



HAL
open science

Etude de l'espace dans l'oeuvre romanesque de Mohammed DIB

Karim Nait Ouslimane

► **To cite this version:**

Karim Nait Ouslimane. Etude de l'espace dans l'oeuvre romanesque de Mohammed DIB. Littératures. Université Paris-Nord - Paris XIII, 2019. Français. NNT : 2019PA131077 . tel-03229133

HAL Id: tel-03229133

<https://theses.hal.science/tel-03229133>

Submitted on 18 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 13

ÉCOLE DOCTORALE ÉRASME

ÉTUDE DE L'ESPACE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MOHAMMED DIB

THÈSE PRÉSENTÉE EN VUE DE L'OBTENTION

DU DIPLÔME DE DOCTEUR (DNR) EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

PAR

KARIM NAIT OUSLIMANE

SOUS LA DIRECTION

DU PROFESSEUR MADAME JULIETTE VION-DURY

DÉCEMBRE 2019

À ma tendre mère.

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche Juliette Vion-Dury. Sans son soutien, ses conseils judicieux et son accompagnement ce travail n'aurait jamais pu voir le jour.

Je remercie également mon cher ami Arthur Franco qui a su me redonner confiance à un moment où le doute allait avoir raison de moi.

Je remercie aussi très chaleureusement les membres de la petite famille du secrétariat scientifique du GIS « Jeu et Sociétés » : Élisabeth Belmas, Lichao Zhu et Boris Noyet.

INTRODUCTION

*langage souverain incompatible secret
noyé dans l'écorchure universelle
que ma vie s'y perde y vive sans justification
qu'une muraille de ténèbres se referme sur elle
et sourde muette
nul médiateur ne puisse la faire entendre
parole qui creuse un espace vide.*

Mohammed Dib, « *Les pouvoirs* », 1, *Formulaires*, p.75.

Mohammed Dib est sans doute un des auteurs les plus connus et respectés de la littérature algérienne francophone. Cette renommée ne s'explique pas seulement par la profusion de l'œuvre mais aussi par l'exigence de l'écriture et sa profondeur historique et poétique. Depuis les romans de la trilogie *Algérie* qui ont fait connaître l'auteur au grand public, Dib a élaboré une œuvre vaste et complexe qui a touché plusieurs genres littéraires. De sorte que Dib a expérimenté toutes sortes de styles d'écriture, du réalisme au récit fantastique voire au surréalisme jusqu'à l'écriture fragmentaire de ses derniers

textes. L'œuvre de Dib est riche et variée. En effet, l'auteur a multiplié les genres en publiant aussi des nouvelles : *Au café*¹, *Le Talisman*², *La Nuit sauvage*³ ; des contes pour enfants comme *Baba Fekrane*⁴ ou encore *L'Histoire du chat qui boude*⁵. Dib a également publié plusieurs recueils de poésie dont *Ombre gardienne*⁶, *Formulaires*⁷, *Omneros*⁸, *Feu, beau feu*⁹, *O vive*¹⁰ ainsi qu'un roman en vers *L.A. Trip*¹¹. Sans compter les textes fragmentaires de *Comme un bruit d'abeilles*¹², *Simorgh*¹³ et *Laëzza*¹⁴, publié à titre posthume.

¹ Paris, Seuil, 1956.

² Paris, Seuil, 1966.

³ Paris, Albin Michel, 1995.

⁴ Paris, La Farandole, 1959.

⁵ Paris, La Farandole, 1974.

⁶ Paris, Gallimard, 1961.

⁷ Paris, Seuil, 1970.

⁸ Paris, Seuil, 1975.

⁹ Paris, Seuil, 1979.

¹⁰ Paris, Sindbad, 1987.

¹¹ Paris, La Différence, 2003.

¹² Paris, Albin Michel, 2001.

¹³ Paris, Albin Michel, 2003.

¹⁴ Paris, Albin Michel, 2006.

La richesse aussi bien quantitative que qualitative de l'œuvre dibiennne confère à son auteur une place particulière dans l'histoire littéraire de l'Algérie. L'œuvre de Mohammed Dib est en quelque sorte dépositaire d'une parcelle de la mémoire collective algérienne. Ses premiers textes ont accompagné la gestation de la guerre d'indépendance et la violence qui a marqué cette période de violence. Les écrits dibiens après l'indépendance ont porté les questionnements de tout un peuple sur le devenir d'une révolution qui n'avait pas tenu toutes ses promesses. Puis, durant les années quatre-vingt-dix, l'auteur vu son pays s'enliser dans une nouvelle vague de violence dont les nouvelles de *La Nuit sauvage*¹⁵ tirent ses interrogations les plus profondes sur l'origine de la violence et le prix du sang. Tout cela, sans manquer un instant à sa vocation, ou son devoir d'auteur, qui lui ont toujours permis d'échapper aux lieux communs et donné de s'astreindre dans tous ses textes à une recherche et une rigueur poétique de la plus haute exigence.

Par son historicité donc ou par sa force poétique, l'œuvre de Mohammed Dib est intimement liée au paysage algérien, paysage dans lequel

¹⁵Mohammed Dib, Paris, Albin Michel, 1995.

l'auteur a évolué et sur lequel son œuvre a été écrite. Espace géographique, espace humain, espace de l'œuvre dans lesquels évoluent les personnages et enfin espace de la langue française sur laquelle le texte s'élabore pour offrir un espace de vie à un auteur acculé par l'histoire impitoyable d'une Algérie avec laquelle il débat et dans laquelle il se débat, au vu et au su des lecteurs. La problématique de l'espace de l'espace revêt chez Dib une importance vitale. Vitale pour une œuvre qui se fait dans l'espace nouveau de l'écriture francophone au Maghreb ; vitale pour l'écrivain condamné à chercher par l'écriture un espace de vie créative qui ne soit pas qu'ombre, pierre et mémoire inerte.

La question de la représentation de l'espace sera posée dans le corpus de plusieurs textes de Mohammed Dib : *La Grand Maison*¹⁶, *L'Incendie*¹⁷, *Le Métier à tisser*¹⁸, *Qui se souvient de la mer*¹⁹, *Cours sur la rive sauvage*²⁰, *La*

¹⁶ Le Seuil, Paris, 1952.

¹⁷ Le Seuil, Paris, 1954.

¹⁸ Le Seuil, Paris, 1957.

¹⁹ Le Seuil, Paris, 1962.

²⁰ Le Seuil, Paris, 1964.

*Danse du roi*²¹, *Dieu en Barbarie*²², *Maître de chasse*²³, *Habel*²⁴, *Les terrasses d'Orsol*²⁵, *Le Sommeil d'Ève*²⁶, *Neiges de marbre*²⁷, *Le Désert sans détour*²⁸, *Comme un bruit d'abeilles*²⁹, *Simorgh*³⁰, *Laëzza*³¹.

Ces textes, choisis en ce qu'ils sont en prise directe avec l'histoire de l'Algérie, sont aussi bien l'expression d'une recherche poétique dans laquelle l'espace occupe une place centrale. Aussi est-il légitime de s'interroger sur la spatialité de l'écriture de Dib. Quel est le rapport entre espace et poétique dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib ? Comment l'espace se construit-il

²¹ Le Seuil, Paris, 1968.

²² Le Seuil, Paris, 1970.

²³ Le Seuil, Paris, 1973.

²⁴ Le Seuil, Paris, 1977.

²⁵ Sindbad, Paris, 1985.

²⁶ Sindbad, Paris, 1989.

²⁷ Sindbad, Paris, 1990.

²⁸ Sindbad, Paris, 1992.

²⁹ Mohammed Dib (2001), *op. cit.*

³⁰ Mohammed Dib (2003), *op. cit.*

³¹ Mohammed Dib (2006), *op. cit.*

dans les romans de Mohammed Dib en tant que lieu de référence et de représentation ?

D'un point de vue strictement poétique, la première trilogie de Dib serait peut-être moins riche et moins originale à étudier que les œuvres suivantes dans lesquelles, libéré des impératifs de la lutte politique, l'auteur s'est pleinement adonné à une recherche littéraire des plus exigeantes sous le signe de la francophonie comme espace de création aussi bien qu'espace de vie. Par conséquent, cette étude, qui s'inscrit dans le domaine de la littérature francophone et s'appuie sur l'approche philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari³², débutera sur un corpus plus tardif, avec les œuvres publiées après l'indépendance de l'Algérie pour y étudier l'espace dans ses rapports avec la poétique de l'auteur. Dans une seconde partie, la trilogie Algérie sera analysée sous l'angle des relations entre espace et genre.

³²Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

1. Éléments biographiques et bibliographiques

Mohamed Dib est né le 21 juillet 1920 à Tlemcen, dans l'ouest algérien. Il est le fils d'un artisan modeste qui mourut en 1931. Il fait des études en français du primaire au secondaire dans sa ville natale d'abord, puis à Oujda, au Maroc. De retour à Tlemcen en 1945, il est dessinateur de maquettes de tapis jusqu'en 1947. Il publie en 1946 un premier poème dans la revue *Les Lettres*, publiée à Genève. En 1948, il fait la connaissance d'Albert Camus et de Jean Sénac aux rencontres de Sidi Madani organisées par les Mouvements de Jeunesse et d'Éducation populaire à Blida près d'Alger. Il est ensuite syndicaliste agricole et effectue un premier voyage en France. De 1950 à 1952, Mohammed Dib est rédacteur au journal progressiste *Alger républicain*. Après avoir quitté en 1952 l'*Alger républicain*, il séjourne à nouveau en France et publie aux éditions du Seuil *La Grande Maison*, premier volet de sa trilogie *Algérie*. En 1959, expulsé par l'administration coloniale, Mohammed Dib s'installe en France, et malgré plusieurs tentatives après l'indépendance, il ne parvient pas à se réinstaller en Algérie

mon exil est celui d'un travailleur émigré. Après l'indépendance, je n'ai pas trouvé ma place dans mon pays, malgré les promesses et les démarches. J'avais une famille à charge, il fallait bien qu'elle vive [...]. Aux premières années de l'indépendance, en 1964 et en 1965, j'avais

fait plusieurs voyages et à chaque fois, on me disait qu'« on allait étudier la question » tout en me demandant de retourner chez moi et d'attendre. J'avais proposé la co-édition de mes livres, car j'avais obtenu de mon éditeur français cette autorisation³³.

Après une longue carrière littéraire qui l'a amené à faire plusieurs voyages en Finlande et aux Etats-Unis notamment, il décède le 2 mai 2003 à l'âge de 82 ans à La Celle Saint-Cloud dans la région parisienne.

La carrière littéraire de Mohammed Dib a suivi un cheminement qui l'a mené en quelque sorte de l'ombre à la lumière, de la méconnaissance totale de l'homme et de ses textes à une renommée internationale dans les milieux littéraires avertis où son œuvre est saluée autant que la discrétion de son auteur. Dans son pays, l'œuvre de Mohammed Dib n'a sans doute pas eu à ce jour la reconnaissance officielle qu'elle mérite. Mais il est faux de croire que Dib soit un inconnu en Algérie. Il m'a été donné, à titre personnel et à plusieurs reprises, de mesurer l'étendue de la réputation dont jouit Mohammed Dib aussi dans les milieux populaires algériens. Certes, cette œuvre n'est pas connue par sa véritable valeur littéraire, mais du moins, jouit-elle de la reconnaissance des cœurs de ceux qui n'ont pas accès à la lecture et qui, probablement sans avoir

³³ Entretien de Mohamed Zaoui avec Mohammed Dib : « Je suis déchiré par tous les soubresauts qui secouent l'Algérie », *El Watan*, mardi 28 juin 1994.

jamais lu par eux-mêmes un livre de Dib, le vénèrent et le respectent, juste réaction d'un peuple envers lequel Mohammed Dib s'est senti lié de manière à la fois fraternelle et morale. Voici d'ailleurs ce qu'il disait en 1958 à propos du rôle de l'écrivain algérien : « Plus précisément, il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses « écrivains publics³⁴ ».

L'entrée en scène de Mohammed Dib comme écrivain se fit au moment de l'intensification de la lutte anti-coloniale en Algérie. Il endossa alors, comme de nombreux écrivains algériens de l'époque, le rôle de porte-parole du peuple algérien colonisé. Ces débuts très politisés ont longtemps conditionné la critique littéraire, en Algérie notamment, qui reste encore largement marquée par l'engagement nationaliste des premières heures³⁵. On assiste aujourd'hui à des lectures moins historiques, davantage littéraires des écrits de Mohammed Dib³⁶. Il faut dire aussi qu'à l'époque, l'entrée en littérature d'écrivains comme Mohammed Dib, Mouloud Feraoun ou Mouloud Mammeri, était en soi un événement politique. Moins d'ailleurs, peut-être, par la voix individuelle de ces auteurs que par la voix collective du peuple algérien qui accédait à la parole au travers leurs textes. Ainsi l'entrée en littérature de Mohammed Dib s'est-elle accompagnée de l'entrée en scène de mots et de personnages nouveaux qui depuis peuplent l'espace de la littérature algérienne francophone.

Il n'est pas sans importance de constater que le premier espace littéraire que représente Dib, dans son premier roman, *La Grande maison*³⁷ est une habitation collective, à savoir Dar Sbitar. Lieu d'énonciation collective par excellence, Dar Sbitar est aussi un espace politique où se joue le drame de la

³⁴ Mohamed Dib, interview à *Témoignage chrétien*, 7 février 1958.

³⁵ Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003.

³⁶ Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, Entreprise nationale du livre, 1988.

³⁷ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

famille d'Omar, et partant, de l'Algérie tout entière. Cette construction en « niches de politisation » se retrouvera dans les trois romans de la trilogie *Algérie* avec des espaces restreints mais dramatiquement surchargés comme : le village agricole de Bni boublen dans *L'Incendie*³⁸, la cave des tisserands et les gargotes où ces derniers se rencontrent en dehors du travail dans *Le Métier à tisser*³⁹. Dans le même sillage, Mohammed Dib publie *Un été africain*⁴⁰. Cet attrait du marginal, du périphérique, voire de l'interlope, se rencontre également dans les activités clandestines des protagonistes de la trilogie : la contrebande d'Aïni, les amourettes interdites d'Omar et de Zhor et, bien entendu, les activités politiques clandestines de Hamid Saraj, qui reflètent les agencements secrets de la « machine de guerre » révolutionnaire qui se mettait en place⁴¹.

« La machination collective » agissante dans les trois romans se perçoit aussi au travers de la métaphore de l'incendie qui donne son titre au

³⁸ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

³⁹ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*

⁴⁰ Paris, Seuil, 1959.

⁴¹ Cette terminologie deleuzienne décrit bien la situation de naissance de l'écriture dibienne, celle de la rencontre d'un homme et d'une cause collective (Deleuze et Guattari, *op. cit.*, 1975).

deuxième volet de la trilogie : « Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain : ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat⁴² ». Le feu qui dévore les gourbis des fellahs est aussi celui qui les délivre.

Il est indéniable que la trilogie *Algérie* de Dib porte l'empreinte des conditions historiques de sa production. Le récit se dessine sur le fond social et historique de son époque. Le dénuement de l'écriture reflète la misère des fellahs. L'intensité du langage traduit la violence de la société coloniale. Mais les espaces décrits et nommés dans le texte, Dar Sbitar, Bni Boublen, l'atelier de tissage, n'existent pas, pas plus que les personnages qui les occupent. Ils sont le fruit d'une mise en relation du langage, d'une projection littéraire. Le réalisme dans la trilogie de Dib est la mesure de sa poétique ; sa vraisemblance n'est pas une fin, mais un gage de son esthétique. Comme dans le conflit agraire qui constitue la toile de fond de la trilogie *Algérie*, il y a dans la littérature francophone une lutte territoriale au moins aussi profonde et complexe que celle qui fonde le conflit colonial, à savoir : à qui reviennent la terre et la langue ? À celui qui la possède ou à celui qui la travaille ?

⁴² Mohammed Dib (1954), *op. cit.*, p.154.

La suite de l'œuvre de Mohammed Dib révélera un écrivain de moins en moins enclin au réalisme et qui brouillera progressivement les références historiques de ses textes. *Qui se souvient de la mer*⁴³ marquera en ce sens une rupture brutale avec l'engagement manifestement réaliste de la première trilogie. Avec ce roman, Mohammed Dib met en avant une esthétique élaborée qui se refuse à toute catégorisation hâtive et qui revendique avant tout l'émancipation littéraire de son auteur.

A partir du moment où l'Algérie est devenue indépendante, j'ai pensé que l'écrivain étant indépendant lui-même, son devoir n'était plus de présenter son pays et ses revendications, mais de se livrer à une réflexion plus personnelle. Elle doit, de ce fait, porter sur les problèmes plus intérieurs de l'écrivain d'une part, et de la société d'autre part⁴⁴.

Si la trilogie *Algérie* avait permis l'entrée en littérature de Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer* lui a permis d'asseoir sa notoriété et de sortir par le haut du risque « poéticide » de la lutte idéologique. L'écriture ne peut se limiter au dogme politique. En effet, ce roman déterritorialisé dans l'espace du mythe et évacué de son historicité directe offre une vision originale de la guerre d'Algérie qu'il branche sur les autres drames qui ont frappé l'humanité

⁴³Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

⁴⁴ Entretien de Mohamed Zaoui avec Mohammed Dib, *op. cit.*

à cette époque : « Ce jeu se jouait au même moment dans la *metabkha* au plafond bas et enfumé, aux murs tachés de graisse, et à travers le monde, l'endroit était sans importance⁴⁵ ».

D'ailleurs, dans la postface de *Qui se souvient de la mer*⁴⁶, Mohammed

Dib rend compte d'une manière très particulière de l'esthétique de ce roman :

A la question qui m'a été posée - et que chaque lecteur pourrait légitimement se poser : pourquoi, dans ce nouveau roman, le drame algérien m'a poussé à prendre pareil ton et à mettre ces grandes années de malheur dans un cadre terrible et légendaire, je ne sais trop aujourd'hui que répondre [...] A la vérité, il est difficile d'expliquer tout à fait une manière d'écrire qui est moins la mise en application d'une théorie préconçue que le résultat d'une intuition et d'un besoin qui n'avaient ni forme ni nom avant que le livre ne fût commencé. La brusque conscience que j'avais prise à ce moment-là du caractère illimité de l'horreur et, en même temps, de son usure extrêmement rapide est, sans doute aucun, à l'origine de cette écriture de pressentiment et de vision (...) L'horreur ignore l'approfondissement ; elle ne connaît que la répétition⁴⁷.

⁴⁵ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

Le cadre « légendaire » et mythique du roman relèverait donc davantage d'un « besoin » et d'une « intuition » que d'une volonté d'application d'une « théorie préconçue ». Ce « besoin » qui, avant l'écriture du livre, n'avait ni « nom » ni « forme » s'apparente bel et bien au « désir⁴⁸ » deleuzien qui préside à l'acte créatif. Ainsi, cette écriture de « pressentiment » et de « vision » prend-elle son origine dans la prise de conscience de l'auteur du caractère « illimité » de l'horreur de la guerre que la linéarité de l'écriture réaliste ne peut saisir. Désormais, l'espace devient un enjeu majeur de l'écriture dibienne, non seulement comme cadre référentiel, mais aussi comme élément diégétique essentiel participant activement de son esthétique. Comme s'il ne restait de l'abandon des descriptions réalistes que les éléments essentiels de l'espace, non plus comme décor ou scène, mais comme un actant qui participe du « procès » de l'écriture au même titre que les personnages ou le narrateur. Roman de l'émancipation absolue où tout ce qui a été construit auparavant éclate, où les idéaux révolutionnaires en pourrissement s'effilochent dans une ville en dislocation. Le narrateur, acculé par les murs qui « poussent d'une façon chaotique⁴⁹ » se lance dans la recherche désespérée

⁴⁸Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975), *op. cit.*

⁴⁹Mohammed Dib (1962), *op. cit.* p. 65.

d'une issue qui s'avère être la fuite ou du moins le mouvement. La quête du narrateur le mène vers l'espace déterritorialisé de la ville nouvelle, mouvement qui trouve un écho dans le roman suivant, *Cours sur la rive sauvage*⁵⁰ dans lequel la thématique du mouvement de fuite comme alternative à la guerre et à l'anéantissement sera amplement développée. Le renoncement au réalisme qui caractérise cette période de l'écriture dibienne s'apparente donc moins à la quête d'un sens caché des choses qu'à la fuite du non-sens absurde de la condition humaine.

*La Danse du Roi*⁵¹ ouvre la question de la ruine de l'idéal révolutionnaire avec la représentation d'anciens maquisards sombrant dans le désarroi. Le questionnement de la Révolution se poursuit dans *Dieu en Barbarie*⁵² et *Le Maître de chasse*⁵³ dans lesquels l'opposition des protagonistes Hakim Madjar et Kamel Waëd met en scène deux visions antagonistes de l'Algérie indépendante. Il est intéressant de noter à cet égard que l'écriture est marquée par le retour au « réalisme » qui a caractérisé les

⁵⁰Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

⁵¹Mohammed Dib (1968), *op. cit.*

⁵² Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

⁵³ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

premiers textes de Dib. Dans ces deux romans, Dib entreprend une réflexion profonde et originale sur le devenir des états-nations issus des mouvements des Indépendances. Il y confronte, en effet, le nomadisme traditionnel des tribus du Maghreb au jacobinisme sur lequel s'est construite l'Algérie indépendante. En effet, à l'instar des habitants de Dar-Sbitar, des fellahs et des tisserands, Dib réintroduit dans ces deux romans des personnages de la sous-société qui représentent l'univers des parias et le duel deleuzien du centre et de la périphérie qui offre la seule perspective de liberté dans ces conditions et qui est le devenir révolutionnaire.

La quête esthétique et intellectuelle de Mohammed Dib l'emmène par la suite à intensifier et radicaliser son mouvement de déterritorialisation. Dib veut surtout affranchir son œuvre de l'impératif socio-historique qui l'a marquée jusque-là. Il publie alors *Habel*⁵⁴, roman qui aborde l'exil comme une affaire de soi, où le personnage principal se perd dans la quête intérieure de sa propre histoire. Avec cette descente en soi du héros d'*Habel*, Dib expérimente une narration creusant l'histoire plus qu'elle ne la développe. L'on voit alors un personnage tournant sur lui-même, égaré dans un même endroit, à la recherche de la mort qu'il a manquée. Il s'agit d'une expérience ultime de

⁵⁴ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*

l'exil, celle de buter sur son propre silence, de participer à sa propre tragédie, d'être à la fois bourreau et victime d'une exécution intime, celle d'un Moi qui dirait « je ». Avec *Habel*, Dib fait parler ce qui se meurt dans tout immigré et aussi ce qui l'attache indéfectiblement à la vie. Tel est le paradoxe de l'espoir : le renoncement et l'espérance aveugle. Tel est aussi le paradoxe de la vie de la métropole où l'on a le sentiment de n'être personne tout en se croyant être au centre du monde. En réduisant drastiquement les événements de son roman, Dib ferme le récit sur sa propre ouverture, faisant d'*Habel*⁵⁵ l'histoire de l'infiniment possible qui caractérise la condition humaine : possibilité de la mort, possibilité de l'amour, possibilité du bonheur, de la folie ...

L'expérience de l'exil et de la déterritorialisation trouve son expression absolue dans les romans de la trilogie nordique : *Les Terrasses d'Orsol*⁵⁶, *Le Sommeil d'Eve*⁵⁷ et *Neiges de marbre*⁵⁸. En effet, dans ces trois textes, l'auteur pousse à l'extrême l'expérience de l'exil sous toutes ses formes dans l'espace déterritorialisé des pays scandinaves.

⁵⁵ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*

⁵⁶ Mohammed Dib (1985), *op. cit.*

⁵⁷ Mohammed Dib (1989), *op. cit.*

⁵⁸ Mohammed Dib (1990), *op. cit.*

2. La littérature algérienne francophone, rappel historique

Si l'adjectif « francophone » signifie « qui parle français », la définition de la littérature francophone est loin d'être aussi simple que ne le suggère le sens de l'adjectif. Car cette littérature ne se laisse enfermer sous aucune étiquette : « littérature émergente », littérature « maghrébine », « africaine » de « langue » ou « expression » française, etc. Bien que reposant sur une unité linguistique assurée par l'usage de la langue française, elle peut difficilement être située sur le plan spatio-temporel. À quel espace géographique appartiendrait-elle exactement ? Et depuis quand a-t-elle commencé historiquement dans tel ou tel espace ? La notion d'espace est pourtant très importante dans cette catégorisation. En effet, longtemps, l'on a classé les textes francophones selon le pays d'origine de l'auteur. On parlait ainsi de « littérature maghrébine d'expression française », de « littérature d'Afrique noire de langue française. Jusqu'à ce que le terme « francophone », plus générique, et peut-être aussi moins clivant, s'impose ; d'abord au singulier, puis au pluriel, pour signaler la pluralité des écritures rangées sous la même « étiquette ». Il va de soi que cette profusion de définitions ne peut pas être considérée seulement comme une richesse, et n'est pas sans devenir elle-même problématique. Car chaque terme a ses partisans et ses opposants dont

les partis pris idéologiques sont souvent aussi inconciliables qu'implicites. Mais ce qu'est vraiment à retenir de ces querelles terminologiques, est qu'elles se font toutes en référence à la problématique du lien entre « ce qui est français et ce qui s'écrit en français », entre la littérature française et la littérature d'expression française. L'originalité esthétique de la littérature francophone se trouve ainsi reléguée au second plan, relevant d'un ordre secondaire allant parfois jusqu'à la déconsidération totale.

En ce qui concerne la littérature algérienne francophone, la confusion est encore accentuée et la définition même de ce qu'est un écrivain algérien francophone reste complexe. Des forces idéologiques s'activent des deux rives de la Méditerranée pour étendre ou restreindre cette appartenance en fonction de critères objectifs (lieu de naissance, nationalité des parents) ou subjectifs, comme le sentiment d'appartenance à l'Algérie ou la France.

En effet, la littérature maghrébine d'expression française telle qu'on la connaît de nos jours n'est pas la seule expression littéraire qu'on ait pu observer dans le Maghreb colonial. Une autre littérature a en effet existé dans cette région dès le début de la colonisation française. Depuis 1830, des écrivains, dont Guy de Maupassant, ont visité l'Algérie et y ont produit une littérature dite « exotique » qui s'associait au mouvement de conquête

coloniale. Truffée de clichés et de stéréotypes, elle était d'abord l'expression d'un Orient paradoxal, presque plus au Sud qu'à l'Est et qu'on s'efforçait de retrouver en Algérie, comme le notait si bien Pierre Martino⁵⁹: «chaque voyageur emportera de France son Algérie toute faite». De cette littérature exotique naîtra l'algérianisme dont le manifeste fut publié en 1920. Il est notable qu'avec l'algérianisme et son chef de file, Robert Randau, apparaisse pour la première fois une volonté d'émancipation littéraire du Maghreb, d'où l'expression d'« autonomie ». Mais la véritable originalité de la littérature maghrébine ne se confirmera qu'avec le mouvement de l'Ecole d'Alger et des écrivains de renommée internationale comme Albert Camus. Cependant, de tous ces écrivains qu'on assimilait volontiers à l'Ecole d'Alger, rares étaient ceux qui appartenaient aux populations indigènes. C'est, en effet, dans les années 1950 que s'établit une réelle distinction entre ces écrivains, pour des raisons politiques essentiellement. La visée nationaliste séparera les écrivains de l'Ecole d'Alger des écrivains algériens, selon la célèbre phrase de Sénac : « Est écrivain algérien, tout écrivain ayant définitivement opté pour la nation algérienne⁶⁰ ».

⁵⁹ « La littérature algérienne » dans *Histoire et historiens de l'Algérie*, Paris, Alcan, 1931, p. 336.

⁶⁰ *Le Soleil sous les armes*, Rodez, Subervie, 1957, p. 20.

En effet, la littérature algérienne francophone est née dans les années 1920 comme un résultat de la politique d'assimilation mise en place par l'administration coloniale. Le système scolaire français s'est ouvert à quelques indigènes et a produit les premiers écrivains algériens francophones. Les premières productions littéraires francophones rédigées par des Algériens remontent d'ailleurs aux années 1920 avec la publication du roman de Mohammed Benchérif : *Ahmed ben Mostapha, gouvier*⁶¹. Cet ouvrage est le premier roman publié par un Algérien écrivant en français.

Mais c'est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que la littérature algérienne francophone prend réellement son envol avec des noms comme Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Yacine Kateb et Assia Djebar. Les productions littéraires de ces auteurs, bien qu'en étant pas les premières, marquent la véritable naissance de la littérature algérienne francophone. Or, un élément structurel commun caractérise tous ces textes de la première heure : leur visée politique anticoloniale. Ainsi, la littérature algérienne francophone a-t-elle été d'abord perçue comme un fait politique de résistance, de réaction à l'idéologie coloniale, extrêmement important dans l'élaboration de cette littérature et de son devenir. Jean-Paul Sartre, qui a

⁶¹ Payot, Paris, 1920

préfacé le célèbre essai d'Albert Memmi *Portrait du colonisé*⁶², a théorisé cette forme de littérature engagée dans son essai *Qu'est-ce que la littérature*⁶³.

⁶² Buchet/Chastel, Paris, 1957

⁶³ Gallimard, Paris, 1948.

PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE DE L'ESPACE FRANCOPHONE

"Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de

Villon et de Péguy ».

Louis Aragon à propos de Mohammed Dib.

Lorsque l'on se demande comment écrire sur Dib, une chose est certaine : quelle que soit la manière, de quelque abord que l'on arrive dans l'univers dibien, l'on est fasciné par le travail du langage, par la mise à l'épreuve de la langue qui témoigne de la pratique intransigeante qu'avait Mohammed Dib de la littérature et de l'approche extrêmement vigilante et responsable qu'il avait du texte et des mots.

Pas un texte de Dib, d'ailleurs, ne dément cette particularité de l'auteur de se retrouver partout dans son œuvre à la fois débiteur d'une littérature à laquelle il doit tout et créancier d'un langage qu'il a poussé dans ses derniers retranchements pour lui soutirer les quelques mots rares, les précieux aveux que la pratique impitoyable d'un auteur peut arracher à une langue jalouse de ses secrets. Et c'est là que se rencontre la préoccupation principale de Dib, car, il s'agit bel bien d'une préoccupation, d'une préoccupation littéraire qui n'est pas une pensée et encore moins une quête mystique, mais une préoccupation tout humaine qui trouve son lieu dans le roman. Sous la plume dibienne, le roman devient lui-même lieu d'une réflexion sur le sens, ou les sens, d'une humanité livrée à elle-même.

Mais la particularité de l'écriture dibienne ne réside pas seulement dans une pratique exigeante de la langue. En effet, de nombreux écrivains francophones mettent en avant une pratique singulière de la langue française pour souligner un certain écart vis-à-vis d'une certaine histoire, à savoir la colonisation. Or, dans l'œuvre de Mohammed Dib, la pratique de la langue dépasse le stade de la mise en scène revendicative du langage et tend à devenir elle-même objet de réflexion en tant que lieu de vie et de sens. La langue, dans l'œuvre de Dib, n'est pas un outil de description, mais un lieu, l'espace du sens et du devenir. Et c'est dans cette optique, que Dib a si ingénieusement interrogée, que la renaissance incessante de l'homme dans toutes les langues devient possible au même titre que la possibilité de mort dans sa propre langue à mesure que disparaît ce qu'une fois nous avons vécu dans les mots, des mots comme mémoire de la vie humaine.

Dans l'étude que nous entreprenons, il ne s'agit pas essentiellement de décrire des procédés d'écriture, ni de poser une liste des thématiques de prédilection d'un auteur, mais de mettre en avant une lecture nouvelle de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib qui s'appuie sur sa vision particulière de l'espace. Et c'est justement sur ce point de la singularité de l'écriture, de sa pratique surtout, que l'œuvre de Dib se rapproche d'une recherche systémique,

un peu comme cela se passe en philosophie. La pensée de l'écriture devient écriture d'une pensée qui s'élabore au fil des textes.

La poétique dibienne ne se limite pas à l'écriture d'un monde, mais tend souvent à le penser, faisant ainsi du texte un lieu de connaissance du monde, d'une initiation au monde. Chaque personnage est en ce sens une interrogation sur le monde, une ouverture sur un univers des possibles qui s'étend aussi loin que le langage pourrait aller, car, la limite, la rive sauvage, le seuil, la grande porte gardée, est toujours de l'ordre du langage chez Dib, d'un langage qui permet mais aussi qui empêche.

Pour cette raison, la poétique de Dib relève à la fois d'une théorie philosophique du langage et d'une recherche ésotérique du sens, sens qui s'accomplit à la frontière du langage. Comme si l'auteur avait posé comme condition d'accomplissement de sa poétique une mise en échec préalable de la parole. Ce n'est qu'une fois dépassé le premier désespoir de l'absence de la parole, qu'il accède à des sens cachés du monde, à des sens indicibles qu'il ne peut qu'entrevoir à travers un texte comme ces fantômes de nomades que l'on entrevoit dans *Le Désert sans détour*⁶⁴ ou encore les chants de Menoune dans

⁶⁴ Paris, Sindbad, 1992.

*La Grande maison*⁶⁵ qui sont à la fois les paroles d'une femme impotente et le cri d'une population opprimée qui annonce la révolution à venir.

Les multiples variations de formes qu'a connues l'œuvre de Dib à travers le temps affirment justement cette volonté d'interroger le monde, sous toutes ses facettes, en quelque sorte. A chaque roman, l'écriture prend en charge une grande question (la guerre, la liberté, la mort, l'amour, ...) ou parfois plusieurs à la fois. Et tout en se posant comme interrogation sur le monde, l'écriture devient elle-même objet d'interrogation dans une relation complexe de l'écrivain au monde dans laquelle s'élabore la pensée propre de Mohammed Dib mais aussi dans laquelle se joue sa vie⁶⁶. Ainsi, l'enjeu principal de cette étude, au-delà de l'analyse, est-il de tenter de déjouer les stratagèmes d'enfouissement, de creusement que l'auteur a mis en place pour garder son secret, afin d'écarter le voile sur cette œuvre réputée insaisissable et obscure et de lire entre les lignes les mots précieux de « cette éternelle voix recluse⁶⁷ ».

⁶⁵ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

⁶⁶ Journal, Libération, Enquête « Pourquoi écrivez-vous ? », in Kalim numéro 6 (hommage à Mohammed Dib), Alger, OPU, 1985.

⁶⁷ Naget Khadda, *op. cit.*

1. L'héritage sartrien

Dans la première partie de son œuvre, Mohammed Dib a produit une littérature réaliste livrant une description presque documentaire de la vie quotidienne des habitants de Tlemcen sous l'occupation française. Le discours littéraire que produisait Dib à cette époque se trouvait être en adéquation avec le discours idéologique des instances nationalistes sur le quotidien du peuple algérien colonisé. À cette époque la littérature allait de pair avec l'idéologie nationaliste au nom de l'impératif historique et de cette nécessité de signifier que des théoriciens comme Jean-Paul Sartre ont attaché à la littérature. En effet, la littérature algérienne francophone est née en cette période où le monde était à refaire. Elle devait participer à cette « re-fondation » du monde avec la fin de l'aire coloniale et le début des Indépendances. La nécessité de s'appuyer sur un « sens historique » s'est imposée alors à la littérature francophone au même titre que les idéologies qui produisaient ce sens. Et ce même si, relisant son essai, Sartre constatera cinq ans plus tard : « Contre la menace de guerre et contre ce piège je me débats comme un rat dans une ratière. J'ai pensé contre moi dans *Qu'est-ce que la littérature*⁶⁸ ? ». Sartre usa de son énergie

⁶⁸ Préface d'Arlette Elkaim-Sartre à l'édition en poche de *Qu'est-ce que la littérature ?*

légendaire pour lui offrir une vocation et engager la littérature francophone sur *Les Chemins de la liberté*⁶⁹.

Sartre a d'abord inculqué aux littérateurs francophones le souci du sens. Cette primauté de la signification que le philosophe attribuait à la littérature et qu'il a si ardemment défendue dans *Qu'est-ce que la littérature*⁷⁰ ? :

[...] c'est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c'en est une autre de s'exprimer par des mots. Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soient extérieur. [...] le peintre ne veut pas tracer des signes sur sa toile, il veut créer une chose ; et s'il met ensemble du rouge, du jaune et du vert, il n'y a aucune raison pour que leur assemblage possède une signification définissable, c'est-à-dire renvoie nommément à un autre objet. [...] Et pareillement la signification d'une mélodie - si on peut encore parler de signification - n'est rien en dehors de la mélodie même, à la différence des idées qu'on peut rendre adéquatement de plusieurs manières⁷¹.

Mais comment reconnaître qu'une couleur porte en elle-même une signification « légère » de gaieté ou de tristesse qui « tremble autour d'elle » et affirmer par la suite qu'elle n'est que couleur ? Et si l'on veut adopter ce

⁶⁹ Gallimard, Paris, 1945-1949.

⁷⁰ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*

⁷¹ *Ibid*, p. 15-16.

raisonnement, l'on admettrait conséquemment que les couleurs, les sons et les formes ont besoin de l'intervention d'un artiste pour être *créés* et acquérir une valeur significative ou imaginaire

Mais le peintre, direz-vous, s'il fait des maisons ? Eh bien, précisément, il en *fait*, c'est-à-dire qu'il crée une maison imaginaire sur la toile et non un signe de maison. Et la maison ainsi apparue conserve toute l'ambiguïté des maisons réelles. L'écrivain peut vous guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation. Le peintre est muet : il vous présente un taudis, c'est tout ; libre à vous d'y voir ce que vous voulez. Cette mansarde ne sera jamais le symbole de la misère ; il faudrait pour cela qu'elle fût signe, alors qu'elle est chose⁷².

Encore faut-il que cette valeur soit reconnue, car, selon Sartre, « Le peintre est muet » tout autant que son œuvre qui ne porte guère de signification qui découlerait d'elle-même. Ainsi, un observateur mal avisé pourrait-il voir dans *La Liberté guidant le peuple*⁷³ une représentation de festivité populaire ou entendre dans l'*Adagio d'Albinoni*⁷⁴ un hymne à la joie. Or, de tels *quiproquos* sont presque impossibles.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Huile sur toile d'Eugène Delacroix réalisée en 1830.

⁷⁴ Œuvre musicale composée en 19451 par Remo Giazotto à partir de deux idées thématiques et d'une basse chiffrée empruntées à une œuvre de Tomaso Albinoni.

De plus, Sartre n'engage pas la poésie, qu'il a rangée du côté de la sculpture et de la musique puisque n'appartenant pas à « l'empire des signes⁷⁵ ». Elle n'aurait pas de projet utilitaire et ne serait par là qu'une pure activité désintéressée. Sans nier que la poésie se fasse dans et par le langage, Sartre affirme néanmoins que les poètes ne se soucient guère de la recherche de la vérité, qu'ils sont une espèce d'artisans du langage, avides et jaloux de la performance linguistique sans pour autant vouloir nommer où dire quoi que ce soit. Ce sont pour lui des dilettantes, des peintres, et des sculpteurs du verbe. Ils traitent le langage en matériau et non point en instrument. Ils le manient, le façonnent, le travaillent sans jamais l'utiliser.

Contrairement au poète qui s'émerveillerait devant ses propres mots, l'écrivain ne s'arrêterait pas au langage. Il en ferait selon Sartre un usage froid et mesuré. Il l'utiliserait avec la parcimonie de celui qui ne veut pas épuiser ses moyens. Si Sartre dénigre cette écriture, ce n'est guère à cause d'un quelconque mépris du langage, mais parce que son projet est trop sérieux et trop grand pour se limiter aux structures verbales. Seule l'Histoire avec un grand « H » intéresse l'écrivain. Alors les textes doivent aller dans le sens de cette Histoire.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 17.

C'est à cette injonction que tous les écrivains francophones de cette époque devaient répondre⁷⁶. Et c'est ainsi que Dib a écrit la trilogie *Algérie* et *Un Été africain*⁷⁷, textes emblématiques de l'engagement anticolonial dans la littérature algérienne francophone. La réception critique de ces textes s'est d'ailleurs fondée exclusivement sur leur valeur référentielle. Et la référence à la « nation » rapprochait justement ces œuvres du discours idéologique nationaliste. Si bien que les deux discours se référaient au même espace, celui de la nation. Par cet impératif historique de se conformer à la lecture idéologique de l'histoire telle qu'elle était véhiculée par l'idéologie nationaliste, l'écrivain francophone était sommé de situer son œuvre dans l'espace de la nation. La première trilogie de Mohammed Dib porte un titre très significatif à cet égard : « Algérie ». Par la fonction référentielle de son espace, l'écriture dibienne dans la trilogie *Algérie* a contribué à la construction d'un espace assimilé à la nation et à la définition de ses contours. Car le miroir du réalisme, en plus de refléter, fonctionne aussi comme outil de sélection, de focalisation, par ce qu'il montre mais aussi par ce qu'il occulte. Si

⁷⁶ On peut penser ici aux critiques sévères faites à Camara Laye pour son roman *L'Enfant noir*, ou même à Mammeri pour *La Colline oubliée*, pour leur manque d'engagement dans la lutte anti-coloniale.

⁷⁷ Mohammed Dib (1959), *op. cit.*

littérairement parlant, la forme traditionnelle littéraire au Maghreb est la poésie orale, la forme politique de l'espace est la tribu. Avec l'importation du roman a été aussi importée l'idéologie d'un état-nation. Il est important d'insister ici sur ce que toutes les composantes de cette équation sont des éléments étrangers qui ne relèvent pas l'espace traditionnel maghrébin. A commencer par l'idéologie même. Que ce soit la forme du gouvernement jacobin qu'adopteraient les nationalistes ou le socialisme qui fondera la politique de l'Algérie indépendante, que ce soit la langue française ou le genre romanesque, tout ce qui a fondé l'espace de la nation algérienne est venu se greffer sur l'espace de la tribu et son expression dans l'oralité. Le mouvement nationaliste a offert un espace de visibilité au roman algérien francophone à sa naissance, mais, d'un autre côté, cette littérature, « en l'écrivant », a donné un espace de lisibilité à la nation algérienne. C'est de cette époque, l'époque même de sa naissance, que remonte la double occultation de la littérature algérienne francophone qui a été sommée de se conformer aux injonctions de l'idéologie nationaliste en se fondant dans le moule réaliste et ses exigences d'historicité. La trilogie *Algérie* de Mohammed Dib a bel et bien participé à la fondation de l'espace de la nation algérienne. Mais au-delà de l'espace référentiel du texte littéraire, l'œuvre même produit déjà un espace intérieur qui lui est propre, qui lui

permet de se prémunir en quelque sorte contre l'espace extérieur de son référent historique ou culturel.

Et si l'espace référentiel d'un texte est limpide et souvent éclairé par son contexte, l'espace intérieur d'une œuvre est en revanche obscur, dedans de la langue, profondeur du langage, tout ce qui réside par-delà le mot, ce qui compense l'insuffisance du langage. Et là où l'espace référentiel du texte se fonde sur le sens ou l'interprétation qui doivent être perceptibles sous la fonction référentielle du langage, l'espace intérieur de l'œuvre émane de l'ambiguïté même du langage, de l'échec de la communication, un peu comme si la littérature réservait un espace à l'incommunicable, à l'indicible, espace d'opacité, certes, mais un espace de liberté quand même, là où se jouent toutes les possibilités de l'expression littéraire et aussi ses espoirs. En effet, dans cette perspective, l'écriture n'est pas seulement représentation d'un réel préexistant, mais est aussi expérimentation, exploration, tâtonnement, creusement, aventure, création.

En effet, la littérature produite par Mohammed Dib n'est pas fondée sur un rapport de force dialectique de colonisé à colonisateur, de dominé à dominant. Si la littérature francophone algérienne n'est pas séparable de ses

circonstances de naissance, elle n'est pas davantage réductible à ces circonstances. Plus encore, ces circonstances de naissance peuvent être abordées comme ce qui a été dépassé par les écrivains francophones et non comme ce qui les a engendrés. Le colonialisme n'a pas enfanté de littérature. Une littérature s'est faite malgré le colonialisme. Irréductibilité et innocence, voilà ce qui caractérise le phénomène esthétique francophone. Les textes des écrivains francophones ne sont pas réductibles à leur contexte spatio-temporel. Quand Assia Djebar raconte comment elle a accédé à l'écriture dans un univers où les femmes ne pouvaient même pas sortir, il ne faut pas s'arrêter à la valeur ethnographique ou sociologique de la description de la condition de la femme maghrébine dans ses textes. Il faut aller au-delà, plus loin, pour deviner les forces en présence sur toute la distance qui sépare un douar d'Algérie de L'Académie Française. Maurice Blanchot disait : « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme [...] »⁷⁸. » Le plus grand danger qui guette tout écrivain - et les écrivains francophones plus que tous les autres peut-être - est le regard égalisateur, l'œil qui confond, qui classe et qui

⁷⁸ *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 292-293.

établit des catégories : tel auteur écrit sur les femmes, tel autre sur la condition des noirs, des colonisés ... Ainsi, telle ces plantes grimpantes de Java que Nietzsche évoque dans *Par-delà le bien et le mal*⁷⁹, la littérature francophone est née d'un rapport de forces irréductibles. Chaque œuvre est l'affirmation de la volonté créatrice de son auteur. En cela, elle est un phénomène esthétique qui tire son unité de la domination de forces multiples à l'œuvre dans le processus créatif. Marcel Proust est sans doute celui qui a poussé le plus loin dans l'analyse des forces en lutte dans le processus créatif. Avant que Marcel ne devienne écrivain, il doit vaincre le doute, la paresse, l'amour, la vie sociale, la maladie, le mépris... Les mêmes forces actives et réactives sont en présence dans le processus de création, celui de Césaire, Senghor, Dib et Kateb comme ceux de Proust, Céline, ou Kafka. Ces écrivains ont été des créateurs, des artistes. Leur poétique les a faits. La littérature les a faits parce qu'ils ont fait de la littérature. Au même titre que Proust, Camus, et Céline, les écrivains comme Dib ont inventé leur propre langue pour inventer leur propre place. Le même processus est en œuvre à chaque fois qu'il s'agit d'écrire. Dans le cas de la littérature francophone, la langue même est frappée d'un coefficient de dissuasion. Elle est souvent la première force à vaincre ; vaincre la grammaire,

⁷⁹ *Par delà le bien et le mal*, Prélude d'une philosophie de l'avenir, traduction par Henri Albert, Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 10, Mercure de France, 1913.

la syntaxe et même l'histoire littéraire. C'est ce qui a poussé Kamel Daoud à rejeter la langue arabe et Rachid Boudjedra à renoncer au français au profit de l'arabe pour finir par abandonner l'arabe et reprendre l'écriture en langue française. L'on se plaint souvent de l'étrangeté de la langue de certains textes francophones. Nous dirons qu'elle n'est pas moins inhabituelle que le style de Proust ou le langage de Céline. C'est en cela que leur littérature est mineure au sens deuleuzien. Parce qu'elle travaille la langue, déborde son imaginaire ; parce que par leur texte, les auteurs tracent une ligne de fuite individuelle dans cette langue majeure qu'est le français. Mais individuel ne veut pas dire personnel. Car dans le devenir mineur d'un écrivain, passe tout un agencement collectif d'énonciations. C'est pour cela que la littérature n'est jamais une affaire personnelle, car même à la première personne, la langue, par tous les affects qui la traversent, déborde le cadre de son auteur.

2. La théorie deleuzienne de « littérature mineure »

Avant d'aller plus loin dans l'étude de l'œuvre dibienne, il semble nécessaire de définir le concept de « littérature mineure ». Gilles Deleuze et Félix Guattari ont forgé le concept de « littérature mineure » dans *Kafka, pour une littérature mineure*⁸⁰ afin de désigner des littératures faites par des minorités dans des langues majeures : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure. Plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure⁸¹ » écrivent-ils. En dépit de sa simplicité apparente, cette définition de la littérature mineure a pour avantage de dissiper de prime abord les éventuels *quiproquos* que le terme « mineure » pourrait générer. La littérature mineure n'est pas une littérature de second ordre ni de moindre importance, mais une littérature insubordonnée et éminemment révolutionnaire, une littérature faite par une minorité d'indigènes, d'exilés et d'immigrés sur le territoire d'une langue majeure, le français. Il est donc faux de dire que la littérature francophone a épousé la cause anticoloniale. Elle l'a plutôt précipitée, emportée dans son élan diabolique, car, pour les écrivains francophones de la première heure, dès le début et presque indépendamment de leur volonté, dire

⁸⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari (1975), *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.* p 33.

« je » en français revenait de toutes les manières à dire « non ». Si bien que le démenti fut, dès le commencement, une thématique privilégiée de cette littérature. Le démenti et non la vérité, la trahison et non le serment. Les serments vont toujours de pair avec un sentiment de culpabilité caché ou à venir. Les écrivains comme Dib furent les premiers à s'asseoir à la table de l'écriture et écrire « je » en français, ce « Je » de l'écrivain qui s'absente de son monde pour habiter tous les autres qu'il va exprimer. Mais aussi, et surtout, le « je » qui se dit dans la langue de l'autre, celle où l'on est dit justement « étranger ». Sa littérature est mineure car elle se fait au sein de, sur, le territoire d'une langue majeure.

Cette propension au refus qui caractérisa la littérature francophone algérienne à ses débuts n'était pas le signe d'un quelconque ralliement idéologique ou politique. Ce fut avant tout une nécessité, voire une obligation, à laquelle les précurseurs de cette littérature devaient répondre. Ils étaient pris entre deux littératures majeures comme un ruisseau entre deux montagnes. D'un côté, la littérature française, avec ses maîtres et ses genres solidement

établis ; de l'autre, lourde et dédaigneuse⁸², la littérature arabe. Alors, le ruissellement, la ruse, la trahison s'offraient comme les seules issues possibles. Les écrivains étaient pris *de facto* dans un devenir-révolutionnaire. Et c'est dans l'immédiat politique, c'est-à-dire dans la lutte anticoloniale, que ce devenir-révolutionnaire a trouvé sa première manifestation. En effet, Deleuze et Guattari relèvent un autre caractère essentiel des littératures mineures, qui est que « tout y est politique » :

Dans les « grandes » littératures au contraire, l'affaire individuelle (famille, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle⁸³.

