page 9 : *je suis revenu.....le chemin qui m'y a conduit* ( Page12 )

Page 12:*c'est encore plus horrible que je ne croyais...je m'enfuis comme hier*( Page 17)

Dans les deux cas, on retrouve la modalité du non-pouvoir raconter qui renverrait éventuellement au non pouvoir savoir ou non savoir qui n'est que le résultat d'un échec. Ainsi, ce qui y est représenté, ce n'est pas le passionnel de la quête du savoir où le sujet serait extrêmement actif dans le *vouloir* ou le devoir-faire, mais dans le passionnel de l'échec du savoir ; ainsi le sujet est présenté selon les modalités *ne pas pouvoir faire* , *ne sachant pas faire* et qui renvoie à la modalité *ne pas avoir pu faire* .

Il est mis dans le passionnel de l'horreur que fonctionne cet échec, c'est plus l'échec de l'horreur de ne pas pouvoir dire.

La fin du chapitre :

Page17 : *je suis encore pris de nausée...je m'enfuis comme hier* .

Ces dernières lignes montrent qu'il y a eu un écoulement de temps, mais la deuxième ou troisième tentative n'a pas marqué de progrès, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de différence entre hier et aujourd'hui, même fauteuil, même temps, même échec.



Le texte est marqué par un sujet qui est défini par le passionnel et par le non-savoir, ainsi à aucun moment pour le lecteur, il n'y a de suspens sur le fait que le sujet va savoir puisque dès le début, il le dit :

Page 9 : *Que s'est-il passé qui se laisserait raconter, qui se puisse dire.*

*Rien en somme*

Dans la première séquence, il y a encore la présence du futur, donc d'une certaine manière *ce qu'il a vu*, renvoie à un *je retournerai*, alors que la sanction de la deuxième séquence est que *ce qu'il a vu* renvoie à *ce qu'il a vu hier*. Ainsi, au lieu de renvoyer vers un futur qui serait marqué dans le texte par une ouverture d'une troisième ou quatrième séquence pour finalement savoir, là il est renvoyé vers le passé :

Page17 : *je m'enfuis comme hier* .

Donc, il n'y a plus de futur du tout. Finalement le texte n'ouvre, ou ne permet pas une ouverture vers une suite mais renvoie vers un passé *comme hier*. Concrètement, ce qui reste, c'est ce qu'il a vu et la terreur dans laquelle le sujet se trouve comme temporalité. Là, c'est un autre aspect qui serait la perte du futur qui a causé un brouillage des repères temporels.

De ce fait, il y a un balayage temporel mais qui crée des ambiguïtés alors même qu'il y a des moyens *hier, demain, ce matin* censés répartir le temps ( temps des repères) et les distinguer des temps relatifs, le temps des repères ( présent, passé composé...) des temps structrateurs du *je*. Il y a les verbes et les adverbes de temps *hier*, qui

organisent le rapport du sujet à la continuité du temps ; ce rapport là, les mots qu'il utilise aboutissent à un certain brouillage.

Les deux séquences du chapitre articulent le sujet sur du désir, une volonté et un échec d'un vouloir-faire, il y a un échec :

Page11 : *ai-je vu, ou non, ce que j'ai vu ?*

Ainsi, ce qui est relaté ce n'est plus l'échec du **ne** pas pouvoir raconter mais du *ne pas savoir comment faire*.

Cela dit, on retrouve en même temps une quête du savoir et une formulation de la quête de ce savoir. Il y a également un échec mais qui relance en même temps un vouloir-faire.

Par ailleurs, ce qui caractérise le début du texte, c'est un récit beaucoup plus détaillé, du raconté qui est beaucoup plus commenté, sauf, que le récit laisse le sujet sans *vouloir-faire* .

La fin du chapitre montre une perte de toutes les modalités du désir ou de la passion ni pouvoir-faire ni vouloir-faire. Au fond, la quête du savoir a échoué sachant bien sûr que le passionnel n'est pas lié au vouloir-savoir mais plutôt au *ne pas avoir pu* . Il s'agit d'un passionnel de l'échec de la performance, on parlera dès lors d'un temps du passionnel dont le contenu est l'ombre d'un échec. Ce n'est pas le passionnel de la quête du savoir qui est lié au désir, mais à l'échec du désir.

### 4.3. LES MODES DE PRESENCE

En se basant sur l'œuvre de Jean Claude Coquet<sup>51</sup> *La question du sujet représente ce qu'on pourrait appeler une sémiotique énonciative. Il s'agit de saisir ou de décrire l'activité signifiante elle-même, inséparable de l'expérience concrète de la parole...dans cette perspective, la théorie de la signification accorde la primauté au discours comme acte fondateur de celui qui, en l'énonçant, s'énonce et s'affirme.* (Bertrand, 2000 :64). De ce fait, il considère que la signification est ainsi rapportée à son sujet et il rajoute à cela qu'il s'agit de saisir *les contours fluctuants de la parole en acte et de saisir ainsi les « les modes de présence » du sujet à son discours.* (Bertrand, 2000 :65).

#### 4.3.1. L'actant ED Dans Les Terrasses d'Orsol

A la lumière des analyses faites dans les chapitres précédents, il semble approprié de conclure qu'ED se présente par la parole, c'est un personnage qui parle, c'est un actant construit sur l'isotopie de la parole. C'est un actant permanent sur le plan narratif d'où l'intérêt de l'étude faite des éléments figuratifs. Mais il se présente par le regard, c'est d'ailleurs son rôle thématique, il s'agit d'un mode de présence implicite d'observateur mais qui est en constante évolution ou transition puisqu'il est l'énonciateur d'un discours et le narrateur d'un roman.

---

<sup>51</sup> Coquet, Jean-Claude : Le discours et son sujet I, Paris, Klincksieck, 1984.

#### 4.3.2. Les deux actants Faina et Solh dans Le Sommeil d'Eve

Faina se présente par la parole, c'est un personnage qui parle, c'est un actant construit sur l'isotopie de la parole. C'est un actant permanent sur le plan narratif d'où l'intérêt de l'étude des éléments figuratifs. *Fini mon asservissement à la parole.* (Page 164).

Solh se présente par le regard, c'est d'ailleurs son rôle thématique dans la seconde partie du récit Le Sommeil d'Eve. Cela dit, d'observateur, il évolue en conteur ; c'est un « je » qui se construit progressivement. :

*Le bon observateur que je suis (page134)*

*Je plongeais mon regard, ou je me voyais aussi chaque pupille grandir (135)*

*Elle me rendait quelques fois mon regard (page144)*

*Quand je narraï à Faĭna (page 149)*

*Et je le regardais, ce soleil (page157)*

*Les histoires que je lui racontais, les lectures que je lui faisais qui ne se comptaient plus (page162)*

*Eprouver le besoin de raconter des histoires à Faĭna (page164)*

*L'autre qui parle, écoute, observe ....mais je restais à regarder ses yeux (page 202)*

*J'observais chez Faĭna (page 205)*

*Je la regarde, ne me rassasie pas de son charme (page 211)*

### 4.3.3. Le père et Lyyl dans Neiges de marbre

Le troisième volume de la trilogie nordique nous plonge dans l'intimité complice d'un père et de sa petite Lyyl, aussi les deux actants ne dérogent pas à la règle de ce triptyque en se présentant essentiellement sur l'axe de la parole, à travers les contes que le père lit ou ceux qu'il invente pour sa fille. Le *je* passe ainsi du programme de *savoir* à celui de *dire* ou *raconter*. De ce fait, le *je* occupe différentes positions modales. Chacun parle son propre langage, sans altérer leur intercompréhension donnant ainsi lieu à des conversations significatives. La communication entre Lyyl et son père construit du sens à partir de la perception : les mots ne sont plus l'outil indispensable et nécessaire pour communiquer. Ils font place, au silence :

*Où les mots ne font plus beaucoup le poids. Où la connivence est pure parce que muette, ces moments comme il y en a par moments, un moment surtout : celui où elle est dans son lit...[...] Dans la quiétude qui règne du haut en bas de la maison, sans que soit prononcé un mot par elle ou par moi, nous échangeons des regards, regards non moins calmes que la paix qui nous environne. Et tout est là,  $\frac{3}{4}$  pour toujours.*(Page 24)

## CHAPITRE 3 : DIMENSION SEMANTIQUE DE LA TRILOGIE PERMETTANT DE CONSTRUIRE UNE LISIBILITE

### 1-ISOTOPIES SPATIALES ET TEMPORELLES

*L'isotopie garantit l'homogénéité d'un message ou d'un discours .elle peut être définie comme un plan commun rendant possible la cohérence d'un propos...l'isotopie sémantique assure la cohérence et la cohésion d'un propos, permet de désambigüiser les énoncés produits.<sup>52</sup>*

Concernant la trilogie nordique de Mohammed Dib, Nicolas Couégnas<sup>53</sup>(2008), indique dans son article intitulé : « La trilogie nordique de Mohammed Dib, de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif », la présence des *injonctions et des préconisations explicites pour construire une grille de lecture.*

Aussi, Couégnas considère que *Les œuvres algériennes jettent une lumière singulière sur les textes de Dib, et plus particulièrement sur les romans de la trilogie nordique. Les titres de la trilogie sont donc interrogés non pas pour eux-mêmes, comme des entités autonomes préparant la lecture, mais à partir des œuvres et de la sémiotique dibienne implicite à sa grille de lecture. Des œuvres aux titres, ce parcours interprétatif permet d'appréhender avec précision le subtil « parfum sémantique et tensif » des titres dibiens, qui assure leur cohérence au sein de la trilogie et leur capacité à entrer en résonance avec les romans.*

Cette analyse permet de mettre en avant le fait que chaque texte de la trilogie dibienne, fonctionne en résonance à partir d'un autre objet. Il s'agit par conséquent, *d'un objet visé donc, plutôt qu'objet source, puis objet intégré enfin, indissociable de*

---

<sup>52</sup> Analyse sémiotique des textes, Groupes d'Entrevignes, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p123-124

<sup>53</sup> « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif » Nicolas Couégnas Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 67-77

*l'œuvre qu'il désigne. Et s'il résonne, fait écho au texte dans une intimité extrême, c'est d'une manière sémantique complexe, profonde, qui reste à articuler, entre molécule ou complexe sémique, sur le modèle de la sémantique textuelle de Rastier (2001), et configuration sémiotique bâtie, sur le modèle des propositions phénoménologiques et tensives de Fontanille et Zilberberg (1998)<sup>54</sup>.*

Dans cette perspective, cette trilogie nordique soulève deux problématiques, celle de l'intratextualité, puisque la désignation «trilogie nordique», n'est apparue que dans le cadre des critiques et entretiens réalisés sur ces romans de Mohammed Dib.

Nous nous intéresserons à la dichotomie tout/partie et à fortiori partie/partie car elles mettent en place ce processus de lecture face à une homogénéité particulière, redondante dans les trois volets de la trilogie, Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Ève et Neiges de marbre. Ces trois romans constituent une totalité signifiante, un ensemble perceptible comme totalité, un tout de signification.

Partant du postulat, qu'un triptyque repose sur le principe qu'il se compose de ses trois volets, dès lors qu'ils sont associés en tant que trilogie, constituent une histoire et tissent ipso facto une trame isotopique sur un plan sémantique voire idiolectal.

Au premier abord, l'isotopie dans la trilogie nordique, se présente de façon plus complexe, puisqu'une première lecture ne permet pas nécessairement l'identification d'une isotopie générique, et par conséquent d'un fond sémantique commun.

---

<sup>54</sup> ibidem

Nicolas Couégnas<sup>55</sup> souligne à ce propos qu' : *Il y a bien, pourtant, un parfum sémantique à chercher sur le versant des isotopies spécifiques, que l'on propose dès maintenant de caractériser comme « parfum tensif », pour reprendre l'expression de Greimas et Fontanille, écho du style tensif de l'ensemble de l'oeuvre. Sans que l'on cherche absolument à intégrer sémantique textuelle (Rastier) et sémiotique tensive (Fontanille et Zilberberg), il nous semble que les outils développés par la sémiotique tensive, associés à ceux de la sémantique textuelle, sont à même de saisir ce qui fait identité de sens dans les trois volets de la trilogie, à la lumière de l'œuvre prise dans son ensemble .*

Autre la question de l'intertextualité, celle de l'interculturalité s'impose comme une évidence. En effet, le texte dibien semble à la fois : *familiers et relativement étrangers. Ils exploitent une langue commune, le français, raison de la familiarité qu'éprouve le lecteur francophone, mais convoquent des textes sources et une culture parfois éloignés de sa formation, susceptibles de perturber le long fleuve tranquille de l'interprétation des œuvres.*<sup>56</sup>

Cependant Mohammed Dib a préalablement fait part, peu après la trilogie nordique, de sa position concernant le principe de sphère culturelle dans son ouvrage Arbre à dire, à travers une réflexion sur l'identité et l'écriture. Il déclare simplement et sans laisser par conséquent place à la contestation :

---

<sup>55</sup> Idem

<sup>56</sup> ibidem



*Quand bien même le sens de telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé. Cette clé nous est fournie avec nos cultures – le mot culture étant pris dans son acception large de formation de la personnalité dans une société donnée – sous les espèces d'un système de référence. Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une œuvre, et de toute œuvre, à condition que l'œuvre en question relève de notre aire de culture.*

*Dib met en place, à travers, son écriture les linéaments d'une grille de lecture culturelle des œuvres de la littérature algérienne, et plus encore, nous semble-t-il, de sa propre œuvre. Cette grille de lecture, une fois construite sémiotiquement, c'est-à-dire une fois identifiées les strates où elle intervient, ajoute un puissant filtre à l'interprétation du parfum sémantique et tensif des textes de la trilogie ; elle leur fixe une adresse et les ancre un peu plus dans la spécificité de l'œuvre et de son contexte.<sup>57</sup>*

Il s'agira donc de suivre et subir ce parcours d'herméneutique dibienne qui sillonne les trois volets afin de de montrer avec quelle force l'intertexte dibien colore l'interprétation de la trilogie.

La grille de lecture de Mohammed Dib repose sur certains éléments fondamentaux, notamment le désert qui relève de la problématique du signe, ainsi que l'exil et la figure du père relatifs à une problématique plus générale de l'énonciation et de la narrativité.

---

<sup>57</sup> idem

Nicolas Couégnas<sup>58</sup> mentionne que : *Le désert est, dans le texte dibien un lieu de la négation de l'histoire; il le considère comme étant le lieu de toutes les naissances et de toutes les régressions ; il constitue un espace anhistorique, dépourvu de contexte historique. Cet espace va troubler la temporalité, aussi bien pour le passé, puisqu' il est une mémoire sans fond, relatif à ce qui a attiré à l'éternel, au continu. Et, dans le présent, il correspond à l'éphémère, au discontinu. Un espace d'événements sans date. Le désert produit une sorte d'absorption de l'événement ponctuel, de mise à mal de l'unité par l'étendue désertique. Dans cette étendue n'a cours que l'effacement : L'effacement, effet d'une intolérance à tout ce qui transgresse et ambitionne de laisser une trace, produit aussi le désert.*

Autre référence prépondérante dans cette trilogie nordique est l'exil qui est aussi bien géographique que spatial, entraînant une disjonction ; nécessairement source de dysfonctionnement axiologique.

D'un point de vue temporel, l'exil constitue une véritable impasse entre le passé vers la terre perdue, et le futur quant à un éventuel retour espéré ou différé. D'un point de vue sémiotique : *sa signification profonde gît dans cette fermeture du sens sur quoi, migrant, je bute . L'exil, sous toutes ses formes, pourra se traduire par de très nombreux investissements sémiotiques. Le rapport disjonction/conjonction trouvera bien entendu sa traduction au niveau narratif, mais aussi, peut-on imaginer, au niveau énonciatif, par la scission plus ou moins radicale entre les différents points de vue et les différentes prises en charge de la parole.*<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

Nous recherchons à présent une cohérence unissant les ouvrages de cette trilogie, qui s'enracine dans la sémiotique dibienne. Les Terrasses d'Orsol, premier volet de la trilogie, *oscille entre merveilleux gracquien et fantastique kafkaïen qui vont s'atténuant dans les deux autres romans... un récit d'un au-delà du sens, d'un au-delà de l'espace balisé d'avant l'ultime passage*<sup>60</sup>.

Dans ce premier volet, l'exil est à considérer comme une séparation géographique, mais aussi en tant qu'exil cognitif du personnage, confronté à la ville folle de Jarbher .

Une isotopie, générique, émerge de ce tissu sémantique. L'/urbanisme/, dont le sème est commun aussi bien à *terrasse* qu'à *Orsol*. Cette isotopie constitue le fond sémantique de l'impression référentielle dominant l'ensemble du roman. Ce qui donne lieu à des oppositions sémantiques, structurantes dans le roman, notamment celles de : de l'opposition entre *terrasse* (/en haut/, /en surface/) et *sol* (/en bas/) et, d'autre part, au sein même d'*Orsol* entre /Hors/ et /sol/.

Nous constaterons également l'opposition entre /intérieur/*vs* /extérieur/, ou encore entre /fermé/ *vs* /ouvert/.

Puisque Orsol se compose de /or/ et /solaire/, une afférence à un extérieur (à savoir les terrasses) illuminé de soleil. Les deux sèmes /intérieur/ et /extérieur/ sont de ce fait lieu de médiation, de passage et de transition.

Autre opposition décelable, celle entre /terrestre/ et /aérien/ et par conséquent entre /mouvement ascendant/ *vs* /mouvement descendant/ et entre /inchoatif/ ou

---

<sup>60</sup> « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'oeuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif » Nicolas Couégnas Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 67-77

/duratif/ vs /terminatif/. Puisque le sème *terras-*,/terrassé/ mène à la fin, il implique le mouvement descendant par opposition et en tension avec le mouvement ascendant marqué par *Or-sol*. /*émergence*/.

Autre la tension entre les deux mouvements ascendant, descendant, une tension aspectuelle est à souligner entre le duratif et l'inchoatif. L'ensemble de ces oppositions montre le dispositif tensif du roman Les Terrasses d'Orsol responsable d'un éventuel parfum tensif<sup>61</sup> exprimé par les textes de cette trilogie nordique.

Mouvement duratif et mouvement terminatif sont corrélatifs et interdépendants, quant à leurs développements. Le mouvement inchoatif d'*Orsol* est relatif à l'intensité. Ce volet met en avant deux types de tensions : *de la profondeur vers la surface et de la surface vers son extérieur*, cette extériorité étant valorisée positivement puisque le personnage tombe amoureux sur une île près de Jarbher.

Le deuxième volet de cette trilogie nordique, Le Sommeil d'Eve, *marque la continuité* de ce mouvement esquissé par Les Terrasses d'Orsol. Dans ce roman, composé de deux parties, nous constatons que des *isotopies génériques* émergent si l'on considère les sèmes /inconscient/ et /inactif/ relatifs au sommeil et à la folie de Faïna. Le Sommeil d'Ève, *c'est la mise en sommeil, la neutralisation de l'Ève, triplement inchoative : en tant que première femme, en tant que mère donnant naissance et en tant que source du désir. À cette inchoativité répond, par dissimulation, la durativité,*

---

<sup>61</sup> Ibid.

*certes temporaire, du sommeil en tant qu'état et sa terminativité, implicite, liée à la cessation d'activité.*<sup>62</sup>

Le Sommeil d'Ève oppose, un aspect inchoatif relatif au désir ; et un aspect duratif du fait du sommeil: c'est précisément ce qui constitue la structure tensive de ce volet. Soulignons également, une continuité dans les fondements de la sémiotique dibienne, puisque l'exil est présent dans Le Sommeil d'Ève, il y est exposé sous un aspect psychologique et cognitif.

Neiges de marbre marque le dernier volet de la trilogie nordique. Dans ce texte, Mohammed Dib met en scène une nouvelle fois un homme du sud, et une femme du nord qui se séparent. Entre ces deux personnages, il y a Lyyl, leur fille. Ce roman clôtüre le mouvement de cette grille de lecture dibienne.

Dans cette dernière œuvre, l'exil s'incarne dans son versant spatial (la séparation géographique subit par le père) et psychologique voire émotionnel.

*Neiges de marbre* correspond à la logique dibienne: ce roman se présente tout aussi productif que Le Sommeil d'Ève ou Les Terrasses d'Orsol. Néanmoins, la tension sémantique dans Neiges de marbre fonctionne de façon singulière, alors que l'opposition prépondérante, dans Les Terrasses d'Orsol et Le Sommeil d'Ève opérait entre /l'inchoatif/vs/ le terminatif/. Dans Neiges de marbre, *l'ensemble de différences*

---

<sup>62</sup> Ibid.

*qui crée un effet de sens extrêmement cohérent et institue le marbre en superlatif de la neige.*<sup>63</sup>

Commençons par l'isotopie, spécifique, qui démarque le fonctionnement de ce roman des deux premiers et permet de faire aboutir le mouvement d'ensemble de la trilogie : *neige et marbre recouvrent, enveloppent, immobilisent, étreignent. Les deux sémèmes ont en commun la fonction d'étendue, d'enveloppe, exténuant toute forme d'intensité et de vie, que l'on sait à présent caractéristique de l'esthétique de l'auteur.*<sup>64</sup>

Deux points de vue régissent ce dernier volet : un point de vue terminatif relatif au récit du père et sa fille. A partir de cette isotopie que nous qualifierons du /recouvrement/, se met en exergue le sème, *entre neige et marbre*, qui s'invertit d'une catégorie thymique dysphorique : la /mort/ par rapport au marbre et la /non-vie/ relative à la neige. Nous pouvons hiérarchiser d'autres occurrences qui produisent un effet de continuité et de permanence notamment l'isotopie de la /blancheur/, relative à la neige, et à la coloration propre du /marbre/.

Du point de vue aspectuel, neige et marbre se distinguent de part leur permanence et longévité : tous deux recouvrant une surface, la première se fait de façon éphémère, tandis que la seconde marque une longévité, une durabilité qui a attiré au continu au duratif.

Par ailleurs, le changement de *tempo* du roman est perceptible et définissant aussi bien par le sémème neige que celui de marbre, le premier rythme de la neige est lent et

---

<sup>63</sup> « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif » Nicolas Couégnas Protée, vol. 36, n° 3, 2008, p. 67-77

<sup>64</sup> Ibid.

doux par opposition à celui du marbre, dont l'aspect définitif et dure est à envisager dans son achèvement.

## 2. FIGURES

Pour rappel, c'est au niveau discursif que l'on observe la manifestation des éléments narratifs dans un texte et par conséquent leur « mise en discours ».

Les figures sont des unités de contenu, reconnaissables dans un texte indépendamment des mots qui les expriment sur le plan de l'expression. La reconnaissance des figures et de leur possibilité de sens vient de l'expérience qu'a le lecteur des autres discours à fortiori littéraires.

*Les figures de discours apparaissent donc dans les textes comme un réseau de figures lexématiques reliées entre elles.*<sup>65</sup>

Dans la trilogie nordique de Mohammed Dib, au-delà des figures relevées précédemment, les figures du dédoublement et de la fragmentation semblent particulièrement redondantes dans les trois volets et semblent être des éléments que l'on peut analyser dans les autres romans de Dib.

Aussi le dédoublement semble être un processus inhérent à la production du sens notamment dans Les Terrasses d'Orsol. C'est la structure narrative qui repose sur le dédoublement notamment des voix narratives ; aussi le **je** du récit à la première personne est doublé par le **il** en italique. Il s'agit d'un trouble d'énonciation qui permet

---

<sup>65</sup> Analyse sémiotique des textes, Groupes d'Entrevernes, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p 94.

au texte de matérialiser la figure de la Folie. Puisque le passage de l'écriture romaine/italique montre comment s'organise la thématique de la Folie.

Aussi, ce trouble de l'écriture peut être en partie réparé si l'on l'indexe sur la thématique de la folie présente à différents niveaux dans le triptyque. Car, parmi les facteurs d'illisibilité, nous avons ce jeu sur les écritures qui renvoie à un trouble énonciatif. Ce constat ne rend pas la trilogie complètement lisible.

Les textes de Dib restent cependant résistants malgré cette macro explication de la thématique de la folie(schizophrène) et du système binaire : caractère romain/caractère italique. D'où la nécessité de penser une écriture et une narrativité en tension entre le lisible et l'illisible.



## CHAPITRE 4 : PROBLEMES DE LISIBILITE POTENTIELLE A

### L'INTERIEUR DE CHAQUE ROMAN

#### 1-TENSION ENTRE LISIBILE ET ILLISIBLE

Certains théoriciens ont tenté de cerner et d'expliquer ce qu'est la lisibilité d'un texte. D'après Roland Barthes, la lisibilité serait dépendante non seulement de la narration, mais aussi d'une période donnée et du genre littéraire. Par conséquent, "appelons classique tout texte lisible"(1970: 10). Ces indices de lisibilité, entre autres, proposeraient une suite d'évènements/actions structurés et logiques en adéquation avec des schémas temporels/historiques. Cependant, et comme le souligne Vincent Jouve, la narration "classique" est fonction de l'ensemble des techniques faisant coïncider niveau apparent du récit et structure profonde de l'histoire " (2006:154). Il semble être toutefois possible de déceler la lisibilité d'un texte de part la reconnaissance des composantes d'un texte par le lecteur, car à reprendre Gérard Genette, le narrateur serait " extradiegétique-hétérodiégétique ", donc omniscient. Ce que d'ailleurs, V. Jouve confirme en d'autres termes quand il définit que tout texte lisible est : *stable, clair, chronologique et passant pour vrai* (2006:154).

Lire est, donc bien, décrypter et donner un sens à cette activité sémiotique de part les caractères inscrits qui façonnent une construction signifiante du texte grâce au phénomène de l'interprétation.

Rappelons sans faire l'historique de la critique littéraire étroitement liée à la réception de la lecture, que Charles Augustin Sainte Beuve (1804-1869), à titre

d'illustration, était persuadé que la biographie d'un auteur est indissociable de sa création littéraire. Et, ce n'est que depuis le milieu des années 1970, que les théories situent la lecture et la réception des textes littéraires au sein de l'interprétation, notamment avec les écrits de l'Ecole de Constance.

Différentes recherches, y compris celle de Vincent Jouve: La lecture (1993), s'interrogent sur l'activité de lecture et des contraintes dans l'interaction entre lecteur et texte. Lire ne signifie nullement une attitude passive, mais bien au contraire, une quête de savoir où tout lecteur possède des compétences et performances, et donc est impliqué dans une relation dialectico-dialogique avec le texte.

Probablement, les diverses études pragmatiques influencent les analyses littéraires. Notons, fort à propos, John Longshaw Austin et Oswald Ducrot, puisque leurs travaux de recherche apportent une dimension interactionniste locuteur/allocutaire qui suppose une relation fusionnelle entre auteur et lecteur. En ce sens, la théorie de la réception réfute tout figement positionnel discursif, mais implique néanmoins une relation non plus texte-auteur mais plutôt texte-lecteur.

Quant à la problématique d'activité de lecture, Vincent Jouve rappelle les fondements théoriques et théories de la réception qui soulignent un intérêt nouveau oscillant du texte au lecteur (1993: 5-6). Il cite les grands théoriciens de la réception, notamment, Hans Robert Jauss avec son ouvrage: Pour une esthétique de la réception (1975) qui introduit la notion d' "écart esthétique " et de la prise en compte de l'interaction du lecteur aux normes littéraires; Wolfgang Iser, dans L' Acte de lecture (1994), positionne le lecteur qui devient

auteur/créateur du texte; et Umberto Eco dans Lectorat in Fabula (1979), repense l'approche sémiotique de l'acte de lire comme "coopération interprétative".

D'autre part, Michel Picard, théoricien de la lecture littéraire, dans La lecture comme jeu (1986), désigne trois instances lectrices dans le lecteur: le "liseur" ou personne physique, le "lectant" ou instance intellectuelle et le "lu" ou subconscient du lecteur. En somme, les théoriciens considèrent le processus de lecture comme le complément fondamental de tout texte littéraire.

Une des questions fondamentales dans cette recherche est celle de la lisibilité, Il n'y a pas de texte illisible, mais une impossibilité du lecteur à donner une lisibilité . Le lecteur mis dans une autre disposition va pouvoir dire si le texte est lisible à travers des classifications sémantiques.

Nous avons un appui sémiotique, l'apparition des italiques dans les trois volets de la trilogie, il s'agit d'un point de vue méta-narratif (méta-parole) une marque ouverte, volontaire, affichée d'hétérogénéité.

Nous avons tenté de prendre en considération les récits de la parole puisqu'il y avait une mise en scène de la catégorie de la parole qui s'avère être majeure dans l'étude figurative.

Nous avons aussi essayé de montrer par quels procédés cette hétérogénéité éligibilité devient supportable, comment le texte nous montre qu'il y a des facteurs de lisibilité qui se fixent malgré tout : à travers la temporalité, la figurativité et les isotopies et comment celle-ci va permettre d'admettre ou de créer une signification symbolique permettant de trouver une lisibilité.

Nous avons tenté de montrer quelle signification donner au développement de l'hétérogène qui était dûe notamment au fait de divers champs de la polyphonie ,au niveau du brouillage énonciatif (un effet de sens). Puisque les pratiques de la voix introduisent systématiquement de l'hétérogène dans le texte, nous avons constaté que dans Le Sommeil d'Eve tout ce qui incohérence dans le premier récit de Faina devient cohérence dans le deuxième récit de Solh, une incohérence qui prend tout son sens dans la suite de la deuxième partie .Un effet de lecture de la première partie par la seconde.

Du point de vue des constructions narratives le second texte va amener une réinterprétation du premier.

Dans Neiges de marbre, le passage page 43 : *le narrateur voudrait-il se taire...* il s'agit d'un aparté, une adresse directe comme au théâtre, le narrataire qui devient un énonciateur effectif, nous assistons par conséquent une mise en scène du narrateur. Ce jeu sur les voix va amener une altération de la compréhension, une sollicitation directe de l'activité réceptive, mais par la suite l'hétérogène est rendu plus lisible par la relecture que proposera la suite du texte qui rend non pas homogène, mais moins illisible. Il s'agit d'une construction qui prend sens par rapport à l'activité de réception du lecteur, c'est un effet de lecture plutôt qu'une homogénéisation notamment dans Le Sommeil d Eve du premier récit par rapport au second.

Dans le cas de Neiges de marbre, indépendamment du caractère décalé du récit, nous avons une sollicitation d'une autre position énonciative aussi bien du narrateur que du destinataire/narrateur /lecteur.

Comme Geninasca le mentionne: *prétendre d'un espace textuel qu'il est convertible en une totalité signifiante cela revient à postuler l'isomorphisme d'un dispositif spatial et d'une organisation sémantique, dont une même forme topologique assurerait l'intelligibilité* (2004). Si la structure spatiale relative au texte littéraire ne comporte pas de pertinence sémantique, elle assure néanmoins les instances énonciatives de la stratégie de la cohérence.

En d'autres termes, Geninasca souligne *qu'un énoncé verbal, pour autant qu'il soit informé d'une organisation spatiale, requiert le statut d'un texte discursivement interprétable. Devenu le lieu d'une opération de "transsubstantiation" qui, transposant les termes et les relations dont il est informé sur la dimension sémantique, il assure l'instauration de la totalité signifiante d'un discours* (2004).

Le texte des discours littéraires, de part sa structure spatiale, englobe divers contextes, l'énonciation *articulant deux espaces textuels, installe entre les représentations qu'on leur assigne un rapport de transformation, les opérations énonciatives ayant pour corrélat celles des morphologies textuelles* (1997: 93-94).

Par ailleurs, la notion de syntagme sériel réfère à l'organisation du champ des représentations durant la lecture. Des "accidents" (Didi-Huberman 1990) de cohérence et de lisibilité reliées à l'instance énonciative contribuent particulièrement à l'identification et à la reconnaissance d'énoncés, et reproduisent *en des endroits non prédéterminés, le principe d'organisation du texte global* (Geninasca 1997: 79).

Au delà des notions de "saisie" et de "rationalité" dans l'inclusion des outils sémiotiques littéraires, qui justifient que *toute réflexion sur les figures rhétoriques présuppose une théorie, aussi élémentaire soit-elle, de l'énonciation et de son sujet* (Geninasca 1997: 62), la problématique de la communication littéraire et du rôle dynamique du lecteur quant aux degrés de compréhension ou prise en charge du sens du texte restent des questions de recherche inachevée.

## **2-PROBLEME DE L'ENONCIATION**

La question de la lisibilité est la question à laquelle nous avons tenté de répondre dans cette première partie de la thèse, en prenant en considération les propositions de Umberto Eco.

Il s'avère qu'elle n'était pas la plus appropriée à notre corpus de Mohammed Dib parce qu'il s'il on prend la théorie de Umberto Eco, le texte dibien est illisible car la coopération du lecteur réside dans le fait qu'on puisse reconstituer l'histoire pour le texte narratif.

Aussi, quelles compétences met-on en œuvre pour reconstituer l'histoire ? Il s'agira du savoir encyclopédique, les scénarios, les mondes possibles...

Cette perspective ne fonctionne pas sur le texte de Mohammed Dib, car le problème se joue au niveau de l'écriture, et non au niveau de la diégèse. Il s'agit donc d'une sémiotique du texte qui prend en charge le plan de l'expression et pas simplement un plan linguistique, qu'on traverse simplement, pour arriver au plan figuratif comme dans les textes ordinaires.

