

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj – BOUIRA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Française



Mémoire de master académique
Domaine : Lettres et Langues
Filière : Langue Française
Spécialité : Sciences des textes littéraires.

Titre :

Prise de parole et symbolique des
lieux dans, *Si Diable veut*, de
Mohammed Dib.

Présenté par :
M.Mohamed Bahmed.

Sous la direction du :
Dr.Hafida Aït Mokhtar.

Soutenu publiquement devant le jury :

- M.Tabouche Boualem M.A.APrésident.
- M^{me} Aït Mokhtar Hafida M.C.ADirectrice.
- M.Kadim Youcef M.A.AExamineur.

Année universitaire 2016/2017.

A ma mère, mes deux enfants et mon épouse.

A la mémoire de mon père et celle de Mohammed Dib.

Remerciements :

Je tiens à présenter ma profonde gratitude à :

Ma directrice, Dr Hafida Aït Mokhtar, qui a été présente avec ses conseils et corrections tout au long de ce travail.

Monsieur Boualem Tabouche qui a été à l'origine de mon inscription à ce master.

Monsieur Arezki Bellalem pour sa disponibilité pour la documentation.

Tous mes enseignants, d'hier et d'aujourd'hui.

Et ma femme pour sa patience et son soutien.

Introduction générale.

Introduction générale

Notre corpus d'analyse est l'un des derniers romans de Mohammed Dib, *Si Diable veut*, paru aux éditions Albin Michel S.A., en 1998, réédité chez Dahlab éditions en Algérie avec le soutien du ministère de la culture dans le cadre du Fond National pour la promotion et le développement des Arts et des Lettres.

Si Diable veut, est publié à une époque particulière de la vie de l'auteur et de son pays, l'Algérie. Époque marquée par une période de terrorisme intégriste qui a ravagé le pays sur une dizaine d'années pendant lesquelles personne n'est épargné : hommes, femmes, enfants, policiers, enseignants, scientifiques, journalistes et écrivains. Cela a poussé l'homme de lettres à faire appel aux plumes de son pays afin d'utiliser leurs écrits et publications comme armes de lutte contre ce mal qui gangrène le pays. Un engagement assumé qui donne lieu à un recueil de nouvelles, *La Nuit sauvage*, publié chez le même éditeur en 1995, et c'est dans son sillage que paraîtra le présent roman auquel nous nous intéressons.

Un roman qui nous renvoie de facto à une autre période critique de l'histoire de l'Algérie, la colonisation française qui a donné lieu à une production littéraire particulière de écrivains algériens. A l'instar de Kateb Yacine qui publie son très controversé roman *Nedjma*, Dib produit sa célèbre trilogie Algérie qui a pour cadre spatial Béni Boulbène, une localité de Tlemcen.

Tlemcen, c'est là que nous renvoie *Si Diable veut*, plus exactement à Béni Snous. Toutefois, si Dib renoue avec ses premiers lieux d'écriture, son style n'est plus le réalisme de Balzac de *La Grande Maison* ou de *L'Incendie*. Une nouvelle forme d'écriture et de nouvelles thématiques ont fait leur apparition dans l'écriture dibienne dès l'année de l'indépendance, 1962 avec un roman ésotérique, qui plonge le lecteur dans un monde onirique, *Qui se souvient de la Mer*. Depuis, une période de réflexion sur soi et de travail de la langue, tel que l'admet Dib lui-même, est née. D'ailleurs, c'est à partir de ce roman là que le texte en italique apparaît chez Dib pour devenir plus danse dans *La Danse du Roi*, et finir par s'imposer comme un deuxième texte qui communique avec le premier et le conteste.

Ainsi, *Si Diable veut*, renoue avec un réalisme sous une nouvelle forme. L'auteur emploie l'image, l'absurde et l'allégorie pour dire le réel tout en employant la voix en italique comme moyen de distanciation du narrateur des événements quand le récit événementiel est pris en charge par les personnages, mais aussi comme moyen d'implication de ce même narrateur dans le récit à le confondre avec les personnages. Une typographie employée également pour sonder la pensée des personnages qui est livrée sous forme de monologues intérieurs.

Le titre de ce roman, *Si Diable veut*, ne nous laisse nullement indifférent, il nous interpelle et nous invite à lire le livre en installant en nous un malaise qui augure d'un mal aussi puissant que la volonté d'un diable. Une fois dans cet univers fictif, des lieux familiers s'offrent à nous et le mal dont le titre nous avertissait est à peine voilé sous forme de chiens ensauvagés qui s'attaquent à un village qui nous rappelle étrangement des lieux que nous connaissons. Une sensation de déjà vu ou du déjà lu dans la presse ou ailleurs nous saisit. Dès lors, nous ne pouvons nous empêcher de poser des questions sur cette manière de dire le réel et de ce qui est dit à travers elle : combien d'histoires sont-elles racontées ? A qui appartiennent-elles ? Qui les raconte et de quelle manière ? Que représentent les lieux présents dans l'histoire racontée ? A qui renvoie chaque personnage ? sont autant de questions qui motivent ce travail que nous intitulons à cet effet, *Prise de parole et symbolique des lieux dans, Si Diable veut, de Mohammed Dib.*

Dans un premier lieu, nous aborderons *le roman comme narration*. Notre intérêt sera porté au narrateur, de savoir s'il est le même ou d'autres prennent en charge la narration. Nous verrons aussi la position de ce(s) narrateur(s) et leur degré d'implication ou de retrait du récit événementiel.

En deuxième point, toujours dans la première partie, nous verrons que le roman peut être lu comme l'histoire de plusieurs protagonistes à la fois, cela se fera en appliquant de quatre manières différentes le schéma actantiel proposé par Greimas. Nous aurons à nous arrêter sur chaque actant, notamment les personnages, afin de les présenter.

Le deuxième chapitre, *Le roman comme symbolique des lieux*, sera consacré à la spatialité et à la temporalité. D'abord, une étude formelle de la spatialité permettra de déceler les espaces référentiels des espaces fictifs : quels sont les espaces réels que reconnaîtra le lecteur ? Et quels sont les espaces que le récit fabrique pour ses propres besoins ? Il sera aussi question de déplacement à l'intérieur de ces repères spatiaux.

Ensuite, pour le besoin d'un ancrage de ces référents spatiaux dans une époque déterminée, des indices seront relevés pour déterminer le temps de l'histoire. Un travail qui sera complété par une étude des temps et des niveaux de narration.

Enfin, à la lumière des deux points précédents, nous tenterons une lecture interprétative des espaces d'une manière binaire : Que symbolise la maison dans son opposition à la montagne ? Ainsi que les lieux saints représentés dans le texte par un sanctuaire en opposition aux lieux mystérieux que représente la forêt. Nous nous appuyerons dans cela sur les travaux de Gaston Bachelard, ceux de Maurice Blanchot, serviront à étudier l'évocation de l'espace de la mort dans le récit.

En dernier lieu, un troisième chapitre, *Le roman comme discours de l'auteur*, abordera une interprétation du roman comme discours de Dib lui-même. Nous tenterons de voir premièrement, comment Dib s'engage à travers ce roman envers sa patrie. Deuxièmement, il s'agira de lire une réflexion sur l'exil et l'immigration ainsi que l'impossible retour des jeunes issus de cette immigration, incarnés par le personnage d'Ymran, à leurs pays d'origine. Troisièmement, un intérêt aux personnages féminins permettra de montrer un discours sur la femme. Dernièrement, nous tenterons de voir si à travers les deux vieux personnages de l'histoire, Hadj Merzoug et Yéma Djawhar, le roman pourrait être lu comme une réflexion sur l'âge.

Notre prudence pour ne pas mener une lecture réductrice nous ramène à souligner, comme l'a déjà fait Charles Bonn dans, *Lectures présente de Mohammed Dib* que « la lecture pratiquée ici se veut plurielle [...] Elle ne se réclame d'aucun dogme critique dont il suffirait d'appliquer mécaniquement au texte littéraire n'importe quel texte littéraire. »¹ Une seule approche serait donc réductrice du sens multiple d'un livre où l'ouverture sur plusieurs lectures et interprétations est un thème majeur.

Pas de recette toute faite pour aborder une littérature d'un homme qui interroge tout et s'interroge sur tout.

¹ . Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1988, p. 10.

Chapitre I

Le roman comme narration.

Introduction :

Dans ce premier chapitre nous allons nous intéresser à toutes les manifestations de la parole dans le roman. Pour ce faire, un travail sur la narration s'impose de lui-même, car on ne peut cerner la parole sans connaître qui prend en charge la narration et de quelle manière. Aussi, la connaissance des voix qui peuplent le récit passe par une connaissance des personnages qui les émettent, les pensent ou qui manifestent l'envie de les exprimer ou de les taire.

Pour donner un aperçu sur l'histoire, nous allons appliquer le schéma actantiel de Greimas de quatre manières différentes. Ces schémas seront accompagnés d'une présentation des personnages principaux du roman.

Un travail sur la narration nous impose de répondre aux questions inhérentes au narrateur. Qui raconte ? Quelle est sa position ? Comment le fait-il ? S'implique-t-il dans l'histoire ou se tient-il à distance ? Voici les quelques questions que nous tenterons d'élucider dans cette première partie.

1-Narrateur ou narrateurs ?

1.1- Les premiers micro-récits (I-III) :

Dès le début du roman, l'auteur confère au narrateur la tâche d'introduire les discours des personnages à la manière des didascalies théâtrales. Dib adopte une autre typographie en plus des guillemets et des tirets, il utilise le caractère italique pour aborder le discours. Cette typographie n'est pas une nouvelle forme d'écriture car nous savons que l'italique apparaît dans *Qui se souvient de la mer* et « envahit de plus en plus l'espace textuel à partir de, *La danse du roi jusqu'à devenir dans, Habel, un second texte, relativement autonome, qui longe et double le récit premier, voire, le conteste* »².

Dans le premier micro-récit du roman, composé de six parties, ainsi que le deuxième micro-récit, composé de cinq parties, nous constatons une alternance des discours des deux aïeux, à savoir Hadj Merzoug et Yéma Djawhar. Ces discours sont introduits par un narrateur étranger à l'histoire selon Genette³. Il n'intervient que d'une manière brève et laconique sans aucun commentaire sur le discours du personnage qui conserve son autonomie et son authenticité, pour reprendre les propos de Batoul Benabadji paru dans un article intitulé *Textes superposés et fonctionnalités de la typographie dans Si diable veut*.

Nous citons ici les manifestations de la parole du narrateur dans les deux premiers chapitres du *roman* :

« *Hadj Merzoug dit [...]. Il dit encore au bout d'un moment : [...]. Il reprend, hadj Merzoug, il dit : [...]. Il en est passé, du temps, et hadj Merzoug toujours : [...]* » .p7

« *Et dit-il : [...]. Puis il dit [...]. Il dit : [...]. Il dit : [...].* » p8

Yéma Djawhar dit : [...]. Elle dit, elle poursuit : [...]. Elle dit, yéma Djawhar : [...]. Elle dit, elle continue, yemma Djawhar : [...]. Yemma Djawhar encore : [...]. »p.9.

².Naget Khadda, *Hommage à Mohammed Dib*, O.P.U. 1985 p.109.

³E.Bordas, C.Barel- Moissan, G.Bonnet,A.Déruelle et C.Marcandier, *L'analyse Littéraire*, 2^{ème} édition Armand Colin, février2015.

Il va ainsi jusqu'à la fin du deuxième micro-récit. Toutefois, nous soulignons que dans les échanges précédents introduits par le narrateur que nous évoquions, il s'agit plus de monologues que de dialogue. « *Elle se parle, elle se parle yéma Djawhar[...]* ». p10

« *Hadj Merzoug est juste en train de dire : [...]. Qu'on me pardonne. Je dis beaucoup de choses, mais je peux toujours les dire : il n'ya personne pour m'écouter. Ainsi, je ne bavarde qu'avec ma personne.* » p15

Batoul Benabadji signale, dans le même document, « *deux discours qui se superposent en fonction de deux types d'énonciation : l'énonciation narrative animée par le narrateur et l'énonciation discursive actionnée par le personnage* ».p.115.

Une énonciation narrative « *dite aussi énonciation historique : elle est caractérisée par l'absence d'embrayeurs et relève d'un locuteur qui veut s'effacer derrière les événements en adoptant la neutralité* »⁴. C'est de la sorte que se manifeste le narrateur dans notre corpus d'analyse quand il adopte une position de l'étranger par rapport à l'histoire : sa parole n'est qu'introduction des discours des personnages comme nous venons de le montrer dans le travail ci-dessus sur les deux premiers chapitres du roman. Le récit événementiel est pris en charge par les narrateurs seconds que sont les personnages ; il s'agit de l'énonciation discursive : « *le discours n'est aucunement incompatible avec la narration. Bien au contraire, il permet de raconter tout en mettant en évidence l'acte narratif lui-même, et en associant, le cas échéant, des commentaires* »⁵

Effectivement, c'est dans les discours des deux aïeux que nous apprenons que la vie à Tadart est rythmée par les rites et les traditions.

« *Il reprend, hadj Merzoug, il dit : à présent l'hiver nous montre comme il s'entend à être dur. C'est l'essabaâ. Nous avons envoyés un de nos chiens, l'un des plus vaillants de nos chiens, une écharpe rouge nouée autour du cou. Pour l'affronter.*

« *Pour le détourner de Tadart. Oui, un peu pour tout Cela. On verra bien ce qu'il en sortira.* » p.7.

« *Elle dit, yéma Djawhar : celui qui irrigue ses figuiers au cours des dernières nuits d'essabaâ, et ce sera pour bientôt, peut préparer son séchoir. Il aura fort à faire avec la récolte qui l'attend.* » p.11.

⁴ . Jean Dillou, Jean-François, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997 pp. (65-66).

⁵ . Ibid, p.67.

C'est encore par elle, yéma Djawhar, que l'arrivée de l'enfant prodigue nous est annoncée.

« *Yéma Djawhar dit* : Ymran est arrivé en même Temps que les hirondelles. » p.18.

Une mise en évidence de l'acte narratif lui-même associée à des commentaires peut se lire dans les deux manières de raconter le froid et de décrire la montagne de l'Azru Ufernane.

La première passe à travers un regard masculin qui raconte son monde :

« L'Azru Ufernane, de ma place, tel que je suis assis, me paraît enveloppé d'une cuirasse de froid.[...] les couettes délavées des nuages, toutes ces couettes que l'Azru Ufernane soulève de son chef enturbanné de neige.[...] protégé par ma djellaba de laine brute, face à la porte ouverte, je me borne à regarder. » p.7.

La deuxième manière passe quant à elle, à travers un regard féminin qui raconte aussi son monde :

« Les montagnes, blanches sous leur haïk de neige, n'ont pas l'air de bouger et sans doute rêvent-elles des caftans verts qui leur manquent. Mais qu'elles attendent un peu, [...]...Pour revenir, noires, efflanquées, Des femelles impudiques, des ogresses.[...] la pluie [...] elle a semé ses aiguilles d'argent, mais elle a retroussé vite ses jupes, jusqu'au ciel. » p.9.