En effet, les littératures mineures n'ont pas de place pour les affaires individuelles qui peuvent s'élaborer en parallèle avec d'autres projets

⁸² Les Arabes ont depuis toujours tiré une grande fierté de leur histoire littéraire millénaire et se considèrent comme les dépositaires de la poésie arabe. C'est la raison pour laquelle le Coran a adopté une forme littéraire des plus recherchées car, autrement, les Arabes n'auraient accordé aucune importance à son message. Il est d'ailleurs dit dans la tradition islamique que l'un des points de *Ijaz* (miracle) du Coran est sa poésie divine.

⁸³ *Ibid.* p. 30.

politiques par exemple. Lorsque Dib met en scène le quotidien d'une famille de Tlemcen sous l'occupation française dans la trilogie *Algérie*, le volet politique de l'histoire prend immédiatement le dessus sur l'aspect autobiographique qui aurait pu pourtant légitimement attirer l'attention du lecteur. Le moindre acte littéraire est immédiatement branché sur l'immédiat politique. Et c'est justement ce point qui représente le troisième caractère de la littérature mineure :

[...] tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit ou fait est nécessairement politique, mêmes si les autres ne sont pas d'accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé. Mais surtout, plus encore, parce que la conscience collective ou nationale est « souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation », c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme ; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. [...] La

machine littéraire prend ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir, non pas du tout pour des raisons idéologiques, mais parce qu'elle seule est déterminée à remplir les conditions d'une énonciation collective qui manque partout ailleurs dans ce milieu⁸⁴ [...].

Le destin individuel de l'écrivain est de porter une parole collective, de parler pour l'humanité silencieuse. Mais ici « parler pour » ne signifie pas seulement « parler à », cela signifie aussi « parler à la place de », ce qui s'apparente davantage à l'expression littéraire. Voici d'ailleurs de manière plus détaillée ce que Dib disait en 1958 à propos du rôle de l'écrivain francophone :

Plus précisément, il nous semble qu'un contrat nous lie à notre peuple. Nous pourrions nous intituler ses « écrivains publics ». C'est vers lui que nous nous tournons d'abord. Nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité, mais aussi pour marquer combien cette particularité s'inscrit dans l'universel. Les hommes sont à la fois semblables et différents ; nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables⁸⁵.

Dans ses premiers textes, notamment, Dib a opté pour une narration neutre et impersonnelle à la troisième personne du singulier. Ce procédé de narration que beaucoup de commentateurs de Mohammed Dib ont attribué à

⁸⁴ *Ibid.* p. 30-31-33.

⁸⁵ Mohamed Dib, interview à *Témoignage*, Fév. 1958.

une nécessité de l'écriture réaliste, voire documentaire, s'avère, à la lumière de la théorie de Deleuzienne, une caractéristique essentielle de la littérature mineure qui exprime les préoccupations collectives d'une société en devenir. Omar, dans *La Grande maison*⁸⁶ par exemple, bien qu'enfant, prend très vite conscience du substrat politique de la misère de sa famille et se rapproche progressivement des milieux des militants de la cause du peuple algérien. Tel est le cas des protagonistes de *Dieu en Barbarie*⁸⁷ et *Le Maître de chasse*⁸⁸, romans qui développent des interrogations des plus profondes sur le devenir de l'Algérie indépendante. L'œuvre de Mohammed Dib offre plusieurs autres exemples de personnages politisés conformément aux critères de la littérature mineure.

Dans l'œuvre de Dib, l'écriture ne se limite pas au travail descriptif d'un documentaliste, mais englobe à la fois le travail simultané du langage et du discours. En effet, quand Dib s'est saisi de la langue française comme moyen d'expression, il a dû la « déterritorialiser ». C'est-à-dire qu'il a opéré un déplacement du cadre formel de la langue française pour l'insérer dans son

⁸⁶ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

⁸⁷ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

⁸⁸ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

imaginaire littéraire algérien. Mais il est faux de croire que cette déterritorialisation de la langue française se passe d'une manière pure. Il y a en effet tout un ensemble d'échanges, de contaminations de la langue par l'imaginaire et *vice versa* à tel point que le résultat d'une telle déterritorialisation devient complètement inestimable. Par la déterritorialisation-reterritorialisation la littérature francophone acquiert une richesse d'expression littéraire très grande à travers tous les glissements, les transferts, les bavures linguistiques possibles dans le contexte de plurilinguisme qui lui est inhérent. L'écrivain francophone évide une partie de l'univers de la langue française pour le remplir de la substance de son imaginaire propre. « Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier⁸⁹ ».

L'histoire de la littérature francophone est celle d'une prise de conscience, non pas seulement politique, comme on a coutume de le dire, mais aussi esthétique, la prise de conscience esthétique du poète, de l'écrivain. En effet, le pouvoir du langage précède celui de l'action politique et militaire. La soumission ne peut perdurer là où l'art commence à poindre. Il existe un art martial que des esclaves africains ont inventé au Brésil à l'époque esclavagiste.

⁸⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari (1975), *op. cit.*, p. 33.

Ces esclaves arrivaient par bateaux pour travailler dans les plantations de canne à sucre. Ils n'avaient pas le droit de se battre entre eux ni de s'entraîner aux sports de combat. Mais en dehors des heures de travail, ils avaient le droit de rendre hommage à leurs Saints. Alors, ils utilisaient la musique et la danse pour masquer cette pratique martiale qui plus tard s'appellerait *Capoeira*. On raconte que les esclaves qui réussissaient à s'enfuir le faisaient grâce à cet art. Les premiers textes francophones se confondaient avec la littérature coloniale dans leur visée ethnographique, ce qui a conduit certains critiques à parler d'une écriture « d'imitation ». Ils n'ont pas vu le créateur qui avançait masqué sous l'habit de l'imitateur avec lequel il devait se confondre en attendant l'affirmation qu'apporteraient Césaire, Senghor, Dib, Kateb et les autres grands noms de la littérature francophone.

A. Le devenir révolutionnaire

En Algérie notamment, le mot « réalisme » est resté, d'une certaine manière injustement, attaché à l'œuvre de Mohammed Dib. Non pas qu'il ne convienne pas à qualifier l'œuvre ou l'homme. Mais bien parce qu'il ne couvre qu'une parcelle infime du projet littéraire de Mohammed Dib. Si bien que même pour la période la plus « réaliste » de cet auteur, c'est-à-dire la période de la trilogie *Algérie*, le mot reste insuffisant, voire impertinent, par exemple pour lire pleinement *L'Incendie*⁹⁰ ou encore certains passages oniriques de *La Grande maison*⁹¹. Il ne faut voir dans ces lectures des ouvrages de Dib que ce qu'elles furent réellement, c'est-à-dire des commencements, des ébauches, des débuts de lecture. Car il a bien fallu passer par là pour lire Mohammed Dib et toute cette littérature qui poussait partout sur les territoires des anciennes colonies françaises. A présent, le recul historique aidant, il ne faut se refuser à aucune intuition, à aucune tentation dans l'approche de Mohammed Dib. Ce sera toujours dans l'intérêt du texte, et ce faisant de l'auteur et du lecteur, que se feront les lectures les plus téméraires. Car ce qui menace la mémoire d'un écrivain décédé n'est pas l'erreur, mais justement l'excès de vérité, la juste

⁹⁰ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

⁹¹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

interprétation, la dernière lecture. Or, c'est bien par cette idée de l'inachevé, de l'éternel recommencement,⁹² qui est aussi une idée du devenir, que Dib rencontre Deleuze. Le devenir de l'Algérie n'a cessé de tourmenter Dib et de nourrir son imaginaire, avec le devenir de l'écrivain, de la littérature francophone, de la création artistique en générale. Et, il faut bien l'avouer, parler de toutes ces questions en termes de devenir, est déjà une manière de déterritorialiser la pensée deleuzienne, de se servir de ses concepts comme de points d'interrogations qui jalonnent sa pensée et la maintiennent ouverte à toutes les possibilités.

Du concept du « devenir » émane la vision que Deleuze a de la littérature et, en somme, de la création artistique. En effet, Deleuze récuse la conception mimétique de l'art en général et de la représentation en littérature en particulier. Le devenir chez Deleuze est avant tout une affaire de « fuite » et de « déterritorialisation », de prise de distance par rapport à un principe ou un « modèle-d'être ». Car, comme c'est souvent le cas chez Deleuze, il faut tout prendre à la lettre et fuir autant que possible les métaphores et les symboles. Un modèle-d'être serait par exemple l'Homme européen, blanc, adulte... Mais

⁹² Tout le roman *Habel* tourne autour d'une phrase qui revient comme un *leitmotiv* : « Les mêmes choses aux mêmes endroits. »

il peut être aussi un principe ou une idée pourvu qu'il s'auréole d'une majuscule ou d'un idéal de pureté, de transcendance : le Bien, la Justice, la Liberté ... Le devenir serait ainsi simplement une manière de dire « non », un *désir* de différence : « Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, [...] trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, [...] au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants⁹³. » Ce qui importe dans un devenir-animal est le mouvement de fuite, l'instinct animal que retrouve l'homme pour échapper au désespoir de son humanité :

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. [...] Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel,

⁹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975), *op. cit.*, p. 24

sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel⁹⁴.

Le meilleur moyen de comprendre le devenir-animal de Deleuze serait peut-être de regarder d'abord ce qu'il n'est pas. C'est-à-dire commencer par évacuer de l'esprit l'association facile qu'une première approche du devenir-animal peut induire et qui consiste à saisir le processus du devenir par la queue et à chercher l'homme « devenu » animal ou l'animal « devenu » homme. Or, comme l'écrit Deleuze : « il est évident [...] que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose ». En effet, ce qui compte surtout est le processus, le devenir lui-même : « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même ». En somme, il n'y a pas de métamorphose à proprement parler. Et quand bien même cette métamorphose serait réelle, elle ne serait qu'une possibilité parmi tant d'autres : « Il ne s'agit pas d'une ressemblance entre le comportement d'un animal et celui de l'homme, encore moins d'un jeu de mots. Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible⁹⁵. » Ce qui prime avant tout

⁹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, 2, Paris, Minuit, 1980, p. 291.

⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975), *op. cit.*, p. 40.

est le mouvement par lequel l'homme cesse d'« être » et entre en « devenir ».

Une autre idée trop évidente pour être vraie, et de laquelle il faut absolument se garder dans l'appréhension du concept deleuzien du devenir, serait celle qui considère le devenir comme une évolution ou une filiation. Ce qui réduirait en définitive le devenir à ce qu'il est censé produire ou engendrer. Or, le devenir ne produit rien en dehors de lui-même :

Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. Si l'évolution comporte de véritables devenirs, c'est dans le vaste domaine des symbioses qui met en jeu des êtres d'échelles et de règnes tout à fait différents, sans aucune filiation possible. Il y a un bloc de devenir qui prend la guêpe et l'orchidée, mais dont aucune guêpe-orchidée ne peut descendre⁹⁶.

Au lieu de l'idée de l'évolution par filiation, Deleuze préfère associer au devenir une idée d'involution qui, sans être une forme de régression, opère une rupture dans la chaîne de l'évolution par filiation et trace une ligne créatrice entre des éléments hétérogènes qui communiquent par contagion comme dans un rhizome. Cette condition est fondamentale dans la pensée deleuzienne. Elle permet, en effet, tous les espoirs de libération dans une société, par exemple par le fait qu'en récusant les relations de filiation, elle refuse toute idée d'ordre, de hiérarchie et de stabilité, ouvre tout une

⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), *op. cit.*, p. 291.

perspective de libération. Puisqu'il n'y a plus de modèle, il n'y a plus de nécessité de modélisation. Il y aura seulement des éléments hétérogènes, des corps, des blocs de corps et pas d'impératif d'appartenance ; seulement des stratégies d'alliance créatrices. Là exactement réside l'aspect révolutionnaire de la philosophie du devenir :

Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire⁹⁷ ».

Dans un entretien avec Claire Parnet, Deleuze dit une chose magnifique sur le syndrome de la page blanche : « La page blanche n'est pas la crainte de l'écrivain ; elle est son idéal ». Cette notion d'involution et de non-correspondance caractérise l'œuvre de Mohammed Dib, une œuvre qu'on aurait du mal à qualifier autrement que par le devenir qui l'habite. Car, dès le début, l'écriture de Dib avait davantage à voir avec une quête de l'enfance première, de la pulsion créatrice, du verbe « juste » qui n'est pas le meilleur

⁹⁷ *Ibid.*, p. 292.

verbe, mais le mot minimal qui ne se rapporte à rien en-dehors de lui-même, ni par filiation, ni par correspondance. Comme si l’effacement, l’involution, le silence étaient son projet ultime. Pour cela, l’œuvre de Dib est une écriture du devenir, du devenir-écrivain d’un homme, mais aussi du devenir-révolutionnaire d’un peuple. Car, comme l’affirme Deleuze, le devenir est aussi l’expression d’une collectivité : « Dans un devenir-animal, on a toujours affaire à une meute, à une bande, à une population, à un peuplement, bref à une multiplicité⁹⁸. » Dans cette perspective, l’écrivain n’écrit pas pour son peuple, pour sa classe. Ce sont eux qui s’expriment au travers de son écriture, comme il le disait en 1958 à propos de sa situation d’écrivain public⁹⁹.

Les propos de Dib sur le rôle de l’écrivain francophone introduisent, en effet, une notion fondamentale dans la relation de l’un et du multiple que recouvre le devenir-écrivain des auteurs francophones. Il y a une multiplicité de voix qui jaillissent de tout écrivain. C’est pour cela que le devenir est avant tout affaire de multiplicité, de collectivité. L’écrivain francophone, comme écrivain public, s’inscrit dans un devenir qui le dépasse. Il est ce par quoi quelque chose parle, quelque chose de plus grand et de plus important que

⁹⁸ *Ibid.*, p.292.

⁹⁹ Entretien pour *Témoignage*, *op. cit.*

l'homme qu'il est. Il suffit de lire *La Grande maison*¹⁰⁰ par exemple pour se rendre compte de ce quelque chose qui gronde et qui menace au travers du roman de Mohammed Dib. Le feu qui couve dans la conscience d'une population longtemps asservie ; c'est la révolution à venir annoncée dans *L'Incendie*¹⁰¹ : « Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain : ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat¹⁰². »

Une multiplicité de voix parlent à travers l'écriture d'un homme pris dans un devenir-écrivain. L'involution qui caractérise le devenir ramène l'écrivain à son peuple, non pas pour lui écrire, plutôt pour l'écrire. C'est ainsi que Dib se définit comme écrivain public, c'est-à-dire comme celui qui écrit à la place de ceux qui n'ont pas accès à la parole. Dib entend à la lettre l'expression « d'écrivain public ». Kateb Yacine par exemple, à son arrivée en France, a d'ailleurs véritablement exercé cette fonction auprès des populations d'immigrés algériens. Si bien que les tourments, les préoccupations des

¹⁰⁰ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

¹⁰¹ Mohammed Dib (1954), *op.cit.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 130.

ouvriers analphabètes, du peuple muet, se propagent, contaminent l'écrivain sur un mode proprement rhizomatique. Ainsi, l'auteur se retrouve-t-il précipité dans un devenir-écrivain et écrit-il « pour » la multiplicité elle-même prise dans un devenir-révolutionnaire. Dans *La grande maison*¹⁰³, Dar Sbitar est la scène de théâtre où se joue la vie d'une famille, de plusieurs familles, d'une multiplicité immense. Une micro-Algérie grogne, le noyau d'un discours, d'une parole collective qui passe à travers le texte, celle des Indépendances.

¹⁰³ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

B. Le devenir-animal

La hantise de la horde, de la meute, caractérise la trilogie *Algérie*. Cela est d'autant plus visible dans *Le Métier à tisser*¹⁰⁴ où des vagues de mendiants envahissent la ville. Même le personnage le plus isolé parle au nom d'une collectivité : les femmes, les fellahs, les tisserands. Cette caractéristique de l'écriture dibienne apparaît à travers une interrogation de Deleuze : « Qu'est-ce qu'un cri indépendamment de la population qu'il appelle ou qu'il prend à témoin¹⁰⁵ ? » Dans le devenir-écrivain de l'auteur, il y a aussi un devenir-animal des personnages et de l'écriture qui se fait toujours au pluriel, sur le mode la meute. Tel est le cas d'Aini, le personnage féminin principal de la trilogie et mère du protagoniste Omar, qui pour sauver sa famille, est prise dans un devenir-animal qui lui permet d'échapper à l'effondrement de la structure œdipienne de sa famille par la mort du père :

- C'est le déjeuner ?

Aini épluchait des cardons indigènes, courts et épineux.

Oui, le déjeuner.

A quelle heure allons-nous manger ? Il est onze heures et demie.

Nous mangerons quand ça sera prêt.

Maudits soient les pères et mères de ces cardons.

Omar s'apprêta à sortir. [...]

¹⁰⁴ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari (1980), *op. cit.* p. 293.

Tu n'as pas honte, fille !

Aini tenta de le saisir par le bras. Peine perdue. Il se déroba. Soudain elle lança le couteau de cuisine avec lequel elle tailladait les cardons. L'enfant hurla ; il le retira de son pied sans s'arrêter et se précipita dehors, le couteau à la main suivi par les imprécations d'Aini¹⁰⁶.

Le couteau qu'Aini plante dans le pied de son fils déchire tout une image stéréotypée de la femme maghrébine. Longtemps présentée comme symbole de soumissions et de ménagère dévouée, la femme maghrébine est en effet souvent associée dans l'imaginaire littéraire occidental à une femme unique aux prénoms invariables d'Aïcha ou de Fatima. L'image que renvoient Aini dès sa première apparition est complètement à l'opposé de ce à quoi pourrait s'attendre un lecteur européen habitué aux récits exotiques dont l'avait imprégné la littérature coloniale : « Elle (Aini) était devenue anguleuse, toute en gros os. Depuis longtemps, tout ce qui fait le charme d'une femme avait disparu chez elle. Efflanquée, elle avait aussi la voix et le regard durs¹⁰⁷ ». Et cela ne concerne pas uniquement Aini, car le devenir-animal est avant tout une affaire de multiplicité, de meutes. La femme, ou les femmes, dans l'œuvre de Dib s'écrivent souvent au pluriel :

¹⁰⁶ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 131.

Les femmes, elles, à Bni Boublen, ont le teint ensoleillé du miel et sont comme l'or. Toutefois rien de cela ne dure bien longtemps : la vieille malédiction pèse sur elles. Vite elles acquièrent des corps de portefaix et leurs pieds qui foulent la terre portent de profondes crevasses. Certaines traînent des corps maigres qui laissent saillir les côtes. D'une manière ou d'une autre leur grâce se fane en un clin d'œil¹⁰⁸.

Aïni aurait pu être belle, elle l'a probablement été autrefois, mais à l'heure où Dib la met en scène, au moment où l'Algérie souffre sous l'occupation française, la beauté n'est plus possible pas plus que sa vie de femme d'ailleurs. L'auteur ne met guère l'accent sur les raisons de cet état de fait dans son roman. Il met seulement au jour la vie d'une femme, d'une multiplicité de femmes en devenir-animal dont toute l'existence tend vers un but bestial, nourrir les enfants :

Aie ! Ne disons pas, Zina ma chère, que nous avons déjeuné. Disons seulement que nous avons trompé la faim, répliqua Aïni. Nous souhaiterions, bien-sûr ; nous souhaiterions... [...] Nous passons notre temps à tromper la faim, reprit-elle. [...] La faim déjouée, n'est-ce pas ? ce que nous faisons tous les jours, commenta la femme¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁰⁹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 54.

Ce n'est pas uniquement par pudeur que Dib ne s'étale pas dans son œuvre et ne fait pas de l'écriture une affaire personnelle ni intime. C'est surtout par nécessité que l'auteur se retire et laisse autre chose passer, écrire à travers lui. Car le devenir ne peut pas être l'affaire d'un seul homme. Et même quand celui-ci se trouve esseulé, acculé par des circonstances historiques impitoyables, il y a toujours une fissure, une brèche dans l'édifice littéraire, par laquelle d'autres voix s'embarquent et permettent à l'élan de la multiplicité, à l'esprit de la meute d'atteindre l'écrivain, de le précipiter sur une ligne de devenir : « Bancs, bandes, troupeaux, populations ne sont pas des formes sociales inférieures, ce sont des affects et des puissances, des involutions, qui prennent tout animal dans un devenir non moins puissant que celui de l'homme avec l'animal¹¹⁰. » En définitive, dans tout devenir il y a une multiplicité, une destinée collective, c'est bien dans une meute qu'Omar louvoie à la recherche d'un quignon de pain à l'ouverture de *La Grande maison* : « Harcelé de tous côtés, le gosse s'enfuit à toutes jambes, la meute hurlante sur ses talents. [...] Il louvoya longtemps entre les groupes. Puis, d'un trait, il fendit dans la cohue, arracha son pain à un courtaud¹¹¹. [...] ».

¹¹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari (1980), *op. cit.*, p.293.

¹¹¹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 7.

Cet élan bestial, cette volonté de vie indomptable transforment les personnages féminins de la trilogie en femmes-louves en mégères non humaines qui montrent les dents et attendent l'heure fatidique de la révolution que la trilogie annonce en filigrane :

- Ce n'est pas un fils que j'ai là, mais un chien des rues ! Elle avait visiblement rongé son frein. Omar la regardait s'égosiller à l'envi : Oui, un chien des rues ! Un chien des rues ! Elle rejeta en arrière les pans de son fichu qui la gênaient. Où errais-tu jusqu'à cette heure ? Où ? Où ? Dis-moi ! ha haï ! Dois-je te déchirer la figure ou déchirer la mienne ? Les plumes du mal t'ont poussé ! Te crois-tu un homme déjà ? Te crois-tu tout permis ? Je te donne ma parole que ça ne sera pas ! J'ai encore des forces pour te briser... »¹¹²

Le linguiste H-Vidal Sephiha¹¹³ a fait une étude remarquable sur l'intensif et ses marques dans le discours. Il a plus exactement révélé la corrélation étroite qu'il y a entre l'intensité d'un discours et les conditions de vie des locuteurs. A ce titre, la diatribe d'Aini à l'encontre de son fils porte les marques du discours intensif élaboré par Sephiha : le nombre élevé des points d'exclamation, l'usage abusif de l'interrogation et surtout la redondance des expressions liées à l'horreur comme : « te déchirer la figure », « te briser » en

¹¹²Mohammed Dib (1957), *op. cit.*, p. 7-8.

¹¹³ Sephiha H.-Vidal. « Introduction à l'étude de l'intensif. » *In : Langages*, 5^e année, n°18, 1970. *L'ethnolinguistique*, sous la direction de Bernard Pottier, pp. 104-120.

plus du mot « chien » pour désigner son fils. Dans *Kafka, pour une littérature mineure*¹¹⁴, Deleuze et Guattari ont repris également la corrélation entre la présence des marqueurs de l'intensif dans un discours et les conditions de vie du locuteur auquel il est attribué : « On pourrait appeler en général intensifs ou tenseurs les éléments linguistiques, si variés qu'ils soient, qui expriment des « tensions intérieures d'une langue¹¹⁵ ».

Mais l'importance de l'intensité chez Dib ne se limite pas uniquement au langage. Elle s'étend bien au-delà du discours pour fonder une sorte d'intensité historique qui caractérise l'écriture. Les personnages de la trilogie *Algérie* vont tous de mal en pis. L'intrigue les use comme si le récit avançait infailliblement à leur dépend. Aïni entame la trilogie comme une femme solide et la fin du *Métier à tisser*¹¹⁶, elle apparaît vieillie et se plaint de douleurs dans tout son corps. La Grand-mère ne survit pas au premier volet de la trilogie. Zhor disparaît dès la fin de *L'Incendie* et se retrouve prisonnière du foyer conjugal. Lala, qui se marie au début de *L'Incendie* est à la fin du roman une femme battue et menacée de répudiation. Tout va *crescendo* chez Dib.

¹¹⁴ *Op. cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁶ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*

L'écriture n'épargne personne et l'accélération, l'affolement de l'histoire précipite l'irréparable, l'inéluctable : la révolution. L'historicité de la trilogie réside peut-être moins dans des dates, des lieux ou tout autre effet du réel, que dans l'intensité de son écriture et les bouleversements qu'elle fait subir à des personnages qui se retrouvent pris dans des devenir-bête-affamée, des devenir-loque, des devenir-fou... Chaque personnage est frappé d'un puissant affect qui peut le sauver (Omar qui entre en agencement avec le monde ouvrier, puis militant) ou le perdre (Zhor, Habel, Arfia, Madjar...). « Les affects sont des devenirs¹¹⁷ » et les devenirs s'opèrent dans des agencements. Il est intéressant de remarquer que les personnages qui « réussissent » chez Dib sont ceux qui arrivent à opérer des agencements comme Omar. Ce n'est pas le cas d'Aïni, en revanche, qui échoue dans sa tentative d'intégrer le réseau de la contrebande.

Le désir de puissance s'inscrit dans la multiplicité et la meute. Ce qui agite les habitants de Dar Sbitar n'est pas la faim. La misère n'est que le symptôme d'une contamination plus profonde et aussi plus maléfique. Car, en même temps que les habitants de Dar-Sbitar se sont retrouvés pris dans des devenirs-animaux multiples, l'animal en eux, lui, était pris dans un devenir-révolutionnaire galopant. Dans le devenir-animal s'éveille l'instinct de meute

¹¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari (1980), *op. cit.*, p. 314.

qui sommeil dans l'homme, la nécessité de se réunir dans des maisons, des tribus, des corporations : les réunions de fellahs dans *L'Incendie* ou encore les rencontres clandestines des tisserands dans *Le Métier à tisser*. Car, comme la nature, la société ne ménage point les solitaires. Et l'homme révolté (qui est toujours un animal blessé) le sait bien. C'est pour cela que dans chaque devenir-animal des agencements s'opèrent, des alliances, des groupements, des attroupements. Dans le devenir-animal, l'homme perd à chaque fois un peu de son civisme, de sa domesticité, mais cela est toujours compensé par l'éveil de son humanité première, qui est aussi une forme de barbarie. Les agencements qui s'opèrent dans les devenirs-animaux ne se soumettent guère aux organisations ordinaires, et encore moins aux institutions étatiques. Dans l'œuvre de Dib, un exemple de ces agencements se rencontre dans *Le Maître de Chasse*¹¹⁸ et dans *Dieu en Barbarie*¹¹⁹ avec les mendiants de Dieu, ce groupe mystérieux de bénévoles qui tentent d'aider les paysans nomades. D'ailleurs, il n'est pas anodin que l'autorité administrative, nouvellement installée au pouvoir après l'indépendance de l'Algérie, voit d'un très mauvais œil l'action du meneur du groupe Hakim Madjar et finisse par l'assassiner. En

¹¹⁸ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

¹¹⁹ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

effet, le technocrate Kamel Waëd, représentant de l'autorité administrative, avait percé la menace secrète qui couvait derrière les agissements de Madjar : la contagion. Il avait compris que Madjar n'était plus tout à fait un homme, qu'il était déjà l'un de ces « saints » qui « ont été des gêneurs en leur temps, qui veillent et éveillent¹²⁰ ». Dans ces deux romans, qui sont peut-être les deux œuvres les plus profondes et les plus abouties de la littérature algérienne après l'indépendance, se trouve une réflexion permanente sur la révolution, l'ordre et la civilisation. Toute révolution bute toujours sur une limite quand les révolutionnaires s'arrêtent sur leurs acquis. Cette question « des acquis de la révolution » tourmente les personnages de Dib et scelle leur désunion. Madjar croit à l'instinct animal de la révolution, aux multiplicités, à la solidarité de la horde. Waëd, en revanche, est un animal social et politique (mais un animal domestique) du parti unique qui veut civiliser la Barbarie. Deleuze a très bien décrit cette divergence de pensée qui correspond à celle des protagonistes des deux romans de Dib : « La meute est à la fois réalité animale, et réalité du devenir-animal de l'homme ; la contagion est à la fois peuplement animal, et propagation du peuplement animal de l'homme ». En réalité, Kamel Waëd et Hakim Madjar représentent deux modes de pensées radicalement différents. Le

¹²⁰ Jean Déjeux, *Mohammed Dib*, Québec, Éditions Naaman de Sherbrooke, 1977, p. 23.

technocrate est persuadé qu'après l'indépendance de l'Algérie, il n'y a plus de place pour l'esprit révolutionnaire et que le désordre de la révolution doit céder la place à l'organisation unique du parti et aussi à son pouvoir central¹²¹. Madjar, au contraire, appartient à l'homme de la machine de guerre, de la révolution et voit les choses sur un mode deleuzien. Il veut consolider l'esprit tribal de meute sur lequel ont vécu de tout temps les habitants de la Barbarie. Mais le conflit dépasse de loin les deux personnages. Dib, à travers la confrontation de Waëd et Madjar, dévoile une contradiction fondamentale de l'Algérie indépendante que beaucoup passent sous silence et qui se rapporte à la constitution de l'Etat. L'Algérie a conquis son indépendance grâce à la machine de guerre révolutionnaire. Or, comme le souligne Deleuze : « La machine de guerre est toujours extérieure à l'État [...]»¹²². » Waëd est un personnage œdipien par excellence. Un de ces Algériens qui n'ont pas symboliquement tué leur père comme le disait Dib dans un entretien avec Salim Jay diffusé sur France Culture. Technocrate et bureaucrate, il est un homme d'état, d'administration, de la structure paternelle verticale et

¹²¹ Tel est le thème profond du précédent roman *La Danse du roi* (1968), dans lequel la protagoniste Arfia traîne à sa suite une horde d'anciens maquisards qui ne trouvent plus leur place dans la nouvelle Algérie indépendante.

¹²² Gilles Deleuze, Félix Guattari (1980), *op. cit.*, p. 296.

transcendante. Il déteste sa mère parce qu'elle a permis à un autre homme de lui payer ses études. Tout à une valeur familiale, personnelle, intime à ses yeux. Madjar, cependant, est un nomade qui évolue sur un mode rhizomique rejetant toute structure, toute organisation. Il est ce que Deleuze appelle « le chef de bande » ou encore « le chef de meute ». C'est lui qui mène le groupe des mendiants de Dieu et c'est en lui et par lui que passe le devenir-animal de tout le groupe : « [...] partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal. Pas de loup tout seul peut-être, mais il y a le chef de bande, le maître de meute, ou bien l'ancien chef destitué qui vit maintenant tout seul, il y a le Solitaire, ou encore il y a le Démon¹²³. »

La position de « chef de meute », un autre personnage la tient chez Dib presque pour les mêmes raisons mais d'une manière différente. D'abord parce qu'il s'agit d'un personnage féminin, Arfia. Et ensuite parce que n'arrivant pas oublier son existence dans le *djebel*¹²⁴, celle-ci est décidée à mener jusqu'au bout sa bande de maquisards qui n'arrivent plus à trouver leur place dans la nouvelle Algérie indépendante.

¹²³ *Ibid.*, p. 297.

¹²⁴ Le maquis en arabe.

Le chef de meute, aussi appelé l'« anomal » par Deleuze, représente en réalité un seuil à franchir ou « bordure¹²⁵ », vers quoi tend toute déterritorialisation, toute fuite aussi. Dans *Cours sur le rive sauvage*¹²⁶, le protagoniste campe devant une porte. L'on ignore s'il la garde ou attend de la franchir. Sa situation rappelle celle du sorcier anomal que décrit Deleuze : « Les sorciers ont toujours eu la position anormale, à la frontière des champs ou des bois. Ils hantent les lisières. Ils sont en bordure du village, ou entre deux villages¹²⁷. » L'on rencontre souvent chez Dib des personnages coincés, pris entre deux mondes, qui évoluent en bordure, en marge d'un monde qui leur est étranger. Arfia et sa bande ne trouvent pas leur place dans la nouvelle Algérie indépendante et n'arrivent pas à oublier leur vie dans le maquis dans *La Danse du roi*¹²⁸. Le héros de *Qui se souvient de la mer* est pris dans la lutte entre deux villes. Et ainsi ces marginaux, ces êtres de la périphérie, se retrouvent diabolisés. Deleuze exprime bien cette malédiction qui accompagne le devenir animal :

¹²⁵ *Ibid.*, p. 300.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹²⁸ Mohammed Dib (1968), *op. cit.*

Il y a toute une politique des devenirs-animaux, comme une politique de la sorcellerie : cette politique s'élabore dans des agencements qui ne sont ni ceux de la famille, ni ceux de la religion, ni ceux de l'État. Ils exprimeraient plutôt des groupes minoritaires, ou opprimés, ou interdits, ou révoltés, ou toujours en bordure des institutions reconnues, d'autant plus secrets qu'ils sont extrinsèques, bref anomiques. Si le devenir animal prend la forme de la Tentation, et de monstres suscités dans l'imagination par le démon, c'est parce qu'il s'accompagne, dans ses origines comme dans son entreprise, d'une rupture avec les institutions centrales, établies ou qui cherchent à s'établir¹²⁹.

Dans *Dieu en Barbarie*¹³⁰, Kamel Waëd représente la machine d'Etat qui cherche à s'établir et qui s'oppose au devenir-animal du groupe des mendiants de Dieu. Car, pour s'établir, l'Etat doit réprimer tout ce qu'il ne peut s'approprier, qui se situe en dehors de son territoire. Or, la meute est toujours extrinsèque à l'Institution. Il n'y a de devenir que par rapport à un intérieur et un extérieur, un dedans et un dehors, un oui ou un non. Et rien n'est plus radical qu'un devenir. Car celui-ci va toujours en s'intensifiant. Dib fait passer à son héros de *Cours sur la rive sauvage*¹³¹ des épreuves interminables jusqu'à déboucher sur la ville-nova : « Là où nous nous trouvions, c'était nulle part, et

¹²⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari (1980), *op. cit.*, p. 302

¹³⁰ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

¹³¹ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

il n'était guère possible de deviner où nous émergerions. [...] Et ... Entraîné par le même souffle avec tous ceux qu'elle projetait ou attirait, *l'autre*, la ville-nova, m'apparut¹³². [...] » Il y a dans les romans de Dib un conflit profond avec l'espace dans lequel tous les personnages sont pris. Dans la trilogie *Algérie*, il s'agit de Dar-Sbitar et des terres des fellahs, dans les romans suivants, de la ville comme espace d'anéantissement ; dans la trilogie nordique il est question des plaines nordiques, vastes et lumineuses comme des déserts de neige déterritorialisés. Dans *Le Désert sans détour*¹³³, le désert prend à parti les deux personnages du roman alors que Habel, dans le roman éponyme, est dérouté par la ville étrangère où il se trouve. Le lecteur en est à se demander pourquoi cette hantise de l'espace et surtout pourquoi ce besoin impérieux de se déterritorier toujours plus loin et irréparablement.

Il y a dans tout devenir un appel irrésistible du silence, de l'ineffable, qui est une forme de devenir-imperceptible. Car ce qui ne peut être dit peut toujours être dissimulé par la parole qui dans ce cas lui sert de voile. Et cela n'est pas un échec du langage, mais seulement l'une de ses possibilités. De même qu'une part de non-dit est comprise dans toute parole, le silence est

¹³² *Ibid.*, p. 35.

¹³³ Mohammed Dib (1992), *op. cit.*

potentiellement présent dans toute expression. Il peut même, sous l'effet de certains procédés rhétoriques particuliers, être la part la plus intelligible d'un discours. Là réside un des dangers du devenir-écrivain : le devenir-imperceptible ou la reterritorialisation dans son propre jardin.

3. Poétique de la déterritorialisation

Quand l'écriture devient expérimentation, elle crée un espace d'illisibilité, d'enfouissement, d'opacité qui lui est propre, qu'elle fait et dans lequel elle se fait. Espace essentiellement ambigu car insignifiant, que le signifiant ne couvre pas et que le signifié ne représente pas. Pour cette raison, l'espace proprement littéraire se voit occulté par un discours idéologique qui, quant à lui, ne tolère pas l'ambiguïté. Dans l'œuvre de Mohammed Dib cet espace apparaît pour la première fois dans *Qui se souvient de la mer*¹³⁴ où Mohammed Dib « expérimente » un espace ambigu qui prenne ses distances avec celui du discours idéologique. Cet élément a d'ailleurs rendu la lecture de ce texte difficile aux familiers de la clarté apparente des textes réalistes. Roman de la rupture par excellence, du creusement, de l'enfouissement du sens, *Qui se souvient de la mer*¹³⁵ ouvre une aire/ère nouvelle dans l'œuvre dibienne, l'ère de deux exigences. Exigence de l'écriture bien entendu, mais aussi exigence de lecture. « [...] Cette façon qu'ont les gens de s'agiter ! C'est déjà contrecarrer l'ordre établi des saisons, des classes, des races, de la vie, de

¹³⁴ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

¹³⁵ *Ibid.*

la mort¹³⁶. » Roman du renversement de tous les ordres établis, *Qui se souvient de la mer* ne s'ouvre qu'aux lecteurs téméraires prêts à se délester de tous leurs *a priori* sur la littérature algérienne francophone en générale et sur l'écriture de Mohammed Dib en particulier. Car, si les romans de la trilogie *Algérie* ont fait accéder Mohammed Dib à la scène littéraire nationale et internationale, *Qui se souvient de la mer* confirme Mohammed Dib comme écrivain au sens le plus élevé du terme. Désormais, tout en écrivant sur l'Algérie, l'écriture dibienne prendra de la hauteur pour interroger la condition de l'Homme :

Ça devenait une sorte de jeu : où se trouvait la différence ? Ce jeu se jouait au même moment dans la metabkha, au plafond bas et enfumé, aux murs tachés de graisse, et à travers le monde, l'endroit était sans importance. Comme cette autre ville qui n'ignorait rien et chantait néanmoins, ce qui ne manquait pas d'imprévus de prime abord ; mais personne ne se doutait encore de son existence, nous n'entendrions pas de sitôt ses chansons aussi bien que ses cris. Je continuais à l'épier, c'était devenu un jeu, et nous ne savions quelle sorte de jeu¹³⁷. »

L'écriture de Dib tend à l'universel dans *Qui se souvient de la mer*¹³⁸ et dans tous les textes qui suivront. L'espace référentiel des textes aura

¹³⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁸ *Ibid.*

relativement peu d'importance sur leur lecture. Beaucoup présenteront davantage d'espaces relevant de l'imaginaire que du réel. Et à l'affolement d'une écriture qui rompt avec tous les codes de la tradition romanesque s'ajouteront l'affolement des personnages, leur détresse, leur humour, leur sarcasme qui obéiront à une force endiablée, laquelle précipitera l'écriture dibienne vers une dimension jusque-là inexplorée. Le travail de l'écriture deviendra alors une recherche esthétique exigée par le contexte même de sa production, à savoir la francophonie. Les premières œuvres de Mohammed Dib portaient le poids d'une histoire littéraire qui s'était faite en Métropole. Mais désormais, Dib a conquis sa liberté d'auteur.

L'espace de *Qui se souvient de la mer*¹³⁹ s'avère espace disloqué, constamment menacé par le chaos et la prolifération d'une ville monstrueuse qui se déforme sous sa propre excroissance : « Pendant que ces étages de folie poussent d'une façon chaotique, entre leurs échelles veillent sans s'user de féroces lueurs insomnieuses¹⁴⁰. » Lieu du cauchemar où s'élabore le récit d'une guerre qui n'est pas seulement la guerre d'Algérie, mais qui est aussi l'espace cauchemardesque sur lequel se font toutes les guerres. Le narrateur

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

évolue dans cette ville en proie à son propre désastre. Pourtant des références à des lieux réels existent dans cette ville en dévastation :

Les oiseaux guerriers, les oiseaux iriaces qui se gavent d'olives battaient de leurs vagues ricaneuses les falaises de Lalla Seti : octobre. Ils savaient ce qui se passait entre les murs de la ville. Ils n'en avaient cure. Octobre¹⁴¹.

Alors tu étais à Ouahrane¹⁴² ?

- Tiens, un jour que j'étais de passage à Moghnia¹⁴³...

Lalla Seti, Ouahrane, Moghnia sont bel et bien des lieux réels situés dans l'Ouest algérien. Mais, bien que ces références permettent de localiser l'intrigue dans une ville de la région occidentale de l'Algérie (à Tlemcen notamment), elles ne justifient pas une lecture du roman selon les codes du réalisme. Bien au contraire, ces lieux ne sont intégrés au récit qu'après qu'ils ont été ravagés par la trame romanesque et travaillés par l'écriture au lieu d'être représentés par elle. Lalla Seti, Ouahrane, Moghnia sont dans *Qui se souvient de la mer*¹⁴⁴ littéralement des lieux *autres* qui témoignent du triomphe de l'espace littéraire sur ses propres références. La rupture avec l'esthétique de

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴² *Ibid.*, p. 14.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

la trilogie *Algérie* est donc ici consommée. Là où les textes de la première trilogie représentaient l'espace de la « nation » à venir, *Qui se souvient de la mer*¹⁴⁵ éprouve cet espace, l'accable et le soumet à tous les dangers des interrogations les plus intransigeantes. « Qu'est-ce que j'allais devenir à présent ? Etais-je venu manger mon cœur dans cette metabkha¹⁴⁶ ? », se demande le narrateur dans la gargote où il déjeune habituellement. La certitude de l'idéologie nationaliste est ici battue en brèche par les interrogations du narrateur.

Pourtant le narrateur est viscéralement attaché à sa ville au point de s'y identifier comme à son propre corps :

Sortant de la metabkha, tout à l'heure, je n'entendais encore qu'un grave bourdonnement à la limite de l'ultra-son. Ce bourdonnement porteur d'un chant échappant aux lois de l'harmonie s'accordait pourtant à ce qui m'entourait. La disposition de la ville : un enchevêtrement de boyaux creusés dans le basalte sur plusieurs étages, avec quelques fentes seulement sur l'air libre mais qu'il est fort difficile de repérer, cette disposition même facilite la communication. En effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale à présent, abstraction faite de la faculté que nous avons de nous déplacer ? Certes, le plus reclus de ces

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

couloirs les plus tortueux possède, à coup sûr, plus d'animation, plus d'idées, que le cerveau le plus actif du plus ingénieux de ses habitants. Chacun, chaque galerie s'entend, sa vie propre, reliée toutefois par d'invisibles fils au reste, notamment au centre nerveux que nous nommons Médresse, qui ne se limite d'ailleurs pas au seul Médresse mais s'étend à toutes les circonvolutions voisines où un monde en réduction s'abrite. Moi qui y habite depuis ma naissance ou presque, je n'en vois la structure complète que par un effort d'imagination et de dépaysement que je ne peux soutenir longtemps. Je ne porte plus ma vieille cité comme mon corps¹⁴⁷.

L'espace, enjeu principal du texte, n'est plus un espace encadrant les personnages et encore moins la scène sur laquelle se déroulerait l'intrigue. De fait, l'espace dans *Qui se souvient de la mer* fait maintenant partie du récit, est lui-même intrigue, aventure, où se joue la destinée de l'œuvre. Il est personnage. Son drame est le drame du protagoniste et de l'homme algérien. Les mots « metabkha », « Médresse », « Quaiçaria¹⁴⁸ », par exemple, constituent par leur présence brute des espaces à part dans l'espace du récit global. Empruntés directement à l'arabe dialectal, sans traduction ni explication, ils creusent un espace d'enfouissement dans l'espace de la langue dont ils disloquent la continuité phonique et sémique. Ils sont en cela image ou symptôme de l'éclatement général qui menace la ville et que le récit raconte.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

Comme si le récit contaminait la poétique et l'espace du récit débordait celui du livre. En effet, l'insertion brutale de ces mots du parler algérien n'a rien d'une visée ethnographique, car ceux-ci sont complètement dépourvus de leur composante exotique par le fait que les lieux ne soient pas décrits. Leur présence est due à la tension entre l'espace des nouvelles constructions et la vieille cité, tension qui constitue la matrice fondamentale du roman : « Les nouvelles constructions se multiplient, les travaux se poursuivent même de nuit- et peut-on le dire ? - contre la ville¹⁴⁹. » La nouvelle cité que l'on construit à côté (au détriment ?) de l'ancienne cité dont se réclame le narrateur occupe tous les personnages du roman :

A ce point de ma réflexion, je tombai sur Hamid. Il arrivait, monté sur des échasses, dans la Quaiçaria où je pénétrais aussi. D'abord, je ne devinai pas pourquoi il se hissait sur ces bâtons, pouvant à peine se déplacer, lui si fier de la vigueur de ses jambes. Est-il besoin de dire que j'eux de la difficulté à entrer en conversation avec un homme juché si haut ? Lorsqu'il m'eut appris qu'il était chargé de suivre les progrès des constructions, mon étonnement se mua tout de suite en curiosité. Qui pouvait rester sans s'intéresser à cette autre cité qui venait de naître sous nos yeux. Et n'a pas fini de nous stupéfier aujourd'hui encore¹⁵⁰ ?...

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

Le récit entier se tisse sur la métaphore de la greffe spatiale de la nouvelle cité sur l'ancienne (ou de la modernité européenne sur la tradition tribale au Maghreb ?). Elle est perçue comme une menace sur les habitants de la vieille ville :

En arrivant, je trouvais, comme toujours, les femmes au courant, et qui s'inquiétaient déjà de ne pas me voir rentrer. L'une d'elles déclara que ce n'était pas un fameux système de bâtir n'importe où, et n'importe comment : des habitants inoffensifs en feraient les frais¹⁵¹.

Les nouvelles constructions sont entrées dans nos murs, le jour, mais c'est la nuit surtout que nous les entendons croître et foisonner¹⁵².

Image de l'instauration de l'espace moderne de la ville coloniale sur l'espace tribal traditionnel du Maghreb, la construction de la nouvelle cité ne se fait pas sans violenter les habitudes de la population. Alors, sous la menace du changement symbolisé par les nouvelles constructions, seul l'espace de la mer reste intact, « immuable », :

La mer se tient immobile, l'œil fauve. Sombre mais calme et chaude, elle nous entoure, semble veiller. Je retrouve en sa compagnie la franchise première des choses. Sans répit, dans la nuit, ses vagues ébranlent les maisons, entrant par la porte de l'Est, traversant la ville dans toute sa longueur, et ressortant par la porte de

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵² *Ibid.*, p. 65.

l'Ouest. Au moins ai-je commencé au cours de ces interminables nuits à mieux la connaître¹⁵³.

Espace de purification par le pouvoir de son eau, la mer devient aussi cet espace de mémoire, de sauvegarde de « la franchise première des choses ». Elle témoigne de ce qui reste, se répète, se perpétue, comme le mouvement imperturbable et inéchangeable de ses vagues. La mer se fait mémoire « Quelquefois me parvient encore un brisement, un chant sourd », écrira le narrateur à la fin du roman « et je songe, je me souviens de la mer ». La mer, enfin, lie le narrateur à Nafissa, l'héroïne du roman :

Je sors de la grotte enfumée, et la terre unie, les champs tranquilles émergent du ciel. Ces hauteurs oubliées où je me retrouve tout d'un coup sont vivantes : elles bougent, se balancent, se déroulent selon un rythme si serein, si ample, qu'il ne peut exister sensation plus complète de paix. Je devine, là-dessous, la mer tendant un lien entre Nafissa et moi¹⁵⁴.

Le lien entre Nafissa et le narrateur symbolise une unité que la construction de la nouvelle cité risque de rompre :

L'ordre régnait. Je pris le boulevard du Centre, paisible, avec ses grosses banques, son Hôtel des Postes, ses platanes sous un ciel léger et nu. Les gens clopinaient en silence, à pas prudents. Je sentais ce qui leur manquait : la présence de la mer. Nous ne connaissons plus que la sèche, la mortelle attente d'un monde de pierre. La mer vint me hanter une fois

¹⁵³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

de plus. Je me ressouvins de l'époque ancienne où nous continuions à l'avoir à nos pieds, où elle changeait toutes les rumeurs en fabuleuse chronique et nous parlait d'innocence. On nous eût dit alors qu'elle fuirait un jour, nous ne l'aurions pas cru. La paix de la mer nous entourait¹⁵⁵.

Unité vitale, car elle engage la relation de l'homme à son espace de vie. Et quand le narrateur évoque le pouvoir de la mer, il revient toujours à ce pouvoir unificateur qui lui permet de retrouver, même en souvenir, Nafissa et l'unité qu'elle symbolise : « terre unie », « champs tranquilles », « sensation complète de paix ». Les mots mêmes que le narrateur associe à la mer et à Nafissa sont ceux de la continuité et de l'immutabilité : « bougent », « se balancent », « rythme », « serein ». Alors que toutes les occurrences qui désignent les nouvelles constructions évoquent la rupture et la violence :

Les nouvelles constructions se multiplient, les travaux se poursuivent même de nuit - et peut-on le dire ? - contre la ville. Et le jour ! Tout ça craque, gronde, hurle, s'étire en hauteur, puis s'effondre subitement pour remonter ensuite. Jamais de cesse. De mémoire d'homme ou de femme, notre population n'a entendu vacarme aussi terrifiant, jamais spectacle plus monstrueux ne lui a été offert. Parfois des explosions en partent qui tordent les bases de la ville ; l'Histoire ne donne pas d'exemple, même approximatif, de ce qui se passe là, sous nos yeux. Les bombardements, les tirs, les stridulations, les huées et les éclairs qui entourent la nouvelle cité, s'il leur arrive par hasard de s'interrompre, ce n'est jamais pour bien

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 104-105.

longtemps : sous le silence qui nous paraît être revenu, persiste un tumulte vague et uniforme, composé de meuglements, de soupirs, de tintements. Le calme, le repos complets sont à jamais bannis de notre existence¹⁵⁶.