La difficulté dans le texte de Dib, réside dans le fait que le plan de l'expression lui-même complexe, il ne s'agit pas simplement de connaître la langue puisqu'il y a des coupures, des ruptures, une fragmentation énonciative. Cela demande une sémiotique adapté à ce genre de texte.

### **3-PROBLEME DE LA FRAGMENTATION**

La fragmentation est plus importante dans Les Terrasses d'Orsol que dans les deux autres volets. Umberto Eco traite de la coopération du lecteur dans le texte narratif relativement classique. Le défi est de trouver quelles sont les limites du concept d'Umberto Éco sur la coopération du lecteur? pourquoi coopérer ? Le texte de Mohammed Dib résiste, même avec la coopération du lecteur, nous avons des éléments qui restent en suspens et qu'on n'arrive pas à décoder. Donc, nous avons tenté d'apporter d'autres propositions du côté des instances d'énonciation d'où l'intérêt de parler de théorie d'énonciation. Nous avons remarqué qu'il avait une juxtaposition des instances, par conséquent, plusieurs types d'énonciation plutôt qu'une pluralité d'énonciateurs.

Nous avons tenté de décrire les types d'énonciation repérables dans la trilogie, notamment, les prises de paroles, les instances de jugement, les instances d'observation, les instances de narration.

Ces instances constituent la partie formelle du texte, celles-ci sont assumées par le texte, par des indices, par des figures et qui peuvent être des acteurs ou simplement des propositions pronominales. Notamment dans Le Sommeil d'Eve le « je » et le « moi » sont des figures différentes qui correspondent à des instances de l'énonciation.

Aussi, la question de la lisibilité consiste à savoir comment se positionne une instance par rapport à une autre. Liée à cette question nous partons sur un modèle qui, a priori, est celui de énonciateur /énonciataire. Par conséquent, c'est le lecteur ayant un modèle de communication simple(quelqu'un qui transmet un modèle à quelqu'un) qui peut être transmutable sur le texte. Mais face à la fragmentation des énonciateurs dans la trilogie, ce modèle de la communication éclate puisque le lecteur n'est plus dans un système simple de la communication.

C'est ce qui fait l'illisible, parce qu'on a pris pour la lisibilité un modèle de la communication et de l'information. Il s'agit donc d'un brouillage de l'information et le lecteur n'arrive pas à construire un savoir à partir des indices du texte pour reprendre les théories d'Umberto Eco. Le lecteur ne peut pas reconstituer un monde mais il ne peut pas non plus situer la voix du texte puisque ce dernier ne semble pas relever d'une voix, d'où le problème du lecteur qui n'est plus un auditeur de parole : il est inclu dans un autre rôle qui donne lieu à une autre lisibilité (qui n'est pas une illisibilité).

Nous avons essayé de montrer quel champs suivre et finalement de définir cette lisibilité, non pas en reconstituant une histoire, mais en rétablissant le système du texte.

La lisibilité d'un point de vue pragmatique et un texte du fait-faire au lecteur. la transformation du lecteur par le texte serait une lisibilité.

Le lecteur doit faire un travail de construction du sens dont la règle n'est pas évidente. Nous avons repris les normes habituelles du discours en analysant les niveaux de fonctionnement d'un texte à savoir : l'énonciation, la narration et la figurativité afin de



montrer comment dans le texte de Dib il y a une certaine résistance du côté du plan de l'expression.

Il s'agit d'une fragmentation ou d'une dispersion qui se manifeste principalement au niveau de l'énonciation. Le texte ne renvoie pas immédiatement à un monde ordinaire, une représentation du monde mais il se montre lui-même comme texte.

Dès lors, le lecteur n'est pas en face d'une fenêtre ouverte sur la fiction, mais en face d'un texte qui se montre comme texte d'où l'ilisibilité. Il ne s'agit pas de lire une histoire, mais de lire un texte ( sans nier pour autant l'existence d'une histoire dans ces textes dibiens) mais aussi une volonté de perturber cet ordre-là, non pas pour perdre le lecteur mais pour montrer une lisibilité. C'est ce qui nous amène à travailler sur ce qu'on appelle la matérialité textuelle. Comment celle-ci se - elle ? Il ne s'agit pas du poids du livre ou de la couleur de l'encre. Ce sont des aspects qui relèvent du visuel dans le texte, des éléments qui ramènent à une composante plastique et qui s'adressent au regard et pas simplement à la lecture.

C'est un phénomène de fragmentation du texte qui n'est pas au niveau du contenu (s'arrange simplement par la relecture : c'est une fragmentation sur le plan de l'expression, qui ne correspondent pas à la textualisation, puisque Dib lui-même n'a pas dit que c'était une trilogie, mais la critique.

C'est un problème de lisibilité dont il incombe au lecteur de créer une cohérence et donc une lisibilité, selon des critères thématiques, topologiques (Nord-Sud) ...

Finalement, les trois romans de Mohammed Dib constituent un tout. Rendre compte de la lisibilité serait possible si l'on considère la trilogie comme un tout, une totalité, un tout signification au sens de J.Geninasca, puisqu'il reconnaît au

texte une sorte d'autonomie, « un tout de signification » qui produit en lui-même les conditions contextuelles de sa lecture. Comme il l'a été mentionné auparavant, la narration agit au niveau de la construction d'une signification ou cohérence du texte. Néanmoins, les phénomènes d'énonciation affectent l'énonciataire et établissent une interaction plus ou moins proche/distante de l'histoire réelle reliée au texte donné. En fait, le récit devient une mimésis de l'action et de la forme, où une narration -interprétation contribue à ce que Geninasca définit comme une forme du "croire" intimement proche du "vouloir -dire" du sujet, et par conséquent, de la crédibilité et sensibilité du lecteur. La fragmentation participe assurément à une forme ontologique de l'instance de l'énonciation et la narration se situe alors dans une relation littéraire et herméneutique.

Là cohérence serait une "question d'interprétation", car comme le défend Geninasca, on ne peut concevoir " le discours comme le produit de règles assurant sa cohérence"(2004), mais plutôt comme la reconnaissance d'un ou maintes structure/s discursive/s, différente/s des structures phrastiques ou "contraintes linguistiques". En revanche, tout discours entrevoit, lors de l'acte de lecture, une multiplicité de langages en relation avec une multiplicité de stratégies de cohérence.

A ce propos, Geninasca confirme que toute stratégie de lecture est associée à des "conditions de construction de la cohérence "(1997: 15-16), d'où sa définition de rationalité comme" les différents modes d'instauration de la cohérence, ou de la signification d'un texte "(1997: 87).

Le discours interprétatif poursuit des procédures précises: de découpage, d'organisation textuelle, d'interprétation sémantique soumis aux déterminations subjectives de tout lecteur. Quoique Geninasca différencie deux modes de sémiotiques, distinguant deux types de cohérence et d'intelligibilité et par conséquent un type respectif de rationalité, ce même théoricien n'hésite pas à approfondir la distinction entre rationalité pratique "de nature inférentielle" d'une rationalité "mythique" incorporant *les structures signifiantes à l'intérieur de la structure des discours littéraires* (1997: 61).

#### **4-DEFAILLANCE DU MODELE TRILOGIQUE**

La trilogie nordique de Mohamed Dib est le reflet de l'écriture prolifique de ce littérateur protéiforme<sup>66</sup>. Au-delà d'une lecture primaire, la trilogie nous invite à concevoir des « grilles de lecture »<sup>67</sup> qui nous permettraient de nous rapprocher du style dibien où se confondent la sensibilité de l'auteur et l'intelligibilité de son écriture. A partir de titres emblématiques : Les Terrasses d'Orsol, Neiges de marbre, Le Sommeil d'Eve..., nous sommes transportés dans les profondeurs d'un univers romanesque aux frontières labiles<sup>68</sup> à la fois, mais aussi singulièrement identique et différent du notre.

---

<sup>66</sup> Voir bibliographie : romans, pièces de théâtre, essais...

<sup>67</sup> Nicolas Couegnas (2009) fait référence d'injonctions et préconisations explicites pour construire « une grille de lecture » du texte dibien ; dans « La Trilogie nordique de Mohamed Dib : de l'œuvre aux titres... », Vol. 36, n°3, Hiver 2008 ; dans *Erudit Protée*

<sup>68</sup> Expression *frontières labiles* a été empruntée de l'ouvrage Absence, Enquête et Quête dans le Roman Francophone, par Alice Delphine Tang, Patricia Bissa Enama (2010:13). Cependant, les

Notre réflexion approfondie autour des stratégies discursives du texte dibien nous dévoilent que l'auteur construit un continuel va et vient entre *l'extérieur et l'Intériorité*<sup>69</sup>, le mal et le bien ou innocence ou sagesse, le soi et l'autre ou *la confrontation avec soi-même*<sup>70</sup>.

Les personnages se meuvent parfois à la *croisée des mondes*<sup>71</sup> ou *l'extéroceptif et l'intéroceptif*<sup>72</sup> se côtoient pour établir une cohérence de l'univers où ils se déplacent et semblent ne donner à la texture littéraire qu'un aspect secondaire. Ainsi, *dans une sorte d'écho interne, le « il » aboutit à un « je » et ce « je » devient alors multiple*<sup>73</sup> *falsifiant la perception proprement dite. La problématique « du parcours esthétique*<sup>74</sup> : sentir et percevoir du protagoniste n'est qu'une aporie parmi d'autres que Dib nous incite à élucider.

---

auteurs cités ci-dessus parlaient de manque de frontières entre les différents types littéraires : roman policier, roman d'aventures, roman réaliste et roman contemporain

<sup>69</sup> Expression empruntée à Veronica Estay-Stange « Raul Dorra, La Casa y el Caracol, Tome 2 de la trilogie Materiales sensibles del Sentido in Nouveaux Actes Sémiotiques, Université Paris 8 le SES-BUAP : Seminario de Estudios de la Significacion de la Universidad Autonoma de Puebla , Plaza y Valdès, Mexico 2005, publié en ligne le 5 juillet 2007, [revues.unilissi.fr/nas/document.php?id=1581](http://revues.unilissi.fr/nas/document.php?id=1581)

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Titre original : His Dark Materials est une trilogie du genre fantasy du romancier britannique Philip Pullman.

<sup>72</sup> Op. cit., Veronica Estay Stange

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

L'exploration de l'univers de la trilogie reste inachevée sans l'évocation d'emprunt de mythes<sup>75</sup> possédant des caractéristiques déterminées et identités spécifiques. La trilogie inclut des éléments et codes qui l'insèrent au genre mythique ou de la Fantasy<sup>76</sup> dans un souci d'entrevoir la vérité même si la quête de soi entraîne d'inévitables fractures :

*Or, on ne force pas le destin, il fait semblant de céder. Un moment, puis il se reprend et prend le dessus, plus impérieux que jamais* (Le Sommeil d'Eve : 222)

et perplexité :

*un monde où brille un autre soleil, et c'est le soleil de la mort* (Les Terrasses d'Orsol : 192)

Laideur ou réalisme et beauté ou rêve se conjuguent pour édifier un monde où les questions et interrogations angoissées sont récurrentes :

*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* (Neiges de marbre : 244)

---

<sup>75</sup> A titre d'exemples : mythe persan de Simorgh ; mythe d'Habel, mythe des ancêtres,...et les protagonistes sont porteurs de symboles ou de mythes ex : *Aëd* dans Les Terrasses d'Orsol; Sohl dans Le Sommeil d'Eve et Je dans Neiges de marbre.

<sup>76</sup> Op.cit. ; Philip Pullman associe trois principaux traits : (1) un fond manichéen symbolisé par la lutte entre le bien et le mal, amour et haine, liberté et soumission ; (2) un univers qui n'est qu'une infime partie de divers mondes avec leurs histoires et géographies spécifiques ;(3) créatures surnaturelles possédant une conscience.

et qui traduisent pertinemment notre incapacité à y apporter des réponses certaines :

*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 force blanche ; face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu ( Neiges de marbre : 248)*

Telle est la trilogie : une quête de soi et du sens, nourrie de mythes de l'Orient et de l'Occident où l'écriture apparaît peut être comme une obsession ou délivrance car tout homme à l'instar de l'écrivain reste profondément un être de solitude, déchiré entre son désir de vivre et de savoir, sa hantise de la mort et de l'anéantissement.

En somme, au sein même de l'écriture de Dib foisonne une pluralité linguistique où les critiques s'efforcent inlassablement à en déchiffrer les signes et les codes, les richesses et les subtilités. Mince affaire que de décrypter ce que Dib lui-même n'a réussi à déchiffrer ? :

*Les mots qui se déroulent, remontés j'ignore assurément d'où, mais qui se plaisent à prendre des airs de témoins sans défaillance de tout ce qui a été et qui probablement sera, vont-ils me condamner à l'ensevelissement perpétuel parce que je n'ai pas su les déchiffrer ? (Mohammed Dib, Le Talisman 1966 cité dans Simon : 214)*

Il semble malgré tout que dans sa trilogie, l'auteur soit à la recherche d'énigmes à résoudre car *l'inspiration orphique est une constante de l'œuvre dibienne* (Charles Bonn 1988) ; et le choix narratif serait probablement de pousser le lecteur à remettre en question le « pouvoir des mots », du point de vue émotionnel, esthétique, intellectuel... :

*Un court texte des « pouvoirs », dans Formulaires, semble bien répondre par l'ironie cocasse manifestant, de fait, l'impossibilité de saisir la globalité d'un sens toujours dispersé ou inexistant derrière l'ensemble des sons isolés que distribuent de curieux messagers (Charles Bonn 1988 : 86-87).*

*En effet, La trilogie ... offre aux lecteurs de tous les âges une histoire d'aventures qui parle des plus importants dilemmes de notre temps et suggère, pour les plus songeurs, non pas des réponses aux maux qui touchent chacun de nous, mais plutôt des chemins à emprunter pour leur faire face avec courage et leur survivre avec grâce. (Millicent Lenz dans Philip Pullman 2005)*

Certes, l'écriture de Dib a bouleversé les frontières linguistiques, non pas seulement grâce à la maîtrise de la langue française<sup>77</sup>, la profondeur de sa réflexion<sup>78</sup> ou la finesse du traitement des sujets, mais aussi par son habilité à jongler avec la structure en entrelacs ou « iltifat »<sup>79</sup> et la procédure d'enfouissement ou « tadhmin »<sup>80</sup> qui

---

<sup>77</sup> A l'instar du québécois Gaston Miron (auteur du célèbre L'Homme rapaillé, 1970), Dib s'exprime en langue française comme pour reconstituer une unité de l'homme algérien démantelé, *entre une réalité et une langue (l'intrication d'un lexique et d'une expérience,...l'existence muette d'une réalité* (Foucault 1970).

<sup>78</sup> *Les parataxes ne sont jamais faciles, la réflexion s'impose dès l'ouverture du texte. Il nous invite à trouver les secrets de son jeu littéraire* (Wassini 2006 cité in Nacer Berbaoui 2010).

<sup>79</sup> Forme verbale substantivée construite à partir de la racine (l. f. t.), le terme « iltifât » présente selon le Lisan al' Arab, la particularité d'appartenir à la catégorie lexico-sémantique des « adh'dād », c'est à dire de *mot ayant deux sens opposés*. De ce fait, le substantif présente une remarquable richesse sémantique, il peut signifier en effet, aussi bien :

- attirer le regard de quelqu'un sur quelque chose, attirer l'attention, mettre en éveil, interpellier ;  
- ...que son contraire absolu : l'en détourner, l'en distraire, l'en éloigner. (Simon 2009)

provoquent des fragmentations dans la linéarité des phrases et par conséquent produisent des modifications discursives.

A ce propos Jacques Berque définit cette figure macro- structurale ainsi :

*Entendu au sens strict, le trope dit iltifāt «conversion» consiste à changer de personne grammaticale dans le cours d'une même phrase en s'adressant au même récepteur ; au sens large, la même variation se conçoit affectant le rôle du locuteur (...) <sup>81</sup>Le même sujet éclate, dirait-on, de part et d'autre sans se départager (...) plus généralement ; c'est une figure de rhétorique qui fait varier dans le même énoncé, la désignation des actants (1990:16).*

A titre d'exemple, citons dans Les Terrasses d'Orsol:

*Déployée au dessus de l'établissement, l'inscription au néant dont il déchiffre les lettres tremblotantes, là où les hommes ressentiront le mieux la vérité des choses, luit froidement, violemment (204)*

L'inclusion d'énonciation alternée, c'est-à-dire le recours d'une autre voix dans le récit fait jouer le récit sur le double concept de la présence et de l'absence, prises toutes deux dans la réalité d'un même énoncé (Rachida Simon 2002)

Quant au recours du « tadhmin », il sert à voiler /énigmatiser le sens initial du terme choisi. Ainsi dans le Sommeil d'Eve, le prénom de l'héroïne Faïna doit être démoralisé : soit « aïn » en arabe œil/source d'eau/essence/lumière. De même louve :

---

<sup>80</sup> *Le propos demeure un secret non visible précisant qu'il y a... tadhmin lorsqu'un nom s'approprie la signification d'un autre nom pour signifier (conjointement) le sens des deux mots. (Ibn al-Qiyyam al-Djawzia : 27 cité dans Rachida Simon 2000)*



« la' ba » (en iranien) ; « lupa » (en latin) ; vierge/sublime beauté (en arabe). Par conséquent, *L'ouverture du sens d'un mot à un autre élargit la signification qui doit toutefois rester à l'arrière-plan du discours et n'être accessible au lecteur [...] qu'au terme d'un véritable travail de dévoilement : ta'wil* (Ibid.).

Cet élément confirme les multiples aspirations de l'écrivain et à l'impossibilité d'éviter l'hybridité ou le métissage culturel. De telles procédures scripturales nichées au cœur de la culture arabo-musulmane (langue et religion), donnent à l'écriture dibienne d'expression française une dimension spécifique, identifiée particulièrement par des lecteurs possédant une telle culture d'une part, et d'autre part nécessitant une lecture palimpsestique, réinscrivant ainsi la langue arabe dans le texte en français.

Les connotations, dénotations et emprunts de différents horizons linguistiques et culturels accentuent la perplexité d'analyse de l'écriture dibienne, tel un vivier effervescent de signes et de codes interculturels où les critiques et sémioticiens se heurtent à d'interminables interprétations. Car comme Dib l'affirme dans sa postface de la Nuit Sauvage (1995) : *un écrivain n'enseigne pas, il désenseigne, il n'apporte pas de réponses il apporte des questions* (246).

Aussi, peut-on se hasarder de déclarer que l'écriture du « fondateur du roman algérien » (Rachid Boudjedra, 2003), de cet écrivain francophone algérien le plus illustre au côté de Kateb Yacine : *qu'elle m'invente comme une terre secrète, qu'elle me crée au fur et à mesure, qu'elle me prononce*. (J. Eddine Bencheikh cité dans Claude Duchet, pas de date).

Pour quiconque lit l'écriture de Dib, les différents niveaux de lecture la rendent accessible, même si l'écrivain expose des questions de complexité différente dans un style en mouvement, tout en conservant l'intrigue centrale. Cette réflexion nous a amené à tenter une exploration de la trilogie. Quoiqu'il en soit, nous tendons à souligner que les approches modernes de la sémiotique sont susceptibles d'une analyse féconde à l'écriture dibiène. Elle demeure donc un sujet d'analyse privilégiée.

De même diverses analyses ont fait surgir les relations qui lient les œuvres à leur réalité historique, politique, sociale... d'où elles émergent. Avant tout, il s'agit d'œuvrer à une meilleure compréhension de la littérature algérienne dans un milieu d'origine et de Dib en particulier. Mais, nous savons aussi que la littérature est la manifestation d'une collectivité. Quoiqu'il en soit, Dib a donné naissance à une œuvre littéraire d'une extraordinaire densité et qui miroite plusieurs conflits vécus par l'écrivain : conflits dans l'espace et le temps.

Sans toutefois se laisser entraîner vers des polémiques sans fin, rappelons à juste escient que la trilogie, riche matière à puiser, se définit comme une écriture de la méditation, et de l'imaginaire, focalisée sur l'exil et la quête de soi et peut être abordée sous plusieurs angles : réaliste/surréaliste/romantique/symboliste/onirique... Notre souci primordial est celui de la clarification des idées/sens de Dib à partir de l'interprétation de signes et ce de part une approche sémiotique selon Mikhail Bakhtine, Jean Claude Coquet, H.R.Jauss, Felix Vodicka, W. Iser, Roman Ingarden, Julia Kristeva, ... et qui sera traitée dans le chapitre suivant.

L'unité d'ensemble de la trilogie n'est pas clairement affichée dès le départ comme telle, d'où la défaillance du modèle trilogique étant un facteur supplémentaire de tension et la nécessité de penser une écriture, une narrativité en tension entre le lisible et l'illisible afin de réinterpréter la question de l'hétérogène (mise en scène de la parole). C'est ce qui fera l'objet de notre analyse dans les différents chapitres de la seconde partie.

## **DEUXIEME PARTIE : COMPLEXITE NARRATIVE ENTRE RECIT ET PAROLE**

---

### **CHAPITRE 1 : LA PAROLE FACE AU RECIT ET AU DISCOURS**

#### **1-UN TRIPLE DISPOSITIF D'INTERACTION**

##### **énonciateur-narrateur-interlocuteur**

L'objectif est d'établir une typologie des énonciateurs pour rendre compte de l'éclatement ou de la dispersion du sujet et des instances énonciatives qui ne sont pas hiérarchisées selon un modèle précis mais sont seulement, semble –il, juxtaposées.

Il y a donc une dispersion de la catégorie du sujet, donc de la catégorie énonciative. C'est une dispersion qui ne rentre pas dans les modèles hiérarchiques immédiats tel que le récit enchâssé où il y a plusieurs énonciateurs mais qui sont dans une relation de hiérarchisation claire : hiérarchisation des différents narrateurs, des différents énonciateurs mais qui fonctionnent comme en narratologie.

On constatera, l'absence de modèle qui les hiérarchise entre eux aussi bien au niveau descriptif (des énonciateurs différents) qu'au niveau narratif (des styles de narrateurs et de narrataires différents).

En narratologie, décrire le niveau narration /histoire représente l'acte de raconter par rapport à ce qui est raconté (la question du narrateur).

Des études en narratologie, notamment celles de Propp et Chklovski, ont défini le personnage en tant que fil conducteur du récit. D'autres plus tard ont contrecarré

l'illusion romanesque par une conception « immanentiste », car tout personnage est une construction.

Vincent Jouve dans L'effet personnage dans le roman (1992), recontextualise ce sujet à controverses qu'est la définition du personnage. Il se concentre plutôt sur la réception du personnage par le lecteur ou « le pôle esthétique », pour citer W. Iser. En fait, la réception donne un sens au personnage variant selon l'expérience du lecteur et les représentations psychologiques inhérentes à tout lecteur. Cependant, que ce soit « lecteur implicite » aussi connu sous l'appellation : « lecteur-type ou virtuel », le lecteur réel est soumis et dépendant de la position du lecteur virtuel. Ce positionnement inclut des relations qui associent le lecteur aux acteurs du récit : ce qui montre que le personnage n'est que la résultante d'une interaction entre le lecteur et le texte.

La représentation du personnage est sujette aux connaissances du lecteur où les « blancs » simplifient la liberté interprétative au lecteur (Iser) et reste incomplète ou inachevée. Le lecteur crée la cohérence du texte, y compris les représentations mentales des personnages qui au fil de la lecture peuvent être transformées selon une démarche intertextuelle et extratextuelle.

Par conséquent, les trois modes de lecture : l'effet personnel, l'effet personne et l'effet-prétexte, et les trois types de stratégies employées par l'auteur: persuasion, séduction et tentation, modifient la lecture variant de la lecture passive ou soumission intellectuelle, ou à la transposition des pensées du lecteur vers le personnage. L'activité du lecteur est un « parcours initiatique » qui change selon le modèle de

personnage, les aptitudes intellectuelles et affectives du lecteur, mais qui sollicite aussi un espace de confiance (Jouve) entre le texte et le lecteur dans une relation complexe mais originale et plurielle.

Par ailleurs, il s'agira d'analyser les normes habituelles du discours à savoir : l'énonciation, la narration et la figurativité avec la perspective d'approfondir au niveau énonciatif la notion de matérialité textuelle, c'est-à-dire considérer l'écart qui réside au sens stricte au niveau de l'énonciation peut être envisagé du côté de textualisation (écritures en italiques, romaines ...).

Nous serons ainsi amenée à réfléchir sur le problème de la trilogie, à savoir redéfinir la notion même de la trilogie à partir du corpus de Mohammed Dib car les questions de lisibilité portent sur l'écriture même de l'auteur dans ses trois volets.

De ce fait ,c'est la conception d'un corpus qu'on sera amené à examiner en partant du postulat qu'il est construit autour de ces trois parties (éléments) et s'interroger sur le niveau dans lequel se situe l'unité de cette trilogie, mais aussi comment du point de vue du lecteur cette trilogie peut être comprise ou saisie ?Comme le souligne Umberto Eco *comment le lecteur prévoit le lecteur* (Eco,1985 :64).

Dans cette perspective, nous tenterons de rendre lisible un texte, à savoir être en mesure de construire un parcours interprétatif.

Il est nécessaire de souligner également que le corpus de Dib constitue un texte qui résiste à la simple construction d'une hypothèse vraisemblable à partir de laquelle le texte pourrait être une histoire. Ainsi, ces éléments de résistances vont définir cette tension qui réside dans le texte.

De ce fait, nous avons essayé dans la première partie de cette analyse, du texte de montrer le triple dispositif d'interaction : énonciateur-narrateur-interlocuteur afin de rendre compte de la complexité narrative de la trilogie nordique dans cette seconde partie.

L'instance d'énonciation qui serait responsable de la production du discours, peut ainsi se déployer sous différents modes, notamment le mode narrateur, qui mettra en scène des actions. Par conséquent, c'est une instance narratrice qui peut être comme le dit Genette « intra diégétique ou homodiégétique » .

Ainsi, l'énonciateur est un narrateur installé dans l'histoire comme acteur et donc comme personnage qui lui-même se trouve être énonciateur dans des dialogues. Ce sont des figures d'énonciation dans l'énoncé ; celles –ci sont assumées par des instances souvent à la 3ème personne, notamment dans Les Terrasses d'Orsol et dans Sommeil d'Eve.

Dans Le Sommeil d'Eve, la distinction entre je (romain /italique) correspond à deux parcours distincts de la voix et de la parole ; ces deux phénomènes marquent le passage de l'écriture romaine, à savoir la parole, à l'italique qui correspond plus à de la délégation : c'est de l'ordre du raconté /de l'inscrit.

Le passage de l'énoncé à l'énonciation s'effectue à travers le changement de sujet ; dans le parcours de la parole ce changement de sujet « tu » marque le passage d'un mode de parole adressée à un mode de disparition du « tu » : ce qui amène la question de l'embrayeur *il ne recevra pas de lettre de moi*, plutôt que *je ne lui enverrai plus de lettres* ; il s'agira de traiter la question de point de vue.

Dans les passages en italique, la voix *toi Faina* peut accéder au statut de personnage ; cette position de la voix qui parle constitue une sorte de mise en scène d'une co-énonciation et permet, de ce fait, de considérer la voix comme un actant du récit.

Ainsi, la thématique de la folie est développée à travers notamment, la démultiplication des instances énonciatives ; ce qui crée un effet de brouillage énonciatif. L'intérêt serait de voir comment se met en place le développement cette co-énonciation ? Montrer comment à travers le triple dispositif de la relation de parole (interlocuteur /interlocutaire), (narrateur/narrataire), (énonciateur/énonciataire), se développe cette co-énonciation.

Dans le dialogue page 92 (je /tu) les actants de la narration se transforment en actants de l'énonciation (interlocuteur/interlocutaire), sachant qu'il n'y a pas d'insertions narratives lors du dialogue. Dans le cadre de l'interlocuteur, indépendamment des signes du dialogue, c'est l'interlocutaire qui permet de caractériser l'interlocuteur et non le contenu.

Dans l'italique, ce qui n'apparaît pas c'est le je de la voix qui parle et par conséquent prend en charge le discours. La voix a été introduite sur un mode analogue par rapport à la tripartition. Il est clair que ce qui fait le narrateur c'est souvent sa marque d'énonciation à savoir le « je » ; ainsi le narrateur est saisi par rapport au narrataire mais aussi par rapport au personnage ; on ne peut de ce fait porter la catégorie du narrateur s'il n'y a pas de narré. Ce qui définit le narrateur, c'est le narrataire et le personnage et cela à deux niveaux différents tandis que pour l'interlocuteur, ce n'est



que l'interlocuteur qui le définit. Par conséquent, c'est le parler à qui définit l'énonciateur et non le parler de.

La voix en tant que telle va fonctionner comme énonciateur, ce qui implique tout le système:

-il faut montrer les variations et les phénomènes d'embranchement, ainsi que le point de vue adopté :

Dans Le Sommeil d'Eve page 15 *il ne recevra pas de lettres de moi pendant quelques temps* : le narrateur ne prend pas en charge le discours à la première personne, le discours est délégué à la troisième personne.

Pour ce faire, il y a un dispositif qui joue sur les trois niveaux d'interaction qui sont effectivement : le narrateur, l'énonciateur et l'interlocuteur (un seul exemple d'interlocuteur page 92).

Il semblerait qu'une des sources de complication dans Le Sommeil d'Ève, c'est cette tripartition proposée au lecteur qui interfère avec la notion de point de vue sur le plan narratif et énonciatif. En partant du principe que le point de vue est une notion qui est née du narratif (le narrateur qui prend en charge le point de vue d'un personnage), il s'agit de la focalisation ; cas de la voix qui a un statut d'actant.

Le narrateur dans Le Sommeil d'Eve, assume soit le point de vue particulier d'un personnage, soit un point de vue général. Le narrateur joue sur la notion de point de vue aussi bien au niveau de la narration qu'au niveau énonciatif, dans Le Sommeil d'Ève, on a une voix qui se manifeste à la deuxième personne du singulier ou

d'ailleurs apparaît uniquement la marque du « tu » ; c'est à ce niveau que va se cantonner le point de vue de l'énonciataire, alors qu'à d'autres moments la voix va être plus au moins narrativiser comme un personnage (page 9) ; autrement dit le « je » de l'énonciataire devient en situation du parler de et non du parler à ; c'est un « je » sur le dédoublement .

Autrement dit, ce qui constitue la voix, c'est qu'elle dit je en parlant avec le lecteur et en le désignant comme énonciateur : c'est une situation de co-énonciation : finalement la voix n'existe qu'en co-énonciation.

C'est le lecteur comme énonciateur qui fonde la voix, non plus comme énonciataire mais qui le fonde à son tour comme énonciataire. En psychanalyse, on pourrait traduire ce phénomène ainsi « me lire a permis que je devienne celui qui dans ma voix m'écoute », c'est-à-dire, ce qui caractérise les schémas, c'est une voix qui me parle. Donc il y a un message que je reçois ; je suis destinataire mais le fait de le recevoir me constitue comme destinataire ; aussitôt, on n'est plus dans un système d'équilibrage (encoder et émettre) : ce sont deux opérations symétriques de part et d'autre.

Dans le cas de la parole au quotidien, le but n'est pas la transmission d'un message, mais le fait qu'à partir du moment où je suis mis en destinataire, je peux devenir destinataire. Ce qui est caractérisé dans les passages de la voix, c'est le fait de sortir du statut d'énonciateur ; à ce moment là, le « je » de la voix va me constituer comme étant énonciataire. Il s'agit d'un jeu aussi bien sur les positions de la parole, que sur la transmission d'un message.

Au niveau de la narration, la transmission d'un message a une importance considérable ; ce qui n'est pas le cas au niveau de l'énonciation (la voix qui interpelle, c'est une parole qui parlera seule ; ce qui atténue l'importance du message.

## **2-PROBLEMES DE POINT DE VUE DU COTE DES EMBRAYAGES (INTERFERENCES DU POINT DE VUE NARRATIF)**

Nous avons également un problème de point de vue (coté des embrayages).

Sur le plan narratif, on a un embrayage dans Le Sommeil d'Eve page14 : *je lui ai envoyé une lettre datée et il ne recevra pas de lettres de moi* ;on a clairement le point de vue du narrateur « je » et le point de vue du personnage : en effet c'est le même narrateur mais qui change de point de vue.

Il y a une espèce de mise en folie du point de vue ; la position de l'énonciateur rend la clarté du point de vue plus complexe ou moins accessible. Il y a une circulation du parler à.

L'autre élément de complexification en plus de la tripartition, est l'interférence avec la question de point de vue qui est surtout d'ordre narratif (le point de vue étant une forme figurée de l'énoncif).

La question d'embrayage à travers l'exemple de la voix sans le « je »et juste le « tu » : où il n'y a pas ainsi de mise en scène comme au début (sans réponse à la voix) : il y a presque une dimension dialogale ou interlocutoire ; on tend vers le dialogue reçu.