Dans ces deux extraits contrastent une vision masculine et une vision féminine des choses. La cuirasse, dans l'extrait de la septième page, est symbole d'une force qui revêt la montagne mais fuit le personnage, et la djellaba de laine brute est un mode vestimentaire propre à sa société en cette période. Le deuxième passage, à la neuvième page, personnifie les montagnes en les habillant d'un haïk et en les désignant ensuite de « *femelles impudiques* ».

Nous remarquons dès la première page du troisième chapitre, que le discours du narrateur change de caractère, il n'est plus en italique, mais ce n'est pas là le seul changement dans le mode d'énonciation.

« Il est là, hadj Merzoug, à veiller sur ses pensées, moutonnaille pacageant par d'improbables herbage ; et yéma Djawhar arrive. Elle porte des deux mains avec mille précautions, un plateau rond, en cuivre. [...]

Et il est là, hadj Merzoug, à penser : « Ai-je dit qu'il y a un temps pour tout ? Alors, il y a un temps pour le café de l'après-midi. » » p.23.

Ce passage montre clairement que le narrateur passe de la position de celui qui ne sait rien et ne voit rien à celle de celui qui sait et voit tout. Et comme conséquence, le discours renoue avec la typographie usuelle ; deux points / guillemets, comme c'est le cas de la pensée du personnage dans ce passage.

Les quelques rares dialogues du roman font aussi leur apparition avec cette perspective narrative.

- Sidi Afalku, étends ta protection et celle de tous les saints sur nous.

Alors hadj Merzoug, à part soi : « je ne suis pas le seul à ne plus compter les ans ; ce qui ne rend pas les miens moins lourds à traîner. »

D'une voix de muet, presque inarticulée, il s'étonne :

-Quoi, déjà quatre heures ?

Avec sa brusquerie habituelle, yéma Djawhar dit, au même temps que s'élève au loin diaphane, le chant d'un coucou :

-Tu le sens bien, les jours rallongent. »p.24.

Nous constatons ainsi que Dib confère à son narrateur une itinérance entre la position de celui qui se démarque de tout et celle de celui qui est partout, sans jamais habiter l'histoire elle-même. Après avoir cédé l'histoire aux personnages, le narrateur la reprend tout en les sondant dans leurs profondes pensées.

En plus des manifestations que nous venons d'étudier, nous allons essayer de relever les changements de typographie dans leur relation aux positions du narrateur et des personnages qui prennent en charge la narration dans les autres parties du romans, c'est-à-dire à partir du quatrième micri-récit.

1.2-Micro-récits (IV, VIII) :

Nous retrouvons les mêmes caractéristiques que le premier et le deuxième micro-récit : un narrateur qui se met à l'extérieur de l'espace événementiel.

1.3-Les autres micro-récits :

Le narrateur change de focalisation : il devient à nouveau omniscient et omniprésent, et ce changement se fait avec le retour à l'écriture en caractère droit. Cependant, dans le neuvième micro-récit, l'écriture renoue avec l'apparition de l'italique que Dib lui-même qualifie « *d'intempestive voix recluse* » qui, comme nous le signalions en introduction à ce chapitre, fait son apparition dans l'écriture dibienne dès le roman, *Qui se souvient de la mer*, à en devenir par la suite un deuxième texte qui conteste le premier.

Un deuxième texte qui est souvent une expression de la pensée de l'un des héros comme c'est le cas dans le même micro-récit, il s'agit en l'occurrence de la pensée d'Ymran quand il se trouve enfermé dans le sanctuaire de Sidi Afelku pour la première fois afin d'accomplir le rite des fiançailles du printemps.

Un monologue intérieur du personnage qui fait irruption dans le texte sans être signalé par les signes typographiques habituels. A ce propos, Batoul Benabadji note en bas de page qu'il arrive que ces modes d'écritures soient modifiés par certains écrivains. Ainsi, Simard, note que « *Certains écrivains contemporains, se basant sur le modèle de James Joyce ou de William Faulkner, introduisent dans leur discours le style direct sans avoir recours aux signes de ponctuation normalement employés dans ce cas ou sans marque de passage au style direct.* »⁶

Le discours italique qui représente « *l'intempestive voix recluse* » dont nous parlions, peut se lire comme celui d'Ymrane, du narrateur ou de Dib lui-même :

*« Il faut qu'on s'identifie à quelque chose, qu'on se figure être quelqu'un. Autrement, il n'existe plus aucun motif ni aucune raison pour penser ce que l'on pense devoir penser, faire ce que l'on est censé devoir faire. Aucun guide, aucun repère, on est sans défense. »*Pp. (61-62.)

La même voix italique est utilisée en page soixante-cinq pour reprendre sur les lèvres de l'enfant le chant que fredonnait sa défunte mère. Nous sommes ici face un passage qui montre la dimension que prend le texte poétique dans l'écriture de Mohammed Dib.

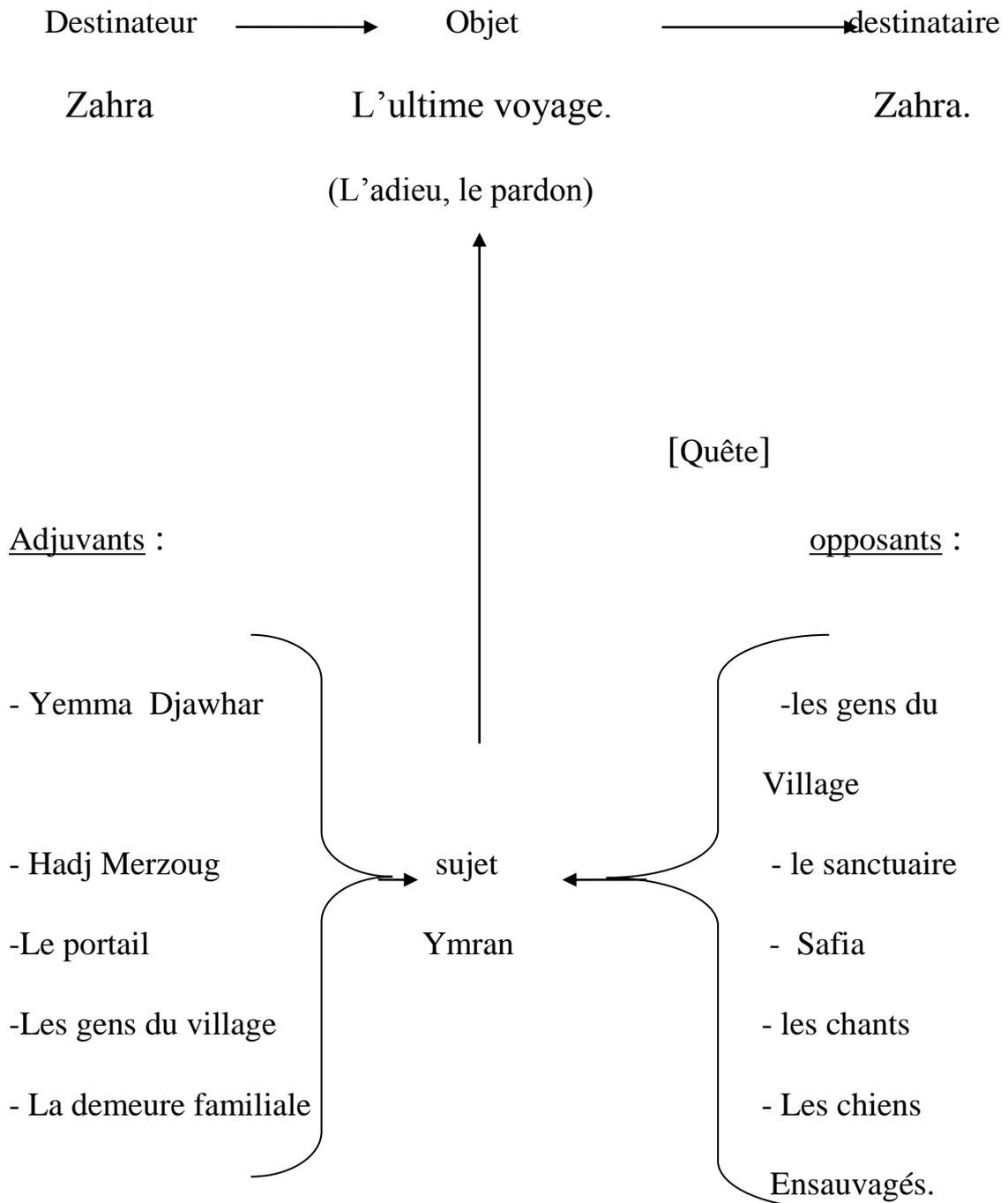
2-Schémas actantiels possibles et présentation des personnages :

Notre corpus d'analyse correspond à quatre possibilités de schéma actantiel que propose A.J.Greimas.

La présentation des schémas sera accompagnée d'une explication de chacun d'entre eux en plus d'une présentation des plus importants actants et notamment des personnages principaux.

⁶. Jean-Claude Simard, *Guide de savoir écrire*, Québec, Edition de l'Homme, 1998, p.419.

2.1-Première possibilité :



-Figure : 01-

Destinateur : défunte *Zahra*, sœur de *Hadj Merzoug* et symbole de la première génération d'immigrés algériens (kabyles) en France.

Objet : une sorte de pèlerinage; ultime visite de la région natale pour saluer la famille et les proches et demander leur pardon.

Destinataire = Destinateur.

Sujet : *Ymran*; jeune lycéen, fils de *Zahra*, une sorte de héros passif et symbole de la deuxième génération d'immigrés; les enfants qui n'ont pas fait ce choix (celui de l'exil, mais qu'ils subissent).

Adjuvants :

- *Hadj Merzoug* : frère de la défunte, oncle d'*Ymran* et époux de *yéma Djawhar* c'est aussi un maquisard de première heure.
- *yéma Djawhar* : compagne de longues dates de *hadj Merzoug*, femme d'un certain âge et d'un certain poids, qui éprouve des difficultés à se mouvoir.
- La demeure familiale; celle de *HadjMerzoug* et de *yéma Djawhar* qui accueillent *Ymran*, le pèlerin, l'arrivant de l'autre rive.
- Le portail et le mur de l'enceinte : ils empêchent les chiens ensauvagés de s'attaquer à *Ymran* et à ses hôtes.
- Les gens du village: notamment les jeunes gens qui ont accueilli *Ymran* comme l'un des leurs.

Opposants :

- Les gens du village : notamment les jeunes gens avec lesquels le héros ne partage rien si ce n'est une origine conflictuelle .
- Le sanctuaire de Sidi Afalku : *Ymran* s'y retrouve enfermé pour des raisons qui ne relèvent pas de sa quête.
- *Safia* : fille de *Akli* le muezzin de Tadart, symbole d'une féminité qui se révolte et butte sur le mur de tabous ancestraux ... Elle attend d'*Ymran* de jouer le rôle de son « fiancée du printemps ». cependant, toutes les règles échappent à cet étranger.
- Les chants : ceux qui s'élèvent à l'extérieur du sanctuaire pendant que le jeune pèlerin se trouve enfermé à l'intérieur du sanctuaire .Des chants qui ne lui sont que profusion de bruit qui l'exaspère.

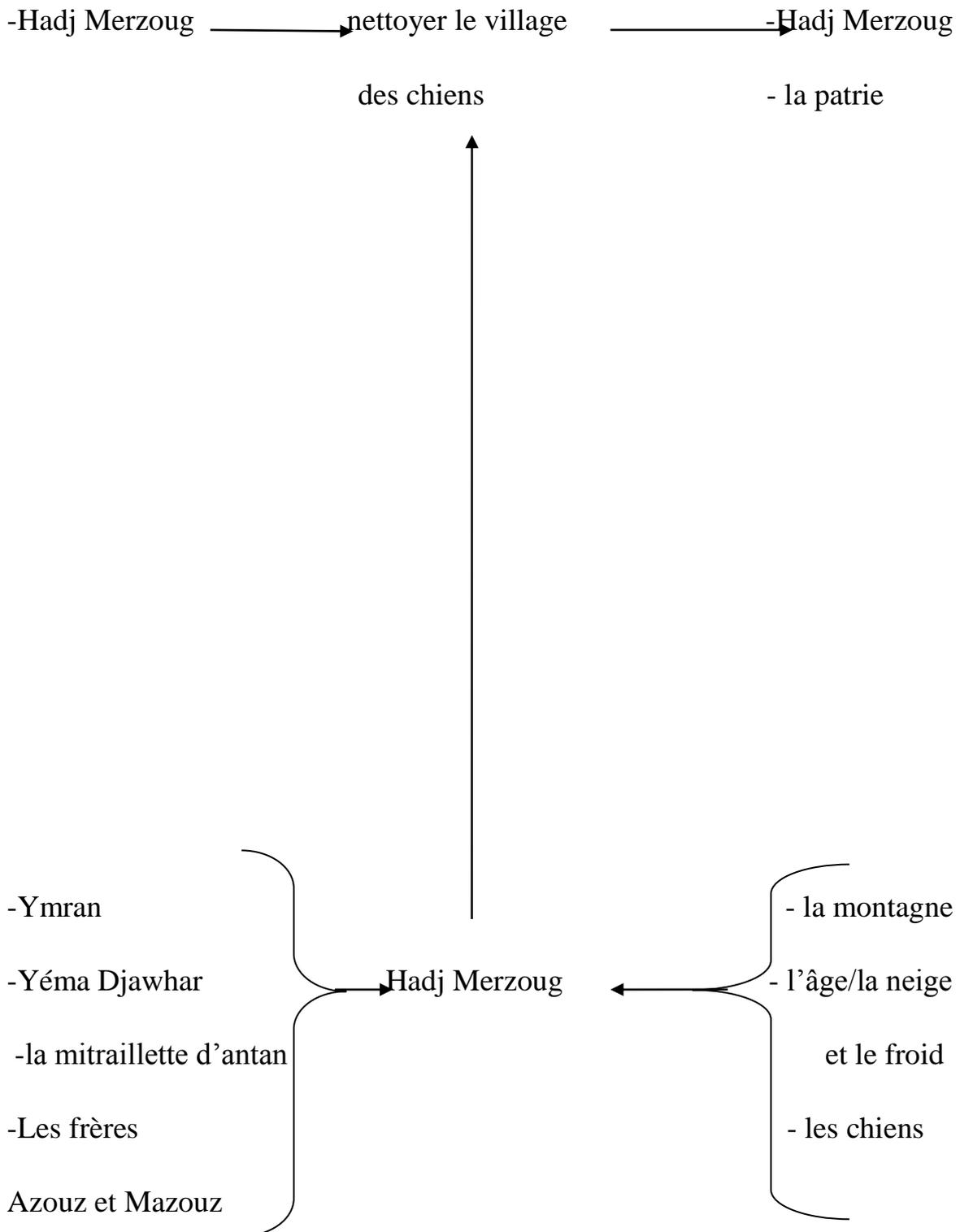
- Les chiens ensauvagés : ils attaquent de nuit toutes les maisons du village y compris celle de *Hadj Merzoug* et de *yéma Djawhar*.

La liste des opposants n'est pas exhaustive car ce n'est pas l'objectif premier de notre analyse. Nous pouvons toutefois souligner que l'objet de la quête d'*Ymran* demeure un secret non partagé avec les autres personnages tout au long du récit.