En se rendant pour la première fois dans la ville nouvelle, le narrateur qui a oublié ses souliers éprouve physiquement la violence de l'espace urbain : « Soudain, je sentis que des pointes aiguës me déchiraient le pied gauche et me pénétraient profondément sous la plante. On avait encore oublié de me mettre des souliers ! Gémissant et sautillant, je pris mon pied dans mes mains : du sang coulait de plusieurs coupures¹⁵⁷. » Mais même menaçant, l'espace de la ville moderne n'est pas sans exercer un attrait sur les habitants de l'ancienne cité. Pourtant, de l'espace de la fascination à celui de la mort, la frontière est vite franchie :

Plus vous regardez ces forteresses, plus vous vous laissez pénétrer par le rayonnement qui émane d'elles, et tous vos tourments semblent s'évanouir. Est-ce là que gît le secret de cette attirance que de nombreux habitants ont payé de leur vie¹⁵⁸ ?

L'espace de la ville coloniale est érigé en « forteresses hautes », image verticale du pouvoir de domination qu'exerce la cité coloniale aux constructions

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

nouvelles sur la vieille ville tassée à l'ombre, toute de galeries et de grottes faite. Espace de pouvoir qui se construit en hauteur, la ville coloniale se révèle aussi comme l'espace du non-lieu, du simulacre, de la démesure qui prive l'homme de toute emprise sur son propre lieu. Ainsi l'espace de vie devient-il un espace de mort, de disparition :

J'entrai dans une rue qui part de la place ; là encore, des cris, des appels. Elle n'est pas longue, cette rue, on la parcourt en quelques pas en temps ordinaire. Il ne me fallut pas moins d'une heure pour arriver au bout ; les distances, dans cette mort de l'espace et du temps, s'étaient indéfiniment allongées, leurs cadavres s'étaient soudain mis à grandir et s'effacer, et dans l'inertie qui les frappait, les choses, vidées de toute matière, de toute énergie, n'étaient plus que des simulacres¹⁵⁹.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

4. L'explosion du signe littéraire

La lutte quasi existentielle entre l'homme et l'espace se prolongera de manière encore plus accentuée dans *Cours sur la rive sauvage*¹⁶⁰. La thématique de « la rive sauvage » est d'ailleurs majeure dans l'œuvre de Mohammed Dib. Elle symbolise l'espace de l'entre-deux, la limite et le seuil, l'espace de menace d'où surgit l'inconnu. Elle représente le point de fuite ou d'anéantissement de l'individu. Elle sera aussi cette barrière ou ce seuil que le narrateur de *Cours sur la rive sauvage* franchira. « Nous partîmes¹⁶¹ ». Ainsi commence d'ailleurs ce roman du mouvement par excellence où la confusion du texte et du contexte est poussée à l'extrême jusqu'à poser un véritable problème de conscience. Conscience du personnage d'abord qui a l'air de se chercher à travers l'espace comme si l'identification de l'espace, sa localisation sur cet espace engageait sa propre identité. Conscience de l'espace par la suite, de l'espace que le narrateur a du mal à reconnaître, à dompter. Espace d'anéantissement où tous les dangers sont à craindre :

Nous partîmes.

¹⁶⁰ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

Dragons remuant le fond de l'avenue, des eaux et des nuées envahies de mouettes attaquaient, sans l'atteindre, l'or du ciel tendu au-dessus et au-delà d'arbres, de jardins profonds, mais dévoraient les hauteurs, les villas, les rares qui s'éloignaient ou se rapprochaient sur des lignes infinies. Nous nous réfugiâmes dans une forêt où les chiens s'entrecroisaient sans trouver l'issue, puis nous revînmes vers la perspective balayée par la charge des vagues. Nous débouchâmes sur un monde de flammes.¹⁶²

L'épreuve de l'espace dans *Qui se souvient de la mer* devait déboucher sur prise de conscience politique du narrateur. Mais dans *Cours sur la rive sauvage*, l'appréhension de l'espace est une quête mystique de la signification du désir de la ville-femme-autre qui anime le narrateur.

L'enjeu d'une telle représentation de l'espace littéraire comme espace de déterritorialisation est immense pour le devenir de la littérature francophone. Il engage en effet son existence même, son devenir. En rompant le lien avec l'espace référentiel, l'écrivain se dégage de la fonction sujet, « s'absente » dans son œuvre pour reprendre l'idée de Blanchot de la disparition de l'écrivain derrière son œuvre¹⁶³. Le texte n'est plus sommé de produire un sens préalable et encore moins de représenter une réalité qui lui

¹⁶² *Ibid.*, p. 7.

¹⁶³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p 21.

serait extérieure, et s'il arrive encore au texte de coller à son espace référentiel, il ne le fait que secondairement, sans manquer en rien à ses possibilités (responsabilités ?). Possibilité de sens, mais également de non-sens, ou de refus de sens, l'espace ne se pose plus comme signifiant d'un signifié mais devient lui-même enjeu problématique du texte. L'écriture a alors pour enjeu de créer cet espace premier, pur pourrait-on dire, d'où le sens viendrait au monde. Mais, pour Dib, le sens qui naît de cet espace littéraire n'est pas l'ancien sens idéologique comme dans les romans de la trilogie *Algérie*. Il est sans antériorité mais aussi sans postériorité. Il n'est pas issu d'une évolution des idées nationalistes de l'écrivain et moins encore de leur pourrissement. Il est le sens présent et dévastateur de l'explosion du signe littéraire :

Ces syllabes n'avaient pas plus tôt effleuré mes lèvres que les murs des salles s'effondrèrent avec un long grincement. De toutes les gorges, un cri jaillit, remplit l'espace et ne se répéta plus. L'assistance se trouva dispersée, ou engloutie par les crevasses qui s'étaient ouvertes autour de nous. » [...]

C'était le naufrage.

Une cassure irréparable disloquait la ville familière, hermétique, que nous avions élevée autour de nous, que nous croyions avoir apprivoisée. Sans désespérer, les puissances qui veillaient sous ses murs faisaient

irruption, proliféraient ; sans désemparer, elles la désarticulaient et la tordaient. Le sceau était rompu¹⁶⁴.

L'espace du texte est disloqué par une « cassure irréparable ». La « ville familière », celle de *La Grand Maison*¹⁶⁵ et des romans de la trilogie *Algérie* sont dévastées par « les puissances qui veillaient », qui minaient le langage :

J'adressai alors un sourire d'adieu à des ombres, à une maison. Je venais de les reconnaître du fond de la brume qui m'habitait. Un abricotier étalait ses branches dans le patio et, d'un angle, grimpait une vigne jusqu'à la terrasse, d'où elle balançait ses branches au-dessus de votre tête. Mon père et ma mère se tenaient là, près et loin l'un de l'autre¹⁶⁶.

Pourtant, *Qui se souvient de la mer*¹⁶⁷ partait vraisemblablement d'un projet d'une représentation de la guerre. Et nous voici en face d'une énorme béance, d'un gigantesque trou noir où disparaissent les édifices, les dates, les personnages, les référents, les sens, comme si l'écriture avait avalé les mots et les avait vidés de leur signification. L'imaginaire de la guerre est donné à lire par le texte au moyen d'une écriture elle-même machine de guerre qui n'a pu se prémunir du péril de sa propre dislocation comme elle en a prémuni le

¹⁶⁴ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*, p. 21-23.

¹⁶⁵ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁶⁷ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

monde qu'elle s'était donné comme tâche de représenter. L'espace imaginaire du récit a triomphé de l'espace de l'écriture et a emporté dans sa précipitation sur la ligne de fuite littéraire les règles du récit, le genre, la structure, l'ordonnance des séquences, tout au profil d'une représentation au plus près du chaos. La ligne de fuite a pris le dessus sur le fil de la narration. Le roman est pris dans un tourbillon de déterritorialisation-reterritorialisation : la langue française est déterritorialisée dans l'imaginaire culturel maghrébin de l'auteur qui se retrouve lui-même reterritorialisé dans l'espace métropolitain du roman qui se déterritorialise dans l'espace légendaire du conte populaire oral du Maghreb, etc.

Cet espace « fabriqué » par le texte et où tout s'anéantit est ce qu'on pourrait appeler l'espace littéraire déterritorialisé dans lequel l'œuvre vit, gravite comme une planète détachée de tout, et qui ne tient encore à l'univers humain de l'auteur que par un obscur et fragile lien de filiation que la moindre incompréhension risquerait de briser à jamais.

L'explosion du signe littéraire aboutit à un véritable « naufrage » du monde familier du narrateur. On assiste à l'écroulement de la représentation traditionnelle de l'espace. Le texte ne représente plus le monde, mais s'en

dédouane et s'en dédit en quelque sorte. Il se fait ainsi le lieu de la lutte, lutte de l'ancien et du nouveau, de la tradition et de la modernité, de la ville morte et et de la ville zombie qui se construit sur ces décombres :

Cette multitude hallucinée, l'égarement sans fin des tunnels, *l'autre* (la ville étrangère), nous cernaient comme un brouillard. *L'autre* (la ville étrangère) avait déjà en grande partie démantelé notre métropole. Des devantures échappées par miracle à sa férocité –pour un bref laps de temps-illuminées, brillaient encore, éclairaient sans interruption, parfois des rues entières. Mais combien inutiles étaient ces lumières mortes dispensées à flots à des ruines, à des débris de vie ! Vides ou verrouillées sur leurs cargaisons de passagers, de longs tramways, des autos, aussi superflus, continuaient à rouler à toute allure. Leurs berlines sombres se télescopaient sans jamais se heurter. Ils voyageaient sans doute ainsi à perpétuité. (A moins que *l'autre* n'achevât d'effacer les traces de notre ville.) [...] Sur l'agonie de la cité, les lampadaires brûlaient d'une flamme égale. Il en surgissait d'autres, de nouveaux, plus nombreux, du chaos¹⁶⁸.

Le chaos est l'aboutissement inéluctable du cheminement périlleux d'une conscience francophone en devenir. De cette conscience qui réunit toutes les contradictions de l'écrivain précurseur sortira l'auteur des chefs d'œuvres de la trilogie nordique. Car dans le cas de Dîb, l'on peut dire que l'écrivain a

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

vaincu¹⁶⁹. Mais au moment de *Cours sur la rive sauvage*¹⁷⁰, la lutte n'avait pas encore connu l'heureux dénouement des textes à venir. L'écrivain était encore en danger et l'espace littéraire pouvait à tout moment se transformer en espace mort.

Sur les fondations de l'ancien centre de la capitale, moi qui allais, un parmi les rescapés du cataclysme, au cœur des ténèbres, je lui devenais pourtant de plus en plus étranger. Quand je dis : *allais*, ce n'est qu'une façon de s'exprimer. C'était la ville qui marchait et nous engloutissait. Ni déviation, ni écart : tout imprévu nous était épargné¹⁷¹.

En effet, le narrateur de *Cours sur la rive sauvage* ne décrit pas une société algérienne sous la colonisation ce qui supposerait un écart dans l'énonciation avec un effet de sas littéraire qui protègerait en quelque sorte le narrateur de l'espace de la narration et le mettrait « au-dessus » du texte. Cet effet est d'ailleurs souvent désigné par le terme de « narrateur omnipotent » avec l'image d'un dieu perché sur les nuages indifférent au drame du personnages qu'il raconte. Le narrateur de *Cours sur la rive sauvage* ne prend

¹⁶⁹ Tous les écrivains algériens francophones n'ont pas connu la longévité littéraire de Dib. On peut penser à Malek Haddad, auteur du *Quai des fleurs ne réponds pas*, qui n'ayant pas pu « accepter » sa francophonie renonça définitivement à l'écriture.

¹⁷⁰ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

pas de distance vis à vis de l'histoire qui se joue en lui et qui n'a d'autres enjeux que son propre devenir : « Ni déviation, ni écart ». La colonisation qui reste la matrice fondamentale du texte, n'est pas décrite mais vécue ce qui fait du narrateur toujours un « rescapé » et non un témoin : « Sur les fondations de l'ancien centre de la capitale, moi qui allais, un parmi les rescapés du cataclysme [...]. La menace « des nouvelles constructions » de *Qui se souvient de la mer* atteint à présent l'espace vital du narrateur : « Roulé, évidé par la ville dévoreuse, ne me sentais poreux, et *blanc*, moi aussi. Je ne me retournerais pas¹⁷². » Cette narration *in vivo* place le narrateur au centre de la tourmente. « - Vous êtes arrivés au Centre. L'espace avait proféré et répercuté ces mots autour de nous. La ville envahisseuse les émit ensuite à l'imitation d'un message, les répéta à plusieurs reprises pour que nul ne les ignorât¹⁷³. » La colonisation n'est plus un événement historique d'archive mais un drame d'actualité. L'écriture ne décrit pas le drame, mais le recrée et l'espace littéraire est désormais lieu de tous les risques. En effet, *Cours sur la rive sauvage* ne permet pas une lecture distanciée ou « protégée » de l'Histoire. Il

¹⁷² *Ibid.*, p. 28.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 29.

n'offre qu'une vision en immersion du drame du narrateur, et c'est pour cela que le rivage est sauvage et l'approche périlleuse.

Dans le vide noir, absolu, qui s'était fait, les dernières traces de vie s'éteignirent... [...] Puis l'espace s'étoila de milliers de points brillant hérissés de dards. Avec un parfait ensemble, ces minuscules soleils vinrent se placer, chacun devant l'un de nous. Avec le même ensemble, ils explosèrent. Je titubai et en oubiai Radia. Il n'y eut pas alors que la ville, ou ce qui en subsistait, qui fut pulvérisé : l'espace bascula. [...] Là où nous nous trouvions, c'était nulle part, et il n'était guère possible de deviner où nous émergerions¹⁷⁴.

Le drame de la lutte de l'ancienne ville avec la nouvelle et qui a commencé dans *Qui se souvient de la mer* s'achève par l'anéantissement de la médina. Le narrateur, rescapé de sa ville, de son espace, se trouve transféré dans un espace nouveau. Il est d'ailleurs « rescapé » et non victime. Cet espace *autre* est l'espace littéraire, l'espace de la résistance, de la ville-nova où le narrateur cherchera Radia, souvenir de la femme aimée et de l'ancienne ville perdue.

Et ... Entraîné par le même souffle avec tous ceux qu'elle projetait ou attirait, *l'autre*, la ville-nova, m'apparut. [...]. La lumière se fit. J'embrassai d'un regard la vision qui affluait vers nous. Ces stridulations et ces lumignons qui avaient l'air doués de volonté, c'était

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 33-35.

elle, elle qui accourait dans un mouvement de ressac après avoir éliminé jusqu'au dernier grain de poussière de notre antique cité. Des artères s'ouvraient, elles glissaient et chantaient. Quelques une de nos compagnes de transfert éclatèrent en sanglots ; les hommes lancèrent des vociférations de joie. Je compris la jubilation de ceux-ci autant que l'émotion de celles-là : la ville-nova se matérialisant autour de nous était un havre, un lieu de répit. Je me surpris moi-même murmurant une prière pour qu'il en fût ainsi. Et pour toujours, si ce n'était pas trop demander. [...] Je glissai encore durant quelques mètres, je contournai l'angle d'une galerie voisine. J'arrivai à un carrefour et aperçus Radia à peu de distance. [...] Et puis j'eus de plus en plus de peine à décoller mes semelles d'un sol cotonneux. L'atmosphère s'émiettait en une neige charbonneuse. Tout au fond dansait une flamme claire ; l'air autour de Radia s'était embrasé. Un pas. Encore un pas. Mais de quel côté la rejoindre ? Droite, elle attendait, puis elle changeait lentement de place. Elle souriait d'ailleurs, tantôt près, tantôt loin sur les rampes du temps¹⁷⁵.

Dans l'espace littéraire de la ville-nova le narrateur sera déchiré entre le souvenir Radia-la-médina et les appels d'Hellé-la-ville-moderne. Tel est le véritable drame du narrateur de *Cours sur la rive sauvage*, le drame de l'écrivain francophone, la traversée de tous les dangers qu'il entreprend sur la rive sauvage de la littérature : « J'avançai encore et, dès lors, je n'observai plus de pause. Il n'y avait de tous côtés que couloirs, renforcements, niches¹⁷⁶.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 35-37.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

[...] » Mais le déchirement n'est pas le seul risque qui guette le narrateur dans l'espace de l'entre-deux, Hellé-Radia de la ville-nova. Il est aussi en proie au drame babylonien de la langue étrangère qui est aussi le dilemme de l'écrivain francophone : être étrangers à la langue et à l'histoire littéraire française et s'adresser aux siens dans une langue étrangère. Ainsi, entre le souvenir de Radia et les appels d'Hellé, le narrateur doit chercher une signification au « désordre babylonien » dans lequel il est plongé : « Plutôt qu'un piège, il me semble plus vrai que le désordre babylonien auquel, croit-on, la cité est vouée, recèle une signification. Toutes ces cavités, ces voies, ces lignes, ces parois, ces sapes, proclament un maître-sens¹⁷⁷. » Mais la quête du narrateur s'achèvera sur une perte totale de repères et sur l'impossibilité de fixer un sens à ses pérégrinations :

Ces couloirs baignent dans une lueur d'argent voilée qui suinte des murs. Les plafonds ne se tiennent jamais au même niveau. Ils s'élèvent très haut ; puis ils redescendent, après un coude, si bas, que je me vois contraint d'avancer plié en deux. Les parois latérales se livrent à des feintes analogues. Ici, largement écartées, là aussitôt resserrées à s'étrangler. Et les angles. Si nombreux, si brusques, et orientés dans des sens imprévus : ils me font perdre toute idée de direction. Et perdre simplement la tête. Je ne sais pas, je ne sais plus depuis longtemps si je vais de l'avant ou si je reviens sur

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

mes pas. De même, j'ignore si je suis dans une voie principale ou dans une ramification secondaire sans issue. Les murs, leur béton, la configuration de l'ensemble, ni l'architecture du tunnel ne sont fait pour fournir une indication¹⁷⁸.

Ainsi, la littérature dans sa tension vers l'ambiguïté crée un espace d'opacité ouvert sur l'inintelligible et où le sujet d'énonciation se dissout et renonce à son emprise sur le sens. Et en rompant le pacte de référence réaliste, le texte admet en son espace toutes les contradictions, toutes les confusions que le discours idéologique a occultées. Le texte ne tend plus à la vérité historique, mais démultiplie à l'infini les possibilités de sens et ouvre l'espace du texte aux mensonges, falsifications, manipulations d'une narration équivoque faite souvent par la voix de personnages duplices et obscures exempte de toute authenticité.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

5. L'espace du devenir

Mais le chaos poétique né de l'explosion du cadre réaliste de l'écriture dibienne après l'indépendance de l'Algérie fera naître le seul espace possible de l'Algérie décolonisée, c'est-à-dire un espace en devenir ouvert sur toutes les interrogations. Le diptyque *Dieu en Barbarie*¹⁷⁹ et *Le Maître de chasse*¹⁸⁰ construit cet espace qui se fonde sur le conflit spatial de l'Algérie indépendante, sur la lutte du traditionnel avec le moderne. Mais cette lutte n'est pas binaire, ni dialectique, elle représente la lutte catalytique de toutes les forces en présence sur l'espace émergent de l'Algérie indépendante. Et il est tout à fait juste que cette lutte se joue aussi sur l'espace littéraire, seul espace capable de s'ouvrir à tant de contradictions sans craindre le contre sens ou le non-sens. Sur ce point, le discours idéologique s'est d'ailleurs violemment heurté au discours littéraire en Algérie après l'indépendance. Car, en tant que discours de pouvoir, le discours idéologique ne tolère guère les interrogations ouvertes qui risqueraient de dévier du récit mythique de la Révolution pour mettre au jour ses incohérences historiques. Alors que les deux romans de Dib se fondent justement sur ce renoncement à la maîtrise de la vérité historique et

¹⁷⁹ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

¹⁸⁰ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

interrogent l'espace de la nation en tant qu'espace de devenir. En effet, là où le discours idéologique se fonde sur la confirmation de son objet, affirme sa présence dans l'espace de la nation (patrouille, barbelés, uniforme, tous les symboles visibles du pouvoir), le discours littéraire opère par absence, effacement, obscurcissement. En interrogeant le devenir de la nation, le roman pose l'Algérie indépendante comme potentiellement en devenir et postule donc la possibilité de son absence, alors que le discours idéologique s'est fondé sur l'affirmation de l'existence de l'espace de la nation et l'a posé comme seule possibilité pour l'Algérie indépendante.

Les récits de la période post-indépendance de Dib n'entament pas seulement la véracité du discours idéologique quant au passé révolutionnaire, mais ébrèchent aussi le dire romanesque lui-même en mettant en scène l'échec du roman à prendre forme dans l'espace du langage. Comme si, pour que la greffe romanesque puisse prendre dans l'univers maghrébin, celui-ci devait abandonner tous ses codes formels, en particulier ceux du réalisme. Désormais, l'écriture dibienne prend la forme d'une véritable recherche esthétique qui passe d'abord par la déconstruction de son propre modèle d'importation-imitation. Ainsi, les romans de Dib de la période post-indépendance sont-ils avant tout des lieux d'éclatement du roman comme si, pour s'élaborer, l'espace

littéraire nouveau de Dib avait besoin de vaciller dans un non-lieu historique mais aussi esthétique : le lieu de l'innocence première du monde d'avant la chute ? La terra nova de *Cours sur la rive sauvage*¹⁸¹ ?

Désormais, la tâche de Mohammed Dib est colossale : donner un style à son désir. Désir de liberté absolu qui a mérité tous les sacrifices. Sacrifice du conformisme des débuts, puis sacrifice de la table rase, du chaos, de l'éclatement que l'auteur a entrepris depuis *Qui se souvient de la mer*. Mais après *Cours sur la rive sauvage*, tous les espoirs sont possibles. L'auteur peut désormais « écrire ». Tout ce qu'il avait entrepris jusqu'ici n'était que des ébauches, des épreuves, des luttes nécessaires pour l'établissement d'un style. Voici comment Nietzsche présente les trois métamorphoses dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

LES TROIS METAMORPHOSES : Je vais vous dire trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit devient chameau, comment le chameau devient lion, et comment enfin le lion devient enfant. Il est maint fardeau pesant pour l'esprit, pour l'esprit patient et vigoureux en qui domine le respect : sa vigueur réclame le fardeau pesant, le plus pesant. [...] L'esprit robuste charge sur lui tous ces fardeaux pesants : tel le chameau qui sitôt chargé se hâte vers le désert, ainsi lui se hâte vers son désert. Mais au fond du désert le plus solitaire s'accomplit la seconde métamorphose : ici l'esprit devient lion, il veut conquérir la liberté et être maître de son propre désert. Il cherche ici son

¹⁸¹ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

dernier maître : il veut être l'ennemi de ce maître, comme il est l'ennemi de son dernier dieu ; il veut lutter pour la victoire avec le grand dragon. Quel est le grand dragon que l'esprit ne veut plus appeler ni dieu ni maître ? « Tu dois », s'appelle le grand dragon. Mais l'esprit du lion dit : « Je veux. » « Tu dois » le guette au bord du chemin, étincelant d'or sous sa carapace aux mille écailles, et sur chaque écaille brille en lettres dorées : « Tu dois ! » Des valeurs de mille années brillent sur ces écailles et ainsi parle le plus puissant de tous les dragons : « Tout ce qui est valeur — brille sur moi. » Tout ce qui est valeur a déjà été créé, et c'est moi qui représente toutes les valeurs créées. En vérité il ne doit plus y avoir de « Je veux » ! Ainsi parle le dragon. Mes frères, pourquoi est-il besoin du lion de l'esprit ? [...] Créer des valeurs nouvelles — le lion même ne le peut pas encore : mais se rendre libre pour la création nouvelle — c'est ce que peut la puissance du lion. Se faire libre, opposer une divine négation, même au devoir : telle, mes frères, est la tâche où il est besoin du lion. Conquérir le droit de créer des valeurs nouvelles — c'est la plus terrible conquête pour un esprit patient et respectueux [...]. Mais, dites-moi, mes frères, que peut faire l'enfant que le lion ne pouvait faire ? Pourquoi faut-il que le lion ravisseur devienne enfant ? L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation. Oui, pour le jeu divin de la création, ô mes frères, il faut une sainte affirmation : l'esprit veut maintenant sa propre volonté [...] Je vous ai nommé trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit devient chameau, comment l'esprit devient lion, et comment enfin le lion devient enfant. — 182.

L'écrivain s'est fait « chameau » et a porté sur son dos le pesant fardeau de l'idéologie nationaliste et s'est soumis à toutes ses injonctions. Il s'est ensuite rebellé et est devenu « lion ». Il s'est attaqué à l'édifice du roman réaliste et a rompu ainsi le cordon qui le liaient au mouvement nationaliste et

¹⁸² *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de l'allemand par Henri Albert, Société du Mercure de France, 1903 [sixième édition (*Œuvres complètes* de Friedrich Nietzsche, vol. 9, pp. 33-36).

son présupposé de l'intelligibilité de l'Histoire. Mais pour rester dans l'image de Nietzsche du devenir, il lui reste à devenir enfant afin de devenir créateur. Et c'est avec *La danse du roi*¹⁸³ que Mohammed Dib accomplira le troisième stade nietzschéen.

Ainsi, *La Danse du roi*¹⁸⁴ marque avant tout un saut référentiel dans l'œuvre de Mohammed Dib. Il s'agit du premier roman ancré dans l'Algérie indépendante. Ce nouvel ancrage référentiel « apparent » fait suite, comme nous l'avons déjà vu, au brouillage de l'ancrage référentiel de *Qui se souvient de la mer*¹⁸⁵ et *Cours sur la rive sauvage*¹⁸⁶ bien que la référence tacite au contexte de la colonisation soit encore bien perceptible dans ces deux romans. Brouillage qui, de son côté, a succédé à la transparence de l'ancrage réalistes des textes de la trilogie *Algérie* dans le contexte de la colonisation. Ainsi, l'ancrage référentiel du texte situe l'histoire à l'heure du premier bilan de

¹⁸³ Mohammed Dib (1968), *op. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

¹⁸⁶ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

l'Algérie indépendante¹⁸⁷. Bilan négatif bien entendu qui a heurté la plupart des intellectuels algériens. Et c'est dans une Algérie désenchantée où l'euphorie de l'Indépendance s'est tarie progressivement que Dib place les protagonistes du roman : Rodwan et Arfia. Arfia prend en charge le récit qui raconte les souvenirs avec ses compagnons au maquis. Ainsi, le devenir-enfant de l'auteur passe d'abord par le devenir-femme du narrateur. En effet, Arfia et Rodwan se sentiront exclus de cette Algérie nouvelle, ce qui les contraint à vivre dans leur souvenir. Aussi, l'espace référentiel d'apparence du roman se dédouble de l'espace anachronique de la mémoire. L'espace du roman est intériorisé par les personnages car les événements principaux du récit (la fuite nocturne des maquisards et l'enfance de Rodwan) se sont déjà déroulés, ont déjà eu lieu, situant ainsi le lieu de la parole narrative dans la mémoire de Rodwan et Arfia, mémoire forcément parcellaire et incapable de rapporter en détail la totalité de l'histoire comme l'avoue Arfia à la fin du livre : « Tu m'écoutes ? Je ne t'ai pas tout raconté... On ne peut jamais tout raconter. Tu ne sais pas tout. Qu'est-ce que je voulais dire, déjà ? Je ne sais plus¹⁸⁸ ! » L'espace ambigu et incertain de la mémoire pourrait se transformer en espace de la mort,

¹⁸⁷ A la même époque étaient publiés *Le Muezzin* de Mourad Bourboune (1968) qui a critiqué sévèrement le pouvoir en place en Algérie.

¹⁸⁸ Mohammed Dib (1968), *op. Cit.*, p. 204.

mort du récit réaliste notamment. Ici se dessine d'ailleurs un des traits majeurs de l'esthétique dibienne : l'impossibilité consubstantielle de la parole littéraire à rendre compte de la réalité. Aussi, l'écriture dibienne, depuis *Qui se souvient de la mer*¹⁸⁹, procède rarement par écrit linéaire adoptant une écriture de guérilla qui privilégie toutes les formes de contournement, de détour, de retournement comme si toute sa poétique était une tentative de prendre la réalité par surprise à défaut de pouvoir la cerner directement par les mots.

La vacance de l'espace référentiel du roman se révèle par l'absence frappante des descriptions des lieux que traversent les personnages dans une indifférence totale. Indifférence réciproque d'ailleurs car l'Algérie indépendante où ils reviennent ne leur a pas réservé d'accueil et encore moins de place. Ainsi, Arfia et ses compagnons qui ont contribué à l'indépendance du pays par leur combat au maquis se retrouvent comme des parias au même titre que les idéaux révolutionnaires qu'ils ont défendus et que les représentants du nouveau gouvernement du pays semblent avoir complètement oubliés. Ainsi, que ce soit sur le plan des événements ou sur celui des idées, les protagonistes du roman sont dans une dimension spatio-temporelle anachronique ; ils sont bel et bien des personnages d'un autre temps et qui suscitent plus la méfiance que la

¹⁸⁹ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

curiosité. Raison pour laquelle ils sont finalement envoyés dans un asile de fous:

Et tout d'un coup, la porte de ma cellule claque et s'ouvre. Il fait jour !

C'est le gardien qui s'amène. Il se met à faire un foin de tous les diables.

- Allez, ouste ! T'es pas pour nous ! T'es pour l'asile ! Ben alors, qu'est-ce que tu mijotes ? T'as pas envie de filer d'ici ? T'es libre ! Tu veux que je te fasse décamper à coups de pied dans le cul, Arfia ?

Il me ramasse par le collet.

- T'es pour la maison de fous ! il me fait entre quat-z-yeux. – Tu m'écoutes, l'ami¹⁹⁰ ?

A l'univocité de l'écriture réaliste succède la pluralité d'une écriture expérimentale de la guerre qui éprouve le chaos au lieu de le représenter. La pluralité des récits qui se font dans l'espace creux de la mémoire de Rodwan et Arfia permettent de mesurer l'étendue de la distance qui sépare désormais le dire littéraire de Dib du discours univoque de l'idéologique nationaliste. L'affolement de la narration fragmentaire se voit notamment à travers le personnage de Rodwan dans la mémoire duquel se font une multitude de récits (le récit en italique de la voix, l'histoire de l'homme déshonoré obligé de

¹⁹⁰ Mohammed Dib (1968), *op. cit.*, p. 201.

quitter la ville et le récit de son enfance) sans qu'aucun sens ne s'dégage. Comme si à l'échec de la mémoire correspond l'échec du langage et de la forme romanesque à saisir l'histoire dans toute ses vicissitudes. Une histoire révolutionnaire que le discours idéologique a voulu rendre unique tout comme son parti politique mais qui ne débouche à la fin que sur le vide d'une parole insignifiante : « Parce que la liberté, c'était alors notre fête. Et voici que se lèvent les temps vides, et qu'en dedans on s'écoute parler tout seul¹⁹¹ ». Ce monde vidé de sens où se retrouvent les personnages du roman succède pourtant à l'espace du tertre enchanté et émouvant, symbolisant le maquis et ses idéaux révolutionnaires, où Rodwan se rendait pour ses méditations au début du roman :

Sa marche avait conduit Rodwan insensiblement à ce tertre bosselé de roches. Il découvrait l'autre versant, le plus abrupt - si on lui comparait la douceur de la côte prise pour monter jusqu'ici. Les mêmes têtes éclatées de pierre blanche, toutes en pointes, toutes tavelées de lichens, se pressaient sur ce revers, entre des panaches de thym, d'armoïse et de joncs. Il s'arrêta, il n'était pas fatigué, ni impressionné par le point de vue. Surprenante certainement, la perspective circulaire de sierra qui s'ouvrait en face de lui et embrassait une profonde plaine

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

intérieure. Mais surtout reposante, émouvante de solitude et d'infinie clarté solaire¹⁹².

Le maquis, autrefois espace de lutte pour la liberté, est à présent édifié en lieu d'idéal, d'un idéal révolutionnaire dont subsiste seulement le souvenir dans la mémoire de Rodwan qui désire avant tout « [...] plonger dans les sources de ténèbres et surprendre cette parole à son véritable point d'émission, non sur un visage, mais à son origine inéclaircie, plus oubliée que l'oubli¹⁹³». Mais quel est cette parole qui tourmente Rodwan ? Est-ce celle de la promesse, du serment révolutionnaire bafoué, piétiné dans cette ville évidée de ses idéaux ? Ou est-ce celle de la déception de la révolution qui a accouché d'un rien, d'un vide comme cela s'est produit avec Wessen qui après avoir longtemps attendu devant le portail fermé de la propriété du riche Chadly avec l'espoir de prendre part au grand banquet offert par le riche homme, a vu le portail s'ouvrir sur le vide : « Oh ! Le portail baille grand ! Visez-moi ça ! Mais... il n'y a rien derrière ! Des orties ! De la ferraille ! Des trucs de récupération ! Des tas d'ordures ! » (p.149).

¹⁹² *Ibid.*, p. 7.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 52.

6. *Dieu en Barbarie et le Maître de Chasse*

L'esthétique de Mohammed Dib a évolué. D'une écriture réaliste de la certitude à une écriture cultivant davantage l'ambiguïté et l'incertitude ; des textes de la trilogie Algérie idéalisant la révolution jusqu'à *La Danse du roi*¹⁹⁴, parodiant cette même action révolutionnaire auparavant érigée en idéal. Mais avec le dyptique *Dieu en Barbarie*¹⁹⁵ et *Le Maître de chasse*¹⁹⁶ une nouvelle ère s'ouvre dans la trajectoire littéraire de Mohammed Dib : celle de l'interrogation et de la pensée. En effet, à partir de ces deux romans, l'auteur adopte une posture inédite dans la littérature algérienne francophone, celle de l'écrivain penseur. Désormais, Mohammed Dib ne se contentera plus d'être écrivain observateur, rapporteur des préoccupations de son peuple et de sa société, mais sera penseur et acteur du devenir de l'Algérie. C'est pour cela d'ailleurs que Dib renoue d'une certaine manière avec l'écriture réaliste dans *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse*. Ce retour au réalisme est d'autant plus nécessaire dans ces deux romans que l'auteur y traite vraisemblablement du devenir de l'Algérie indépendante.

¹⁹⁴ Mohammed Dib (1968), *op. cit.*

¹⁹⁵ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

¹⁹⁶ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

Dieu en Barbarie pose les deux éléments fondamentaux de l'espace de l'Algérie indépendante : la ville et la campagne. De ces deux éléments spatiaux émanent les figures principales du roman qui représente aussi les deux courants de pensée en lutte pour l'orientation de l'Algérie indépendante : la figure du technocrate (Kamal Waëd) ancré dans la ville et celle du traditionalisme voire du tribalisme (Hakim Madjar) plus proche de la terre et des fellahs.

Le roman commence par une discussion intellectuelle dans un lieu fortement symbolique, la villa du Dr Berchig. La villa est d'abord le lieu de la perte, de la perte de la terre conquise par le colon. Elle est aussi symbole du prestige, du pouvoir bâtisseur et intimidant du colonisateur. Mais en l'espèce elle est surtout symbole de la reconquête de l'espace colonisé. La villa est donc pour l'algérien un trophée, vestige d'une époque dont il est sorti vainqueur. En tout cas, la villa est un espace de l'entre-deux par excellence et il n'y aurait pas meilleur endroit pour situer une discussion sur le devenir de l'Algérie que la villa du Dr Berchig doublement ancrée dans le passé et dans l'avenir de l'Algérie : « Une fois de plus, il était dérouté par ce chirurgien renommé, directeur d'hôpital et personnage des plus en vue de la ville qui les recevait dans le splendide cadre-*splendide* comme sa silhouette et tout ce qui touchait de près ou de loin à sa personne- de la résidence d'El Kalaa [...] Le décor lui-

même était de connivence : cette maison pleine de choses françaises mais qui restait en dépit de tout une maison algérienne¹⁹⁷. » Ainsi, pour la première fois, Dib apporte un élément nouveau à sa pensée spatialisée de l'Algérie. En effet, auparavant, les textes de Dib représentaient le conflit colonial sous la forme allégorique de la lutte de la Cité avec la Médina, de la ville avec le maquis, de la machine avec la terre, du colon avec le fellah. Mais désormais, un troisième élément est introduit dans l'équation algérienne, en l'occurrence la villa ou tous les espaces qui symbolisent l'influence latente de la colonisation sur le devenir de l'Algérie indépendante. La lutte de l'espace tribal et de l'espace moderne reste toujours présente :

Sans y prêter attention, parce qu'ils y étaient accoutumés déjà, ils parvinrent là où la nouvelle ville et l'ancienne s'étreignaient, après s'être cherchées quelque peu. L'une, européenne, haute, impérieuse, élégante avec ses banques, ses beaux magasins, ses administrations, ses voies à lampadaires, larges, droites, ouvertes à une circulation automobile ininterrompue, et l'autre, l'africaine et l'arabe, tapie à ras de terre, labyrinthique, respirant le secret malgré le pullulement obstiné de ses foules, se rejoignaient sur cette lisière, sans que la première renonçât à régner sur l'espace et à voguer sur les courants de l'Histoire, et la seconde à demeurer ancrée dans le temps, se rassasiant d'éternité, -sauf, bien entendu, sur cette frange étroite où l'espace perdait sa

¹⁹⁷ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*, p. 14-17.

force et le temps sa vérité. Ici, on voyait une maison mauresque, à arcade, donner directement sur une grande artère, et au débouché d'une ruelle repliée sur elle-même, une boutique d'appareils de télévision et de machines à laver ; il passait, allant au four banal, parfois pieds nus, des gamins qui portaient sur la tête des planches garnies de galettes, et des militaires en casquettes et uniformes flambant neuf ; et il n'était pas rare qu'une femme drapée d'un fin haïk blanc, point forcément âgée, vous croisât, faisant route côte à côte avec une autre, point nécessairement jeune, en toilette parisienne, à moins qu'elle ne fut romaine¹⁹⁸.

Il est d'ailleurs important de noter que la fin du roman révélera que les études du chef de cabinet du Préfet Kamal Waëd ont été payées par le Dr Berchig¹⁹⁹ dans la villa duquel le roman a commencé. Et c'est peut-être ce lien gênant des technocrates algériens avec la puissance coloniale qui explique dans le texte la rage que ressentait Kamal Waëd contre le Dr Berchig. Car Kamal Waëd, plus qu'un personnage, est lui-même discours, incarnation d'une vision de l'Algérie calquée ou inspirée du modèle de l'administration coloniale. C'est en lui que se développe cette vision d'une Algérie administrée, tournée vers une administration centrale, elle-même issue d'un parti central et unique. La quête d'apparence identitaire mais en réalité existentielle qu'il entreprend dans le roman passe par un cheminement spatial qui le mène de la villa du Dr

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁹ « – C'est le Dr Berchig... qui a donné l'argent... », *Ibid.*, p. 218.

Berchig (à l'origine de ses études et donc de son statut de technocrate) jusqu'à la maison de Hakim Madjar qui représente une alternative à sa vision de l'Algérie.

Voici comment se présente dans le texte le cheminement spatial de Kamal Waed de la villa du Dr. Berchig à la maison de sa mère :

Mû par une autre volonté que la sienne, il sauta avec impétuosité au bas de son lit. Mais après quelques pas, il s'immobilisa au milieu de la pièce, fixant les yeux au sol. Distraitement, il se passa les doigts dans les cheveux. Puis il fut à la porte, sortit de sa chambre, alla jusqu'à l'escalier logé sous une voûte, qu'il dégringola pour déboucher, au rez-de-chaussée, dans l'éblouissement du patio. Il foula d'un pas mécanique l'une des galeries s'ouvrant devant lui que bordaient de longs piliers, revêtus jusqu'à mi-hauteur de carreaux de faïence, et pour le reste, badigeonnés comme les murs du chaux bleu ciel. Le soleil et le bassin se renvoyaient dans un perpétuel déferlement d'eau leurs reflets. La fouguese fraîcheur du matin, cette paix enchantée suspendue entre les arcades n'atteignirent pas ses sens. Il avançait comme un automate²⁰⁰.

Puis la maison de Si Azallah :

A mesure que le jeune homme avançait dans la rue, il avait l'impression de se heurter à l'éclat qui la submergeait, l'enfonçait dans sa léthargie. Kamal s'y jetait, les yeux à demi fermés. Des ombres se mirent à

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

danser au loin, un bruit se détacha, résonna. Ils restèrent séparés du monde, en suspens, isolés. Silhouettes et bruit bondirent ensuite dans un espace creux, qui ne renvoya aucune réponse. Et l'esprit de Kamal porta le même rêve que cette lumière. Cette ligne parfaite du trottoir, c'était la mort. Son regard ne pouvait que compléter et poursuivre cette mort dans l'artifice des façades. La pensée y faisait tache, le corps s'y réduisait en flammes. Là-dessus, il entra sous les énormes platanes qui couvraient de leur grave et vibrant feuillage le boulevard, entre la Porte du Nord et le Médresse. [...] Du Médresse où il aboutit rapidement, Kamal coupa par la Quaissarya et emprunta la rue Basse. A partir de là, il s'enfonça dans un dédale de ruelles. Au bout de l'une d'elles, il se trouva en face d'une porte mauresque plus large que haute. Il envoya un grand coup du lourd heurtoir en forme d'anneau dont elle était garnie et cria :

- Si-Azallah²⁰¹ !

Puis, le café maure :

Il marchait lentement, songeur et indifférent, sans se soucier de la direction où ses pas le menaient, vaguement conscient seulement qu'il suivait en sens inverse le chemin qu'il avait pris pour venir dans ce quartier. Mais lorsqu'il s'engagea dans la rue Basse de nouveau et qu'il s'en fut aperçu, il bifurqua vers la place du Mawkaf. Il enfila ensuite la petite rue des Herboristes qui le conduisit dans la partie est du Médresse. Là, il s'arrêta au milieu d'une terrasse de café qu'il traversait. Il réfléchit et s'y attabla. C'était un de ces beaux cafés maures à l'ancienne et comme il n'en restait déjà plus beaucoup et dont la splendeur un peu fanée était encore attestée par de fastueux revêtements de céramiques bleues à fond

²⁰¹ *Ibid.*, p. 162-163.

blanc qui, courant sur les murs extérieurs et intérieurs, entretenaient par la douceur de leur glaçage et de leurs arabesques une atmosphère de fraîcheur et de sérénité recueillies. Il était devenu un endroit populaire depuis que ce quartier s'était en quelque sorte prolétarisé, mais sans rien perdre de son charme, ni de sa fierté. Hormis quelques vieux habitués qui n'avaient pu, ou qui n'avaient voulu, renoncer à son agrément et dont la présence y détonnait presque, on n'y remarquait qu'une clientèle modeste d'artisans, d'ouvriers, de fellahs, de portefaix. Sur la terrasse tombait, printanière, de hauts platanes, une verdure qui surprenait par un jour pareil et qu'on recevait sur les épaules avec reconnaissance. Kamal commanda au garçon, avant qu'il n'arrivât jusqu'à lui, un café turc. Encore une chose impossible désormais d'obtenir dans un autre établissement de la ville²⁰².

Et enfin la maison de Hakim Madjar et Marthe Deschamps :

La vétuste et lourde bâtisse en haut de laquelle habitait le couple apparut à sa vue. Crépie de rose, elle rompait avec l'un de ses angles l'alignement des maisons. C'était une chose fréquente dans ces vieux quartiers, au contraire des autres qui se tenaient bien, ne gagnaient rien de moins par leur fantaisie qu'à prêter le flanc aux épanchements humides des passants –sans parler des chiens. Excepté son allure de bastide, cette grande baraque orientée au nord ne se signalait que par deux balcons superposés, très haut accrochés, très longs, à la grille très ouvragée et très rouillée, ainsi que par des fenêtres étroites comme des meurtrières et des portes-fenêtres pas plus larges, au

²⁰² *Ibid.*, p. 167.

premier et au seconde étage (le troisième étant privé, lui, de balcon). La présence des balcons ici était insolite, ils dénonçaient l'ancienne maison européenne, la maison occupée probablement même par quelque premier colon. Quelque chose disait à Kamal qu'elle avait d'abord appartenu à des Espagnols plutôt qu'à des Français. Bien vite, en effet, ceux-ci avaient abandonné ces quartiers pour aller s'installer sur les hauteurs. L'immeuble était aujourd'hui la propriété d'un drapier de la Quaissarya, d'origine modeste, mais qui, riche à présent, faisait tout ce qui était en son pouvoir pour satisfaire à un decorum que des gens mieux nés, et n'y croyant plus guère, avaient rejeté depuis belle lurette. Avisé tout de même, le marchand. Il ne se réservait, pour lui et sa famille, qu'un étage, le premier, de cette vaste habitation ; il louait tout le reste, jusqu'au sous-sol, où un tisserand avait installé son atelier. De là, ces claquements qui montaient des soupiraux ; des métiers à tisser tapaient dans ces caves à toute volée²⁰³.

Tous ces lieux sont des lieux emblématiques de l'ancienne ville, de la ville maghrébine avec laquelle Kamal est en phase de rompre avec sa vision administrative qui le mène vers l'espace de la Cité moderne selon le modèle européen. Ici se manifeste un des traits les plus originaux de la pensée dibienne. En effet, en spatialisant la problématique de l'Algérie indépendante, l'auteur rappelle en quelque sorte la question coloniale et le conflit spatial qui était à son origine comme nous l'avons montré dans nos précédents exposés. C'est une manière de dire que les élites de l'Algérie indépendante font preuve

²⁰³ *Ibid.*, p. 172.

du même mépris envers le fellah, l'habitant de l'Algérie profonde que jadis l'administrateur colonial. C'est pour cette raison que *Dieu en Barbarie*, tout comme les textes d'avant l'Indépendance, est miné par la question de l'espace, de la terre, de l'ancienne ville et la cité nouvelle.

Mais le roman présente une autre vision de l'Algérie incarnée dans le texte par Hakim Madjar lui aussi liée à la France mais d'une autre manière. Hakim Madjar vit en effet avec une française nommée Marthe Deschamps. Mais Madjar a une autre vision de l'Algérie à travers son groupe des Mendiants de Dieu. Sa vision est davantage proche des fellahs, les oubliés de la nouvelle administration algérienne. Ainsi, les deux visions de l'Algérie qu'offre Dib dans ces deux romans reposent sur un rapport à l'espace complètement différent, sinon contradictoire. La première, celle du technocrate Kamel Waed, se base sur l'espace clos de la ville, de la cité fermée (la villa du Dr. Berchig est nommée « El Kalaa » (le fort en français) ; la deuxième en revanche, celle de Hakim Madjar, s'ouvre sur les grands espaces des plaines algériennes, des campagnes où se dispersent les tribus des fellahs. Cette vision qu'incarne Hakim Madjar est renforcée par le personnage atypique de Labâne :

Labâne ne sait plus s'il veille ou s'il dort. Le regard tendu, il s'enfonce dans les rues de la ville qui sont plus

lumineuses qu'elles ne l'ont jamais été à sa connaissance. Progressant à travers cette cité éblouie, où le poursuit la troublante sensation qu'elle a supplantée après l'avoir absorbée, l'autre, la cité réelle, reconstituée dans ses moindres détails, il se montre circonspect. Tout ici n'est que simulacre. Ces passants ne sont que des morts doués d'une étrange résistance. Pour continuer à fouler la terre avec cet entêtement, c'est sûr²⁰⁴.

Labâne est l'homme enraciné dans le sol algérien et son mode de vie traditionnel. C'est pour cette raison qu'il est réticent à ce qui se rapporte à la ville moderne dont se revendique Kamel Waed : « Progressant à travers cette cité éblouie, où le poursuit la troublante sensation qu'elle a supplanté après l'avoir absorbée, l'autre, la cité réelle, reconstituée dans ses moindres détails, il se montre circonspect. Tout ici n'est que simulacre. » Et contre le simulacre et l'irréalité de la ville moderne, de la cité à l'euro-péenne, Labâne prophétise le soulèvement des fellahs qui viendrait à bout de toute la civilisation technicienne :

Ce sont (les fellahs), croissant en nombre, qui rendront son innocence au monde. Ils couvriront la terre et essuieront de sa face l'outrage qui lui est fait depuis trop longtemps. Je ne pense pas à nos seuls fellahs ; je pense à tous ceux qui sont répandus de par l'univers dont nous ne constituons qu'une parcelle. La vraie pâte humaine, celle qui est en train de lever, se trouve là-bas ; là-bas, la vraie chair, le vrai sang de l'humanité appelés à lutter contre la

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

tumeur maligne qui s'est attaquée à elle, la ronge et la met en péril. Car ou le mal se faisant appeler civilisation – et qui n'est qu'une civilisation, l'occidentale – sera éliminé, ou l'humanité y succombera. Tel est l'enjeu. Mais il ne sera pas dit... Initiateurs et croisés d'une civilisation malfaisante, les Occidentaux sont eux-mêmes déchiquetés et dévorés par leur oeuvre. Oh, n'ayez crainte, il n'y aura pas de guerre, nous n'aurons besoin ni de canons ni de bombes ; de toute manière, ils sont au-dessus de nos moyens. Notre nombre nous suffira. Avec lui, nous effacerons les stigmates dont ils ont flétri le monde. Nous camperons sur la place de la Concorde, dans Hyde Park et Broadway²⁰⁵.

Le soulèvement des fellahs auquel aspire Labâne se fera d'une certaine manière à travers le mouvement des Mendiants de Dieu dans *Le Maître de chasse*²⁰⁶, second roman de ce dyptique. L'auteur y poursuit la réflexion sur le devenir de l'Algérie entamée dans *Dieu en Barbarie*²⁰⁷. Bien que Kamal Waed demeure un personnage central du roman, la lumière y est davantage mise sur Hakim Madjar et son mouvement des Mendiants de Dieu. Ce glissement diététique vers le personnage de Madjar s'accompagne par un déplacement spatial de l'intrigue qui quitte l'espace confiné de la Cité où même la lumière du jour est filtrée : « Le soleil, depuis quelques secondes, brille intensément sur

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 201-201.