Ce qui caractérise l'énonciation, c'est que le je et le tu représentent respectivement un (je+tu). On a toujours dans la narration un (je+tu+il) : encore une fois, l'effet de l'énonciatif, c'est cette circulation de l'énonciateur/énonciataire. Le narrateur, page 15 dans Le Sommeil d'Ève *il ne recevra pas de lettres de moi* suppose un personnage comme est le cas dans les romans à la première personne ; le je émet un tu ; ainsi on a à chaque fois un je, tu, il dans l'interlocution; ce qui permet de distinguer le je et le tu, alors que dans l'énonciation, on a une relation d'implication : donc dans les italiques, la voix se trouve simplement être la marque de l'adresse sans la mise en scène du je. A ce moment là, on peut considérer ces séquences comme une bribe de dialogue, une réplique ; et du point de vue de l'énonciation les deux (je, tu) sont explicités : ce qu'on pourrait considérer comme un phénomène de contamination, ou d'indécision. Etant dans le dialogue ou dans l'énonciation, la perturbation réside au niveau du point de vue, mais aussi comme indécision quand on a du parler à, c'est comme une bribe de dialogue. Le dialogue est d'autant plus intéressant parce qu'il se crée au niveau des personnages, comme dans l'énonciation.

Alors que dans le dialogue à l'état brut, les deux participants sont marqués ; dans la partie en italique, l'interlocuteur n'est pas marqué : le dialogal rejoint l'énonciatif ; ce qui marque bien l'indécision.

## **CHAPITRE 2 : PROBLEMES DE CONTAMINATION /INDECISION ENTRE NIVEAU DE NARRATION ET D'ENONCIATION**

### **1-DEVELOPPEMENT D'ANALOGIES DANS LES RELATIONS DE PAROLE**

En posant les catégories de la voix, on ne trouve pas de marque directe d'adresse ; c'est une bribe de dialogue « interlocutoire ». Il n'y a pas non plus de processus de dédoublement du « je », mais cela relève en même temps de l'intérieur, d'un processus d'énonciation : indécision ou perte de pertinence de la distinction (énonciation/interlocution) mais aussi indécision entre énonciation et narration.

L'indécision ou la perte de pertinence au niveau de l'énonciation et de la narration peut se manifester quand un dialogue devient une action ; le dialogue indépendamment de son contenu se prend dans l'accomplissement narratif : « c'est la mise en lieu énonciative mais qui s'analyse comme un point important au niveau narratif ». Il faut que le contenu énonciatif ne se rattache pas au contenu de l'énoncé. Dans le cas de l'italique, l'indécision réside entre l'interlocution et l'énonciation qui se rapporte plus à de l'analogie et même à un phénomène de contamination.

L'analogie s'effectue quand la situation de l'interlocution évolue du niveau de l'énonciation au niveau de la narration, dans la façon dont les personnages agissent ou plutôt échangent.

L'analogie donc dans Le Sommeil d'Ève se situe entre le premier et second récit : des événements pris en charge par deux énonciateurs avec deux points de vue distincts sur une même situation.

## **2-LE DIALOGAL REJOINT L'ENONCIATIF**

Nous avons constaté au fil de la lecture du deuxième volet de la trilogie, qu'il pouvait y avoir des événements pris en charge successivement par deux acteurs différents, c'est un événement qui est relaté uniquement en interaction de deux points de vue.

La relation dialogale/ dialogique des deux protagonistes, Faina et Solh.

Le premier est une adresse de l'ordre de (**toi à moi**), c'est un **je** parlant à un **tu**, Et dans le deuxième partie c'est un **tu** qui devient **je** qui parle de **elle** et qui est dans le passé ce qui marque le passage de l'**adresse** au le **récit** . Cette deuxième partie n'est pas une réplique, comme si la structure du roman était composée de deux grandes lettres qui se répondent. Solh ne répond pas à Faïna, ce qui décale aussi le dispositif textuel entre l'adresse et le récit.

Aussi, c'est du point de vue de l'énonciation globale que doivent être gérées les deux énonciations. Dans Le Sommeil d'Ève, le roman pilote deux énonciations ; c'est une énonciation divisée et qui crée un effet dialogique donnant l'impression que la même intrigue est construite deux fois. C'est une relecture qui se « montre » de la première partie par la seconde.

Nous avons dans les deux parties, des éléments d'énonciation « adressée » (un **je** avec un **tu**) et des éléments débrayés dans lesquels le narrateur met en place des événements sans les adresser à un interlocuteur.

Dans les deux parties, la première dont le temps verbal est le présent, se réfère à un moment, comme étant celui où l'on parle et la seconde partie est au passé.

Par conséquent, la première partie **dit** le récit alors que la seconde partie le **montre** à travers son énonciation.

Ainsi, dans une perspective pragmatique, un énoncé ne parvient à se représenter un état de choses distinct de lui que s'il montre aussi sa propre énonciation ; le dire apparaît indissociable du geste qui consiste à montrer qu'on le dit. Par conséquent, il ne s'agit pas d'analogie puisque ce ne sont pas des problèmes de ressemblance (dans la forme), mais des problèmes de référence, c'est-à-dire que le dialogue qui fait partie du premier récit **est référent** dans le second récit , c'est-à-dire on désigne, on dé-lire. Dans la deuxième partie le dialogue qui est dit, est montré puisque nous sommes dans le récit. De ce fait, le lecteur a affaire à des diégèses avec des modalités décalées.

### **3- L'ITALIQUE, UN FACTEUR DIFFERENTIEL (TENSION PERPETUELLE ENTRE LISIBLE /ILLISIBLE)**

L'italique oblige à parler de l'énonciation puisque dans Les Terrasses d'Orsol, l'italique correspond à un changement de prise en charge énonciative (le passage du **je** au **il**). Il s'agit ainsi d'une problématique de sémiotique interne à la typographie, à **la**

**matérialité** du livre. L'italique facteur différentiel, correspond à des relectures et la **matérialité textuelle** à rapporter à l'énonciation énonçant de l'œuvre. Car l'analyse narrative selon les intrigues se moque des italiques. On considère la matérialité textuelle comme indice, ou comme signe, comme fait sémiotique qui est relatif à l'énonciation.

Ce qui nous intéresse, c'est la matérialité textuelle comme indice, comme signe ou fait sémiotique relatif à l'énonciation. Ceci montrerait un partage de l'énonciation qui n'est pas une énonciation interne au récit, mais une énonciation à la limite entre le discours du récit et l'écriture du récit qui se manifeste par l'italique, certes qui interfère sur les personnages et le lecteur est en face de ces opérations là.

Au niveau de la diegèse, **l'italique** ne change pas le scénario : c'est un métarécit qui prend comme objet le premier récit ; ce n'est pas un super personnage qui viendrait changer la structure du récit, changer les projets du récit. La voix off est un énonciateur d'un degré supérieur (**n-1**) qui vient interpréter l'action du personnage (**n**) avec des figures qui sont d'un certain niveau d'abstraction, notamment dans Les Terrasses d'Orsol.

Il ne s'agit pas d'un personnage narrateur qui intervient dans l'histoire, qui manipule des personnages qui sont sur la scène du récit. C'est un personnage **voix off** qui n'intervient pas au niveau de la diegèse mais à un autre niveau.

Donc, on a des phénomènes de dispersions énonciatives où on pourrait avoir la même histoire racontée de plusieurs points de vue (Le Sommeil d'Eve), cependant, les deux personnages sont au même niveau sur la scène du récit, alors que dans Les Terrasses d'



Orsol, c'est différent, parce que la **voix** ; l'instance qui commente le **je** , n'est jamais sur la scène du récit.

Dans Le Sommeil d'Eve, le **je** qui est inscrit dans le langage est à distinguer du **moi** : celui-ci inscrit dans le récit et qui a pour nom Faina.

Dans Neiges de marbre, les italiques correspondent à des commentaires de l'énonciation du narrateur **je** qui devient **il**. C'est un **je** dans la langue (dans la voix) par rapport au **moi** qui est du côté de la parole.

Nous avons donc, une voix qui dit **je** et un narrateur qui dit **moi** et les deux sont dans un rapport conflictuel, à savoir deux instances d'énonciation ; au niveau textuel et typographique. Dans Neiges de marbre, nous avons des drames à l'intérieur même de l'énonciation, une sorte de protagoniste de l'énonciation dans l'énonciateur.

Par conséquent, nous sommes très loin de la configuration du lecteur qui reçoit un simple message de l'auteur.

Dans Neiges de marbre, c'est un le narrateur outil de description, une figure qui s'appelle **narrateur** dans le récit. Nommé ainsi dans le récit, il n'est plus considéré en tant qu'une catégorie dans une théorie de la sémiotique mais comme appartenant à une zone méta discursive dans le texte.

Nous avons centré le travail sur la lisibilité d'où l'intérêt de se pencher sur la coopération interprétative, notamment avec la théorie d' Umberto Eco pour montrer que dans la trilogie de Mohammed Dib, la coopération est compliquée. Nous sommes amenés à nous interroger sur ce qui rend le texte complexe du point de vue du lecteur.

Nous avons tenté d'y répondre du côté des éléments du système énonciatif, narratif et par la suite au niveau du figuratif.

Nous avons trouvé à travers les normes habituelles du discours, énonciation, narration et figurativité que du côté énonciatif, se pose le problème de la **matérialité textuelle**. Aussi, l'écart a au niveau de l'énonciation au sens strict se situe du côté de la textualisation (italique/ écriture romaine)

Se pose par la suite le problème de la trilogie, de sa définition même car la question de la lisibilité porte aussi bien sur l'écriture de Mohammed Dib que sur la conception d'un corpus construit autour de ces trois parties, trois éléments qui font l'unité de la trilogie nordique.

Car du côté de lecteur, comprendre l'unité du texte, le rendre lisible correspond à la possibilité de construire un parcours interprétatif au sens de Jacques Geninasca, de François Rastier. Car l'interprétation narrative, pour paraphraser Umberto Eco, serait une reconstruction de la Fabula.

Le texte de Mohammed Dib résiste à la simple construction d'une hypothèse vraisemblable à partir de laquelle le texte pourrait être une histoire. Ce sont ces éléments de résistance qui vont définir ce qu'on a appelé la tension, qui réside dans le texte.

## CHAPITRE 3 : LES EFFETS DE LA PAROLE SUR LE RECIT ET LE DISCOURS

### 1-REFLEXION SUR LA PAROLE

Probablement, toute œuvre serait un miroir de la société, au détriment de l'imagination de l'écrivain. Mais à côté de ce message, prédomine le rêve, et au delà du rêve, la parole imaginante de l'écrivain, appelée "mystérieusement" l'inconscient, à la recherche de ses rythmes et mouvant sa vision du monde qui révèlent inévitablement la valeur de l'œuvre. La lecture de Mohamed Dib nous expose donc à une coïncidence entre rêves intérieurs et cohésion d'images en fonction des différents personnages.

Ceci traduit le désir précis de l'écrivain de provoquer un flot de perceptions, variant avec le flux de lisibilité des images aux multiples aspirations de l'auteur et que nous essayons de saisir et de suivre dans leur association "naturelle", continue et discontinue. Ces dis/continuités mettent en évidence le tiraillement de Dib, ballotté et déchiré entre sa vision authentique du monde et un monde structuré par l'inconscient, un espace poétisé, où *l'image est syntaxe et non reflet du réel* (Henri Meschonnic 1970:106). Ces fragments d'écriture, d'images et de perceptions ou de pages blanches valorisent la transposition de l'émotion de l'écrivain qui se matérialise et se dynamise avec les rêveries, souvenirs, in/certitudes ou idéal de Dib.

La trilogie nordique de Dib inclut à la fois discours direct et indirect, le dernier étant défini par la modalité interrogative pour exprimer confusion et incompréhension. Pour saisir les effets de sens du discours dans le récit, il faut percevoir les effets de parole,

parole intérieure et « silencieuse » ou discours du narrateur et du personnage, puisque la parole est le lieu où les personnages semblent se manifester et étirer une résistance au discours d'autrui. Les formes sont variées : mots et expressions mis entre guillemets, phénomène des reprises en écho, structures métalinguistiques, dédoublement énonciatif et intertextualité...pour n'en citer que certaines.

Les romans choisis qui constituent la trilogie de Mohamed Dib évoquent les méandres sinueux de la vie, de la dé/possession de soi/autre, présence/absence, et sont des thèmes parmi tant d'autres où le lecteur devra faire face aux manifestations narratives de l'aliénation pour reconstituer cette lisibilité de la fragmentation ou unité du récit. Son écriture articule la dialectique de la fragmentation, un aspect aussi symbolique dans la littérature algérienne d'expression française que toute autre œuvre à portée universelle.

La fragmentation est alors perçue à différents niveaux d'expression et de compréhension du discours. Mais, *l'homme en harmonie avec son espace a besoin de références symbolisantes. Pour que le corps trouve une place reconnue, le langage doit situer l'homme dans ses relations avec autrui (...) Un symbole ne devient chargé de sens que pour autant qu'il concerne l'histoire vécue du sujet; c'est seulement alors qu'il acquiert sa signification* (Gisela Pankow 1986: 21).

De ce fait, *ce qu'on ne saisit peut-être pas assez, c'est comment bascule, dans ce moment-là, le statut de la parole. Jusque là, elle est instrument, d'ailleurs plus ou moins fiable [...] Elle ne vaut que pour son référent, ce qu'elle désigne dans le monde des objets. [...] C'est tout un autre monde qui s'impose : non plus le monde des choses, qui de seul réel devient secondaire, voire douteux ; mais le monde des signes qui,*

*d'instrumentaux qu'ils semblaient, deviennent la seule réalité présente, la réalité psychique (François Gantheret 1996 : 9).*

A titre d'illustration, les premières pages du roman Neiges de marbre font déjà référence à la langue en tant que

- moyen éventuel de communication avec Lyyl :

*Mais peu à peu j'oublie mes craintes, et jusqu'à ce mur de la langue dressée entre nous. De même elle, sans la moindre erreur. Peu à peu, nous nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la parole étrangère. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Parole qui nous suffit, nous unit. Il semble inconcevable en cet instant qu'une paille puisse aucune (p 18).*

- ou même difficultés de communication avec Roussia:

*L'air devient un mur entre nous deux. De l'autre côté du mur j'essaie, une fois calmé de lui dire ...Elle ne m'a pas entendu. Je crois. A cause du mur (p 150).*

- et dont la phrase en allemand de Martin Luther confère au récit une valeur mi-religieuse, mi-mystique pour transcender les barrières culturelles et linguistiques et aboutir à l'unification de la pensée, du sentiment et de la parole " commune", et écarter tout risque de fragmentation et d'aliénation au niveau de l'expression.

Certainement, Lyyl, comme tout enfant, n'est pas familière avec le langage des adultes et linguistes, et c'est ce langage qui fait office de mur indestructible, d'incommunicabilité incommensurable ou de distanciation inaliénable entre un père et sa fille. Cependant, pour exemple aussi, le chapitre deux de Neiges de marbre soumet cette difficulté de compréhension car deux champs sémantiques se superposent: implicite et explicite,

- où l'authenticité des sentiments est intraduisible et incommunicable, d'une part :

*l'entente qui ne se dit pas mais s'éprouve ... La complicité par dessus et par dessous les mots* (p21)

- et d'autre part, la crainte nourrie par l'incompréhension du narrateur: *Je ne voyais pas, non...je ne savais pas ce qu'elle voulait ... je n'étais pas fichu de trouver ce que c'était* (p 21), sentiment accentué par la négation.

Le paroxysme est atteint où comme dans une tragédie gréco-romaine, la résistance au déchiffrement ou décryptage au début du chapitre deux se fait sentir: *L'attention, la sollicitude: l'entente qui ne se dit pas mais s'éprouve. Cela ne vous assure nullement contre les risques, tels qu'ils se courent, ce serait trop beau, ne vous prémunir pas contre les drames. La complexité ... et néanmoins, et malgré tout, par moments les malentendus; d'affreux malentendus. Et, l'envie de blasphémer* (p 21)

- et se développe un sentiment de culpabilité et de malaise accrus : *une tragédie vraiment. Et l'envie de cracher votre âme* (p 22)

- puis enfin la résistance est scindée, car la douleur est intenable / insurmontable, d'où la tension du texte exprimée par les paroles suivantes: *Là, elle me montra de ses yeux humides l'interrupteur puis, tournant la tête, l'ampoule qui brûlait. La lumière se fit en moi aussi. Il s'agissait de cela. La lumière. Valo*(p22).

Ainsi, un parallèle est créé : opacité du terme Valo et lumière connotant la connaissance.

Mystique, sacré et profane s'entrecroisent pour enrichir le métissage des cultures mais aussi instaurer un supra langage:

*L'inspiration me visita (p 22)*

*Sortira du feu qui dira: "Point de divinité, sinon Allah (p 23)*

Même le silence est porteur de sens et chargé d'émotions: où les mots ne font plus beaucoup de poids. Où la connivence est pure parce que muette, ces moments comme il y en a par moments, un moment surtout: celui où elle est dans son lit...dans la quiétude qui règne du haut en bas de la maison, sans que soit prononcé un mot par elle ou par moi, nous échangeons des regards, regards non moins calmes que la paix qui nous environne. Et tout est là, pour toujours (p 24).

C'est une situation qui transcrit la profondeur des sentiments entre père et fille et que nul besoin est de communiquer par la parole au delà des limites du temps et de l'espace, supplantée par une poésie enfantine révélatrice de l'innocence même :

*Des fois, papa m'appelle Néfertiti, ça doit vouloir dire mouette dans sa langue. Papa et moi, nous parlons chacun notre langue. C'est une autre langue, mais je comprends tout ce qu'il fit même quand je ne connais pas les mots. Je comprends tout ce qu'il ne dit pas aussi (p 37).*

Ni contrainte langagière, ni négativité, mais appropriation et possession d'un champ sémantique et de son interprétation: qu'importe puisque la relation père/fille dépasse l'entendement ou frôle la communication magique de deux êtres liés par une affection ineffable, et construit un espace mythique ou légendaire et merveilleux:

- un pépiement réitéré, pou, pou, pou ...Dormeur éveillé perdu au for intérieur d'inconcevables mondes, d'abord je n'y fais pas attention. Les mêmes chimères, de tristes ombres, continuent à s'ébattre autour de moi. Puis j'entends. Je reprends pour le coup mes esprits. Ce babil, mais c'est Lyyl qui le produit. Est ce une manière d'appeler, qu'on aille à elle ? (p 61)

- À la fin, je renonce à trouver la porte de sortie, je n'essaie plus. Je me tourne sur le côté. Aussitôt je déplonge de mon sommeil. La mer quand elle vous boute hors de ses eaux d'un seul coup de ses vagues, d'un seul. Et je vois. C'est ma Lyyl (p 145)

Lyyl incarne alors la Pithie de Delphes, symbole de calme et de grâce, de la révélation ou du langage de la nature avec laquelle elle entretient des rapports privilégiés, une symbiose :

*C'est l'été surtout, comme en ce moment, avec les fenêtres ouvertes sur la nuit. Couchée, je les entends pendant qu'elles grandissent. C'est comme le soupir qu'on pousse en s'étirant. J'écoute leur joli bruit et je leur dis dans mon cœur : allez, les herbes, les plantes, et vous aussi les arbres, courage ! Vous rendrez la terre plus belle !" A la fin, je m'endors avec leur musique dans les oreilles, et les mots deviennent sourds et muets (p163).*

En fait, toute la trame narrative se tisse autour de Lyyl, enfant de l'amour, de la vie et de l'au-delà où les repères spatiaux temporels sont flous, la quête inscrutable, et le



narrateur continue à être à *la recherche du temps perdu* où la mémoire fragmente les souvenirs :

*A ce moment, et je n'en crus pas mes yeux, je remarquais à travers la grille les mûres, violettes certaines, blanches les autres, qui mouchetaient la pelouse du square, en faisant un tapis d'orient. L'enfant qui dormait en moi se réveilla de son profond sommeil, les yeux brillants, il retrouva à l'autre bout d'une éternité une route poudreuse et l'hystérie d'un soleil déchaîné (p 177-178).*

Probablement, l'écriture dibienne, n'est elle que le reflet d'un sentiment commun, la métamorphose d'une intense solitude inavouée. Mais, cette solitude personnelle incarnera l'universalité, car la pensée dibienne est dynamique et donc devient un perpétuel renouveau, toujours plus nuancé. La langue est utilisée avec finesse et les charnières de la syntaxe, y compris les conjonctions et prépositions, ménagent la pluralité du sens même si les espaces blancs nous préparent à un silence sous jacent mais riche en symbolisme : une non-cohérence ou incohérence pour une surabondance de signification, un cisèlement de l'écriture pour laisser errer la pensée ou la parole de Dib et du lecteur. Et, si des emprunts ornent ses romans, tout lecteur ne pourra s'empêcher de se hisser des abysses de la tristesse ou de l'absence grâce au romantisme dibien ou à sa verbe poétique, aux images portées au delà d'un terroir littéraire spécifique. C'est une écriture qui transpose ou complète la parole de Dib et qui relève indubitablement de la polysémiotique.

## 2-POLYPHONIE ET DIALOGISME

Notre travail de réflexion voudrait se pencher à ce niveau sur les concepts de polyphonie énonciative et dialogisme. Nulle intention n'est de trouver une définition exacte de ces concepts mais de suggérer certains critères de différenciations ou nuances entre dialogisme et polyphonie.

La publication d'Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation (Ducrot 1984), ainsi que différents travaux de recherche sur la polyphonie énonciative et dialogisme ont poussé des chercheurs à analyser de manière exhaustive ces concepts afin de mieux discerner non seulement les convergences entre les approches, mais aussi d'établir une confrontation dans leurs fondements théoriques et pratiques. Et, *les linguistiques ont emprunté plus ou moins fidèlement, plus ou moins librement à Bakhtine, ou plutôt, le plus souvent aux traductions de ses textes. Certains ont adopté le terme de dialogisme ; d'autres celui de polyphonie ; d'autres enfin, ont proposé les deux notions* (Bres et al 2005: 10).

De plus, les concepts de polyphonie énonciative et dialogisme sont des concepts qui ont nourri diverses polémiques puisque de nombreux chercheurs comme Rosier (2006), Bres et Nowakowska (2007), Bres et Rosier (2007), Dendale et Coltier (2006), ont tenté de trouver une apparente complémentarité, mais ont finalement conclu de leur nature distincte. A titre d'exemple, Hughes Constantin de Chanay signale que la distinction de Bres et Nowakowska (2005: 150) *entre dialogisme citatif et responsif entrevoit que le discours anticipé est recatégorisé comme préalable à la réponse* (2010).

Bakhtine utilise le principe dialogique et principalement la notion de polyphonie dans l'étude des romans de Dostoïevski pour faire référence aux croisements des discours de personnages sans pour cela émettre une hiérarchisation de voix autonomes. Conformément à la réflexion bakhtinienne, Bres et Vérine (2002: 168) préfèrent le concept de polyphonie à *certaines utilisations littéraires du dialogisme dans lesquelles un énoncé fait effectivement entendre plusieurs voix égales, sans hiérarchisation énonciative*. Un tel usage rend la polyphonie un sous genre du dialogisme, et donne au terme de polyphonie un sens opposé à celui de Ducrot (1984), Nolke et al (2004), etc., pour qui les *voix sont orchestrées en dominées et dominantes* (De Chanay 2010). Cependant, de Chanay s'interroge sur cette répartition et affirme qu'il s'agisse de dialogisme ou polyphonie, *il existe des énoncés énonciativement stratifiés avec une hiérarchisation des instances et d'autres qui le sont également, mais sans hiérarchisation, et ... que le terme de hiérarchisation ne pose pas de problème, c'est-à-dire que l'on parlerait du même type de hiérarchisation dans tous les cas* (Ibid.).

Quoique le principe dialogique englobe la production d'énonciations dans la vie sociale, Bakhtine le définit comme un ensemble de discours alimentés par d'autres discours précédents, qui sont en fait *des voix qui résonnent* (Vion 2010) dans la parole de l'interlocuteur et donc façonnent le fond culturel qui aboutit à toute communication indispensable entre les individus. *Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'à dit telle personne, à ce qu'« on dit », à ce que « chacun dit », aux paroles de l'interlocuteur, à nos*

*propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document , un livre ...(...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui* (Bakhtine 1934/1978 : 2).

Le principe dialogique distingue *entre l'interaction verbale, (qui) constitue (...) la réalité fondamentale de la langue* (Bakhtine /Volochinov 1929/1977: 136) et le dialogisme défini en tant que *théorie de la dialogisation interne du discours* (Authier –Revuz 1984 : 100). Si l'interaction entrevoit un dialogue « externe » entre locuteurs, le dialogisme fait alors appel aux dialogues résultant de discours antérieurs (dialogisme interdiscursif) et à ceux produits de l'interprétation (dialogisme interlocutif). Tous deux se rejoignent dans la formulation de l'énoncé. Donc, dialogue et interactions verbales demeurent étroitement et dialectiquement soudés. Bakhtine projette cette distinction plus loin quand il signifie que *la perception et connaissance* réfèrent à des productions comprenant le langage et l'ordre discursif. Ceci devient plus chargé de sens quand on identifie le langage non pas comme une facette d'une réalité mais *l'expression qui organise l'activité mentale qui la modèle et détermine son orientation* (Bakhtine / Volochinov (1929/197: 122-123) : c'est-à-dire construisant et dirigeant la conscience dans l'appréhension et la perception du monde. La construction de sens est inévitablement empliée des discours d'autres et par conséquent le langage est à la base de toute conscience et connaissance.

Quant à la polyphonie énonciative, il est nécessaire d'analyser le concept d'énonciation. Ducrot décrit *le sens d'un énoncé comme une image de son énonciation* (Ducrot, 1980: 34). Une telle définition impliquerait que le locuteur

ne soit pas totalement responsable et conscient de ce qu'il dit et par conséquent de la formulation de sens. Aussi, Ducrot accentue la différence entre la signification linguistique du sens quand il affirme qu'elle *contient surtout...des instructions données à ceux qui devront interpréter un énoncé de la phrase, leur demandant de chercher dans la situation de discours tel ou tel type d'information et de l'utiliser de telle ou telle manière pour conduire le sens* « visé par le locuteur (Ducrot 1980: 33-34). Une telle distinction de la formulation et donation du sens sous-entend que l'auditeur tentera d'interpréter et de rebâtir le sens voulu par l'acteur, d'où la différence entre *sens visé* et *sens donné*.

Allant encore plus loin, Ducrot envisage la problématique du sens d'un énoncé en tant qu'image de son énonciation résumée comme suit : *le sens de l'énoncé est alors largement appréhendé comme la complétion d'une signification linguistique de la phrase par la prise en compte de facteurs limités à l'évènementialité de son actualisation énonciative étroite* (Vion 2010: 10). Un autre dilemme surgit lié à la responsabilité ou non du locuteur. Si nous partageons la pensée de Ducrot : *le locuteur responsable de l'énoncé, donne existence au moyen de celui-ci , à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes* (Ducrot 1984: 205) ; cela sous-entendrait une pleine responsabilité du locuteur et serait en contradiction avec la formulation de Jacques qui accentue *la mise en communauté de l'énonciation* (1983), en concordance avec la théorie Benveniste qui l'identifie comme seulement *membre d'une relation interlocutive* (Vion 2010).

Cependant, Bally dans son questionnement de la phrase explicite, insiste sur la différence entre sujet parlant, locuteur, énonciateur qui incarne les fondements

même de la polyphonie énonciative. Une telle problématique montre que le locuteur est seul responsable de sa production (centre déictique), mais que les coordonnées du locuteur, y compris individuelles, spatiales et temporelles impactent sur la relation interlocutive. Ducrot rétorque par la distinction émise entre significateur linguistique et sens, et nous renvoie à *l'interprétation sémantique de l'énoncé isolé* (Vion 2010). Bakhtine et Volochinov ne partagent pas ce point de vue quand ils affirment que : *toute énonciation, quelque signifiante et complète qu'elle soit par elle-même, ne constitue qu'une fraction d'un courant de communication ininterrompu* (Bakhtine / Volochinov (1929/1977: 136).

Des positions contraires s'accroissent et qui poussent à la nécessité de déterminer le concept d'énonciateurs tel que Ducrot dans Esquisse pour une théorie polyphonique de l'énonciation les distingue fort à propos :

*Des êtres intradiscursifs censés s'exprimer à travers l'énonciation d'un locuteur. Ils peuvent être identifiés et relèvent alors de diverses formes de discours rapporté. Ils peuvent être non identifiés mais cependant identifiables si l'interlocuteur parvient à reconstruire la source de ses opinions. Ils seront cependant le plus souvent non identifiables. Enfin, ces mêmes énonciateurs peuvent manifester des points de vue sans que, pour autant, on puisse leur attribuer des mots précis* (Ducrot 1984 :294).

Une telle compréhension implique une polysémie du terme qui révèle alors la prévalence de divers paramètres. Les concepts : opinions et discours font références à des formes discursives tandis que celui de « point de vue » suggère

des attitudes : *le sujet modal peut être et est le plus souvent en même temps le sujet parlant* (1932/1965 :37).

La difficulté s'accroît quand il s'agit de différence entre discours et attitude, puisque comme le sous-entend Ducrot, nulle forme linguistique ne peut matérialiser un point de vue, mais il tient compte de l'existence de discours. Certainement, les *marqueurs grammaticaux* (Bres et Mellet 2009) et *énonciatifs* (Vion 2011) incitent à l'identification d'espaces discursifs évoqués ou explicites, imaginaires ou authentiques (réels). Aussi, pouvons-nous ajouter que les termes : point de vue et discours, ne peuvent être dissociés même si les *marqueurs de dialogisme* (Vion 2010) sont véhiculés par des mots ou expressions.

Au cœur du débat surgissent plusieurs opinions. Dondale et Coltier (2006) suggèrent les concepts voix et point de vue, Bakhtine/Volochinov sont concernés par la notion de langage intérieur : *tout acte de conscience un tant soit peu distinct ne peut se passer de discours intérieur, de mots et d'intonations-évaluations, et...par conséquent, il est déjà un acte social, un acte de communication* (1929 :212), Vigotsky revient sur la transmission sémiotique. Cependant, Bakhtine et Volochinov s'opposent à la formulation de Ducrot (1984), qui affirme que la parole d'un locuteur est composée d'unités sémantiques logiques.

Dans un souci de compréhension plus précise, nous analyserons quelques phénomènes polyphoniques, puisque voix et polyphonie ne sont pas principalement métaphoriques (Bres et Novakowska 2007). Par conséquent, les modalisateurs sont des unités d'énonciation et non pas des unités syntaxiques en

relation avec une unité phrasique (Creissels 1995: 149-150). Ils expriment des commentaires réflexifs qui contribuent au positionnement des acteurs (Maury-Rouan, Vion et Bertrand 2007), et à l'énoncé des extérieurs discursifs (Vion 2006a, 2006b). Ils font appel à des expressions verbales. La modalisation comme cas de dialogisme affleurant se détermine par une double énonciation où le locuteur commente donc de façon réflexive un énoncé en production. Le dédoublement énonciatif permet une distanciation, effet aussi d'une interdiscursivité.

Comme le mentionne de Chanay dans son article « *Dialogisme, polyphonie, diaphonie : quelques critères de distinctions* » (2006), analyser les concepts de polyphonie et dialogisme implique aussi de considérer certaines dimensions, y compris la polysémioticité, l'interactivité. La polysémioticité des discours inclut la dimension verbale et gestuelle ainsi que prosodique (bandes dessinées, corpus vidéo) qui n'en demeure pas moins importante pour l'interprétation. Le caractère interactif de certains corpus/comme les bandes dessinées (interactions représentées) ou les débats et interviews T.V. ou conversations courantes (interactions appelées authentiques), accentue la distinction des discours en interaction.

Aussi, le dialogisme ou polyphonie se rapporte à la pluralité des instances énonciatives où les participants ne sont pas compris (discours rapporté ou représenté), et de ce fait le dialogique (concept de niveau énonciatif) n'englobe pas le dialogal (concept de niveau interlocutif), mais peut se situer au niveau du monologal. La difficulté réside car polyphonie et dialogisme essayent



d'investiguer des phénomènes plus ou moins similaires. Nous pouvons ajouter que les séquences dialogiques ou polyphoniques sont constituées d'unités :

-à 2 Faces (signifiante et signifiée ou appelées aussi expression et contenu)

- à 1 face (signifiée) à l'instar des sèmes / sémèmes

A partir de cette classification (illustrée par de Chanay), l'opposition entre *les discours bifaces et points de vue monofaces, la multiplication des premiers définissent le dialogisme (mise en relation d'un discours avec d'autres discours), et celle des seconds la polyphonie (mise en relation du dit avec l'ensemble du non-dit nécessaire à son interpellation* (De Chanay 2010).

La distinction de Bres et Nowakowska (2005 :150) entre dialogisme citatif et responsif entrevoit alors que le discours est anticipé et recatégorisé comme préalable à la réponse. De Chanay convient de préciser que *si le dialogisme se définit comme l'écho d'autres discours au sein d'un discours donné, il semble de prime abord, que cela soit forcément dans un régime de postérité et une dynamique de rétrospection* (De Chanay 2010).