«Les raisons qui ont déterminé Ymran à revenir relèvent de ces raisons du cœur qui ne se disent pas. Il n'a pu les confier qu'aux champs d'orge naissante, qu'à la haute solitude des alpages où, sitôt arrivé, il s'est jeté à corps perdu. » P. 49.

Ymran n'est rentré, en première intention, que parce qu'il avait promis à sa mère agonisante d'effectuer un retour au pays pour elle.

2.2-Deuxième possibilité :



-Figure : 02-

Destinateur : *Hadj Merzoug*, un ancien maquisard et d'une manière implicite, la patrie.

Objet : venir à bout des chiens ensauvagés qui s'attaquent au village.

Sujet : *Hadj Merzoug*.

Destinataire : *Hadj merzoug*, le village, la patrie (Algérie).

Adjuvants :

- *Yéma Djawhar* .
- *Ymran*.
- La mitraillette de l'époque.
- Les pataugas chaussés au maquis.
- Les jumeaux ;*Azouz* et *Mazouz*.

Opposants :

- La Montagne.
- La neige et le froid.
- L'âge.
- Les chiens ensauvagés.

Comme souligné, ci-dessus nous tenons à réitérer, d'une manière globale, que les schémas peuvent ne pas énumérer la totalité des actants pour une raison simple : le but de ses représentations est porté par notre intérêt aux fonctions des personnages car ils représentent les différents producteurs de « parole » (la parole sous ses différents aspects et manifestations est en revanche au cœur de notre travail).

Comme pour la première possibilité, la référence au texte permet d'apporter un éclairage sur les motivations de la quête de *hadj Merzoug*.

Ce que tout le monde sait et refuse de nommer, ni en pensées ni en paroles, trouve enfin un nom dans les mots de cet ancien maquisard. « - Tfou ! Des chiens ! » P. 176

L'ampleur de ce silence est mesurable dans le dialogue entre Ymran et sa tante en pages cent quatre-vingt-trois et cent quatre-vingt-quatre, un silence qui contraste avec la nature d'une oratrice proluxe.

Dès lors, comme si le fait de mettre un nom sur ce qui demeurerait jusque là innommable, endosse au personnage cette responsabilité d'affronter ce qu'il vient de nommer.

Avant que l'action de lutter contre ces créatures ensauvagées qui ont pris de l'ampleur en toute liberté dans le récit jusqu'à ce moment de narration, *Hadj Merzoug* essaie d'intégrer son neveu dans une société pour laquelle il demeure toujours étranger en l'associant à cette lutte imminente mais en vain.

« - Sais-tu te servir d'un fusil ?

- Je n'ai jamais eu à le faire. N'en ai jamais eu l'occasion. Sauf votre respect, ce ne sont que des chiens...

- Ce sont des chiens différents des autres, les Chiens civilisés que tu as connus. P.177

Cet extrait de dialogue nous renseigne sur l'impossible retour de celui qui ignore tout de la société dans laquelle il se trouve à ce moment crucial de l'histoire (en prenant en considération les différentes acceptions que propose Pierre Barberis du mot « *histoire* »).

« *HISTOIRE* : *histoire- processus, réalité historique. « ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a. »*

Histoire : *l'histoire des historiens, » le genre historique, le discours qui prend pour sujet l'HISTOIRE ». « Toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêt sous-jacents à la vie culturelle et sociale ».*

Histoire : *l'histoire-récit. Ce que raconte le texte littéraire. »⁷*

C'est ainsi que la dernière réplique de ce dialogue est adressée par le cheik pour lui-même que pour son neveu :

« - Lorsque nous nous sommes levés pour libérer notre pays, aucun d'entre nous ne savait par quel bout attraper un fusil ! » P. 177

Dès lors, la quête de hadj Merzoug est aussi muette que celle de ce neveu que l'évolution du récit donne à présent pour un autre; celui qui vient d'un ailleurs et qui le restera. Toutefois, cette accélération de lutte, qui est aussi une accélération de la narration, dévoilera au maquisard que sa quête est partagée par les jumeaux Azouz et Mazouz.

⁷.Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences critiques*, OPU, réimpression 1995.

« Pourtant, guère loin, ces clabaudages qui ne se relâchent pas ? Ces concerts éperdus ? Jamais rien d'aussi bleu, d'aussi frais que ce matin, n'a été à ce point tympanisé, troublés par des aboiements pareils : longs, comme modulés par des loups .Un chœur ,les misérables, débandé à travers Tadart, un chœur dont chaque partie, là où elle se trouve, donne la réplique aux autres où qu'elles soient. « Ils sont venu, et revenus. A présent ça suffit. A présent, c'en est trop. » « Une habitude qu'ils ont prise, et qu'il faut leur faire passer » » p. 212.

A travers la quête de hadj Merzoug qui fait apparaître une décision claire et tranchée, nous pouvons souligner un passage d'un discours intrinsèque, celui de l'histoire à un autre discours extra diégétique qui peut être celui de l'Histoire, véhiculé par une réflexion de l'auteur Mohammed Dib sur son pays ; l'Algérie.

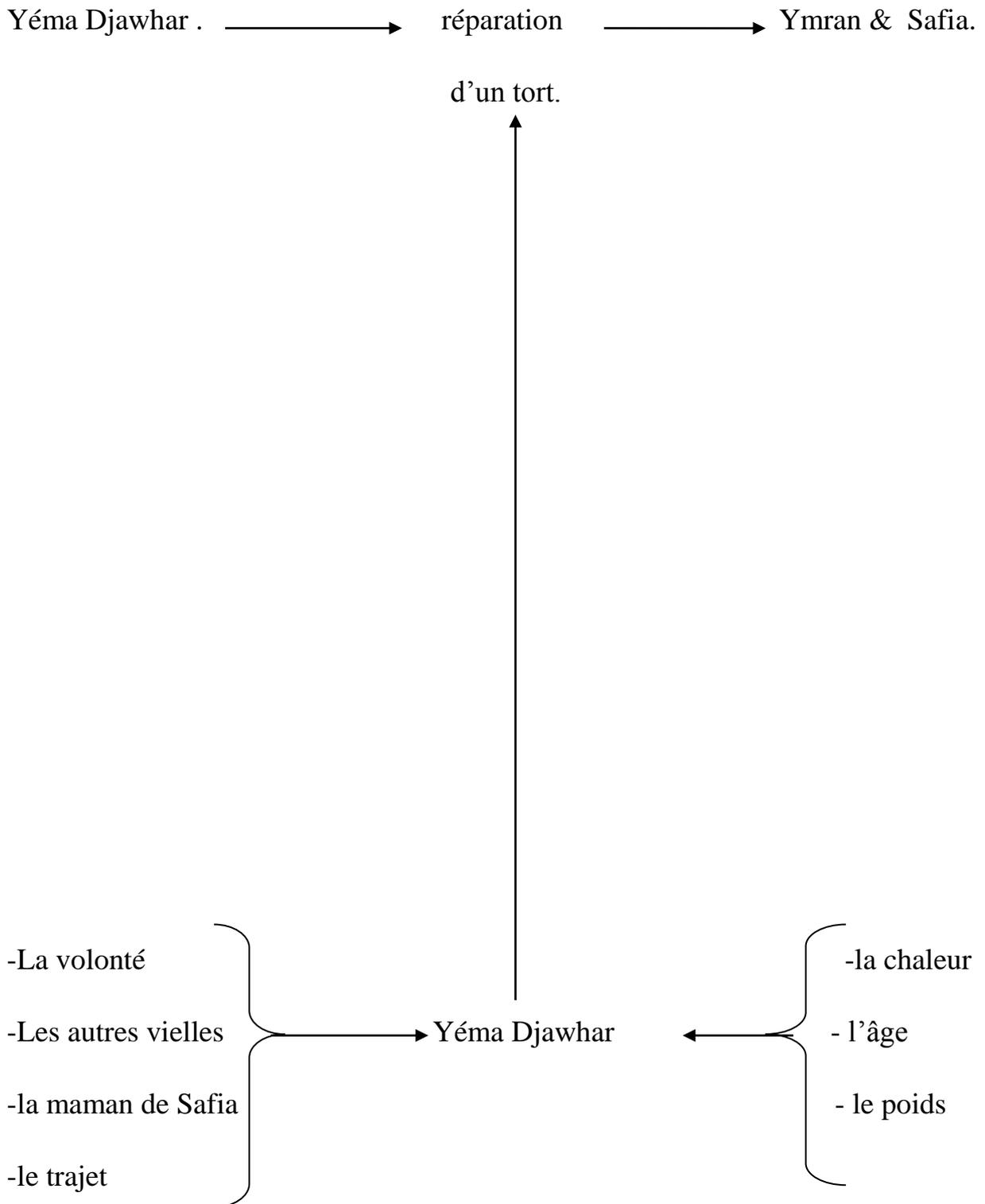
« « Il faut nettoyer le pays de cette engeance. » » P. 213

Aux quêtes masculines, voulues d'ailleurs par des entités féminines ; la mère puis la nation, s'ajoutent les quêtes de deux héroïnes qui traversent tout le roman de la même ampleur que les deux protagonistes cités en haut, et qui représentent à leur tour une dichotomie féminine et féministe de vision de monde : vision de l'aïeule (communément admise) / vision d'une jeune fille de la génération d'Ymran mais d'une culture différente voir opposée, d'ailleurs ce que Safia s'interdit à elle-même et ce pour quoi l'entourage la qualifie de « possédée » s'avère dans les réminiscences du jeune homme être le quotidien ordinaire de toute jeune fille, symbolisé dans le personnage de Synthia; la camarade de classe sur l'autre rive .

Nous constatons aussi que l'altérité de l'héroïne se dédouble dans son opposition au garçon qui vient d'ailleurs [sexe et appartenance géographique] comme elle s'inscrit dans sa démarcation de l'aïeule dès qu'elle s'affranchit du poids du corps en l'exposant dans sa sublime nudité aux regards des jeunes du village dansant autour d'un feu rituel devant le sanctuaire de Sidi Afalku . (Pour avoir osé de s'affranchir des interdits et de casser les tabous, la jeune promise sombre dans une folie qui aura raison d'elle: c'est ainsi qu'elle mourra malgré les incantations et autres pratiques d'un autre âge).

Comme nous le disions, *Si Diable veut*, peut se schématiser également comme quête de chacune des deux héroïnes que nous venons de citer.

2.3-Troisième possibilité :



-Figure : 03-

Destinateur : Yéma Djawhar (implicitement le poids des traditions).

Sujet : Yéma Djawhar.

Objet : arranger un mariage et réparer le tort causé par le neveu.

Destinataire : Ymran & Safia.

Adjuvants :

- les autres vieilles du village (elles l'aident à rompre le maléfice par des pratiques qui s'apparentent à de la sorcellerie).
- le sentier qui mène à la maison d'Akli le muezzin.
- Le rite auquel se livrent les vieilles du village.
- Le nouveau lit installé dans la chambre d'Ymran.
- La maman de la convoitée, elle ne manifeste aucune opposition à l'entreprise de l'ainée.
- La ferme volonté qui anime lala Djawhar.

Les opposants :

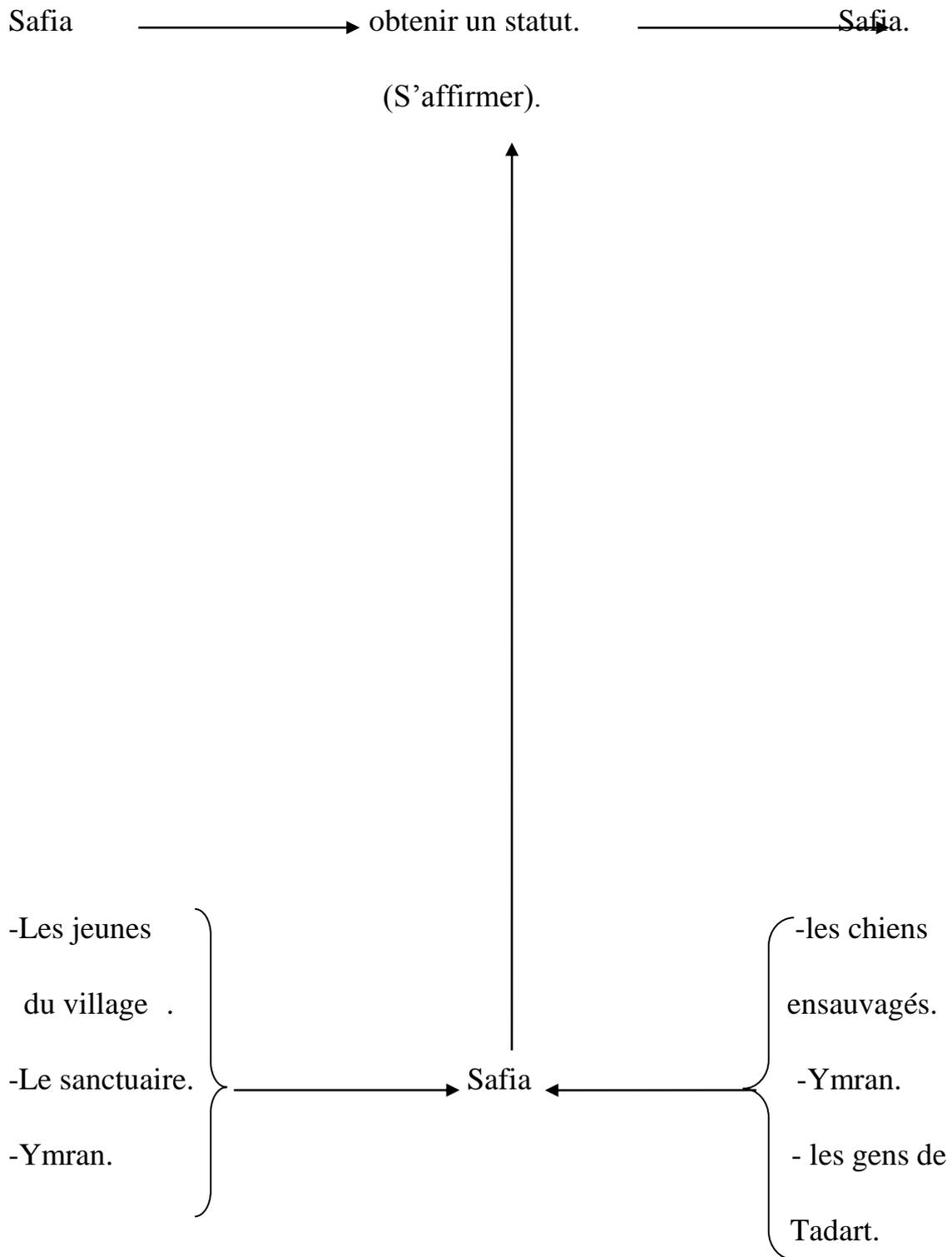
- l'âge avancé.
- la chaleur.
- le poids.
- la position de la maison à visiter (perchée en haut du village).
- l'étouffement.
- la folie de Safia.

Destinataire :

- Yéma Djawhar; elle qui n'a eu que des filles.

« - Je n'ai jamais eu que des fille ! A ce jour, elles sont casées, toutes, grâce à Dieu. Aussi aimerai-je le voir rester, remplir cette maison ! » p. 28.

2.4-Quatrième possibilité :



-Figure : 04-

Destinateur : Safia.

Sujet : Safia.