²⁰⁶ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

²⁰⁷ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

les jardins de la préfecture. Le rideau qui la filtre n'empêche pas une lumière cruelle de se précipiter à travers la baie²⁰⁸. Il va s'ouvrir sur les grandes plaines de l'Algérie, passant donc de l'espace strié de l'administrateur, du technocrate, à l'espace lisse du fellah et du nomade. Car ce qui fonde bel et bien le *Maître de chasse*²⁰⁹ est l'extraordinaire mouvement de déterritorialisation de la ville vers les plaines désertes, celui-là même qui va précipiter les personnages sur une ligne de fuite absolue qui permettra à Hakim Madjar, à Labâne et aux autres membres des Mendiants de Dieu, d'échapper à l'emprise de l'emprise de l'espace citadin et la domination de l'administration centrale dont Kamal Waëd est le représentant. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'aventure des Mendiants de Dieu s'achève dans le sang, car Kamal Waëd avait bien percé le sens profond du mouvement de Madjar, un sens éminemment subversif, voire révolutionnaire. Le mouvement de déterritorialisation diégétique qui a déplacé l'intrigue de l'espace strié de la ville à l'espace lisse des steppes désertiques se répercute aussi sur l'organisation du roman et sa poétique même. En effet, alors que *Dieu en Barbarie*²¹⁰ se composait de trois livres qui représentaient

²⁰⁸ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

autant de chapitres à la vision stricte et savante, *Le Maître de chasse*²¹¹ se compose de plusieurs petites séquences, écrites chacune à partir du point de vue d'un personnage différent. *Le Maître de chasse*²¹² est donc moins organisé, moins strié que *Dieu en Barbarie*²¹³ et adopte une structure plus lisse, comme les grands espaces des steppes désertiques qu'il explore :

Je les revois, ces steppes sur lesquelles les fellahs s'agrippent. Nous y sommes allés, conduits par lui, en décembre dernier. Des étendues sans fin où l'herbe est rare, consumée ; des étendues nettes. Nous avançons. Il n'y avait que ces steppes et elles ne portaient que ces touffes noires entre les pointes des rochers qui les hérissaient. Sur des lieues et des lieues. Chaque oued était un ossuaire sur un fond de sable propre. Le vent griffait le pays, pompait l'humidité de l'air, faisait craquer les plantes. Allant, venant, entre les montagnes d'où des pans s'étaient écroulés, il irradiait une lumière de soude sur leurs masses hiératiques.

Mais sous la clarté désertique, soudain s'accumulent des troupeaux de suie. Ce nœud vide d'âme, ce rouleau de serpents qui se tord silencieusement, forme à son tour le cœur d'une puissance répugnante. Le crépuscule est là sans qu'on puisse dire comment il est arrivé. Il a suinté par toutes les crevasses. Le vent file maintenant sans

²¹¹ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

bruit. Des lueurs froides dispersent leurs violences.
L'horizon recule devant l'ombre²¹⁴.

Alors que *Dieu en Barbarie*²¹⁵ a ouvert la réflexion sur le devenir de l'Algérie indépendante et les contradictions de l'élite du gouvernement algérien au travers du drame œdipien du jeune chef de cabinet du Préfet Kamal Waëd, *Le Maître de chasse*²¹⁶ explore une voie idéaliste, voire utopique, de socialisme nomade en quelque sorte empreint de spiritualisme et de religion, qui considère le fellah, le travailleur de la terre, comme le noyau de la société plutôt que l'administrateur ou le technocrate. Pour cette raison, le roman est avant tout celui d'une quête, d'une identité première et peut-être aussi secrète, de l'homme de la terre, de la steppe, qui a choisi l'éloignement comme protection unique contre les assauts de la ville-vie moderne :

Nous regardons ce *village*, pour autant qu'on accepte cette appellation. Une troupe de cabanes en torchis réunies en cet endroit comme elles auraient pu l'être n'importe où. Je pense : réunies ou éparpillées. Et pour des raisons qui ne paraissent pas plus claires que celles qui ont dicté le choix du lieu. Mais il est là, sous nos

²¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁵ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

²¹⁶ *Ibid.*

yeux, ce village, ou quelque nom qu'on veuille lui accorder, vers lequel, *je suis un mendiant de Dieu*, nous avons couru dès l'aube, tendu notre désir depuis plusieurs jours. Dont, vu les solitudes qu'il nous a fallu traverser avant d'y arriver, nous croyions de moins en moins qu'il existait à mesure que nous nous en approchions, de moins en moins qu'il se trouvait ailleurs que dans l'imagination de notre ami, dans la foi de notre frère et en quelque sorte maître, Hakim Madjar²¹⁷.

Hakim Madjar dans l'imagination duquel l'idée des Mendiants de Dieu a pris forme, se présente donc comme le détenteur du secret des fellahs. Il est non seulement le chef des Mendiants de Dieu mais aussi le protecteur de la terre des fellahs de la tribu des Ouled Salem comme le dit Tijani : « Il est peut-être arrivé, l'homme qui protégera cette terre²¹⁸ ». Mais l'essence du *Maître de chasse* tient dans une action de déterritorialisation absolue menée par Hakim Madjar contre le pouvoir central représenté par Kamal Waëd. La décentralisation de l'action de la ville vers la steppe est perçue d'ailleurs comme un affront par Kamal Waëd qui envoie les camions des militaires par route (prolongement spatial du pouvoir citadin) au village des Ouled Salem. La rencontre des militaires et des Mendiants de Dieu se soldera par la mort de Hakim Madjar, tué par les militaires et dont le cadavre disparaîtra

²¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

mystérieusement. Les fellahs de la tribu des Ouled Salem voient dans la mort de Madjar un signe de sainteté et le célèbrent comme le protecteur de leur terre. Ainsi, en donnant l'ordre d'assassiner Hakim Madjar, Kamal Waëd a permis le mouvement ultime de déterritorialisation de Hakim Madjar qui passe du statut de chef de file à celui de Saint. D'ailleurs le mouvement de déterritorialisation que constitue l'action des Mendiants de Dieu s'accompagne par le devenir mineur de son chef de file Hakim Madjar et par le mouvement même des Mendiants de Dieu, qui ne semblent pas disposer des conditions pratiques de sa réalisation. Il est en ce sens davantage un mouvement d'écart vis-à-vis du pouvoir qu'un mouvement de drainage vers celui-ci. Pour ce qui est de Hakim Madjar, le statut de saint est la seule issue possible dans son devenir mineur révolutionnaire, ce qui lui permet d'accomplir son mouvement de déterritorialisation sans faire de compromis, contrairement aux anciens maquisards qui à la fin de la révolution se sont consacrés à la politique pour pouvoir gouverner et ont dû alors renoncer à l'idéal révolutionnaire à l'origine de leur déterritorialisation dans le maquis. Tel est le cas de l'ancienne maquisarde Arfia dans *La Danse du roi*²¹⁹, qui, n'ayant pas accepté de reterritorialisation mondaine-politique à son retour du maquis s'est retrouvée

²¹⁹ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

promise à l'asile des fous, la folie étant l'exemple même d'un devenir mineur dont seul le mouvement de fuite importe : « Le secret ? Il n'y en a pas. Sauter la barrière et courir. Que le cocon se dévide. Que m'arrive cette chose que je cesserai de sentir à mesure qu'elle m'arrivera²²⁰ ».

Dans l'œuvre de Mohammed Dib, la question spatiale est une question centrale. Les personnages clés des romans dibiens se situent souvent dans une spatialité autre que celle de la diégèse. Dans la *Grand Maison*²²¹, par exemple, Menoune, la femme malade, laissait errer son imagination sur les montagnes et les maquis, annonçant la révolution à venir alors que la maladie la clouait sur son lit à Dar Sbitar ; Arfia dans *La Danse du roi*²²² semblait n'avoir jamais pu se débarrasser des souvenirs de son vécu au maquis bien qu'elle circulât dans la ville retrouvée à la fin de la guerre. Et pareillement, dans *Le Maître de chasse*²²³, Labâne, bien qu'étant rentré en ville après la mort de Hakim Madjar, reste détaché de son espace diégétique immédiat (la ville) et, comme le dit le Maître de Chasse, Labâne, appartient à un espace « autre » qui ne pourra

²²⁰ *Ibid.*, p. 206.

²²¹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

²²² Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

²²³ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

jamais se réduire à « une pièce d'une maison dans une ville » : « Tu es ici, mais tu es là-haut aussi. Tu n'as plus affaire depuis des siècles à cette seconde impossibilité clouée au centre d'une pièce d'une maison dans une ville²²⁴ ». De même, Hakim Madjar, étant enterré dans le village des fellahs des Ouled Salem, a littéralement fait corps avec l'espace de son idéal, à savoir la terre des fellahs.

L'espace de l'écriture dibienne ne peut donc se réduire seulement à son espace de référence. L'Algérie indépendante était déjà présente dans les romans qui se référaient à l'Algérie colonisée et ce à travers l'imagination désirante des personnages. De même, la colonisation reste une référence importante pour les textes dibiens de l'époque post-indépendance. La relation violente entre l'espace de la ville et celui de la campagne a bel et bien ses racines dans le conflit colonial comme nous l'avons précédemment montré dans *Qui se souvient de la mer*²²⁵. Mais la spatialité des textes de Dib relève de quelque chose de plus complexe que l'espace de référence ou l'espace affectif des personnages. La spatialité de l'écriture dibienne admet encore au moins un troisième élément, en lien direct cette fois-ci avec le lieu même de l'écriture,

²²⁴ *Ibid.*, p. 183.

²²⁵ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

de l'élaboration de la parole en tant qu'acte de création. Peut-être est-ce là que réside tout l'intérêt et la particularité de cette écriture qui est l'actualisation artistique à la fois de l'histoire et du désir de ses protagonistes, à commencer par l'écrivain lui-même. Et c'est exactement dans cette équation complexe de la création que Dib rencontre Deleuze, philosophe qui a pensé la question du désir en lien avec le territoire, du territoire considéré bien évidemment comme un lieu de vie affecté de tous les désirs et de toutes les convoitises et en admettant tout aussi évidemment qu'il ne soit pas toujours et pas forcément un espace géographique mais puisse tout aussi bien jaillir d'un mot, d'une phrase, de quelques notes musicales ou d'une madeleine, pourvu que la formule prenne pour permettre la déterritorialisation, la fuite précipitée d'un lieu que l'on quitte pour mieux le retrouver en art ou en voyage. Car seuls importent les espaces retrouvés au détour d'un livre ou d'une pièce de théâtre. Si la question de l'espace est centrale dans l'œuvre de Dib, encore faut-il la conjuguer avec tous les coefficients historiques et affectifs qui s'y attachent.

Car derrière la question de l'espace, il y a chez Mohammed Dib une interrogation profonde sur l'être, l'être en tant qu'être spatial, c'est-à-dire non pas en tant que produit de son espace mais comme produisant de l'espace d'être. L'exemple de Hakim Madjar illustre bien cette idée dibienne. En effet,

bien que Hakim Madjar habite en ville, son être tend vers les steppes sur lesquelles se situe son idéal d'homme de la terre. Son désir d'espace terrien va donc le pousser à opérer une déterritorialisation vers les steppes où il sera finalement enterré et célébré comme un saint par leurs habitants. Ainsi l'espace de la mort de Hakim Madjar devient-il le lieu de vie de son désir d'homme de la terre ; alors que l'espace de vie urbain qu'il a quitté était en réalité un espace de mort de son désir. L'équation dibienne se résume donc à un territoire, un désir de déterritorialisation et une ligne de fuite au bout de laquelle se trouve soit l'issue (la mort pour Hakim Madjar et la sanctification) soit une reterritorialisation dans une fonction (l'administration pour Kamel Waëd). La pensée de l'espace de Mohammed Dib est avant tout une pensée politique en cela que tout langage est pour lui lié à un espace de valeurs. Le langage distingue Kamal Waëd de Hakim Madjar dans *Le Maître de Chasse*²²⁶, mais le langage en tant qu'espace de valeur. Le premier parle le langage de la ville et incarne conséquemment des valeurs citadines occidentales, alors que le second parle le langage terrien des habitants de la steppe et porte ainsi les valeurs tribales du Maghreb.

²²⁶ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

7. *Habel* ou l'espace strié de la cité occidentale

*Habel*²²⁷ est le premier roman de Mohammed Dib qui n'ait pas pour cadre spatial référentiel l'Algérie. Jusqu'ici, tous les textes de l'auteur se déroulaient dans l'espace algérien, que ce soit explicitement (la trilogie *Algérie*) ou implicitement (*Cours sur la rive sauvage*²²⁸). Avec *Habel*²²⁹, l'auteur déterritorialise son écriture et situe son texte en France, à Paris plus exactement. Le roman raconte donc l'histoire d'Habel, dont le nom évoque celui de l'Abel de l'Ancien Testament, que son frère a chassé de son Algérie natale pour « régner sur cette Cité²³⁰ ». Élément important pour la lecture du roman : l'émigration d'Habel n'émane pas d'un choix délibéré, mais relève de la volonté de son frère. Habel n'est donc pas un émigré, mais un exilé. Cela révèle les attaches du texte avec les précédents récits de Dib. La question algérienne demeure bel et bien à l'arrière-plan du roman, bien que celui-ci soit déterritorialisé à Paris. Mais à la déterritorialisation de l'intrigue répond la question de l'élargissement du champs politique de l'écriture francophone.

²²⁷ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*

²²⁸ Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

²²⁹ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 160.

Jadis sommé de parler à la place de ceux qui n'avaient pas accès à la parole, l'écrivain francophone n'avait jamais encore posé la question de sa propre parole, ni même imaginé que celle-ci soit sujette à des questionnement. Pourtant, à partir du moment où les Indépendances ont été proclamées, toutes sortes de questions se sont précipitées dans l'esprit de l'écrivain public. Pour Dib, cela a commencé par les cauchemars de *Qui se souvient de la mer*²³¹. Puis vinrent les courses folles de *Cours sur la rive sauvage*²³². En suite les sarcasmes de *La Danse du Roi*²³³ et les spéculations prémonitoires de *Dieu en Barbarie*²³⁴ avant de déboucher, fatalement pourrait-on dire, sur le réveille de la sauvagerie dans *Le Maître de Chasse*²³⁵ avec le meurtre de Hakim Madjar qui préfigure avec des années d'avance le drame algérien à venir. Et il n'est pas exagéré de dire que Mohammed Dib est l'homme qui a pensé le plus profondément ce drame et qui a su en quelque sorte le prédire. Ainsi, Habel est-il le nouveau visage de l'Algérien émigré ou exilé qui hante l'histoire récente de l'Algérie indépendante. Poussé sur les chemins de l'émigration par

²³¹ Mohammed Dib (1962), *op. cit.*

²³² Mohammed Dib (1964), *op. cit.*

²³³ Mohammed Dib (1968), *op. cit.*

²³⁴ Mohammed Dib (1970), *op. cit.*

²³⁵ Mohammed Dib (1973), *op. cit.*

son frère, Habel est en proie à toutes les dérives et menaces de la cité parisienne. Au travers du drame du protagoniste Habel, la question spatiale demeure au cœur de l'écriture dibienne : celle de l'exil (perte du pays natal) et celle de l'émigré (rencontre avec la ville étrangère).

Comme dans les textes précédents, la spatialité de l'écriture de Mohammed Dib sera essentiellement liée aux affects des personnages. La situation d'Habel à Paris est celle d'un exilé. L'espace de la ville parisienne est de *facto* frappé du coefficient affectif du châtement par l'éloignement spatial qu'est l'exil. Mais paradoxalement, c'est à Paris que Habel rencontre Lily, objet de son désir. Aussi, le lieu prétendument invivable de l'exil va-t-il se transformer en espace d'une quête désirante : la possession de Lily. Ainsi, tout en attendant la mort chaque soir au même carrefour, Habel s'abandonne aux perversions de la Dame de la Merci tout en désirant éperdument Lily. L'espace de la mort qu'est sensé être l'exil s'ouvre sur l'espace de jouissance du désir amoureux et se referme sur l'espace de l'aliénation par l'entrée à l'asile de Habel à la suite de Lily. Tout comme Arfia dans *La Danse du Roi*²³⁶, Habel n'appartient pas à l'espace de sa vie actuelle. Il est le personnage d'un lieu

²³⁶ Mohammed Dib (1968), *op. cit.*

absent duquel l'exil l'a arraché. Il est lui-même absence, comme l'auteur qui s'absente derrière le masque du langage.

Habel fait tout pour résister à l'appel de la ville étrangère. Même le charme de Sabine ne réussit pas à lui faire lâcher prise et à le ramener dans l'espace de la vie parisienne où il s'entête à s'absenter : « Avec ses seules caresses, avec ses seules étreintes, Sabine compte le forcer dans ses derniers retranchements avec sa seule ardeur, sa seule avidité, sa seule dévotion, sa seule folie²³⁷ ». Mais là où la présence de Sabine n'a pas d'effet sur Habel, l'absence de Lily éveillera son désir, en lui offrant la possibilité d'une perte autre que celle de son pays natal. Car Lily est pour Habel un exil dans l'exil ou plutôt la promesse-menace d'un exil dans l'exil, aussi réussit-elle à fasciner Habel et à lui faire prendre conscience de la duplicité de Paris : « un Paris, quand il la cherchait dans un quartier, où s'emparait subitement de lui la pensée qu'elle se promenait dans un autre²³⁸ ».

On l'impression que la poétique même du roman repose sur ce jeu de duplicité entre l'espace perdu (le pays natal) et l'espace retrouvé de l'affect à

²³⁷ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*, p. 14.

²³⁸ *Ibid.*, p. 105.

travers l'amour de Lily dans la ville étrangère de Paris. L'écriture élabore un espace de reterritorialisation de l'espace-affect perdu, comme une machine à fabriquer de l'humain, comme un lieu où se réorganiserait la vie humaine d'Habel. La trajectoire spatiale du protagoniste le ramène d'ailleurs toujours au carrefour où il a failli trouver la mort et, seul l'appel de Lily va progressivement l'extirper de cet espace de mort.

8. Le désert sans détour ou l'espace déterritorialisé du désert

Nous avons déjà démontré l'importance de l'espace dans la production du sens dans la pensée dibienne. Nous avons montré également la constante présence du conflit spatial cité vs campagne dans l'œuvre de Mohammed Dib et son rôle dans l'élaboration de la pensée esthétique de l'auteur. Mais dans *Le Désert sans détour*²³⁹ cette tension vers le désert, cette fascination obsédante de l'espace désertique est plus déterminante encore. Mohammed Dib déterritorialise les deux personnages du roman vers les étendues vierges du désert : Hagg-Bar le maître, et Siklist son valet, qui sont comme une projection ironique de la dualité hégélienne du maître et du valet. Hagg-Bar le Maître est fort avec sa figure de lion. Le valet Sklist en revanche est un « Sujet à la triste figure²⁴⁰ » qui semble porter tous les drames de la vie sur ses épaules. Nous verrons plus loin que cette caractérisation des deux personnages n'est pas anodine. La présence des deux personnages dans le désert n'est justifiée, ni par la diégèse, ni par l'Histoire. Hagg-Bar et Siklist sont dans ce désert par contingence, pourrait-on dire. Il y a néanmoins le parapluie que Hogg-Bar tient à la main et qui lui sert en même temps à écrire sur le sable et à déchiffrer les

²³⁹ Mohammed Dib (1992), *op. cit.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

atlal, ces traces laissées dans le désert par les campements des nomades. Car le désert est loin d'être cet espace sans vie que l'on imagine. Il est avant tout le lieu de vie des nomades, ces tribus séculaires du Maghreb. Mais le désert est aussi chargé de l'histoire antéislamique de ces tribus qui avaient porté la vie littéraire et notamment la poésie au summum de l'art. Le désert est donc l'espace premier de l'écrivain francophone qu'est Mohammed Dib, celui du poète-nomade qui est aux antipodes de l'espace sédentaire du romancier occidental. Cette dichotomie constitutive est sans doute l'une des clés de lecture les plus importantes de l'œuvre dibienne. L'esthétique romanesque dibienne, bien que profondément ancrée dans l'espace citadin de la francophonie, tend secrètement vers l'espace désertique de la poésie nomade. Et c'est dans l'entre-deux de ces deux mondes auxquels elle emprunte simultanément que s'élabore l'esthétique particulière de Mohammed Dib. Cet entre-deux est non seulement le lieu de l'écriture dibienne mais aussi celui de sa pensée.

Le désert est avant tout un espace lisse, dans l'acception deleuzienne, un espace sans repère : « Dans quelque direction que vous alliez vous restez sur place²⁴¹.» C'est d'ailleurs pour cette raison que Hagg-Bar et Siklist

²⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

n'arrivent pas à établir un décompte précis des jours. Ils ignorent depuis combien de temps ils errent dans ce désert. Dix-huit jours ou vingt-trois jours ? Mais la particularité principale du désert est sa négation du mouvement. *Le Désert sans détour* est un roman sans trame dont l'intrigue est empêtrée dans le sable du désert aussi bien que les personnages. Les personnages sont eux-mêmes déconcertés et se préoccupent avant tout de savoir ce qui doit arriver :

et le gros homme fait remarquer alors :

— Rien ne pouvait arriver et, grâces en soient rendues au Ciel, rien n'est arrivé.

Juste le regard du ciel continue à se fixer sur eux, sans leur poser de questions. Juste le leur, sans poser plus de questions, continue d'aller à la rencontre du désert où ils vont avancer avec le sentiment étrange et familier de retourner sur leurs pas et de n'entreprendre ainsi que des choses déjà faites, ou qui restent faisables. Certes il y aura in perpetuum cette lumière : elle ne pose pas plus de questions. Ou pas plus qu'il ne s'en pose à la ronde.

Une fois encore, Hagg-Bar dit, non, visiblement, dans le but d'édifier quelqu'un mais pour se faire lui-même une conviction :

— Rien ne s'est passé. Et on peut tenir pour assuré que rien ne se passera.

Il regarde autour de lui, toujours sans autre intention que de regarder, d'attendre — mais qu'attendre ? — sans intention même de s'y reconnaître, reconnaître où il est et

tenter de se repérer. Qu'un danger les guette, les menace, jamais il ne le croirait. Il serait plutôt porté à penser que si danger il y a eu à un moment quelconque, il est passé depuis le temps, il a été encouru.

Vide, son œil ne contemple que le vide, que l'horizon et sa vague attente. Singulièrement l'espace paraît s'être élargi encore, seule réalité certaine.

Le silence ayant suffisamment duré, pesé, le plus jeune s'inquiète et ne met en avant qu'un nœud d'interrogations en guise de tête :

—Comment le savez-vous ?

—Savoir quoi ?

—Que rien ne se passera.

—Que rien ne se passera ? Mais parce que, mon garçon, j'y pense : ce qui doit nous arriver est déjà arrivé.

—Quoi, que nous est-il arrivé²⁴² ?

Le danger qui préoccupe Hagg-Bar et Sikklist pourrait pourtant avoir déjà eu lieu, car le roman a débuté sur la description des restes d'une bataille ou d'une guerre : « des fûts de mitrailleuses, de canons, vestiges d'une forêt de fer engloutie, elle sinon ses monstres, half-tracks, tanks couchés sur le flanc, morts aussi²⁴³. »

²⁴² *Ibid.*, p. 66-67

²⁴³ *Ibid.*, p. 1.

Que cherchent Hagg-Bar et Sikklist dans le désert ? Que peuvent-ils y trouver ? Une réponse à la catastrophe qui a déjà eu lieu dans cet espace et dont ils ont contemplé les vestiges au début du roman ? Ou, au contraire, les signes d'une apocalypse à venir ? Rien. Le texte n'en donne pas la réponse. Ou au contraire, que la réponse est le vide, le désert, tout ce que l'homme peut appréhender du sens de la vie. Ainsi, *Le désert sans détour* est-il un procès de l'écrivain qui se présente comme donneur de sens, comme décodeur de la réalité. Nous avons déjà vu l'importance de l'ambiguïté dans l'écriture dibienne et il semblerait qu'avec ce texte, cette ambiguïté atteigne son fait et donne sens au non-sens du monde. Avec ce texte, l'auteur affirme sa répugnance à donner un sens unique au monde qu'il essaie seulement d'appréhender par l'écriture comme Hagg-Bar tente de déchiffrer les *atlat* sur le sable sans vraiment y arriver.

9. La spécialité du langage dans la trilogie nordique

Depuis les romans de la trilogie Algérie, l'œuvre de Mohammed a mis en représentation des espaces plus moins liés à la topographie maghrébine. La plupart de ses récits a d'ailleurs pour référence spatiale Tlemcen, la ville natale de l'auteur. Alors, avec la trilogie nordique, Mohammed Dib semble avoir franchi une limite, a pu s'échapper à l'emprise de son espace premier, qu'il n'a cessé de retrouver, sous plusieurs formes, grâce à l'écriture. Même dans *Habel*²⁴⁴, seul roman dont l'intrigue se déroulait à Paris jusqu'ici, la référence à l'espace natal de l'Algérie était encore trop palpable sous la question de l'exil forcé qui sous-tendait le texte comme nous l'avons montré précédemment. C'est donc avec les textes de la trilogie nordique que nous pouvons véritablement parler d'une rupture dans l'écriture dibienne, d'une déterritorialisation absolue ou achevée du processus poétique. Et cette rupture n'est pas seulement liée au changement radical du cadre référentiel spatial mais aussi et à une prise de distance vis-à-vis de l'histoire récente de l'Algérie marquée par la guerre d'indépendance puis par la désillusion post-indépendance. Ainsi, l'auteur évacue en quelque sorte son écriture de ce cadre très prenant (limitant ?) pour s'ouvrir à une recherche littéraire affranchi de

²⁴⁴ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*

tous les impératifs. C'est pour toutes ces raisons que la trilogie nordique est un moment capital dans l'œuvre dibienne et dans l'évolution de sa poétique.

La rupture référentielle que l'auteur opère dans la trilogie nordique permet d'ériger la parole comme l'espace unique d'où l'homme vient à la vie. C'est pour cette raison que le narrateur veut absolument renouer le dialogue avec Faïna afin de la ramener à la vie humaine par la parole qui devient un espace d'accomplissement de l'intrigue, un lieu à part où s'élabore le sens et la destinée du texte.

La déterritorialisation de la trilogie nordique dans le nord lointain de l'Europe, s'accompagne d'une entreprise de dé-contextualisation de l'écriture dibienne. En effet, à mesure que l'imaginaire culturel de l'auteur est déterritorialisé dans sa nouvelle langue d'expression qui est le français, son œuvre même, par ses thématiques attendues, est elle-même dé-contextualisée, c'est-à-dire extirpée de son historicité immédiate et placée dans une dimension atemporelle, dans l'historicité serait celle de l'événement en devenir qui ne se trouverait sa spatialité nulle part ailleurs que dans le langage qui donne vie et qui protège de la véritable mort, celle de l'oubli, de l'effacement, de la page blanche :

Mais quand les mots cesseront ? Quand les mots se tairont, quand ils s'effaceront ? Quand la pensée affranchie de la parole deviendra silence. Quand elle ne parlera plus que de mémoire, et même, et seulement, à partir de l'oubli. Quand unique, l'oubli la soutiendra et qu'elle ne sera que la vague au ras du sable venant sans venir, se retirant sans se retirer. Quand le secret qu'elle pratique sera celui de la mort qui déchiffre la vie. Quand elle nous aura exposés, toi et moi, [...]. Et que nous sommes repoussés là où l'on se replie pour ne rien dire. Le masque d'une page blanche, d'une page où rien ne peut s'inscrire, visible par son seul effacement²⁴⁵.

Ainsi, l'œuvre semble acquérir une spatialité et temporalité propre. Et c'est peut-être dans cette perspective que l'écriture devient réellement un espace de la mort, mais de la mort qui « qui déchiffre la vie », le lieu unique où s'élabore un sens humain de la vie. Il est d'ailleurs important de noter que c'est par la parole que le narrateur tente de sauver sa bien-aimée Faina qui s'était emmurer dans un silence de mort : « De nouveau, elle n'était plus présente que dans une inviolable absence²⁴⁶ », l'envie de parler l'ayant désertée, ainsi seuls le font pour elle ses yeux, à cela près qu'ils tiennent un langage indéchiffrable. Ils s'arrogent le droit de vous questionner et vont jusqu'à vous acculer. J'en affronte l'impitoyable étrangeté, quand bien même je rencontre ce mur à chaque fois. Je ne renonce pas, n'abandonne pas, [...]. Qu'elle ne se

²⁴⁵ Mohammed Dib (1989), *op. cit.*, p. 172-173.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 171.

déshabituée pas d'entendre ma par ma voix la parole humaine, L'unique lieu²⁴⁷...

Mais quel est cet « unique lieu » que délimiterait ou sur lequel ouvrirait la voix humaine ? Cette voix qui porte la parole ou qui lui sert de support comme les pages d'un livre supporterait les mots de l'auteur. Dans *Les Terrasses d'Orsol*²⁴⁸, une voix en italique dédouble à chaque fois la voix du narrateur pour incruster dans le récit des réflexions détachée sur une parole énigmatique :

Parole en suspens qui n'a pas encore fini de parler que le silence s'en empare déjà, _en présence d'une écoute qui n'as pas elle-même fini d'écouter que le silence l'envahit, l'une et l'autre liée ensemble dans un au-delà de la parole et de l'écoute où ce qui doit être dit est su, tout en étant insu, redouté, tout en étant appelé, pendant qu'elles attendent l'une et l'autre comme si elles espéraient que ce ne serait rien d'aussi grave et lourd à dire et à écouter²⁴⁹.

C'est l'enjeu de la territorialité du langage que *Le Sommeil d'Ève*²⁵⁰ met en scène. Entre le narrateur et sa bien-aimée Faïna qui menacée par la folie se joue le drame du langage comme espace de la mort, de la disparition totale

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 171.

²⁴⁸ Mohammed Dib (1985), *op. cit.*

²⁴⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 49.

²⁵⁰ Mohammed Dib (1989), *op. cit.*

du sens, du moment que celui-ci n'est pas partagé, est déposé sur deux territoires différents, étanches et hostiles à toute possibilité de transfert. C'est le danger d'une parole contaminée par le silence, un silence qui est l'absence de la référence commune. Ainsi, interroge l'immigration, non pas seulement comme déplacement dans l'espace géographique, mais surtout comme déterritorialisation du langage qui risque de déboucher sur reterritorialisation dans le silence et dans l'attente passive aux frontières de la langue étrangère que l'on a du mal à habiter quand bien même l'ont installé depuis des années dans le pays d'accueil.

Dans cette situation de déterritorialisation extrême qui est l'exil, le langage risque à tout moment de se transformer en un espace de mort. Une mort qui équivaut au silence qui sépare le narrateur du *Sommeil d'Ève*²⁵¹ de sa bien-aimée. Un silence que Faïna annonce dès la première page du roman : « Moi qui ai nom Faïna. Je me suis tue, mais pas ma voix, ou peu importe, la voix qui dit je et qui va continuer. La voix qui interpelle et ne s'entretient qu'avec elle-même. Une parole en s'adressant à lui qui parlera seule là où elle est²⁵². » Dès le début du roman donc est instaurée une situation particulière de

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid., op.cit.*, p. 11.

monologue où l'interlocuteur n'est plus indispensable. La suite du roman sera une tentative désespérée du narrateur de renouer le dialogue avec Faïna comme si, sur le seuil de l'entendement, le mutisme avait érigé une muraille entre les deux protagonistes du roman, la muraille de la parole indicible : « *Une parole séparée de tout et devenue tout*²⁵³ ». Et comme le « miroir qui deviendrait mouir²⁵⁴ », le silence renvoie l'image de l'échec du langage à unir, à rapprocher les êtres. Alors, point le renoncement, l'enfermement sur soi. Quand les mots échouent à dire l'être ou quand celui-ci n'arrive plus à se dire par le langage, c'est le véritable exil, la prise de conscience de l'incapacité du langage à supporter l'être qu'éprouvent Faïna et Solh dans *Le Sommeil d'Ève*²⁵⁵ : « Il n'est pas toujours facile de trouver un nom pour tout ce qu'on veut dire²⁵⁶. »

Cependant, il est faux de croire qu'en situant l'intrigue des romans de la trilogie nordique dans l'espace scandinave, l'auteur a rompu tous les liens avec son Algérie natale. Il suffit de se pencher sur la posture du narrateur qui

²⁵³ *Ibid.*, p. 20.

²⁵⁴ Mohammed Dib (1990), *op. cit.*, p. 210.

²⁵⁵ Mohammed Dib (1989), *op. cit.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

dès l'ouverture des *Terrasses d'Orsol*²⁵⁷ se propose de « visiter » la ville ; ce qui suggère qu'il ne la connaît pas, qu'il est un étranger à cette ville : « « Il y a sans doute mieux à faire : sortir, visiter la ville, elle en vaut la peine. Je crois²⁵⁸. » ou encore : « Pourtant rien, ce me semble, dans ma tête, mon accent, mon allure, ma façon de m'habiller, ne rappelle mes origines²⁵⁹ [...]. Dans *Neiges de marbre*²⁶⁰, le narrateur avoue avoir « déjà perdu un pays²⁶¹ » pour appréhender sa qualité d'exilé d'origine méditerranéenne ce qui n'est pas sans lien avec l'Algérie natale de Mohammed Dib : « Méditerranée toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger. Resterons-nous d'éternels exilés²⁶² ? ». Un autre passage des *Terrasses d'Orsol*²⁶³ dans lequel le narrateur croise un autre étranger dans la ville se réfère aux origines maghrébines du narrateur lorsqu'il se reconnaît dans la langue de cet étranger qui prononce un mot en arabe : « « De nouveau je reste sans trouver quoi

²⁵⁷ Mohammed Dib (1985), *op. cit.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 171.

²⁶⁰ Mohammed Dib (1990), *op. cit.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 166.

²⁶² N.M. p. 143.

²⁶³ Mohammed Dib (1985), *op. cit.*

répondre, je cherche, et lui comme s'il espérait se faire mieux comprendre, il répète dans sa langue, dans notre langue : « *çadaqa*²⁶⁴...²⁶⁵ » Il est d'ailleurs notoire que le narrateur décrit bel et bien la situation de cet étranger auquel il s'identifie lui-même comme celle d'un exilé perdu dans Jarbher :

il est le ressortissant d'un autre monde, un monde où rutilent un autre soleil et il paraît si exilé sous celui de Jarbher qu'il ne peut éviter d'en recevoir un morceau sur les épaules, précisément le morceau de nuit et de mort dont je le vois enveloppé en cet instant, doublé pour faire bon poids de l'ombre renforcée que je reporte, que je projette sur lui et qu'il va emmener à son insu comme maladie inconnue²⁶⁶.

Ainsi, comme dans *Habel*²⁶⁷, le texte est miné par un conflit latent de deux espaces : l'espace natal et le lieu de l'exil. A la déterritorialisation du cadre référentiel du texte correspond donc une reterritorialisation des affects de la mémoire, des lieux perdus dont l'exil accentue le souvenir. La spatialité du texte se situerait peut-être dans cet entre-deux de l'exil et du royaume perdu, dans ce seuil sur lequel s'arrête le passé et commence l'avenir. L'écriture serait ainsi le lieu de l'avènement du sens nouveau sans lequel la vie de l'exilé ne

²⁶⁴ Aumône, charité en arabe.

²⁶⁵ Mohammed Dib (1985), *op. cit.*, p. 175.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁶⁷ Mohammed Dib (1977), *op. cit.*

pourrait continuer. Et tout comme le narrateur des *Terrasses d'Orsol*²⁶⁸ part à la découverte de l'espace nouveau de Jarbher chargé du souvenir du pays qu'il a perdu, l'auteur francophone qui est Mohammed Dib avance dans les étendues de la langue française avec son imaginaire qui a ses origines ailleurs qu'il ne cesse de déterritorialiser partout où le mène son devenir comme le dit le narrateur des *Terrasses d'Orsol*²⁶⁹ : « [...] l'éloignement nous rapproche de notre point de départ plus que nous ne croyons²⁷⁰ ».

C'est la situation d'exil qui rapproche affectivement de sa terre natale. Aussi, cet homme que rencontre le narrateur à Jarbher se considère toujours comme un voyageur même après douze ans passés à Jarbher :

- Moi je suis de passage. Simplement de passage.
- De passage, de passage. Depuis combien de temps ?
- Douze ans et quatre mois, mais je ne suis qu'un voyageur. Même si je dois mourir ici, je n'aurai été qu'un voyageur. Ce sont *eux* qui l'ont voulu²⁷¹.

²⁶⁸ Mohammed Dib (1985), *op. cit.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

L'usage du pronom « *eux* » pour désigner les habitants natifs de la ville montre bien que le personnage se trouve dans une situation d'altérité marquée par son statut de voyageur ou d'exilé. L'exil est vécu comme une incapacité à s'établir, une défense d'élire domicile définitivement sur le territoire de la ville d'exil. D'ailleurs, ce rapport d'altérité est porté par le discours dans sa forme distinctive entre le voyageur et les autres soulignée dans le texte par le pronom « *eux* ».

Dans le même sens, *Neiges de marbre*²⁷² renferme une pensée des plus profondes sur le sens de l'exil ou l'exil du sens. Cet exil que l'on vit dans une langue ; lorsque le sens des mots d'une langue nous demeurent étrangers, enfermés et que l'on se retrouve comme emmurés derrière notre ignorance de la langue « Mais peu à peu l'oublie mes craintes, et jusqu'à ce mur de la langue dressé entre nous. [...] Incapable de rouler les *r* dans un pays qui l'exige, elle les grasseye et ces gens placides se retournent, curieux, n'en perdent pas une²⁷³. » C'est toute cette pensée de la langue et de ses pouvoirs que l'auteur de la trilogie nordique explore. En effet, déterritorialisé au maximum, la langue française est-elle même un espace d'expression des préoccupations de

²⁷² Mohammed Dib (1990), *op. cit.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 18.

l'écrivain francophone comme si, cessant d'être outil d'expression, le français devient lieu d'interrogation, pas seulement sur l'usage littéraire de la langue d'emprunt, mais sur la situation de l'homme en général vis-à-vis du langage.

La situation du narrateur de *Neiges de marbre*²⁷⁴ est d'ailleurs d'autant plus particulière qu'il ne parle pas la même langue que sa fille Lyyt : « Elle fera des efforts inouïs pour me parler dans ma langue. Elle n'y réussit déjà pas trop mal. Mieux que son père en tout cas pour lui parler dans la sienne²⁷⁵ ». Un peu plus loin, le narrateur déclare écrire pour se prémunir des dangers d'une « parole sauvage ». Une parole que le narrateur distingue subtilement de l'écriture qui porte davantage l'empreinte de la pensée comme si le langage avait deux facettes. La première, affective et passionnée, s'exprime à travers l'oralité de la parole. La seconde qui se fait par l'écrit est davantage liée à la pensée et à la raison :

Je note ceci, et le reste, contre les hasards possibles et impossibles de la vie, j'écris, mû par l'espoir d'écarter de nous ses dangers. La vie est sauvage, et la parole aussi. La parole comparée à l'écriture, l'écriture qui peut servir à apprivoiser, ou au moins à tenter de le faire, la parole et la vie. Avant de connaître les scènes qui nous dressent,

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p.67.

Roussia contre moi, et moi contre elle, j'avoue n'avoir pas soupçonné combien la parole est sauvage, indomptable. Que n'écrivons-nous les horreurs que nous nous jetons à la figure en ces moments ? Nous sommes tous les deux capables d'écrire. Nul doute que l'envie alors nous en passerait. Je veux dire, l'envie de les proférer, peut-être même de les penser²⁷⁶.

La parole est un langage de l'être. L'expression la plus spontanée de l'homme par laquelle il se dit comme être d'affect d'où l'aspect sauvage de sa parole. Mais l'écriture est le lieu d'inscription de l'homme comme animal doué de raison ou tout au moins de mesure. Le langage n'est pas seulement expression du monde, mais est aussi lui-même un monde habité par les locuteurs d'une même langue. D'où toute l'importance des opérations de déterritorialisation et de reterritorialisation qui s'opèrent dans les couples mixtes comme celui du narrateur avec Faïna. Cette situation de mixité culturelle est intéressante bien au-delà des singularités linguistiques qu'elle occasionne. Elle est révélatrice de la complexité entre l'être et le langage en tant que lieu d'affects intime qui s'élabore en parallèle d'un autre rapport, non moins complexe, de l'homme à la langue mais cette fois-ci en tant qu'espace social d'altérité.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 67-68.

C'est d'ailleurs sur cet espace du langage que le narrateur de N.M. a le plus de mal à entrer en jeu avec sa fille quand cette dernière essaie, par exemple, de faire avec lui un jeu de mots avec les mots *kochka* (le nom d'une chatte qu'ils ont adoptée) et *hachka* (porridge). Le narrateur ne comprend que très tardivement la plaisanterie de sa fille excédée²⁷⁷ par l'incompréhension de son père.

Ne pas parler une langue, c'être exilé aux frontières de ses subtilités langagières, c'est être condamné à vivre dans la solitude d'une extériorité transparente aux choses et aux êtres, et cela ne se limite pas seulement au sens des mots, mais à tout ce qui se fait dans cette langue : les jeux, les allusions, les images, les intrigues, etc. Comme si l'on souffrait d'une insuffisance de parole, d'un manque pathétique de vocabulaire qui ne contraint le plus souvent à parler avec les signes plutôt qu'avec les mots. C'est ce sentiment d'impuissance que le narrateur éprouve en face de sa fille :

C'était peu de temps avant mon entrée à l'hôpital, un après-midi. Elle me demanda quelque chose et n'émit qu'un minimum de paroles et même à la fin, veillant à ne pas m'embrouiller, un seul mot. Je me creusais la tête, repassais mon lexique. [...]. Elle redisait ce mot - *valo-* ; pas un autre. Je ne voyais pas, non, je ne savais pas ce

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

qu'elle voulait. Elle attendait. Je n'étais pas fichu de trouver ce que c'était. Alors perdant patience, elle hurla le mot, toujours le même, plus fort, encore plus fort :

- Valo ! Valo ! Valo !

Je la regardais, impuissant. Rendue furieuse par mon ineptie, elle me houspilla, secoua, frappa, tout en fondant en larmes. Une tragédie vraiment. Et l'envie de cracher votre âme²⁷⁸.

Le langage est le territoire premier de l'homme. Celui qu'il marque de ses mots et tout ce qu'il s'y enfouie. Celui qui, comme la neige, ensevelit dans le silence tout ce qui ne peut être dit. Ainsi, l'écriture dibienne explore une autre dimension du langage, là où se réfugie l'indicible, où le narrateur exilé de N.M. attend, en suspens, déchiré entre son attachement à sa fille et la nostalgie douloureuse de mère : « Lyyl à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux » ...

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

DEUXIÈME PARTIE : L'ESPACE ET LES ENJEUX DE GENRE DANS LA
TRILOGIE *ALGÉRIE*

1. Nation et narration dans la trilogie *Algérie*

La littérature magrébine d'expression française n'a jamais cessé de puiser dans l'univers arabo-magrébin dans lequel la plupart de ses écrivains ont baigné directement ou indirectement. Mais si la société influence souvent la littérature, elle se retrouve elle-même, par un effet tout à fait singulier de la littérature, de son pouvoir et de son rôle, influencée, façonnée par ces écrivains mêmes qui s'y sont développés. Les textes sont donc comme un champ de bataille, un univers de prospection et de remaniement continu de la société. D'où, par exemple, l'importance de toute la littérature engagée et des mouvements historiques et sociaux comme le communisme qui se sont largement appuyés sur des productions littéraires théâtrales, romanesques et même poétiques. Dib se dresse dans sa trilogie contre l'existant en le dédoublant et parfois en l'écrasant de tout le poids de ce qui devrait exister. La trilogie dibienne acquiert justement toute son importance quand on comprend le principe de description-substitution qui la régit. Le réalisme est chez Mohammed Dib un double rempart qui lui permet à la fois de dénoncer le présent et de prospecter l'avenir, un avenir si possible et réalisable qu'il nous semble aussi réel et authentique que le présent immédiat que l'auteur nous livre dans toute sa réalité. Aux scènes du quotidien décrites dans leurs

moindres détails dans un réalisme minutieux, l'auteur substitue des chants de femmes, les amourettes d'Omar et de Zhor. En effet, Dar Sbitar est le lieu idéal où cette relation description-substitution se concrétise le plus. Le lieu fermé, contigu, tout aussi désolant que le quotidien du peuple algérien sous l'occupation française ; mais la description méticuleuse de la grande maison se double d'une projection, de quelques gestes gauches, surprenants et tout à fait inattendus comme le regard d'une femme qui guette la rue, ou une relation d'amour enfantin qui nous jettent ou nous rejettent hors du cauchemar immédiat comme pour prédire un avenir meilleur tout aussi possible que la réalité désolante en marge de laquelle Dib fait germer l'espoir comme une fleur sauvage sur une terre ingrate.

A l'époque de la publication de la trilogie Algérie, écrire en français était un affront en soi-même. Dans une Algérie tournée vers l'orient ; par la culture musulmane d'abord mais aussi et surtout par le soutien indéniable que le pôle oriental a fourni aux algériens pendant la guerre de libération par l'approvisionnement clandestin en armes et en matériel de guerre d'un côté, et d'un autre, par une stratégie de ravitaillement culturel arabo-musulman qui marquera durablement l'Algérie indépendante. La langue française a longtemps été perçue comme un symbole d'aliénation et de déculturation du

peuple algérien. Elle est le premier jalon qui sépare le Français citoyen et l'Algérien indigène, le civilisé et le sauvage ; le dominant et le dominé. Saisir le français pour interpeller l'Autre est d'abord un appel à soi, un monologue intime dans lequel l'indigène s'interroge sur sa véritable valeur, sur son statut, sur son Etre. Ecrire en français signifie tourner le dos à une tradition vieille de plus d'un siècle, briser le mythe du colonisateur-Dieu. Dire « je » en français est exister auprès de l'Autre, c'est lui parler d'égal à égal. Le rapport de supériorité entre le colonisateur et les colonisés n'est nullement exagéré. Il est le fruit d'un discours latent dont les traces demeurent visibles jusqu'à présent dans les anciennes colonies. C'est là que l'œuvre de Dib acquiert toute son importance. C'est seulement dans le discours que se construit le véritable sujet de la trilogie Algérie. Omar qui parcourt les rues de Tlemcen aurait pu être un quelconque garnement, l'intrigue même des trois romans n'est point d'une grande sophistication, elle est juste une tranche de vie, d'une maison, Dar Sbitar, d'une famille, d'une nation encore méconnue, l'Algérie. Dib ne revendique rien. Ses personnages sont offerts au regard du lecteur, à lui de les considérer ou de les ignorer. C'est de la conscience universelle que les peuples colonisés ont disparu et Dib ne fait qu'invoquer leurs esprits. Omar n'est ni le

Tlemcenien, ni le petit Algérien, il est juste Enfant, il a faim, il a peur, il est humain. L'œuvre de Dib a pour objet de dé-indigéniser le peuple algérien.

Dar Sbitar est la scène de théâtre où se joue la vie d'une famille, de plusieurs familles. Elle est le condensé d'un peuple, une micro-Algérie bouillante elle-même ignorante de l'importance de l'avenir qui l'attend. La vie y est dure comme les traits émaciés de ses habitants. Est-ce un appel de détresse ou un avertissement que lance l'auteur ? Ou seulement le commencement d'une aire où des hommes comme Hamid Saraj prendraient en main le destin de l'Algérie ? Dar Sbitar est le noyau d'un discours, celui des indépendances.

Dans les trois romans de la trilogie, Dib ne met pas en scène des héros, le lecteur français en a tellement connu ; c'est des antihéros, des personnages anodins, presque des figurants de la vie quotidienne qu'un simple hasard aurait mis sur les devants de la scène. Tout ce qui caractérise l'autochtone est neutralisé, restent seulement ces hommes, ces femmes, ces enfants que l'on découvre sous un jour nouveau, sous un regard autre que celui de la littérature exotique/coloniale.

En investissant son savoir d'autochtone, l'auteur/narrateur se place lui-même dans le rôle de témoin et invite tacitement le lecteur à reconsidérer toute une idéologie, celle du colonialisme.

*L'Incendie*²⁷⁹, deuxième roman de la trilogie, manifeste clairement le double projet de l'auteur : représenter la misère des fellahs et inviter le public européen à prendre leur responsabilité. Là où le roman colonial défendait la thèse de la mission civilisatrice de la France auprès de populations barbares, le roman « indigène » déconstruit ce mythe et montre le revers obscur de la colonisation et son impact sur les peuples colonisés.

Ainsi donc la description réaliste annoncée va s'inscrire dans une visée idéologique qui consiste à vouloir corriger un préjugé répandu sur le compte des fellahs en particulier et des Algériens en général et de construire ainsi un contre discours du colonialisme. La misère du fellah que l'auteur met en scène dans l'Incendie ne le prive guère de son humanité ; au contraire, elle contribue à l'affirmer davantage. Elle est offerte au regard du lecteur non comme une fatalité ou une condition innée du fellah, mais comme le résultat d'une politique, celle du colonialisme. En regardant l'état misérable du fellah

²⁷⁹ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

colonisé, exploité, quiconque ne pourrait s'empêcher d'imaginer le fellah libre, ce personnage trop absent de l'Incendie pour que le lecteur ne sente pas l'absurde fatalité qui bannit le fellah de sa terre, le colonialisme.