Une telle conception appelle toutefois une autre précision sur le concept de diaphonie qui a émergé de l'école de Genève :

*Dans une structure diaphonique, l'énonciateur... commence par reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci. La structure diaphonique est ainsi une trace privilégiée de la négociation des points de vue qui caractérise toute interaction* (Roulet et al.1985: 71). Et donc, *la diaphonie est elle par définition un phénomène*

« carrefour », à la fois dialogique et polyphonique, avec spécificité en outre qu'il s'agit d'un phénomène spécifiquement interactif (De Chanay 2010). Cette notion mérite d'être approfondie puisque :

*La multimodalité concerne les aspects processuels et cognitifs de la production ou de la réception en fonction du canal ou du code. La polysémiosité quant à elle est déterminée par la pluralité des systèmes d'expression (dont les codes) utilisés dans le message (Ibid).*

C'est ici qu'il convient de prendre en considération l'anticipation dans l'interactivité, d'où le concept proposé de diaphonie prospective par de Chanay (Ibid.). La diaphonie implicite sous entend *un connecteur, par ex, oblige à restituer par inférence un discours de l'autre, dont on n'a pas la trace, mais sur lequel le connecteur enchaine* (Ibid.), alors que la diaphonie explicite est concernée par la reprise des propos formulés. Cette possibilité nous renvoie à la diaphonie rétrospective qui engloberait *les faits de la diaphonie explicite (et effective), plus certains faits de la diaphonie implicite potentielle (enchaînement portant partiellement sur un discours que l'on présuppose que l'autre a dû.....pu tenir* (Ibid.).

De plus, *dialogisme, polyphonie et diaphonie sont des phénomènes langagiers aux séquences d'ordre sémantico-argumentatif, avec pour déclencheurs une scission ou une démultiplication énonciatives (c'est-à-dire concernant la (les) source(s) de la production langagière) repérables sur des unités discursives, et présument une homogénéité et une unité d'ensemble dans les limites d'une*

*production langagière* (Ibid.). De Chanay va jusqu'à répertorier trois axes de distinction des concepts mentionnés ci-dessus :

- *le type de hiérarchisation entre les unités discursives envisagées*

- *la nature monoface ou biface de ces unités*

- *la simultanéité ou la succession dans la chaîne discursive, des unités porteuses des strates énonciatives dissociées* (Ibid.).

De ce fait, le concept de chaîne dialogique évoque des énoncés élaborés par le *détournement d'un même énoncé de base* (Vion 2010), alors que ce détournement ne forme qu'une parcelle de procédés linguistiques dans les échos linguistiques et permettent la multiplicité de sens et d'associations.

Toutes ces différentes définitions ou nuances d'emploi et de compréhension révèlent à la fois une rigoureuse logique et nous plonge aussi dans une certaine complexité. Ils indiquent un travail de connaissances et de réflexion qui sous-entend une richesse de jugements solides. Aborder donc la polyphonie, c'est raviver le débat entre voix autonomes et non hiérarchisées. Par conséquent le discours rapporté comme *une circulation de discours* (Rosier 2009) relève de la polyphonie. C'est donc un moteur stimulant tout rapprochement entre énonciateur et dialogisme. C'est aussi une pluralité de voix provenant de l'énoncé.

La polyphonie englobe bien les impacts sur l'énoncé et le discours d'un dialogisme apparent ou imposé. Cependant, le dialogisme est un principe qui structure le langage. Le langage étant que moyen de connaissances et

d'identification de l'univers montre que *sens et forme* d'un énoncé ne peuvent être soustraits du contexte et sont liés aux énonciations antérieures et aux différentes compréhensions conséquentes.

Quant à l'intertextualité, ce principe agit comme *un amalgame chimique* (Bakhtine 1934-1978: 159) puisqu'il illustre une double énonciation favorisant parfois *captation* et *subversion* (Grésillon 1984: 115), construisant une épaisseur culturelle, basée sur un ensemble de connotations et constructions syntaxiques permettant l'interdiscursivité. Il est donc indispensable d'apporter un éclairage plus précis sur le concept d'intertextualité et les approches qui y sont associées dans un souci de mieux saisir l'écriture dibienne dans sa toute complexité plus ou moins voilée.

### **3-DU DIALOGISME A L'INTERTEXTUALITE**

Avant de définir le concept d'intertextualité, il serait fort à propos de retracer son historique car les critiques ont relevé un flou terminologique et fait d'emblée intervenir une distinction importante englobant dialogisme et intertextualité en autres.

Les pionniers de l'intertextualité qui sont Michael Bakhtine, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffatene et Gérard Genette..., proviennent de différents domaines et par conséquent sont porteurs d'une multiplicité d'approches et d'interprétations.

Alors que le dialogisme de Bakhtine porte l'accent sur l'hétérogénéité et non sur l'homogénéité de la parole et détermine la notion de voute comme un énoncé à la

croisée d'autres énoncés, Kristeva préfère le concept d'intertextualité plus approprié dans le domaine de la critique littéraire. *Une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : Le mot (au sens Bakhtinien de discours) est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments ambivalents. Pourtant la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences, dans l'espace dialogique des textes* (Kristeva 1969: 85).

C'est entre 1968-1969 que cette notion apparut officiellement dans le jargon critique, notamment avec la publication de deux ouvrages et est associée aux recherches et analyse du groupe Tel Quel et de la revue homonyme dont le fondateur est Philippe Sollers (1960).

Avec Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, elle publie un ouvrage collectif intitulé Théorie d'ensemble. Et, dans son Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse(1969), elle définit et compare le mot dialogique (énoncé) et celui du texte.

*Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double* (Kristeva 1969: 84-85).

De ce fait, Kristeva avec le groupe Tel Quel reprend le concept Bakhtinien en l'élargissant avec la théorie du texte.

*Nous définirons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information*

*directe avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire : 1-son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques ; 2-il est une permutation de textes, une intertextualité dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, puis à d'autres textes, se croisent et se neutralisent (1969 : 52).*

Et avec les disciples de Ph. Sollers, la théorie littéraire retenue concerne le rejet de la perspective historique traditionnelle qui paralyse le texte en tant que vivier d'influences, la non-unicité du sujet, qui revitalisent le texte par le dialogisme ou l'intertextualité avec d'autres textes. *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur (Sollers 1968 : 75).*

Aussi, encore une fois, on ne peut parler de polyphonie sans aborder le dialogisme ou l'intertextualité. Kristeva rejoint Barthes quand il affirme que :

*Le texte est une productivité(...). Il déconstruit la langue de communication, de représentation, ou d'expression (là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue (Barthes 1974).*

Si nous voyons de plus près de quelle manière certains ont déterminé l'intertextualité, nous nous rendrons compte qu'en fait, que le concept est fondateur de la littérature et reste une notion primordiale dans l'analyse et un des principaux outils critiques dans les études littéraires, *un dialogue constant avec elle, comme une complétion de l'écrivain avec les formes littéraires constantes (Bakhtine 1975) .*

Cette notion prend toute son ampleur aussi avec Nathalie Piégaj- Gros quand elle déclare que *l'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia* (1996: 7).

Si la fonction de l'intertextualité est l'élucidation du processus par lequel le texte peut se lire comme l'inclusion et la transformation d'autres textes, Michael Riffaterre nous oriente vers le lecteur quand il assure que l'intertexte est comme *la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée où suivie* (Genette 1982 : 9). Sa réputation de lexicologue, critique littéraire français et surtout polémiste exceptionnel s'est forgée au sujet de l'analyse Des Chats de Baudelaire, entreprise par Roman Jakobson, Claude Levy-Strauss Léo Spitzer.

Suivant une même forme de pensée, Tiphaine Samoyault implique le lecteur : *l'intertextualité exige un lecteur qui n'est pas « oublieux », comme le définissait Montaigne, qui sache mobiliser ses connaissances au bon moment et en bon ordre* (2001: 70). Cependant, Bruno Hongre va plus loin quand il engage le lecteur dans un processus de décodage, un jeu intertextuel qui dépend non seulement de la perception intuitive, mais aussi de tous les paramètres liés à son identité et son arrière plan social, éducatif, intellectuel. *Ainsi, l'intertextualité, ce n'est pas seulement le fait pour l'auteur d'inscrire des éléments issus de sa culture dans ce qu'il écrit ; c'est aussi le fait, pour le lecteur, d'introduire ou projeter dans le texte même qu'il croit seulement décrypter , des éléments inscrits en lui par ses autres lectures. Chacun dans sa relation au texte, investit en quelque sorte son « capital textuel » et sa capacité*

*d'analyse* (2005: 23). Il est probable que l'expérience intertextuelle ne soit pas similaire dans toutes les cultures et par conséquent les acteurs de la communication doivent acquérir des aptitudes culturelles (langagières, sociales ...) et sont inévitablement impliqués dans un processus d'acculturation.

En revanche, Barthes souligne que la subjectivité et l'intertextualité apparaissent étroitement imbriqués quand il dit : *lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule(...) je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, le mandala de toute la cosmogonie littéraire(...). Proust est un souvenir circulaire. Et bien c'est cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre en dehors du texte infini* (1973: 5).

Cependant, Laurent Jenny souligne l'importance de la conscience et connaissance, indissociables de l'intertextualité. *Seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire à chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique* (1976: 226).

Avec Michael Schneider, une approche psychanalytique à l'intertextualité est envisagée où l'altérité devient à l'instar de Bakhtine, un concept clé et alimente ainsi une refonte définitionnelle de l'intertextualité afin de *saisir les rapports constitutifs du moi et de l'autre dans l'activité de lecture-écriture* (Samoyault 2001 : 29) car *la*



*liaison de l'élaboration du texte et de la constitution de la personnalité contribue à faire de l'intertextualité un principe majeur du rapport à l'autre ( Ibid.).*

La notion d'intertextualité s'enrichit alors d'une signification primordiale car sans elle le texte serait *illisible* ou incompréhensible et la lecture intertextuelle entraîne inévitablement au renvoi à d'autres textes. *Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et il ne peut pas y entrer avec lui en interaction vive et intense* (Bakhtine 1983 : 98).

Il est évident que si l'auteur ré-utilise ses propres textes, ne serait-ce que des fragments, l'intertextualité peut être envisagée comme un trait particulier associé à l'intratextualité. A ce propos Lucien Dällenbach, influencé par les travaux de Jean Ricardou établit une différenciation entre *une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents)* et *une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre les textes du même auteur)* (1971: 282).

Consciente ou non, volontaire ou non, implicite ou explicite, l'intertextualité s'achemine dans l'esprit du lecteur, et met en références des textes antérieurs, sans toutefois imposer de redondance car *la création s'exerce non dans la matière, mais dans la manière, ou dans la rencontre d'une matière et d'une manière* (Samoyault 2001: 51).

Alors réminiscences ou relations, Blaise Pascal rétorque, car il défend la thèse qui prétend réduire la créativité à une *réitération perpétuelle de pensées identiques* (Ibid.), en affirmant : *qu'on ne me dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle : quand on joue à la paume, c'est une même balle dont jouent*

*l'un et l'autre , mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dit que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne forment pas un autre corps de discours, par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par différente disposition (2010: 8).*

Il convient de préciser que l'analyse que nous voudrions mener est une analyse sémiotique du corpus choisi de Dib. Cependant nous devons recourir partiellement aux théories littéraires, car *l'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture et ne dure qu'autant que cette lecture peut durer .Hors delà, il n'y a que des traces noires sur le papier (Sartre 1948: 52).*

Et lire littérairement les textes nécessitera d'étudier non seulement les dispositifs de décodage déjà acquis, mais de considérer le texte en fonction d'autres car *tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables sous des formes plus ou moins reconnaissables (Barthes1996: 372).*

Si la lisibilité du texte dépend du code herméneutique (quête du sens ultime), code proairétique (ou la voix de l'action car elle fait avancer l'histoire et raconte ce qui se passe) ou codes d'actions narratives, alors que dire de l'ambigüité prévalente du texte littéraire qui admet que toute interprétation soit unique et légitime ?

Par ailleurs, les procédés linguistiques tels que métaphores ou composantes du texte telle que la description sont des éléments dont la fonction est non pas limitée à éveiller un plaisir esthétique, mais aussi à procurer un décodage pertinent du texte afin que *l'acte de lecture engage l'affectivité de chacun (Thérien: 74), et surtout qu'elle*

*m'invente comme une terre secrète qu'elle me crée au fur et à mesure, qu'elle me prononce* (Dib cité par Claude Duchet et J. Devaillant 2001).

Nous avons présenté brièvement une évolution historique des concepts clés qui nous amène naturellement d'une approche centrée auteur à une approche centrée lecteur et qui éclaircissent le passage à une intertextualité *productive* où le lecteur est impliqué puisqu'il a la possibilité d'établir d'une certaine manière sa *propre* interprétation.

Accordant un grand intérêt à l'accès au décodage, à l'appropriation du scripteur et à l'analyse de façon critique, cette perspective nous oblige à étudier les critères de la langue à la fois stylistiques et surtout sémantiques, principalement dans le corpus sélectionné pour cette recherche doctorale afin de mieux déceler et comprendre les caractéristiques de l'originalité de l'écriture dibienne.

Nous pouvons désormais avancer que les visées intertextuelle et intratextuelle, multipliant les parcours interprétatifs, nous ferons entrer par couches successives dans la complexité et l'intrication langagières et l'unicité de l'écriture dibienne. Dib, à l'instar du québécois Gaston Miron, s'exprime en langue française comme pour reconstituer une unité de l'homme algérien fracturé *entre une réalité et une langue, l'intrication d'un lexique et d'une expérience.... l'existence muette d'une réalité* (Foucault 1969 : 66). Et, ce sera cette fragmentation de l'écriture et de l'être que nous tenterons de percevoir et que nous articulerons différemment en fonction des situations rencontrées dans les œuvres sans prétendre épuiser la complexité du mystère de l'écriture dibienne entre la langue et son contexte d'utilisation et d'appropriation.

#### 4-INTRIGUE ET UNITE

Le texte narratif relate des évènements réels ou fictifs qui se déroulent dans un cadre spatial et temporel. Un texte reste donc *ouvert* : toutes les interprétations se démultiplient à l'infini mais tout acte interprétatif n'a pas cependant constamment un aboutissement positif car l'interprétation peut se définir ainsi: *l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur Modèle* (Eco 2001 [1979] : 232). Selon Umberto Eco, il existe des situations où le *lecteur, en identifiant des structures profondes, met en lumière quelque chose que l'auteur ne pouvait pas vouloir dire et que pourtant le texte semble exhiber avec une absolue clarté* (Eco 2001 [1979] : 230) et où l'intention du lecteur (interprétation/s du texte), l'intention du texte (de part les mécanismes internes) et l'intention de l'auteur (désir de signification propre à l'auteur) sont en opposition ou différentes.

Certainement, Umberto Eco nous apporte des réflexions sémiotiques sur le texte littéraire auxquelles il explore les distinctions entre *utilisation* et *interprétation* et la valeur *authentique* ou aléatoire d'une interprétation et des dangers de sur/interprétations dans la quête herméneutique. Un *art de lire* où de la cohérence surgit l'interprétation et la sur/interprétation qui donnent probablement un excès de sens difficile à contrôler ou justifier, une exigence intellectuelle constante où la liberté de réflexion recrée un *réel*.

Quoique différents théoriciens offrent une définition élargie du terme *intrigue*, rappelons particulièrement celle de Raphael Baroni:

*Pour ma part, je crois que l'intrigue n'est « totalitaire » que dans la mesure où c'est le critique lui-même qui est obsédé par le dénouement et qui re-lit le passé en fonction de ce point final. La raison d'être de l'intrigue me semble plutôt résider dans la jouissance qu'en tire le lecteur qui tâtonne en terrain vierge : pour lui, le dénouement est le lieu où le récit s'achève, il est sa finitude et non sa finalité. Dans l'expérience esthétique, ce sont les moyens qui justifient la fin, et non l'inverse, c'est l'itinérance qui détermine le plaisir que l'on tire du voyage, et ce plaisir se perd lorsqu'on arrive à destination, même si la destination est nécessaire pour orienter le voyage, pour pousser le lecteur à franchir le seuil de sa demeure. L'intrigue n'est donc pas la mise en scène de la totalité, mais celle de la différence qui précède la totalisation de l'histoire. En somme, si le récit et son intrigue sont « structurés », c'est bien plutôt selon la forme rythmique et orientée de la phrase musicale que selon la forme symétrique de l'architecture. À l'aube du structuralisme, Derrida voyait déjà poindre les limites inhérentes aux approches formelles du récit quand il écrivait que « la forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans (Raphaël Baroni 2010).*

Une telle interprétation du concept *intrigue* ne peut qu'enrichir le questionnement de la construction du sens dans tout texte: de l'unité du récit. L'identification du personnage contribue à la lisibilité du récit, ainsi qu'à la structuration du système des personnages présents dans l'œuvre et qui permet la lisibilité du récit.

Ainsi, dans Les Neiges de marbre, le lien fondamental qui assure l'unité du récit, est Lyyl, tout d'abord le rapprochement parental, accentué par le choix des mots: *entre, unique, entourons* :

*Le taxi, Lyl entre Roussia et moi. Son bonheur qu'elle enfouit dans la chaleur unique dont à du nous entourons (p 32)*

Elle sera aussi le fil réunificateur, une fois après avoir expérimenté le miroir, non pas pour subir un dédoublement ou fracture identitaire, mais pour consolider les liens affectifs branlants:

*Elle s'examine posément et s'adresse dans le miroir le même sourire à fleur de traits, juste ébauché...Lyl allonge le bras pour l'attirer pas prêt, la serrer côté elle , contre moi... (p135).*

Elle seule bénéficie de multiples dénominations mystérieuses dès le début du roman: *la visiteuse, Elle* , suivit de verbes d'action: *entre, saute, joue* ; alors que le narrateur , de part l'instance narrative et la typographie spécifique : *Elle* , se limitera à une description de ses gestes, mais qui ne dévoilera son prénom que plus tard, exotique au contexte culturel européen ou français particulièrement:

*Je me baisse vers elle, elle se détourne. Je n'insiste pas. Être suçotée ennuie Lyl, je sais. ..Ah non, je ne l'aurais pas aimé moins brune, avec une tignasse moins noire dans ce pays de têtes blondes à n'en plus pouvoir. Et ses yeux d'ambre ... (p12)*

La négation utilisée a valeur d'affirmation soutenue: amour inconditionnel pour sa fille élevée au rang de reine mythique :

*Nefertiti, c'est ma visiteuse aujourd'hui. Nefertiti au pays des barbares hyperboréens aveuglants de blancheur (p12)*

Une analogie avec Alice au pays des merveilles (1865), de Lewis Carroll pour intensifier l'immortalité de l'amour filial: *Elle me paraît en effet immortelle* (p14-15), où l'ultime frontière entre le réel et le mythe est éradiquée au gré des pulsions

paternelles affectives, jusqu'à créer un adjectif néologique :

*Un moment surtout : celui où elle est dans son lit, son lit tel d'abord que je la vois s'efforcer de le refaire, déménageant au pied ce qui est à la tête et à la tête ce qui est au pied et s'y appliquant avec un soin tout lyilien , sans bruit, la tétine bien en bouche ...*(p24)

et des prénoms composés devenus noms communs exemptés de majuscules:

*Elle frotte ses joues rosies à ma manche, une lyyl-chatte...Nous rentrons et une lyyl-maitresse-de maison me prend alors en mains* (p33-34)

et des catégories sémantiques différentes: de la fillette à la chatte aussi (p197), souris:

*Puis une Lyyl - souris se glisse à pas feutrés dans la chambre* (p101) ou même une mouette *Nefertiti -Lyyl, tu n'appartiens pas plus à ta mère qu'à moi... Vole, mouette...Je te libère de moi; libère moi de toi. Vole haut, mouette* (p201)

Transsubstantiation de Lyyl, ou symbolique et idéal de liberté fusionnent qui rappellent Paul Eluard et son fameux poème Liberté ou peut être bien L'albatros de Beaudelaire à la pureté inaltérable et liberté inscrutable. Inscrutable car tous les repères sont indéfinis ou brouillés et accentuent la difficulté de cerner les personnages et l'espace où ils se meuvent. En fait, Lyyl comporte un mystère autour de la signification même du terme. De plus, le prénom Lyyl est un palindrome qui peut se déchiffrer ou se lire de gauche à droite (langue française) et vice versa (langue arabe).

Lyyl est aussi étroitement liée à l'allégorie de l'île, espace paradisiaque et coranique.

C'est aussi une autre référence intra/intertextuelle. Un rappel du deuxième volet de la trilogie nordique: Les Terrasses d'Orsol : l'île et Talilo avec le même univers

sémantique: ile+ lo ou le phonème [li]. En fait, un mystère autour du prénom plane jusqu'au moment où le narrateur décide de révéler:

-à la fin du roman: *Dar linn do, Darling Dodo. Celle dont le prénom s'écrit Lyyl et se prononce Lûûl* (p214)

- et il entreprend une longue explication gravitant autour du mystère sémantique comme dans Les Terrasses d'Orsol :

*Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. Vous le savez tous, hein, que votre nom n'est pas votre vrai nom, que vous en avez un autre, que vous en avez un tas que vous vous donnez en dedans, en cachette et qui sont vos vrais noms, mais pas celui qu'on vous donne, et ces noms là vous ne pouvez les dire... Ceux là vous n'avez pas le droit de les révéler, chut, c'est comme ça. Il ne faut pas que le nom sous lequel vous vous connaissez soit divulgué comme si c'était celui qu'on vous donne et qui n'est pas bon que pour les gens, pour la paperasse et qu'on a presque honte de porter, vu? Pas presque, tout à fait honte ! Votre vrai nom, c'est celui que vous emporterez avec vous dans la tombe* (p151).

-et qui reste une stratégie ou instance narrative familière à l'écriture dibienne, aussi dans Le Sommeil d'Eve:

*N'oublie pas, Faïna, que tu t'appelleras Louve aussi* (p 29)

*Tu connais ton vrai nom à présent, mais chut... Ce nom doit rester secret. A n'utiliser qu'entre quatre murs, qu'entre toi et moi. Sans le savoir, on a souvent affaire dans la vie des gens qui sont des bêtes en train de devenir humaines. Mais s'est on avisé qu'on rencontre non moins souvent des bêtes qui sont des humains en train de recouvrer*



*leur nature de bêtes? Tu reprends ta vraie nature, ta nature de louve. Tu t'appelles Louve, mais chut...(p 68)*

Un mystère qui en dit long et lourd à porter, probablement :

*Je me suis abstenu aussi de lui confier qu'elle avait déjà reçu un nom, un autre nom.*

*Elle est partie et, son nouveau nom, son vrai nom maintenant, elle ne le sait pas. Le connaîtra-t-elle jamais? (p139-140) Le Sommeil d'Eve*

*Je voudrais que mon nom secret t'illumine, Roussia, et que de tes blessures il pleuve moins de larmes de sang que de larmes de lumière. Cette lumière justement qui dort tes yeux (p 212) Neiges de marbre*

Refus de dévoiler le nom secret qu'à la tombe dans Neiges de marbre:

*Et voilà, un autre secret nous lie. Je deviens la tombe qui garde un secret de plus.*

*Cette tombe du fond de laquelle je continuerai à te parler, ma Lyl, quand ce sera mon tour d'y descendre. Te parler, t'appeler de ce nom qu'à mon oreille tu as murmuré. (p117) Et aussi dans Les Terrasses d'Orsol: Votre vrai nom, c'est celui que vous emporterez avec vous dans la tombe (p151).*

Cependant, cette ambiguïté sémantique s'estompe pour restaurer un climat de confiance et d'apaisement, exprimé par le narrateur ou même une délivrance ou illumination, un épanouissement de l'être soulagé : jeu de mots / hononymes " non" et "nom"; emploi de dichotomie: aveuglement / éblouissement ; modalisateurs temporels : *à la seconde même, à la seconde qui suit...*

Comme chaque protagoniste dans les romans dibiens, Lyl incarne donc l'intrigue et l'unité du récit, l'équilibre entre les fragmentations narratives et identitaires des personnages. Elle est secret, tabou mais à la fois clarté et réconciliation ou paix de

l'âme. Elle reste le lien affectif indélébile entre un père et son enfant et où le langage ne peut exprimer l'ineffable de manière continue.

## **5-PARADOXES SPATIO-TEMPORELS ET INTERPRETATION**

### **5.1. Sémiotique du lieu et de l'espace**

La sémiotique du lieu et de l'espace dans la littérature francophone maghrébine ne peut être évoquée sans faire références aux maîtres de la sémiotique, tels que Denis Bertrand, Jacques Fontanille... pour n'en citer que quelques uns. Une telle entreprise peut être jugée audacieuse, mais elle est nécessaire pour comprendre la problématique de l'espace et de son fonctionnement (ou mouvement à l'intérieur de l'espace). Des concepts inhérents à la compréhension de son fonctionnement et du rôle de ces espaces, tels que hétérotopie ou lieux et non lieux ( lieux sans repères), conduiront non seulement à l'identification d'un langage spécifique de l'espace dans la littérature francophone maghrébine, mais aussi à la perception d'une organisation spatiale hybride, une symbiose de la réalité et de l'imaginaire, du matériel et de l'immatériel.

Aussi, l'articulation et la justification de ces concepts dévoileront la construction complexe du processus de compréhension des espaces dans les romans choisis comme corpus d'études; ce qui facilitera la lecture de l'espace par l'auteur Dib et des acteurs.

La prolifération d'interprétations nous pousse à essayer d'entrevoir au niveau des individus, acteurs, cette quête identitaire à partir d'une perte d'identité accentuée par une conscience délabrée ou une exacerbation de l'individualité où les

dimensions spatiales sont déstabilisées. Citons fort à propos Marc Augé qui dans sa démarche anthropologique souligne le concept et processus de *délocalisation* résultant des interactions entre groupes d'individus de diverses cultures.

Le *lieu anthropologique* (Marc Augé 1999 : 55-95) ou *lieu* ou *non lieu* (Augé 1992 : 97-145) établit des rapports de similitudes/différences entre le proche et l'autre/l'ailleurs.

Une telle réflexion conduit probablement à une certaine appréhension ou attractivité pour cet espace commun ou singulier, un lieu d'épanouissement identitaire ou au contraire d'identité tiraillée.

Par conséquent, ce *non-lieu* symboliserait l'opposé, un espace transitoire *non historique, non relationnel, non identitaire* et donc d'incertitude (Augé 1992 : 100) ; *si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas les lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègre pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique* (Ibid.).

Re/lire, re/comprendre, re/sentir le lieu anthropologique à la fois comme espace de localisation et d'identification (d'appartenance), c'est aussi envisager de multiples fragmentations car tout espace subit de perpétuels changements de dé/construction.

L'univers symbolique de cet espace se dessine à partir d'intentions spécifiques, de subjectivités et mémoires et comportements personnels, tel que Gaston Bachelard l'explique si bien dans La Poétique de l'espace (1972). La réalité est donc altérée au gré des impulsions, des sons, des senteurs des lieux pour édifier un espace symbolique et flou ainsi qu'une hétérotopie.

## **5.2. Ambiguïtés spatio-temporelles**

L'écriture avec ses arcanes indéchiffrables offre une palette de moyens d'expression où la passion perçoit et re/construit un univers subjectif et esthétique qui requiert un engagement sensoriel et une réflexion soutenue de la part du lecteur dans cette quête indicible de l'être/ du *je* et de connaissances inassouvies. Sans aucun doute, tel un *miroir vivant de l'univers* (Leibniz cité par Isabelle Sieurin 2013: 63), avec ses ambiguïtés et paradoxes, toute écriture porte le sceau de la polyphonie et articule des fragmentations spatio-temporelles et des personnages/acteurs qui brouillent la linéarité conséquente de toute lecture.

L'entreprise ultime de tout lecteur est de saisir le *sens* dans son intégralité, de l'écriture d'ibienne, dans notre cas, sans se perdre dans les méandres sinueux où s'entrecroisent les stratégies narratives et les principes structurels, et où l'ambiguïté discursive se révèle être un vivier d'interrogations. Cette perte de repères sur les plans narratifs ébranle la multiplication de points de vue et déploie la *logique des choses* dans l'impasse de l'entendement.

La quête du sens implique une interprétation de tous les signes discursifs qui introduisent inexorablement de successives perceptions altérées. A ce propos, Rosmarin Heidenreich (1989) avance *l'hypothèse de la stratégie de dé/familiarisation qui mène dans notre réflexion à la suspension des habitudes interprétatives, stratégie qu'elle identifie comme l'une des techniques narratives ... Chez elle, il est question d'une mise en suspens des façons de voir habituelles ...il s'agit de revisiter ses façons de comprendre et de "formuler" le monde"* (Cité par Nathalie Roy 2007 : 8). Cependant, la narration induit le lecteur à *suspendre ses habitudes interprétatives* (Ibid.) et méditer sur le flux d'images bâties dans une démarche de construction de sens où l'activité de l'esprit échafaude une boucle infinie de représentations culturelles et identitaires.

Les deux écueils de l'interprétation que sont le temps et l'espace, modifient la perception du lecteur de la réalité. Les trois dimensions du temps: présent, passé et futur, sont irréversibles dans la réalité quotidienne en fonction de l'espace qui se fragmente quand le temps n'est plus linéaire. Cette discontinuité temporelle entraîne une multiplication ou morcellement de plusieurs espaces qui se manifestent sous diverses formes et déclenchent des perspectives d'interprétation variées. La recherche du sens distille alors une angoisse chez le lecteur dans sa tentative de forger des connexions entre les événements fragmentés ou disloqués. C'est précisément cette profondeur énigmatique de l'écriture qui nous interpelle et nous invite à concevoir une émergence de sens multiples et non pas unique. Deleuze, dans Logique du sens, explique: *Le sens est toujours double sens , et exclut qu'il y ait un bon sens de la relation. Les évènements ne sont jamais causes les uns des autres , mais entrent dans*

*des rapports de quasi - causalité, causalité irréaliste et fantomatique qui ne cesse de se retourner dans les deux sens* (2009: 46) cité par A. Sieurin 2013: 59). Le continuum imagination-réalité aiguise l'expérience sensorielle et psychique du lecteur et déstabilise les repères cognitifs, symbolisés par la linéarité du temps, l'espace rassurant et la logique rationnelle des acteurs.

En fait, la lecture de Dib ne nous laisse pas indemne ou insensible car cette réflexion sur le temps, l'espace ou les acteurs, d'une part, le compréhensible ou le mystérieux introduit par le mythe, d'autre part, convient le lecteur à une coproduction de sens. Merleau Ponty dans Eloge de la philosophie, se réfère à la répercussion du dynamisme de la pensée quand il écrit: *Le philosophe est un homme qui s'éveille et qui parle* (cité par Sieurin 2013 : 4).

Une réflexion sur la fonction de l'ambiguïté ou paradoxes s'inscrit dans le registre de donation du sens. D'ailleurs, Deleuze remet en question la notion du double sens ou non-sens : *Le non -sens est à la fois ce qui n'a pas de sens , mais qui , comme tel , s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation du sens* (cité par Sieurin 2013 : 61). Et, plus loin, Deleuze accentue cette impuissance ou pouvoir d'interprétation face aux distorsions temporelles et spatiales, au mythique et fantastique, qui se dérobent à notre boussole herméneutique à la recherche d'intelligibilité.

Certainement, aucune interprétation n'est figée. Le temps illusoire et le temps réel ne sont pourtant pas insondables, mais le lecteur tentera de lier les événements décousus de l'histoire et participera à la construction esthétique du sens puisque lire est penser, et donc une activité mentale et intellectuelle élargie. La célèbre citation d'Héraclite fait écho à cette impossibilité de statut quo. *Nous entrons et n'entrons pas dans les*

*mêmes fleuves; nous sommes et nous ne sommes pas* (Fragments (49a) cité par Sieurin 2013: 23).

Et, fort à propos, Locke aborde les paradoxes des acteurs. Mais est- il possible de conserver la *mêmeté* du *je* (Locke cité par Sieurin 2013: 25) dans un idéal de permanence absolue? Un tel questionnement supposerait une stabilité entre la conscience de soi et la mémoire. L'étrangeté à soi-même est à concevoir par rapport à la question du temps, entre changement et continuité.

La rupture narrative correspond aussi à cette difficulté à saisir le temps et acteurs où l'écoulement du temps est parfois chaotique et les acteurs indéfinissables. La tâche interprétative est rendue plus laborieuse car les acteurs n'ont plus de repères spatio-temporels, et par conséquent, il y a discontinuité psychique à cause de cette discontinuité temporelle. Un va et vient incessant s'effectue symbolisé par le *jeu de miroir* où la frontière du passé et futur est éradiquée mais que Deleuze nomme plutôt *De l'autre côté du miroir* et où les acteurs sont empêtrés dans les deux directions du temps, et qualifie de *catégorie très spéciale: les évènements, les évènements purs* (cité par Sieurin 2013: 59). Le labyrinthe temporel persiste côte à côte de la fragmentation spatiale: ce qui équivaut à la multitude d'interprétation au delà d'un récit d'évènements chronologiques et où le lecteur doit reconstituer des liens avec des évènements fragmentés.