Objet : jouer le rôle de la fiancée du printemps (implicitement, avoir un rôle dans un milieu misogyne).

Destinataire : Safia.

Adjuvants

- Le sanctuaire de Sidi Afalku.
- Les jeunes du village (ils accompagnent Ymran et le lui livre).
- Le coutela destiné à sacrifier les tourterelles.
- L'obscurité du sanctuaire.
- Ymran : sa présence dans le sanctuaire.

Opposants :

- Ymran : son ignorance.
- Le bisou de ce dernier.
- les chiens ensauvagés.
- les gens de Tadart qui la qualifie de folle et la tiennent éloignée.

Destinataire : Safia elle-même.(Ymran, la folie, les chiens puis la mort empêchent l'accomplissement de sa quête).

Il est important de mettre l'accent sur le bisou innocemment volé à la jeune fille dans l'obscurité du sanctuaire et qui s'avère fatal pour Safia. A partir de ce moment, sa quête devient symboliquement celle de l'affranchissement des traditions mais leur poids est, devant la frêle jeune fille, tel qu'il annonce et précipite une mort à laquelle contribuent d'autres forces du mal.

Conclusion

Nous avons essayé de nous intéresser dans cette première partie de notre travail d'aborder la structure narratologique de l'œuvre afin de pénétrer l'histoire et voir qui prend la parole et comment le fait-il. L'accord d'une importance non négligeable aux différentes voix qui peuplent le récit et une application de schéma actantiel de quatre manières différentes mettent l'accent sur la polyphonie de l'œuvre et la richesse d'une trame narrative qui se prête à plusieurs lectures.

Chaque lecture d'application de ces schémas est, comme nous venons de le voir, une manière de présenter les personnages et de mettre au clair l'histoire de chacun d'entre eux.

Chapitre II

Le roman comme symbolique des lieux.

Introduction :

Il s'agit dans ce présent chapitre de revenir sur les lieux de l'histoire pour essayer de répondre au pourquoi de leur choix par l'auteur. Aussi, un essai d'interprétation de la symbolique de ces espaces permettra de clarifier leur représentation dans le récit : contrastent-ils avec d'autres ? Sont-ils réels ou rêvés ? Désirés ou rejetés ? Possibles ou impossibles ?

Cependant, une étude de la temporalité est consubstantielle de l'interprétation ainsi voulue de ces espaces. En effet, un lieu peut traverser une époque, voir plusieurs, sans subir de mue ou le contraire ; il peut porter en lui le poids du temps écoulé.

Ainsi, sommes-nous appelés à situer l'histoire dans le temps avant d'interroger et d'interpréter sa spatialité. Un intérêt au temps qui sera complété par un regard sur les temps et niveaux de narration.

1-Etude de la spatialité dans l'œuvre :

Nous nous intéressons ici à l'aspect formel de la spatialité. Autrement, il s'agit d'inventorier les lieux, d'étudier leur richesse et leur ancrage référentiel et de savoir s'ils représentent des déplacements. La symbolique de ces lieux, à laquelle le titre de notre étude fait référence, fera l'objet de la dernière partie de ce même chapitre.

Dans, *Clefs pour la lecture des récits*, les auteurs stipulent qu'« *il faut réfléchir [...] au contexte spatial dans lequel l'histoire se déploie ou au contexte spatial né du cadre initial et suscité par les événements narratifs* »⁸. Nous sommes ainsi appelés à chercher les lieux référentiels, ancrés dans la réalité de l'auteur, et les lieux internes, fictifs, engendrés par les besoins de l'histoire.

1.1-Les espaces externes :

Mohammed Dib situe les événements de son histoire à, *Tadart*, un village berbère situé dans la région de Béni Snous qui se trouve à trente-cinq km à l'ouest de Tlemcen. Une déduction qui s'impose d'elle-même dès les premiers mots du roman.

« *Hadj Merzoug dit*. l'hiver n'en finit pas d'hiverner. L'Azru Ufernane, de ma place, me paraît enveloppé d'une cuirasse de froid. Tel il s'exhibe et tel il domine le pays. »p.7.

L'évocation explicite de *L'Azru Ufernane* – se transcrit aussi Azrou Oufernane- nous projette d'emblée dans l'un des villages des Béni Snous, sachant que ce lieu, est l'une des falaises des montagnes de cette région, qui domine le village en question.

Aussi, l'architecture de la maison de Hadj Merzoug peut être celle des maisons des berbères de Béni Snous telle qu'elle est décrite dans *Si Diable veut*, modernisée tout en gardant un cachet particulier. Une description nous est livrée dans le troisième micro-récit quand la marâtre émet le vœu de voir rester le revenant de l'autre rive, Ymran.

« Aussi aimerais-je le voir rester, remplir cette maison ! Rester, remplir cette cour, remplir ces quelque huit pièces qui ne dépareraient pas en ville, qui soutiendraient peut-être même la comparaison à leur avantage !

⁸. Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clef pour la lecture des récits*, Edition du Tell, 2002, p.50

Ni l'eau courante ni l'électricité n'y manque, pas même un hammam ! »

P.p. (28.29.)

Une grande cour ceinte par un mur haut d'à peine trois mètres où on y accède par un portail en bois à double battants. Détails donnés dans le vingt et unième micro-récit où la scène des chiens ensauvagés qui s'en prennent, pour la première fois, aux demeures des villageois, est décrite.

Le sanctuaire de Sidi Afalku peut trouver référence dans l'un des mausolées de Sidi Boumèdiène dans l'ouest algérien. Un lieu décrit dans le cinquième micro-récit quand les jeunes gens de Tadart y emmènent Ymran pour la première fois afin d'accomplir le rite des fiançailles du printemps.

Un autre lieu qui peut s'apparenter à la banlieue parisienne est cité dans les souvenirs d'Ymran quand il cherchait à fuir l'incompréhension contre laquelle il buttait à l'intérieur du mausolée face à l'incompréhensible Safia et l'étrange rite dont il ne saisit presque rien. Une banlieue sans grands détails, un seul mot, en page quatre vingt-onze, suffit à tout dire, « *sinistre banlieue* », qui contraste avec les quartiers résidentiels auxquels sa camarade de classe l'avait invité pour assister à un spectacle musical.

1.2-Les espaces internes :

Pour son propre déploiement, le récit crée des espaces parmi lesquels se trouve la maison D'Akli le muézin ainsi que l'appartement du professeur où se rend Ymran en compagnie de Cynthia qui a été à plusieurs reprises pour jouer de la musique.

1.3-Les déplacements :

Les espaces que nous venons de citer font tous office de point de départ ou d'arrivée aux itinérances des personnages.

Le premier déplacement dans le récit est visuel, il est entre la demeure de Hadj Merzoug et le mont Azru Ufernane. Il est itératif et duratif. Ensuite, vient celui de yéma Djawhar à l'intérieur même de la demeure familiale avant qu'elle arpenté plus tard la distance qui sépare cette demeure de celle du muézin en dépit de la chaleur et des autres difficultés.

Le plus long des déplacements est celui d'Ymrane quand il quitte sa banlieue pour venir dans Tadart afin d'accomplir une sorte de pèlerinage par procuration pour sa défunte mère. En effet, à la fin de l'histoire, le garçon fait le chemin inverse parce qu'au final le monde dans lequel il a atterri n'était plus le sien ou ne l'a jamais été. Ce même personnage a parcouru, malgré lui, à trois reprises la distance qui sépare la maison ancestrale du sanctuaire.

Les déplacements de la tante d'Ymran puis de son oncle vers la demeure de Safia sont deux autres importants itinéraires. La première y est allée afin de réparer un tort causé par l'enfant et le second s'est rendu en pourchassant les chiens ensauvagés et finit par sauver le muézin de leur griffes mais ne réussit pas la même chose pour Safia dont il ne parvient qu'à ramasser le corps sans tête, décapitée par les bêtes.

2- temps de l'histoire et temps de la narration :

Avant de procéder au relevé des indices temporels concernant ces deux niveaux, rappelons la distinction entre les différentes notions :

« La narration est l'acte énonciatif producteur d'un récit d'ordre factuel ou fictionnel. Il convient ici à la suite de Gérard Genette (1972), de distinguer les niveaux concernés :

-L'*histoire* désigne l'ensemble des événements.

-le *récit* est le texte narratif qui englobe ces événements.

-la *narration* est l'énonciation du récit. »⁹

Après ce rappel, voyons quelles sont les indices employés par l'auteur pour situer les événements dans le temps.

Si le roman s'inscrit dans une période particulière de la production romanesque de Mohammed Dib, période où lui-même prône un retour à un réalisme semblable à celui qui l'a vu consacrer sa plume pour défendre son pays avec sa célèbre trilogie Algérie, la référence temporelle nécessite une connaissance des codes culturels de la région où l'écrivain situe l'histoire ou faut-il aussi connaître les références temporelles en relation avec la guerre de libération nationale.

⁹ .Eric Bordas, C. Barel-Moisan, G.Bonnet, A.Déruelle et C.Marcandier, op-cit, p. 115.

2.1-Indication du temps de l’histoire à partir de codes culturels et historiques :

Bernard Valette note que « *les indications temporelles précises sont souvent données, une fois pour toutes, en début du livre (voir l’Education sentimentale, la Peste, Les Mystères de Paris, etc.).* »¹⁰ En effet, dès les premières lignes du récit, des indices situent les événements dans la période hivernale. Toutefois, l’évocation de codes linguistiques de datation exige une connaissance des pratiques de Béni Snous, que nous évoquions plus haut, afin de dater avec exactitude les événements.

« ...à présent l’hiver nous montre comme il s’étend à être dur. C’est l’essabaâ » p.7.

Si l’indication « hiver » permet à tout lecteur de situer le récit dans un intervalle de l’année, « essabaâ », en revanche nécessite une connaissance des codes culturels.

« [...] Le berbérisant et arabisant Edmond Destaing[...] a passé plusieurs années à Béni Snous et au Kef pour étudier le dialecte amazigh local. Voici la traduction d’un texte sur les croyances qui lui ont été dictées en berbère par Mohammed Bencheuir des Aït Larbi : « Dans nos montagnes des Béni Snous, l’hiver est très rigoureux. Pendant plusieurs jours, la neige, chaque année, y couvre la falaise de l’Azrou Oufernane qui domine notre village. Mais c’est au commencement du mois de mars que le froid se fait le plus vivement sentir. Il y a à cette époque une période de sept nuits et de huit jours pendant lesquels souffle un vent violent. Ce vent est d’une telle violence qu’on ne saurait répondre de la vie d’un oiseau qui, à ce moment, sortirait de son nid ». »¹¹

En plus de corroborer l’ancrage spatial développé dans le chapitre précédent, cet extrait situe les événements du début du récit au commencement du mois de mars.

Dans tout le roman le temps est désigné soit d’une manière explicite en heures et jours, soit d’une manière implicite, comme nous venons de le voir, codifié en périodisations locales qui remontent aux temps anciens, à l’exemple d’essabaâ et de

¹⁰ .Bernard Valette, *Esthétique du roman Moderne*, Fernand Nathan, 1995.p.50.

¹¹ . Djamil Aïssani et collaborateurs, <http://univ-bejaia.dz>, Études et Documents Berbères, 35-36, 2016 : pp. 43-62

l'ennissan qui lui succède (l'ennissan est une période de quelques jours qui marque le début de la fin des grands froids). La temporalité est également à chercher dans les pratiques culturelles telles les fiançailles du printemps que Safia explique à Ymran qui ignore tout de cette pratique en dépit d'être choisi pour l'accomplir :

« -C'est pour qu'il tombe de l'eau. Quand le printemps prends de l'avance et que la pluie prend du retard. C'est pour ça. [...] » p.112

Nous pouvons ainsi constater qu'entre le début du roman et ce dernier extrait, en fin du septième micro-récit, que le temps événementiel correspond aux premiers jours du mois de mars jusqu'au début du printemps.

D'autres indications en fin du récit le situent toujours au printemps.

« ...c'est l'heure où le ciel commence à peine à s'ouvrir. [...] Il se risque pieds nus sur les dalles de la cour, [...]. Il frissonne n'ayant pas assez de ses bras pour s'entourer le buste, il frissonne »p.192

« Il y va et, baissé, il s'envoie à la figure giclé sur giclé de cette eau réfrigérante à vous ébouillanter le cuir. »p.193.

Il s'agit, là, du début d'une accélération des événements qui marque la chute du récit. Elle commence par un sacrifice animal qui coïncide avec la fête du mouton et clôt l'action par un sacrifice humain ; la mort de Safia décapitée par les chiens ensauvagés.

Si jusqu'ici des indications du récit le situent dans une période précise de l'année, fin d'hiver, fin du printemps, les éléments périphériques ajoutés à d'autres indications textuelles et historiques nous aident à dater les événements avec plus de précision.

Effectivement, la date de parution, mille-neuf-cent-quatre-vingt-dix-huit, ainsi que la spécificité de la période par rapport au pays qui fait cadre à l'histoire ; l'Algérie pendant la décennie noire, en plus de l'engagement explicite de l'auteur suite à la parution de, *Une nuit sauvage*, en mille-neuf-cent-quatre-vingt-quinze, le passage suivant offre plus de précision.

« Les pataugas mêmes qu'il avait dû chausser dans le maquis quarante ans auparavant, qui lui font impromptu cette démarche de coureur de fond et qu'il a ressortis pour l'occasion. Mieux, il étreint des deux mains, le

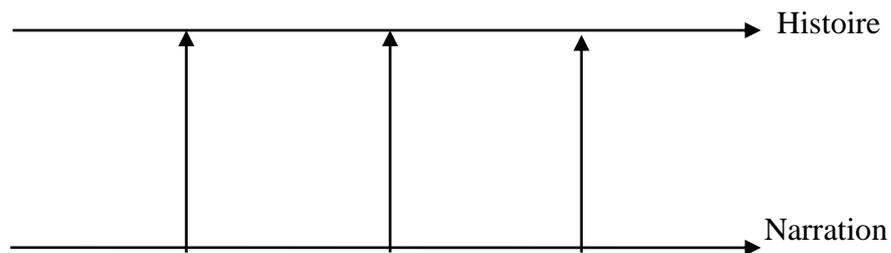
canon pointé vers le ciel, une arme, une mitraillette, d'époque aussi à n'en pas douter.»p.209.

Dib fait ici référence à la guerre de libération nationale, et si l'on prend comme renvoi des « quarante ans auparavant », le début de cette période, donc mille-neuf-cent cinquante-quatre, nous obtiendrons mille-neuf-cent-quatre-vingt-quatorze comme cadre du récit, une des années qui ont été ponctuées par l'apogée du terrorisme en Algérie.

2.2-Temps et niveaux de narration :

A première vue, le présent récit paraît répondre à une narration simultanée qui correspondrait au schéma suivant, que propose Bernard Valette :

« On serait [...] tenté de proposer le schéma suivant, où les vecteurs orientés marquent une progression parallèle, et les flèches verticales la simultanéité de la narration. [...]