Cet autochtone libre, ce fellah, ce guerrier, est évoqué grâce à la figure de l'Emir Abdelkader et grâce à la légende du cheval racontée par Comandar. Ainsi le passé glorieux des colonisés est évoqué dans le texte par les récits de Comandar le sage qui évoque les récits d'Oum El Kheir (mère de l'abondance) :

Mou El Kheir te dira que son père était un grand guerrier, un grand cavalier, un sage, plus que tous les autres, dont la justice et la bonté, mais surtout la bravoure, étaient plus grandes que chez les autres hommes de la tribu et tout cela n'était rien encore : parce que son grand père était plus que cela : il était un homme-roi²⁸⁰.

C'est ainsi que l'auteur atteste d'une humanité de l'indigène antérieure à la civilisation du colonisateur. C'est donc toujours autour d'un double projet que l'intrigue se tisse, l'écriture d'un fait en suggère d'autres. Le passé de l'Algérie est rappelé pour dédoubler le présent et pour dessiner, au fil des lignes, un avenir autre pour l'Algérie et ses habitants. *L'Incendie* peut être l'histoire d'une poignée de paysans, de quelques gourbis incendiés comme il

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 230.

pourrait être tout autre chose, le récit d'un dé clic, d'une étincelle qui une fois allumée ne s'éteindra que sur les cendres d'une idéologie, d'un discours, celui du colonialisme.

Dans *L'incendie*²⁸¹ l'intrigue se noue autour de l'organisation de la grève des fellahs de Bni Boublen dont les mobiles sont d'ordre purement social. Mais cette grève vise le système même de la colonisation et ne pouvait qu'entraîner les petits propriétaires terriens nationaux. Leur soutien, tacite, se fait au nom de l'idéologie nationaliste naissante : « Ne sont-ils pas nos frères au fond ? » Déclare Ben Youb le porte-parole du groupe des petits cultivateurs.

La problématique humaniste initiale se trouve reprise et modifiées par l'écriture. Et la revendication salariale qui utilise comme moyen de pression la grève (moyen de lutte importé par les exploités eux-mêmes) devient une revendication qui, par le thème de l'incendie, trouve sa figuration métaphorique et permet l'annonce de l'embrassement par la guerre de libération.

Cette annonce, qui se situe du point de vue du texte dans les années 1939-40, revêt alors une dimension prophétique. Le mot générateur de cette

²⁸¹ *Ibid.*

propagation est « L'incendie » qui donne son titre au roman et se développe jusqu'à l'apothéose de cet incendie des gourbis, incendie qui permet à l'auteur – narrateur d'écrire, exprimant la pensée profonde des personnages :

Un incendie avait été allumé, et jamais plus il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain : ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat²⁸².

Ayant son équivalent sur la scène de la réalité sociale, notamment dans les années 1950 et temps de l'écriture du roman, l'aspiration des personnages de *L'incendie*²⁸³ manifeste une cohérence de l'écriture avec un mouvement historique, le déclenchement de la guerre de libération. La poétique dibienne trouve ainsi son sens dans la politique de l'engagement anticolonial. La Patrie, celle des indigènes, des opprimés, n'est jamais à l'écart du texte ; elle se reflète derrière chaque mot et chaque phrase, chaque expression lui fait écho et ce n'est guère par hasard que la trilogie porte le nom de l'*Algérie*.

L'incendie, matrice métaphorique de la révolution, gagne toutes les manifestations de la vie. Aussi le chant que lance Slimane Meskine comme un

²⁸² *Ibid.*, p. 130.

²⁸³ *Ibid.*

défi dès le début du récit, prend –il rétrospectivement le sens à la fois d’une prophétie et d’un appel révolutionnaire. L’attente et l’appel de l’incendie font le texte de la petite à la grande unité. Feu qui dévore les gourbis, incandescence de la nature, embrasement des adolescents... Associée par Comandar et la rumeur à la reconquête du pays, l’apparition du cheval s’impose au jeune héros Omar découvrant la nudité de Zhor : « L’image d’un cheval traversa brusquement son esprit à la vue du ventre nu de Zhor, un cheval somptueux, de nature mystérieuse et quelque peu funeste mais c’était un animal qui lui permettait tous les espoirs²⁸⁴ ». Image poétique, le feu allumé par les colons est ramené aux fellahs et provoque leur prise de conscience politique évoluant inéluctablement vers la révolution.

Ainsi poétique et politique vont-elles de pair dans *L’Incendie*²⁸⁵. La métaphore du feu qui donne son titre au texte contamine progressivement le lecteur qui, au fil des pages, se débarrasse de l’image grotesque de l’indigène et découvre, par-delà les clichés coloniaux, l’autochtone, le vrai, son prochain, son semblable.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 233.

²⁸⁵ *Ibid.*

Le texte italique dans *L'incendie* introduit des chants et des poèmes dans la trame romanesque : parole originelle enclavée doublement à la fois dans l'esthétique réaliste (hétérogénéité prose /poésie) et dans la langue de l'autre : la langue française prêtant ses sons, ses lettres à la mémoire des ancêtres. Car si l'auteur s'empare du roman, de la langue de l'autre, ce n'est que pour y mettre du sien, affirmer au-delà de l'égalité universelle une différence, celle de l'homme maghrébin dont la poésie orale est l'une des manifestations culturelles les plus anciennes.

Juste avant la légende du cheval, Omar entend le chant de Khadra, la mère de son camarade Said, qui ressemble à une berceuse ou à une *boqala*, poème chanté qui participe d'un jeu féminin de communication énigmatique très codé.

2. Nationalisme et féminisme

Les femmes dans la trilogie de Dib ne sont pas des danseuses orientales. Lisons la première scène d'Aini, le personnage féminin principal de la trilogie et la mère de l'antagoniste Omar, la scène se déroule dans *La Grande maison*²⁸⁶ qui est le premier volet de la trilogie :

- C'est le déjeuner ?

Aini épluchait des cardons indigènes, courts et épineux.

Oui, le déjeuner.

A quelle heure allons-nous manger ? Il est onze heures et demie.

Nous mangerons quand ça sera prêt.

Maudits soient les pères et mères de ces cardons.

Omar s'apprêta à sortir. [...]

Tu n'as pas honte, fille !

Aini tenta de le saisir par le bras. Peine perdue. Il se déroba. Soudain elle lança le couteau de cuisine avec lequel elle tailladait les cardons. L'enfant hurla ; il le retira de son pied sans s'arrêter et se précipita dehors, le couteau à la main suivi par les imprécations d'Aini²⁸⁷.

²⁸⁶ Mohamed Dib (1952), *op. cit.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

Il est clair que Dib ne ménage pas son lecteur (surtout le lecteur français auquel le roman est principalement destiné) dont il déçoit les attentes dès les premières pages de son roman. Dans *La Grande maison*²⁸⁸ et les deux autres volumes de la trilogie, il n'est plus question de s'étaler sur les rondeurs sulfureuses des femmes orientales. La tâche principale de l'auteur étant de faire paraître, ne serait-ce qu'en espace de quelques pages, la possibilité d'une vie meilleure pour ses compatriotes que celle que l'administration coloniale leur offrait depuis plus d'un siècle. Mais les dés sont jetés et l'avenir de tout une société, de tout un peuple est presque déjà complètement scellé par un ensemble de clichés et de préjugés qui, comme des œillères, empêchent le citoyen et surtout la femme algérienne de dévier du chemin indigène qui lui a été préalablement tracé.

Mais il suffit de survoler la première scène d'Aini pour comprendre que Dib ne raconte pas de contes de fées. Le couteau qu'elle plante dans le pied de son fils déchire tout une image stéréotypée de la femme maghrébine. Et cela se poursuit jusqu'au dernier volume de la trilogie qui s'ouvre d'ailleurs sur une scène similaire :

²⁸⁸ *Ibid.*

- Ce n'est pas un fils que j'ai là, mais un chien des rues !

Elle avait visiblement rongé son frein. Omar la regardait s'égosiller à l'envi :

Oui, un chien des rues ! Un chien des rues !

Elle rejeta en arrière les pans de son fichu qui la gênaient.

Où errais-tu jusqu'à cette heure ? Où ? Où ? Dis-moi ! ha haï ! Dois-je te déchirer la figure ou déchirer la mienne ? Les plumes du mal t'ont poussé ! Te crois-tu un homme déjà ? Te crois-tu tout permis ? Je te donne ma parole que ça ne sera pas ! J'ai encore des forces pour te briser²⁸⁹.

Longtemps présentée comme symbole de soumissions et de ménagère dévouée, la femme maghrébine est en effet souvent associée dans l'imaginaire littéraire occidental à une femme invisible aux prénoms invariables d'Aïcha ou de Fatima. Ainsi l'image que renvoient Aïni dès sa première apparition est-elle complètement à l'opposé de ce à quoi pourrait s'attendre un lecteur européen habitué aux récits exotiques dont l'avait imprégné la littérature coloniale. Les femmes dans l'œuvre dibienne ne sont presque pas décrites. Et quand elles le sont, leur description s'apparente plus à une nécessité narrative qu'à une volonté de mettre en avant leur beauté ou leur charme. Voici une description de

²⁸⁹ Mohamed Dib (1957), *op. cit.*, p. 7-8.

tante Hasna, l'un des personnages féminins de *La Grande maison*²⁹⁰ qui vient rendre visite à Aïni la mère d'Omar :

Tante Hasna essoufflée par la montée des escaliers ne tenta pas de retourner ses souhaits à Aïni. Tante Hasna débordait de tous les côtés. Suant à grosses gouttes sous une coiffe pointue, des foulards verts et un châle rose, son visage charnu et lourd luisait. Les rides canalisèrent sa respiration jusqu'aux profondeurs du cou. Elle clignotait douloureusement : des larmes épaisses coulaient de ses paupières rongées²⁹¹...

Dib n'écrit pas un simple roman documentaire sur la souffrance du peuple algérien durant les années de la colonisation française, le considérer ainsi serait réduire sensiblement son travail et omettre une partie très importante, si ce n'est la plus importante de toute de son œuvre. La description de tante Hasna dans le passage ci-dessus peut passer inaperçu pour un lecteur qui ne cherche qu'à saisir l'aspect patent de l'engagement de l'auteur. Mais il se trouve que les détails les moins significatifs *a priori* peuvent à l'analyse s'avérer d'une importance cardinale. En effet le stéréotype de la femme orientale est tellement ancré dans les esprits que le fait même de le remettre en cause est en lui-même une entreprise colossale. Dib s'y adonne

²⁹⁰ Mohamed Dib (1952), *op. cit.*

²⁹¹ Mohamed Dib (1954), *op. cit.*, p. 27-28.

progressivement et en commençant, comme c'est le cas avec le personnage de Tante Hasna, par l'introduction dans son roman de quelques personnages féminin au tempérament et au physique peu ou prou inhabituel. L'absence de description physique de la plupart des personnages féminins prend le contrepied des habituelles descriptions des romans exotiques qui pour le moins s'attardent significativement sur les détails du corps. Au contraire, quand Dib s'y met, c'est une Tante Hasna toute suante et débordante de graisse qu'il offre à l'imagination de son lecteur.

Dans *L'Incendie*²⁹², la même opération se poursuit, comme si Dib refusait toute beauté à ses personnages féminins. Non qu'il ne leur reconnaisse une féminité, mais il s'efforce de voir en ces femmes autre chose que des objets sexuels dénués de tout autre intérêt. Le regard du narrateur dévoile sans ménagement aucun la face humaine de la souffrance des femmes algériennes, non pas seulement de la colonisation mais du système patriarcal en général. Voici un passage de *l'Incendie* où Dib décrit au pluriel les femmes de Bni Boublen, un village agricole situé dans les alentours de Tlemcen :

Les femmes, elles, à Bni Boublen, ont le teint ensoleillé du miel et sont comme l'or. Toutefois rien de cela ne dure

²⁹² *Ibid.*

bien longtemps : la vieille malédiction pèse sur elles. Vite elles acquièrent des corps de portefaix et leurs pieds qui foulent la terre portent de profondes crevasses. Certaines traînent des corps maigres qui laissent saillir les côtes. D'une manière ou d'une autre leur grâce se fane en un clin d'œil²⁹³.

Si l'on demande à un européen de faire le portrait d'une femme orientale, sans doute l'image qu'il en donnera sera-t-elle parasitée par la silhouette de quelque danseuse ou de quelque courtisane, si fortement imprégné est-il du mythe de la sensualité orientale. Non pas que la sensualité soit une caractéristique intrinsèque de l'orientale, mais un discours a longtemps fait son chemin dans l'imaginaire européen au point qu'à la rigueur occidentale on oppose volontiers une nonchalance, une sensualité orientale. Tout lecteur averti reconnaîtra là des faits purement arbitraires, car ni la rigueur, ni la sensualité ne sauraient déterminer, à eux seuls, l'essence d'un peuple ou d'une région du monde. Tel est l'effet singulier du discours. La colonisation repose sur une idée de civilisation qui elle-même repose sur l'idée de supériorité des colonisateurs sur les peuples à civiliser-coloniser. La présumée sensualité orientale n'est donc qu'un des multiples attributs du colonisé ou du colonisable. Là, justement, l'œuvre de Dib prend toute son importance. Elle véhicule en effet un autre discours, elle met la lumière sur l'envers de la médaille, la face cachée de l'Autre que le colonisateur refuse de voir et surtout de faire voir, celle où il est le plus familier, le plus proche de lui-même. Dans le harem les femmes dansent, rarement. Le plus souvent, elles y souffrent, et à

²⁹³ *Ibid.*, p. 12.

lire le suivant passage de *La grande Maison*²⁹⁴, on peinerait à imaginer Aini entrain de danser :

Elle (Aini) était devenue anguleuse, toute en gros os. Depuis longtemps, tout ce qui fait le charme d'une femme avait disparu chez elle. Efflanquée, elle avait aussi la voix et le regard durs²⁹⁵.

Ce que Dib nous fait voir est d'une importance capitale, mais plus important est encore ce qu'il s'abstient de montrer. C'est la magie qui ensorcelle le sorcier. Il use du discours pour balayer l'idéologie orientaliste-colonialiste. Il tisse lui-même l'histoire du roman de l'Algérie et l'offre au lecteur emballé d'un « réalisme » « à la balzacienne » diraient certains qui manqueraient de voir l'essentiel de l'entreprise de Dib. Car si l'auteur emprunte les procédés de l'idéologie colonialiste, investit le roman, les descriptions réalistes, ce n'est que pour sonner le glas de la colonisation et chanter son *de profundis*. Ce qu'il refuse de montrer c'est ce que la tradition coloniale a toujours laissé voir des indigènes. Dib ne peut changer ses sujets. Les ménagères, les ouvriers, les algériens sont partout les mêmes. C'est la manière de les voir qu'il nous propose de changer. Si l'on veut contempler des

²⁹⁴ Mohamed Dib (1952), *op. cit.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 131.

femmes aux rondeurs sulfureuses, ce n'est guère *La Grande Maison*²⁹⁶ qu'il faut lire. Aïni est une femme, comme toute autre femme aurait pu l'être. Elle aurait pu être belle, elle l'a probablement été autrefois, mais à l'heure où Dib la met en scène, au moment où l'Algérie geint sous l'occupation française, elle ne l'est plus ou elle n'a plus l'occasion de l'être ; et ce n'est guère sur les raisons de cet état de fait que l'auteur met l'accent dans son roman. Il met seulement la lumière sur la vie d'une femme, Aïni, dans une ville Tlemcen et dans un pays, l'Algérie. Ce que Dib tente de redonner à Aïni s'apparente à ce que l'Algérie a perdu : la liberté d'exister indépendamment de la volonté et du regard des autres.

En sus des comportements sauvages et des corps difformes, les discussions mêmes des personnages féminins de Dib sortent de l'ordinaire. Aux veillées d'été au clair de lune durant lesquelles les femmes maghrébines s'adonnent aux récits et aux chants d'amour, l'auteur substitue des soirées d'inquiétude, des veillées rythmées de peur et d'angoisse ? La faim est l'occupation principale des personnages de Dib et les femmes n'y échappent nullement, bien au contraire, elles y sont engagées jusqu'à y laisser leur jeunesse et leur féminité.

²⁹⁶ *Ibid.*

Les personnages de la trilogie Algérie n'ont qu'une seule préoccupation qui est de vivre ou plutôt de survivre comme le montre si bien le passage suivant extrait de *La Grande maison* :

Alors ? vous avez déjeuné ?... s'enquit la voisine qui se posta sur la marche de l'entrée.

Aie ! Ne disons pas, Zina ma chère, que nous avons déjeuné. Disons seulement que nous avons trompé la faim, répliqua Aini. Nous souhaiterions, bien sûr ; nous souhaiterions...

Aini parut s'abimer dans une grande réflexion. Etaient-ce les paroles de la femme ?

Nous passons notre temps à tromper la faim, reprit-elle.

Silencieusement, elle rit.

La faim déjouée, n'est-ce pas ? ce que nous faisons tous les jours, commenta la femme.

Elle voulait sans doute dire qu'elle en avait l'habitude aussi²⁹⁷.

Comme la vie de ses personnages qu'il met en scène, l'auteur réduit son écriture à la simple nécessité de montrer-dénoncer. Mais l'écriture dibienne, aussi simple paraisse-t-elle, retravaille le réel qu'elle donne au lecteur trié et ciblé de manière à ce que ce qui gêne soit le plus possible vu et exhibé, comme si le changement pour Dib passait d'abord et avant tout par la

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

reconnaissance du passé. Et il se trouve que le passé de la femme maghrébine en général et algérienne en particulier, aussi bien que son présent, est peuplé de fausses idées, de préjugés et d'*a priori* qui, faute d'être négatifs, sont franchement réducteurs. Le corps féminin a souvent été une prison pour la femme maghrébine. Signe biologique distinctif, le corps de la femme maghrébine s'est pourtant refermé sur son destin, or il n'est plus à démontrer que le genre, sinon le sexe, est une construction sociale. Dib, au contraire, évacue ses personnages féminins de ces moules préétablis que la tradition leur avait faits sur mesure. Aussi, Aini ne se pare d'aucun mutisme, comme d'aucune toilette d'ailleurs. Toute son existence tend vers un seul but : nourrir ses enfants. La réalité de misère du peuple algérien a sans doute profondément inspiré l'œuvre de Dib, mais elle a aussi permis à la femme algérienne, comme le montre si bien Dib dans sa trilogie, d'intégrer ou de réintégrer activement la vie sociale et de sortir du rôle de l'observatrice passive que pendant longtemps la tradition lui a conféré.

A l'image exagérément sexuée, voire chosifiée de la femme maghrébine dans l'imaginaire littéraire occidental, Dib substitue, toujours par le même principe de description-substitution, une autre image de la femme algérienne. Car si Dib délaisse intentionnellement la féminité, dans le sens

érotique du terme, (sauf dans le cas de Zhor dont on parlera un peu plus loin) il ne les démunit nullement de leurs pouvoirs féminins et maternels comme il paraît clairement dans le passage suivant qui correspond au moment de l'invasion de Dar Sbitar par la police française :

Omar se trouva seul dans la cours. Son sang buta contre ses tempes. Des agents de police ! Son cœur voulait jaillir de sa poitrine. Cloué sur place, il aurait désiré pouvoir crier : « maman ! » Son front était moite. Brusquement il hurla :

Les agents de police ! Les agents de police ! Les voilà !
Les voilà !

Il pensa: Ma, je t'en supplie, je ne te referai plus de peine ; protège-moi, protège-moi, seulement.

Il souhaita ardemment la présence d'Aini près de lui pour qu'elle le recouvrit de sa toute-puissance de mère, pour qu'elle élevât autour de lui une muraille impossible à franchir. Les agents lui faisaient si peur ; ces agents, il les détestait. Sa mère, où était-elle ? Où était ce ciel tutélaire²⁹⁸ ?...

La femme rude, dé-féminisée par la misère, qui n'hésite pas à tirer avec un couteau sur son fils recouvre d'un coup toute sa valeur maternelle ; certes dans un moment de peur du petit Omar, mais aussi dans un moment important du roman, car les femmes sauvages que présente Dib dans le début

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 44.

du roman ne sont aucunement des indigènes dénuées de sentiments. Mais tout au contraire, se sont, comme le montre le passage de *La Grande maison*, des mères tout aussi capables de sentiments et ayant au moins, pour leurs enfants, la même valeur que prend tout autre mère dans les pays occidentaux. Là aussi la vision sociale de Dib s'éclaircit davantage. A la description réaliste de la misère des femmes algériennes qui permet à l'auteur de les démarquer du statut de « femme orientale comme objet sexuel », le romancier substitue une autre réalité qui, s'opposant en apparence à la première image qu'il donne de la femme maghrébine, tend en effet vers le même but : réhabiliter le statut et l'image de femme algérienne. La tendresse d'Aïni que nous découvrons dans la peur de son fils est projetée sur un fond de rudesse et presque de sauvagerie chez Aïni, qui n'offrant rien d'exotique au lecteur de *La Grande maison*²⁹⁹, ne demeure pas moins féminine pour autant. Il peut sembler inadéquat d'associer l'image de la mère protectrice ou affectueuse à l'image de la femme dé-sexuée que construit Dib à partir du personnage d'Aïni. C'est même avec raison que l'on pourrait remarquer que l'image maternelle d'Aïni correspond à un autre cliché, celui de la femme-mère. Mais ce qu'il ne faut pas perdre de vue est que Dib s'adresse *a priori* à un public occidental, français en particulier, et dans

²⁹⁹ *Ibid.*

l'esprit duquel la femme orientale est inextricablement liée à la femme indigène, sauvage. Aussi, en revêtant le statut maternel, c'est un peu de son humanité qu'Aïni recouvre.

3. Dar-Sbitar ou la maison des femmes

Le premier volet de la trilogie est « un roman de femmes » par excellence. *La Grande maison*³⁰⁰ donne la parole aux femmes, Dar Sbitar est l'espace des femmes. Dib fait renaître la femme algérienne dans le lieu même où elle était censée être enterrée à jamais. Il montre la misère certes, mais rend aussi hommage aux femmes algériennes. Si toute la trilogie raconte la situation du peuple algérien durant l'occupation française, *La Grande maison*³⁰¹, elle, dénonce la situation de femme algérienne pendant toute une époque, quels que soient ses régisseurs. Ainsi, l'auteur nous donne à voir chez ses personnages féminins une autre facette du visage de la femme algérienne que celle qui est traditionnellement répandue dans les sociétés maghrébine et orientales en général.

Dès le début du récit de *La Grande maison*³⁰², l'auteur met en valeur la femme et la soutire du gouffre de la marginalisation où longtemps la tradition patriarcale l'avait enfouie. En effet, au moment de l'invasion de Dar Sbitar par les agents de police, un fait très important attire particulièrement notre

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

attention. En fait, au moment où la grande porte de Dar Sbitar allait s'écrouler sous les coups de pieds des policiers, les hommes sont curieusement mis en défaut par leur inaction :

Les hommes avancèrent de quelques pas. Ils n'allaient pas plus loin que le seuil de chaque chambre. Quelques-uns s'occupaient à resserrer le cordon de leur culotte bouffante. Une femme décida³⁰³.

Cet extrait est d'une importance capitale. Il remet en cause et renverse même un ordre pourtant solidement établi. Aux femmes les tâches domestiques, aux hommes les choses importantes telle que la défense de la maison. « Les hommes avancèrent de quelques pas ». Dib les met au-devant de la scène. Il leur assigne par-là, comme la tradition le veut, d'aller à la rencontre des policiers. Rien de plus naturel dans une société patriarcale où la force, la virilité et donc la supériorité appartiennent aux hommes. Les mettre en première ligne face aux policiers, c'est représenter la *doxa*, celle qui veut que les hommes soient forts et les femmes faibles. L'ordre est respecté. Chacun est conforté dans sa vision immuable des choses. Pas même le lecteur européen n'en serait affecté par cette représentation des choses. Les hommes devant, les femmes derrière. Seulement contemplons la suite : « Ils n'allaient pas plus loin

³⁰³ *Ibid.*, p.

que le seuil de chaque chambre. Quelques-uns s'occupaient à resserrer le cordon de leur culotte bouffante ». Nous sommes presque tentés de crier : qu'est-ce qui se passe ? Où sont donc ces hommes dont on a si souvent vanté la virilité ? Au même temps que Dib décrit l'assaut de la police (dénonciation du colonialisme) il substitue aux discours une remise en cause subtile de la représentation des genres. Il montre les limites d'un système arbitraire. Les différences biologiques entre les hommes et les femmes ont longtemps déterminé les genres. Or ces genres ne sont qu'une construction sociale arbitraire. Mais cette remise en cause des genres ne va pas sans un renversement des rôles. Et c'est avec la dernière phrase que l'extrait prend tout son sens : « Une femme décida ». C'est une tradition que remet que bat en brèche cette dernière phrase.

Le contraste est d'ailleurs d'autant plus frappant que c'est la réaction d'une femme qui met fin à la passivité des hommes, qui n'osant dépasser le seuil de leur chambre, restèrent complètement en dehors de l'événement qui menaçait pourtant tout Dar Sbitar.

Le verbe même qu'utilise Dib pour introduire l'action de la femme, à savoir « décider », abolit tout un préjugé sur la femme maghrébine : son

éternelle immaturité. Car une décision est souvent un acte réfléchi, pensé voire médité, ce qui montre donc toute la maturité de Sennya, la femme qui décida d'ouvrir à la police.

Mais bien plus que la maturité, la tradition phallocratique refuse la raison à la femme qui se trouve souvent frappée de ridicule et de banalité. Le travail de l'auteur consiste donc à revaloriser la femme et à lui redonner ce qui lui revient de nature : son esprit. Car la femme est souvent écartée des affaires sérieuses et importantes que seuls les hommes se réservent le droit de traiter. Mais il semble bien que l'auteur ne tienne compte de ces préjugés que pour les détruire. Ainsi tout le texte se construit comme une antithèse de la *doxa* qui réduit et dévalorise la femme. Voici d'ailleurs un passage de *La Grande maison*³⁰⁴ où Mansouria tient un discours pour le moins sage et qui d'ailleurs ne manque pas d'étonner ses auditeurs, tellement il est étranger à la discussion d'une femme et surtout d'une femme comme Mansouria :

Tantôt, je me disais : On peut bien prendre l'habitude de la vie et même y prendre goût. Et au fond, elle n'est pas si mauvaise que cela... Et, de fil en aiguille, je me disais : Pourquoi n'aurons-nous pas, nous aussi, notre part de bonheur. Et si on pouvait seulement manger. Ce serait notre bonheur. Si ce n'est que cela, le bonheur

³⁰⁴ *Ibid.*

pourquoi ne pourrait-on pas manger un peu ? Quand je dis : Nous, ce n'est pas de nous qui sommes là, les uns près des autres, c'est de nous et des autres que je veux parler. En voilà des pensées, n'est-ce pas, mes enfants ? « Ce sont des paroles de ceux qui ne mangent pas », diraient-ils. Peut-être est-ce vrai ? Je sens comme ça. Et que c'est comme ça qu'il faudrait dire les choses.

Ils ouvraient, les mioches, de grands yeux. Ils étaient tout de même surpris de voir la cousine parler de choses qu'on ne comprenait pas³⁰⁵.

La tradition misogyne a en effet longtemps enfermé la femme algérienne dans l'ignorance. L'école coranique lui étant proscrite, la femme a donc été tout simplement écartée du savoir. Le système même des tribus repose sur des réunions où la présence des femmes est expressément interdite. Le passage ci-dessus met en scène justement une femme qui parle de la vie, la pense surtout. Elle exprime sa pensée personnelle, certes. Mais dans sa prise de parole même se reflète une volonté de l'auteur d'accorder un espace d'expression à la pensée féminine.

De même, en plus de la maturité des femmes dont il témoigne et de leur capacité à raisonner, l'auteur ne manque pas de signaler le courage de Sennya, une autre femme des habitantes de Dar Sbitar :

³⁰⁵ *Ibid.*, p.

- Par Dieu, j'ouvrirai et on saura bien qui c'est !

C'était Sennya qui jurait ainsi : celle-là, elle n'avait peur de rien, elle faisait toujours ce qu'elle disait.

(...) Sennya entrouvrit tout de même la porte et passa sa tête entre l'entrebâillement : c'étaient bien des policiers, - une dizaine-, massés dans la ruelle !

Sennya eut un mouvement de recul. Mais elle se maîtrisa et leur demanda ce qu'ils venaient chercher ici. Cette Sennya, elle avait vraiment du courage³⁰⁶ !

Il n'est sans doute pas très important de s'attarder sur les marques, pour le moins visible, de l'admiration de l'auteur du personnage de Sennya, mais il convient tout de même de remarquer l'importance d'un tel rôle, d'une telle mission que l'auteur accorde à un personnage féminin. Alors que la tradition maghrébine confine la femme dans une éternelle subordination à l'homme, voilà que Dib propulse Sennya bien devant les hommes ; dans le même lieu où se limite leur pouvoir, devant cette porte infranchissable où s'arrête leur destin et où les hommes sont traditionnellement les maîtres, Sennya prend la parole et brise les chaînes de la peur, les chaînes de la tradition.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.

« Cette Sennya, elle avait vraiment du courage ! », décidément Dib prend ouvertement le parti des femmes dans *La Grande maison*³⁰⁷. Il met en avant le courage d'une femme Sennya certes, mais au-delà du personnage, c'est le statut de la femme qu'il révisé toujours par le même principe de description/substitution. A la description de l'assaut de la police, de la réaction des hommes (la peur), il substitue le comportement d'une femme. Cette substitution permet de dédoubler le projet initial de l'auteur (dénoncer la colonisation) par un second projet qui est de réhabiliter le statut de la femme. « Sennya entrouvrit tout de même la porte et passa sa tête entre l'entrebâillement » : la porte ne pourrait être dans ce passage qu'un simple référent au réel. Effet de description réaliste d'abord, elle est aussi ce qui sépare l'intérieur de l'extérieur de Dar Sbitar, le jalon qui délimite l'univers des femmes de celui des hommes. Mais après un moment d'hésitation, Sennya finit par l'ouvrir et faire passer sa tête par l'entrebâillement. A la description réaliste d'un événement (l'assaut de police) est substituée une image (la femme courageuse qui brise les chaînes de la tradition dogmatique).

Mais nous verrons un peu plus loin que les femmes de Dar Sbitar vont s'aventurer beaucoup plus loin que le seuil de la porte de la grande maison et

³⁰⁷ *Ibid.*

que les murs vieillissants comme les dogmes primitifs ne sauraient désormais contenir leur volonté et enfermer leur destin.

Une autre image du courage de la femme algérienne nous est donnée à travers le comportement courageux d'Aini devant la lâcheté de son frère. En effet, la mère d'Aini étant une vieille impotente, ses enfants, dont le fils aîné, se partageaient la garde tous les trois mois. Mais au bout d'un certain moment, ils s'en lassèrent et l'abandonnèrent chez Aini. L'auteur n'a pas omis cependant de souligner le courage d'Aini qui n'a pu abandonner sa mère contrairement à son frère qui, bien que la tradition patriarcale lui impose la garde de sa mère, a tout simplement fui son devoir : « Elle ne les vit plus revenir, au bout de quelques temps. Quant à son frère, c'était plus simple : il ne mit jamais les pieds chez elle³⁰⁸. »

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 73.

4. Effacement des contraintes spatiales

Aïni est le personnage atypique par excellence dans la trilogie. Nous avons montré précédemment comment Dib investit tout un ensemble de procédés descriptifs pour conférer à ses personnages féminins et particulièrement à Aïni un caractère singulier qui les distingue et les fait ressortir du moulage stéréotypé où les enfermait la littérature exotique et coloniale. De même, l'auteur se garde bien de verrouiller les horizons de ses personnages féminins et de les astreindre à quelque autre cliché ou tradition. C'est ce qui émane indéniablement du personnage d'Aïni qui n'hésite pas à franchir les limites de la demeure conjugale en allant à Oujda, au Maroc, faire de la contrebande pour nourrir ses enfants.

Aïni espérait parvenir à Oujda sans encombre. Elle avait recommandé aux enfants de n'en parler à personne. Il ne fallait pas qu'on apprît dans la maison pourquoi elle allait à Oujda. Elle n'avait aucune honte à faire de la contrebande il fallait craindre le mauvais œil³⁰⁹.

La nécessité immédiate de subvenir aux besoins de sa famille pousse la femme à s'affranchir des règles traditionnelles qui interdisent à la femme de se mêler des affaires du dehors comme le commerce. Est-ce peut-être la raison

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89-90.

pour laquelle Aïni opte pour la contrebande, explicitement illégale comme son entreprise même ? L'entreprise d'Aïni se trouve aussi substituée à la description de la misère de sa famille. Une fois encore, le projet réaliste de Dib se dédouble d'une volonté d'émancipation de la femme. Aïni, comme le peuple algérien sous l'occupation française, est hantée par la survie de sa famille. Pour subvenir aux besoins de ses enfants elle n'hésite pas faire de la contrebande. Mais en quittant le domicile, cette cellule millénaire, symbole de son enfermement, elle ne fait pas que répondre au seul besoin de nourrir sa progéniture. Elle rompt aussi avec la tradition phallocratique. Décrire la misère passe aussi chez Dib par une remise en cause globale du système sociétal. Le partage des rôles, la distribution des genres et de la hiérarchie sociale tout cela se trouve bouleverser par l'entreprise d'Aïni.

Mais au-delà des interrogations que le commerce d'Aïni peut éventuellement susciter, le fait même que Dib met en scène un personnage féminin faisant de la contrebande dans les frontières marocaines est révélateur d'une volonté d'affirmation de la capacité de la femme maghrébine à s'assumer et par là-même à s'émanciper du joug patriarcal dominant. D'ailleurs Dib ne fait pas d'Aïni un cas isolé qui se verrait comme exception à la règle générale. Bien au contraire l'auteur n'hésite pas à étendre le

phénomène à plusieurs femmes en faisant ainsi un fait évident comme le dit si bien Aïni elle-même :

Je suis décidée à aller à Oujda ; j'apporterai encore d'autres coupons de soieries. Plusieurs femmes font ça continuellement. Pourquoi ne le ferai-je pas, moi aussi ? Ma sœur Mama ne voyage pas pour rien. Il ne se passe pas de semaine sans qu'elle fasse au moins un voyage. Tu crois que ça ne lui rapporte rien ? Et pour quoi abandonne-t-elle son vieux et ses enfants pour y aller si souvent ? Elle gagne de l'argent, c'est sûr. J'irai moi aussi³¹⁰.

A la lecture de ces passages, se profile l'autre facette du projet dibien, car Dib est un auteur engagé et l'engagement littéraire de l'auteur ne se borne pas à la critique et la dénonciation du colonisateur, mais il se double aussi d'un autre exercice, tout aussi nécessaire que le premier même si son acceptation est beaucoup moins facile, qui consiste dans la critique de soi. N'est-ce pas un proverbe algérien qui dit que quand on veut faire du bien, on commence par soi ? Aussi Dib, tout en s'adressant à l'autre, n'omet pas de jeter un regard sur les siens. La femme algérienne a certes souffert de la colonisation, mais en plus de cela elle supporte encore le poids écrasant du joug de la tradition. Or Dib écrit sur l'Algérie de tous(tes) et la libération ne saurait être complète sans passer par une l'émancipation de la femme. Faire promener le miroir du

³¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

réalisme dans une société colonisée montre bien les faiblesses du colonialisme, mais il reflète également le sombre visage d'une société dogmatique, longtemps régie par des lois misogynes.

Il n'est point hasardeux que le personnage que la trilogie campe le mieux soit Aini, figure d'un ordre patriarcal déstabilisé par la mort de son époux. D'ailleurs il n'est pas sans intérêt de préciser que la mort de l'époux, père d'Omar, est présentée dans le roman comme une fuite, une lâcheté presque.

C'est dans la bouche de Zina, un autre personnage féminin de la trilogie, que le rôle d'Aïni prend toute son ampleur : « Travailleuse telle que je te connais, tu dois être l'orgueil de ta famille, et sa providence. L'orgueil de ceux qui vivent avec toi ...qui vivent de ton travail³¹¹ ... ».

Toutes ces femmes empêtrées dans leurs soucis quotidiens, prisonnières des préjugés, déshumanisées par l'ignorance et l'enfermement, partagent nombre de leurs traits physiques et moraux avec les hommes de la même condition. Mais tandis que ceux-ci trouvent un exutoire dans la boisson ou la violence tournée contre leurs proches, celles-là inventent des chapelets

³¹¹ *Ibid.*, p. 59.

d'injures qu'elles échangent à la moindre occasion ou qu'elles déversent sur la tête d'enfant indociles.

Par ailleurs, les femmes comme Aïni sont en bloc rachetées par leur acharnement à nourrir, coûte que coûte, les enfants quand les pères ont déserté, se réfugiant dans l'alcoolisme ou, plus efficacement dans la mort, comme le père de Omar : « Il a caché son visage dans la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi³¹² ».

Mais le texte oppose aux mesquineries du train-train quotidien les comportements dignes, parfois héroïques dont de nombreuses femmes sont capables aux moments aigus de la lutte anticoloniale.

Le partage des espaces n'est justement que le résultat de cette tradition patriarcale. Dans les trois romans de la trilogie Algérie, nous retrouvons partout cette volonté de faire exploser les espaces. D'abord par ces femmes qui mues par l'urgence de leur misère, elles parviennent comme Aïni à franchir les limites interdites et envahissent ainsi l'espace traditionnellement réservé aux hommes. Mais il y a aussi dans Omar, ce jeune héros des trois romans pour qui l'enfance reste le meilleur prétexte pour pouvoir traverser librement de

³¹² *Ibid.*, p. 30.

l'univers des hommes à celui des femmes. Symbole d'une nation en devenir, il incarne aussi l'image d'une société qui reste à faire. Il est le maillon manquant du cycle social maghrébin. Enfant, il est cet entre-deux encore épargné par la nécessité d'appartenir à un genre, de se faire une identité sociale.

La femme a su maintenir, dans l'enclos domestique sur lequel elle règne sans conteste, à défaut d'exercer un pouvoir social ou politique, un corpus de traditions vernaculaires, un *habitus* de geste sociaux, visant à préserver l'identité culturelle face aux entreprises réitérées de démantèlement par le pouvoir colonial.

Symboliquement, la figure de grand-mère Moul Kheir, domine ce procès d'archivage et de transmission de l'Histoire des ancêtres et le texte ménage un circuit de relais qui fait parvenir le message à l'enfant Omar *via* Comandar, instituant une chaîne de solidarité entre la vieille paysanne d'hier et les révolutionnaires d'aujourd'hui, valorisant l'irréductibilité du pays par la parole fleurie d'une vieille femme.

Comandar, organiquement et narrativement porteur du message de l'aïeule (mère –patrie), par-delà la mort de deux générations, est lui-même un personnage allégorique qui a visité, là – bas, dans les tranchées du pays

étranger, les rivages de la mort et s'en est revenu reprendre sa place, chevillé au sol natal sous le séculaire térébinthe. Incarnant la médiation entre savoir ancien et aspiration révolutionnaire actuelle, il symbolise le sage de la civilisation d'antan et préfigure le *leader* moderne dans sa version populaire, faisant pendant à l'intellectuel Hamid Saraj. Et c'est lui qui établit, pour, l'équivalence femme /terre : « la terre est femme, le même mystère de fécondité s'épanouit dans les sillons et dans le ventre maternel³¹³ . » Ce qui permet d'établir une association de la terre nourricière spoliée, de la femme dédaignée et de la patrie vaincue. Ainsi se trouve suggérée l'unicité du processus de recouvrement de la propriété de la terre, de la souveraineté nationale et de l'intégrité de l'image féminine. C'est ce qui oriente la quête du héros vers la découverte du statut politique, du statut social et du statut de la femme, préparant son éventuel engagement pour les transformer. Car chez Dib, une reconquête de la liberté nationale passe d'abord par l'émancipation de la femme. La prise de conscience politique va de pair avec la prise de conscience sociale et culturelle, culturelle étant ici à prendre dans le sens d'« anti-archaïque ». C'est pour cela que le héros des trois romans est un enfant, un adulte en devenir, un future encore inconnu mais dont les traits se dessinent

³¹³ *Ibid.*, p. 248.

lentement et progressivement comme ce feu, cet incendie, qui une fois allumé ne cessera de ramper, fatal et indomptable, jusqu'à la libération de l'Algérie.

Dans *L'Incendie*³¹⁴, deuxième volume de la trilogie, nous retrouvons un autre exemple de la volonté de l'auteur de dénoncer la persécution de la femme, notamment des épouses. Le récit se clôt en effet sur une scène très significative où le personnage de Kara frappe sa femme Mama, sœur aînée de Zhor. La scène fait suite à une discussion entre le couple sur les intentions de Kara vis-à-vis de sa belle sœur Zhor, qu'il ne cesse de regarder. Avec une banalité ahurissante et une sauvagerie déconcertante, Kara se met à frapper sa femme alors que tout dialogue semble écarté. La volonté d'humilier la femme et de la considérer comme un être sans valeur est ici mise en évidence et le fait est d'autant plus courant et banalisé que l'auteur le donne comme dénué de toute émotion comme si l'épouse tabassée ne recevait que ce qu'il lui était dû de son mari Kara. Les violences conjugales étant très répandues dans la société maghrébine, Dib les met à nu et les présente comme scandaleuses. Les coups de Kara font écho à toute une tradition que l'auteur présente dans toute sa bestialité et son injustice comme le montre si bien le passage suivant :

³¹⁴ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

Kara retira la main qu'il avait enfoncée dans la poche de son pantalon et se mit à frapper. Sa face était devenue rouge et dure. Il se contentait de frapper. Mue comme par une volonté particulière, sa main se portait sur sa femme en de longs mouvements. Avec une rapidité et souplesse inattendues, il frappait.

Cependant la lassitude le submergeait : il ne se remuait plus qu'avec lourdeur. Il continuait de frapper, il lui semblait que chacun de ses gestes durait des heures. A la fin, sa main portée plus en avant toucha quelque chose de visqueux et de chaud.

Lui et Mama se dévisagèrent. Il n'y eut pas grand bruit jusqu'au moment où celle-ci tomba, essaya de se ressaisir, ensuite hurla. Le sang qui avait rempli sa bouche arrêta son cri. De ses yeux sombres qu'élargissait la haine, elle le regardait³¹⁵.

Nul doute à présent sur la situation de la femme que Dib tente de dénoncer. Les héroïnes de la trilogie souffrent autant de la colonisation que de leur situation de femme. Mais Dib substitue toujours à la réalité présente une autre dimension, celle du rêve. Comme si le rêve était le seul chemin (du moins pour le moment) qui puisse conduire vers l'émancipation et la reconnaissance de la femme. Ainsi l'auteur fait suivre directement la scène de la violence conjugale par un rêve de Zhor qui, loin de la misère immédiate, dans une autre vie peut-être, dans le futur sans doute que l'auteur projette incessamment, se caresse le corps et rêve de douceur féminine :

³¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

Zhor rêvait qu'elle parcourait un pays de montagne et de forêts où, jeune, elle venait avec sa sœur Mama. L'été, quand elle se couchait dans les champs, l'herbe qui entrait dans son cou l'agaçait comme des mouches. Une douceur assoupie l'envahissait lentement. Dans son sommeil, elle passa la main sur son corps, qui était lisse ; elle sentit que sa chair était très douce³¹⁶...

La condition de la femme, et notamment de la femme mariée, occupe une place centrale dans le projet littéraire dibien. Dar Sbitar même est une image de cet enfermement perpétuel que subit la femme dès son mariage. Est-ce l'effet du hasard que le seul personnage féminin qui jouisse encore de sa féminité et surtout de sa liberté soit une adolescente pas encore mariée ? Rien n'est moins sûr. Les femmes algériennes subissent une double peine dans la trilogie de Dib : d'abord la misère que leur impose la colonisation et ensuite la claustration et la marginalisation qui pèsent sur elles comme une malédiction depuis des siècles et qui achève de déshumaniser leur vie : « ... sans doute la condition de prisonnières accentuait-elle encore l'étrangeté de leur vie³¹⁷. »

Dar Sbitar est hantée par les cris et les lamentations des femmes. Est-il un symbole d'un mécontentement général et profond que les femmes n'arrivent plus à contenir ? Il serait particulièrement délicat de soutenir le

³¹⁶ *Ibid.*, p. 185.

³¹⁷ *Ibid.*, p.11.

contraire. Même l'auteur semble incapable de se contrôler devant cette injustice au point que par moment certaines interventions du narrateur dans le récit échappent subitement à la diégèse et le placent sinon dans la position du juge, du moins dans celle de l'observateur mécontent : « Voilà comment ils sont ; une femme parle, ils se gaussent. Eux, ils ont toujours raison. Pourtant, la raison n'est pas toujours de leur côté. Mais ils sont des hommes et ça suffit³¹⁸. »

Mais de toutes les femmes maghrébines et de tous les personnages féminins de la trilogie, les femmes mariées sont celles qui souffrent le plus. Le peu de joie que l'on retrouve chez un personnage féminin de la trilogie est représenté par l'enfance et l'adolescence de Zhor. Néanmoins, l'auteur exclut subitement le personnage de son récit dès lors que celle-ci ait atteint l'âge du mariage, comme si, en tant qu'épouse, sa vie rangée ne devait différer nullement de celles de toutes les autres et le destin fatal qui avait englouti la jeunesse de sa sœur Mama la rattraper inéluctablement, affirmant ainsi le destin malheureux de l'épouse algérienne :

Elle revit le moment où, sur le point de quitter le grande route, Mama, la mariée, avait dû enfourcher un âne, et,

³¹⁸ *Ibid.*, p. 253.

au milieu des femmes dont le cortège l'accompagnait, s'engager dans le sentier difficile qui grimpait jusqu'à Bni Boublen. Mama avait éclaté en pleurs. Pourquoi la mariée était-elle devenue si triste ? Elle devait sourire ; elle souriait ensuite. Elle souriait amèrement.

Le premier jour, on lui avait fait visiter les pièces de la ferme, il lui avait fallu se pencher sur toutes les marmites, les jarres et tous les pots à provisions.

Depuis que Mama était mariée, quelque chose de ces montagnes était passé en elle, quelque chose de lourd et d'oppressant³¹⁹.

Dès la publication du premier volume de la trilogie *Algérie*, le volet engagé de l'œuvre prit spontanément le dessus sur les autres projets qui avaient inspiré un tel travail. La critique littéraire algérienne notamment s'efforce, jusqu'à nos jours, de considérer l'œuvre dibienne, et en particulier la trilogie *Algérie*, essentiellement comme un texte de dévoilement, de dénonciation des abus de la colonisation. Or, il est clair que le projet d'écriture de cette œuvre aspirait d'emblée vers une vision sociale largement au-delà du simple tract militant. Entre une Algérie libérée de la colonisation et une Algérie affranchie de la tradition dogmatique, Dib a tenté de faire le pont, par les cris d'Aïni peut-être ou les lamentations de Menoune, il a peint la douleur d'une nation à travers la misère de bon nombre de ses femmes.

³¹⁹ *Ibid.* p. 254.

Cette littérature qui a soulevé tant d'interrogations à son avènement dans les années cinquante, a donc joué un rôle cardinal dans le combat des indépendances. En Algérie surtout, la littérature a notamment permis de faire connaître la cause algérienne au reste du monde. Ecrites en français, des œuvres comme la trilogie *Algérie* ont fait découvrir au public français des Algériens autres que ces indigènes que la littérature coloniale avait longtemps exploités. Ecrire dans la langue de l'autre peut donc être une voie pour se faire entendre. De même, la littérature maghrébine d'expression française reste un des rares héritages heureux de la rencontre malheureuse (par la domination coloniale) des deux civilisations.

Nous avons montré que la littérature coloniale a longtemps enfermé les populations autochtones dans un discours réducteur. La femme maghrébine, algérienne en particulier, a beaucoup souffert de ce discours colonial. Objet de désir et de convoitise, objet de raillerie et de mépris, la femme algérienne a connu une longue épreuve pour reconquérir son statut. Aini est sans doute l'exemple de cette femme qui échappe à tous les stéréotypes que le discours colonial a noué autour de la femme maghrébine.

Cependant, le plus intéressant chez Dib est le fait que, dans la trilogie, nous nous rendons compte que d'autres préjugés pèsent encore sur la femme algérienne : ceux d'une tradition dogmatique fondée sur la domination masculine.

Ainsi l'étude de la trilogie Algérie se révèle doublement intéressante : elle permet d'un côté de comprendre les stéréotypes occidentaux sur la femme maghrébine et, d'un autre, elle met en lumière la vision misogyne de la société algérienne. Colonisation et tradition patriarcale, voilà donc ce que dénonce Dib dans les trois romans de la trilogie Algérie.

De ce point de vue, la littérature maghrébine d'expression française n'est pas uniquement une littérature de réaction ou d'urgence historique. Certes, le combat des Indépendances a largement inspiré les premières productions de cette littérature, mais cela n'a pas empêché des écrivains comme Dib de porter un regard critique sur leur propre société. Ecrire dans la langue de l'autre n'implique pas une lecture à sens unique, avec un regard constamment tourné vers la rive nord de la Méditerranée. Outil de combat certes, cette littérature est aussi une arme à double tranchant. Ecrire dans la langue de l'autre ne reflète-t-il pas une volonté de penser autrement ? Pas

comme l'autre forcément, mais de manière différente, moins rigide que ne l'est la tradition dogmatique.

A travers les trois romans de la trilogie *Algérie*, se dévoile toute l'absurdité de la construction traditionnelle des genres, de la distribution des espaces et des rôles dans la société algérienne. Sans être expressément féministe, l'œuvre de Dib défend le statut de la femme et l'inscrit activement dans le processus historique des Indépendances. Le reste de l'œuvre de Dib poursuit justement cette critique de la société algérienne. D'ailleurs, une étude de l'image de la femme dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib pourrait éclairer davantage l'importance accordée par l'auteur à la déconstruction des genres ; car après tout, dans toute la trilogie, ce que Aini incarne le plus est la négation de « l'éternel féminin ».