Certes, toute lecture d'œuvre nécessite un entrelacement des perceptions du lecteur où à l'instar de l'écrivain, il tisse son propre champ perceptif d'un monde commun et où les situations sont transposées et les contours indéfinis comme dans toute écriture qui brosse une infinité de sens et où les mots n'atteignent pas l'inexplicable. L'esthétique

de la fragmentation relève bien de la discontinuité / rupture narrative qui stimule l'acuité sensorielle et engendre l'indécidabilité du sens ou plutôt un agrégat de perceptions.

Marcel Proust dans Le Temps retrouvé (1913) le rappelle : *car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond , de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit (...) il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti , de le convertir en équivalent spirituel. Or, ce moyen qui paraissait le seul , qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art* (cité par Sieurin 2013: 21).

Quant à la question de l'altérité, elle se situe au niveau de la perception du *je*, d'une subjectivité qui rappelle le statut énigmatique de la réalité et qui associe des perceptions discontinues où le "je" n'existe que par rapport à l'autre. Dans cette même optique, Merleau Ponty dans La prose du monde (1969), résume que : *le mystère d'autrui n'est autre que le mystère de moi - même* ». *L'autre c'est d'abord moi. Je est, en quelque sorte, un autre pour lui-même, extériorité intime, avant de percevoir autrui comme autre : « si du moins je fais état de mes propres paradoxes » . Le « je » n'est plus replié sur lui-même, décentré, il s'ouvre à autrui, reflet de mes propres énigmes et autres secrets qui dissimulent leur sens* (Cité par Sieurin 2013: 43-44).

Ainsi, les acteurs apparaissent protéiformes et changeants où les repères spatio-temporels ordinaires sont bafoués et fragmentés et accentuent la perplexité du lecteur.



Par ailleurs, l'écriture dibienne se prête à une telle analyse sémiotique. La trilogie de Dib est une écriture fragmentaire, mais reste une écriture / lecture ouverte à une collection de sens, à partir d'une *dé-familiarisation* d'un monde connu, ou plutôt une fragmentation d'une réalité en une infinité de signes à interpréter. Laurent Margantin le confirme : *l'esprit humain est ainsi fait qu'il ne peut discerner qu'une part plus ou moins grande de vérité, que des fragments de vérité*. À cet égard, la combinaison des points de vue au sein de l'écriture fragmentaire permet *de progresser dans le champ de la connaissance d'une manière critique, par un mode de fécondation mutuelle* (57), car, *dans la quête d'une vérité « totale », seules « des esquisses », des approches successives, des "échappées de vue" [...] sont possibles, et chacune d'entre elles s'exprime par des fragments qui maintiennent l'esprit ouvert à l'infini béant autour de nous et en nous* (58) (Cité par Nathalie Roy 2007 : 64).

## CHAPITRE 4 : LA PAROLE CREATRICE D'HETEROGENEITE

### 1-RECOURS AU MYTHE POUR MARQUER LE CONTINU ET LE DISCONTINU

La trame narrative des romans de Dib incorpore cette fusion de la réalité et du mythe<sup>82</sup>; et de par le mythe, Dib nous invite à extrapoler le texte, à émarger par-delà l'écriture, mais aussi à saisir les préoccupations des acteurs, leurs angoisses, leurs attentes. D'ailleurs Roland Barthes à ce propos s'exprime : *la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée* (1950 :230). Le mythe est une vision du monde, une perception du temps qui suspendu dans l'espace poursuit son écoulement sans ancrage indicible. C'est un symbole créé, entretenu et motivé par l'homme depuis des lustres.

En fait, comme le préconise Roland Barthes : *c'est moins le réel qu'une certaine connaissance du réel : en passant du réel à la forme, l'image perd du savoir* (1957: 4). Il est métaphorisé par les assomptions et pratiques culturelles, resémantisé car empreint d'histoire réelle, de souvenirs confus, et d'imaginaire

---

<sup>82</sup> Du point de vue étymologique, *mu<sup>^</sup>thos* signifiait ce qui était fait par les poètes, les artistes, c'était la fable, par opposition au *lógos* qui représentait le discours construit par les philosophes. Dans la Grèce antique le *mu<sup>^</sup>thos* avait certaines fonctions : éducative et d'initiation à la vie afin d'inculquer les valeurs et apprendre à exprimer les émotions. De plus, il permettait, en favorisant l'imagination en dehors de la réalité, de garantir le bien être de l'âme.

Platon rédige: Phédon, La République, Phèdre, Le Banquet, essais philosophiques, en utilisant le mythe et développera ses réflexions autour de l'identité, de l'unité de l'homme et de la vie de l'âme. (Brisson, 2008: 17-40 cité par Margarita Alfaro Amieiro 2011 : 8).

fertile. Il nourrit l'esprit, ravive la mémoire et enregistre méticuleusement émerveillement et étonnement de l'homme.

Aussi, le recours au mythe est une façon assez particulière de constituer un sens commun, une histoire où l'inexplicable est entretenu par les mythes révélant des symboles, des coutumes appartenant à un monde révolu. Cependant, ils forgent des archétypes surhumains ou divins, des épopées fabuleuses et légendaires. Depuis la nuit des temps, mystère et sacré s'entrecroisent pour façonner une réalité qui sert de ligne de conduite, de penser où l'intérêt personnel et collectif se conjuguent: ce qui traduit le caractère flexible et polyvalent du mythe.

C'est ce que précise Gilbert Durant: *toute œuvre humaine , de la plus humble jusqu'au Grand Œuvre, présente à la lecture du créateur d'abord, de l'interprète ou de l'amateur ensuite, de vivants et émouvants visages où non seulement chacun peut reconnaître comme un miroir ses propres désirs et ses propres craintes, mais où surtout ces visages et leur dévisagement font se lever à l'horizon de la compréhension ces « grandes images » immémoriales qui ne sont rien d'autre que celles que nous ressassent éternellement les récits et les figures mythiques.*(Gilbert Durand 1979: 13).

Ainsi, Dib nous plonge dans le trésor inépuisable mythique : un monde archaïque, un temps lointain mais en y apportant des transformations significatives, qu'elles soient appelées modifications ou adaptations. D'ailleurs, à ce propos, Claude Lévi-Strauss, maintient que *quand un schème mythique passe d'une population à une autre, et telles que des différences de langue, d'organisation sociale ou de genre de vie existent qui le rendent malaisément communicable, le mythe commence par*

*s'appauvrir et se brouiller. Mais on peut saisir un passage à la limite où , au lieu de s'abolir définitivement en perdant tous ses contours, le mythe s'inverse et regagne une partie de sa précision (Claude Lévi-Strauss 1996 : 223).*

Surprenant de constater alors, probablement, que la trilogie dibienne est un réservoir d'éléments mythiques et religieux, où *le mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire (Pierre Brunel, 1992 : 68).* Mais, gardons nous d'oublier toutefois que *l'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes , chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman* (Milan Kundera 1986 : 30).

Certes, la trilogie est une traversée du monde magique, une récréation agréable où un jeu de codes linguistiques et métaphoriques suscite un désir d'appartenance ou de projection au delà d'une réalité dessinée par la théorisation scientifique. Son unicité se justifie pleinement: chaque roman se complète par la fluidité de l'écriture ou de la construction du sens, et cette continuité qui mène vers l'intrigue des romans, semble *naturelle*, en dépit des écarts entre les récits ou d'incohérences gênantes car insaisissables.

Si la vision du monde dibien est accentuée par une tension entre continu et discontinu, un processus d'étiollement est exprimé par une dialectique du mythique et du quotidien, rehaussant une hypertrophie de l'événementiel aventureux qui restituerait l'essence même de la fiction romanesque. Une spatialisation ou une territorialisation de la pensée de l'évènement s'effectue inévitablement où la capacité du langage à dire et traduire le monde réel semble

vaciller inlassablement entre ce *moment d'être* (Woolf cité in Anne-Laure Bonvalot 2014), cet *instant d'Unicité* (Broch cité par Anne-Laure Bonvalot 2014), et où l'écriture en tant que *pratique gestuelle* (Barthes 1970 :197 cité par Anne-Laure Bonvalot 2014 :3), se heurte à une écriture qui actualise sans fin et provoque, mais ne plus prétendre à asseoir la réalité du monde.

## **2-II/LISIBILITE**

Les trois romans de la trilogie dévoilent une panoplie de rêves et de vérités, où se tissent et s'entrecroisent des subjectivités différenciées par le cadre spatio-temporel, et dont la trame, au rythme des changements narratifs, s'évertue et s'incorpore dans un système de représentations où l'interprétation donne sens et vie de part sa caractéristique polysémique. Un jeu fictionnel s'installe où le doute et la confusion permettent aux acteurs de dé/construire leurs identités, à travers le labyrinthe de la vie: une forme d'exil liée aux préoccupations existentielles. Le mystère, le mythe parcourent la trilogie. Les voix et les perceptions succèdent aux espaces blancs et implicites, comme pour contrecarrer ou affronter un monde multidimensionnel et reconfigurer une narration disloquée, fragmentée.

Insatisfaction personnelle vis à vis de la réalité vécue du monde, temporalité ambiguë, espaces indéterminés, tous s'opposent à la voix qui n'existe que dans le silence (Branchini 2010). Un silence chamboulé par les changements narratifs et qui vacille entre le soi existentiel et le *je* fictionnel: une identité floue traduite par l'hétérogénéité énonciative. Jung (1989) ajoutera: *Le moi conscient du personnage - écrivain-narrateur veut réchapper de l'aliénation intérieure et résout partiellement*

*l'expérience de totalité dans l'univers fictionnel* . *La confrontation n'atteint pas ses conséquences ultimes et l'individuation ne cristallise pas* (cité par Margarita Alfaro Amieiro 2011: 15). Seul, l'archétype du refuge, de la sécurité ou plutôt de l'espace heureux : la maison (Bachelard 1957), représente une puissance matricielle dont la richesse évocatrice outrepassé les confins temporels et spatiaux.

La lisibilité s'effectue au gré de la coordonnée actantielle où le lecteur s'implique dans le paradoxe de la réalité qu'est la fiction. Kundera dans L'Art du Roman (1986) le confirme : une écriture ancrée dans une constellation d'histoires et récits qui s'imbriquent les uns sur les autres pour une linéarité *apparente* mais dont la cohérence s'établit à partir de la combinaison de l'identité et l'altérité, la prévalence des structures dialogiques et l'interpénétration entre le mythe et la réalité.

La coordonnée spatio-temporelle active le développement identitaire des acteurs qui se meuvent dans l'univers dibien, de part les stratégies énonciatives variées, particulièrement par l'utilisation de la première personne du singulier, et favorise aussi la construction d'un récit fragmenté où temps passé et présent se côtoient et se fondent.

Le lecteur fait face à l'instance narrative qui contrôle tout le récit et impose le fil conducteur entre les trois romans constituant la trilogie. Ainsi, la narration est garnie de traces biographiques de Dib mais aussi de la symbolique de l'histoire racontée, un creuset de trames, de contrastes et de fragmentation. *Cette dialectique d'individuation entre le moi social et le moi interne et personnel est accentuée, sur le plan des structures narratologiques, par des répétitions spatio-temporelles, par le je ambigu*

entre l'objectivité et une subjectivité divisée, qui permet de percevoir une dimension herméneutique, ou plutôt un rapprochement du lecteur / sujet/ réalité. Lecture et écriture se rejoignent dans un projet de "réécriture", un espace d'auto créativité et de quête identitaire (Alfaro 2007:46). Les parcours de reconnaissance possibles, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur (2004) entre le *moi* et *l'autre*, ne pourraient exister sans cette recherche de l'autre où ce dialogue avec l'autre dans un espace en constante mouvance: une négociation entre identité et altérité, entre le *je* et l'autre.

Probablement, la lecture de la trilogie nordique de Dib s'effectue non seulement à partir de chaque roman isolé, mais aussi, elle doit englober la totalité organique des trois romans qui assurent la cohérence, et une réflexion critique inéluctable. Ce faisant, chaque volet nous dirige vers un espace authentique /réel et un non-lieu/fictif, symbole de l'utopie certainement, qui s'affranchit de la *chronologie* /logique propre à chaque récit. Le point commun serait que les trois volets contribuent à l'élaboration d'une progression rythmée, et à la fois, semblent n'avoir ni début, ni fin.

La fécondité/richeesse d'une lecture synoptique nous amène à ignorer les habitudes scolaires ancrées et adopter une approche critique et sémantique afin d'entrevoir les stratégies narratives qui animent l'écriture dibienne et le rôle confiné au lecteur, ou tout au moins les tonalités narratives particularisées. Dib nous invite à une réflexion sur l'homme et son inquiétude métaphysique. Son écriture palpite de techniques romanesques qui révèlent les spécificités de sa philosophie humaniste et la narration qui maintient une cohésion/cohérence plurielle.

Quoiqu'un certain enchantement littéraire soit exprimé, la narration de la trilogie est perçue à partir de l'intrigue, voire une posture paradoxale qui relate les faits, récits d'événements, mais permet l'expression des pensées et sentiments des acteurs. Une tension s'installe inévitablement où la question des voix revêt toute son importance car elles forgent la matière discursive de la trilogie.

Cette tension émerge entre l'expression de la pluralité à visée universelle et une voix qui *domine* à visée dialogale. Nul doute, l'expérience de partage commun à la condition humaine, d'une part, car les attitudes et réactions verbales restent familières, identifiables et interpellent le lecteur. D'autre part, ces voix sont indissociables d'un espace culturel, et chaque personnage est lié à, et symbolise une facette de la société : un infime fragment sociétal issu d'une collectivité disparate.

Cependant, comme l'exprime fort à propos Rosmarin Heidenreich (1989: 35): *l'essence philosophique de la réflexion ...permet au roman de dépasser largement la critique d'une société particulière à une époque donnée* (Cité par Nathalie Roy 2007: 165). Certes, Lucacs, à l'instar des penseurs du cercle de Héraclite distingue le roman comme la forme privilégiée de la représentation du paradoxe de l'existence où la conscience établit une certaine intelligibilité du caractère homogène et hétérogène du monde et ce, à partir des formes dialogales qui engendrent la multiplication des voix grâce à la *liaison des idées* (Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy 1978 :327 cité par Nathalie Roy 2007: 144), et hisser le lecteur à une *perspicacité herméneutique*, selon Friedrich Schlegel (1996) (cité par Denis Thouard 2002 : 47 et cité par Nathalie Roy 1989 : 324).



D'où s'ensuit une question fondamentale. La mise en relief par la forme narrative, de la quête narrative, de la quête de l'être /soi, met en œuvre l'articulation de deux dimensions antagonistes et complémentaires du réel et de l'imaginaire. Dans cette perspective, l'unité et la complexité de la quête métaphysique incitent le lecteur à méditer sur la question de la vie comme dans un miroir, et ce, dans un élan spontané de compréhension et d'appréhension. Cette réflexion s'élève vers le principe que, malgré l'impossibilité de limiter la conscience humaine à un schéma linéaire spécifique, la trilogie est bien systématique et structurée.

Comme une réminiscence de nature proustienne, et au souvenir de tant de pages lues et relues, la trilogie ne pourrait être réduite à une vision close et unifiée car elle demeure une *œuvre ouverte* (Umberto Eco 1962), une énigme intemporelle et mythique. La sensibilité incommensurable évoquée par une prose poétique, et la quête individuelle, mythologique d'un lieu ou relationnelle idéaliste constituent certainement un des fondements de l'écriture dibienne qui résiste à toute réduction ou atrophie de lecture unique.

### **3-POUR UNE RELECTURE DE LA TRILOGIE DIBIENNE**

Dans la trilogie nordique, Dib déploie plusieurs thèmes et ce particulièrement à travers le rapport entre fiction et réalité, la solitude de l'homme ou même la quête identitaire. Sa trilogie devient alors le miroir d'une quête métaphysique, à la fois indéfinie et insondable, un dédale *mystérieux* de perception où l'expression de soi

devient insatiable pour se fondre dans l'espace et le temps. Car telle est la nature humaine qui se perd à force de se chercher continuellement. Et c'est ce que Dib révèle : la perte, l'errance, la solitude, la dépossession de soi et des choses. Et, c'est dans cet univers que les acteurs sont contraints de changer d'identité ou méditer en nous projetant ainsi au rang de métaphores, de fiction dans la fiction, tandis que ce que nous sommes en train de lire devient de ce fait même la réalité par l'entrecroisement de jeu de codes plus ou moins connus à partir du mythe ; et où les frontières entre l'imaginaire et le réel restent imparfaites. Finalement, cette trilogie est un roman de l'attente, des acteurs, de l'action, et de nous lectrice, bien sûr, car rien ne peut avoir de sens sans sa présence, sa conscience, et son interprétation ou son imaginaire et extrapolation.

Dans la trilogie, le narrateur s'exprime à la première personne, et avec cette inclusion, le ton change, comme pour instaurer un jeu dont la voix seule se libère pour dire sans détour ou effusions émotionnelles des faits, choses et êtres qui existent et nous transportent dans les péripéties de l'action, de l'illusion et du rêve.

Le style de Dib est alors complexe de par sa structure, les intrigues, entre l'autobiographie et la pure fiction, pseudonymes et acteurs doubles, entités déchirées par un *je- ne-sais-quoi* qui nous échappe et nous perturbe. Un mystérieux jeu de miroir qui se met en place entre les acteurs où la dimension philosophique et métaphysique est édifiante. Et, c'est à ce niveau, probablement, que l'écriture dibienne nous subjugué, nous envahit et nous fascine de par le mystère qu'elle entretient avec les réflexions inattendues des acteurs, la profusion des symboles qui nous laisse perplexe et pensive: tout porte à la confusion et à diverses interprétations, à mi chemin

entre la *rêverie du promeneur solitaire* (Jean Jacques Rousseau 1817) et le cauchemar kafkaïen, la nostalgie indicible et les bouffées délirantes: ce qui lui donne un charme intact et intemporel ou tout simplement une perception interculturelle sans conteste.

Aussi, après une analyse de l'armature spatiale de la trilogie nordique de Dib, nous tenterons d'axer et de percevoir/saisir les subtilités de la structure temporelle. Certainement, l'armature temporelle est truffée de préoccupations et d'objectifs de l'auteur, et qui trahissent le désir de voiler une certaine authenticité du réel par l'illusion d'un écoulement de segments temporels chronologiques, ventilés par une aisance remarquable de la précision. Quant à l'ossature spatiale, d'emblée, nous pouvons entrevoir que les villes sont des espaces symboles comportant des fonctions idéologique et technique. Le souci de précision et de la signification devient une stratégie savante de l'écriture qui accentue la complexité de la compréhension / interprétation profonde des romans ou récits analysés de la trilogie de Dib. Une telle lecture approfondie est sensible à la présence de la temporalité progressive et fragmentée au niveau de la structure narrative. De plus, quoiqu'il soit illusoire d'essayer d'établir une typologie des textes car les structures varient tant elles sont diverses et complexes, nous resterons confinés à ce concept, même si par souci de finesse et de précision, nous aurions pu nous référer à la notion de prototype <sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> - Cadre théorique d'une typologie séquentielle

- Le prototype de la séquence narrative
- Le prototype de la séquence descriptive
- Le prototype de la séquence argumentative

Cependant, les acteurs créés ont des identités indissociables de la manifestation textuelle qui régit les modalités de la lisibilité du texte/ récit. Les différents romans de la trilogie offrent un éventail d'acteurs qui sont d'une fictionnalisation qui frôle l'ostentatoire par le merveilleux où la réalité est parfois scindée par la coïncidence de faits plus ou moins biographiques et où l'hétérogénéité des romans est censée déléguer l'esthétique et la construction de la qualité de l'intrigue, d'une part, et d'autre part, de banaliser le "soi" pour une possibilité de l'universalisation de l'expérience. Chaque acteur, ainsi, est sans aucun doute, à la recherche de son identité, une quête métaphysique à la fois indéfinissable, illimitée et intemporelle.

Certes, les acteurs de la trilogie dibienne semblent se mouvoir dans le labyrinthe de la vie où ils prennent conscience de leur existence, de leur incapacité à appréhender la vie, car ils n'ont pas nécessairement ou sciemment fait de choix. Un jeu de miroir se dessine où l'acteur demeure un être de fiction dans une structure spatiale indéfinie, mais fermée. Des entités doublent se façonnent ainsi où les barrières de la communication transgressent le monde de l'écriture et les confins de l'artificiel pour révéler la confusion inhérente à tout être.

---

· Le prototype de la séquence explicative

· Le prototype de la séquence dialogale

Un exemple d'hétérogénéité réglée : le monologue narratif dans le théâtre classique

Jean-Michel Adam, professeur de linguistique française à l'université de Lausanne, est l'auteur dans cette même collection des ouvrages : Le Texte narratif (1994), Le Texte descriptif (en collaboration avec A. Petit Jean 1992), L'Argumentation publicitaire (en collaboration avec Marc Bonhomme 1997) et, dans la collection *Cursus*, de La Linguistique textuelle (2005). Il a également publié Le Style dans la langue (Delachaux et Niestlé 1997).

Probablement, ce jeu de miroir / dédoublement accentue l'incapacité des acteurs et des lecteurs à contrôler le dénouement de l'histoire. Mais, aussi, il manipule cette confusion car sans la qualité de la perception intuitive, de l'entendement ou de l'imagination contribuant à l'élaboration du sens, le texte ne deviendrait qu'un dédale d'incidents impromptus et inertes.

L'auteur et le lecteur donnent naissance à la signification de par la qualité et degré de l'imagination; et le choix délibéré de s'élever de la tyrannie d'un monde artificiel. Le pouvoir du lecteur est donc de déchiffrer et décoder les signes au delà des conventions rigides littéraires et de trouver les clés pour pénétrer dans cet espace " clos " afin d'y donner un sens.

En revanche, la malléabilité de la langue, le double sens des mots, dans tout texte, contribuent à l'édification des thèmes de l'ambiguïté, la nécessité du choix, de l'incertitude ou de l'arbitraire. Et donc, aucune interprétation absolue ne peut être retenue car la vision du monde et de la réalité est dépendante de la construction du sens de chaque lecteur. Et avec les pages blanches de Dib, aucune perte ne pourrait être justifiée, car elles servent de tremplin entre le royaume mythique de l'imagination et le monde sensoriel, la réalité et l'expérience de la mémoire, et où seul le lecteur orchestre son acuité dans un espace personnel, tel un second auteur avec des habilités créatives. Qu'importe si la lecture est une expérience personnelle, cette solitude n'apporte elle pas plus de connexion avec la lecture si elle ouvre la porte à l'introspection qui mène inévitablement à l'épanouissement de soi et au tissage de liens avec cet autre?

L'écrivain devient alors représentatif de l'expérience humaine: les mots permettent la communication, l'échange. Mais en raison de faillibilité, l'auteur symbolise l'építome de ce dilemme car il vit à la fois dans un monde de livres où se forment des acteurs qui vivent aussi dans un monde de livres, et tente de communiquer avec des personnes qui n'existent pas réellement ou du moins les opportunités de rencontres sont rares ou planifiées (dédicaces...). Est-ce un espace du livre, de l'auteur, du lecteur? Dib défie cette confusion identitaire de l'auteur et l'alimente en incorporant une voix inconnue. La voix du lecteur se substitue à celle de l'auteur et crée ou incorpore sa propre histoire, une illusion de l'espoir réel. Le texte devient un espace fermé ou un couloir à miroir pour le lecteur passif. Et pourtant, pour celui en quête permanente de sens, le texte représente une eau miroitant les contours de nos âmes en nous offrant une vision du monde perpétuellement différente.

#### **4- FRAGMENTATION ET INTERPRETATION**

Comme nous l'avons déjà tenté, de répertorier et d'expliquer, en quelque sorte, dans le chapitre précédent, il y a autant de définitions de l'intertextualité que de théoriciens qui ont traité du terme. L'intertextualité étudie la relation entre un texte et tous les textes qui sont *entrés/investis* en elle ; tous les codes et les attentes créés par des textes antérieurs et qui sont reproduits ou ont *basculé* dans l'intertexte. Loin d'être insignifiants, les travaux de Bakhtine entre les années 1920 et 1930, ont reconnu la présence de nombreuses voix rivales ou *polyglossie*, dont aucune complètement dominante, mais qui scellent la marque distinctive du roman. La prémisse

intertextuelle souligne alors que les œuvres littéraires appartiennent aux systèmes, les codes et les traditions établies par les œuvres précédentes de la littérature. Elles n'ont pas, par conséquent, de signification indépendante.

Donc, après l'intertextualité qui se fraie un chemin dans le réseau serré des concepts surgissant en philosophie et sciences humaines en général, le concept de fragmentation est introduit dans le jargon de la théorisation sémiotique. Quoiqu'il en soit, pour la sémiotique de la signification, (les effets de sens), l'analyse du code l'emporte sur toute description, explicitement relevé par Greimas et Fontanille dans l'introduction à Sémiotique des passions (1991). La sémiotique en particulier, et les sciences du langage en général, veulent procéder à l'élargissement de l'objet d'analyse sémiotique et linguistique, en d'autres termes s'inscrivant du signe et de la phrase aux texte et discours. Hjelmslev fait référence à un empilage d'objets sémiotique (1975 :4) et à *la description d'un objet par la dépendance non uniforme d'autres objets envers lui et l'un vis-à-vis de l'autre*, définissant ainsi la fragmentation (Fresnault-Deruelle 2007).

De même, la multiplication des formes de fragmentation nous intéresse particulièrement ou plutôt la problématique de la fragmentation car elle intervient au niveau de la cohérence du texte et entretient le processus interactif entre le lecteur et le texte. De ce fait, le texte accuse une puissance monumentale.

## 5-LA LECTURE FRAGMENTAIRE

Etant donné la multitude de discours sur le fragment et ses synonymes fragmentaire, fragmental et fractal ; le caractère d'indétermination associé au concept ; il y a impossibilité de réunir les fragmentations sous une même rubrique car elles restent structurellement diverses : *toutes les fragmentations ne se valent pas et tout fragment n'est pas au même titre de l'ordre du fragmentaire* (Susini-Anastopoulos 1994 :57). En plus de l'impossibilité et la confusion terminologique, la *pratique du fragment appelle à des interprétations conflictuelles, car c'est un espace où s'affrontent et se découpent des courants négatifs de désassurance et des pratiques positives de délivrance (...)* (Ibid. : 1241).

La question du texte fragmentaire relance le débat de sa réception dans l'acte lectural et par conséquent une considération à l'acte d'énonciation. Michel Gailliard rappelle alors que tout *texte est plus ou moins fragmentaire, c'est-à-dire fragmenté, dans la conscience du lecteur par l'acte de lecture. Cependant, le texte fragmentaire obligerait le lecteur à « objectiver » les constructions de sens qui s'opèrent automatiquement dans la lecture d'un texte suivi* (1999 :400). Et, de ce fait, le fragment brise toute linéarité du récit, et ainsi invite à une multiplicité de lectures et empêche toute homogénéité en créant une tension entre les deux, défini par l'éclatement de l'harmonie de la voix continue et la régénération de la position du lecteur et du narrateur.

Dans un souci d'objectivité et d'intérêt pour une perspective particulièrement sémiotique, nous nous attardons sur les repères linguistiques et textuels identifiables



(discours), les impacts de la fragmentation sur les rapports expression /contenu et ainsi nous seront en mesure d'analyser les diverses dimensions de la fragmentation.

Les formes de fragments s'identifient de par leur fonction démarcative :

-un ou plusieurs paragraphes isolé/s par des pages blanches ; disposition en alinéas, paragraphes... et *invite/nt, en effet le lecteur à faire attention au « blanc », à la segmentation de l'œuvre*, comme l'explique J.C. Coquet dans Sémiotique littéraire (1973 :52) :

-l'apparence de *fragments chroniques, propos d'inconnus, d'extrait de l'instruction ultérieure* ou autres types non libellés.

Ces modes de découpage observables se distinguent comme suit :

-par un repérage *matériel* qui permet de classifier les fragments en fonction du paratexte (titre ou non),

-par l'existence ou non de signes typographiques (italiques...),

-par leur caractéristique brève ou longue et

-par un repérage stylistique pour identifier les différents genres.

Etant une caractéristique propre au texte littéraire formel, la délimitation s'effectue au niveau de deux items structurels à savoir, début /fin/ limites externes ; et par la division en chapitres qui structure le texte aux limites internes. L'inachèvement d'un texte constitue donc une *transgression de la structure* .

Comme on peut le constater, la fragmentation affecte tout d'abord le texte (d'où l'appellation de fragmentation textuelle) qui provoque une discontinuité de la compréhension du lecteur puisque la lecture linéaire a été rompue, exemplifiée par des espaces blancs ou de changements de typographies en autres.

Dans Structure du texte artistique, Lotman affirme qu' *un texte ne présente pas une simple succession de signes dans l'intervalle de deux limites externes* (1973 : 65)... *une organisation interne est propre au texte, qui le transforme au niveau syntagmatique en un tout structurel* (Ibid. : 93) et nous convie à considérer le texte artistique tel un tout structurel édifié sur deux genres de relations : *la cooposition d'éléments équivalents répétitifs et la cooposition d'éléments voisins (non équivalents)* et où, à reprendre Lotman, le principe de la métaphore est de produire un glissement ou effeuillage de sens.

Et pour résumer, toute partie du texte existe et prend signification que par rapport au jeu de confrontation et opposition avec les autres parties du texte et le texte lui-même.

Le fragment de par son fonctionnement joue le rôle d'énonciation énoncée qui touche aux formes de l'intertextualité ou dialogisme en intégrant plusieurs voix dont le rapport ne se limite pas à la conformité, mais à la construction de sens polyphoniques. Le fragment considéré comme narration est voué aux changements de points de vue, de mises en perspectives, de focalisations...

Ces deux approches sur la structuration du récit nous poussent à s'interroger sur la question de la *mise en intrigue*. Chez R. Baroni, elle est concentrée sur le déroulement de l'action et l'agencement des faits, c'est-à-dire : *La mise en intrigue des évènements*

*(dépend) autant de la représentation d'actions difficiles ou de conflits que d'un geste discursif (l'entretien d'un secret), avec extraits textuels ( la réticence, le retard du dévouement) et ses effets esthétiques ( la production de suspense ou de curiosité, de pronostics ou de diagnostics interprétatifs qui réagissent à la réticence textuelle en anticipant hypothétiquement le dénouement ( Baroni 2007).*

La configuration des actions se rapporte à l'articulation narrative déterminée par Ricoeur en tant que concordance-discordance.

La mise en intrigue du sujet relève bien de sa relation avec le lecteur et qui relance la question de l'activité de coopération interprétative (Greimas) : interprétation et implication du lecteur dans le texte. Proche de cette préoccupation, Geninasca définit le récit comme un ensemble de significations acquis après actualisation des potentialités de l'objet textuel par le lecteur.

Alors que la narratologie se concentre sur la théorie de la communication intégrant le rapport entre émetteur et destinataire dans le cas de l'œuvre littéraire, mais la sémiotique à l'instar de la narratologie identifie les phénomènes ou figures de récit mais de plus s'interroge sur les effets de sens produits. Rastier (2005) a mis en lumière les structures sémantiques des effets du réel expliquant que tout texte contribue à la formation d'images contraintes mentales, car elles varient en fonction des *régimes discursifs et des pactes qui régissent l'interprétation des genres textuels au sein des pratiques sociales* et d'où l'analyse de la thématique à travers les isotopes génériques et du lien entre elles, car elles définissent l'impression référentielle du texte concerné.

Escola Marc nous dirige vers l'interprétation du fragment littéraire à partir de l'énonciation et du processus lectural. Il nous pousse à méditer sur le fragment en tant que manifestation dans le langage de la discontinuité. Ralph Heyndels ajoutera: *lire le texte discontinu sans abolir le caractère significatif de la discontinuité (mais aussi, considérer) cette signification même en tant que projection comportementale d'un sujet historique* (1985 :15).

C'est le reflet d'une écriture incapable d'imposer une signification unique. La lecture devient alors un va et vient incessant où le lecteur transgresse la vision apollinienne pour dissoudre le monde de l'apparence et recouvrer cet espace intérieur des fractures de l'être où se fondent unité originelle et confusion absolue dans une vision dionysiaque de l'écriture fragmentaire.

## **6-LA PROBLEMATIQUE DU FRAGMENT**

Comme le mentionne Ginette Michaud, le fragment reste perpétuellement *un facteur d'étrangeté débordant toutes les destinations (et destinataires)... une équation où la littérature, la philosophie, la psychanalyse (se combinent)* (1989 : 12).

La complexité s'accroît quant à déterminer les catégories de fragment et d'écriture fragmentaire et de par la diversité du discours sur le fragment dans la littérature ou les arts en général, comme pensée esthétique, philosophie, ou tout simplement situer la problématique du fragment dans une perspective historique et comparatiste.

D'un intérêt certain pour ceux qui s'intéressent à la problématique de l'écriture fragmentaire, les repères bibliographiques permettent de rendre compte que des essayistes tels que Nietzsche, Barthes, Quignard ou comme poètes: Schlegel, Rimbaud, Valéry ont expérimenté et théorisé ce type d'écriture, *conscients de l'hiatus entre l'intention de l'œuvre et la possibilité de sa réalisation* (Ibid. : 7).

Les fragmentalistes ont alimenté des débats théoriques, idéologiques et même esthétiques où le fragment n'en demeure pas moins défini par son caractère subjectiviste et contestataire, et sans pour cela négliger la maîtrise du sens dans un discours à fragment.