Deux questions fondamentales se posent, mais il semble impossible de les résoudre :

- Peut-on encore parler de récit ? ne s'agit-il pas d'une description où le problème de la chronologie n'apparaît pas de la même façon [...] ?
- Ne faut-il pas reconnaître les marques de monologue intérieur ? si l'histoire narrée n'est qu'un fantasme, le problème de son temps réel ne se pose plus. Il s'agit d'un présent intemporel semblable à celui des rêves. »¹²

L'engagement de l'auteur, qu'il assumait d'une manière explicite en déclarant que « quand un meurtre est commis là-bas par un autre Algérien, que je le veuille ou non, je partage la responsabilité de ce meurtre. Inconsciemment ou non, les assassins nous font

12 . Bernard Valette, op-cit, p.49.

endosser cette responsabilité, et cela nous rend malheureux et honteux d'être Algérie »¹³, lui confère une position du témoin immédiat d'une époque et d'un acteur dénonçant et luttant contre ce qu'il qualifie de « sauvage » dans un précédent récit, *La Nuit sauvage*, explique ce choix.

Aussi, les monologues intérieurs qui font irruption dans le récit avec un changement de typographie, l'italique, et que Dib appelle « *l'intempestive voix recluse* » que nous évoquions dans le chapitre précédent, peuvent à leur tour justifier ce choix et consolider le propos de Valette.

Mais les deux derniers micro-récits du roman semblent remettre en cause le schéma que nous venons de proposer.

Effectivement, le narrateur du début du roman qui se manifeste dans le texte en caractère italique, d'une manière laconique juste pour annoncer les discours des personnages à la manière des didascalies théâtrales, adopte une vision illimitée :

« Le narrateur est le maître de l'œuvre : non représenté dans la fiction il en domine tous les aspects.

Cette omniprésence est masquée : jamais là puisqu'il n'est pas représenté dans la diégèse (extradiégétique) mais toujours là puisqu'il est au courant de tout. Cette omniprésence masquée est donc liée à son omniscience et à son omnipotence. Il sonde les plis les plus secrets de ses personnages, révélant des détails qu'ils sont seuls sensés connaître. Il possède le don d'ubiquité puisque il peut se trouver dans plusieurs lieux à la fois. Il fait du lecteur son complice en lui donnant des clefs de sens que ne possèdent pas les personnages »¹⁴.

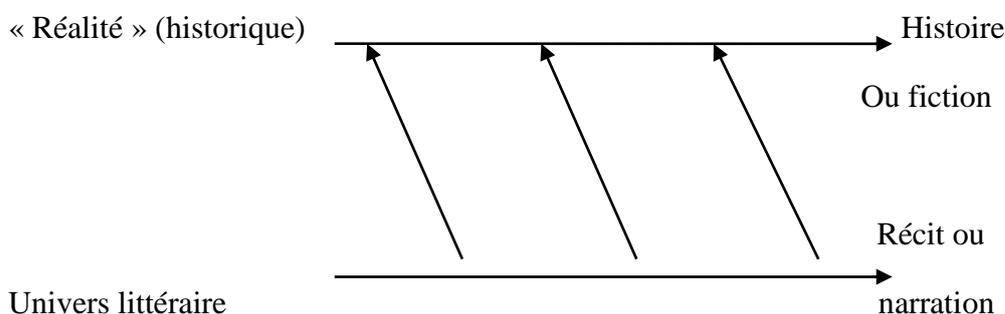
De ce narrateur, la prise en charge de la narration passe au personnage, c'est-à-dire à un narrateur, intradiégétique, « *un narrateur-agent=je, héros de la fiction* »¹⁵. Ce transfert marque un retour à l'écriture droite alors que le temps n'est plus le présent de l'indicatif des vingt et un précédents micro-récits, mais l'imparfait et le passé composé pour les deux types de narrations que nous venons d'évoquer pour cette fin du roman. Des temps verbaux qui correspondent plutôt au témoignage avec une prise de recul.

13 . Entretien avec Mohammed Zaoui, *El Watan* 28 juin 1994.

14 . Christiane Achour, Amina Bekkat, op-cit, p.62.

15 . ibid.p.63.

Pour ce type de narration, Bernard Valette propose le schéma suivant :



-Figure : 05-

« Histoire et récit se déroulent suivant deux vecteurs parallèles. [...]. Le seul décalage provient du fait qu'il s'agit d'une narration ultérieure (récit sur le mode Historique) »¹⁶

Il nous est difficile de qualifier le présent de l'indicatif employé jusqu'alors dans, *Si Diable veut*, de présent de narration car son auteur se veut tout d'abord acteur des événements qui touchent son pays, comme nous le disions, puis, avec ce dernier mode de narration, il se veut témoin à distance : distance spatiale qui le sépare de son pays, et distances temporelle qui sépare le moment de l'écriture des événements auxquels l'histoire fait référence.

3- Lectures et interprétations des espaces :

La lecture de l'espace exige une connaissance des codes littéraires inhérents à l'auteur et surtout aux espaces évoqués dans son texte, donc à la manifestation spatiale de la société de ce texte. Concernant cette connaissance extratextuelle, B.Valette fait le constat suivant :

« Ce savoir extérieur au texte, ce signifié second que le texte implique sans le nommer directement est parfois appelé, bien que de façon impropre, « connotation » [...] Il faut donc considérer la connotation comme la signification sous-entendue, la valeur dont le mot est investi dans un contexte plus vaste, c'est-à-dire en définitive tout ce qui, par le biais de la rhétorique, peut se transformer en images. Aucune surprise alors à ce que ce signifié second [...] soit le refuge de l'équivoque et

¹⁶. Bernard Valette, op-cit, p48.

de l'indécidable, des lectures plurielles ou des interprétations personnelles qui coiffent des signifiants eux-mêmes mal définis, discontinus, « erratique ». »¹⁷

C'est dans cette perspective que nous allons tenter de reprendre les lectures de quelques critiques en les appliquant à notre corpus d'analyse tout en essayant des interprétations qui s'offrent à nous.

Une perspective que nous empruntons également à Genette pour qui :

« L'art de l'espace par excellence, l'architecture, ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace, que c'est l'espace qui parle en elle, et [...] qui parle d'elle. Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifié, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? Il me semble qu'on peut le prétendre sans forcer les choses. »¹⁸

C'est à la lumière de ce qui vient d'être dit que nous abordons une interprétation de la spatialité. Les premiers lieux se présentent d'une manière binaire, il s'agit de la maison dans son opposition à la montagne.

3.1-Maison / montagne :

Les premiers espaces cités sont la montagne d'Azru Ufernan ainsi que la maison familiale d'où Hadj Merzoug observe cette dernière de l'une de ses plusieurs chambres. Or, comme le signale Bachelard, « *il y a un sens à dire qu'on « lit une maison », qu' « on lit une chambre », puisque chambre et maison sont des diagrammes de psychologie qui guident les écrivains et les poètes dans l'analyse de l'intimité.* »¹⁹

Bachelard cite l'exemple du rêveur qui est Baudelaire « *qui sent l'accroissement de valeur de l'intimité quand une maison est attaquée par l'hiver.* Dans *Les paradis artificiels*

¹⁷ . *Esthétique du roman moderne*, op-cit, p.136.

¹⁸ .Gérard Genette, *Figures II*, Edition du seuil, 1969, p.44.

¹⁹ . Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 9^{ème} édition, 2009, p.50.

(p.280), il dit le bonheur de Thomas de Quincey, enfermé dans l'hiver, tandis qu'il lit Kant, aidé par l'idéalisme de l'opium. »²⁰

Cependant, si la rudesse de l'hiver renforce l'intimité de la maison tel que l'exprime Hadj Merzoug, pour les habitants de *Tadart*, l'enfermement est une contrainte d'où cette porte ouverte afin de guetter les mues de la nature.

« Protégé par ma djellaba de laine brute, face à la porte ouverte, je me borne à regarder. J'y passe des heures. Elles ne me servent à rien ces heures. »Pp. (7-8).

Ici, la vraie protection est celle de la maison, la djellaba n'en est là que pour parer contre le froid qui accède par la porte ouverte. Une porte ouverte qui met en opposition l'être d'ici de, Si *Diable veut*, qui ne se renferme que de nuit, et ce rêveur qui « *pour calfeutrer le logis entouré par l'hiver, demande encore « de lourds rideaux ondoyant jusqu'au plancher »* »²¹... Et si les heures ne servent à rien pour Hadj Merzoug c'est à cause du poids de l'âge que l'enfermement forcé est vécu presque comme un soulagement.

Contrairement à Baudelaire qui demande plus d'hiver afin de renforcer l'intimité du logis pour tous les temps, l'être de Tadart voit une menace dans la persistance de la neige et du froid. Pour le villageois qui mène une vie pastorale, l'espace de la montagne et de ces forêts est aussi son espace d'existence. Comme le montre clairement le passage suivant :

« Cela est, et cela nous vaudra une première générosité du ciel : pouvoir conduire nos troupeaux sur les pâturages. Certes, pas trop tôt, en fin de matinée seulement, pour les faire rentrer, non plus trop tard, avant que sur le soir ne reviennent les gelées. »p, 16.

Pour libérer ce lieu d'existence de l'emprise de la neige et des grands froids, les villageois se livrent à une pratique ancestrale :

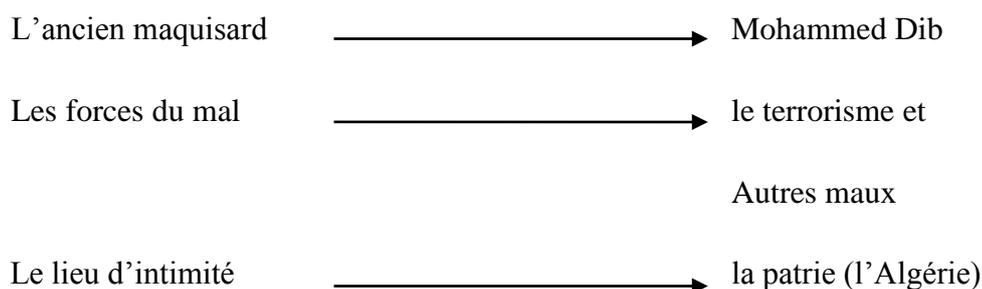
« Le gel mord de plus en plus cruellement. C'est l'époque de l'année, l'esbebaâ, qui le veut. Le vent avance armé de couteau. Pour lui faire lâcher prise, nous avons, comme il se doit, expédié ce chien avec ce chiffon rouge noué autour du cou et certains mots ajoutés, murmurés à l'oreille. »p, 10.

²⁰. *ibid*, p. 51.

²¹. *ibid*, p.52.

La pratique ancestrale sensé reprendre à la nature cet espace d'existence s'avère problématique dès lors que le chien envoyé revient en compagnie d'une meute qui s'attaque aux lieux d'intimités des habitants de Tadart au moment où cette intimité est le plus ressentie et appréciée, c'est-à-dire de nuit.

Attaqué, ce lieu de quiétude, d'intimité, de protection et de souveraineté pousse l'ancien maquisard à reprendre les armes pour lutter contre les forces du mal. Un parallèle entre la fiction et le réel s'offre à nous :



-Figure : 06-

3.2-Sanctuaire / forêt :

Le sanctuaire de Sidi Afelku qui trouve référence dans le nombre de mausolées de Sid Elhouari tel que nous le citons plus haut, peut se revêtir de la symbolique du lieu qui renferme des us révolus et qui sont souvent à l'origine du malheur des gens contrairement aux faits bénéfiques que la croyance commune leur accorde. Cela se lit clairement dans la folie de Safia qui prend racine à partir de ce lieu et qui entraîne sa fin et celle de l'histoire. Ce lieu se lit aussi comme l'espace d'un double enfermement : un enfermement accepté et choisi ; celui de l'esprit, les jeunes du village pérennisent de leur propre gré une tradition que le héros venu d'un *ailleurs* « civilisé » vit comme un emprisonnement d'où sa fuite de cet endroit quand il comprend au bout de la troisième fois le sens de la pratique.

« Ymran dit : *enfermé, laissé seul pour la troisième fois.*

Il dit : *c'est la troisième fois que je me retrouve dans ce mausolée. Un temple enterré, dirait-on, quand on y est.*

Et dit-il : *il faut croire que les choses ne peuvent se passer différemment, ici, et qu'ils doivent, les gens, s'y reprendre au moins à trois fois pour se convaincre d'avoir fait ce qu'ils ont à faire.* »p, 67.

Paradoxalement, le lieu sacré qui est sensé offrir protection et bénédiction, devient le lieu maudit et fuit pour un autre espace qui est souvent cité en littérature, un lieu de tous les mystères, un endroit qui est sensé être craint et qui devient pour notre héros un refuge. La forêt avec toute la symbolique qu'elle porte. Une forêt vers laquelle Ymran fuit ne voulant pas accomplir le rite de la pluie qualifiant le sacrifice des tourterelles qu'exige cette pratique de massacre. En réponse à Safia qui lui expliquait enfin le sens du rite, au bout d'un troisième essai, Ymran répond :

« - Toi, les autres, n'attendez pas ça de moi !

Après lui avoir signifié son refus, Ymran, perplexe, l'interroge :

Pourquoi ce massacre ? Je ne comprends pas ? »p, 112.

Suite à quoi Ymran fuit un lieu d'emprisonnement et de massacre vers la forêt, symbole de « *l'immensité intime* »²²

Gaston Bachelard signale que « *l'immensité pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie* »²³

La forêt comme lieu de délivrance des contraintes héritées de traditions séculaires propres aux sociétés maghrébines est une symbolique qui est déjà abordée chez Ben Jelloun dans son roman, *la nuit sacrée*. Elle abrite Ahmed-Zahra et l'initie à prendre conscience de son identité tout en délivrant le personnage des contraintes qui étouffait jusqu'alors sa vraie nature. C'est aussi en plein forêt qu'Ymran, le jeune *héros de Si Diable veut*, prend connaissance du fardeau ancestral, révélé dans son échappée sous forme de loups. Il comprend par la suite, que ces loups sont en réalité les chiens ensauvagés.

Lieu de rêverie qui prend naissance dès lors que la réalité qui se présente à l'être est rejetée dans son intégralité. Une rêverie qui « *fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, dans l'espace de l'ailleurs.* »²⁴

Dib accorde au lieu du rêve deux portées sémantiques selon le sens du mot « rêve » : dans le cas échéant, la fuite mène le personnage dans ces lieux que l'on voit quand on ferme l'œil. D'ailleurs, c'est de nuit que survient la fuite du personnage pour se réveiller un autre jour pour reprendre l'élan de la veille.

²². Gaston Bachelard, op-cit, p. 168.

²³. ibid, p. 168.

²⁴. ibid, p, 168.

Avant d'arriver à cet état de choses où la fuite s'impose au protagoniste comme une action salvatrice, Ymran avait déjà fui dans son esprit devant son incompréhension du tempérament et des réactions de la fille qui se trouvait enfermée dans le même endroit que lui. Une fuite diurne qui le plonge dans ce que l'on appelle un rêve éveillé.

« Il pense à cette fille, oui, Cynthia de son nom, une camarade de classe tant qu'il y allait. Comme ça, présente, elle est là. Si loin qu'il se souvienne, il ne s'est jamais posé de question à son sujet. Et surtout pas depuis qu'il a changé de pays. Elle fait maintenant partie d'un monde qu'il a laissé derrière lui. Du coup, elle est là [...]. » p, 87.

Un rêve diurne à référent réel et un rêve nocturne à portée littéraire à travers lesquels Dib oppose l'espace de l'exil à l'espace de l'écriture (Tlemcen, la patrie) en inversant la géographie des lieux.