5. Zhor sortant du bain

L'entreprise de Dib ne saurait se limiter à quelques personnages isolés, elle englobe en effet la totalité du roman et, comme la faim qui hante le quotidien de ces êtres, le regard révélateur du narrateur n'épargne personne dans la constitution de son portrait dénonciateur et destructeur à la fois des stéréotypes et des clichés les plus répandus sur la femme maghrébine. Ainsi les lieux communs les plus chargés de connotations négatives sur la femme orientale sont dépoussiérés et remis à jour sous un regard autre que celui de l'orientaliste. Le mot « orientaliste » est ici à prendre dans le sens que lui donne Eduard W. Said dans son livre *L'Orientalisme* :

(...) un style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique en « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident ». C'est ainsi que de très nombreux écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens de la politique, des administrateurs d'empire, sont partis de cette distinction fondamentale pour composer des théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de l'Orient, de ses peuples et coutumes, de son « esprit », de sa destinée, etc³²⁰.

³²⁰ Eduard. W. Said, *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1980, p. 15.

C'est donc à cet Orient « fabriqué » pour ne pas dire fantasmé auquel se réfère tacitement le lecteur européen en abordant les textes « d'ailleurs » traitant de « l'autre-culturel » que Dib tente de substituer une autre image, un autre réel moins étrange que celle que la littérature orientaliste ou colonialiste donne de tout ce qui lui est étranger. Mais il n'est point déraisonnable de dire que certains lieux, comme certaines expressions d'ailleurs, sont chargés davantage de connotations symboliques qui reflètent cet Orient de Nerval et de Flaubert : en l'occurrence le bain public, plus communément connu sous l'appellation directement empruntée à l'arabe de *hammam*.

Traditionnellement, il est le lieu de purification des corps pour la prière, notamment celle du vendredi. Seulement, en dehors de sa fonction pratique, il est aussi le seul endroit où se rencontrent habituellement les femmes maghrébines en dehors de la maison. Ainsi, peu à peu, il a acquis une image aux antipodes de son rôle primaire. Souvent représenté comme lieu d'extase et de volupté, le Hammam et notamment la femme sortant du bain est l'une des images les plus rêvées des littératures exotiques. Le lecteur européen a intériorisé une vision de la femme orientale stigmatisée par la tradition orientaliste. C'est donc le discours qui emprisonne la femme orientale, et c'est par et dans le discours que réside le véritable enjeu de l'entreprise dibienne. Au

« dire » orientaliste, il substitue une autre vision des choses, un réel autre traduit dans un texte qui se veut réaliste. Le « miroir » de l'auteur reflète d'autres facettes de la réalité que celles représentées par la littérature coloniale. C'est bien l'Orient vu par l'Orient que Dib présente à ses lecteurs, de telle sorte que des invraisemblances sont immédiatement à signaler entre Mansouria qui se rend au hammam et la femme orientale que le lecteur français s'attend à voir.

Quand l'auteur évoque les moments où Mansouria se rend au bain public, le lecteur est loin de toute image de volupté, ou de désir :

C'était une femme naine, la petite cousine, déjà vieille elle aussi. Ses cheveux crépus blanchissaient. Toujours souriante. C'est bien vrai qu'elle avait l'air d'une négresse. Un teint jaune, blafard plutôt. C'était une parente ; une parente éloignée. Et peut-être pas parente du tout, au fait. Mais elle appelait Aïni : « ma petite cousine ». Aïni l'appelait aussi, « ma petite cousine ». Pauvre Mansouria. Elle les aimait. Mais elle était terriblement sale. Ses vêtements étaient si noirs que c'en était effrayant. Elle les aimait tout de même. Elle n'allait pas souvent au bain. Seulement, même quand elle en sortait, c'était la même chose : elle restait noire. Car elle remettait sur le dos les mêmes haillons crasseux³²¹.

³²¹ Mohamed Dib (1952), *op. cit.*, p. 167.

C'est l'humanité de la femme algérienne que décrit Dib, qu'elle l'a perdue dans le discours orientaliste et qu'elle recouvre dans un autre discours, le sien, en quelque sorte.

La description de Dib fait plus que dénoncer, elle accuse. Elle accuse par le simple fait qu'elle soit là, qu'elle prétende à la même innocence, à la même volonté d'écrire le réel qui longtemps a servi de cheval de Troie à la littérature coloniale. Mansouria se rend au bain et n'en sort pas moins sale, car elle remet les mêmes haillons crasseux ; voilà ce qu'en dit Dib, restent les récits affabulés des ébats extatiques, des formes dénudées à bon voyeur !

Zhor est le personnage de la trilogie qui fait exception à la règle. C'est le seul personnage féminin que l'auteur présente dans toute sa féminité. Elle représente à elle seule tout le charme symbolique de la femme orientale. Sa beauté, ses formes et ses rondeurs sont mises en valeur dans plusieurs scènes, notamment dans l'incendie :

Elle avait les hanches larges, son corps était d'une chair solide. Quelques mois auparavant, Zhor n'était encore qu'une gamine. Voilà-t-il pas que d'un coup une sève violente faisait éclater son corps de tous côtés ! Sa blancheur surprenait. Ses cheveux formaient une masse

noire et douce. Les hommes, dès qu'ils l'apercevaient, demeuraient la gorge serrée³²².

La beauté de Zhor et de la femme algérienne en général est sans cesse convoitée par le regard masculin. Zhor ne cessera d'ailleurs jamais d'obséder les pensées de Kara durant son séjour à Bni Boublen. Mais il reste quand même que l'auteur met en force narrative très significative dans la description de la nudité de Zhor comme le confirme la scène du bain que nous retrouvons dans l'*Incendie* :

A présent entièrement nue, elle pénètre dans la source. Ses pieds attirés par le sable, Zhor entra plus en avant. Ses cuisses, ses hanches, son ventre furent entourés d'une pression glacée et subite. Elle se lava de la boue, en se frôlant légèrement le corps, frissonnante ; elle prenait l'eau dans le creux de la main et la jetait sur les épaules. Quand l'eau finit par s'écouler de sa corps aussi pure que celle de la source, elle sortit, claquant des dents. Elle fit retomber sur elle la robe qui l'enveloppa entièrement³²³.

Il peut paraître pour le moins curieux que l'auteur s'investisse dans une entreprise descriptive qui pourrait rappeler les clichés les plus réducteurs sur la femme orientale. Or Zhor n'est qu'une adolescente, c'est là tout l'enjeu de sa représentation. En effet ,le statut d'enfant et puis d'adolescente donne à

³²² Mohamed Dib (1956), *op. cit.*, p.171.

³²³ *Ibid.*, p. 98.

Zhor une certaine liberté dans laquelle sa féminité est un peu en sursis. Comme l'enfance d'Omar qui lui permet dans d'échapper aux restrictions qui s'imposent les hommes adultes, comme le fait de voir les femmes sans foulard, l'adolescence de Zhor suspend momentanément la fatalité qui pèse sur les femmes maghrébines. Le retirement du Haïk ne fait que confirmer le sursis dont jouit Zhor au début de la trilogie :

Zhor se débarrassait de son voile, dont elle faisait une boule, qu'elle lançait par-dessus sa tête. Elle poursuivait l'enfant. Sans haïk ! Même sur cette route déserte, si sa mère avait pu s'en douter. Aie³²⁴ !

C'est l'innocence de Zhor qui la pousse à se défaire de haïk, une femme mûre n'aurait jamais osé l'ôter en public. Mais la malédiction générale qui pèse sur les femmes et contre laquelle l'auteur se bat ne manquera pas rattraper Zhor dans le troisième volet de la trilogie. Elle n'y est non seulement plus décrite, mais sa situation d'épouse, que suggère la scène de sa dernière apparition dans le récit, montre clairement que, comme pour toutes les femmes de Dar Sbitar, il ne reste plus grand-chose à décrire :

Déjà, à la première à la première dispute entre Zhor et son mari, elle avait préféré ne point intervenir, et fait grise mine à sa fille explorée, craignant qu'elle ne lui

³²⁴ *Ibid.*, p.10.

revînt, renvoyée pour longtemps, et qui sait ? Peut-être même répudiée. Devant pareille éventualité, elle était prise de terreur. Et voici qu'à présent Zhor se trouvait à Dar Sbitar. Pauvre mère ! lorsque sa fille lui eut conté par le menu tout ce qu'elle avait enduré, la vieille femme s'était contentée de répondre :

Quand l'une de nous est battue dans un coin, elle se réfugie dans un autre, mais reste chez elle³²⁵.

³²⁵ Mohamed Dib (1957), *op. cit.*, p 43.

6. Espace, genre et politique

Dans les sociétés maghrébines, la distribution des rôles au sein de la famille, et dans la société en général, reflète la division et surtout la hiérarchie nettement établie entre les sexes. Cette division dépasse, néanmoins, largement le cadre de la différence biologique entre les sexes (d'un point de vue anatomique) et penche notoirement vers le sexe masculin lui accordant un statut privilégié du fait des rôles importants qu'elle lui reconnaît au sein de la famille. Or, qui dit rôle dit pouvoir. La primauté du Masculin sur le Féminin s'inspire en grande partie de la valorisation symbolique du rôle du « mâle dominant » (dans son sens le plus commun) sur le reste du groupe social, y compris les garçons. Car plusieurs traditions, comme c'est justement le cas au Maghreb, n'accordent les privilèges du Masculin aux garçons qu'après un long processus de masculinisation/virilisation.

Dans *La Grande maison*³²⁶, tout comme dans le reste de la trilogie, la division des rôles et des activités obéit strictement au principe de l'opposition entre le masculin et le féminin décrite par Pierre Bourdieu, dans *La*

³²⁶ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

*Domination masculine*³²⁷, où il analyse justement l'ordre patriarcal qui régit les sociétés maghrébines. Dar Sbitar est ainsi un espace féminin par excellence comme le confirme l'exclamation de d'Aïni à l'égard de son fils Omar : « Les hommes ne sont pas faits pour la maison³²⁸ ». Le texte en entier se construit sur l'inépuisable jeu d'oppositions entre la rue (espace des hommes) et la maison (espace des femmes), entre les piaulements des femmes et la sérénité des fellahs, etc. Mais bien plus que l'apparente distinction établie entre les rôles des femmes et ceux des hommes, la constance et la stabilité d'un tel état de choses mérite une attention particulière. En effet, la distribution des rôles, des espaces et des privilèges ne se pose nullement comme de nature à poser problème. Parfaitement assimilé dans l'inconscient social, l'ordre masculin, sa suprématie surtout, relève de la nature sociale, du socialement connu et reconnu. Quand Aïni ordonne à son fils de sortir, elle le fait au nom du caractère idiosyncrasique d'une mère qui inconsciemment reproduit et perpétue l'opposition entre le masculin et le féminin relevée par Bourdieu :

La division entre les sexes paraît être « dans l'ordre des choses », comme on dit parfois pour parler de ce qui est normal, naturel, au point d'en être inévitable : elle est

³²⁷ Paris, Seuil, 1998.

³²⁸ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 11.

présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schèmes de perception, de pensée et d'action. [...] La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification [...] ³²⁹.

Comme le souligne Pierre Bourdieu, l'ordre masculin se passe de toute justification, en se donnant comme naturel. La trilogie de Mohamed Dib est particulièrement intéressante dans la mesure où elle présente la domination masculine en adoptant une attitude de représentation descriptive, sans nul souci de représentabilité, l'auteur et surtout le lecteur concevant implicitement « l'évidence », « la logique », le caractère « allant de soi » de la primauté masculine. Or, ce qui relève apparemment de la nature des choses, n'est que le résultat d'une construction sociale arbitraire.

Les différences biologiques entre les hommes et les femmes (anatomie des organes sexuels) sont ainsi à l'origine d'une perception objectivée de l'ordre sexué qui, par la suite, justifie la construction sociale subjective des genres et la division du travail. C'est de cette manière que l'arbitraire (construction sociale des genres) conjugué à l'objectif (différence sexuelle biologique ou anatomique) offre une assise cognitive à l'ordre masculin

³²⁹ Pierre Bourdieu (1998), *op. cit.*, p. 21-23.

pérennisant ainsi une pratique séculaire, déjà vieille de plusieurs siècles de tradition dogmatique, la domination masculine. C'est ce passage du biologique au social que décrit Bourdieu dans l'extrait suivant :

Les apparences biologiques et les effets bien réels qu'a produits, dans les corps et dans les cerveaux, un long travail collectif de socialisation du biologique et biologisation du social se conjuguent pour renverser la relation entre les causes et les effets et faire apparaître une construction sociale neutralisée (les « genres » en tant qu'habitus sexués) comme le fondement en nature de la division arbitraire qui est au principe et de la réalité et de la représentation de la réalité [...] ³³⁰.

L'opération de « socialisation du biologique », comme Bourdieu la conçoit, est d'une importance incommensurable puisqu'elle introduit un trait appréciatif à l'intérieur d'un élément *a priori* uniquement différentiel (biologiquement au moins) entre l'homme et la femme. Elle permet, pour ainsi dire, d'institutionnaliser la différenciation organique originelle entre les sexes en conférant un caractère social appréciatif ou dépréciatif (en tous cas valorisable) et en l'inscrivant définitivement dans la liste subjective des catégories doxiques socialement reconnues. Ce que Bourdieu désigne, dans le passage précédent, comme « effets réels » de la différence organique entre l'homme et la femme, donne naissance, en transposant arbitrairement sur la

³³⁰ *Ibid.* p. 14.

société ce qui relève de la nature, à un effet « virtuel » subjectif : la supériorité de l'homme sur la femme. La différenciation sociale des sexes est ainsi reconnue *de facto* et sera consolidée par un arsenal de transpositions peu ou prou objectives comme le montre Bourdieu :

Arbitraire à l'état isolé, la division des choses et des activités (sexuelles ou autres) selon l'opposition entre le masculin et le féminin reçoit sa nécessité objective et subjective de son insertion dans un système d'oppositions homologues, haut/bas, dessus/dessous, devant/derrière, droite/gauche, droit/courbe (et fourbe), sec/humide, dur/mou, épicé/fade, clair/obscur, dehors (public)/dedans (privé), etc., qui, pour certaines, correspondent à des mouvements du corps (haut/bas // monter/descendre, dehors/dedans // sortir/entrer). Étant semblables dans la différence, ces oppositions sont assez concordantes pour se soutenir mutuellement, dans et par le jeu inépuisable des transferts pratiques et des métaphores, [...] ³³¹.

La corrélation étroite qui s'établit entre l'objectif et le subjectif engendre une sorte de drainage idéal qui, « par le jeu inépuisable des transferts pratiques et des métaphores » comme le décrit Bourdieu, débouche sur la formation d'une référence cognitive inspirée de l'association arbitraire de la différence biologique et de sa transposition sur la société créant ainsi une sorte

³³¹ *Ibid.* p. 20.

de cercle vertueux objectif-subjectif-cognitif qui assure continûment la primauté du Masculin (car il s'agit désormais de genre) sur le Féminin.

Mais ce qui renforce davantage l'ordre masculin et lui confère sa plus grande légitimité n'est point la production du schème objectif-subjectif-cognitif, mais plutôt sa reproduction. Quand le dominé parle avec les mots du dominant et reproduit indéfiniment un cercle qui l'enferme dans la subordination éternelle, c'est là que la domination masculine atteint son apogée, lorsqu'elle est admise et revendiquée par les dominées. En ce sens, l'exclamation d'Aini à l'égard de son fils Omar : « Les hommes ne sont pas fait pour la maison³³² » traduit vraisemblablement cette attitude que Bourdieu explicite :

Lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures même de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de connaissance sont, inévitablement, des actes de reconnaissance, de soumission³³³.

Anne-Marie Rocheblave-Spenlé analyse le pouvoir de domination de l'ordre masculin, et montre, à travers une enquête menée auprès d'un groupe

³³² Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 11.

³³³ *Op. cit.*, p. 27-28.

d'hommes et de femmes de nationalités française et allemande portant sur les stéréotypes masculins et féminins dans les deux pays, que les femmes adoptent pour se voir les mêmes points de vue que ceux adoptés par les hommes ; et que souvent, l'opinion masculine influence directement le jugement que les femmes portent sur elles-mêmes :

En outre, la dominance de l'homme ne se manifeste pas seulement dans le contenu du stéréotype masculin, mais également dans le caractère positif ou négatif des traits qui figurent dans l'un et l'autre stéréotype. En effet, la femme semble avoir été définie d'un point de vue plus hostile et sous un jour plus dépréciateur que l'homme. Ce dernier a vraisemblablement été à l'origine des opinions sur les deux sexes, plus favorables pour lui-même, plus défavorables pour les femmes, et on peut penser que, grâce à son ascendant, ces opinions ont été généralement reconnues et adoptées³³⁴.

Le processus de socialisation des différences naturelles entre les hommes et les femmes permet non seulement de naturaliser la division sociale des genres masculin et féminin, mais aussi et surtout de rendre impensable toute autre vision ou projection de ce qui est ou pourrait être un homme ou une femme en dehors de la représentation sociale (ou socialement idéale) de l'homme viril et de la femme féminine. C'est dans cette perspective immuable

³³⁴ Anne-Marie Rocheblave-Spenlé, *Les Rôles masculins et féminins*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
p. 54-55.

des rapports homme/femme que la pire insulte pour un homme serait de le travestir (même métaphoriquement) en femme comme le fait Aini avec son fils Omar, mettant honteusement sa virilité en cause : « - Tu n'as pas honte, fille³³⁵ ! ». De même, tante Hasna, un autre personnage féminin de la trilogie, parlant de la paresse d'Omar, n'hésite pas à le comparer à une « femelle » : « Et celui-là, il s'en tire de son apprentissage ? S'il ne te rapporte de dix sous, c'est toujours ça. Ce n'est qu'une femelle. Hon ! Et encore une fille vaut mieux que lui³³⁶ ».

L'indignation d'Aini et de tante Hasna devant le manque de virilité d'Omar révèle sans ambages le profond ancrage de la pensée sexuée dans la société maghrébine. Consciemment ou inconsciemment, la mère et la tante investissent et en même temps réinventent incessamment l'ordre séculaire du partage des espaces et des rôles, ce qui s'affirme, une fois de plus, dans le passage suivant, tiré du troisième volet de la trilogie, *Le Métier à tisser*³³⁷, lors d'une dispute entre Aini et son fils Omar refusant d'aller à la rencontre de ses deux sœurs qui tardaient à rentrer du travail :

³³⁵ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 12.

³³⁶ *Ibid.*, p. 82.

³³⁷ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

Pourquoi n'iras-tu pas à leur rencontre, mon petit ?

Tu ne sais pas qu'elles sortent à six heures ? Elles vont être là !

Tu es à l'abri. Ce n'est pas la peine de se faire du mauvais sang pour les autres.

Aini contrefait la voix de son fils et redit :

Elles vont être là !

Puis, elle cracha de mépris :

Tfou !

Il guigna par l'embrasement de la porte le ciel bas, traversé de lueurs bleutées. On le distinguait déjà difficilement, ce ciel.

Ba Mohammed à la maison, et Ouma Fatma au marché : c'est ce qu'on devrait dire de toi ! Maugréa encore Aini dans le noir³³⁸.

Ce qui rend ce passage particulièrement intéressant, en dehors du fait qu'il révèle l'indignation d'Aini devant l'attitude de son fils qui lui paraît peu virile, est le proverbe populaire « Ba Mohammed à la maison, et Ouma Fatma au marché » (le proverbe veut dire en arabe : le père reste à la maison, tandis que la mère se rend au marché). En effet, cette expression, puisée dans l'univers populaire maghrébin, dévoile la prépondérance patriarcale et le pouvoir que l'ordre masculin exerce sur l'imaginaire populaire. D'ailleurs, cela

³³⁸ *Ibid.* p. 38.

est d'autant plus significatif que dans ces sociétés où prévaut l'oralité, le proverbe est une forme cognitive particulièrement efficace pour la perpétuation du savoir. Proverbialement cristallisé, le précepte du partage des espaces dehors/dedans est ainsi garanti de toute altération. Associé systématiquement à la sagesse dans l'imaginaire populaire, le proverbe permet non seulement la sauvegarde et la transmission des éléments de la domination, mais en plus, il offre à l'ordre masculin une sorte de transcendance qui le met au-dessus de la remise en cause. En se proverbialisant, la domination masculine devient légitime.

Aini, la mère, en même temps qu'elle reproduit la division doxique des genres, l'inculque quasi-systématiquement à sa progéniture. A ce propos, il est fort utile de se pencher sur le passage suivant, dans lequel Aouicha, sœur aînée d'Omar, se moquant de la peur de l'obscurité qu'éprouve son petit frère, reproduit la formule maternelle et met en doute la virilité d'Omar :

Il arriva devant la porte de Dar-Sbitar, grande ouverte, et cria à tue-tête :

Aouicha ! Aouicha !

La bouche d'ombre opaque, profondément encaissée, avala son appel. Omar attendit.

Aouicha ! fit-il de nouveau. Veux-tu venir ? Je suis là.

Il se passa quelques secondes et l'enfant perçut un bruit étouffé de pieds nus qui

couraient sur le dallage.

Entre ! dit sa sœur aînée de l'extrémité du vestibule.

Ânesse ! Tu n'entends pas quand on t'appelle ?

Et toi, Tata-ma-petite-sœur ! Il faut qu'une femme vienne te conduire ?

Assez, idiote !

Un petit rire fusa dans le noir comme un feu follet. Aouicha se moqua :

Regardez-le ; il sait commander. Quel homme³³⁹ !

Le sarcasme d'Aouicha n'a de sens que dans la mesure où tous deux, et Omar, et sa sœur, appréhendent parfaitement les implicites d'une société androcentrique où l'homme et la femme partagent ou plutôt se départagent des attributs figés dont le déplacement (attribuer un caractère féminin à un homme ou l'inverse) donne lieu à des situations insolites. La supériorité masculine est tellement enracinée dans la société qu'elle se pose comme « doxique », voire « normale », et se passe ainsi de toute justification, pas même auprès des sujets qu'elle sert le moins, comme la gent féminine. Ainsi, le dominant se renforce par l'adhésion du dominé.

³³⁹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 216.

Décrivant l'adhésion des femmes à l'ordre masculin, Anne-Marie

Rocheblave-Spenlé, à la fin de son enquête, note :

Cette assimilation des attitudes masculines par les femmes possède tous les caractères d'un mécanisme de rôle : se voir soi-même comme vous voit l'autre, adopter le point de vue d'autrui et prendre envers soi-même le rôle de celui-ci. Or, l'une des raisons qui poussent une personne à adopter le rôle d'autrui, dans son jugement aussi bien que dans sa conduite, réside dans le prestige de celui-ci, prestige auquel elle espère ainsi participer. Cette interprétation semble possible ici, puisque, comme le révèle le stéréotype, l'homme représente le sexe supérieur et dominant. [...] Quoique situées dans des arrière-plans ethniques aussi différents, ces attitudes paraissent cependant générales chez les femmes, ce qui, évidemment, peut provenir aussi bien d'une position sociale analogue que d'une « nature féminine universelle³⁴⁰ ».

Cette adhésion, aussi absurde et paradoxale soit-elle, n'est point à mettre sur le compte d'une quelconque « nature féminine universelle ». En effet, cette expression, même entre guillemets, convient peu à la profondeur du problème. Car c'est bien l'imposition d'une norme généralisée qui contraint et limite les jugements des femmes, non pas par des interdits patents, mais davantage en canalisant leur vision de manière à convenir à la norme doxique qui régit la société. Ces injonctions silencieuses et implicites de l'ordre

³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 272.

masculin, s'adressent à tous les sujets qui, en voulant se constituer comme tels, doivent impérativement s'y soumettre.

L'opinion féminine, même libre d'apparence, se plie donc à une norme « subtile », comme le dit Foucault, mais bien présente dans l'*habitus* féminin, car elle est une composante substantielle qui est à l'origine même de la constitution du sujet féminin en tant que tel. Au lieu d'une « nature féminine universelle », « une norme masculine universelle » serait plus à même de rendre compte de la complexité du sujet, car l'ordre masculin exerce une pression latente sur les femmes, que Pierre Bourdieu identifie comme une forme de violence symbolique. En effet, dans une société exclusivement phallogcentrique comme la société maghrébine, l'intégration sociale d'une famille (avec ses membres masculins et féminins) dépend essentiellement de sa capacité d'alignement sur le modèle patriarcal prédominant. Penser autrement qu'avec les schèmes de perception de l'ordre masculin impliquerait inéluctablement une sanction sociale symbolique (marginalisation de la famille). Quand Aini exhorte Omar à rejoindre la rue ou quand Aouicha se moque de la peur de son frère, c'est dans une perspective de reconnaissance des impératifs sociétaux et dans le but de « sauver la face » familiale en affirmant la virilité de « l'homme de la maison ».

C'est de cette complicité dominant/dominé où s'exerce le pouvoir symbolique de la domination masculine que traite Bourdieu dans le passage suivant :

La force symbolique est une forme de pouvoir qui s'exerce sur les corps, directement, et comme par magie, en dehors de toute contrainte physique ; mais cette magie n'opère qu'en s'appuyant sur des dispositions déposées, tels des ressorts, au plus profond des corps [...]. Les actes de connaissances et de reconnaissance pratiques de la frontière magique entre les dominants et les dominés contribuent, souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant tacitement les limites imposées, prennent souvent la forme d'*émotions corporelles*- honte, humiliation, timidité, anxiété, culpabilité- [...] ³⁴¹.

L'impératif situationnel à l'intérieur du cercle social fonctionnant comme une macro-confrérie patriarcale impose donc tacitement la masculinité comme catégorie suprême de référence-préférence. La reconnaissance collective d'une famille est étroitement liée à sa capacité individuelle de soumission aux injonctions du groupe social. Encourager l'homme de la famille (Omar) à affirmer et à exercer sa masculinité permettrait ultérieurement à la famille d'Aini d'être socialement reconnue et donc de pouvoir bénéficier des privilèges de la « macro confrérie sociale » : mariage, travail, dignité, etc.

³⁴¹ Pierre Bourdieu (1998), *op. cit.*, p. 58.

Si la dichotomie binaire homme/femme existe *stricto sensu* dans l'imaginaire collectif, le rapport de dualité que cela aurait pu engendrer est arbitrairement et presque magiquement neutralisé par la construction sociale des genres qui, accordant la supériorité au masculin, estompe systématiquement le féminin. Ce n'est d'ailleurs guère par hasard si le masculin se place dans l'ordre du public et le féminin dans la sphère privée (euphémisme de « cloîtrée »). En s'enfermant à la maison, Omar manque pernicieusement à son rôle de porteur du destin familial que lui rappellent incessamment les injonctions d'Aini et les moqueries de ses sœurs, comme celle Aouicha dans le passage cité plus haut.

La domination masculine doit donc sa constance, d'une part, au travail de pérennisation de l'arbitraire assuré par la reproduction continue du cercle : Objectif-subjectif-cognitif ; et, d'autre part, au pouvoir symbolique qu'elle exerce sur les dominés et qui les contraint à consolider l'ordre masculin en se référant presque inéluctablement aux schèmes de perception qu'il leur impose. C'est donc dans un contexte social marqué par la domination masculine qu'évoluent les personnages de la trilogie de Mohamed Dib. Or, au début de *La Grande maison*, le père d'Omar est décédé et la famille d'Aini se retrouve, pour ainsi dire, sans homme.

La domination masculine, qui apparaît comme éternelle, résulte en effet d'un long processus de pérennisation pris en charge par maintes institutions sociales religieuses, étatiques et surtout familiales. La famille, cellule basique de la société, joue en effet un rôle cardinal dans la perpétuation de la domination masculine. La trilogie *Algérie* offre en ce sens un exemple dans lequel la mutation sociale, en faveur des hommes, se donne à voir avec autant d'innocence qu'une simple observation de la famille d'Aini permet de l'appréhender. Le minuscule laboratoire que représente cette famille reproduit fidèlement le schème de l'inconscient androcentrique tout au long de la trame romanesque. En dépit de toutes les difficultés qu'elle traverse, cette famille conserve et surtout restitue tous les éléments de la domination masculine. En conformité donc avec la société éminemment phallogcentrique où elle évolue, elle contribue de sa part à sauvegarder et à régénérer perpétuellement le mythe inaltéré de la domination masculine. Pourtant, l'ordre social jalousement conservé par des siècles de tradition androcentrique se trouve *a priori* menacé par la situation misérable que connaît la famille d'Aini au début du premier roman de la trilogie, *La Grande maison*. A cela s'ajoute la situation dramatique où se trouve la société algérienne au moment de l'intrigue, déchirée qu'elle est par la machine coloniale. Famille et société sont donc mises en danger par la

conjoncture socio-historique mettant sérieusement en péril l'édifice patriarcal,
composante intrinsèque de la société algérienne traditionnelle.

7. Le décès du père

Dans la trilogie Algérie, l'intrigue se joue en l'absence du père, absent des trois volets de l'œuvre. Il est pourtant le personnage, avec qui - ou plutôt sans qui (à cause de son décès) - la famille d'Aini aurait été une famille comme les autres. Les circonstances exactes de son décès ne sont, par ailleurs, que vaguement évoquées, car ce qui compte, ce n'est point sa mort, mais surtout ce que celle-ci implique pour les autres membres de la famille. Comme l'a montré le début de cette étude, la société algérienne se fonde principalement ou même exclusivement sur un système patriarcal. Le père, dans ce type de société, joue un rôle central dans la famille. Il est la voute sur laquelle repose tout l'édifice familial. Longtemps, d'ailleurs, la figure paternelle était directement associée, dans la culture orientale, à une figure divine : le père était le « Dieu de la famille ». Serge Hefez évoque la relation Père/Dieu et décrit le processus par lequel se forme cette analogie :

Ainsi, dans toutes les cultures patriarcales, largement et mondialement majoritaires, les hommes ont dû trouver le moyen de garder la maîtrise de leur descendance en organisant, légalement et symboliquement, leur puissance : pendant des siècles, elle tombait directement... du ciel ! Une sorte de paternité « de droit divin », dont le roi fut pendant longtemps l'intermédiaire : Dieu lui transmettait sa puissance, qu'il

transmettait à son tour à tous les pères de son royaume.
Chez les Juifs, c'est le père, dépositaire de la loi divine,
qui la transmet à son fils, qui lui-même, une fois devenu
Père, la transmettra à son fils...³⁴²

L'association Père/Dieu désignée par Hefez dans les sociétés chrétiennes et juives se présente de la même manière dans les sociétés musulmanes du Maghreb. Le père, détenteur de l'autorité familiale, assure la continuité et la constance du lien de la famille avec la société où s'exerce le pouvoir patriarcal sur une plus grande échelle. Une famille sans père (sans homme, car un mâle pubère peu bel et bien revêtir l'habit paternel, le statut du Père étant essentiellement symbolique) risque non seulement de ne pas être représentée dans la sphère publique et donc d'être marginalisée, mais aussi, et par-dessus tout, de rompre le lien dedans/dehors ou privée/public (dont la garantie relève du père) et encourir ainsi le risque d'être exclue du marché des biens symboliques (respect, réputation, etc.) condition *sine qua non* pour accéder au marché des biens matériels : travail, commerce, mariage, etc.

Dans la suite de son article, Hefez présente ainsi le rôle inhérent au père dans ce qu'il appelle la « famille verticale » :

³⁴² Welzer-Lang Daniel et Zaouche Gaudron Chantal (dir. publ.), *Masculinité : état des lieux*, Paris, Erès, 2011. p. 72.

De cet ordre symbolique naît ce qu'on pourrait appeler la "famille verticale" : une certaine idée, elle aussi tombée du ciel, donc transcendante, de ce que doit être une famille. Elle fut jusqu'à présent patriarcale, pyramidale, bien ordonnée. Une famille dirigée par un homme, un Père tout-puissant, dont personne ne songeait à contester l'autorité, chargé de protéger, de transmettre et de séparer³⁴³.

Le type de « famille verticale » sur lequel reposent les sociétés patriarcales comme la société maghrébine, est déstabilisé au début de la trilogie. La rupture qu'introduit Dib dans la famille d'Aïni (par le décès du père) est donc loin d'être banale. Elle présente même toutes les caractéristiques d'un déclic, d'un état de choses particulier et propice au lancement de l'intrigue. La misère que connaît la famille d'Aïni tout au long de la trilogie (surtout dans le premier et le deuxième volets) est indissociable de l'absence du père. Aïni, la mère d'Omar, ne manque d'ailleurs pas de le signaler dès le début de *La Grande maison*, premier volet de la trilogie :

Voilà tout ce que nous a laissé ton père, ce propre-à-rien : la misère ! explosa-t-elle. Il a caché son visage sous la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi. Mon lot a été le malheur. Toute ma vie ! Il est tranquille, dans sa tombe. Il n'a jamais pensé à mettre un sous sou de côté. Et vous vous êtes fixés sur moi comme des sangsues. J'ai été stupide. J'aurais dû vous lâcher dans la rue et fuir sur une montagne déserte.

³⁴³ *Ibid.*, p. 276.

Mon Dieu, qui pouvait l'arrêter à présent ? Son regard noir, tourmenté, luisait.

Mon destin de malheur, murmura-t-elle.

Omar se taisait.

Elle en voulait sûrement à quelqu'un. Mais à qui³⁴⁴ ?

Cet extrait est important à plusieurs niveaux. D'abord, étant placé au début de l'œuvre, il livre une information cruciale pour la lecture : Aïni est veuve. En effet, dans la société maghrébine, la veuve et les orphelins (surtout quand ils sont jeunes comme c'est le cas dans *La Grande maison*³⁴⁵) sont systématiquement déclassés ou du moins « décalés ». Leur statut leur permet par exemple de recevoir la charité et même d'en dépendre exclusivement. Dans ce cas, c'est, en général, la famille paternelle, les frères du défunt surtout, qui doivent prendre en charge la veuve et les orphelins. Dans certains cas, on désigne tout simplement un des frères du défunt pour épouser la veuve. Mais dans tous les cas, une famille sans homme subsiste rarement et finit inéluctablement par se désagréger dans le système patriarcal inadapté aux situations monoparentales comme dans le cas de la famille d'Aïni dans le début de la trilogie. Or, rien de cela n'arrive dans le texte et la famille d'Aïni

³⁴⁴ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 28.

³⁴⁵ *Ibid.*

tient toujours. C'est du moins ce que révèle la phrase d'Aïni : « J'ai été stupide. J'aurais dû vous lâcher dans la rue et fuir sur une montagne déserte. » Cette phrase montre bien qu'Aïni, à un certain moment, probablement juste après la mort de son époux, a été confrontée à un choix ; et qu'elle a finalement opté pour la sauvegarde de sa famille en dépit des difficultés que cela représentait pour elle. Ici s'amorce donc la rupture que Dib introduit dans *La Grande maison*³⁴⁶ : la famille d'Aïni demeure sans homme.

L'absence du père est, en outre, présentée par Aïni comme une démission : « Il a caché son visage sous la terre et tous les malheurs sont retombés sur moi », explose-t-elle à la figure d'Omar comme le narrateur le rapporte. L'attitude d'Aïni est à relier à l'inadmissibilité (d'un point de vue social) de la situation dans laquelle elle se trouve et à la nécessité d'y remédier promptement.

Ici, la focalisation interne, à travers le regard d'Omar, acquiert une importance singulière, car c'est dans et par la conscience du petit Omar que le récit est rapporté. En ce sens, l'interrogation qui clôt le passage place Omar au centre des événements, en les rapportant d'abord, mais surtout, en les

³⁴⁶ *Ibid.*

interprétant, et en y réagissant constamment : « Omar se taisait. Elle en voulait sûrement à quelqu'un. Mais à qui ? ». L'attitude d'Aïni prend donc tout son sens : elle n'abandonne pas ses enfants car un espoir couve : Omar, puisque tôt ou tard, il grandira et deviendra un homme. Ainsi donc le récit commence sur une rupture, un manque, l'absence du père, et un espoir.

Plus loin dans *La Grande maison*³⁴⁷, un passage évoquant la vie d'Aïni avant la mort de son époux, confirme que la misère de sa famille est indéniablement liée au décès du père :

Aïni avait pensé un moment vendre sa machine. Mais elle était leur dernière défense contre le dénuement complet ; aussi changea-t-elle d'avis. Pendant combien de temps le produit de sa vente aurait-il nourri cinq bouches ? Pas longtemps, sans doute. Et quand ils auraient eu tout mangé, jusqu'au dernier sou... que seraient-ils devenus ? Aïni conservait donc précieusement la machine, qu'elle avait eue aux premiers temps de son mariage : « Quand le miel était dans du bois sureau³⁴⁸. »

La machine à coudre, dernier vestige de la vie conjugale d'Aïni, symbolise une période d'équilibre familial révolue durant laquelle Aïni, comme toutes les femmes maghrébines, contribuait à côté de son mari aux

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 123-124.

charges familiales sans pour autant les supporter intégralement. Désormais, veuve, mère de trois orphelins, Aïni se départit de son rôle unique pour assumer, à elle seule, à la fois le rôle de la femme et celui de l'homme de la maison.

8. Le travail d'Aïni, alternative provisoire ou dérisoire ?

L'élément le plus représentatif de la déstabilisation du fondement patriarcal de la société algérienne, au début de la trilogie *Algérie*, est le travail d'Aïni. En effet, déplacer la responsabilité familiale sur un personnage féminin, dans une société exclusivement régie par l'ordre masculin, implique nécessairement un déplacement de pouvoir dans cette même cellule familiale. Ainsi, Aïni se retrouve systématiquement propulsée au rang du chef de la maison, rôle qu'elle a, par ailleurs, du mal à incarner ; le travail féminin étant, dans ce type de société, fatalement dévalorisé. Elle-même en parle d'ailleurs, dans *La Grande maison*³⁴⁹, avec réticence, sans être en rien enthousiasmée :

Ce travail me démolit la poitrine. Je n'en peux plus. Mes jambes sont sans force. Tout ce que je gagne ne suffit pas pour acheter assez de pain. Je travaille autant que je peux pourtant. Et à quoi ça sert ³⁵⁰?

L'exaspération d'Aïni tient au fait que, dans une époque où le travail des hommes n'était que maigrement rémunéré, celui des femmes l'était de manière presque dérisoire. Aïni pousse d'ailleurs la dérision jusqu'à faire de la

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid., op. cit.*, p. 121.

contrebande aux frontières marocaines sans pour autant améliorer la situation familiale par son commerce illicite :

Elle essayait de lutter. Elle ruminait sans cesse des plans. Par quels moyens gagner un peu d'argent ? Omar ne pouvait croire que pour augmenter leur revenu sa mère acceptait, avec autant de légèreté, d'encourir la prison.

La somme qu'elle recevait pour son travail était si ridicule, il est vrai, que c'en était exaspérant ; il n'y avait pour ainsi dire pas d'issue à leur situation. Depuis plusieurs mois qu'Aïni cousait ces empeignes d'espadrilles, ils n'avaient pas mangé une fois à leur faim³⁵¹.

Si l'auteur déplace la responsabilité familiale sur un personnage féminin, avec le bouleversement que cela implique, il est vrai que cela ne fait que renforcer l'ordre masculin. Car la déstabilisation du pacte patriarcal engendre systématiquement un déséquilibre d'ordre matériel au sein de la famille. En effet, la transition du masculin au féminin (le transfert de la responsabilité de la famille du père décédé à la mère) ne se fait pas sans *hiatus*, et la situation financière de la famille d'Aïni va de mal en pis, rendant plus que jamais évidente la nécessité d'une présence masculine. Aïni ne ménage pourtant guère ses efforts changeant constamment d'activité :

³⁵¹ *Ibid., op. cit.*, p. 123.

Mais Aïni avait changé plusieurs fois de travail. Elle avait cardé et filé de la laine. Ensuite, elle se mit à faire des arraguiats³⁵². Puis de feutres foulés à la main. A présent, elle piquait à la machine. Elle avait eu, indéniablement, beaucoup de métiers. Pourtant elle ne gagnait jamais de quoi suffire. Et tout le monde dépendait, y compris Grand-mère désormais, du peu qu'elle touchait.³⁵³

Parler de l'échec du travail d'Aïni est indispensable pour suivre et comprendre la construction de la masculinité d'Omar. L'absence du père ne pouvant être compensée par un quelconque effort féminin, fût-ce le travail acharné d'une mère, rend *a fortiori* dérisoire toute perspective d'une remise en cause durable de la domination masculine. De la sorte, l'ordre masculin trouve sa légitimité là-même où elle est le plus contestable : c'est-à-dire dans son exclusivité. C'est un *modus vivendi* arbitraire et unique, mais surtout incontournable qui s'impose à la famille d'Aïni pour sortir de la misère : remplacer le père décédé par Omar, le fils.

³⁵² Arraguiats : calottes en toile écrue.

³⁵³ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 125.

9. Le destin et la quête d'Omar

Parler de « destin » pour le personnage principal de la trilogie revient à souligner, une fois de plus, le caractère arbitraire mais aussi socialement imposé des rôles masculins et féminins. Le mot « destin », pour mieux convenir à la situation du protagoniste de la trilogie *Algérie*, devrait donc épouser le préfixe « Pré » et donner ainsi une image exacte du caractère socialement « prédestiné » du rôle afférent au garçon Omar. Mais c'est la traduction arabe du mot destin : « mektoub » qui offre une dimension plus révélatrice au rôle d'Omar dans sa famille. « Mektoub » signifie littéralement en arabe : « ce qui est préalablement écrit » donc connu et reconnu de tous, comme la domination masculine dans les sociétés maghrébines. De même, le mot « quête » apporte une nuance significative au destin romanesque (car il s'agit bien d'une fiction) du protagoniste en l'inscrivant dans l'ordre du perfectible, de l'inaccompli et donc forcément du performatif³⁵⁴. La masculinité biologique d'Omar (le fait d'être né mâle) le prédispose, pour ainsi dire, à conquérir le statut de l'Homme de la maison car, tout comme la

³⁵⁴ Les travaux de Judith Butler sur la performativité du genre ne sont pas tout à fait sans rapport avec l'aspect constructible de la masculinité d'Omar dans la trilogie *Algérie*, mais plus précisément, le mot « performatif » est utilisé ici pour rendre compte de la fragilité du « destin masculin » d'Omar, et surtout de la probabilité de son échec par l'éventuelle non-conformité au modèle social de l'homme viril qui se réalise dans et pas sa conduite et ses actes.

féminité, la masculinité (bien que nettement privilégiée) se construit dans et par la société.

Mais la quête du protagoniste passe d'abord et avant tout par une prise de conscience de sa situation d'homme. La focalisation interne qu'adopte le narrateur, à travers le personnage d'Omar, contribue pour beaucoup à cette prise de conscience. Elle place, en effet, le jeune garçon au centre de l'intrigue, mais, ce faisant, son statut particulier l'isole inéluctablement des autres personnages. De la solitude du protagoniste, Omar découvre la solitude de l'homme qu'il doit être. Une prise de conscience qui est d'autant plus brutale pour Omar qu'elle rime d'abord avec une prise de distance vis-à-vis de la figure paternelle :

Le froid lui léchait la figure. En de pareils moments, il souhaitait retrouver son père, son père qui était mort. Mais ce qu'il découvrait était intolérable : son père ne reviendrait jamais auprès de lui, personne ne pouvait le ramener³⁵⁵.

La récurrence du mot « père » cité trois fois en l'espace de trois phrases, évoque le lien symbolique père/fils, lien nécessaire pour l'accomplissement du transfert vertical du pouvoir au sein de la famille. Mais

³⁵⁵ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 33.

la distanciation qu'opère la phrase : « son père ne reviendrait jamais auprès de lui » renforce au lieu d'affaiblir (comme cela peut paraître) le lien père/fils en astreignant justement cette relation à son aspect purement symbolique, car le fils, pour pouvoir se projeter amplement dans sa masculinité, doit d'abord s'affranchir, même douloureusement, de l'emprise paternelle. Ce détachement de la figure paternelle, l'auteur le montre on ne peut plus explicitement à la page 131 de *La Grande maison* : « Il était mort depuis si longtemps qu'Omar n'en gardait plus aucun souvenir. C'est comme s'il n'avait jamais eu de père, l'ayant si peu connu ».

Mais le vrai déclic pour Omar, c'est tante Hasna (farouche gardienne de la tradition patriarcale) qui va le déclencher en lui assignant sans ambages sa véritable tâche à laquelle il ne pourra se dérober :

Renonce à tes idées, dit Lalla avec humeur. Il te faudra travailler comme une bête si tu veux seulement vivre. Ceux qui n'ont pas mis les pieds dans une école meurent de faim ? L'instruction, ce n'est pas pour toi, ver de terre. Qu'est-ce que tu te crois pour prétendre à l'instruction ? Un pou qui veut s'élever au-dessus de sa condition. Tais-toi, graine d'ivrogne. Tu n'es que poussière, qu'ordure qui colle aux semelles des gens de bien. Et ton père, lui, a-t-il été à l'école ? Et ton grand-père, et tes aïeux ? Et

toute ta famille, et tous ceux que nous connaissons ? Tu auras à être un homme, ou tu seras écrasé³⁵⁶.

La diatribe de Lalla, en plus du violent rappel à la réalité qu'elle adresse à Omar, permet de cerner exactement le rôle de celui-ci et les injonctions qui le motivent. Le mot « condition », notamment dans la phrase : « Un pou qui veut s'élever au-dessus de sa condition », mérite une attention particulière. En effet, tante Hasna, personnage *a priori* non instruit dans le texte, use d'un vocabulaire de sociologue, ce qui révèle une volonté, dans ce cas explicite de la part de l'auteur, d'inscrire le récit dans un contexte social bien particulier : la condition d'Omar. Condition de classe certes, mais aussi de « genre » qui témoigne d'un immobilisme social inébranlable. Cela gagne en clarté en le reliant à la suite du texte où tante Hasna, pour mieux asseoir la notion de « condition » d'Omar qu'elle évoque, effectue une rétrospection généalogique allant des aïeux, du grand-père jusqu'au père d'Omar, afin de montrer le bien fondé de ses propos. Voilà donc un exposé bien singulier d'une vieille femme analphabète qui permet, on ne peut plus clairement, d'appréhender le caractère symbolique du transfert vertical du pouvoir familial : aïeux/grand-père/père/fils. A cela s'ajoute la dernière phrase

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

du passage qui assigne définitivement son rôle à Omar et qui donne le titre éponyme au présent chapitre : « Tu auras à être un homme ».

A mesure que le récit avance, la masculinité d'Omar prend donc davantage d'importance et l'accomplissement de sa quête devient de plus en plus crucial pour toute sa famille. Une phrase rapportée par le narrateur et qui se rapporte à Aïni vient d'ailleurs consolider cette optique : « Quand donc allait grandir Omar, son garçon, pour la soulager de son faix³⁵⁷ ? ». Cette phrase reflète bel et bien un conflit de genre ou du moins de rôle masculin/féminin dans la trilogie, mais c'est la phrase suivante dans le texte qui le confirme indubitablement : « Une fille ne compte pour rien ». Une nette opposition se dégage de ces deux phrases : garçon/fille. Mais cela ne se fait pas sans révéler une autre opposition bien plus significative : utile/inutile, nécessaire/futile ; et ce jeu de transfert de qualités à partir de l'opposition garçon/fille, pourrait se poursuivre indéfiniment avec des occurrences comme : supérieur/inférieur, haut/bas, etc. La masculinité d'Omar, (comme cela est démontré précédemment), relève, dans la trilogie *Algérie*, de la conservation et de la sauvegarde de la famille d'Aïni.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

10. Zhor et Omar, la symbolique spatiale du conflit originel

De même âge qu'Omar, Zhor se présente dans la trilogie comme l'antinomie, l'envers de la masculinité. Symbolisant avec Omar l'opposition binaire basique garçon/fille, elle traduit, par son parcours diégétique, la caducité et l'inadéquation du rapport de forces homme/femme socialement neutralisé (empêché), ou du moins, logiquement absurde puisque pratiquement impossible dans une société essentiellement patriarcale conçue par et pour les hommes. Son cheminement dans l'intrigue, depuis *La Grande maison*³⁵⁸ jusqu'au troisième volet de la trilogie, suit une « évolution » (s'il s'agit bien d'une évolution) régressive selon le schème dedans/dehors/dedans ou privé/public/privé allant en *decrecendo* jusqu'à la disparition totale de l'intrigue au début du dernier tome de la trilogie, *Le Métier à tisser*³⁵⁹.