De ce fait, la bibliographie relative à la fragmentation n'a aucune intention à l'exhaustivité et probablement des études pertinentes n'ont pas été citées. Mais, nous sommes persuadée que ceux retenus ouvrent des voies intéressantes de réflexion et de recherche et privilégient les études qui dépassent pour la plupart l'analyse de cas singulier.

Comment aborder alors la problématique du fragmentaire si même les études qui sont à la recherche d'une théorie du fragment essayent toujours de confirmer cet espace fluide et permissif à toutes délimitations.

Susini-Anastopoulos (1977) dans L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux propose comme échappatoire à la difficulté terminologique de distinguer les catégories morphologiques, structurelles et l'intentionnalité de la forme. A titre d'illustration, elle suggère une réflexion sur la réalité fragmentaire vs. la vérité établie.

D'autres envisagent d'analyser de quelle manière le morcellement correspond à une philosophie de l'écriture et/ou à une perception de la littérature. Dans ce ballonnement qui va de la pratique à la théorie, l'éthique de l'écriture s'est forgée un espace hybride ou liminal, un lieu de construction et de déconstruction, de continuité et discontinuité.

La littérature ne peut plus être confinée à la transcription de l'histoire, d'une logique ou d'une esthétique partagée et ordinaire ou plutôt la littérature actuelle est à la recherche non pas de subtiles réponses aux questions supposées fondamentales de *Qu'est-ce que la littérature ?*, mais de pratiques d'écriture chaotiques et éclatées, car tout enracinement ou ancrage est voué à l'achèvement, au ressassement, à la clôture. Ceci n'est pas nouveau, le conflit entraîne la rupture et la fragmentation indubitablement.

L'espace fragmentaire semble encore plus difficile à délimiter, car il se situe au niveau de tous les genres. La recherche du temps perdu de Proust est une véritable œuvre fragmentaire avec sept romans qui peuvent être aussi considérés indépendants (ex. Un amour de Swan, édition Folio de Gallimard).

Cette conception du fragmentaire existe donc aussi, mais ayant un rapport avec la totalité de l'œuvre. Les textes de Rabelais intégraient texte sérieux et comique, discours savant et pensée commune. Montaigne quant à lui, met en œuvre la fragmentation avec les Essais et Victor Hugo s'élèvera avec Hernani et Les Misérables en scellant ses œuvres d'une singularité remarquable, d'une hybridation de genres et d'un éventail complet de digressions. Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, parmi les poètes de la modernité, inséreront une subversion de forme et de contenu. Et pourtant,

ce sont des écrivains modernistes, comme Edouard Dujardin, Marcel Proust, James Joyce ou Virginia Woolf qui brisent avec les procédés du roman traditionnel (critères de continuité, causalité et chronologie) et introduisent le genre de roman à fragments incorporant la discontinuité, et la réflexion de l'existence et pensée humaines, et inévitablement déstabilisent la parole et la pensée.

L'écriture automatique du XXème siècle révélera une double fragmentation : celle du texte et de l'inconscient. Quant à l'autofiction, d'abord utilisée par Doubrovsky et Barthes, elle intègre cette dichotomie du *moi* et de cet *autre* : *Plus je vois clair en moi, plus obscur est ce que je vois* (2006) où la confusion et le doute se nourrissent de la quête identitaire et provoquent la fragmentation et le conflit entre identité et présence d'un autre en soi : un miroir.

Ni positive, ni négative, l'écriture fragmentaire reste un espace de non-dit qui soulève l'ambiguïté, où le lecteur devient producteur du sens et ravive le désir. Plaisir du Texte (Barthes 1973) où écriture de l'économie (Caractères de la Bruyère 1688), qu'importe la formulation, elle frôlera les limites langagières de l'indicible.

Blanchot dans L'Écriture du désastre (1980) partage cette réflexion où l'exigence fragmentaire impose une passivité du lecteur que Barthes exprime en d'autres termes : *Le cercle des fragments/ Ecrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes : au centre, quoi ?* (1975 : 96). Avec Blanchot, elle est porteuse d'une multiplicité de voix et de sens, et d'une hybridation de discours. Elle crée un autre monde de mots et de fiction où le fragment annonce un départ inexorable sans fin.

Dans la conception traditionnelle de lecture, la discontinuité apparente du texte (composition) demande un effort de reconstitution par le lecteur et de découvrir de nouveaux rapports entre les éléments, car selon Barthes (1964) : *c'est en essayant entre eux des fragments d'évènements que le sens naît* (Ibid. :186) et par conséquent l'écriture fragmentaire est liée à l'inachèvement.

Mais à vrai dire, quel statut peut-on réserver au texte dit fragmentaire et sur son effet dans l'acte de lecture, car le fragment acquiert du lecteur une mise en contexte énonciative. *Tel est le pouvoir du fragment que de nous renvoyer toujours à notre position herméneutique et de nous faire ainsi mesurer que notre lecture elle-même- (.....) n'est jamais, peut-être qu'un possible du texte* (Ibid. 126).

## **7-LA FRAGMENTATION DANS L'ECRITURE DIBIENNE : RUPTURES ET ECLATEMENTS**

Après l'examen quelque peu réduit de la forme sémiotique, et un bref survol des différents concepts qui contribuent à l'analyse de notre corpus du texte dibien, notre objectif est de mettre en lumière une typologie des instances de fragmentations et développer une réflexion sur la particularité des textes constituant notre corpus de la trilogie nordique en nous concentrant sur l'analyse de leur organisation narrative et les effets de sens occasionnés sur le lecteur. Dans l'écriture dibienne, notre analyse s'intéressera donc à la multiplication des signifiants de la fragmentation qui suppose une diversité de sens et évite toute possibilité de lecture linéaire. Car :



*Le texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'y a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut-être à coup sûr déclarée principale ; les codes qui se mobilisent se profilent à perte de vue, ils sont indécidables (Barthes 1970 :12).*

Dib transpose son espace identitaire et culturel fragmenté à travers l'écriture fragmentaire, une perspective qui rejoint plus ou moins de près la question fondamentale de l'articulation entre deux espaces, ou plutôt à reprendre Jean Claude Coquet, *la traduction de la phusis dans le logo*. Et, c'est cette activité linguistique/langagière qui va la *re-produire* (pour citer l'expression Benveniste).

Son choix de la fragmentation est motivé par son souci de distinguer particulièrement les deux univers : celui de la pensée ou *logo* et celui de la nature ou *phusis* et *dissocier l'instance qui perçoit de celle qui pense. L'une corporelle, mue par la passion...établit son rapport au monde, c'est le temps de la prise sur l'univers sensible ; l'autre, judicative (elle fait connaître son jugement), établit le compte rendu de son expérience* (Coquet dans Darrault-Harris 2007). Aussi, Dib va-t-il s'évertuer inlassablement à tenter de répondre à la question philosophique primordiale de Coquet : *comment se dit l'être ?* (Ibidem). De fait, cette problématique se prête à l'exigence des philosophes et linguistes : *définissant la phénoménologie du langage, non comme un effort pour remplacer les langues existantes dans le cadre d'une eidétique de tout langage possible, c'est-à-dire pour les objectiver devant une conscience constituante universelle et intemporelle, mais comme un retour au sujet parlant, à mon contact avec la langue que je parle* (Merleau-Ponty 1960 :10).

Nul doute, son écriture est une forme de contestation et d'affranchissement, à la recherche de son algérianité. En d'autres termes, elle transcrit *le partage entre autonomie et hétéronomie* (Darrault-Hattis 2007) où les *prédicats de la réalité* appelés aussi *prédicats somatiques* (la relation première corps/monde, le *sensible*) notent la *perception, la durée d'un phénomène, son apparition ou sa disparition, ou le contact, en particulier la position dans l'espace, la proximité ou l'éloignement, ou le degré d'un affect* (Ibidem).

A l'instar d'écrivains algériens tels que Rachid Mimouni, Kateb Yacine ou Assia Djebbar, parmi tant d'autres, l'écriture devient alors cryptée, brouillant ainsi les conventions habituelles littéraires et significations de sens pour faire le constat impitoyable d'un désarroi existentiel et une réflexion profonde sur l'aventure humaine. De la souffrance jaillit la création artistique, semble affirmer Houellebecq... Chimères progressistes, réflexions philosophiques, ou descriptions satiriques du monde et de l'être, elles entretiennent de multiples controverses que nous ne pouvons isoler car elles donnent à l'écriture dibienne sa résonance particulière.

Son écriture est en fait un appel à l'intertextualité historique, littéraire et est par conséquent vouée à emprunter des chemins escarpés pour signifier son *bilinguisme culturel avec sérénité* (Djebar in Chikhi). Comment pourrait-il en être autrement ? La question linguistique ne préoccupe pas Dib. *Au niveau le plus apparent, le texte en langue française accueille des personnages, des lieux et des situations venus de l'histoire arabo-berbère, sans aucune procédure de présentation, comme s'ils appartenaient au fonds culturel que cette langue charrie et dans lequel elle est immergée* (Bonn et Khedda dans Bendjellid 2006 : 296).

Comme toute littérature issue d'une expérience postcoloniale, l'écriture dibienne s'avère être un espace primordial où la liminalité des genres croise l'hybridité du sujet et devient un espace d'entrecroisements multiculturels qui donne naissance à des formes d'énonciation multiples et complexes.

Il s'agira néanmoins de dépasser la langue et les codes linguistiques/narratifs dans une perspective *occidentale*, où l'écriture dibienne devient une énonciation polyphone et où s'entremêlent plusieurs systèmes de références qui lui donnent un caractère structurel éclaté animé de sujets fragmentés, pluriels, et transculturels.

*C'est donc la multiplicité des codes (et non l'unicité d'un modèle atemporel) qui fonde l'écriture littéraire. Le pluriel est constitutif du texte ; l'événement raconté est toujours susceptible de plusieurs interprétations (...). On peut même aller jusqu'à dire que, chaque code étant lui-même un système signifiant, c'est-à-dire un texte, le texte n'est finalement jamais que le tissu d'autres textes* (Mimouni dans Bendjellid 2006 : 2).

Ce fusionnement de divers codes dans un texte suscite inévitablement perplexité et questionnement chez le lecteur ne possédant aucune connaissance de la littérature algérienne et probablement perturbe la transcription traditionnelle de l'histoire. *Mes images mentales se sont élaborées à travers l'arabe parlé, qui est ma langue maternelle. Mais cet héritage appartient à un fonds mythique commun. Le français peut être considéré comme une langue extérieure - bien que ce soit en français que j'ai appris à lire - mais j'ai créé ma langue d'écrivain à l'intérieur de la langue apprise... Je garde ainsi la distance ironique qui a facilité l'investigation sans passion* (cité dans Krim 2003).

La fragmentation du texte dibien s'érige en principe contre l'homogénéité de l'écriture et s'appuie sur l'inscription des mythes, externes ou internes, du fantasmagorique aux côtés du fantastique, pour *éclaircir* l'univers intertextuel dans lequel se situe les personnages qui se détachent d'un idéal monolingue et monoculturel.

Fragmentation, hétérogénéité, et subversion seront les mots d'ordre. « *Faut-il l'avoué, cette littérature ne nous concerne plus qu'en partie, de toute façon elle n'arrive guère à répondre à notre besoin d'une littérature portant le poids de nos réalités actuelles, des problématiques toutes nouvelles en face desquelles un désarroi et une sauvage révolte nous poignent (...). Malgré le dépaysement linguistique, les poètes de ce recueil parviennent à transmettre leurs profondeurs charnelles par l'intermédiaire d'une langue passée au crible de leur histoire, de leur mythologie, de leur colère, bref de leur personnalité propre* (Gontard cité dans Bendjellid 2006 : 322).

La fragmentation se présente bien par l'infiltration dans la trame narrative de codes génériques qui anéantissent ou restreignent la lisibilité et, selon la critique, c'est dans la trilogie particulièrement que se focalisent ces ruptures et éclatements.

## CONCLUSION GENERALE

---

Dans toute cette trilogie nordique, quoique complexe et diverse, j'ai retrouvé une certaine unité ou continuité d'inspiration et de vision de la société algérienne ou de l'individu au sens large. Cette unité se trouve dans un même regard aigu et lucide porté sur l'homme, étudié selon les perspectives de l'activité sociale et individuelle.

A travers ce parcours d'analyse sémiotique de la trilogie nordique de Mohammed Dib, nous avons essayé de nous concentrer sur la cohérence ou lisibilité des trois romans, à savoir Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Eve et Neiges de marbre. Cette cohérence ou lisibilité est construite par l'ordre narratif accentué par les répétitions et les reprises, par le plan figuratif et l'agencement des principes thématiques qui constituent la *polyphonie ou polysémie* des registres de significations.

La distribution et l'instauration de règles et de valeurs soigneusement articulées mettent en place les mécanismes d'orientation vers le sujet d'énonciation. Par conséquent, la trilogie dibienne inclut comme *concept* ou comme *définition en compréhension* de l'acte d'énonciation, une sorte de *signifiant* principalement pour maintenir les effets du figural et de l'instance d'énonciation.

Le déploiement du paradigme faciliterait l'interprétation qui s'articulerait au delà de tout principe axiologique, et qui aboutirait donc à la structure *polémique* qui l'articule et érige les difficultés et les enjeux de la mise en fonctionnement d'un tel paradigme.

L'aspect syntagmatique sert à installer le paradigme sur l'axe de l'organisation en programmes narratifs, dont les repères d'une énonciation énonçante activent le figural et ses signifiants. De par l'entrelacement des parcours figuratifs révélant les registres du sens, le parcours discursif réoriente le figural et les figures ramenées à leur statut de *signifiant, topos* prêt à recevoir l'empreinte de la mise en discours, ou indice de l'instance d'énonciation. Encadrant cette écriture, le figural établit une succession ou ordre qui relie les textes au delà de leurs éventuelles relations figuratives pour s'orienter vers le sujet d'énonciation.

Il appartient cependant au lecteur de croire aux achoppements du figural que le texte dibien recèle, d'entrevoir par le figural, l'objet même du discours. Une *isotopie énonciative* s'inscrit où le sujet d'énonciation, sous les deux pôles de l'énonciateur et de l'énonciataire, s'interpose et appelle à de multiples interprétations : ou tout simplement à une lecture créatrice de sens. Car tout texte signifiant n'existe que s'il est lu: un acte d'énonciation par un sujet lecteur.

Au delà du déchiffrage ou décodage, des compétences linguistiques, littéraires et codes culturels adjacents, le lecteur s'engage et adhère, sous l'emprise du voile des signifiés, de saisir la rationalité à laquelle le texte sous entend, c'est à dire à entretenir une lecture en relecture continue.

Eclatement d'une écriture dibienne ou écriture d'un éclatement à travers un genre en question, l'éclatement nous livre ses différents miroirs au sens qu' *Il peut exister un livre dont la forme soit le principal et le plus explicite des messages* (Umberto Eco 1979). Par ailleurs, l'éclatement dans cette trilogie dibienne est le reflet d'un monde et

d'une réalité. Ainsi l'écriture est un *acte de solidarité historique* (Roland Barthes, 1972 : 14).

Ce qui s'impose en effet à l'écrivain, c'est bien le caractère fragmentaire de la réalité. Donc, la perception de la réalité par un écrivain est déjà par nature fragmentaire, et son travail d'écriture consistera alors à la fragmentation qui se manifeste sous forme d'une structure déchiquetée qui parfois nous échappe. Car à reprendre Roland Barthes :

*C'est un problème presque insoluble. Il y a toujours une intimidation par la modernité, qu'on ne peut pas éviter. La novation est intimidante, parce qu'on a peur de manquer ce qu'il peut y avoir d'important en elle. Mais en devrait, là aussi, être objectif, et penser que la modernité la plus actuelle comporte ses propres déchets ; la modernité livre pêle-mêle le déchet, l'expérience, peut être une œuvre future. Il faut en prendre son parti et défendre la modernité dans son ensemble, en assumant la part de déchets qu'elle comporte inévitablement, et que nous ne pouvons pas évaluer exactement maintenant. Il faut avoir une attitude de disponibilité.* (Roland Barthes, Maurice Nadeau, Sur la littérature, Presses universitaires de Grenoble, 1980 : 28).

Certainement, le roman possède à la fois une richesse thématique et esthétique indéniable; et reconstruit un monde *parallèle*, avec des connotations subtiles et propres à tout écrivain. Et, c'est cette réplique du réel où le narrateur n'est plus omniscient et l'intertextualité devient le vivier de réflexions, où s'articulent précisément les deux structures narratives: l'espace et le temps qui assurent aussi la

lisibilité du texte littéraire.

Espace et temps véhiculent le sens tout en consolidant le lien entre poétique littéraire et élaboration thématique. *L'objectif ... recherché est de mettre en exergue la fonctionnalité de ces deux structures heuristiques, de montrer qu'elles sont un "opérateur de lisibilité fondamentale"* (Philippe Hamon 1993 : 108).

Dès lors, tout support narratif concourt à la poétique de la quête identitaire, thème récurrent de l'écriture dibienne, voire une dimension poétique de la lecture de l'espace et du temps, même si le récit est parsemé de distorsions temporelles.

A juste titre, le roman serait le miroir de la réalité où *l'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur: les choses sont plus compliquées que tu ne le penses* (Milan Kundera 1986: 30). Et, avec la critique structuraliste, plus particulièrement Gérard Genette et son fameux ouvrage: Figures (1972), la réflexion est dirigée sur le problème du temps et de l'espace, et celui de la narration et l'action.

En raison du rapport complexe entre le factuel et la fiction, le travail herméneutique permet éventuellement de reconstruire cet espace romanesque en dépit des incohérences narratoires et ce, avec une distance de lecture critique.

Néanmoins, la présence de repères axiologiques, par exemple, engendre la lisibilité du texte: répétitions... Certes, le degré de présence perceptible du narrateur justifie la lisibilité du roman quoique les fragmentations narratives, ou autres, alimentent cet aspect d'il/lisibilité et de dis/continuité qui désarment le lecteur et reconstituent une illusion textuelle où la production romanesque reste à la fois inachevée et immuable, et l'imaginaire libre et confiné.



Certainement, la polyphonie tisse et entretient non seulement la sagacité du lecteur, mais aussi la production d'une multiplicité de sens et d'une curiosité élargie de la part du lecteur. Des contrats de lecture s'installent et créent cette poétique de la lecture qui dépend de la production des procédés énonciatifs, stylistiques et narratifs.

Conformément aux théories de la réception, il existe deux modes de lecture qui reconnaissent la relation entre le narrateur et le narrataire: en d'autres termes une lecture *participative* d'une lecture *distanciée* ou plutôt une lecture facile et passive d'une lecture cognitive.

Les instances narratologiques et stylistiques jouent donc un rôle fondamental dans la poétique de la lecture que les textes fictionnels choisis pour notre étude, façonnent, comme dans tout autre texte et qui font resurgir la contrepartie poétique de la thématique autour de laquelle se construit la trilogie nordique de Dib. Dans un même temps, nous avons essayé d'analyser l'armature du récit, identifier les signes faisant référence à l'espace et au temps ou plutôt les langages spatiaux/temporels, ainsi que les différents acteurs/actants intervenant dans cette structure, conformément aux deux dimensions du signifiant/signifié. Ceci intervient, quoique les aptitudes cognitives et langagières soient parfois très sophistiquées et engendrent une lecture plus complexe. Les référents spatiotemporels sont donc étroitement liés aux motivations et actions des acteurs.

À y voir de plus près, les romans de la trilogie nordique incluent le mécanisme d'intratextualité, un inter-discours où les caractéristiques discursives régulent le sens du discours et œuvrent à l'identification et la reconnaissance du texte: la lisibilité du texte.

Par conséquent, il convient aussi de souligner que la facilitation de la lecture se joue sur des phénomènes d'analogies d'une part, ainsi que d'équivalences sémantiques et de complémentarité entre le texte et le paratexte. Ce dernier devient parfois *métaphore* du texte ou bien un redoublement du dialogisme que le texte établit. Grâce à toutes les actions langagières qui maintiennent l'embrayage (je, ici, maintenant), la fiction du récit et assurent le schéma hypothétique de lecture, le lecteur peut déchiffrer le sens ou donner un sens à partir des structures thématico-narratives. Inévitablement, les pactes syntaxiques de lecture se re-délimitent et se spécifient à chaque lecture entreprise où chaque perception devient possession du texte.

En d'autres termes, la trilogie nordique nous dévoile des éléments structurant l'imaginaire de Dib, et aborder d'avantage les genres discursifs qui le traversent et le nourrissent, est reconnaître sa pluralité de sens et contrecarrer l'opacité sémantique qui peut s'en dégager.

Sans entrer dans une polémique qui serait hors propos dans le contexte de cette recherche, l'analyse des textes de Mohamed Dib nous rapproche probablement non seulement du *Plaisir du texte* (Roland Barthes 1973) en général, mais nous permet de mieux saisir le sens du texte Dibien.

Tel *Le Roland Barthes sans peine* (2015) qui est une remarquable illustration d'apprentissage aisé, car il réfère à un langage universel, où le lecteur est poussé, au fur et à mesure des pages, à assimiler le jargon du théoricien à travers des phrases d'équivalence sémantique simplifiée, les mots de l'écriture dibienne sont issus de divers contextes et origines culturels. Ils s'entrecroisent pour constituer la *langue de Roland Barthes*, définie par le renouvellement et la formation de mots composés.

Si le français est pour certains une langue d'une difficulté remarquable, le texte dibien n'en demeure pas moins assez complexe par les jeux de mots ou plutôt les sens dissimulés et reconstruits, ainsi que le mélange subtil de mots abstraits et concrets qui alimentent le flou et l'incertitude. Répétitions ou re/dé/doublage s'associent pour orchestrer des excursions du sujet ou fragmentations des phrases et ponctuation. Codage et brouillage accentuent il/lisibilité du dit et non dit ou même dés/investissement du sens où les tremplins du discours ornent l'écriture dibienne. Alors, pourquoi ne pas décrypter allègrement Le degré zéro de l'écriture (Roland Barthes 1972) des romans de Mohammed Dib, à partir d'une absence / présence (Roland Barthes 1981), puisque toute *œuvre reste ouverte* (Umberto Eco 1965) de par sa polysémie.

En fait, dans tout acte de lecture, le lecteur est constamment soumis à faire des choix en fonction des réseaux paradigmatiques et du fil syntagmatique. Aussi, un texte fragmenté possède une cohérence régulée par des règles inhérentes qui alimentent inévitablement une tension entre lecture continue et texte fragmenté. Cet espace fragmentaire devient alors un espace à sens multiples où le travail de lecture de type herméneutique repose sur la matérialité du texte et l'appareil énonciatif. La lecture devient un acte de co-énonciation où le lecteur prend en charge le texte, en construisant des passerelles de sens entre les divers fragments pour aboutir à la globalisation sémantique du texte.

Néanmoins, le rapport entre l'énonciation et la fragmentation en sémiotique littéraire entretient un engagement du lecteur et représente une expérience significative de la forme textuelle. Tous fragments, y compris les italiques, les

interruptions et les collages, deviennent alors des indices typographiquement insérés qui éclatent la forme générale du texte ou espace textuel. Non seulement ces *incidents*, ainsi définis par Georges Didi-Huberman (1990), altèrent la substance ou matière mise en forme. Mais ils incitent tout lecteur à une prise de conscience d'une rupture de l'écriture et de la quête du sens, sujettes à la perception, sensibilisation/sensibilité et la sémiotisation.

Certainement, tout auteur forge son propre style, incarnant une époque de l'histoire, un genre littéraire, des valeurs morales ou esthétiques... Pour Mohammed Dib, le recours aux mythes et légendes revêt une valeur herméneutique sans aucun doute, où les dimensions spatio-temporelles deviennent insaisissables ou ineffables. De plus, cette ambiguïté spatio-temporelle est accrue par l'écriture fragmentaire où la progression linéaire est substituée par des similitudes et variations de la présence énonciative. De tels phénomènes fragilisent l'unité et la cohérence du texte dibien. Cependant, l'hétérogénéité ou la fragmentation et l'intertextualité se conjuguent pour créer la multiplicité de voix. A vrai dire, dialogisme et polyphonie s'incrument aux niveaux de l'énoncé dans le discours et de l'énonciation, faisant ainsi disparaître le monologisme de la voix unique, mais en revanche, révélant les deux formes de la fragmentation: discontinuité et collage qui accentuent la complexité du texte.

Si toutefois la fragmentation brouille, de par la saisie sémantique, la signification globale du texte, elle intervient à la saisie rythmique. A ce sujet, notons que Jacques Geninasca se réfère au syntagme sériel qui dissocie deux lectures simultanées, mais de nature non similaire. D'autre part, le texte comporte des

évènements thymiques avec la mise en italiques et le changement du mode d'énonciation. De plus, Geninasca fait référence à une autre théorie: *d'un croire où le sujet d'un acte se caractérise doublement, par une compétence sémiotique, une rationalité, et par une compétence et une existence modales, ou croire. Ainsi, la "rationalité" et le "croire" conditionnent respectivement le pouvoir-et le vouloir-dire* (1997: 94). Comme ce théoricien l'affirme, la stratégie persuasive des discours/œuvres littéraires prend toute son ampleur. *Dominée par une visée de conversion, la stratégie persuasive concerne la valeur des valeurs, ou plus généralement, des croires* (1997: 97).

Et si finalement, Geninasca conçoit d'une façon très prometteuse que *toute poétique se définit par rapport à la distance qui sépare le, ou les discours dont relève, en principe, le lecteur défini par le contexte social et le Discours poétique dont il est supposé assumer la vérité, ou l'efficacité* (1997: 98), alors nous souhaitons conclure ce travail en soulignant l'importance de l'acte de lecture et du rôle décisif du lecteur. *Ce n'est jamais un auteur qui fait un chef-d'œuvre...Le chef-d'œuvre est du aux lecteurs, à la qualité du lecteur [...] Lui seul peut faire chef-d'œuvre, exiger la particularité, le soin, les effets inépuisables, l'élégance, la durée, la reprise* (P. Valéry (1968 : 1168) cité par D. Bertrand (1991 : 176)).

Le travail d'analyse que nous avons effectué tout au long de cette thèse doctorale, nous a permis de vérifier et de confirmer nos hypothèses telles que posées en début de recherche. Cette recherche sur la trilogie nordique de Mohammed Dib a permis probablement d'envisager un nouveau questionnement sur la forme romanesque et de montrer la résistance d'un genre, en l'occurrence le roman

trilogique, présent dans *un hybride générique* (Michel Butor 1964) qui est marqué par le principe de l'hétérogénéité à travers divers types discursifs, narratifs, thématiques et énonciatifs sans volonté affichée d'homogénéisation. Un tel lecteur fait face à une narration fragmentaire et une stratification discursive qui suggèrent l'écoute de plusieurs voix. La trilogie nordique met en scène une symphonie de voix, des formes de dialogisme et de polyphonie qui s'installent ainsi dans le discours, au niveau de l'énoncé, mais aussi au niveau de l'énonciation brisant le monologisme de la voix unique. Et c'est là que la fragmentation, avec ses deux modes de manifestation, de la discontinuité et du continu, acquiert de l'importance, puisqu'elle introduit de la complexité et du brouillage.

Le triptyque dibien est bien un récit de parole dont la visée est d'incorporer et de faire participer le lecteur au processus de la construction de la signification. Le texte de la trilogie nordique établit un nouveau code d'interaction puisque le lecteur entretient un rapport dialogique avec le texte dibien fragmenté. Cette trilogie dibienne s'inscrit dans le cadre d'une poétique permettant la mise en place d'une écriture sonore en adéquation avec la perception des voix et des bruits dans un texte.

L'examen de plusieurs questions lors de cette étude nous pousse à reconsidérer la notion du poétique dans le récit, puisque la trilogie nordique est construite à partir de l'association de textes hétérogènes. Notamment en prose poétique, l'*hybride générique* mènerait à entrevoir une approche de la réception, de forger un type de lecture de l'apport du poétique dans le romanesque. En somme, l'intérêt serait peut être d'inscrire, comme le fait Jacques Geninasca, la sémiotique dans l'horizon du poétique et de l'esthétique ?

## BIBLIOGRAPHIE

---

### SÉMIOTIQUE GÉNÉRALE ET LITTÉRAIRE

- ADAM, Jean-Michel : Le Texte narratif, Paris, Nathan, 1985.
- ADORNO, Théodor : Notes sur la littérature, Paris, Flammarion, 1984.
- AMPRIMOZ, Alexandre : « Absence et signification », Présence francophone, Brodeur, Léo, n° 9, p 149-153, Québec, Université de Sherbrooke, automne 1974.
- ARISTOTE : Poétique, trad. J. Hardy, Préface de Philippe Beck, Paris, Gallimard, 1996.
- AUGÉ, Marc. : Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Seuil, Coll. La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 1992.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline: « Hétérogénéité(s)énonciatives(s), Langages73, p 98-111, Paris, Larousse, 1984.
- BACHELARD, Gaston: La poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl : Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl : La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl & VOLOCHINOV, Valentin (1929) : Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Editions de Minuit, 1977.
- BARONI, Raphael : « Le temps de l'intrigue », Cahiers de Narratologie, 18/2010, mis en ligne le – juillet 1010, consulté le 8 aout 2015  
[http : // narratologie.revues.org/6085](http://narratologie.revues.org/6085)
- BARONI, Raphael : La tension narrative, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 2007.
- BARTHES, Roland (1968) : La mort de l'auteur, « Le Bruissement de la langue », p 61-67, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland : Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland : Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland: S/Z, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland : « Introduction a l'analyse structurale des récits», Communications n° 8, Paris, Seuil, 1966.
- BARTHES, Roland : Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, 1964.
- BENVENISTE, Emile. : Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, 1974.
- BENVENISTE, Emile : Problèmes de linguistique générale I, Paris, Gallimard, 1966.
- BERTRAND, Denis: « Le sens dans *Du sens*. Entre « écran de fumée » et « morsure sur le réel », Protée, vol. 34, n° 1, p 11-22, Chicoutimi, Université du Québec, 2006.
- BERTRAND, Denis : Précis de sémiotique littéraire, Paris, Nathan, 2000.

BERTRAND, Denis : « Narrativité et discursivité : points de repère et problématiques », Actes sémiotiques, n°59, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984.

BLANCHOT, Maurice (1955) : L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1988.

BLANCHOT, Maurice : L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980.

BRES, Jacques & MELLET Sylvie : « Dialogisme et marqueurs grammaticaux », Langue française 163, Paris, Armand Colin, 2009.

BRES, Jacques & NOWAKOWSKA, Aleksandra : « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours, L. Perrin, Recherches linguistiques, n° 28, p 21-48, Université de Metz, 2006.

BRES, Jacques & NOWAKOWSKA, Aleksandra : « Dis-moi avec qui tu 'dialogues', je te dirai qui tu es... », Marges linguistiques, n°9, p.137-153, Paris, CNRS, 2005.

BRES, Jacques, HAILLET, Patrick Pierre, MELLET, Sylvie, NOLKE, Henning & ROSIER, Laurence: Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2005.

BRUNEL, Pierre : Mythocritique. Théorie et parcours , Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BURNIER, Michel-Antoine & RAMBAUD, Patrick Le Roland-Barthes sans peine, Paris, Balland, 2015.

COQUET, Jean-Claude : Le discours et son sujet I, Paris, Klincksieck, 1984.

COQUET, Jean-Claude : La quête du sens. Le langage en question, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

COQUET, Jean-Claude : Sémiotique littéraire, contribution à l'analyse sémantique du discours, Paris, Mame, 1973.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues : « Polyphonie énonciative et dialogisme », Colloque international Dialogisme : langue, discours, Montpellier, 2010.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues: « Dialogisme, polyphonie, diaphonie : approche interactive et multimodale » dans Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langues et en discours, L.Perrin, Metz, Publications de l'Université Paul Verlaine, p 49-75, 2006.

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues : « Dialogisme, polyphonie, diaphonie : quelques critères de distinction », Constantin De Chanay H. Gragoatá 20, p 63-82, 2006. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00359982>

CONSTANTIN DE CHANAY, Hugues : « Associations et dissociations énonciatives entre gestes et paroles : polyphonie et dialogisme dans une interview de Jean-Claude Van Damme », J. Bres & al. , p 231-246, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2005.

CREISSELS, Denis: Eléments de syntaxe générale, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

DALLENBACH, Lucien : Le récit spéculaire, Paris, Seuil, 1977.

DARRAULT-HARRIS, Ivan : Jean-Claude Coquet, Physis et Logos, une phénoménologie du langage, Université de Limoges, CeReS, 2007, Publié en ligne 2011. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2734>

DELEUZE, Gilles : Logique du sens, Paris, Les Editions de Minuit, 2009.