Convalescent dans cet HLM qu'il habite depuis plus de 30 ans, Dib écrit en se situant dans une Algérie meurtrie par une guerre civile. Dib répond ainsi à l'appel de la mère patrie.

Le personnage central, Ymran, se trouve aussi en Algérie pour accomplir les vœux d'une mère décédée tout en rêvant de sa banlieue devant l'incompréhension de ceux qui furent les siens et de leurs pratiques qui lui semblent étranges et étrangères.

Cette problématisation des espaces peut se lire comme signifiante d'un retour aux débuts littéraires de l'homme de lettres par devoir envers la patrie qui en a grand besoin de tous ses enfants comme le signale clairement Dib quand il prône à nouveau un engagement inconditionnel face à la menace qui guette le pays et qui ressemble beaucoup à celle qui a été le point de départ de la trilogie algérienne. Elle est aussi, selon cette même lecture, signifiante d'un impossible retour physique; Mohammed Dib n'en est revenu qu'à travers ses écrits et son imagination. Cet impossible retour se vérifiera plus tard, le corps même de l'auteur sera inhumé dans une terre étrangère.

3.3-L'espace de la mort :

Nous empruntons ici les mots du titre à Maurice Blanchot qui cite une lettre de Rilke.

« « ...*La vraie forme de la vie s'étend à travers les deux domaines, le sang du plus grand circuit roule à travers tous les deux : il n'y a ni un en deçà, ni un au de là, mais la grande unité* ». [...] *Rilke repousse une solution chrétienne : c'est ici-bas, « dans une conscience purement terrestre,*

profondément terrestre, bienheureusement terrestre », que la mort est un au-delà que nous avons à apprendre, à reconnaître et à accueillir[...].»²⁵

Si l'on admet le parallèle entre Mohammed Dib et Hadj Merzoug dans la mesure où les deux reprennent les armes pour défendre la patrie : le premier avec sa plume, le second avec sa mitraillette, face à une mort qui ne diffère pas de celle d'hier, on peut dire que Dib comme Rilke, rejette la dimension divine d'une mort imposée comme une fatalité que les forces du mal avancent pour justifier leurs crimes. C'est ainsi que Hadj Merzoug, se retourne vers cette face cachée de la vie, il la cherche, elle a un nom Safia.

« Ne remuant pas, il se pose la question. Puis il s'arrache de sa place, s'avise de fouiller les hautes herbes à l'entour bien que ne sachant ce qu'il doit chercher ni ne préjugant encore moins, tout en cherchant, de ce qu'il risque de trouver, et si même il trouvera quoi que se soit.[...] Une chose qui pourrait être vivante ? Et son cœur l'avertit : « quelqu'un », se dit Hadj Merzoug. Quelqu'un. Un corps. » Pp, (219,220).

Hadj Merzoug qui était à secourir Akli Le muezzin des griffes de l'un des chiens qui attaquaient les gens de Tadart, se rend instinctivement à l'endroit où se trouve la mort. Il le cherche, il le trouve ; le corps n'est autre que celui de celle à qui le muezzin a donné la vie, Safia. Il y a ici une manière de dire que la mort est la continuité de la vie tel que le montre Blanchot. Même après cette mort, la pensée et le discours de l'aïeul n'évoque la mort que comme partie intégrante de la vie, refusant ainsi la mort comme finalité imposée de force et dans l'horreur.

« Elle vivait, la petite, *disait-il*, puis elle a vécu, et les jours ont passé. Ainsi va la vie, tandis que vous en êtes encore à vous demander : « Que s'est-il passé qu'il n'est pu en être autrement ? » »p, 224.

Il est à constater ici qu'il s'agit d'abord d'une spatialité du langage que d'une spatialité référentielle comme le montre Genette :

« Il y a tout d'abord une spatialité en quelque sorte primaire, ou élémentaire, qui est celle du langage lui-même. On a remarqué bien souvent que le langage semblait comme naturellement plus apte à « exprimer » les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité),ce qui le conduit à utiliser les premières comme

²⁵. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955, p.p. (169,167).

symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses .»²⁶

Dib écrit, à propos de Safia qui devient dans les dernières pages le lieu même qui abrite la mort tout en étant une continuité de la vie, qu'elle est « une allégorie qui dit mieux la réalité.» p, 79. Il est aussi question d'un lieu référentiel à lire donc comme signifiant d'une continuité du lieu de la vie. La recherche du personnage de ce lieu caché invite à la recherche de cette signification.

Le passage suivant, situe l'endroit où est retrouvée Safia, morte, par rapport à la maison où continuent à vivre ses parents.

« Au-dessus, la demeure, le *haouch* d'Akli, ne profile que la bordure de sa terrasse. Hadj Merzoug descend, dévale jusqu'à un creux du terrain hors de vue. Là, couché, git un paquet. » P.p(219,220).

L'espace de la mort est dérobé de celui de la vie mais il n'est jamais loin, il est même présenté comme ses tréfonds.

²⁶. Gérard Genette, op-cit, p. 44.

Conclusion

Des espaces situés dans leurs cadres temporels, nous offrent ainsi des lectures multiples, faites à partir de codes culturels ou d'une interprétation littéraire des lieux.

Le temps de l'histoire et celui de la narration nous ont permis des allers retours entre la réalité de l'auteur et celle des êtres du papier qui habitent le texte afin de mieux lire les espaces du récit comme signifiants de réalités auxquelles nous mène sans cesse Mohamed Dib.

Il est aussi question, dans cette partie de notre travail, de montrer comment l'auteur transgresse les espaces littéraires tout en montrant une remise en cause des codes imposés aux habitants de Tadart par des rites provenant d'un héritage ancestral.

La vie comme espace de la mort n'est donc nullement acceptée comme imposée aux habitants de Tadart comme fatalité ; la mort n'est admise que comme une partie de la vie, son extension dans l'espace immédiat.

De la même manière, Dib refuse de se détourner de ce qui se passe en Algérie. Il se réapproprie un lieu qui a marqué ses débuts littéraires, il refuse aux forces du mal de s'approprier cet endroit pour le livrer à une fatalité dictée par l'usage de la force au nom de la religion. Il marque sa position tel son personnage qui refuse de subir l'attaque des chiens ensauvagés comme une malédiction née d'un rite non accompli. Il est d'ailleurs tout à fait légitime de dire que les uns renvoient aux autres.

Chapitre III

Le roman comme discours de l'auteur.

Introduction :

Tout écrit véhicule le discours de son auteur, idéologique, politique ou social. Il peut également être une vision du monde. Mohamed Dib s'exprime à travers le présent roman où il se veut témoin de son époque, défenseur de sa patrie. Il s'agit également d'un discours sur l'enracinement dans l'histoire tout en dénonçant une complaisance fatale d'une aveugle soumission aux pratiques révolues qui peuvent être pernicieuses et fatidiques.

C'est dans cette optique que nous aborderons cette dernière partie de notre analyse. Nous avons montré, suite aux schémas actantiels proposés, qu'au moins, un thème est développé par schéma ; il s'agit maintenant d'interpréter la pensée de l'auteur et de lire à travers ces thématiques, les discours qu'il développe à l'adresse des lecteurs.

Nous aurons ainsi à revenir sur l'engagement de l'auteur, une fois de plus, envers la patrie, l'Algérie des années quatre vingt-dix avec toute l'horreur de cette époque. L'impossible retour, le statut de la femme et le poids de l'âge qui pèsent sur l'auteur comme ils pèsent sur ses deux personnages, hadj Merzoug et yéma Djawhar font aussi partie des thématiques du roman auxquelles nous nous intéresserons.

1-Un discours sur la patrie et l'engagement :

Dib assume son engagement et revendique un réalisme littéraire quant à sa première trilogie : *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957). Il assure que « *dans un premier temps, les livres présentent le pays et le peuple d'une façon un peu externe. C'est le moment réaliste.* »²⁷ Un réalisme qui a parfois occulté la valeur littéraire de l'œuvre dans les nombreux travaux qui ont traité la trilogie algérienne.

Après l'indépendance, l'auteur, comme libéré d'une charge, se consacre entièrement au travail de la langue et à la réflexion sur soi. A ce propos, Naget Khadda écrit :

« [...] éloigné par son exil en France des nécessités immédiates de l'action, Dib opère un retour sur lui-même [...]. On assiste alors à une conversion profonde de l'écriture dibienne qui, décrochant fermement des contraintes du code réaliste, s'engage dans l'exploration du monde par la mise en œuvre d'une vision fantastique. »²⁸

Comme la majorité des pays africains, l'Algérie s'est vue redescendre de son nuage après l'euphorie de l'indépendance. Une période que la critique littéraire désigne comme celle du désenchantement. Une conjoncture qui pousse nombre d'écrivain africains et maghrébins à dénoncer le détournement de ces indépendances par des dirigeants africains qui n'ont pas su être à la hauteur des attentes de leurs populations. Cette situation a marqué l'œuvre dibienne par un retour à une nouvelle forme de réalisme. Madame Khadda signale :

« En 1968 un néoréalisme à coloration symboliste, marqué au coin d'une démarche visionnaire fait retrouver- différemment – au lecteur le référent algérien (*La Dance du roi*, 1968, *Dieu en barbarie*, 1970, *Le Maître de chasse* 1973) pour une représentation lucidement critique des nouveaux

²⁷ .Internet : id livre.com-Mohammed Dib : *Le Visage de l'Homme à travers ses Textes*. H.t.m.

²⁸ .Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, 2003.p.16.

enjeux de pouvoir, avec les nouvelles injustices qu'il génère, tout en dépassant largement les limites objectives de cette interrogation.»²⁹

Ne pouvant donc résister à l'appel d'une patrie à laquelle Dib reste attaché depuis son exil en France, il se sent même dans l'obligation de brandir sa plume comme une arme tel qu'il l'avait fait lors de ce qu'on appelle la première trilogie dibienne.

Après un recueil de nouvelles à titre évocateur, *La Nuit sauvage* (1995), Dib publie le présent roman où le référent réel se dégage de toutes les pertes de repères sciemment voulues par l'auteur dans sa tétralogie nordique (*Les Terrasses d'Orsol*, 1985, *Le Sommeil d'Eve*, 1989, *Neige de Marbre*, 1990, *l'Infante Maure*, 1994).

Avec, *Si Diable veut*, Tlemcen redevient le cadre où se déroule les événements à l'instar de la première trilogie. Ville dont Dib dit :

« D'abord, entre mon horizon et moi, le partage n'est pas fait. Lui et moi ne nous savons pas encore qui est l'autre. Puis, nous le savons. Et dans le recul pris, le paysage identique dans sa pérennité, s'érige en témoin des origines [...] Si loin que nous nous sommes l'un de l'autre, nous ne nous quittons pas, c'est ma seule certitude dans la vie. »³⁰

La distance n'a effectivement pas empêché l'homme de lettre de suivre de près ce qui se passait dans son pays, notamment durant cette période que nombre de médias désignaient de guerre civile. Tlemcen n'est plus perçue que comme ville natale, elle est l'Algérie. Azru Ufernan est le référent de toutes les montagnes algériennes, Tadart ; ce village qui lui fait face, est alors le signifiant de tous les villages algériens que les groupes terroristes attaquaient surtout de nuit pour semer la mort.

Pour défendre son pays face au danger qui le guette, Dib retrouve sa jeunesse d'hier, celle qui l'a vu écrire *La Grande Maison*, ou *L'Incendie*.

Exilé, refusant de se reconnaître dans une Algérie telle qu'elle est devenue, l'auteur comme son personnage Ymran, est orphelin de la mère / patrie. Mais pour elle, il effectue un retour aux sources également à la manière de son jeune personnage.

« Cette allure qu'Ymran lui trouve. Ça le défrise. Sur celle du vieillard d'aujourd'hui, se réimpose l'image, dérobée par le temps et soudain

²⁹ .ibid, p. 17.

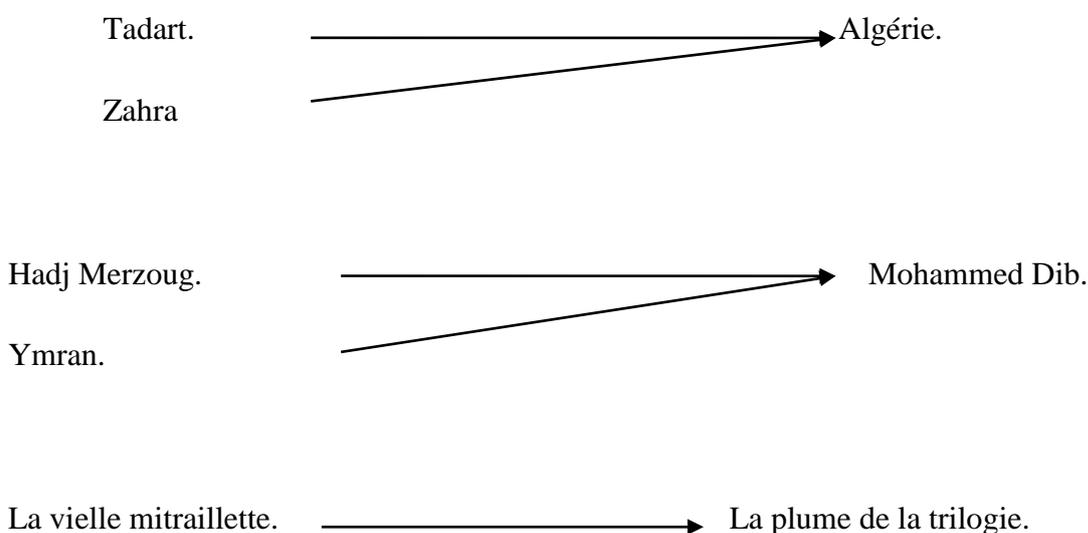
³⁰.Mohammed. Dib, *Tlemcen ou Les Lieux de l'écriture*, *Revue noire*, Paris 1994.p.p. (43-44).

restituée, du fier jeune homme à peine sorti de l'adolescence, elle lui réemprunte ses traits, réemprunte sa silhouette, il ne peut se faire que l'un ne soit l'autre, lequel se dresse devant vous ? Mais l'un ne sourit pas plus que l'autre. » p.209.

Cette nouvelle forme d'écrire le réel à travers l'image est aussi limpide que le nom de Safia qui veut dire clarté et dont Dib écrit en page soixante-dix-neuf qu'elle est « *une allégorie qui dit mieux la réalité* », ne peut être un retour à une écriture réaliste. Elle n'est que conjoncturelle tout comme le retour d'Ymran sur la terre des aïeux. Mohammed Dib décrit ce retour comme celui du cœur.

« Les raisons qui ont déterminé Ymran à revenir relèvent de ces raisons du cœur qui ne se disent pas. Il n'a pu les confier qu'aux champs d'orge naissante, qu'à la haute solitude des alpages où, sitôt arrivé, il s'est jeté à corps perdu. » p, 49.

Le cadre du récit événementiel invite ainsi à superposer la fiction et la réalité :



-Figure : 07-

Tout lecteur averti cherchera où il a déjà lu ou entendu ce qui est dit dans, *Si Diable veut*, quant à cette horde de chiens ensauvagés qui attaquent les villageois de nuit dans leurs demeures pour laisser derrière eux des blessés, des morts et des corps étêtés.