Si le cheminement diégétique d'Omar va de l'intérieur vers l'extérieur, selon le schème dedans/dehors ou privé/public, celui de Zhor progresse, *a contrario*, suivant une courbe montante atteignant un point culminant vers le milieu de l'incendie, puis recrudescence jusqu'à l'effacement total dans *Le*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*

*Métier à tisser*³⁶⁰. Le cheminement narratif des deux personnages peut être représenté selon le schéma suivant :

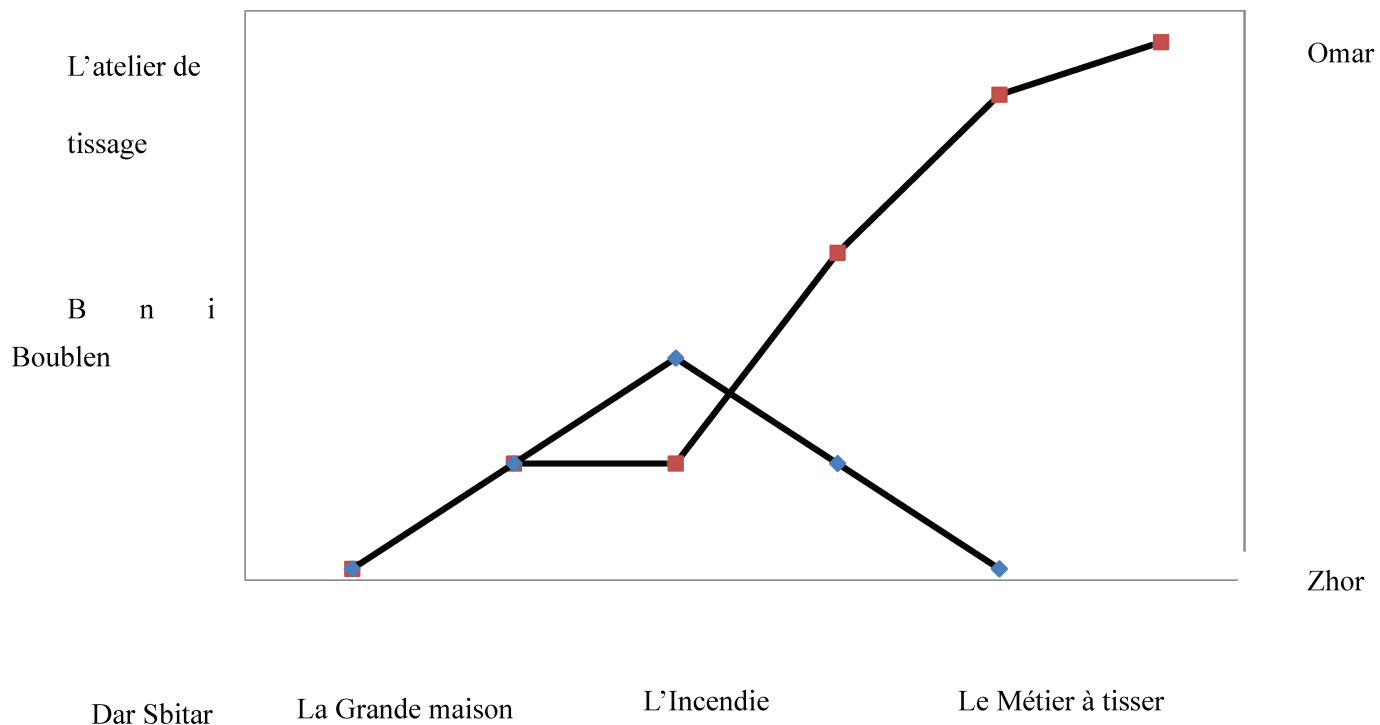


Schéma de l'évolution dans l'espace d'Omar et de Zhor dans la trilogie

³⁶⁰ *Ibid.*

L'évolution d'Omar dans la trilogie, que représente dans le schéma la courbe montante, traduit le rôle socialement prédisposé, pré-réservé à l'homme. Allant de l'intérieur vers l'extérieur, le parcours masculin connaît une progression constante dont chaque étape correspond à un moment, à une période de la construction de la masculinité. Au début de *La Grande maison*³⁶¹, Omar évolue dans un espace féminin, la maison ou Dar Sbitar. Cet espace, trop féminisant pour un garçon, s'ouvre progressivement sur la rue où se situent de plus en plus les actions d'Omar. Ce déplacement spatial de l'intérieur vers l'extérieur, de la maison vers la rue, se confirme par une autre avancée spatiale, de la rue vers le marché, lieu symboliquement réservé aux hommes (dans le texte c'est le veuvage d'Aïni qui l'autorise provisoirement à y accéder). L'autre progression que connaît le parcours d'Omar, toujours selon le schème intérieur/extérieur, se rencontre dans *l'Incendie*³⁶², deuxième volet de la trilogie, où ses visites au village agricole de Bni Boublen le conduisent de « L'intérieur » de sa ville natale Tlemcen vers « l'extérieur », la campagne. Le déplacement de l'intrigue,

³⁶¹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

³⁶² Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

spatialement, de Tlemcen à Bni Boublen, coïncide avec une étape importante de la masculinité d'Omar : la découverte du monde rural et des paysans et leurs principes de virilité. Dans le troisième volet de la trilogie, l'évolution de la construction de la masculinité d'Omar atteint une nouvelle étape par son accession au travail dans un atelier de tissage (espace exclusivement masculin et masculinisant³⁶³). Donc là aussi, la distribution des espaces narratifs obéit à la division sociale des genres masculin/féminin.

Il en va de même quant à l'évolution diégétique de Zhor traduite dans le schéma par une courbe montante puis descendante vers la fin de la trilogie. Le cheminement narratif de Zhor suit parfaitement son évolution sociale selon la division des espaces et des genres représentée par le schème dedans/dehors/dedans. En effet, dans *La Grande maison*³⁶⁴, Zhor évolue dans l'espace domestique de Dar Sbitar, espace socialement réservé au genre féminin. Puis son parcours, comme l'indique la courbe dans le schéma, connaît une évolution vers l'extérieur avec ses escapades à Bni Boublen. Or, les apparitions « publiques », « extérieures » de Zhor obéissent aussi à la « di-vision »³⁶⁵

³⁶³ Se référer pour ce qui est des lieux de la masculinité ou des lieux « fabriquant » le masculin à la partie intitulée : L'atelier de tissage ou la fabrique des hommes.

³⁶⁴ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

³⁶⁵ Pierre Bourdieu (1998), *op. cit.*

sociale des genres, dans la mesure où elles favorisent son mariage (c'est lors d'une de ses visites à Bni Boublen qu'elle sera demandée au mariage). Le mariage de Zhor fonctionne dans le texte comme un « jalon » délimitant son champ spatial (narratif et social). Le cheminement diégétique de Zhor de l'intérieur vers l'extérieur aboutit à un retour vers l'intérieur (espace domestique), par le mariage, symbolisé dans le texte par l'effacement total de Zhor de l'intrigue, ultime métaphore de la division sociale des espaces selon une vision arbitraire des genres reléguant la femme (dans le texte, Zhor) à l'espace privé, intime, euphémisme de refoulement, de clostration. Le schéma de l'évolution spatiale diégétique de Zhor vaut aussi pour Aini qui, en dépit de ses nombreux voyages vers les frontières marocaines, finit, dans le troisième volet de la trilogie, par retrouver l'espace domestique de Dar Sbitar.

La configuration des espaces et l'évolution des personnages à l'intérieur de ces espaces, dans la trilogie *Algérie*, obéissent à une stricte division des genres qui est au fondement même de la société algérienne traditionnelle. Mais cette conformité de l'univers romanesque avec l'univers social référentiel du texte, va au-delà de la configuration des espaces et détermine, par les nombreux impératifs qu'elle impose, la conception même

des personnages. Ainsi, Zhor, dès sa première apparition dans le texte, entretient une relation « problématique » avec Omar :

Omar traversait la galerie pour revenir chez lui et il eut l'impression que quelqu'un faisait des signes dans son dos. Il se retourna : c'était Zhor. Du fond de leur chambre, elle frottait ses bras nus. Sa mère était Zina, la petite femme qu'il avait laissée en grande conversation avec Aini. La jeune fille était comme déconcertée et en proie à une vive agitation. Omar décida de s'éloigner ; allait-elle sortir ? Zhor était sur le point de lui dire quelque chose, mais à ce moment-là il se dirigea subitement vers leur chambre. Cependant il se retourna encore pour la regarder.

Omar, roucoula-t-elle faiblement, viens, je t'en prie.

Elle lui lança par trois fois son appel ; au dernier, il y alla. Elle s'approcha de lui. Il la sentait debout contre son corps, dont la tiédeur l'envahit. Soudain, elle lui donna un violent coup de genou dans l'aîne, Omar jeta un petit cri et tomba à terre en sanglotant³⁶⁶.

« Personnage perçu »³⁶⁷, Zhor n'existe que par et pour le personnage d'Omar. Dans l'extrait tout comme dans le reste de la trilogie, l'existence de Zhor ne se fait que par le regard d'Omar ou sa compagnie (lors de leurs visites à Bni Boublen par exemple). Le « coup de genou » qu'elle donne à Omar traduit la relation conflictuelle des deux sexes qui se développe tout au long de

³⁶⁶ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 73.

³⁶⁷ Selon le concept de Bourdieu sur la femme comme « être perçu » développé dans *La Domination masculine*, *op. cit.*

la trilogie. La proximité initiale des deux personnages, Omar et Zhor n'est d'ailleurs permise, dans le texte, que par leur enfance. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de se pencher sur cette proximité. En effet, elle n'est permise que dans la mesure où, en dehors de la distinction biologique (organique mâle/femelle), l'appartenance sexuelle (d'un point de vue de genre) reste, sinon ambiguë, du moins suspendue par l'enfance. Car, pour les enfants, l'identité sexuelle sociale (genre) reste en construction, en formation permettant ainsi une sorte de transgression douce de la norme régissant la division des genres et des espaces s'y rattachant. Cette caractéristique de l'enfance s'applique aussi à la vieillesse qui tend aussi à neutraliser relativement la division des espaces entre les sexes (les vieilles femmes peuvent par exemple sortir sans se couvrir intégralement le corps). La nature même de la relation entre Zhor et Omar reste ambiguë, à cheval entre la fraternité, l'amitié et la passion. Mais c'est dans l'*Incendie*³⁶⁸ que cette relation prend un tournant décisif :

Le gosse fixait ses regards sur Zhor plantée au milieu de la source, la robe relevée, qui lançait de sa main libre de l'eau contre ses jambes. Elle était baissée et ne s'apercevait pas de la présence d'Omar entre les figuiers immobiles, elle ne paraissait voir ni cette eau ni le fond de sable, de galets et de pierres. [...] Comme la jeune fille approchait sa main du visage d'Omar dans

³⁶⁸ Mohammed Dib (1954), *op. cit*

l'intention de le caresser, celui-ci se baissa vivement, il prit la robe qu'il essaya de relever au risque de la réduire en lambeaux : car Zhor, s'y cramponnant des deux mains, voulait désespérément la maintenir baissée. [...] Il fallut donc au garçon, qui la lâcha, une simple poussée pour la jeter à terre, étendue de tout son long. [...]

Zhor, couchée sur le dos, ne bougeait pas plus que si elle s'était endormie. [...] Une peine muette lancinait l'enfant. Il contemplait le ventre nu de Zhor.

Soudain, avec une résolution farouche, il cracha à trois reprises. Tfou ! Tfou ! Tfou ! Il se releva et, du même mouvement, fila d'un trait, serrant d'une main contre sa poitrine le petit paquet³⁶⁹.

La rencontre de Zhor et Omar à proximité de la source d'eau symbolise le conflit originel entre les deux sexes. Cette scène représente, dans le texte, la dernière rencontre des deux personnages. Elle est une sorte d'aboutissement inéluctable de la relation d'Omar et Zhor, une fin logique et bien prévisible puisqu'impossible dans la durée. Elle s'achève sur une « victoire » symbolique du masculin sur le féminin selon l'opposition actif/passif ou dessus/dessous : Zhor qui cède et s'offre passivement à Omar qui monte sur elle et finit, dans un acte de « triomphe » symbolique par lui cracher dessus à trois reprises. La symbolique de cette scène s'apparente à un mythe populaire qui situe la rencontre du « premier homme » avec la « premier

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 96-99.

femme » à proximité d'une source d'eau. Bourdieu rapporte justement ce mythe qui correspond parfaitement au passage extrait de l'*Incendie*. Il écrit :

C'est à la fontaine (tala) que le premier homme rencontra la première femme. Elle était en train de puiser l'eau lorsque l'homme, arrogant, s'approcha d'elle et demanda à boire. Mais elle était la première arrivée et avait soif aussi. Mécontent, l'homme la bouscula. Elle fit un faux pas et se retrouva par terre. Alors l'homme vit les cuisses de la femme qui étaient différentes des siennes. Il resta frappé de stupeur. La femme, plus rusée, lui enseigna beaucoup de choses. " Couche-toi, dit-elle, je te dirai à quoi servent tes organes". Il s'allongea par terre ; elle caressa son pénis qui devint deux fois plus grand et se coucha sur lui. [...] Un jour, l'homme dit à la femme : "Je veux moi aussi te montrer ; je sais faire des choses. Allonge-toi et je me coucherai sur toi". La femme se coucha par terre et l'homme se mit sur elle. Il ressentit le même plaisir et dit alors à la femme : "A la fontaine c'est toi (qui domine) ; à la maison, c'est moi". Dans l'esprit de l'homme, ce sont toujours les derniers propos qui comptent et depuis les hommes aiment toujours monter sur les femmes. C'est ainsi qu'ils sont devenus les premiers et ce sont eux qui doivent gouverner³⁷⁰.

La dernière rencontre d'Omar et Zhor se présente comme une scène d'institution symbolique de la masculinité d'Omar qui, en possédant sexuellement Zhor, la soumet et la domine dans le sens d'« avoir », de disposer de quelqu'un, d'en abuser (les crachats). La masculinité d'Omar s'institue comme telle en s'exerçant sur Zhor, la fille, dans une vision de dominant/

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 291.

dominé, passif/actif, dessus/dessous fidèle à la représentation sociale des rapports de genres : masculin/féminin, exactement comme dans le mythe populaire que rapporte Bourdieu où « le premier homme » tire sa supériorité de l'« asservissement » sexuel de « la première femme » et institue, en la rendant légitime et reconnue, la supériorité de l'homme sur la femme.

11. Figures et modèles de masculinité (s)

La rupture qu'introduit l'auteur au début de la trilogie, en déstabilisant le pacte patriarcal au sein de la famille d'Aïni, ouvre un espace inespéré à la gent féminine (représentée par Aïni) ; mais celle-ci, confrontée à la dure loi de la production matérielle, est vite rappelée à l'ordre et place (ou replace) à son tour l'avenir de la famille aux mains de l'unique « homme » de la maison, le garçon Omar. La trilogie *Algérie* s'inscrit donc dans un contexte sociohistorique marqué par la domination masculine. Cela est d'autant plus apparent dans le récit, que le texte reproduit fidèlement le schème de perception de l'ordre masculin. Omar, dans ce contexte, acquiert un rôle central, et pour sa famille, et pour l'intrigue. La domination masculine se donne donc, dans le texte, à la fois comme impératif social (l'obligation de se conformer à la norme) et comme nécessité conjoncturelle (le travail féminin ne pouvant satisfaire matériellement la famille). Cela contribue à la formation, en quelque sorte, d'une « masculinité providentielle » incarnée, dans le texte, par plusieurs personnages masculins, à commencer par le cousin d'Aïni, dans la scène du panier de roseau :

Du fond, une voix appela : c'était Mériem, qu'ils ne voyaient pas. Ma, Ma ! Viens voir. Le même accent de

plaisir contenu perçait dans sa voix. Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ? Questionna Aini. [...]. Omar éleva la voix ; il demanda : Elle nous dit de nous dépêcher d'aller voir. Eh bien, allons voir. [...]. Habités à la demi-obscurité de la pièce, ils distinguèrent Mériem assise auprès d'un panier de roseau qui paraissait aussi grand qu'elle. Elle passait le bras dans l'anse comme on tient une amie. Et ce panier à la panse volumineuse semblait tout plein. Aini n'avait jamais eu de paniers comme celui-ci : d'où pouvait-il bien venir ? Et de quoi était-il rempli ? Des pommes de terre ! explosa Aouicha en se trémoussant. Ce sont des pommes de terre, Ma. Des pommes de terre. Ces mots se transformèrent en un chant qui s'amplifia au point de paraître insensé. Ils s'interpellaient tous et répondaient ensemble. Des pommes de terre. Il y a aussi des cardes dans le panier. Et des cardes. Et des fèves aussi. Et des tomates. Tout ça. Et de la viande, Ma. De la viaaaande. De la viaaaande. Regarde, Ma, un grand paquet. [...]. Aini attira sa grande et la fit asseoir devant elle.

Maintenant, tu vas tout me raconter. D'où as-tu eu ces légumes, cette viande, enfin tout

le panier ? [...].

Le cousin Mustapha lui remit alors par la porte entrebâillée ce panier de roseau³⁷¹.

La scène du panier de roseau consolide sensiblement l'image de l'homme providentiel, qui pourvoit, dans le sens américain du terme : « provider ». Face au travail infructueux d'Aïni, la visite du cousin, Mustapha, permet à la famille d'Aïni d'échapper, même provisoirement, à la misère.

³⁷¹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*, p. 146-150.

Ainsi, la visite du cousin et surtout l'image du « panier de roseau » symbolise l'abondance symboliquement rattachée à la masculinité. Cette scène intervient d'ailleurs, dans l'intrigue, au moment où la famille d'Aïni s'enfonçe davantage dans la misère, malgré le travail des deux filles, Mériem et Aouicha, qui s'ajoute à celui, vain, d'Aïni. Le contraste entre « le panier de roseau » plein de légumes du cousin Mustapha et les « croutons moisis » offerts par la tante Hasna, est frappant. Dans la trilogie de Dib, les effets symboliques de la domination masculine prennent une forme concrète et transparaissent pratiquement dans le quotidien de la famille d'Aïni.

A. La figure de Hamid Saraj ou la masculinité idéalisée

Mais, de tous les personnages de la trilogie, celui qui figure une masculinité idéalisée est le militant communiste, Hamid Saraj. En ce sens, la représentation du personnage de Saraj influence directement la construction de la masculinité d'Omar.

Hamid Saraj représente dans le texte l'image d'une masculinité aboutie. Il cumule, à lui seul, tous les attributs de l'homme stéréotypé. Dès *La Grande maison*³⁷² l'auteur l'enveloppe d'une aura de mystère. Sa description est à la hauteur de l'importance qu'il représente, dans la trilogie, pour le protagoniste, Omar, dont il est le modèle. Il est le seul personnage que l'auteur décrive bien plus minutieusement qu'Aïni, et même qu'Omar. Sa description, à l'esprit balzacien, couvre plusieurs pages et dessine son portrait physique aussi bien que moral :

Hamid Saraj portait bien ses trente ans et, en dépit de la simplicité que lui conférait son air naïf et débonnaire, il n'était pas nécessaire d'être fin observateur pour deviner en lui un homme qui avait beaucoup vu et, comme on dit, beaucoup vécu. Son maintien était paisible et ferme, exempt toutefois de sans-gêne. Il parlait d'une voix basse, agréable, un peu trainante. Petit de taille, il était néanmoins trapu.

³⁷² *Ibid.*

On se serait attendu de sa part à des réflexions rapides, à une parole prompte et facile. Mais il était surprenant de voir sa démarche lente, ses gestes lourds et puissants, d'entendre sa voix discrète. Sa vie, pour ceux qui l'approchaient, paraissait pleine de secrets³⁷³.

La description de Saraj se caractérise par le recours à un champ lexical positif ou positivant. Ainsi Saraj est-il désigné d'abord comme « homme », marquage nécessaire dans une perspective de genre. Ensuite, à cet « homme » se rattache une multitude de qualités, à commencer par son âge : trente ans, communément reconnu dans les sociétés maghrébines comme étant « l'âge de la vigueur masculine ». Le reste des adjectifs et syntagmes décrivant Hamid Saraj n'est pas moins positif : simple (dans le sens de « modeste »), naïf, débonnaire, paisible, ferme, exempt de sans-gêne, à la voix basse, agréable, un peu trainante, rapide, prompte, facile, lente, lourde, puissante, discrète. Dans cette panoplie d'attributs positifs, il existe un seul adjectif qui puisse dévaloriser l'homme, « petit » de taille. Or, l'adjectif « petit » est vite rattrapé par un autre ; « trapu ». Petit de taille, Hamid Saraj est néanmoins râblé. La description s'achève sur l'image d'un homme fort.

Cet homme « plein de secrets », le narrateur rapporte qu'à l'âge de cinq ans, il avait disparu « Dieu sait où ». Quant à sa réapparition, elle rappelle

³⁷³ *Ibid.*, p. 59.

le retour de Zarathoustra parmi les hommes : « Un beau jour, il réapparut. La police surveilla ses allées et venues³⁷⁴. »

Mais bien plus que les nombreux traits positifs que l'auteur prête à Hamid Saraj, l'élément singulier qui le distingue radicalement des autres hommes est son instruction.

Il était rare de ne pas découvrir dans les poches de son large paletot, vieux et gris, des livres brochés dont la couverture et les pages se détachaient, mais qu'il ne laissait jamais perdre. C'est lui qui avait prêté à Omar ce livre qui s'intitulait : *Les Montagnes et les Hommes* ; l'enfant l'avait déchiffré patiemment, page après page, sans se décourager ; il lui avait fallu quatre mois pour en venir à bout³⁷⁵.

Dans l'univers indigène, duquel est issu Saraj, l'instruction place son homme bien au-dessus des autres. De ce fait, le personnage de Hamid se hisse au rang de « savant », ultime marque de distinction dans la société maghrébine traditionnelle. De même, dans le titre du livre que Hamid prête à Omar : *Les montagnes et les Hommes*, le « H » majuscule confère une nuance particulière au mot « homme » qui s'ajoute au parallèle que ce titre établit entre les montagnes (comme symbole de grandeur et de force) et les hommes. Mais

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 58.

avant tout, le prêt du livre instaure d'abord une relation symbolique entre « l'enfant » et « l'homme » permettant de la sorte un transfert, encore une fois, vertical du pouvoir masculin selon le modèle haut/bas (du plus âgé au plus jeune). Dans le cheminement de la construction de la masculinité d'Omar, notamment dans sa phase politisée, la figure de Hamid Saraj se présente comme une source d'inspiration ou du moins d'aspiration pour Omar.

B. Comandar, l'initiateur au monde rural

En tant que partie d'un tout, organe d'un ensemble organique, la cellule familiale est au cœur d'un archipel sociétal fondé par et autour d'une organisation pragmatique d'intérêts imbriqués et absolument indissociables les uns des autres renforçant ainsi indéfiniment le lien de dépendance mutuelle et vitale entre chaque famille d'une même société. Ce lien par lequel et dans lequel se crée la relation sociale est incarné par l'ensemble des us et coutumes qui, s'institutionnalisant, se perpétuant sans cesse, forment un bloc inébranlable : les traditions. La tradition patriarcale, au sein de la société maghrébine, représente ainsi une des multiples facettes du consensus social dans la conservation duquel concordent (sans forcément s'accorder) les intérêts d'une majorité socialement dominante, les hommes. Ainsi, la reconnaissance du groupe dominant passe d'abord et avant tout par la reconnaissance de sa domination, dans une sorte de « donnant donnant » absurde et pourtant inévitable où chaque membre de la société, afin d'affirmer sa « sociabilité » et en jouir pleinement (symboliquement et matériellement), doit payer de son individualité et devenir lui-même gardien des impératifs collectifs qu'on lui impose. Dans la trilogie *Algérie* de Mohamed Dib, la famille d'Aini, pour parer à la défection sociale qui la menace depuis la mort du père, remet, par un souci

tacite de nivellement et d'alignement sur le modèle patriarcal dominant, le destin familial aux mains de l'unique « homme » de la maison, Omar.

Tout le premier chapitre tend à retracer, à mettre l'accent sur l'importance du renversement de l'inversement et de la nécessité du rééquilibrage de la situation familiale initialement déstabilisée. En effet, la rupture, introduite par l'absence du père au début de *La Grande maison*³⁷⁶, débouche (par l'échec de l'alternative féminine ou du moins son insuffisance) sur un raccordement, un rafistolage de la structure familiale qui permet de passer, non sans *hiatus*, de la figure du père à celle du fils, dans une sorte de *continuum* logique (socialement seulement), perpétuant à l'infini le pouvoir de la domination masculine. Désormais, et même bien avant dans le texte, tout part et tend vers Omar. A commencer par la narration qui, suivant la nécessité de la construction de sa masculinité, épouse les temps, les lieux et les points de vue adéquats. Le cheminement du texte coïncide avec les différentes étapes de « la formation à la masculinité » d'Omar. C'est dans cette optique que le premier grand détour topographique qu'opère l'auteur en déplaçant l'intrigue de Dar Sbitar, à Tlemcen, vers le village agricole de Bni Boublen, permet à Omar de se détacher de Dar Sbitar (espace féminisant) pour découvrir le

³⁷⁶ *Ibid.*

monde rural (virilisant par sa rudesse). Cette mise à distance spatiale rime avec le recul affectif que prend le garçon vis-à-vis de la figure maternelle, Aini, qui ne sera évoquée que sommairement, vers la fin de l'*Incendie*³⁷⁷, deuxième volet de la trilogie. La redistribution des lieux correspond donc à une redéfinition des rôles permettant à Omar de revêtir entièrement son rôle de protagoniste exclusif, et de l'intrigue, et de la destinée familiale. C'est donc la situation, *hic et nunc*, dans le texte (par la focalisation), et dans la société (par les privilèges accordés à la masculinité) qui institue la primauté à la fois diégétique et familiale d'Omar.

Fait *a priori* ordinaire, voire banal, le déplacement spatial au début de l'*Incendie*³⁷⁸ propulse le récit dans une dimension nouvelle tout comme le protagoniste, Omar, qui échappe à l'inertie féminisante de Dar Sbitar, où tout est attente, gestation féminine, soumission au temps et aux événements qui se déroulent, pour accéder à un ailleurs, à l'espace public, lieu viril et/ou virilisant, où la vie, le destin de la société se décide. La trilogie de Dib a ceci de particulier : elle permet, par une description d'apparence anodine des faits quotidiens d'une famille algérienne sous l'occupation française, d'observer la

³⁷⁷ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

³⁷⁸ *Ibid.*

formation, la socialisation et la pérennisation des schèmes de perception de la domination masculine. Ainsi, les voyages d'Omar à Bni Boublen, rapportés dans l'*Incendie*³⁷⁹, au-delà de leur aspect « ludique », lui permettent-ils de se soustraire à l'emprise maternelle et d'aller à la rencontre du monde paysan ; un univers qui est, en outre, présenté comme particulièrement viril. De ces descriptions réalistes (ou se donnant comme telles) et parlant exactement du temps où le berger rentre au foyer à la mi-journée (dans le texte dit *azal*), Bourdieu écrit :

Derrière chacune des phrases ordinaires d'une description ordinaire comme celle-ci, il faut savoir non seulement déceler un sens qui n'est pas consciemment maîtrisé par les agents, mais aussi voir une scène banale de la vie quotidienne, un vieillard assis devant porte pendant que sa bru prépare le flan au lait, les bêtes qui rentrent, la femme qui les attache, le jeune garçon qui arrive (...). Et rien ne ferait sans doute mieux sentir la fonction et le fonctionnement pratique des principes sociaux de la division qu'une description à la fois réaliste et évocatrice de la transformation brusque et totale de la vie quotidienne qui s'opère au « retour d'azal »³⁸⁰.

Le texte de Dib procède de la même façon, et permet d'observer l'état de la division des activités, des rôles, des espaces entre les personnages

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Le Sens pratique*, Paris, Minit, 1980.p. 297.

masculins et féminins de la trilogie. Effet symbolique du changement des espaces, les visites à Bni Boublen, favorisent la construction d'une masculinité, désormais en œuvre, celle du protagoniste, Omar.

Mais au-delà du changement spatial, le déplacement narratif de Dar Sbitar à Bni Boublen, marque le passage de l'enfance à l'adolescence du garçon, Omar. Ce passage s'accompagne, dans le texte, par l'apparition du personnage de Comandar qui, dès le début de *l'Incendie*³⁸¹, tisse une relation de type maître/élève avec Omar. De prime abord, cette relation a tout d'un modèle de transmission verticale : vieux/jeune, aïeul/petit fils. Cela est d'ailleurs explicitement mentionné dans le texte :

La révélation de la vie quasi charnelle et inconsciente de la terre se faisait pourtant jour en lui. A Bni Boublen, une singulière énergie, profuse et vigoureusement ressentie, le baignait. Là-haut, la vie du monde lui était expliquée par la voix du vieil homme Comandar³⁸².

Dans une société essentiellement marquée par l'oralité, mode de transmission du savoir, une telle relation n'a rien de particulier, si ce n'est que, quelques pages plus loin dans le texte, le vieil homme attache un but bien singulier à son enseignement :

³⁸¹ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

³⁸² *Ibid.*, p. 9.

Peu importe ! lui avait-il dit un jour. Que tu comprennes ou non, fiston, ce n'est pas ce qui compte pour l'instant. Ouvre tes oreilles, et retiens ceci. Plus tard, quand ta raison sera formée, feras-tu bon usage de la vie ?... Plus tard, quand tu seras un homme³⁸³ ?

Sans transition aucune, le vieil homme donne le ton ; c'est bien de la masculinité d'Omar qu'il s'agit ou, du moins, de son « destin d'homme ». La formation de la raison qu'évoque le passage est corrélative à la formation de la sagesse masculine que le sage lui-même est chargé d'inculquer ou, dans une formulation à la Bourdieu, d'incorporer à l'adolescent. La sagesse symboliquement accordée, dans le texte, au vieil homme Comandar, se justifie par une référence tacite à l'imaginaire populaire maghrébin qui, s'appuyant, là encore, sur une di-vision arbitraire du Masculin/Féminin, associe la sagesse à la vieillesse masculine et, *a contrario*, diabolise l'image de la vieille femme. En vieillissant l'homme gagnerait en expérience, alors que la femme, à mesure qu'elle avance en âge, serait davantage encline à la magie, la ruse, et tout ce qui est socialement réprouvé. Bourdieu relève le même penchant dans la société kabyle à la fois composante et représentative de la société algérienne traditionnelle :

³⁸³ *Ibid.*, p. 13.

Limite négative de la femme, la vieille, qui condense toutes les propriétés négatives de la féminité (c'est-à-dire tout ce qui, en la femme, suscite la terreur des hommes, si caractéristique des sociétés « masculines »), a elle-même pour limite la vieille sorcière qui sévit dans les contes (...). Tandis qu'en vieillissant les hommes gagnent en sagesse, les femmes, elles, gagnent en méchanceté³⁸⁴.

L'ultime figure de cette représentation arbitraire et de sa transfiguration dans le texte est incarnée, dans *La Grande maison*³⁸⁵, par la folie de la grand-mère d'Omar, déshumanisée par la vieillesse.

La rencontre, dans le texte, du vieil homme (sage) et de l'adolescent en formation, permet une présomption, tout à fait licite au demeurant, d'un assagissement d'Omar ou d'une formation à la sagesse ; comme le ferait pour un garçon, dans une société actuelle, « une bonne fréquentation ».

Mais l'association vieux/sage ne reflète pas complètement le rôle de Comandar pour Omar. Car la sagesse associée au vieux personnage ne fonctionne que comme garantie certifiant de la légitimité de ce qu'il inculque à Omar, à savoir la grandeur passée des ancêtres (là encore présentés au masculin) :

³⁸⁴ Pierre Bourdieu (1980), *op. cit.*, p. 300.

³⁸⁵ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

Tiens, en fait de choses anciennes, tante Doudja pourrait t'en raconter. Il y a encore mieux, c'est grand-mère Moul Kheir [...]. Et toi qui l'écoute comprends que ces voix familières appartiennent à des gens d'un autre âge. Passé des fellahs, mais aussi de l'Algérie qui fut le tien, et que sonde la parole de Moul Kheir s'égrenant dans l'immensité d'une nuit calme.

Moul Kheir te dira que son grand-père était un grand guerrier, un grand cavalier, un sage plus sage que tous les autres, dont la justice et la bonté, mais surtout la bravoure, étaient plus grands que chez les autres hommes de la tribu ; et tout cela n'était rien encore ; parce que son grand-père était plus que cela : il était un homme-roi³⁸⁶.

Le récit du vieux Comandar offre donc un modèle de référence à Omar. La figure de « l'homme-roi » fonctionne ainsi comme une sorte d'archétype masculin, d'un aboutissement « utopique » de la masculinité allant jusqu'à l'acquisition de la liberté, matrice implicite mais essentielle de la trilogie. Car l'homme-roi est en effet un homme libre. Il est ainsi une sorte de condensé du masculin conjuguant sagesse, force, bravoure, faisant de lui l'homme libre, roi de son destin d'homme. Le parallèle entre la construction de la masculinité et l'acquisition de la liberté est partout présent dans le texte, il en est même le principe, la matrice organisatrice.

³⁸⁶ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*, p. 29.

Plus importante alors que la rencontre de Comandar, la découverte du monde rural joue un rôle cardinal dans la formation et la construction de la masculinité d'Omar. L'évolution du personnage principal, de l'enfance à l'adolescence, s'accompagne d'une expansion systématique du champ narratif spatial qui, par ailleurs, semble inéluctable. Enfant, Omar pouvait « naturellement » évoluer dans le cadre familial de Dar Sbitar et de ses rues adjacentes, cela étant socialement admis, du moins ou admissible, et donc narrativement possible. Mais adolescent, un enfant « mâle » doit (selon la norme sociale de la division des genres) s'éloigner de plus en plus du « nid » familial. Suivant donc le cheminement de la construction de la masculinité d'Omar et des contraintes sociales qui s'y rattachent, la narration évolue vers un univers public (en opposition à l'univers privé de Dar Sbitar) que découvre Omar lors de ses visites au village agricole de Bni Boublen.

C. Ben Youb, la figure du paysan viril

Le passage de la maison Dar Sbitar vers le monde extérieur, à commencer par Bni Boublen, permet à Omar d'introjecter, de s'incorporer l'ensemble des attentes, des attitudes et des impératifs afférents à sa masculinité. L'un des premiers impératifs corrélés à la masculinité d'Omar réside justement dans la nécessité d'une prise de distance vis-à-vis du noyau domestique, jugé trop « féminisant ». Par cette distanciation spatiale s'enclenche le processus de socialisation/masculinisation qui construit l'*habitus* sexué sur le modèle socialement reconnu de l'homme viril. La trilogie offre une panoplie de personnages masculins qui, dans des rôles peu ou prou patents « d'adjuvants », contribuent à la construction de la masculinité du personnage principal comme le vieux Comandar au début de *l'Incendie*³⁸⁷. L'une de ces figures archétypales de la masculinité est celle, décrite dans *l'Incendie*, du paysan Ben Youb :

Ben Youb ? Un homme. Un homme vrai. C'était à présent un vieillard. Mais nul ici ne pouvait nier qu'il fut toute sa vie, qu'il restait encore un homme. Vaillant et courageux, ayant son franc-parler, le cœur droit. Il était sec ; il était dur. Ben Youb avait une farouche figure de haïdouk : c'était sans doute un coloughli. De ses longues

³⁸⁷ *Ibid.*

moustaches blanches retombaient un fléchissement de longe de fouet. Un haïdouk devenu paysan, mais qui, l'occasion aidant, recouvrait toutes ses allures de guerrier- de ce guerrier qui sommeillait en lui sous la peau.³⁸⁸

Figure du paysan type, Ben Youb se présente dans le passage précédent comme un modèle de masculinité. Les occurrences du mot « homme », cité trois fois au début de l'extrait, révèlent l'importance accordée au genre du personnage, dès, d'ailleurs la première phrase du passage : « Ben Youb ? Un homme ». L'auteur identifie le personnage d'abord par sa masculinité, alors qu'une expression du type : « Ben Youb ? Un paysan » aurait été plus « prévisible ». Mais c'est la phrase suivante dans l'extrait qui confirme la primauté accordée à la masculinité : « Un homme vrai ». En dehors de l'insinuation tacite que renferme cette phrase sur la possible existence de « faux hommes », elle manifeste avant tout le caractère appréciable du « genre », et donc la primauté d'un type de masculinité sur un autre. Le modèle de masculinité apprécié, implicitement mais impérativement imposé à Omar, est décrit dans la suite de l'extrait. « Un homme vrai » est : vaillant, courageux, sec, dur, guerrier, etc. Ce faisant, le texte dévoile ainsi le processus d'introjection des normes, des préférences, des conventions sociales se

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 46.

présentant comme allant-de-soi et qui ne sont que le résultat d'un long travail d'incorporation de normes, de modèles (dans ce cas : « le vrai homme ») que le sujet social, ici le garçon Omar, adopte en conformité avec l'échelle des valeurs socialement associées à chaque type, à chaque modèle de masculinité. La référence même au monde rural et à la paysannerie obéit à une di-vision sociale des genres. L'univers paysan, exclusivement masculin, évoque la rudesse, la dureté, la force. L'introduction d'Omar dans un tel univers favorise la construction de sa masculinité selon le modèle de « l'homme viril » que représente, dans le précédent extrait, le paysan Ben Youb.

Le village agricole de Bni Boublen offre donc un modèle de masculinité virile auquel se réfère Omar. Mais les hommes de Bni Boublen s'avèrent, en dehors du modèle de virilité qu'ils représentent, particulièrement conscients de l'importance que recouvre leur statut d'hommes dans la société. C'est le personnage Ben Youb que le narrateur charge de rapporter cette angoisse, cette interrogation pesante que les hommes de Bni Boublen se posent sur leur existence d'hommes.

[...] Nos parents, nos grands-parents, les parents de nos grands-parents... avaient tous des devoirs. Pour eux, la vie ne pouvait se passer de devoirs. Ce que nous savons d'eux, ce qui nous est parvenu de leur temps, la manière

dont ils comprenaient l'existence, me fait dire ça. Précisément la conscience de ces devoirs avait fait d'eux des hommes, alors que nous, nous n'avons pas mieux trouvé que de nous libérer des nôtres. Nous sommes des hommes qui n'ont plus de tâches à accomplir³⁸⁹.

Toujours avec le même schème de référence rétrospective verticale qui retrace la descendance -mais par-là la légitimité masculine- des ancêtres les plus éloignés jusqu'aux parents, Ben Youb rappelle les devoirs inhérents aux « hommes » et déplore le manquement aux « devoirs d'hommes » de ses auditeurs y compris lui-même. Le discours du paysan traduit donc l'importance et la presque sacralisation sociale de la masculinité et des devoirs qui s'y attachent. De même, l'élocution du paysan Ben Youb, reflète-t-elle le caractère à la fois advenant et performatif de la masculinité. Celle-ci a, en effet, ses impératifs auxquels aucun homme ne saurait déroger sans porter atteinte à son honneur, composante essentielle de la virilité dans les sociétés maghrébines. Si la défense de l'honneur qui appartient aux hommes, c'est la femme, Mama, qui la rappelle à son époux, Kara Ali, un autre paysan de Bni Boublen :

Je ne suis qu'une femme. Je n'ai pas la prétention de prendre la place de qui que ce soit. Mais je dis que l'autorité qui agit ainsi n'est pas juste. Et c'est vous, les

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

hommes, qui devriez avoir honte... si vous aviez un brin d'honneur... d'accepter ça³⁹⁰.

Le point d'honneur, *nif*³⁹¹, est l'incarnation même de la virilité masculine symbolique. Il est la mesure de la valeur symbolique d'un homme, d'où son extrême labilité. Il est, dans les sociétés maghrébines, une sorte de variable dans l'*habitus* masculin, ce qui lui donne son caractère performatif particulièrement sensible aux jugements et surtout à l'image socialement projetée de la virilité d'un homme. Dans le texte, Kara Ali est présenté comme un exemple de masculinité décriée, puisque, ne revêtant guère son rôle d'homme respectable, il s'accointe avec les autorités françaises et s'en prend constamment à l'honneur des autres hommes du village, comme il le fait avec le jeune cultivateur, Ali Bér Rabah :

Tu me réponds sur un ton froid et dur, butor ! Tu as encore le lait de ta mère entre les dents. » Et encore : « J'ignore quelle est la femelle qui t'a enfanté, mais je connais ton père : un vaurien ! Je pense par conséquent que ta mère est une ordure. La sœur de ton père et la sœur de ta mère sont aussi des ordures. Maudite engeance, tous³⁹² !

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 103.

³⁹¹ En arabe : nez.

³⁹² *Ibid.*, p. 59.

L'honneur, bien qu'inhérent aux hommes, est inextricablement lié aux femmes. La féminité, relevant selon la division des genres de l'intime, du privé ne peut être insultée en public sans porter atteinte à l'honneur de l'homme dont la descendance féminine est évoquée. Or, Kara Ali insiste justement sur les occurrences liées à la descendance féminine de son rival : mère, femelle, la sœur du père, la sœur de la mère. Plus loin dans le texte, l'insolence du cultivateur Ali Kara sera sanctionnée, toujours en conformité avec le code social de l'honneur et de la virilité.

Écoute, messire, vociféra Slimane Meskine en réponse à ses sermons. Cesse de te mêler des affaires des autres, ou je t'arrache les poils de la moustache !

Il leva la main et tira une moustache du cultivateur en gloussant d'une manière indécente. Il tira encore plus fort l'autre moustache ; il tourna autour du gros homme. [...] Finalement ce fut juste si le cultivateur put s'enfuir. Sans cela, Slimane lui eût sans doute arraché tous les poils de la moustache³⁹³.

L'arrachage de la moustache symbolise une destitution sociale de la masculinité en réduisant à néant le crédit d'honneur et donc de virilité de l'homme en question. Le détour narratif effectué par Bni Boublen permet donc à Omar de découvrir toutes les valeurs symboliques attachées à la masculinité.

³⁹³ *Ibid.*, p. 72.

Qu'il s'agisse de devoirs ou d'honneur, les composantes de la «solvabilité» sociale symbolique préoccupent tous les hommes du village agricole de Bni Boublen et cela ne se fait pas sans influencer directement la construction de la masculinité d'Omar.

D. Hamdouche ou l'épreuve de la violence masculine

L'accès au travail d'Omar, dans le troisième volet de la trilogie, marque un moment cardinal dans l'évolution et la construction de sa masculinité. La place de dévideur dans un atelier de tissage lui offre l'occasion de fréquenter un univers exclusivement masculin. Or, pour se faire accepter du groupe dépositaire de la norme virile, Omar doit lui-même mettre à l'épreuve sa virilité. Cette mise à l'épreuve, bien que symbolique, est indispensable à l'affirmation de sa masculinité. Cet exercice de passage est néanmoins déguisé, comme tous les rites d'institutions, sous forme de rixes, de provocations, d'intimidations tendant à tester la réactivité voire la brutalité du nouveau venu. Anne-Marie Sohn décrit précisément ce processus de mise à l'épreuve par la moquerie ou l'intimidation :

L'art de lancer un trait et d'y répondre participe des apprentissages juvéniles et masculins. L'épreuve est publique. [...] la fonction de la moquerie est ici éclatante : vérifier la capacité de résistance à l'affront de chacun. [...] Être un homme, c'est donc faire bonne figure en toute occasion et cacher les blessures intimes. Il est interdit à un homme, en effet, de gémir et pleurer. La plaisanterie a pour fonction de l'y contraindre en mode mineur, le défi et la provocation en mode majeur³⁹⁴.

³⁹⁴ Anne Marie Sohn, *Sois un Homme, la construction de la masculinité au 19ème siècle*, Paris, Le Seuil, 2009, p. 308.

Dans le texte, le personnage qui prend en charge la mise à l'épreuve de la masculinité d'Omar est Hamedouch. Déjà sa présentation dans *Le Métier à tisser*³⁹⁵ est intéressante. C'est un homme tonitruant, de tempérament sanguin et au caractère imprévisible. Mais un détail dans son portrait mérite une attention particulière : Hamedouch est rouquin. Cet élément *a priori* anodin gagne, dans le contexte de la trilogie *Algérie*, sensiblement en importance et ajoute un trait significatif au portrait du personnage. Le rouquin est généralement associé dans les sociétés maghrébines traditionnelles au maléfique, au malsain. Il représente ainsi un type de masculinité déprécié, comme dans le cas du paysan Kara dans *l'Incendie*³⁹⁶. Bourdieu, dans *Le Sens pratique*, relève justement ce parallèle fait entre le rouquin et le diable dans la société kabyle traditionnelle :

La préséance qui est accordée au principe masculin et qui lui permet d'imposer ses effets dans toute union fait que, à la différence du féminin-féminin, le masculin-masculin n'est jamais ouvertement condamné, malgré la réprobation qui pèse sur certaines formes de l'excès des vertus masculines à l'état pur, comme le « point d'honneur (nif) du diable » (dont une des incarnations est le rouquin, qui jette partout la zizanie, qui n'a pas de moustache, dont on ne veut pas comme compagnon

³⁹⁵ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*

³⁹⁶ *Ibid.*

au marché et qui, au jugement dernier, quand tout le monde pardonne les offenses, se refuse à l'indulgence, etc., ou, d'une toute autre façon, l'amengur, l'homme sans descendance masculine³⁹⁷.

La description du rouquin dans le passage de Bourdieu correspond exactement à celle de Hamedouch, présentée dans le texte. L'atelier de tissage ne referme pas uniquement le type de masculinité appréciée. Il est aussi le lieu où cohabitent différents genres d'hommes dont l'estime, l'appréciation collective, varient selon les qualités associées à chaque type. Ainsi, le rouquin, homme viril pourtant (notamment par sa violence avérée) jouit d'une réputation qui n'est que relativement appréciée dans le groupe à cause des excès de sa masculinité dont Omar fait les frais dès son arrivée dans l'atelier :

Sais-tu quoi, Omar ? Tu ressembles à un gros poussin que le patron aurait pondu ! [...].

Poussin de ta mère !

Surpris par l'insulte, Hamedouch lui renvoya une bordée d'injures.

Je t'écrabouillerai, ta sale caboche de légionnaire ! Tu verras ça ! Va-t'en maintenant !

Va !

Omar refusa de partir.

³⁹⁷ Pierre Bourdieu (1980), *op. cit.*, p. 309.

Pourquoi testes-tu planté là ?

Le garçon eut un mouvement de défi, mais des grossièretés vomies par le rouquin le rendirent cramoisi. [...]

Au retour, Hamedouch le saisit à l'improviste par les oreilles et lui cogna la tête contre les montants de l'ourdisseuse. Lui échappant des mains, Omar l'abreuva alors d'insultes. L'autre pâlit ; les poings levés, il se rua sur lui. L'enfant se défendit du mieux qu'il put. Il distribua des coups dans tous les sens, aveuglément ; une froide fureur le soutenait. Hamedouch, exaspéré par cette résistance, lui assena sur la nuque une seule tape, mais telle, qu'Omar poussa une clameur de bête. [...]

Accroché à lui, Omar lui serra la pomme d'Adam comme dans un étau. Le rouquin poussa un râle, battit l'air des mains et alla rouler sous un métier³⁹⁸.

La rixe d'Omar avec Hamedouch a tout d'un rite d'institution, d'une mise à l'épreuve publique de sa masculinité dans sa composante capitale : la virilité. A commencer par la moquerie de départ (avec son insinuation injurieuse) et la comparaison avec un « poussin que le patron aurait pondu » que fait Hamedouch à propos d'Omar. Le mot « poussin » évoque irrésistiblement son féminin « poule », symbole de lâcheté dans l'imaginaire populaire auquel se réfère implicitement Hamedouch pour asseoir ses propos. La plaisanterie est ici une figure larvée de la provocation, un avant-goût d'une

³⁹⁸ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*, p. 67-68.

confrontation inéluctable pour Omar afin d'affirmer sa virilité. Ce qui ne manque d'ailleurs pas d'arriver. La réponse à la plaisanterie déplacée par une insulte, provoque la colère de Hamedouch qui passe au volet « pratique » de la mise à l'épreuve : la bagarre. La résistance d'Omar est représentée dans le texte par tout un champ lexical qui renvoie à la vaillance comme l'indique les occurrences suivantes attribuées à Omar : « refusa », « défi », « abreuva », « se défendit », etc. La situation de mise à l'épreuve symbolique se confirme par l'inertie des autres tisserands, qui n'interviennent que tardivement, après le violent échange de coups entre les deux antagonistes, Hamedouch et Omar. La mise en scène de la violence du combat, de la difficulté de l'affront et de la résistance d'Omar impose celui-ci comme prétendant légitime au rang « d'homme viril » que son « honneur au combat » institue symboliquement. André Rauch évoque « les cérémonies » de la fabrication du masculin par la violence dans les lieux homosociaux comme l'atelier de tissage :

Sur cette base, la mise en scène d'une forme de violence comme la boxe allait dans un premier temps réunir un certain nombre de « lieux communs » qui ont retenu mon attention. La salle de boxe, le ring, le combat, etc., voilà des lieux, des circonstances, des cérémonies où se fabrique du masculin, où des hommes se fabriquent entre eux³⁹⁹.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 311.

La construction de la masculinité d'Omar exige une mise à l'épreuve, une affirmation publique de la formation de l'homme viril que doit être Omar. Ainsi, bien que d'une extrême violence, la provocation de Hamedouch et la lutte qui s'en suit n'ont pour but que de vérifier la capacité du nouveau venu, Omar, à se défendre et de défendre son honneur pour ne pas être éjecté du groupe. Point culminant du capital symbolique masculin, l'honneur est la constituante majeure de la masculinité dans la société algérienne traditionnelle. De la virilité et de la défense de l'honneur inhérente aux hommes maghrébins, Bourdieu écrit dans *La Domination masculine* :

La virilité, entendue comme capacité reproductive, sexuelle et sociale, mais aussi comme aptitude au combat et à l'exercice de la violence (dans la vengeance notamment), est avant tout une charge. [...], l'homme « vraiment homme » est celui qui se sent tenu d'être à la hauteur de la possibilité qui lui est offerte d'accroître son honneur en cherchant la gloire et la distinction dans la sphère publique. [...] Comme l'honneur –ou la honte, son envers, dont on sait que, à la différence de la culpabilité, elle est éprouvée devant les autres-, la virilité doit être validée par les autres hommes, dans sa vérité de violence actuelle ou potentielle, et certifiée par la reconnaissance de l'appartenance au groupe des « vrais hommes »⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Pierre Bourdieu (1998), *op. cit.*, p. 312.

Entité performative (qui se réalise dans et par la conduite de l'individu, donc qui ne lui préexiste pas), la masculinité doit être constamment « validée » comme l'indiquent Butler et Bourdieu, ou mieux « certifiée » dans sa manifestation ultime : la virilité. Virilité et violence sont donc étroitement corrélées et Omar, pour instituer sa masculinité doit prouver, dans l'entre-soi masculin de l'atelier de tissage, sa capacité d'user et de résister à la violence, mesure symbolique du degré de masculinité d'un homme. Il n'est d'ailleurs pas fortuit de relever, qu'après le combat, Omar se lie d'amitié avec ses camarades (avec Hamedouch plus que les autres d'ailleurs), témoins de la bagarre et donc de sa virilité. Car plus que la tournure de la rixe, ce qui compte c'est l'aptitude au combat et la reconnaissance des valeurs masculines :

L'intériorisation des valeurs masculines est donc un long processus, étalé sur une dizaine d'années et fondé sur des épreuves répétées qui permettent de tester sa virilité et de l'afficher. Ces épreuves, qui se déroulent principalement dans des lieux clos, tel le cabaret ou la chambrée, sont strictement homosexuées dans leur déroulement⁴⁰¹.