- DENDALE, Patrick & COLTIER, Danielle : « Trois théories de la polyphonie et du dialogisme », L. Perrin, p 271-299, Université de Metz, 2006.
- DENDALE, Patrick & COLTIER, Danielle: « La notion de prise en charge ou de responsabilité dans la théorie scandinave de la polyphonie linguistique », Bres & al., Dialogisme et polyphonie. Approche linguistique, Bruxelles, De Boeck/Duculot, p 125-140, 2005.
- DERRIDA, Jacques : De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967.
- DUCROT, Oswald : Le dire et le dit, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald. & al. : Les mots du discours, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- DURAND, Gilbert : Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse, Paris, Berg International, Coll. L'Île verte, 1979.
- DURAND, Gilbert : Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Bordas, Coll. Études, 1969.
- ECO, Umberto (1979) : Lector in fabula, Paris, Le livre de poche, 2001.
- ECO, Umberto (1992) : Interprétation et surinterprétation, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- ESCOLA, Marc : « Ce que peut un fragment. Une note en marge des Caractères », Travaux de littérature, n°. 9, p 105-126, Presses de l'Université de Strasbourg, 1996.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole : Sémiotique du récit, Paris, De Boeck, 2007.
- FONTANILLE, Jacques : Sémiotique et littérature. Essai de méthode, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude : Tension et signification, Liège, Mardaga, 1998.
- FONTANILLE, Jacques : Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur, Paris, Hachette, 1989.
- GANTHERET, François : Moi, Monde, Mots, Paris, Gallimard, 1996.
- GELAS, Bruno : « La fiction manipulatrice », Linguistique et sémiologie, " L'argumentation ", n° 10, p 75-89, Presses Universitaires de Lyon, 1981.
- GENETTE, Gérard : Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard : Figures III, Paris, Seuil, 1972.
- GENINASCA, Jacques : « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques », Champ du signe, n°18, p 109-118, Université de Toulouse, 2004.
- GENINASCA, Jacques : « Le discours n'est pas toujours ce que l'on croit », Protée, vol. 26, n°1, p 109-118, Chicoutimi, Université du Québec, 1998.
- GENINASCA, Jacques : La parole littéraire, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- GENINASCA, Jacques : « Pour une sémiotique littéraire », Actes Sémiotiques, n°83, p7-26, Presses Universitaires de Limoges, 1987.
- GIRONDIN, Jean : L'universalité de l'herméneutique, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien : « L'actualité du saussurisme », à l'occasion du 40ème anniversaire du « *Cours de linguistique générale* », dans La mode en 1830, p 371-382, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques : Sémiotique des passions, Paris, Seuil, 1991.

GREIMAS, Algirdas Julien: De l'imperfection, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTES, Joseph : Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien: Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1969.

GRESILLON, Almuth & MAINGUENEAU, Dominique : « Polyphonie, proverbes et détournement », Langages, n° 73, p 112-125, Paris, Seuil, 1984.

GRONDIN, Jean : L'Universalité de l'herméneutique, Paris, Presses Universitaires de France , Coll. Épiméthée, 1993.

HAMON, Philippe : Du descriptif, Paris, Hachette, 1993.

HEYNDELS, Ralph : La pensée fragmentée, Liège / Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

HONGRE, Bruno : L'intelligence de l'explication du texte, Paris, Ellipses, 2005.

JACQUES, F « La mise en communauté de l'énonciation », Langages, n° 70, p 47-71, Paris, Larousse, 1983.

JENNY, Laurent : « La Stratégie de la forme », Poétique, n° 27, p 258-282, Paris, Seuil, 1976.

JOUVE, Vincent : La Lecture, Paris, Hachette, Coll. Contours Littéraires, 2008.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: L'énonciation, Paris, Colin, 1999.

KLINKENBERG, Jean Michel: Précis de sémiotique générale, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

KRISTEVA, Julia : Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, Paris, Mouton, 1976.

KRISTEVA, Julia : La Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia : Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia : « La sémiologie : science critique et/ou critique de la science », Tel Quel. Théorie d'ensemble, p 80-93, Paris, Seuil, 1968a.

KUNDERA, Milan: L'art du roman, Paris, Gallimard, 1986.

LACAN, Jacques : Autres écrits, Paris, Seuil, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc : L'Absolu littéraire . Théorie de la littérature du romantisme allemand, Poétique I 1, Paris, Seuil, 1978.

LEVI-STRAUSS, Claude (1958) : Anthropologie structurale deux, Paris, Plon, 1996.

LUKACS, Georg (1920) : La Théorie du roman, trad. de Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, 1968.

MAURY-ROUAN, Claire, VION, Robert, BERTRAND, Roxane : « Voix du discours et positions du sujet. Dimensions énonciative et prosodique », Cahiers de Praxématique 49, p 133-158, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2007.

MESCHONNIC, Henri : Pour La Poétique 1, Gallimard, France, 1970.

MICHAUD, Ginette : lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes, Ville La Salle, Quebec, Hurtubise HMH, Coll. Brèches, 1989.

NOLKE, Henning, FLOTTUM, Kjersti & NOREN, Coco : ScaPoLine- La théorie scandinave de la polyphonie linguistique, Paris, Kimé, 2004.

PANIER, Louis (2005): « Ricœur et la sémiotique, une rencontre « improbable » ? », Sémiotica, Revue de l'Association internationale de sémiotique, Toulouse, vol 168, p.305-324, 2008, en ligne le 15 Juin 2009.

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00353643>

PANIER, Louis (2005): « Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive », Cohérence et Discours, p.107-116, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006,

PANIER, Louis : « Du texte biblique à l'énonciation littéraire et à son sujet », La Bible en littérature, p 313-326, Paris, Editions du Cerf, 1997.

PANIER, Louis: « Analyse sémiotique d'un texte », Sémiotique et Bible, n° 81, CADIR, CNRS, 1996.

PANIER, Louis: « L'intertextualité dans la théorie de Mikhaïl Bakhtine », Sémiotique et Bible, n°15, CADIR, CNRS, 1993.

PANIER, Louis. et MARTIN, François : « Figures et énonciation » , Protée, vol. 21, n°2, p 21-30, Chicoutimi, Université du Québec, 1993.

PANIER, Louis : « La sémiotique : une théorie pour l'analyse du discours », Cahiers Évangile, n° 59, Paris, Editions du Cerf, 1986.

PANKOW, Gisela : L'homme et son espace vécu, Paris, Aubier, 1986.

PERRIN, Louis F. : « Du dialogue rapporté aux reprises diaphoniques », Cahiers de linguistique française, n° 16, p 211-240, Université de Genève, 1995.

PIEGAY-GROS, Nathalie : Introduction à l'intertextualité. Paris, Dunod, 1996.

RASTIER, François & CAVAZZA, Marc : « Sémiotique et interactivité », Anthropologie et communication, n°15, Paris, L'Harmattan, 2001.

RASTIER, François : «Réalisme sémantique et réalisme esthétique», Théorie, Littérature, Enseignement, n° 10, p 81-119, Paris, CNRS, 1992.

RICOEUR, Paul : « La fonction narrative », 1979, Études théologiques et religieuses, Les temps du texte, recueil des contributions de P. Ricoeur à la revue Études Théologiques et Religieuses, (1974-1989), no hors série, supplément au n° 4, 2005.

- RICOEUR, Paul : Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.
- RICOEUR, Paul: « Entre herméneutique et sémiotique », Nouveaux Actes sémiotiques, n°7, p 433-450, Presses Universitaires de Limoges, 1990.
- RICOEUR, Paul : Temps et récit, Tome II : La configuration du temps dans le récit de fiction, Paris, Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul : Temps et récit, Tome I : L'intrigue et le récit historique, Paris, Seuil, 1983.
- RIFFATERRE, Michael : Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983.
- RIFFATERRE, Michael : « L'intertexte inconnu », Littérature, n°41, p 4, Paris, Larousse, 1981.
- RIPOLL, Ricard : Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire, Universitat Autònoma de Barcelona, [revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/271/239](http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/271/239), 2006.
- ROSIER, Laurence : Le discours rapporté en Français, Paris, Ophrys, 2009.
- ROSIER, Laurence : « Polyphonie : «les dessous » d'une métaphore », L. Perrin, p 189-211, Presses de l'Université de Metz, 2006.
- ROULET, Eddy, AUCHLIN Antoine, MOESCHLER, Jacques, RUBATTEL, Claude & SCHELLING, M. : L'articulation du discours en français contemporain, Berne, Peter Lang, 1985.
- SHNEIDER, Michel : « Voleurs de mots » Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard, 1985.
- SOLLERS, Philippe : Théorie d'ensemble, textes réunis, Paris, Seuil, 1968.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise : L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- THERIEN, Gilles : « Pour une sémiotique de la lecture », Protée, n° 18, 1990.
- VION, Robert : « la modalisation, un mode paradoxal de prise en charge », D. Coltier, P. Dendale : La prise en charge énonciative. Quelques études, Bruxelles, de Boeck, Coll Champs Linguistiques, p 75-91, 2011.
- VION, Robert : « Dialogisme et polyphonie. Hybridité et hétérogénéité des sujets et de leurs discours », 2010.  
<http://recherche.univ-montp.fr/praxilling/spip.php?article264>.
- VION, Robert (2006a): « Modalisation, dialogisme et polyphonie », L. Perrin, p105-123, Presses de l'Université de Metz, 2006.
- VION, Robert (2006b): « les dimensions polyphonique et dialogique de la modalisation », in Le Français Moderne, p 1-10, 2006.

## REVUES EN LIGNE

BADIR, Sémir : « La Sémiotique aux prises avec les médias », Semen, revue de sémiolinguistique des textes et discours, n° 23, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

[Semen.revues.org/4951](http://Semen.revues.org/4951)

BONVALOT, Anne-Laure : « Compte rendu : « Événement et roman. Une relation critique », Cahiers de Narratologie, 2014, consulté le 22 janvier 2015. URL : <http://narratologie.revues.org/6903>

COURTIEU, Marc : Événement et roman. Une relation critique, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

[Narratologie.revues.org/pdf/6903](http://Narratologie.revues.org/pdf/6903)

## OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE /CULTURE

ALFARO AMIEIRO, Margarita: « Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof: Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge » Universidad Autónoma de Madrid ., Cédille, revista estudios francese, Monografias 2, 2011, consulte le 15 janvier 2015

<http://cedille.webs.ull.es/M2/12alfaro.pdf>

BHABHA, Homi: The Location of Culture, London, New York, Routledge, 1994.

BOUANANI, Fari : « L'enseignement/apprentissage du français en Algérie : état des lieux », Synergies Algérie, n° 3, p 227-234, 2008.

BRANCHINI, Rachèle : « Les jumeaux d'Agota Kristof ou les masques ironiques du déracinement », Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese, n° 58, p 45-54, 2010.

DURAND, Gilbert : Figures mythiques et visages de l'œuvre, Paris, Berg International Editeurs, 1979.

DURUSOY, Gertrude : Plurilinguisme et frontières culturelles, page consultée le 17/05/2007. [http://www.inst.at/studies/s\\_1001\\_f.htm](http://www.inst.at/studies/s_1001_f.htm)

FANON, Frantz: Les Damnés de la terre, Paris, Petite Collection Maspéro, 1974.

FLAMERION, Thomas : « Octavio Paz Le Labyrinthe de la solitude » 03/03/2009

<http://www.evene.fr/livres/actualite/octavio-paz-labyrinthe-solitude-1857.php>

FOUCAULT, Michel : L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.

GHELLAL, Abdelkader: « Didactique des textes littéraires ou la littérature comme prétexte à l'enseignement du F.L.E », thèse de doctorat en Didactique, Université d'Oran, 2006.

HUNTINGTON, Samuel: « The Clash of Civilisations », *Foreign Affairs*, vol. 72, no 3, 1993.

KHELOUZ, Nacer: « COLOONIALISM WITHIN J-P. SARTRE'S EXISTENTIALISM », Revue d'art et de littérature, musique, no 25 - avril ; 2007, page consultée le 17/05/2007.

[http://www.artistasalfaix.com/revue/article.php3?id\\_article=497](http://www.artistasalfaix.com/revue/article.php3?id_article=497)

LEMELIN, Jean-Marc : «(Méta) langues; pragmatique et grammaire des études littéraires : Les théories de l'écriture» dans La puissance du sens; essai de pragmatique, p. 59-99, p. 70-75, Montréal, Ponctuation, 1985.

<http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm>

LEMELIN, Jean-Marc.: « Kristeva/Meschonnic, la théorie de l'écriture et/ou la théorie de la littérature. Approche épistémologique gnoséologique et criticologique (perspective matérialiste) », thèse de doctorat en Sémiotique, Université de Sherbrooke, 1978.

[http://books.google.dz/books/about/Kristeva\\_Meschonnic\\_la\\_th%C3%A9orie\\_de\\_l\\_%C3%A9criture.html?id=N9qBSwAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.dz/books/about/Kristeva_Meschonnic_la_th%C3%A9orie_de_l_%C3%A9criture.html?id=N9qBSwAACAAJ&redir_esc=y)

LOTMAN, Youri : Structure du texte artistique, traduction française, Paris, Gallimard, 1973.

OUHIBI GHASSOUL, Nadia: « Recherche, méthodologie, corpus », Résolang, n° 4, p 111-117, 2009.

PASCAL, Blaise : Pensées 1897, Ebook par Samizdat 2010/orthographe moderne.

[www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Pascal/Pensees\\_brunschvicg.pdf](http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Pascal/Pensees_brunschvicg.pdf)

PULLMAN, Philip : About sur le site de Philip Pullman. Citation de Millicent Lenz 2005 ; Consulté le 13 juin 2012 [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%80\\_la\\_crois%C3%A9e\\_des\\_mondes](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%80_la_crois%C3%A9e_des_mondes)

ROY, Nathalie : « De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie –Claire Blais, thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2007, consulté décembre 2004. [www.archipel.uqam.ca/893/](http://www.archipel.uqam.ca/893/)

SAMOYAUULT, Tiphaine : L'Intertextualité, Mémoire de la littérature, Paris, Nathan, 2001.

SAID, Edward : Culture & Impérialisme, London, Vintage, 1993. .

SARTRE, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1948.

[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160640/mod\\_resource/content/1/Sartre%20-%20Quest-ce%20que%20la%20litterature.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160640/mod_resource/content/1/Sartre%20-%20Quest-ce%20que%20la%20litterature.pdf)

SENEQUE, Lucius. (49) De la brièveté de la vie, traduction par M. Charpentier et F. Lemaistre, Paris, Collection Panckoucke, 1960.

SIEURIN, Isabelle : « Temps et identité dans la trilogie de David Lynch : Lost highway, Mulholland Drive et Inland Empire, 2013.

<http://fr.scribd.com/.../Temps-et-identite-dans-la-tri...->

SILINE, Vladimir & BAKHTINE, Mikhaïl : Questions de littérature et d'esthétique, Moscou, Khoud. Lit, p 6-71, thèse de doctorat nouveau régime en Lettres, 1975.

SUN, Qian: Poétique et génétique de l'espace Hérodiade de Flaubert, thèse soutenue à l'Université de Paris VIII, Page consultée le 23/05/2007

[lycos.fr/sunqian/sommaire.html](http://lycos.fr/sunqian/sommaire.html) - 30k, 1977.

UBERSFELD, Anne : Lire le théâtre, Paris, Editions Sociales, 1978.

ZAMBO, Claude Eric Owono : « La lecture, une activité complexe : pour une théorie moderne de la performance du lecteur », mardi 11 janvier 2011.  
[http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id\\_article=1104](http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=1104)

## **OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE MAGHREBINE /ALGERIENNE**

ABBAS, Ferhat : L'Indépendance confisquée :1962- 1978, Paris, Flammarion, 1984.

ADJIL, Bachir : Espace et écriture chez Mohammed Dib: la trilogie nordique, L'Harmattan, Paris, 1995.

ALAOUI, Moulay Abdelhadi : Le Maroc face aux convoitises européennes , 1830-1912, Rabat, Beni Snassen, 2001.

ARNAUD, Jacqueline : Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, Paris, L'Harmattan, 1982.

BENDJELID, Faouzia : « L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », thèse de doctorat en Littérature, Oran, 2006.

<http://www.limag.refer.org/Theses/Bendjelid.pdf>

BERBAOUI, Nacer : « La discontinuité énonciative dans L'Infante Maure de Mohammed Dib », Synergies, Algérie n° 10, p. 217-224, 2010.

<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie10/berbaoui.pdf>

BERKI, Tahar : Collection « approches et rencontres »2007, Page consultée le 16/05/2007.

<http://editmanar.free.fr/auteurs/Quatuor.htm>.

BONN, Charles : « Littérature francophone du Maghreb », Textes et documents pour la classe, Paris, CNDP, 1992.

BONN, Charles : Lecture présente de Mohammed Dib, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1988.

BONN, Charles : La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées, Québec, Editions Naaman, 1974.

CHENIKI, Ahmed : Le Théâtre en Algérie :histoires et enjeux, Aix en Provence, Edisud, 2002.

CHIKHI, Beida : Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar, 1991.

<http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Beida%20%20Chikhi.htm>

COUEGNAS, Nicolas : « La Trilogie nordique de Mohammed Dib: de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif », Erudit, Protée, vol. 36, n°3, p 67-77, Hiver 2008.

<http://id.erudit.org/iderudit/019635ar>

CYR, Gilles : La littérature marocaine d'expression française, Liberté, vol.15, n°5, 1973.

<http://id.erudit.org/iderudit/30441ac>

DAKHLIA, Jocelyne : « Trames de langues : usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb », page consultée le 17/05/2007.  
<http://www.irmcmaghreb.org/?tg=affichecontenu&idPartie=3&idContenu=5&parametres=idOuvrage%7C19&PHPSESSID=eugpinra1kb4h48696ake20n43> .

DELANOË, Guy : La résistance marocaine et le mouvement "Conscience Française", Paris, L'Harmattan, 1991.

DESJEUX, Jean (1978): Littérature maghrébine de langue française, Ottawa, Naaman, 1978.

DUCHET, Claude & Levailant, Jérôme : « A propos d'une thèse sur Mohammed Dib », Algérie Littérature Action, n° 47- 48, 2001.

<http://marsa-algerielitterature.info/recherche/200-a-propos-dune-these-sur-mohammed-dib.html>

GHAZOUL, Ferial J.:« Mohammed Dib: Algeria recalled», Cairo, Al-Ahram, n°656, September 2003, page consultée le 08/05/2007

<http://weekly.ahram.org.eg/2003/656/bo1.htm>,

GUATARNI, Mohammed : « Mohammed Dib : la trilogie-Algérie: Un contrat social. Un contrat moral », page consultée le 21/1/15



<http://www.lequotidien-oran.com/index.php?news=5137834>

GUENDOUIZI, Amar: « Desire and Paralysis in James Joyce's Dubliners and Mohammed Dib's La grande maison », Annales du patrimoine, Université de Tizi-Ouzou; no8, 2008 .

HEDI, Abdel-Jaouad: “An introduction to Maghrebian literature.(North Africa: Literary Crossroads), The Literary Review, 1998, page consultée le 08/05/2007

<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-20407646.html>

KALIM (revue): « Hommage à Mohammed Dib, Edition n°2064, n°7, Alger, Office Presse Universitaire, 1985.

KECHICHIAN, Patrick : « Mohammed Dib, l'Algérie au cœur », page consultée le 08/05/2007

<http://remue.net/bulletin/TB030503.html> - 21k

KHADDA, Naget: Mohammed Dib, cette intempesive voix recluse, Aix-en Provence, Edisud, 2003.

KRIM, N.: « Disparition de Mohammed Dib, L'ombre gardienne d'un écrivain immense », L'Expression, 5 mai 2003.

LALAOUI CHIALI, Fatima Zohra : « La mise en abyme comme technique et figure de la narration à travers l'analyse du discours relaté dans Nedjma de Kateb Yacine », n°3, 1er semestre, Résolang, Oran, Algérie, 2009.

LEGRAS, Michel: « La littérature francophone du Maghreb », page consultée le 18/05/2007.

[http://www.weblettrés.net/spip/article.php3?id\\_article=35](http://www.weblettrés.net/spip/article.php3?id_article=35)

MATHIEU, Martine : « Mohammed Dib : errances et pèlerinages », Itinéraires et contacts de cultures, Paris, L'Harmattan, 1996.

MEMMI, Albert (1969): Anthologie des écrivains francophones du Maghreb, Paris, Présence Africaine, 1985.

NOIRAY, Jacques : Littératures francophones I. Le Maghreb, Paris, Belin, 1996.

OUCHERIF, Lamia : « Pour une poétique de la relation père/fille », thèse de doctorat en Littérature, Université d'Alger, 2010.

RAHAL, Safia : La francophonie en Algérie : Mythe ou réalité ?, page consultée le 2/05/2007

[http://www.initiatives.refer.org/Initiatives-2001/\\_notes/sess610.htm](http://www.initiatives.refer.org/Initiatives-2001/_notes/sess610.htm)

SARI MOSTEFA-KARA, Fewzia : « Le texte dibien et ses miroirs », Résolang, n°3, p 137-145, Université d'Oran, 2009.

SCHÖPFEL, Mariannick : Les Ecrivains francophones du Maghreb, Paris, Ellipses, 2002.

SIMON, Rachida : « Synergie des langues et des discours dans le texte dibien », Synergies, Algérie, n° 7, Novembre 2009.

<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie7/simon.pdf>

SIMON, Rachida : La Poétique du liseron. Mystique et écriture chez Mohammed Dib, thèse de Doctorat d'état en Littérature, Paris 3 Sorbonne nouvelle, 2002.

TALEB-IBRAHIMI, Khaoula : « L'Algérie : coexistence et concurrence des langues », Colloque Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, page consultée le 10/05/2007

[http://w3.enslsh.fr/colloques/francealgerie/communication.php?id\\_article=212](http://w3.enslsh.fr/colloques/francealgerie/communication.php?id_article=212)

THOUARD, Denis : Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna, avec la traduction de la Philosophie transcendante, Paris, Vrin, Coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2002.

[www.archipel.uqam.ca/893/1/D1618.pdf](http://www.archipel.uqam.ca/893/1/D1618.pdf)

WOODHULL, Winifred: « Mohammed Dib and the French Question », Yale French Studies, n°. 98, the French Fifties, 2000, page consultée le 20/05/2007

<http://links.jstor.org>

## **DICTIONNAIRES/ENCYCLOPEDIES CONSULTES**

CARATINI, Roger : L'Aventure littéraire de l'humanité, Milan, Bordas Encyclopédie, 1970.

DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean Marie : Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTES, Joseph : Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage Edition n°5, Paris, Hachette, 1993.

## **SITES**

[www.afrique-express.com/afrique/algerie/algerie-1962-1988.html](http://www.afrique-express.com/afrique/algerie/algerie-1962-1988.html)

[www.aujourd'hui.ma/couverture-details29348.html](http://www.aujourd'hui.ma/couverture-details29348.html)

[www.aujourd'hui.ma/couverture-details29348.html](http://www.aujourd'hui.ma/couverture-details29348.html)

[www.citedetlemcen.free.fr/Histoire%20de%20Tlemcen.html](http://www.citedetlemcen.free.fr/Histoire%20de%20Tlemcen.html)

[www.diplomatie.gouv.fr/.../histoire/.../les-grandes-dates-de-l-histoire-](http://www.diplomatie.gouv.fr/.../histoire/.../les-grandes-dates-de-l-histoire-)

[www.el-mouradia.dz/francais/algerie/histoire/histoire.htm](http://www.el-mouradia.dz/francais/algerie/histoire/histoire.htm)

[www.lepetitjournal.com](http://www.lepetitjournal.com) – Casablanca, jeudi 13 mars 2008

[www.tlemcen-dz.com/histoire/](http://www.tlemcen-dz.com/histoire/)

[www.univtlemcen.dz/.../histoire%20de%20la%20ville%20de%20t](http://www.univtlemcen.dz/.../histoire%20de%20la%20ville%20de%20t)

## **ANNEXES**

**ANNEXE 1 : BIOGRAPHIE DE MOHAMMED DIB**

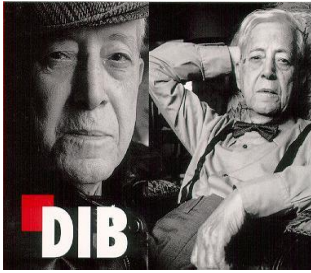
**ANNEXE 2 : TLEMCEN**

**ANNEXE 3 : PRINCIPAUX OUVRAGES DE MOHAMMED DIB**

**ANNEXE 4 : LES GRANDES DATES : LES FRANÇAIS de 1830 à 1962**

**ANNEXE 5 : LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE DU MAGHREB**

## ANNEXE 1 : BIOGRAPHIE DE MOHAMMED DIB



Mohammed Dib est considéré comme l'un des pionniers de la littérature nord africaine d'expression française, un homme dont le parcours dans le monde des belles lettres a dépassé le demi siècle.

Né à Tlemcen dans l'ouest algérien en 1920, au sein d'une famille bourgeoise ruinée, il poursuit des études primaires et secondaires dans sa ville natale, puis à Oujda au Maroc. Jusqu'à l'âge de quinze ans, Dib écrit des poèmes et se consacre à la peinture. Il est nommé instituteur à la frontière algéro - marocaine, puis est comptable à Oujda dans les bureaux de l'armée, tandis que durant la deuxième guerre mondiale, il est interprète anglais /français auprès des armées alliées.

De 1945 à 1947 de retour à sa ville natale, il dessine des maquettes de tapis. De 1950 à 1951, il travaille au journal Alger Républicain, écrivant également dans Liberté, journal du Parti Communiste Algérien. C'est en 1952 que paraît La grande maison, son premier roman, suivi par L'Incendie et Le Métier à tisser, sa célèbre trilogie. Mohamed Dib a commencé par des nouvelles et des poèmes du genre Surréaliste, et c'est le contexte que vivait l'Algérie à cette période qui l'incita vers le réalisme en écrivant le roman national. Installé en France depuis 1959, il fut l'ami d'Aragon de Guillevic. Il entreprend alors l'écriture de sa trilogie nordique entre 1985 et 1990, liée à son séjour en Finlande, notamment Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Ève et Neiges de marbre.

Aragon disait : « L'audace de Mohammed Dib c'est d'avoir entrepris comme si tout était résolu, l'aventure du roman national de l'Algérie ». Compagnon de route de Kateb Yacine, Albert Camus, Jules Roy, Jean Daniel, entre autres, il n'est pourtant pas un homme du passé, tout au contraire, il étonne par le renouvellement constant de son écriture et de sa réflexion. Après l'indépendance, Dib retourne au surréalisme, à la mythologie; le roman de Dib est devenu plus mature aux proximités de l'Iliade, nous entrevoyant les enfers Kafkaïens. Auteur prolifique, poète, romancier, il publia plus de trente ouvrages. En 1994, il fut la première personne de descendance Nord Africaine à être honoré du Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française. Il reçut aussi le Prix Mallarmé pour L'Enfant Jazz en 1998. Mohammed Dib mourut en 2003, à La Celle Saint-Cloud, le 2 mai 2003, près de Paris.

## ANNEXE 2 : TLEMCEN

Quoique la trilogie nordique, comprenant Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Ève et Neiges de marbre soit liée particulièrement à son séjour en Finlande, Mohamed Dib, romancier de grande sensibilité, fit de Tlemcen l'héroïne de sa célèbre trilogie algérienne: La Grande maison, Le Métier à tisser et l'Incendie. Aussi, il serait fort à propos de connaître l'histoire de cette ville et son emplacement.

### Histoire

La ville de Tlemcen, ou encore appelée *Pomaria* est créée à la fin du II<sup>ème</sup> siècle en tant que base militaire à la limite de l'empire romain. La cité a aussi un rôle majeur en ce qui concerne la religion puisqu'elle devient le siège d'un évêché catholique : l'évêque Victor qui y réside a joué un rôle fondamental au Concile de Carthage. Tlemcen fut pendant une longue période de son histoire, la capitale du Maghreb central. À la fin du VIII<sup>ème</sup> siècle et durant le IX<sup>ème</sup> siècle, la ville devient l'un des annexes du kharidjisme en Afrique du Nord. En 771, Abû Qurra de la tribu Sufrite des Ifren de Tlemcen arriva à retirer aux arabes toute l'*Ifriqiya*. Au XI<sup>ème</sup> siècle, Tlemcen devint après Marrakech, la deuxième capitale des Almoravides, qui englobait le Maroc actuel et une partie de l'Algérie occidentale.

Au XI<sup>ème</sup> siècle, sous les Almohades, Tlemcen est un centre d'échanges commerciaux de premier ordre et la capitale du Maghreb central. Le royaume de Tlemcen, fondé en 1282 suit un parcours extraordinaire. Cet empire est gouverné par la dynastie des Abdalwadides. À son summum, cet État contrôle un territoire allant de l'Atlas à l'actuelle Tunisie au XV<sup>ème</sup> siècle. Des trois capitales des dynasties qui régnaient au Maghreb (Fès, Tlemcen et Tunis), Tlemcen était la ville la plus civilisée. Elle attirait les savants et les artistes provenant de part et d'autre de la terre. Cette ville était également un centre d'études de la religion musulmane. Il y avait cinq *médersas* de renom. Les Tlemceniens étaient en admiration devant Sidi Wahhab, qui fut l'ami du prophète et qui, venu à la suite de Oqba avait été enterré dans la ville, Sidi Daoudi, le grand saint du X<sup>ème</sup> siècle. En 1553, l'écroulement des trois dynasties du Maghreb, c'est-à-dire les Mérinides, les Abdalwadides, et les Hafside, engendre, en Algérie en

particulier, à un grand nombre de villes royaumes, étant donné la disparition de toute autorité centrale : ceci a donné naissance au royaume de Ténès, au royaume d'Alger, au royaume de Cherchell, mais aussi ce qui reste du Royaume de Tlemcen. Conjointement à cette division, les violences sur les villes de la côte, commandées par les Espagnols, dissipent la peur et l'affliction chez les populations d'alors qui font appel tel que l'a fait l'émir d'Alger, aux fameux corsaires Aaroudj et Khair-Eddine pour garantir leur protection, le royaume de Tlemcen est alors sous le protectorat ottoman. Ce passage transitoire qui s'est passé pendant la disparition de la dynastie des Abdalwadides ne s'est pas faite facilement. Peu après l'établissement des lois de l'hospitalité, Aaroudj supprime l'émir d'Alger dans son bain et poursuit ses fidèles. Ses janissaires tuent et violent et les corps sont attachés aux murailles. Aaroudj poursuit ses opposants jusqu'à Tlemcen. Mais le Sultan de Tlemcen, partenaire avec le gouverneur espagnol d'Oran, arrive avec ses armées, chasse Aaroudj de Tlemcen et finit quant même par mettre fin à sa vie. Un autre frère cadet d'Aaroudj, Ishaq, prit une faible part à la fondation de la Régence d'Alger ; nommé roi de Ténès, il réside à El Kalaâ, puis il fut assassiné en 1518 au moment où il sortait de la capitale qu'il venait de livrer par suite d'une abandon face à l'armée espagnole commandée par Dom Martin d'Argote qui avait amené avec lui les contingents arabes restés fidèles à Abou Hammou, Sultan de Tlemcen. Khizr, frère de Aaroudj, prit la relève et le succéda à Alger et se fit nommer *Khayr ed-Din*, ce qui signifie "le Bien de la Religion". Désigné Capitan-Pacha ou aussi grand amiral de la flotte turque et Beylerbey ou gouverneur des îles, il se montra plus prudent que son frère, et gouverna ses armées depuis la capitale où il est domicilié.

Plus cosmopolite et ouverte de par son histoire qu'Alger et Oran, la cité de Tlemcen connaît autant que les autres villes d'Algérie une relative paix sociale à l'époque de l'Algérie française.. Il faut également savoir que Tlemcen fut très prospère en tant que capitale d'un sultanat arabe de 1282 à 1553, date à laquelle elle passa sous la domination des Turcs ottomans. Elle fut sous domination française de 1842 jusqu'en 1962, qui est la date de l'indépendance de l'Algérie. Beaucoup de personnages se succédèrent pour régner chacun leur tour sur la belle cité de Tlemcen.

## Localisation

Tlemcen, la « Perle du Maghreb » comme la surnomme ses habitants, est une ville située au Nord-Ouest de l'Algérie et limitrophe au Maroc. Son nom vient du berbère *Tala-Imsan* qui signifie « la source tarie ». Entourée de verdure et à plus de 800 m d'altitude, Tlemcen est une ville ancestrale, que bon nombre de Marocains n'hésitent pas à qualifier de la "Fès d'Algérie". Et pour cause, cette ville a réussi à conserver son cachet traditionnel, voire conservateur, et son organisation sociale basée sur le respect des valeurs familiales. En clair, les Tlemcéniens sont des citoyens, raffinés, en opposition complète avec les autres villes d'Algérie. C'est la première ville d'art d'Algérie. Elle se situe au milieu de jardins et de vergers sur un fond de falaises rouges. La proximité de la mer a atténué les influences arides du continent et donne à la région un climat tempéré, méditerranéen. Recevant des pluies abondantes, son territoire qui correspond au bassin de la Tafna avec ses influents et ses sources pérennes est depuis longtemps le château d'eau de l'Oranie.