Le passage suivant illustre l'ancrage référentiel du roman dans l'Algérie des années quatre vingt-dix, période que d'aucuns appellent décennie noire :

« Présents, lâchés partout, on les sent qui investissent Tadarat. L'occupent, s'en rendent maîtres. Leurs meutes, points n'est besoin de les voir pour savoir qu'elles courent les unes sur les talons des autres, qu'elles s'engouffrent dans les rues, y tournoient et sans doute reviennent sur leurs pas. Les mêmes ; les mêmes, on ignore leur nombre, un nombre incalculable. Une marée grise, velue brassée par des remous qui les jettent de-ci de-là pourtant i n'y en a que quelques-uns à lâcher des jappements courts, râpeux. Les chefs, c'est évident, ceux qui mènent leurs bandes à la voix ou les excitent. »p. 206.

Ce passage évoque des paroles qu'un lecteur averti saurait reconnaître dans pratiquement tous les bulletins d'information et des articles de presse de ladite période.

2-Exil et émigration :

Madame Khadda constate que « *dès la trilogie Algérie, Dib avait eu le dessein de faire du jeune héros, Omar, un émigré : «... peut-être (...) Omar se rendra-t-il finalement en France, emporté par le flot des travailleurs en quête de subsistance » avait-il déclaré dans une interview.* »³¹ Un dessein qui se réalisera avec Habel, dans le roman éponyme, où l'auteur livre son personnage à l'errance et aux mystères d'une ville étrangère, dans une quête de soi et de vérité. Une errance plus accrue avec Aëd dans, *Les Terrasses d'Orsol*, personnage abandonné par les autorités de son pays qui l'avaient envoyé pour accomplir une mission et qui ne l'ont plus rappelé depuis. Il sombre dans la folie après avoir découvert ce qui s'apparentait à la réalité du revers de l'opulence de la ville où il se trouvait.

Le présent récit est aussi une réflexion sur l'exil, la vie difficile que mènent ceux qui ont quitté leur pays pour une raison ou une autre. Hadj Merzoug, commentant le retour surprise d'Ymran parmi les siens dit : « *Nous l'avons accueilli. Pas son père, pas sa mère, pas les autres enfants. Eux, ils sont restés en cette terre étrangère où ils resteront d'éternels étrangers, guère très aimés, à ce qu'on dit.* » p, 20. Les indices donnent la banlieue parisienne comme lieu de cet exil. Une banlieue qui n'est décrite qu'en opposition avec lieux luxueux qui sont un rêve interdit d'accès pour l'exilé. Le narrateur, racontant la double échappée d'Ymran, les décrit comme suivant :

« Les pavillons avaient de proche en proche fait place à des maisons de plaisances, villas, gloriottes, qui régnaient sur des jardins tout débordants de verdure, d'inflorescences, vers la rue. Un monde onirique s'ouvrait à Ymran. Il se baladait dans un rêve. Quasiment. Oui, mais, s'il ne faisait, venant de sa sinistre banlieue, que s'évader d'un autre rêve, d'un cauchemar, pour remettre pied sur la vraie terre ? » pp. (91-92).

Cet extrait met en opposition deux endroits de l'exil, un endroit réel, « la sinistre banlieue » qui accueille l'exilé et qui enterre tous ses rêves, et un endroit « onirique », le

31.Naget Khadda, op-cit, p, 93.

lieu rêvé pour lequel on fuit mais qui demeure toujours un rêve face au cauchemar dont se retrouve piégé l'expatrié.

Nous parlions d'une double échappée ou pouvons-nous dire double exil. Effectivement, se retrouvant enfermé pour la énième fois dans le sanctuaire, face à une « Safia » dont le revenant (Ymran) n'arrive pas à cerner la personne, pas plus qu'il ne comprend le rite qu'il doit accomplir, s'évade dans ses souvenirs pour retrouver cette fille étrangère, Cynthia qu'il avait accompagnée loin de sa banlieue, dans les quartiers chics, afin d'assister à un spectacle de musique classique.

Il est possible de dire que Dib fait allusion à l'amère réalité des jeunes de son pays : on fuit une société qui ne veut pas sortir de son ignorance et ses pratiques insensées pour un monde meilleur, on fuit la femme de son pays, mère ; sœur ; promise ou épouse, pour suivre une femme étrangère afin d'échapper aux dures conditions qui nous accueillent.

3-L'impossible retour :

Les deux rives peuvent se lire dans le passage suivant comme les deux pays qui s'offrent en choix à ce garçon qui, une fois parmi les siens, perd tout repère culturel d'où son incapacité de comprendre ce qui se passait autour de lui.

« Perdu de vue, ou plutôt d'ouïe, dans l'intervalle, si court cet intervalle a-t-il été, le tumulte dehors, chants, clameurs d'allégresse, piétinement, resurgit, déferle entre eux et, rebondissant plus haut, s'abat, torrent dans sa brutale impétuosité qui jette Ymran sur une rive et Safia sur l'autre et tout espoir s'enfuit que les deux rives se rapprochent, se joignent. » p. 85.

Les intentions du jeune héros de rester parmi les siens, une fois le pèlerinage pour lequel sa défunte mère l'avait mandaté est fini, ne sont pas livrées dans le texte. Toutefois, sa participation aux rites du village, sa demande de camaraderie à Safia et sa participation au sacrifice du mouton de l'aïd, peuvent être lues comme une volonté de rester.

Or, le retour à Tadart se présente comme une quête identitaire d'un jeune homme issue de ce que l'on appelle immigrés de la deuxième génération. Dans cette quête de soi, deux mondes s'offrent au protagoniste. Deux modes de vie qui s'opposent en tout. Et surtout deux pays (la France / l'Algérie) qui le perçoivent tous deux comme un étranger.

Le périple parmi les gens de son village et le souvenir de sa vie de l'autre rive poussent Ymran à faire son choix, à se reconnaître dans l'un des deux lieux et à prendre des distances par rapport à l'autre.

L'emploi de l'italique dans le passage suivant, si l'on se fie à l'usage de cette typographie par Dib comme nous l'avons développé précédemment, introduit clairement la pensée du personnage.

« Ils sont bien sympathiques, les gars qui m'ont choisi, mais il y a erreur sur la personne. J'étais d'ici, je ne le suis plus. Je le redeviendrai sans doute. Il y a longtemps que nous sommes partis, des gens comme beaucoup d'autres que leur terre n'a su ni protéger, ni suffisamment aimer pour ça. » (p.45).

La conception de quelques notions en relation avec la vie du jeune héros dans les deux pays, aide à comprendre le choix final et à le percevoir comme naturel.

	France.	Algérie.
Amitié.	Cynthia : une camarade de classe, amitié spontanée. Elle l'invite à l'accompagner, elle lui fait du charme.	Safia : amitié impossible entre garçon et fille. Une amitié rejetée. Elle refuse son amitié. « -Amis !...Un garçon et une fille ! Quand est-ce que...est-ce que cela s'est vu ? où ? » p, 86.
Musique.	Jouée avec des instruments, elle captive et fait voyager.	Des chants bruyants qui sont perçus comme des bruits assourdissants.
Chiens.	Des chiens de garde qui protègent les demeures. « chiens civilisés » (p.177.)	Des chiens qui s'attaquent aux humains. Ensauvagés. « des créatures de l'enfer »p.177.)
Etudes.	Evocation de la communale, du collège et du lycée. Rencontre avec Cynthia (camarade de classe), après les cours. Ymran quitte un groupe de garçon pour suivre Cynthia, à la sortie du lycée.	Aucun mot. Les jeunes de villages n'accordent d'importances qu'à l'accomplissement du rite de la pluie, c'est le seul rôle pour lequel ils existent dans le roman, y compris Safia.
Rites.	Absence de rites. Spontanéité des faits et geste.	Abondance des rites. tous les gestes et faits des villageois sont préétablis, guidés par des lois immuables.
Lieu de vie.	Une banlieue ouverte sur un monde civilisé.	Un village faisant face à une montagne qui le coupe du monde et qui dicte toute conduite.

-Figure : 08-

Le tableau ci-dessus contient quelques parallèles cités dans, *Si Diable veut*, entre les deux rives. Une comparaison qui met en évidence le choix de la raison face à l'appel du cœur, un choix que confirme la réflexion de Hadj Merzoug dans les dernières pages du roman.

« Ainsi va la vie, tandis que vous en êtes à vous demander : « Que s'est-il passé qu'il n'est pu en être autrement ? » Ymran aussi est parti et les jours ont passé. Sa route ne devait pas finir chez nous. Et il est reparti. Ce n'est pas la première fois que nous nous trompons d'espoir. » p. 224.

Dib livre, à travers son jeune personnage, à qui il endosse le rôle représentatif de l'immigré de deuxième génération, un discours sur les jeunes de banlieue d'origine maghrébine. Pour lui, la France est leur patrie naturelle, ils n'ont pas de choix à faire, leur culture, leurs études et leur avenir font d'eux des français à part entière.

4-Un discours sur la femme :

Après les femmes de la trilogie Algérie que les circonstances historiques et socioéconomiques installaient dans un rôle inférieur, à l'instar d'Aïni, Zhor, la cousine Mansouria, la petite sœur Mériem ou la grand-mère d'Omar, le personnage féminin quitte sa position de dominé et acquiert un statut à part entière qui l'élève à l'égal de l'homme, ou parfois même, à son sauveur comme c'est le cas de Nafissa de, *Qui se souvient de La Mer*, roman qui marque la rupture avec la période réaliste. Aussi, la femme s'émancipe dès lors que le cadre d'évolution est autre que Tlemcen. Dans des lieux aux repères identifiables ou non, le personnage féminin, à l'exemple d'Aëlle dans, *les Terrasses d'Orsol*, se trouve au centre d'une histoire d'amour tout comme sa beauté exceptionnelle est mise en évidence.

Avec, *Si diable veut*, les lieux retrouvent leurs référent réel, Tlemcen. Et comme par une volonté diabolique, le personnage féminin replonge dans un rôle inférieur et perd tout ce que la femme a acquis de liberté de geste et de parole au fur et à mesure de l'œuvre diabolique, même si l'époque n'est plus celle de Aïni et les autres.

« Avec le temps, Djawhar, malgré ses quelques dix ans en moins, m'a rattrapé. Aujourd'hui nous portons, elle et moi, le même âge sur la figure, nous ne sommes plus qu'un couple de frère et sœur. » p. 8

Yéma Djawhar dont mari Hadj Merzoug dit ces mots, est la seule qui jouit d'une liberté de parole et de mouvement. Sauf que cette liberté n'est pas totale car en dépit de cette relation de frère et sœur que décrit son homme, elle n'a pu s'affranchir entièrement des codes imposés par une société misogyne. Ainsi, dans sa quête de réparer le tort causé par l'ignorance du revenant qui la conduit dans la maison de Mloula, maman de Safia et épouse du muezzin, la vieille n'échappe pas aux contraintes imposées aux femmes.

« Mais pour ce qui est d'elle, elle a cessé de sortir depuis un moment. Et si aujourd'hui elle a quitté sa maison, c'est au titre de tante d'Ymran. Elle entreprend cette équipée pour lui, une mission qu'elle-même s'est assignée et qui lui commande d'aller chez le muezzin, oh, certainement pas pour le voir, lui, une femme ne rend visite qu'à une autre femme, mais pour voir Mloula, son épouse. [...] sans être priée, se chargera bien de rapporter à son mari ce qu'elles auront dit toutes les deux. » p.142

Il y a aussi de ses exigences que la société prescrit aux époux d'imposer à leurs femmes comme l'indique le passage suivant :

« Du même pas qu'elle, chemine ses pensées. Et comme elle commence à étouffer entre les plis de voile dont, de surcroît, elle s'est drapée, elles étouffent aussi. C'est bien le moins pourtant quand on sort et que l'on a pour époux un hadj Merzoug, que de porter ce maudit haïk, maudit soit-il ! » p.142

Le vocabulaire employé par le patriarche pour désigner les mots de yéma Djawhar, (« *qu'est ce que ces facéties ?* »(p.25), « *tes parlottes et autres niaiseries. [...] peut-on imaginer plus grande sottise ? [...], ça n'est que fadaïses et considérations oiseuses...* » (p.27), « *...loin d'écouter ce caquet* » (p.29), « *sortir des billevesées de ce genre* » (p.p. 30-31)...) rappelle la première trilogie et son « *discours social ambiant qui enferme les femmes dans une essence faite de futilité, de sottise, de propension au bavardage et au commérage. La récurrence de verbe jacasser, piauler, glapir, caqueter, glousser...et d'expression telles que « volatiles effarouchées », volée de moineau », « ménagère décharnée »...produisent d'elles une image collective qui les enferme dans le cliché d' « insupportables ménagères » tenant « de la bête rogue plus que l'être humain » ».³²*

Safia, elle est le personnage féminin du texte que tout oppose aux types de filles qui ont entouré la vie d'Ymran avec qui elle se retrouve enfermée suite au rite de la pluie. Son enfermement n'est pas que rituel, il est enraciné dans les traditions séculaires qui ont de tout temps érigé la vie des habitants de Tadart.

Dès que son fiancé du printemps se refuse au rite révélé, le qualifiant de mascarade, excluant aussi de participer au massacre des tourterelles, prend la fuite en la laissant seule. Elle prend conscience de sa condition de femme qui doit être soumise au mâle quand bien même celui-ci lui est inférieur en ce qui représente le savoir des anciens, un savoir qui est le pivot de la vie des villageois. Dès lors, elle décide de se révéler telle qu'elle est, femme, dans sa nudité jouvencelle, aux yeux de tous les garçons du village, dansant autour d'un feu qui met encore plus en évidence son corps de femme que la lumière du jour.

« [Safia, [...]] pieds nus, s'approche du foyer avec l'intention évidente d'y aller et de danser comme les autres, comme elle les a vus faire, sur le tapis infernal. Mais elle est brusquement repoussée par les uns, tirée en

³² .Naget Khadda, op-cit, p.120.

arrière par les autres. De désespoir, elle s'en prend à sa robe, la déchire sur elle et, de haut en bas, expose sa nudité, un corps qui brille d'un éclat surprenant à la lueur du feu.» p.121

Safia, révélée à elle-même par le refus d'Ymran des traditions obsolètes qui guident la vie dans Tadart. Lui, il finit par retourner dans son monde, là-bas, de l'autre rive. Elle, n'ayant pas de refuge que la demeure familiale, et ne pouvant faire poids face à la montagne des traditions que chapeaute son père de par sa fonction, sombre dans un mutisme qualifié par tout le monde de folie.

« -Le vieil Azouz derrière elle, regardez-le. Il la guide de son gourdin en bougonnant : « Ho ! Ho ! Par ici, mâtine ! Ho! Ho! » Une chèvre et il la ramène au bercail. C'est son grand- père et il est son berger » p.136.

Vite rattrapée par le joug ancestral, ne pouvant être sauvée par la démarche de son aînée, Safia finit en sacrifice humain. Elle est décapitée par ceux qui se sont érigés en maître absolus du village.