Par l'accès au travail (et ses retombées financières sur sa famille), par la bagarre avec Hamedouch et la reconnaissance des tisserands, Omar accède peu à peu au statut d'Homme.

⁴⁰¹ Anne-Marie Sohn, *op. cit.* p. 136.

12. Omar, l'homme de la maison

Les escapades d'Omar à Bni Boublen, bien que déterminantes pour la construction de sa masculinité, n'ont pas, par ailleurs, de retombées positives sur la situation financière de sa famille qui n'arrive toujours pas à se tirer du borbier où le décès du père l'a jetée. Bien au contraire, la faim, autre matrice métaphorique du texte, reste indéniablement l'obsession d'Omar et de toute sa famille :

Omar passait ses journées à errer à travers la ville. Journées creuses et bien remplies à la fois. Longues journées en tous cas, éclatantes et chaudes, avec, toujours au centre le vieux problème du pain. Ce qu'il pensait, ou plutôt ce qui l'agitait confusément, pourrait se formuler ainsi : « j'ai faim, toujours faim, je n'ai pas mangé à ma faim. » Question qu'il se posait sans trêve : « Aurai-je à manger tout à l'heure, et demain ? » Sans pouvoir y répondre bien sûr⁴⁰².

Matrice métaphorique essentielle du récit, la faim, comme symbole de dépossession, et ses nombreuses redondances, lexicales (répétition du mot) et sémantiques (le vieux problème), se présente dans le texte comme une hantise du manque, ou du manquement. Manque de nourriture certes, la faim, avec son caractère obsédant, reflète le manquement profond aux règles de la bienséance

⁴⁰² Mohammed Dib (1954), *op. cit.*, p. 143.

sociale, au protocole codifié et codifiant la circulation des biens matériels. En tant qu'insuffisance, la faim traduit le déséquilibre social du veuvage. Elle-même incluse dans une image de précarité plus grande (celle du peuple algérien), la faim d'Omar et des membres de sa famille est néanmoins plus aiguë, plus grave, du fait qu'elle se constitue comme une défaillance (veuvage) dans un système lui-même défaillant (la colonisation). Cette stratification symbolique se manifeste pourtant clairement dans l'exercice, en tant qu'action, de la charité :

Aini était aidée par des bonnes gens qui, souvent, taiseaient leur nom. Il y avait si longtemps que son mari était mort... A présent, ces gestes de générosité, elle les accueillait sans amertume, avec, plutôt, de la reconnaissance. Cela la tirait d'affaire un jour, ou deux⁴⁰³...

La charité, déguisée dans le texte par plusieurs euphémismes : « aidée, bonne, générosité », révèle le statut particulier qu'occupe la famille d'Aini dans la société. En tant qu'action symbolique, la faisabilité et l'acceptabilité de la charité sans offenser l'honneur obéit à un code strict de connaissance et de reconnaissance sociale. Elle est d'ailleurs textuellement justifiée dans le passage : « Il y avait si longtemps que son mari était mort ». Le veuvage d'Aini

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 147.

ainsi que le statut d'orphelins de ses enfants permet de diluer l'« amertume » du sous-entendu social de « recevoir la charité ». Mais il n'empêche que la trajectoire de l'action charitable (du haut vers le bas, du possédant au non possédant -dépossédé aurait ici une tout autre connotation-) souligne le déclassement symbolique de la famille d'Aini. Déclassement symbolique seulement, car le veuvage n'est qu'officieusement sanctionné. En effet, la défaillance de la structure familiale par le décès du père ne résulte pas d'une volonté de récuser le système patriarcal, mais d'un événement imprévisible, la mort. La charité serait ainsi une alternative « à défaut » pour remédier, provisoirement, au « défaut » originel, l'absence du père. L'insuffisance structurelle de la famille d'Omar est d'autant plus palpable que ni « les aides des bonnes gens », ni le travail d'Aini n'arrivent à la combler :

Aini décida d'entreprendre un de ses fameux voyages. Elle tâterait encore de la contrebande ? Elle ne pouvait faire autrement. Elle avait déjà usé tous les moyens et se trouvait au pied du mur.

Réfléchissez-y un peu, vous autres. Il faut manger, n'est-ce pas ? Par conséquent il ne reste plus que cet espoir-là : aller au Maroc. [...] Alors priez pour votre mère. Mais Dieu voit notre situation, il sait que vous êtes des orphelins ! et que votre mère fait ce qu'elle peut⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

Dans cet extrait, Aini évoque littéralement la situation de ses enfants : « vous êtes des orphelins » pour légitimer la contrebande, action, dans ce cas, doublement sanctionnée, par ailleurs ; juridiquement, par son caractère illicite, et socialement, du fait qu'elle est entreprise par une femme qui outrepassé ainsi les limites de la division sociale des espaces attribués selon la vision des genres masculin/féminin. Socialement vouée à l'échec, toute alternative de dédoublement ou de contournement du système patriarcal, par le travail féminin (comme celui d'Aini) ou par la solidarité du groupe (la charité), finit inéluctablement comme Aini, « au pied du mur ». La constance de la misère dans la trilogie est à l'image de la pérennité de l'ordre masculin dans la société algérienne. La dégradation de la situation financière, au sein de la famille d'Aini, rend d'autant plus vitale et incontournable la perspective d'un investissement masculin, d'une alternative adéquate, adaptée aux impératifs d'une société patriarcale. C'est ainsi que l'accès au travail d'Omar marque un moment fatidique dans le destin de sa famille.

E. Travail et masculinité

L'accès au travail d'Omar est une étape capitale de la construction de sa masculinité, jusqu'alors axée essentiellement sur ses composantes symboliques comme l'honneur ou les devoirs moraux inhérents au rôle masculin. Or, la masculinité s'exerce d'abord dans un système d'échange de biens matériels dont l'incarnation ultime est l'argent. Le statut symbolique de l'homme n'est légitime que dans la mesure où, par sa qualité de *leader* (dans le sens anglais du terme *to lead* : conduire), il permet au groupe dont il est le « meneur » (la famille, la tribu, etc.) d'exercer socialement son *leadership*. La terminologie économique et commerciale s'apparente bel et bien à la fonction sociale de la masculinité dans la société algérienne traditionnelle. Le marché, car il en est un, que représente la société ne tolère que marginalement le commerce féminin comme la contrebande d'Aini et ne lui accorde, dans le partage des biens, qu'une part infime. La masculinité, dans ce système, se présente comme la clef de voûte, comme l'élément central qui relègue systématiquement le reste : les femmes, les enfants, les homosexuels aux positions périphériques, marginales. L'accès au travail d'Omar marque ainsi un moment charnière dans l'évolution de la situation financière de sa famille.

Cela se confirme davantage dans l'observation du parcours de la famille d'Aini qui débute, dans *La Grande maison*⁴⁰⁵, sur une situation de misère implicitement attribuée, dans le texte, à l'absence du père : « - Voilà tout ce que nous a laissé ton père, ce propre-à-rien : la misère ! Explosa-t-elle⁴⁰⁶ ». La misère constante de la famille d'Aini est néanmoins tempérée par les visites de la tante Hasna et les quignons de pains que celle-ci leur apporte. L'unique moment dans le texte où la situation familiale connaît un rebond significatif correspond à la visite du cousin Mustapha, là encore significativement liée à la masculinité. Dans *l'Incendie*⁴⁰⁷, deuxième volet de la trilogie, la précarité de la famille d'Aini s'accroît avec l'annonce de la guerre et la fermeture des frontières qui met fin au commerce illicite d'Aini : « Une semaine déjà, une semaine d'écoulée depuis qu'Aini avait tenté de prendre le train sans succès. Il n'était pas certain qu'elle pût, dorénavant, le prendre jamais. L'ère des *voyages* semblait bien close. Et l'existence de toute la famille commença à s'en ressentir⁴⁰⁸ ». La misère est donc non seulement

⁴⁰⁵ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰⁷ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

constante, mais aussi aggravée. Cela dure jusqu'au troisième volet de la trilogie, *Le Métier à tisser*⁴⁰⁹, où la misère, l'obsession du pain, les disputes entre Omar et sa mère, s'éclipsent peu à peu du récit :

Après quelques semaines de stagnation dans cette fosse, l'enfant se pénétra du sérieux de son nouvel état.

Même les criaileries d'Aini s'espacèrent. Elle le morigénait encore certes, ou s'en donnait plutôt l'air ; mais un enchantement opérait sur elle.

Chaque samedi, il revenait à la maison, les vingt francs de son salaire en poche. Il déposait cet argent dans la main de sa mère. Et Aini lui souhaitait tout bas, d'un seul trait :

Le bonheur soit avec toi ; merci, petit père⁴¹⁰ !

Le dernier volet de la trilogie met en scène un retour à l'équilibre symbolique de la structure familiale initialement déstabilisée par le décès du père. Le rétablissement, relatif certes, mais notable, de la situation familiale et l'atténuation de la misère sont étroitement liés au rééquilibrage de la structure familiale par l'accès au travail du garçon Omar. En effet, c'est par et dans le rapport de production matérielle qu'Omar reprend le rôle de « l'homme de la maison ». La phrase adressée par Aini à son fils Omar pour le remercier en dit

⁴⁰⁹ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

long sur ce transfert symbolique du rôle et du pouvoir paternels vers Omar : « merci, petit père ». Formule d'usage *a priori* anodine, cette phrase traduit sans ambages la passation de rôle père/fils et l'importance, par son introduction même dans l'usage commun, d'une telle opération. L'accès au travail d'Omar intervient comme un jalon signalant la limite entre l'action féminine et l'action masculine. Ce démarquage des rôles - il s'agit d'une distinction par les résultats - est introduit dans le texte dès la fin de l'*Incendie*⁴¹¹ lorsqu'Omar, faisant en quelque sorte son baptême du feu, accepte de faire le porteur pour un Français et gagne son premier franc, symbolique.

Le cheminement de la masculinité d'Omar et surtout son aboutissement, déterminent le devenir de sa famille. L'insertion professionnelle d'Omar ne se fait pas sans engendrer systématiquement la réinsertion de sa famille dans le marché des biens symboliques et matériels d'autant plus que, dans *Le Métier à tisser*, apparaît une nouvelle catégorie de pauvres, plus miséreux que tous les autres, les mendiants auxquels, manifestation timide d'une ascension récente et modeste, Aini donne occasionnellement l'aumône. Mais au-delà des retombées financières de l'accès au travail d'Omar, sa nouvelle activité

⁴¹¹ Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

(dévideur dans un atelier de tissage) lui ouvre les portes d'un monde exclusivement masculin, l'atelier de tissage.

F. L'atelier de tissage ou la maison des hommes

La domination masculine s'exerce dans le rapport de production matérielle par l'accapuration des lieux et des moyens de production. Conséquence immédiate de la division des espaces public/privé, le travail masculin, dans son aspect lucratif, assure la pérennité de l'ordre masculin. Mais pour Omar, l'accès au travail et à l'univers exclusivement masculin de l'atelier de tissage, est l'occasion de consolider la construction de sa masculinité par l'affirmation de sa virilité et l'adaptation de sa conduite masculine à l'image de celle de ses aînés, les tisserands. L'atelier de tissage serait ainsi une sorte « d'atelier de la masculinité » par son caractère homosocial, comme le décrit Thomas Guenichon dans le passage suivant :

La virilité est une forme de vivre-ensemble dans laquelle de nombreux hommes sont éduqués et se socialisent, et sur laquelle se fonde pour une grande part la domination masculine. Cette même virilité solidarise une commune perception des hommes entre eux, exclue les femmes et leurs équivalents symboliques (homosexuels, travestis, transgenres, transsexuels...), pressant à la concurrence individuelle pour l'accès aux ressources matérielles et symboliques (argent, sexualité, force ou puissance...).

Pour ce faire, les hommes doivent donc apprendre, dans l'entre-soi homosocial, à identifier les lieux de distinction par lesquels chacun définit, pour soi et pour autrui, les marques de virilité ou leur absence. C'est ce

que Daniel Welzer-Lang se propose de nommer la maison-des-hommes (Welzer-Lang, Dutey et Dorais, 1994, p. 23-30), en référence aux travaux de Maurice Godelier sur les Baruyas : la maison-des-hommes, dans sa version occidentale, est une institution avant tout immatérielle et labile, qui est opérante dans l'ensemble du corps social et effective de façon adaptative⁴¹².

L'atelier de tissage représente ainsi une des nombreuses figures de ce que Thomas Guenichon appelle, d'après les travaux de Daniel Welzer-Lang, « la maison des hommes ». Lieu à caractère homosocial du fait qu'il n'est fréquenté que par des hommes, l'atelier de tissage où Omar est engagé en tant que dévideur, ne reconnaît, en effet, qu'une seule forme de masculinité : celle dont la virilité est avérée. Il est en cela fidèle à représentation sociale de l'homme viril et fonctionne comme un miroir reflétant, d'une manière plus ou moins explicite, les injonctions tacites de la société. Néanmoins, ces injonctions, ces exigences afférentes au Masculin ne sont possibles que grâce au processus de présélection qui commence par l'identification du genre, par la distinction primaire entre les hommes et les femmes. Cette caractéristique propre au genre, Bourdieu la paraphrase par l'expression : « deviens ce que tu es »⁴¹³, qui traduit clairement l'obligation et la logique de l'obligation relative

⁴¹² Thomas Guenichon, « La prison et les hommes », *Masculinité : état des lieux, op. cit.* p.

⁴¹³ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, p. 127.

au genre. L'accès à l'atelier de tissage n'est possible à Omar que par la reconnaissance de sa masculinité et donc de son accessibilité, or cette reconnaissance s'accompagne de l'obligation de connaissance des normes du groupe et aussi de la capacité d'Omar de s'y soumettre qui détermine son acceptabilité au sein du groupe. La masculinité serait ainsi une entité performative qui n'existe que par sa reconnaissance sociale et son pouvoir d'introjection et de reproduction du modèle de connaissance doxique. L'atelier de tissage à ceci de particulier qu'il fonctionne à la fois comme lieu de connaissance du modèle, par le modèle de virilité qui s'y trouve, et comme lieu de reconnaissance de l'alignement sur le modèle, par le pouvoir d'acceptation ou d'exclusion du groupe qu'ont les tisserands sur les nouveaux venus comme Omar. L'atelier de tissage, comme tous les lieux homosexués, agit sur la construction du genre par un effet de drainage ou d'entraînement :

On ne saurait mieux démontrer ce que la construction de la masculinité doit à l'imitation des aînés et à la maîtrise de l'habitus masculin, du tabac à la politique. Notons également l'ébauche d'une nouvelle pédagogie fondée sur la mâle connivence⁴¹⁴.

« La mâle connivence » est ce pouvoir d'entraînement ou d'influence qu'exerce le groupe des aînés mâles sur les adolescents, tel Omar, dont la

⁴¹⁴ Anne-Marie Sohn, *op. cit.* p. 42.

masculinité est en construction. Là encore, le dispositif narratif spatial, en particulier la disposition des espaces, obéit à la division sociale des genres et favorise la construction de l'identité sexuée du protagoniste. Le dernier volet de la trilogie, qui correspond à l'achèvement de la construction de la masculinité d'Omar, se déroule donc principalement à huis-clos, dans l'entre-homme viril, en opposition avec Dar Sbitar, l'entre-soi féminin dans lequel débutait l'intrigue. Le cheminement narratif de l'intérieur vers l'extérieur, de l'espace des femmes vers l'espace des hommes, recouvre ici sa logique finale, celle de la masculinité d'Omar. Cela d'autant plus visible dans *Le Métier à tisser* que l'atelier de tissage est pour ainsi dire dédoublé par des avatars fonctionnant de la même manière dans le texte. C'est le cas de la rôtisserie où Omar se rend avec Ocacha, un camarade tisserand :

Il n'éprouvait de camaraderie que pour Ocacha, le silencieux. Celui-là lui inspirait davantage confiance. A présent, chaque dimanche, il allait le retrouver dans cette rôtisserie de la ville basse, située au bout d'une petite rue animée, où le tisserand aimait prendre le thé⁴¹⁵.

La « camaraderie » qu'Omar éprouve pour Ocacha est le premier lien amical que tisse l'adolescent avec un homme adulte. Ce lien de camaraderie révèle le pouvoir symbolique que certains lieux, comme l'atelier de tissage,

⁴¹⁵ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*, p. 78.

exercer sur l'orientation sexuée des individus. C'est dans et par le travail que la fréquentation d'Oacha est possible pour Omar, d'où d'ailleurs la nature de camaraderie de leur relation. Mais dans le texte, Oacha est présenté comme un homme « silencieux », serein, particulièrement attentionné et attaché au respect des autres hommes. Bien que jouissant d'une physionomie imposante, Oacha ne donne pas dans la brutalité et manifeste davantage un tempérament posé et souvent pensif. Pour Omar, le voisinage d'un tel personnage lui permet d'avoir un regard différent sur un type différent de masculinité, celle de l'homme assagi, maître de soi. L'influence d'Oacha sur Omar sera particulièrement visible dans son initiation politique et sa prise de conscience de la réalité coloniale.

Autre lieu homosocial, la cafétéria. Elle est le lieu du masculin par excellence. Explicitement interdite aux femmes dans la société traditionnelle, elle demeure exclusivement réservée aux hommes. André Rauch, décrit dans un article intitulé « Quelques pistes d'historien sur le masculin », le rôle de la buvette et autres lieux similaires dans la construction de l'identité masculine au 19^{ème} siècle. Sa description de ces lieux et de « l'appartenance au club des hommes » s'apparente bel et bien à la société algérienne traditionnelle de la trilogie *Algérie* de Mohamed Dib. Rauch écrit :

Les lieux qualifient aussi l'appartenance au club des hommes. A l'auberge, lieu de passage et de boisson), à la buvette (qui sert aussi d'épicerie), la boutique du marchand de vin (attenante parfois à la forge), au cabaret (où l'on sert du vin et de la bière) ou au café (où il prend « sa p'tite goutte »), l'homme de la campagne montre son indépendance. En ce lieu, le paysan comme le métayer, aiment afficher un brin d'aisance, trinquer en compagnie, traiter gravement affaires et récoltes. Un ancien soldat ou un migrant de retour au pays, et qui tiennent leur culture « d'ailleurs », y mènent les débats.⁴¹⁶

La construction de la masculinité d'Omar, son initiation politique surtout, se fait, pour une grande part, dans des lieux homosexués, qui déterminent son « appartenance au club des hommes ». L'expression de « club » est particulièrement adaptée à la situation d'Omar dans la mesure où l'accès aux endroits tels que l'atelier de tissage, la rôtisserie ou encore la cafétéria est strictement réglementé selon la division sociale des genres. Ce caractère d'exclusivité ou de privilège inhérent à ces lieux est partout présent dans le texte :

Quand j'avais ton âge...

Oacha resta un instant sans dire mot. Il appliqua alors une tape sur l'épaule d'Omar.

Ah ! laissons ça ! fit-il.

⁴¹⁶ Masculinité : état des lieux, *op. cit.* p. 59.

C'était la première fois que le garçon mettait les pieds dans ce café. Il était content d'être là, comme il était content d'être avec Ocacha⁴¹⁷.

Le cheminement extensif de la narration selon le schème dedans/dehors ou privé/public obéit en effet à une exigence sexuée tacite, celle du partage des espaces. Être un homme impose à Omar d'intégrer les lieux exclusifs de la fabrication du masculin. Par l'accointance ou la « mâle connivence » se forge, dans les « clubs des hommes », la stature masculine, seul élément patent dans le dernier volet de la trilogie où les personnages féminins les plus importants dans les deux premiers volets comme Aini ou encore Zhor, évoluent -comme le veut la tradition patriarcale- dans l'ombre de la diégèse, la focalisation et tout le dispositif narratif suivant essentiellement la progression de l'homme, Omar, dans la vaste « maison des hommes » que constitue *Le Métier à tisser*⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*, p. 97.

⁴¹⁸ *Ibid.*

G. Omar, l'homme de la famille

Le cheminement narratif de la trilogie, du premier au troisième volet, retrace les étapes de la construction de la masculinité d'Omar. De l'enfance à l'adolescence, le protagoniste évolue progressivement vers la maturité de l'âge adulte. La construction romanesque se fait autour de la construction de la masculinité du protagoniste, Omar. La focalisation interne est pour beaucoup dans ce processus de narration centré autour de la figure d'Omar. De la disposition des espaces (Dar Sbitar, les rues adjacentes, l'école, Bni boublen, l'atelier de tissage) à la constitution de l'intrigue, le parcours d'Omar semble être à l'origine de l'ajustement, et des événements, et des espaces dans la trilogie *Algérie*. Ainsi, comme disait Genette, résumant à une phrase l'œuvre de Proust, « Marcel devient écrivain » ; la trilogie de Dib se résumerait par une phrase : « Omar devient homme ».

Bien qu'enveloppant métaphoriquement la trilogie, cet énoncé minimaliste ne rend compte que d'un aspect de l'histoire des trois romans, celle inhérente à la famille d'Omar. Car, si la situation de la famille d'Aini s'améliore à la fin de la trilogie grâce à Omar, celle de l'Algérie, en revanche, ne connaît aucune avancée. Et c'est exactement là où l'une s'achève que la

deuxième commence pour Omar, dans l'atelier de tissage. En effet, si l'accès au travail d'Omar permet à sa famille de sortir plus ou moins de la misère, il est aussi pour lui, l'occasion de découvrir le monde des « hommes » et de prendre ainsi conscience de leur détresse. Le statut d'homme auquel accède symboliquement Omar par le travail le place face à des questionnements nettement plus profonds que l'obsession du pain qui le tourmentait dans les premiers volets de la trilogie. Ici, le thème de la révolution, qui cheminait jusqu'alors implicitement dans le texte, envahit peu à peu l'esprit d'Omar et occupe progressivement le centre du récit. Pour la masculinité d'Omar, cela se présente comme une tâche, un devoir désormais afférent à son statut d'homme.

Dans le texte, cela se fait grâce à la fréquentation de l'atelier de tissage qui se présente ainsi comme un lieu d'initiation et de prise de conscience politique. Dès ses premiers jours de travail, Omar se trouve en présence des tisserands inquiets, soucieux de leur devenir, de leur condition d'ouvriers comme l'exprime l'interrogation de Hamedouch adressée à ses camarades tisserands : « - Bon, à quoi ça nous a avancés *d'accomplir honnêtement notre travail* ?... Qu'est-ce que ça nous a rapporté ? Du vent ⁴¹⁹! » Omar, baignant dans l'atmosphère bouillonnante de l'atelier, s'imprègne

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

forcément de la colère de ses collègues et prend, lui aussi conscience de la condition de l'homme algérien. L'atelier de tissage serait ainsi un lieu de fabrication du masculin mais aussi un « atelier de politisation » des hommes. Cette politisation à laquelle assiste Omar et par laquelle il se trouve inéluctablement imprégnée passe par des discussions à l'apparence anodine, mais dont l'arrière plan sémantique renferme des interrogations des plus profondes :

Il m'arrive souvent de penser à ce que nous sommes. Eh bien, nous !... Qu'est-ce que nous sommes ? Hein, dis-moi, vieux frère !...

Ce que nous sommes ?... fit Ocatcha, qui devint songeur.

Son interlocuteur le dévisageait d'un air de malice.

Pourrais-tu me le dire ?

Rien de plus simple... Nous ne savons pas ce que nous sommes. Peut-être sommes-nous les seules créatures au monde qui ne sachent pas ce qu'elles sont, ni où elles vont. Si tu interrogeais n'importe quelle bête, elle saurait te faire comprendre ce qu'elle veut, mais nous...

Sur sa phrase inachevée, tomba la question de l'ancien prisonnier :

Homme, qui es-tu⁴²⁰ ?

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 111.

Les tourments existentiels des tisserands modifient profondément les idées d'Omar qui, désormais homme, abandonne peu à peu ses pensées enfantines constamment tournée vers la nourriture. Là aussi, le changement spatial et le déplacement de l'intrigue vers l'atelier de tissage s'accompagne pour Omar d'un changement d'attitude et de comportement qui va en mûrissant. Dans *Le Métier à tisser*⁴²¹, se poursuit aussi le travail de changement de point de focalisation –pour ne pas dire de vue- de l'intrigue initialement centrée sur le quotidien de la famille d'Aini et puis, dès le deuxième volet de la trilogie, s'extirpant de plus en plus du noyau familial et se tournant davantage vers la vie extérieure. Cela entraîne systématiquement un élargissement du champ narratif, désormais ouvert sur toute la société propulsant ainsi l'intrigue du récit restreint d'une famille à une histoire, plus grande et plus ambitieuse, d'une nation, l'Algérie.

La logique d'un tel déplacement narratif de l'intérieur vers l'extérieur suit, on l'a vu, le cheminement de la construction de la masculinité d'Omar. Or, dans la société algérienne traditionnelle, plusieurs valeurs sont justement associées à la masculinité. La défense de l'honneur, la virilité, figurent parmi ses composantes essentielles à côté de d'autres valeurs que *Le Métier à*

⁴²¹ *Ibid.*

*tisser*⁴²², à travers les discussions des tisserands, se charge de restituer. De ces valeurs masculines, la liberté (déjà évoquée dans l'*Incendie* par la figure de l'homme-roi) est l'élément majeur qui fait défaut aux tisserands que l'un d'eux décrit : « - Notre âme est comme cette cave. Là-haut, des hommes libres ; ici, des esclaves. Et ce n'est pas gagner une pièce d'un douro qui pourrait intéresser un esclave⁴²³ ». Les discussions des tisserands font naître dans l'esprit d'Omar des interrogations décisives pour son avenir d'homme, implicitement suggérées dans le texte comme militant pour l'indépendance de l'Algérie : « Omar écoutait. Oui, les choses étaient ainsi. Mais pourquoi diable ces gens demeuraient impassibles comme des pierres⁴²⁴ ? »

La trilogie *Algérie*, du point de vue de l'intrigue, retrace le cheminement de la construction de la masculinité d'Omar. Ce faisant, la masculinité d'Omar s'accompagne, dans le texte, d'une prise de conscience politique qui aboutit à l'effritement du statut d'indigène et la déconstruction, ou du moins la remise en cause, du statut colonial en référence aux idées d'égalité universelles inspirées du communisme et représentées dans la trilogie

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*, p. 64.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 64.

par le personnage de Hamid Saraj. Or, le mouvement nationaliste égalitaire que le texte décrit en filigrane, ne s'accompagne guère d'une idée « d'égalité de genres » ; il se fonde même sur l'inverse : la division arbitraire des genres selon les schèmes de la domination masculine. Cette aporie, Sabine Masson en rend compte dans un article intitulé : *Sexe, race et colonialité*. Elle écrit :

Les notions d'universalisme, d'égalité et de démocratie se sont construites sur fond de rapport colonial et de rapport patriarcal. D'emblée, elles ont défini des populations et des territoires exclus du principe d'universalité. Or cette exclusion n'est pas accidentelle ; elle fait partie intégrante des rapports sociaux ayant forgé l'histoire matérielle, symbolique et discursive de la modernité. Par ailleurs, cette vision tronquée de la citoyenneté ne se limite pas à son contexte d'émergence, mais se reproduit dans la construction des nations latino-américaines indépendantes et dans les nouveaux régimes actuels du racisme et de la colonialité.⁴²⁵

Ce que relève Sabine Masson dans les nations latino-américaines s'applique pareillement aux nations maghrébines dont les mouvements de libération se sont fondés sur une vision de la citoyenneté masculine qui n'est pas uniquement héritée de la colonisation mais qui remonte à l'aire précoloniale de la société maghrébine. Le cheminement narratif de la trilogie révèle le processus de la masculinisation de la politique par la reproduction,

⁴²⁵ *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, 2008. p. 184.

dans le texte, de la division sociale des espaces selon les genres qui, excluant les femmes de l'espace public, les place systématiquement en dehors de toute vision et/ou décision politique. La prise de conscience qui se fait dans le texte est ainsi une prise de conscience du « sujet masculin » symbolisé par Omar qui engendre, à son tour, la construction d'une « citoyenneté patriarcale ».

La trilogie *Algérie* de Mohamed Dib, s'avère importante, dans la mesure où elle rend compte de la complexité de la construction identitaire en raison de l'intrication des rapports de domination et de l'interconnectivité de leurs fondements sexuels, matériels et raciaux. De *La Grande maison*⁴²⁶ jusqu'au *Métier à tisser*, la politique et implicitement la révolution en route sont présentées comme une affaire « d'hommes ».

De fil en aiguille, l'évolution narrative de la trilogie et l'évolution du protagoniste permettent de retrouver l'équilibre initialement déstabilisé par le décès du père d'Omar. Équilibre d'abord familial par l'accès au travail d'Omar et le rétablissement de la situation financière de sa famille. Puis, dans la société, Omar, par ses penchants politiques affichés dans *Le Métier à tisser*⁴²⁷,

⁴²⁶ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

⁴²⁷ Mohammed Dib (1957), *op. cit.*

reprend peu à peu le rôle de son père, Ahmed Dziri, qui s'avère avoir été lui-même un militant politique selon le tisserand Ghouti Lamine : « - Ainsi, tu es le fils d'Ahmed Dziri ? C'était un honnête homme, mais il avait des idées, Dieu me garde ! Des idées... [...] Tous les hommes, prétendait-il, sont pareils et égaux... [...] Ton père s'élevait sans le savoir contre la Loi sacrée. Que dire ?... Il est mort⁴²⁸ ». La phrase du tisserand Ghouti Lamine révèle l'immobilisme de la société maghrébine et sa réticence vis-à-vis du changement, à la fois politique (la révolution contre le colonisateur) et social (le renversement du joug des traditions). Une phrase, rapportée par le narrateur dans les toutes dernières pages du *Métier à tisser*⁴²⁹, résume le parcours du personnage d'Omar et l'importance que recouvre la construction de sa masculinité dans la trilogie *Algérie* : « Il s'était endormi enfant, il se réveillait, non plus enfant, mais homme, face à son destin⁴³⁰ ».

Parole prise ou parole donnée, la littérature maghrébine d'expression française marqua indélébilement son empreinte dans l'univers littéraire universel par la singularité des voix, des mondes, des histoires qu'elle y porta

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 196.

dès son apparition dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Néanmoins, pressé par la conjoncture historique de sa naissance, le canon littéraire algérien s'est constitué sur une vision réductrice de la littérature francophone qui contribua activement à la stigmatisation de cette littérature que l'on exhorte, aujourd'hui encore, à payer de sa littérarité pour servir des idéologies passéistes caduques souvent en désaccord avec l'époque. En ce sens, les études visant à mettre à jour le caractère pluriel du discours que véhiculent des textes comme la trilogie *Algérie* permettent de réactualiser l'œuvre et de l'aborder avec l'attention, le soin que requiert son statut d'œuvre-jalon, née de la fracture historique que représente, dans l'histoire universelle, le moment des indépendances.

La réactualisation de la trilogie *Algérie* dans son contexte sociohistorique et sa relecture critique permettent de s'interroger sur l'effectivité du discours hégémonique, sur les tenants et les aboutissants de la prétendue suprématie du masculin sur le féminin, sur le lien étroit que l'écriture entretient avec ce qu'elle se donne comme objectif de représenter. Comme le montrait le début de cette étude, la société algérienne, profondément attachée à la tradition patriarcale, exerce une pression permanente sur ses membres afin d'assurer la pérennité de l'ordre masculin dont la primauté a été

directement inspirée d'une distribution arbitraire des rôles et des pouvoirs entre les hommes et les femmes.

En ce sens, le décès du père d'Omar, au début de *La Grande maison*⁴³¹, présente une rupture à plusieurs niveaux. D'abord, socialement, l'absence du père, donc de l'homme de la maison, décline systématiquement la famille d'Aini. Son déclassement est à la fois matériel, symbolisé dans le texte par l'accentuation de sa misère, et symbolique, dans la mesure où elle se trouve évincée du système des valeurs honorifiques en recevant par exemple la charité et surtout en se présentant comme pouvant la recevoir.

L'absence du père du protagoniste joue, pour la narration, le rôle d'un déclic qui permet à l'intrigue de se tisser autour de la situation d'Aini et plus particulièrement autour du destin singulier du garçon Omar. Pour Aini, la mort de son époux est l'occasion de revêtir, dans l'intrigue, un rôle que la société ne lui reconnaît pas, celui du chef de la famille. Ici, s'amorce donc un trait important de l'écriture dibienne qui, tout en restituant les principes de la hiérarchie des genres masculin/féminin, en joue constamment dans la trilogie *Algérie*. Néanmoins, la société traditionnelle que représente Dib, ne tolère que

⁴³¹ Mohammed Dib (1952), *op. cit.*

relativement le « *leadership* » féminin, et peu à peu, le destin de la famille d'Aini revient à l'unique « homme » de la maison, Omar. La singularité de la destinée d'Omar tient à deux faits majeurs. D'abord, il représente une alternative à l'absence du père, et donc une perspective de rétablissement du système patriarcal que le décès du père avait initialement ébranlé. Ensuite, Omar, tout en « devenant homme », prend conscience de l'aliénation de l'homme algérien à l'intérieur du système colonial qu'il entreprend symboliquement de combattre à la fin de la trilogie.

Ainsi, toute la trilogie se construit autour de la masculinité d'Omar, « de son destin d'homme ». Dans le texte, le processus de masculinisation du protagoniste est pris en charge par plusieurs personnages. La plus importante de ces figures de masculinité est probablement celle du militant communiste Hamid Saraj. Par les nombreux attributs positifs que l'auteur lui prête, Hamid Saraj figure une masculinité « aboutie », voire idéalisée. Minutieusement décrit dans le texte, il est pour Omar, une sorte de modèle de virilité « savante », car, dans la trilogie, Saraj est le seul personnage instruit. Cependant, la corrélation entre la masculinité d'Omar et la représentation de Hamid Saraj, prend son sens définitif à la fin de la trilogie, quand, tout comme son modèle de

masculinité, Omar manifeste des penchants explicites pour l'action politique et reprend le rôle du militant communiste emprisonné à la fin de la trilogie.

Tout comme Saraj, le vieil impotent, Comandar, joue un rôle cardinal dans la construction de la masculinité d'Omar. C'est à l'occasion de ses visites au village agricole de Bini Boublen, dans l'*Incendie*⁴³², qu'Omar rencontre Comandar. Celui-ci va en effet l'initier aux principes virils de la vie des paysans comme l'honneur. Toujours, selon le schème de la transmission « verticale » du pouvoir masculin : père/fils, aïeul/enfant, Comandar se charge de l'instruction d'Omar, de son initiation aux principes de virilité et les devoirs qui s'y rattachent.

L'association de la campagne agricole et de la virilité est incarnée, dans le texte, par la figure du paysan : Ben Youb. Le paysan est présenté comme « un homme vrai » par l'ensemble des attributs virils qui lui sont associés. Ainsi, pour Omar, il représente le modèle de masculinité appréciée dans la société et à laquelle il va implicitement s'identifier dans la suite de la trilogie en affirmant, même brutalement, sa virilité.

⁴³² Mohammed Dib (1954), *op. cit.*

L'affirmation de la masculinité/virilité d'Omar se fait dans un affrontement sanglant avec Hamdouche, autre modèle de masculinité dans la trilogie. Il est représenté comme la figure de l'homme au caractère sanguin. Il provoque Omar dès son entrée à l'atelier de tissage et l'oblige à se battre en public à moins de céder à l'offense et renoncer à son honneur, composante symbolique du capital « virilité » dans la société algérienne traditionnelle.

Par son cheminement diégétique opposé à celui d'Omar, Zhor (par son effacement dans le texte) symbolise le rétablissement des rapports homme/femme et la restauration de la domination masculine. Évoluant de l'intérieur vers l'extérieur, puis de l'extérieur vers l'intérieur après son mariage, le parcours de Zhor reflète l'échec de l'émancipation féminine. Celui d'Omar, au contraire, révèle la constance de l'ordre masculin que le décès de son père avait initialement déstabilisé. De même, la dernière rencontre d'Omar et Zhor, se termine sur l'instauration de la domination du garçon qui « crache » sur la fille avant de se séparer définitivement dans le texte.

Tout comme la composition des personnages de la trilogie, le dispositif narratif progresse selon l'évolution de la construction de la masculinité d'Omar. Depuis la maison Dar Sbitar et ses rues adjacentes, la configuration

des espaces suit, dans la trilogie, le cheminement du protagoniste. Mais la relation étroite entre espace et masculinité se traduit dans le texte par la conception homosociale de l'atelier de tissage qui favorise la « mâle connivence » et la construction de la masculinité dans l'entre-soi intime des hommes, les tisserands dans le texte. Mais la masculinisation/virilisation de l'atelier de tissage s'accompagne, pour Omar, d'une action de politisation qui scelle la construction de sa masculinité sur le modèle de l'homme/militant représenté, dans la trilogie, par la figure de Hamid Saraj mais aussi par celle de son père qui s'avère être mort pour ses idées politiques.

Ainsi, en accompagnant par l'écriture la construction de la masculinité d'Omar et la naissance de l'idéologie nationaliste, Dib, en dévoile les apories, dans la mesure où celle-ci était originellement fondée sur une vision « sexiste » des genres. La relecture critique de la trilogie *Algérie* s'avère indispensable pour rendre compte d'une époque décisive de l'histoire complexe, mais non incompréhensible, de l'Algérie. Réduire un texte comme celui de la trilogie au seul discours nationaliste, revient à occulter les composantes essentielles de l'identité historique d'un peuple que le texte se propose de restituer. Relire la trilogie *Algérie* est le premier pas pour mieux lire l'œuvre de Mohamed Dib. Cette relecture critique n'aura pas, en revanche, pour but de balayer les

précédentes études faites sur Mohamed Dib, ni encore moins de les contester gratuitement. Elle aura pour objectif de revoir les textes dibiens à la lumière des progrès, des perspectives nouvelles qu'offrent les études de genres, les approches postcoloniales et postmodernes afin de « saisir », d'appréhender la substance plurielle de l'œuvre d'un auteur à la pensée universelle, Mohamed Dib.

CONCLUSION

L'élaboration de la poétique d'un auteur se confond souvent avec son évolution de vie, évolution qui se fait surtout en mouvement, en déplacement dans un espace multidimensionnel où le fictif se fond dans le réel, dans le chaos créatif que constitue la vie d'un auteur. Il s'avère, dans l'étude entreprise du rapport de l'espace et de la poétique dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib, de plus en plus évidemment, que l'auteur n'a pas échappé à la contamination par son œuvre, au point que l'on puisse se demander qui de l'un ou de l'autre a le plus marqué l'autre.

Au terme de l'étude entreprise sur le rapport de l'espace, nous avons vu comment la détresse du peuple algérien a précipité l'auteur sur les chemins de l'écriture comme agent d'une machination collective par qui passaient tous les agencements pré-révolutionnaires d'une société en ébullition. Ce fut la première contamination à laquelle l'auteur n'a pu échapper. De cet espace contaminé et tout infesté de toutes sortes de flux et reflux révolutionnaires naquit une poétique qui devait forcément déborder du cadre réaliste de la trilogie *Algérie*, beaucoup trop stable et prévisible. Cela arriva à partir de *Qui*

se souvient de la mer ou le cauchemar de la guerre affecta la narration et déchira la continuité du tissu narratif réaliste. Ce fut la deuxième contamination. S'ouvre alors une longue période d'interrogation et d'expérimentation durant laquelle tout a été remis en question sur fond d'une lutte spatiale impitoyable entre l'espace traditionnel du Maghreb et l'espace moderne hérité de la colonisation. Ces interrogations sur le devenir de l'Algérie indépendante, sur l'exil spatial et linguistique, se traduisent à leur tour sur la poétique qui devient une recherche et une interrogation sur le dire francophone, entre la spatialité de la langue française et la spatialité de l'imaginaire maghrébin. Ce fut la troisième contamination.

Sur un tout autre plan, nous avons vu comment l'espace déborde le cadre référentiel et devient un espace de représentation de genre dans lequel s'élaborent l'identité politique d'une société patriarcale. L'espace de l'Algérie colonisée est un foyer de tension déterminé par des rapports de forces divers : rapport de force de colonisé/colonisateur, de propriétaire terrien/fellah, de masculinité/féminité. Le même espace revêt un rôle différent pour les personnages en fonction de leur genre. Le village agricole Bni Boublen est pour Omar un espace d'initiation, de rencontre avec les fellahs, véritables hommes de la terre. Au même endroit pourtant, Zhor découvre la réalité de la

condition féminine qu'elle ne peut dépasser de même qu'elle ne peut aller, dans le roman, au-delà du village agricole duquel elle revient pour disparaître définitivement de l'intrigue après son mariage. Alors que pour le garçon Omar, la découverte de la lutte des fellahs dans le village agricole lui ouvre les portes du monde professionnel pour aller vers cet autre espace de formation politique qui est l'atelier de tissage.

Que ce soit donc par la spatialité de la langue, de l'imaginaire ou de l'intrigue, nous pouvons dire, en définitive, que l'espace dans l'oeuvre de Mohammed Dib ne revêt pas seulement une fonction référentielle, mais est un élément constitutif de l'écriture sur lequel et par lequel s'élabore la poétique de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Mohammed Dib

- *La Grande Maison*, Le Seuil, coll. « Points » n° 225, Paris, 1996 [1^{ère} édition Le Seuil, 1952].
- *L'Incendie*, Le Seuil, coll. « Points » n° 952, Paris, 2002 [1^{ère} édition Le Seuil, 1954].
- *Au café* (nouvelles), Actes Sud, Paris, 1999 [1^{ère} édition Gallimard, 1956].
- *Le Métier à tisser*, Le Seuil, coll. « Points » n° 937, Paris, 2001 [1^{ère} édition Le Seuil, 1957].
- *Un été africain*, Le Seuil, coll. « Points » n° 464, Paris, 1998 [1^{ère} édition Le Seuil, 1959].
- *Baba Fekrane*, la Farandole, Paris, 1959.
- *Ombre gardienne*, La Différence, Paris, 2003 [1^{ère} édition Gallimard, 1961].
- *Qui se souvient de la mer*, Le Seuil, Paris, 1990 [1^{ère} édition Le Seuil, 1962].
- *Cours sur la rive sauvage*, Le Seuil, coll. « Points » n° 1336, Paris, 2005 [1^{ère} édition Le Seuil, 1964].

- *Le Talisman* (nouvelles), Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 1997 [1^{ère} édition Le Seuil, 1966].
- *La Danse du roi*, Le Seuil, Paris, 1968 et 1978.
- *Dieu en barbarie*, Le Seuil, Paris, 1970.
- *Formulaires*, Le Seuil, Paris, 1970.
- *Le Maître de chasse*, Le Seuil, coll. « Points » n° 425, Paris, 1997 [1^{ère} édition Le Seuil, 1973].
- *L'Histoire du chat qui boude*, Albin Michel, Paris, 2003 [1^{ère} édition La Farandole, 1974].
- *Omneros*, La Différence, Paris, 2006 [1^{ère} édition Le Seuil, 1975].
- *Habel*, Le Seuil, Paris, 1977.
- *Feu beau feu*, La Différence, Paris, 2001 [1^{ère} édition Le Seuil, 1979].
- *Mille hourras pour une gueuse* [théâtre], Le Seuil, Paris, 1980.
- *Les Terrasses d'Orsol*, La Différence, Paris, 2002 [1^{ère} édition Sindbad, 1985].

- *Ô vive*, Sindbad, Paris, 1987.
- *Le Sommeil d'Eve*, La Différence, Paris, 2003 [1^{ère} édition Sindbad, 1989].
- *Neiges de marbre*, Sindbad, Paris, 1990 et La Différence, Paris, 2003.
- *Le Désert sans détour*, Sindbad, Paris, 1992 et La Différence, Paris, 2006.
- *L'Infante maure*, Albin Michel, Paris, 1994.
- *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* [textes et photos], La Revue noire, Paris, 1994.
- *La Nuit Sauvage* (nouvelles), Albin Michel, Paris, 1995.
- *L'Aube Ismaël*, Tassili, Alger, 1996.
- *Si diable veut*, Albin Michel, Paris, 1998.
- *L'Arbre à dire* (nouvelles), Albin Michel, Paris, 1998.
- *L'Enfant-jazz*, La Différence, Paris, 1998.
- *Le Cœur insulaire*, La Différence, Paris, 2000.
- *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, Paris, 2001.
- *L'Hippopotame qui se trouvait si vilain*, Albin Michel Jeunesse, Paris, 2001

- *L.A. Trip*, roman en vers, La Différence, Paris, 2003.
- *Simorgh*, Albin Michel, Paris, 2003.
- *Laëzza*, Albin Michel, Paris, 2006 (posthume).

Œuvres critiques

- ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences critiques II, Editions « du Tell », 2002.
- ARNAUD Jacqueline, « Romanesque et symbolisme chez Mohamed Dib » p. 161-187, *La Littérature maghrébine de langue française*, Paris, Publisud, 1986.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Questions de littérature et d'esthétique*, Moscou, Khoud, lit., 1975.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972.
- BARTHES Roland et NADEAU Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980.
- BEKKAT Amina et BERERHI, Afifa, *Mohammed DIB*, Paris, Editions du Tell, Collection « Lire », 2003.

- BONN Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1988.
- BONN Charles, KHADDA Naget et MDARHRI-ALAOUI Abdallah (dir.),
Littérature maghrébine d'expression française, Vanves et Montréal,
édicef/AUPELF, 1996, p. 50-63.
- BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, coll. « Points
Essais », 1998.
- BOUALIT Farida, « La logique chromatographique de la trilogie Algérie »,
Itinéraires, Vol 21-22, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures et contacts
de cultures », 1995.
- CHIKHI Beïda, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, Alger, Ouvrage
publié avec le concours de l'Institut des Langues Etrangères de
l'Université d'Alger- Bouzeréah, 1989.
- CHIKHI Beïda, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de
Mohammed Dib*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1989.

- DÉJEUX Jean, *La Littérature algérienne contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- DÉJEUX Jean, *Mohammed Dib, écrivain algérien*, Naaman, Sherbrook, 1977.
- DÉJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Montréal, Naaman, 1980.
- DÉJEUX Jean, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, Office des publications universitaires, 1982.
- DÉJEUX Jean, *Femmes d'Algérie*, Paris, La boîte à documents, 1987.
- GAFAITI Hafid, *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.

- KHADDA Neget, *L'Œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1983.
- KHADDA Neget, « Mohamed Dib : esquisse d'un itinéraire », *Itinéraires*, « Littératures et contacts de cultures », Vol 4-5, Paris, L'Harmattan, 1984.
- KHADDA Neget, *Littérature maghrébine d'expression française*, Chap. 5, « Mohamed Dib », Vanves, EDICEF, 1996.
- KHADDA Neget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003.
- KHADDA Neget (dir.), *Mohammed Dib : 50 ans d'écriture*, Montpellier, Publications de l'université Montpellier III-paul Valéry, 2003.
- KRISTEVA Julia, *Théorie d'ensemble*, coll. « Tel Quel », Paris, Le Seuil, 1968.
- KRISTEVA Julia, *Sémiotiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1969.

- KRISTEVA Julia, *Une poétique ruinée*, in : Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- RIFFATERRE Mikhaïl, *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, coll., « poétique », 1979.
- ROCHEBLAVE-SPLENLE Anne-Marie, *Les Rôles masculins et féminins*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- SAÏD Edward, *L'Orientalisme - L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980.
- SOLLERS Philippe, *Théorie d'ensemble*, coll. « Tel Quel », Paris, Le Seuil, 1968.
- TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1973.
- WELZER-LANG Daniel et Zaouche Gaudron Chantal (dir.), *Masculinité : état des lieux*, Paris, Erès, 2011.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	4
1. Éléments biographiques et bibliographiques	10
2. La littérature algérienne francophone, rappel historique	21
<i>Première partie : poétique de l'espace francophone</i>	26
1. L'héritage sartrien	31
2. La théorie de leuzienne de « littérature mineure »	41
A. Le devenir révolutionnaire	49
B. Le devenir-animal.....	58
3. Poétique de la déterritorialisation	73
4. L'explosion du signe littéraire	85
5. L'espace du devenir	97
6. Dieu en Barbarie et le Maître de Chasse	107
7. Habel ou l'espace strié de la cité occidentale	127
8. Le désert sans détour ou l'espace déterritorialisé du désert	132

9. La spécialité du langage dans la trilogie nordique	137
deuxième partie : L'Espace et les Enjeux de genre dans La trilogie	
Algérie	151
1. Nation et narration dans la trilogie Algérie	152
2. Nationalisme et féminisme	162
3. Dar-Sbitar ou la maison des femmes	175
4. Effacement des contraintes spatiales	183
5. Zhor sortant du bain	198
6. Espace, genre et politique.....	205
7. Le décès du père	222
8. Le travail d'Aïni, alternative provisoire ou dérisoire ?	229
9. Le destin et la quête d'Omar	232
10. Zhor et Omar, la symbolique spatiale du conflit originel.....	237
11. Figures et modèles de masculinité (s).....	247
A. La figure de Hamid Saraj ou la masculinité idéalisée.....	250
B. Comandar, l'initiateur au monde rural	254
C. Ben Youb, la figure du paysan viril	263
D. Hamdouche ou l'épreuve de la violence masculine	270
12. Omar, l'homme de la maison.....	277
E. Travail et masculinité.....	281
F. L'atelier de tissage ou la maison des hommes.....	286
G. Omar, l'homme de la famille.....	293
Conclusion.....	308
Bibliographie	311
Œuvres de Mohammed Dib.....	312
Œuvres critiques.....	316