Tlemcen a gardé de nombreux monuments d'un passé prestigieux et raffiné. On peut par exemple y trouver les plus belles mosquées d'Algérie. Outre sa fascinante architecture hispano-mauresque, Tlemcen compte de nombreux sites touristiques et monuments historiques comme Sidi Boumediène, Honaine, Mosquées Almoravides de Tlemcen et Nédroma, Grottes de Aïn Fezza, Tombeau Rabb Aln'Kaoua...etc. Capitale des Zianides de Yaghmoracen au 13ème siècle, Tlemcen brasse le commerce de l'Est et de l'Ouest, contrôle la route de l'or et cultive l'art sous toutes ses formes. Boumediène, célèbre soufi, né à Séville en 1126, Abou Mediène, Choâib l'andalou, ou Sidi Boumediene, passe pour le saint patron de l'Algérie. D'abord berger, cet Espagnol se rend à Fès où il passe plusieurs années avant de s'installer à Tlemcen. C'est dans cette ville que s'est créé un nouveau genre musical "le haouzi", à mi-chemin entre la musique andalouse et la musique bédouine, avec des paroles algériennes. La ville des Zianides est connue aussi pour sa prestigieuse école de musique Arabo-Andalouse qui a vu naître des maîtres respectés tels que Cheikh Mohamed Ghafour, Cheikh Abdelkrim Dali, Cheikh M'hamed Bedjaoui Chaouche ou encore des chanteurs contemporains à l'image de Nouri Koufi.



Tlemcen est connu pour ses cultures de vignes et d'oliviers et réputées pour ses tapisseries, ses cuirs et son industrie du textile. Ses articles de maroquinerie sont très originaux, ses tapis somptueux mais aussi ses prouesses dans le domaine des tissus. La domination de la culture berbère, arabe, turque et française à l'époque coloniale en a fait un endroit très attirant pour les touristes. Cette ville est un territoire multiracial qui englobe la culture de plusieurs peuples à la fois. Les influences berbères, arabes, turques et françaises font aussi de cette ville un centre de rayonnement culturel et propice au tourisme. Toujours à l'avant-garde des lettres et des arts, Tlemcen reste une cité historique, d'arts et de traditions et est aujourd'hui un centre universitaire, une ville industrielle et un berceau de l'agriculture.

<http://www.tlemcen-dz.com/histoire/>

<http://citedetlemcen.free.fr/Histoire%20de%20Tlemcen.html>

<http://www.univtlemcen.dz/.../histoire%20de%20la%20ville%20de%20tlemcen>  
<http://www.aujourd'hui.ma/couverture-details29348.html>

### **ANNEXE 3 : PRINCIPAUX OUVRAGES DE MOHAMMED DIB**

La Grande Maison, roman, Paris, Seuil, 1952.

L'Incendie, roman, Paris, Le Seuil, 1954.

Au café, nouvelles, Paris, Gallimard, 1955.

Le Métier à tisser, roman, Paris, Seuil, 1957.

Baba Fekrane, contes pour enfants, Paris, La Farandole, 1959.

Ombre gardienne, poèmes, Paris, Gallimard, 1960.

Qui se souvient de la mer, roman, Paris, Seuil, 1962.

La Danse du roi, roman, Paris, Seuil, 1968.

Dieu en barbarie, roman, Paris, Seuil, 1970.

Formulaires, poèmes, Paris, Seuil, 1970.

Le Maître de chasse, roman, Paris, Seuil, 1973 .

Le Chat qui boude, contes pour enfants, Paris, La Farandole, 1974.

Omneros, poèmes, Paris, Seuil, 1975.

Habel, roman, Paris, Seuil, 1977.

Feu beau feu, poèmes, Paris, Seuil, 1979.

Les Terrasses d'Orsol, roman, Paris, Sindbad, 1985.

Le Sommeil d'Ève, roman, Paris, Sindbad, 1989.

Neiges de marbre, roman, Paris, Sindbad, 1990.

Le Désert sans détour, roman, Paris, Sindbad, 1992.

L'Infante maure, roman, Paris, Albin Michel, 1994.

Tlemcen ou les lieux de l'écriture, textes et photos, La Revue noire, 1994.

La Nuit sauvage, roman, Paris, Albin Michel, 1995.

Si Diable veut, roman, Paris, Albin Michel, 1998.

L'Arbre à dires, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 1998.

L'Enfant jazz, poèmes, Paris, La Différence, 1998.

Le Cœur insulaire, poèmes, Paris, La Différence, 2000.

Comme un bruit d'abeilles, Paris, Albin Michel, 2001.

L.A. Trip, roman, Paris, La Différence, 2003.

Simorgh, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 2003.

Laëzza, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 2006.

## **ANNEXE 4 : LES GRANDES DATES : LES FRANÇAIS de 1830 à 1962**

-Le 14 juin 1830, l'armée française commence son débarquement à Sidi Ferruch. Charles X comptant sur cette opération pour sauver son trône, avait préparé cette expédition très soigneusement. Après la prise du Camp de Staouéli et du Fort-l'Empereur, la prise d'Alger n'est plus qu'une question de négociations. Hussein Dey s'incline le 15 juillet contre la promesse de la vie sauve pour lui et les Janissaires. Tous les Turcs doivent quitter le Maghreb en emportant leurs biens.

-Janvier 1831 : Prise d'Oran et d'Arzew.

-Mars 1832 : Prise de Bône.

-1832 : Abd-El-Kader entre en rébellion.

Profitant du manque de directives données à l'armée française, Abd-El-Kader, s'étant proclamé Emir, prend la tête d'une résistance à laquelle il veut donner la forme de guerre religieuse.

-1833 : Prise de Mostaganem et de Bougie.

-1836 : Le Général Bugeaud est envoyé en Algérie.

Homme de la pacification de l'Algérie jusqu'aux confins sahariens, élu et réélu député, il prend nettement position contre l'occupation du pays. Dès son arrivée en Algérie, il modifie la stratégie de l'armée en créant des colonnes très mobiles.

-30 mai 1837 : Traité de la Tafna.

Ce traité, désastreux pour la France, reconnaît l'autorité d'Abd-El-Kader sur une partie du Titteri qu'il n'avait jamais revendiquée. Le prestige d'Abd-El-Kader auprès des populations autochtones s'en trouve considérablement renforcé.

-1837 : Construction de la colonnade de Djemaa Kebir.

-14 oct 1837 : Prise de Constantine

-31 oct 1838 : Le nom Algérie apparaît pour la 1ère fois.

-1839 : Reprise de la rébellion par Abd-ElKader.

-1841 : Le Général Bugeaud est nommé gouverneur d'Algérie et poursuit sa lutte contre Abd El Kader.

-1842 : Prise deTlemcen.

-16 mai 1843 : Abd-El-Kader perd sa Smala grâce à un coup d'éclat du Duc d'Aumale. Abandonné de tous, il demande de l'aide au Sultan du Maroc.

-14 Août 1844 : l'armée marocaine est vaincue par Bugeaud sur les bords de l'Oued Isly.

-23 décembre 1847 : Après une alternance de succès et d'échecs, Abd-El-kader fait sa soumission à Lamoricière.

Pendant que la pacification se poursuit, les Français commencent à structurer le pays. Des routes sont tracées, des villages sont créés, des régions entières sont défrichées, asséchées, assainies et rendues cultivables. Un service sanitaire est créé, et c'est la fin des famines et des épidémies qui dévastaient le pays.

-1851 : Création de la Banque d'Algérie. L'Algérie est dotée d'un système bancaire et monétaire qui vient remplacer le troc.

-1852 : Occupation de Laghouat.

-29 novembre 1854 : Occupation de Ouargla et de Touggourt.

- 1857 : Soumission de la Kabylie.

-1860 : Premier voyage de Napoléon III.

-1864 : Rébellion de Si Sliman dans les Adjers.

-1865 : Deuxième voyage de Napoléon III.

-14 juillet 1865 : Signature par Napoléon III du Senatus Consulte, déclarant français les indigènes musulmans et israélites, précisant qu'ils restent régis par la loi musulmane ou par la loi mosaïque. Ce Senatus Consulte n'eut pratiquement aucun écho auprès des populations autochtones, qui craignaient une tentative de conversion religieuse.

-1866 : Dernière famine en Algérie.

- 9 mars 1870 : L'Algérie dépend du Ministère de l'Intérieur et non plus du Ministère de la Guerre. Le régime civil est établi.

Cette conquête a nécessité la mort de 50 000 métropolitains en 40 ans.

-4 septembre 1870 : avènement de la 3e République.

-24 octobre 1870 : Le Décret Crémieux confère la qualité de citoyen français aux juifs d'Algérie. Ce même décret assimile les Indigènes musulmans aux étrangers.

-14 mars 1871 : Mokrani déclenche le soulèvement kabyle. Il veut déclencher la guerre

sainte, mais le reste de l'Algérie ne suit pas.

-Novembre 1871 : Soumission de la Kabylie par le Général de Gueydon. Sous l'administration de de Gueydon, les Alsaciens-Lorrains arrivent en masse en Algérie pour rester Français.

-27 juillet 1873 : Loi Warnier. Développement de la colonisation.

-1879 : Albert Grévy est nommé premier gouverneur civil. Il tente une politique de rattachement.

-28 Août 1881: Rattachement des affaires locales à Paris.

-1881 : Code de l'Indigénat.

-26 juin 1889 : Naturalisation des étrangers nés en Algérie.

-1892 : Créations des Sociétés de Prévoyance pour les Indigènes.

-31 décembre 1896 : Un décret met fin à la centralisation excessive et rend au Gouvernement Général la haute main sur les services.

-23 Août 1898 : Création des délégations financières.

-29 décembre 1900 : Dotation d'une personnalité civile.

Parallèlement se réalise la pacification du Sahara. Un corps de méharistes, les "Compagnies des Oasis" est créé et mis à la disposition du Colonel Laperine. Cette région forme en 1902 "Les Territoires du Sud", placés sous commandement militaire.

-18 avril 1904 : Occupation du Sahara.

-1904 : Construction d'une Medersa à Alger.

-1909 : Création de l'Université d'Alger.

-1914 : Mobilisation en Algérie.

-1917 : Avec la soumission à Lyautey, aux confins algéro-marocains des dernières tribus, la pacification est achevée.

-4 février 1919 : Accès des Indigènes aux affaires locales.

-1er Août 1919 : Loi accordant une représentation accrue des musulmans aux organismes représentatifs.

Le Maghreb tout entier participe pleinement et volontairement à la première guerre mondiale..

Le Parlement reconnaît l'égalité entre Européens et Indigènes.

-1930 : Centenaire de l'Algérie française.

- 8 novembre 1942 : Débarquement allié. Alger, siège du Gouvernement Provisoire de la République Française.
- 8 mai 1945 : Echec d'un soulèvement dans le Constantinois. 109 Européens massacrés. Répression jusqu'au 26 mai.
- 20 septembre 1947 : Vote du statut de l'Algérie: "Groupe de départements dotés de la personnalité civile et de l'autonomie financière".
- 1950 : Démantèlement de l'organisation Secrète par les forces coloniales.
- 12 janvier 1955 : Jacques Soustelle, Gouverneur Général.
- 31 mars 1955 : L'état d'urgence est déclaré (Aurès, Kabylie).
- 16 Mai 1955 : Effectifs militaires portés à 100.000 hommes.
- 30 août 1955 : Etat d'urgence pour toute l'Algérie.
- 2 février 1956 : Soustelle quitte Alger.
- Avril 1956: - Dissolution de l'Assemblée Algérienne.
- Arrivée du contingent
- Echec des négociations secrètes.
- Ferhat Abbas et le Chef des Oulémas rallient le FLN au Caire.
- 7 janvier 1957 : le Général Massu est chargé du maintien de l'ordre à Alger. Début de la bataille d'Alger gagnée en Juillet.
- 28 janvier 1957 : Grève générale décidée par le FLN, brisée par l'armée. Différentes batailles secoueront l'Algérie durant toute l'année.
- Janvier 1958 : La frontière tunisienne est bouclée par la ligne Morice. (barrage électrifié).
- Début de l'exploitation pétrolière au Sahara.
- 9 mai 1958 : Exécution de trois militaires français par le FLN.
- 13 mai 1958 : Grève générale à Alger décrétée par les Anciens Combattants. Les manifestants prennent l'immeuble du Gouvernement Général.
- 4 juin 1958 : De Gaulle à Alger : "je vous ai compris". A Mostaganem, il emploie pour la seule fois l'expression "Algérie Française".
- 6 juin 1958 : Salan concentre les pouvoirs civils et militaires.
- 19 septembre 1958 : Gouvernement Provisoire de la République algérienne (GPRA) formé au Caire.

- 23 octobre 1958 : De Gaulle propose "La paix des Braves", rejetée le 25 par le GPRA.
- 27-31 août 1959 : De Gaulle en Algérie. "Moi vivant, jamais le drapeau FLN ne flottera sur l'Algérie".
- 16 septembre 1959 :  
De Gaulle propose sécession, francisation, association.  
Refusées par le GPRA le 28 septembre, qui exige, préalablement à toute discussion, l'indépendance totale.
- 28 novembre 1959 : Ben Bella et quatre dirigeants, arrêtés en 1956, désignés comme négociateurs par le FLN.
- 24 janvier- 1er février 1960 : Semaine des barricades à Alger avec Pierre Lagaille.
- Février 1960 : Bigeard et Godard limogés.
- 3-5 mars 1960 : Nécessité d'une victoire complète des armées françaises et droit de la France à rester en Algérie, mais on parle d'une "Algérie algérienne liée à la France".
- 25 juin 1960 : Entretiens de Melun, rupture des négociations quand le GPRA constate qu'il s'agit de négocier le cessez-le-feu.
- 9-13 décembre 1960 : De Gaulle en Algérie, violentes manifestations à Alger et Oran.
- 19 décembre 1960 : l'O.N.U. reconnaît le droit du peuple algérien à l'autodétermination.
- 8 janvier 1961: Référendum sur l'autodétermination : oui à 75% en métropole, et 70% en Algérie.
- Février 1961 : Fondation de l'Organisation de l'Armée Secrète (OAS) en Espagne par Lagaille.
- 2 mars 1961 : Fin du procès des Barricades (ouvert le 3 novembre 1960).  
Acquittement.
- 22-25 avril 1961 : Putsch des généraux (Challe, Jouhaud, Zeller, Salan) à Alger.
- 20 mai 1961 : Ouverture de la conférence d'Evian. Les pourparlers seront rompus le 13 juin à cause du statut du Sahara et des garanties de la minorité européenne.
- 11 juillet 1961: Contumace des auteurs du putsch.
- 20 juillet 1961 : Reprise des négociations à Lugrin, ajournée le 28 à cause du Sahara.
- Août -Septembre 1961 : Nombreux attentats FLN et OAS en Algérie.
- 20 octobre 1961 : Bidault fonde le Conseil National de la Résistance (CNR) avec



Soustelle et le Général Gardy.

- 8 janvier 1962 : Purge interne dans l'OAS.
  - 11 février 1962 : Négociation aux Rousses.
  - 7-18 mars 1962 : Conférence d'Evian. Accords.
  - 19 mars 1962 : Cessez-le-feu à 12h00.
  - 23 mars 1962 : Fusillades OAS/Forces de l'Ordre.
  - 26 mars 1962 : Fusillade rue d'Isly. L'armée tire pour briser une manifestation pacifique. 80 morts, 200 blessés.
  - 29 mars 1962 : l'OAS tente de soulever les Européens d'Oranie.
  - 7 avril 1962 : Installation de l'exécutif provisoire.
  - 8 avril 1962 : Référendum en France sur les accords d'Evian. 90% de oui. Les Pieds-Noirs n'auront pas le droit de voter sur leur propre destin.
  - 26 avril 1962 : Fusillades à Oran. Gendarmes / OAS.
  - Mai 1962 : Politique de la terre brûlée par OAS.
  - 19 mai 1962 : Pont aérien pour les rapatriés.
  - 20 mai 1962 : Début des négociations.
  - 1er juin 1962 : l'OAS annonce la trêve des attentats, qui reprendront le 6 juin.
  - 17 juin 1962 : Accords de cessez-le-feu à Alger entre OAS et FLN. Accords Susini-Farès, capitulation de l'OAS à Oran.
  - 28 juin 1962 : Dernier groupe OAS quitte Oran.
  - juillet 1962 : Référendum pour l'autodétermination.
  - 5 juillet 1962 : Indépendance de l'Algérie. Massacre à Oran de 1500 Pieds-Noirs, le Général Katz n'intervient pas.
  - 22 juillet 1962 : Bureau politique constitué par Ben Bella à Tlemcen.
- Ben Bella, ancien chef de l'Organisation Spéciale pour l'Oranie avait attaqué la poste d'Oran en 1949 pour remplir les caisses du parti. Incarcéré à Blida, il s'en évade en 1952 et se réfugie au Caire.
- Arrêté le 22 octobre 1956 par les forces françaises après le détournement de son avion sur Alger, il est libéré le 18 mars 1962, et devient le secrétaire général du FLN.
- 3 septembre 1962 : Prise d'Alger par les troupes soutenant Ben Bella.
  - 20 septembre 1962 : 1e Assemblée Nationale élue. Président : Farhat Abbas.

- 25 septembre 1962 : Proclamation de la République.
- 8 septembre 1963 : Constitution adoptée par référendum.
- 15 septembre 1963 : Ben Bella élu Président de la République.
- 29 septembre 1963 : Dissidence en Kabylie.
- 3 octobre 1963 : Constitution suspendue. Ben Bella prend les pleins pouvoirs.
- Mars 1964 : Charte d'Alger votée par le Congrès du FLN.
- Avril 1964 : Le dinar remplace le franc. Début des nationalisations.
- 15 juin 1964 : Départ de l'armée française.

+En raison de l'intérêt porté sur la littérature algérienne d'expression française, seules les grandes dates de l'histoire de la colonisation française sont mentionnées.

[www.el-mouradia.dz/francais/algerie/histoire/histoire.htm](http://www.el-mouradia.dz/francais/algerie/histoire/histoire.htm)

[www.diplomatie.gouv.fr/.../histoire/.../les-grandes-dates-de-l-histoire-...](http://www.diplomatie.gouv.fr/.../histoire/.../les-grandes-dates-de-l-histoire-...)

[www.afrique-express.com/afrique/algerie/algerie-1962-1988.html](http://www.afrique-express.com/afrique/algerie/algerie-1962-1988.html)

## **ANNEXE 5 : LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE DU MAGHREB**

### **Définitions**

Auteurs maghrébins : sont les écrivains qu'un lien profond unit à leur communauté d'origine, « civilisation arabo-musulmane ». Cependant, sont compris les Arabes de religion musulmane ainsi que des juifs : le Tunisien Albert Memmi, le Marocain Edmond El Maleh ; de chrétiens : l'Algérien Jean Amrouche; Berbères : Mohammed Khaïr-Eddine au Maroc, Kabyles Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri en Algérie. Le Maghrébin revendique son appartenance à une communauté qui s'est construite contre la domination française coloniale en Afrique du Nord.

Appelés aussi francophones, ces écrivains écrivent particulièrement en français et par conséquent ont un lectorat plus développé. Ce choix a été souvent l'objet de discours controversés, où le bouleversement des langues associe le français à langue d'héritage de la colonisation vs. l'arabe, celle du livre sacré des musulmans : le Coran.

### **QUELQUES CARACTERISTIQUES**

Les écrivains de cette littérature préfèrent le roman, car ils peuvent créer des histoires et des situations où ils peuvent contester, dénoncer et défendre des valeurs par le biais de leurs personnages, avides de liberté et d'indépendance. De plus, la poésie et l'essai coexistent. (voir Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours, ( Paris, PUF, 2001: 455-459); et par exemple les recueils de Jean Amrouche, de Nabile Farès, d'Abdellatif Laâbi et le Dictionnaire des intellectuels, Paris, Seuil, 1996 ; nouvelle édition 2002 : articles consacrés à la décolonisation en Algérie (p 57-58), au Maroc (p 910-911), en Tunisie (p. 1364-1365) ; et aussi les diverses études de Tahar Ben Jelloun sur l'immigration et le racisme ; d'Albert Memmi sur le colonialisme et les relations entre communautés...).

Cependant, le théâtre est quasi inexistant où Kateb Yacine se manifeste par des pièces populaires en arabe dialectal.

Si cette littérature est parfois virulente, certains écrivains sont morts assassinés, tels Mouloud Feraoun en 1962, Jean Sénac en 1973, Tahar Djaout et Youcef Sebti en 1993 en Algérie

Noiray, Jacques dans Littératures francophones I. Le Maghreb, Paris, Belin, 1996 : 14-17), donne un classement historique, par générations :

- celle des fondateurs, des « classiques » animée par la prise de conscience identitaire et la réflexion sociale. Ce sont principalement : en Tunisie, Albert Memmi (1920-). En Algérie, Mouloud Feraoun (1913-1962), Mouloud Mammeri (1917-1989), Mohammed Dib (1920- 2003), Malek Haddad (1927-1978), Kateb Yacine (1929-1989). Au Maroc, Ahmed Sefrioui (1913- 2004), Driss Chraïbi (1926-2007).

- celle de 1970, qui reprennent les préoccupations, mais probablement avec une violence plus importante, en quête d'une écriture plus personnelle. A noter en Algérie, Assia Djebar ( 1936-2015), Mourad Bourboune (1938-2007), Nabile Fares (1940-), Rachid Boudjedra (1941-). Au Maroc, Abdelkebir Khatibi (1938-2009), Mohammed Khair-Eddine (1941-1995), Abdellatif Laabi (1942-), Tahar Ben Jelloun (1944-).

- celle englobant essentiellement des romanciers témoignant plus d'engagement sociopolitique. On retiendra notamment : en Tunisie, Abdelwahab Meddeb (né en 1946). En Algérie, Rachid Mimouni (1945-1995), Rabah Belamri (1946-1995), Boualem Sansal(1948-), Maïssa Bey (1950-), Tahar Djaout (1954-1993), Yasmina Khadra (1955-). Au Maroc, Abdelhak Serhane (1950-), Fouad Laraoui (1958-).

En revanche, Noiray, Jacques (op. cit.: 16-17) propose une classification thématique, allant de la description réaliste : peintures du milieu social ou familial, aux maux de la guerre ; au besoin d'affirmer son identité et altérité culturelles ainsi que de recherches de nouvelles formes d'écriture.

En effet, selon Memmi Albert dans Anthologie des écrivains francophones du Maghreb, Paris, Présence africaine (1985 : 8-14), aux cotés de la littérature magrébine francophone, la littérature des Beurs se dresse avec Azouz Begag, Farida Belghoul,

Nina Bouraoui, Mehdi Charef, Nacer Kettane, Leïla Sebbar...dont les thèmes d'identité et de biculturalisme s'inscrivent dans une sphère française /européenne.

## TABLE DES MATIERES

---

<b>DEDICACE</b>	<b>1</b>
<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>2</b>
<b>SOMMAIRE</b>	<b>3</b>
<b>PREAMBULE A L'ANALYSE SEMIOTIQUE</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE</b>	<b>5</b>
<b>1-PREMIERE PARTIE : LISIBILITE PROBLEMATIQUE POUR LE LECTEUR</b>	<b>19</b>
<b>CHAPITRE 1 : TEXTE ET CONTEXTE CULTUREL</b>	<b>19</b>
1-CONTEXTE HISTORIQUE	21
2- CONTEXTE LITTERAIRE	30
3-CONTEXTE LINGUISTIQUE	38
4-MOHAMMED DIB : ENVERGURE INTERNATIONALE	42
5-ECRITURE DIBIENNE	46
<b>CHAPITRE 2 : PRINCIPAUX FACTEURS D'ILLISIBILITE</b>	<b>51</b>
1-GRANDS AXES DE LA SEMIOTIQUE TEXTUELLE	51
2- LE SYSTEME ENONCIATIF	52
2.1. PRESENTATION GENERALE	52
2.2. CONSTRUCTION DU SUJET À TRAVERS L'ESPACE /TEMPS	59
2.3. STATUT DES INSERTIONS	66
2.4. MODALISATION DU SUJET D'ENONCIATION	70
2.5. LE JEU SUR LES VOIX	73
2.5.1. <u>Les Terrasses d'Orsol</u>	73
2.5.2. <u>Le Sommeil d'Eve</u>	81
2.5.3. <u>Neiges de marbre</u>	87

3-SYSTEME NARRATIF	91
3.1. DISPOSITIF NARRATOLOGIQUE	92
3.2. PROBLEMES DE COHERENCE	97
3.2.1. Rappels théoriques	97
3.2.2. Incohérence ou tension	99
3.2.3. La quête du racontable	103
4-SYSTEME FIGURATIF	114
4.1. FIGURATIVITE ET SEMIOTIQUE	114
4.2. PROBLEMES DE FIGURATION : ESPACE/TEMPS	120
4.2.1. Du point de vue de la spatialité	120
4.2.2. Du point de vue de la temporalité	141
4.3. LES MODES DE PRESENCE	162
4.3.1. L'actant ED dans <u>Les Terrasses d'Orsol</u>	162
4.3.2. Les deux actants Faina et Solh dans <u>Le Sommeil d'Eve</u>	163
4.3.3. Le père et Lyy1 dans <u>Neiges de marbre</u>	164
<b>CHAPITRE 3 : DIMENSION SEMANTIQUE DE LA TRILOGIE PERMETTANT DE CONSTRUIRE UNE LISIBILITE</b>	<b>165</b>
1-ISOTOPIES SPATIALES ET TEMPORELLES	165
2. FIGURES	174
<b>CHAPITRE 4 : PROBLEMES DE LISIBILITE POTENTIELLE A L'INTERIEUR DE CHAQUE ROMAN</b>	<b>176</b>
1-TENSION ENTRE LISIBILE ET ILLISIBLE	176
2-PROBLEME DE L'ENONCIATION	181
3-PROBLEME DE LA FRAGMENTATION	182
4-DEFAILLANCE DU MODELE TRILOGIQUE	186

<b>II. DEUXIEME PARTIE : COMPLEXITE NARRATIVE ENTRE RECIT ET PAROLE</b>	<b>195</b>
<b>CHAPITRE 1 : LA PAROLE FACE AU RECIT ET AU DISCOURS</b>	<b>195</b>
1-UN TRIPLE DISPOSITIF D'INTERACTION : énonciateur-narrateur-interlocuteur	<b>195</b>
2-PROBLEMES DE POINT DE VUE DU COTE DES EMBRAYAGES (INTERFERENCES DU POINT DE VUE NARRATIF)	<b>202</b>
<b>CHAPITRE 2 : PROBLEMES DE CONTAMINATION/INDECISION ENTRE NIVEAU DE NARRATION ET D'ENONCIATION</b>	<b>204</b>
1-DEVELOPPEMENT D'ANALOGIES DANS LES RELATIONS DE PAROLE	<b>204</b>
2-LE DIALOGAL REJOINT L'ENONCIATIF	<b>205</b>
3- L'ITALIQUE, UN FACTEUR DIFFERENTIEL (TENSION PERPETUELLE ENTRE LISIBLE /ILLISIBLE)	<b>206</b>
<b>CHAPITRE 3 : LES EFFETS DE LA PAROLE SUR LE RECIT ET LE DISCOURS</b>	<b>210</b>
1-REFLEXION SUR LA PAROLE	<b>210</b>
2-POLYPHONIE ET DIALOGISME	<b>216</b>
3-DU DIALOGISME A L'INTERTEXTUALITE	<b>227</b>
4-INTRIGUE ET UNITE	<b>235</b>
5-PARADOXES SPATIO-TEMPORELS ET INTERPRETATION	<b>241</b>
5.1. Sémiotique du lieu et de l'espace	<b>241</b>
5.2. Ambiguïtés spatio-temporelles	<b>243</b>
<b>CHAPITRE 4 : LA PAROLE CREATRICE D'HETEROGENEITE</b>	<b>249</b>
1-RECOURS AU MYTHE POUR MARQUER LE CONTINU ET LE DISCONTINU	<b>249</b>
2-II/LISIBILITE	<b>252</b>



3-POUR UNE RELECTURE DE LA TRILOGIE DIBIENNE	256
4-FRAGMENTATION ET INTERPRETATION	261
5-LA LECTURE FRAGMENTAIRE	263
6-LA PROBLEMATIQUE DU FRAGMENT	267
7-LA FRAGMENTATION DANS L'ECRITURE DIBIENNE : RUPTURES ET ECLATEMENTS	271
<b>CONCLUSION GENERALE</b>	<b>276</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>286</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>299</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>317</b>
<b>RESUME /ABSTRACT</b>	<b>321</b>
<b>ملخص</b>	<b>322</b>

## RESUME

Le travail de recherche dans le cadre du Doctorat est une approche sémiotique de la trilogie de Mohammed Dib : Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Eve et Neiges de marbre. L'objectif est de mettre au jour, par cette approche sémiotique, les dispositifs narratifs et énonciatifs dans l'ensemble de la trilogie, afin de rendre compte de la tension dans laquelle se déploie l'écriture dibienne : tension entre l'hétérogène et l'homogène. On analysera les spécificités de la narration à travers des phénomènes d'enchâssement, de figuration et de résistance des textes à la lecture narrative et de son ouverture à une autre lecture, ainsi que la dispersion de la catégorie du sujet, une catégorie énonciative qui ne rentre pas dans les modèles hiérarchiques immédiats. Par ailleurs, il s'agira d'examiner les normes habituelles du discours à savoir : l'énonciation, la narration et la figurativité avec la perspective d'approfondir au niveau énonciatif la notion de matérialité textuelle. Nous serons ainsi amenée à redéfinir la notion même de la trilogie à partir du corpus de Mohammed Dib car les questions de lisibilité portent sur l'écriture même de l'auteur dans ses trois volets. Nous nous interrogerons sur le niveau dans lequel se situe l'unité de cette trilogie, et comment du point de vue du lecteur cette trilogie peut être comprise ou saisie. L'intérêt est de penser le texte non pas selon le paradigme cohérence /incohérence, mais dans une tension entre les deux, constitutive de la signification, même si celle-ci se fait de manière spécifique. La spécificité de la trilogie réside dans cette cohérence déconstruite qui va faire rupture dans le récit et par conséquent, va faire sens, ou poser la question même du sens.

Mots-clés: énonciation, hétérogénéité, lecteur, lisibilité, parole, récit, sémiotique littéraire, sujet, trilogie

## ABSTRACT

The Doctoral thesis deals with a semiotic approach to analyse the trilogy of Mohammed Dib: Les Terrasses d'Orsol, Le Sommeil d'Eve and Neiges de marbre. The objective of the current research work is to bring to light, through this semiotic approach, the narrative and enunciative devices in the whole trilogy, in order to examine the tension in which Dibian writing is displayed: tension between the heterogeneous and the homogeneous. We will consider the specificities of the narrative aspect through the phenomena of entanglement, figuration and resistance of texts to narrative reading and its openness to another reading, beside the dispersion of the category of the subject as an enunciative category that does not fit into the immediate hierarchical models. In addition, it will be necessary to analyze the usual norms of discourse, namely enunciation, narration and figurativity, with the perspective of deepening, at the enunciative level, the notion of textual materiality. We are thus led to redefine the very notion of the trilogy from the selected corpus of Mohammed Dib because the questions of readability are related to the author's own writing in his three novels. We will question the level of unity of this trilogy, and how from the reader's point of view, this trilogy can be understood or grasped. The interest is to regard the text not according to the coherence / incoherence paradigm, but as a tension between the two, constructing the meaning, even if this is elaborated in a specific way. The specificity of the trilogy lies in this de/constructed coherence which will break down the narrative aspect and consequently will make sense, or pose the very question of meaning.

Keywords: enunciation, heterogeneity, literary semiotics, readability, reader, story, text, trilogy

## الموضوع و الكتابة في ثلاثية محمد ديب :

البحث في إطار الدكتوراه يتبع حسب منهاج البحث في علم العلامات الثلاثية لمحمد ديب : سطوح اوصول , غفوة حواء , تلوج من رخام. يهدف هذا المنهاج الى الكشف عن أدوات الرواية و الشرح في هذه الثلاثية, و ذلك بغرض لفت الانتباه نحو التوتر الذي يظهر من خلال كتابة محمد ديب : توتر ما بين المتجانس و الغير متجانس. سنحلل خصوصيات السرد عبر ظواهر التكديس التصوير ومعارضة النصوص للقراءة السردية و انفتاحها لقراءة أخرى زيادتا على تفرق صنف النص صنف تفسيري لا ينتمي إلى النماذج الهرمية المباشرة. و من جهة ثانية, يتعلق الأمر بفحص معايير النص المعتادة ألا و هي: الصياغة, السرد و المجاز مع الهدف في التعمق في مفهوم مادية النص على مستوى الصياغة. و بالتالي سوف يتعين علينا إعادة تحديد مفهوم الثلاثية نفسه انطلاقا من مدونات محمد ديب و ذلك لان موضوع المقرونية يتطرق الى كتابة محمد ديب بالذات في ثلاثيته. سوف نتساءل عن الدرجة التي تتمركز بها وحدة الثلاثية و عن كيفية فهم و استيعاب الثلاثية انطلاقا من وجهة نظر القارئ. الهدف هو التفكير في النص لا باعتقاد مبدأ الترابط و التحلل, و إنما باعتبار توتر بين الاثنتين, يكون المفهوم, حتى و اذا كان بصفة خاصة. خصوصية الثلاثية تكمن في هذا الترابط المفكك الذي سيشكل انقطاع في القصة و ينتج عن ذلك معنى او يطرح السؤال حول المعني بحد ذاته .

الصياغة, التجانس, القارئ, المقرونية, كلمة, قصة, علم العلامات, موضوع, ثلاثية