5- Une réflexion sur l'âge :

Dès les premières pages du roman, l'auteur attire l'attention sur l'âge des deux Aïeuls ; Hadj Merzoug et Yéma Djawhar. A cet effet, on peut lire dans le passage suivant, en page vingt-quatre, l'une des réflexions du vieil homme : « *Je ne suis pas le seul à ne plus compter les ans ce qui ne rend pas les miens moins lourds à traîner* ». Aussi, le titre de Hadj, en plus de l'explication de son attribution à ce personnage qui relève d'une sorte d'une hypocrisie générale, « *on m'appelle hadj Merzoug et je ne suis pas plus hadj qu'un âne dans son écurie. C'est à cause de mes terres, de mes troupeaux.* » p.8, il est dans la culture des Algériens de l'attribuer à toute personne d'un certain âge. Il est presque synonyme de vieux, avec une acception porteuse de respect à l'égard de la personne à qui l'on s'adresse. Il va de même pour le personnage de Djawhar que précèdent les titres de Yéma ou de Lalla. D'ailleurs, ce dernier nous renvoie à la trilogie Algérie et au personnage de Lalla Aïni qui incarne la vieille femme chez le lecteur de Dib.

Le côté handicapant de la vieillesse est mis en évidence à travers ces deux personnages. Conscient de ce poids, le hadj livre la réflexion suivante : « *Oh l'homme quand, les jambes alourdies, il ne se lève plus qu'à grand-peine et, une fois debout, peine autant à marcher.* » p.15. Ainsi, tout déplacement de l'un ou de l'autre à l'extérieur de la maison qui les abrite et qui leur offre le confort de la position assise, ne se fait que pour une nécessité absolue. La vieille dame ne se déplace que pour réparer le tort causé à Safia par Ymran. Le hadj de son côté, ne se décide à quitter sa position préférée, assis à regarder le mont Azru Ufernan, que pour venir à bout des bêtes qui menacent justement cette quiétude et ce savoir que procure la position et la place occupée face à la montagne.

« *Hadj Merzoug dit : à ma place habituelle, assis aujourd'hui comme hier. Assis comme à chaque jour. Puisque c'est ma place habituelle et que j'aime à y être, un poste d'observation d'où j'accompagne du regard les heures dans leur procession. J'en ai vu arriver et passer ! J'en verrai d'autres, je n'ai qu'à demeurer assis et à garder l'œil ouvert.* » p.20

Le vieil homme a su retourner une situation contraignante à son avantage. La posture d'homme « assis » lui est en réalité imposée par son âge avancé, et il n'a d'autres choix que la résignation. Il livre l'amertume de ne pouvoir être autrement dans le passage suivant : « *A présent, il ne reste de moi qu'un homme assis.* » p.08

L'incipit et l'exipit peuvent être lus comme une invitation à céder la place à la jeunesse, dans un monde moderne, libéré des jalons séculaires et du seul savoir qui revient comme par légitimité aux aînés. En effet, les premiers mots sont consacrés au vieil homme qui se présente assis, occupant une seule place dans une perte de repères et de valeurs temporels, en face d'une porte ouverte, se bornant au seul geste de regarder une montagne qui lui inspire tout le savoir du monde.

En revanche, l'exipit, est consacré au jeune Ymran, un personnage qui prend conscience de son identité, qui ne renie pas les siens mais refuse d'être livré comme eux, à des lois immuables, déjà là, depuis un temps immémorial. Il est présenté dans un monde où tous les jeunes vont à l'école (les premiers mots du dernier chapitre sont les suivants : « *Avec un groupe de garçon, il sortait du lycée ...* ». Le lycée est ici symbole du seul savoir qui doit primer.

On peut ainsi déceler derrière cette réflexion sur la vieillesse, un discours politique, invitant ceux qui brandissent la légitimité historique ou l'expérience acquise grâce à l'âge, de prendre exemple sur le vieux maquisard, de faire confiance à une jeunesse qui évolue dans une époque autre et de n'être là que par nécessité.

Conclusion

Dans la première partie de notre travail d'analyse, nous avons essayé de montrer que le roman peut être perçu comme racontant l'histoire de plusieurs personnages de manières simultanées. De la même façon, nous venons de voir que, *Si Diable veut*, peut être lu comme réflexion sur plusieurs thématiques. En effet, il livre des discours imbriqués les uns dans les autres, que la connaissance des codes culturels de la société qui fait cadre au récit ainsi que ses conditions sociohistoriques, politiques et sécuritaires permettent de déceler.

L'engagement de l'auteur, une fois de plus, la condition féminine étant un thème majeur qui évolue tout au long de l'œuvre dibienne, l'exil ; ses conditions et conséquences ainsi qu'une réflexion sur l'âge, sont parmi les thèmes abordés dans le roman, et auxquels nous venons d'essayer d'apporter un éclairage dans ce chapitre qui clôt notre travail de recherche.

Conclusion générale.

Conclusion générale

Au terme de cette analyse, l'écriture dibienne, riche et constante, parfois prolifique, notamment les vingt dernières années de la vie de l'homme, se dégage clairement comme un style à part auquel il ne suffit pas d'appliquer les standards de la critique littéraire afin de percer le secret et d'accéder à un univers foisonnant, parfois complexe à plusieurs titres. C'est dans cette optique que s'inscrit la présente étude à travers laquelle nous avons essayé d'aborder *Si Diable veut*, sur quelques points.

Tout d'abord, il apparaît que la narration est prise en charge par un narrateur distant, qui s'inscrit en dehors de l'histoire, n'intervenant que de manière laconique pour introduire les discours des personnages qui peuplent le récit. En fait, c'est à travers ces discours que se développe la narration. Nous signalons que Dib emploie l'italique pour l'énonciation narrative et l'écriture droite pour l'énonciation discursive. C'est une manière particulière de faire de ce roman un récit polyphonique.

Ensuite, l'usage inversé de la typographie permet au narrateur d'épouser une nouvelle position vis-à-vis de l'histoire. Il devient ce que Genette appelle « narrateur-Dieu ». Quant à l'écriture en italique, elle est employée dans ce renversement pour livrer la pensée des personnages dans des sortes de monologues intérieurs.

En plus, l'organisation des vingt trois micro-récits du roman en séquences aide à suivre les changements de l'usage typographique et de comprendre le degré d'implication du narrateur et de reconnaître qui se charge de la narration.

En outre, l'application du schéma actantiel de quatre manières différentes propose de lire l'histoire comme celle de plusieurs protagonistes et à degré égal. Elle est celle d'un revenant par procuration qui ne trouve pas place parmi ceux qui ne sont désormais plus les siens et finit par retourner où il était. Elle est également celle d'un vieux maquisard qui quitte sa posture de tous les jours afin de venir à bout d'un mal qui guette les villageois et finit par reprendre sa position initiale. Comme elle est l'histoire d'une vieille dame qui, de par son statut, se met en devoir de réparer un tort que les forces du mal l'empêchent d'accomplir. Et pour finir, c'est l'histoire douloureuse de la belle Safia qui sombre dans la folie. Cette dernière ne livre pas tous ses secrets aux gens de Tadtart dès le moment où elle a voulu, à son tour, renverser l'ordre établi depuis de longues années, tout en voulant imposer sa féminité à l'univers misogyne où elle évolue. Aussi, la présentation des

différents actants des schémas proposés a permis de présenter et de comprendre la portée symbolique de presque tous les personnages du roman.

Puis, un regard sur la spatialité et la temporalité a permis de situer l'action et ses acteurs. Nous avons pu découvrir des lieux riches à l'intérieur desquels des déplacements variables, suscités par des intérêts divergents, parfois convergents, ont attiré notre attention. D'un côté, le relevé des référents spatiaux situe le récit à Béni Snous qui fait face au mont Azru Ufernan, localité de Tlemcen, ville qui a fait cadre aux tout premiers écrits de Mohammed Dib. D'un autre côté, l'indication temporelle installe les événements dans une période particulière de l'Histoire de l'Algérie contemporaine ; les années quatre vingt-dix, avec leur lot d'horreur et de malheur. Ces repérages spatiotemporels enrichis par une reconnaissance des lieux nés des besoins du récit, ont contribué à l'interprétation de ces lieux internes qu'on retrouve souvent en littérature. L'auteur transgresse les codes de lecture de ces spatialités et y applique d'autres mieux adaptés à la société où il fait évoluer ces héros et héroïnes. Ainsi, la rudesse de l'hiver, par exemple, ne renforce pas l'intimité du logis tel que le constate Bachelard analysant Baudelaire. Toutefois, d'autres espaces ne dérogent pas aux interprétations littéraires à l'instar de l'espace de la mort qui se lit dans, *Si Diable veut*, comme le montre Maurice Blanchot dans la conception de Rilke.

Enfin, il ressort du dernier chapitre de ce travail que le roman analysé renferme quelques discours et réflexions de son auteur. Les thématiques abordées ne sont pas complètement étrangères au lecteur de Dib. A travers son personnage Hadj Merzoug, l'auteur livre un discours sur son propre engagement envers l'Algérie. Un discours que corroborent ses déclarations dans la presse quant à sa disponibilité inconditionnelle quand il s'agit de répondre à l'appel de la patrie.

Un autre discours qui marque aussi le vécu de l'homme de lettres et qui revient dans nombre de ses livres est le discours sur l'exil qui l'a séparé de l'Algérie depuis la postindépendance jusqu'à sa mort et son enterrement en terre étrangère. Une cassure qui se traduit dans le présent texte par l'impossible retour du jeune Ymran ne se reconnaissant pas dans un pays fatalement gouverné par des lois immuables venues d'un autre âge.

Une réflexion sur la femme qui représente un ingrédient essentiel à toute l'œuvre dibienne se trouve également au centre de, *Si Diable veut*, notamment à travers les personnages de Safia et de Yéma Djawhar. Un statut problématique ou absence de statut d'où découlent tous les problèmes de l'Algérie d'aujourd'hui, comme l'a constaté Dib lui-

même dans une interview accordée à la radio *Europe Un*, après la publication de son ultime roman de son vivant *Comme un Bruit d'abeilles*.

Et comme dernière réflexion, les deux aïeuls, Hadj Merzoug et Lalla Djawhar, de part leurs discours, leurs déplacements et leur manière d'être, livrent un discours sur l'âge, ses avantages mais surtout ses contraintes. D'où une nécessité de céder place aux jeunes, incarnés dans le récit par Safia et Ymran, d'évoluer sans garde-fous et de leur faire confiance, discours qui sonne comme un appel aux dirigeants algériens.

Si Diable veut, est un roman apparu entre un recueil de nouvelles, *La Nuit sauvage* et un roman, *Comme un Bruit d'abeilles*, où Dib revient sur ce qui s'est passé en Algérie durant la décennie du terrorisme. Il serait intéressant d'aborder ces trois ouvrages comme une quatrième et ultime trilogie, celle de l'aboutissement et de la transcendance des codes et des genres et qui renoue à la fois et pour une dernière fois avec une ville qui a de tout temps habité cet homme qui a tant donné à la littérature algérienne d'expression française tout en dépassant largement ce cadre réducteur en allant à travers son œuvre vers l'universalité.

Bibliographie.

Bibliographie

Corpus d'analyse :

- **Dib Mohammed**, *Si Diable veut*, Paris, Albin Michel, 1998.

Romans, nouvelles et essais :

Ben Djellon Tahar, *la nuit Sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

Dib Mohamed :

La Grande Maison, Seuil, 1952.

L'Incendie, Paris, Seuil, 1954.

Le Métier à tisser, Seuil, 1957.

Qui se souvient de la mer, Paris, Seuil, 1962.

La Danse du roi, Seuil, 1968.

Habel, Paris, Seuil, 1977.

Les Terrasses d'Orsol, Sinbad, Paris, 1985.

Tlemcen ou Les Lieux de l'écriture, Paris, Revue noire, 1994.

La Nuit sauvage, Albin Michel, Paris, 1995.

Comme un bruit d'abeilles, Albin Michel, Paris, 2001.

Ouvrages sur Mohammed Dib :

- **Bonn Charles**, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, Enal, 1985.

- **Khada Naget** :

Mohammed Dib, Cette Intempestive Voix recluse, Edisud, Aix-en- Provence, 2003.

Hommage à Mohammed Dib, OPU. 1985.

Ouvrages théoriques :

- **Achour Christiane** et **Amina Bekkat**, *Clef pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida, Tell, 2002.

- **Achour Christiane** et **Rezzoug Simone**, *Convergences critiques*, Alger, OPU, réimpression, 1995.

- **Bachelard Gaston**, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 9^{ème} édition, 2008.

- **Blanchot Maurice**, *l'Espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955.

- **Bordas. E, Barel-Moisson. C, Bonnet. G, Déruelle. A et Marcandier. C**, *L'Analyse littéraire*, 2^{ème} édition Armand, février 2015.
- **Dillou Jean et François Jean**, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997.
- **Genette Gérard**, *Figure II*, édition du Seuil, 1969.
- **Simard Jean-Claude**, *Guide de Savoir écrire*, Québec, Edition de l'Homme, 1998.
- **Valette Bernard**, *Esthétique du Roman Moderne*, Fernand Nathan, 1995.

Thèses :

Hafida Aït Mokhtar, *Ecriture et lecture déplacées dans l'œuvre de Ghania Hammadou*, thèse de Doctorat de français, Université d'Oran, sous la direction des Professeurs : M.Charle Bonn et Mme Nadia Ouhibi, soutenue en 2011.

Autres références :

- Entretien avec Mohammed Zaoui, *El Watan* 28 juin 1994.
- Internet : id livre.com-Mohammed Dib : *Le visage de l'homme à travers ses textes*. H.t.m.
- **Djamil Aïssani et collaborateurs**, <http://univ-bejaia.dz>, *Etudes et Documents Berbères*.
- **Batoul Benabadji**, <https://www.crasc.dz/ouvrages/pdfs/2014-rom-1990-benabadji.pdf>

Table des matières

Table des matières

Introduction générale	3
Chapitre I: Le roman comme narration	7
Introduction	8
1- Narrateur ou narrateurs ?	9
1.1-Les premiers micro-récits (I-III).....	9
1.2-Micro-récits (VI-VIII).....	12
1.3-Les autres Micro-récits.....	12
2- Schémas actantiels possibles	
et présentation des personnages	13
2.1-Première possibilité	14
2.2-Deuxième possibilité	17
2.3-Troisième possibilité	21
2.4-Quatrième possibilité	23
Conclusion	25
Chapitre II :	
Le roman comme symbolique des lieux	26
Introduction	27
1- Etude de la spatialité dans le roman	28
1.1-Les espaces externes	28
1.2-Les espaces internes	29
1.3-Les déplacements	29
2- temps de l’histoire et temps de la narration	30
2.1-Indication du temps de l’histoire à partir de codes culturels et historiques	31
2.2-Temps et niveaux de narration	33
3-Lectures et interprétations des espaces	35
3.1-Maison / montagne	36
3.2-Sanctuaire / forêt	38
3.3-L’espace de la mort	40

Conclusion.....	43
Chapitre III :	
Le roman comme discours de l’auteur.....	44
Introduction	45
1-Un discours sur la patrie et l’engagement	46
2-Exil et émigration	50
3-L’impossible retour	52
4-Un discours sur la femme.....	55
5-Une réflexion sur l’âge	58
Conclusion.....	60
Conclusion générale.....	61
Bibliographie.....	65
Table des matières.....	68