

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE ABOU BEKR BELKAÏD DE TLEMCEM



FACULTE DES LETTRES ET LANGUES

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

THESE

En vue de l'obtention du diplôme de Doctorat

Filière : Français

Spécialité : Littérature, Linguistique textuelle et Didactique de la Littérature

LA POETIQUE DES LIEUX DANS L'ŒUVRE DIBIENNE OU LA DYNAMIQUE D'UN PROCESSUS D'ECRITURE

Réalisée par : Wassila LATROCH

Sous la direction de : Nassima KACIMI

Membres du jury :

Nom et prénom	Grade	Etablissement	Qualité
Sabeha BENMANSOUR	Pr	Université de Tlemcen	Présidente
Nassima KACIMI	MCA	Université de Tlemcen	Rapporteur
Habiba BELARBI	MCA	Université d'Oran2	Examinatrice
Mohammed Yacine MESKINE	MCA	Université de Saida	Examinateur
Fatima BRAHMI	MCA	Université de Tlemcen	Examinatrice

Année Universitaire : 2019-2020

Je dédie cette thèse...

A mon cher époux, complice de cette réussite,

Je te remercie pour ton soutien inconditionnel durant toutes ces années d'études.
Sans toi cette thèse n'aurait pas existé. A de nouvelles aventures et autres succès agrémentés de passion.

A mon père, mon idole, celui qui m'a transmis la passion pour les études.

Merci d'être toujours là pour moi, pour me soutenir et m'épauler.

A ma mère, mes frères et sœur qui m'ont appris la persévérance, la détermination, la patience et la confiance en soi.

A mes adorables enfants, Faten, Hichem et Besma

Merci pour l'amour et l'espoir que vous gravez chaque jour dans mon cœur.

A tous ceux qui ont cru en moi.

Je tiens tout d'abord à adresser ma profonde reconnaissance à ma directrice de thèse, Madame Kacimi Nassima pour son soutien constant, sa disponibilité, sa confiance et ses conseils précieux et avisés à la hauteur de ses compétences et de ses réelles qualités humaines.

J'adresse ma profonde reconnaissance à Madame Benmansour Sabiha pour l'honneur qu'elle me fait en acceptant d'être présidente du jury.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur Meskine Mohammed Yacine, Madame Belarbi Habiba et Madame Brahmi Fatima qui ont accepté d'examiner ce travail. Je suis particulièrement honorée par leur présence dans ce jury.

Introduction

Dès son jeune âge et tout en poursuivant ses études, Dib s'est initié au tissage et à la comptabilité. Il a exercé plusieurs métiers dans différents domaines : dessinateur de maquettes de tapis, instituteur, employé des chemins de fer, interprète auprès des armées alliées, journaliste et notamment écrivain. Il a exploré différents milieux de la classe moyenne de la société tlemcennienne où il s'est approché de très près du petit peuple dont les aspirations réprimées, qui étaient siennes aussi, ont fait l'objet de ses premiers écrits. C'est d'ailleurs grâce à sa formation initiale largement diversifiée que son sens d'observation et son esprit critique se sont amplement affinés. Son écriture en témoigne.

L'importance de l'œuvre dibienne dans la littérature algérienne d'expression française est largement reconnue depuis sa parution. Dib est incontestablement une des plus grandes figures de la littérature contemporaine de par sa production prolifique et son exigence esthétique extrêmement rigide. Cette œuvre substantielle qui rassemble poèmes, romans, nouvelles et pièces théâtrales est qualifiée de variée dans sa forme et dans son expression. L'originalité de son œuvre réside dans la forme narrative caractérisant ses écrits qui oscille entre la prose et les vers. Autrement dit, dans le récit dibien à caractère multiforme, nous assistons à une certaine contamination des genres de laquelle s'ensuit une poétisation de la prose romanesque et une certaine narrativisation de la poésie. Dès lors, l'œuvre dibienne est l'écho d'un dialogue qui se renoue en permanence entre la réflexion personnelle de Mohammed Dib et sa création littéraire.

L'écriture dibienne se caractérise par une certaine récurrence des mêmes thèmes, mêmes lieux et mêmes personnages. Cependant cette récurrence est très enrichissante dans la mesure où les thématiques qui reviennent sont constamment renouvelées en fonction des exigences du contexte politique, historique, social ou

autres. Ces thèmes travaillés et retravaillés constituent un réseau consistant de sens où notions et conceptions s'enchevêtrent et s'entrecroisent d'un roman à l'autre.

De l'œuvre de Mohammed Dib, on peut dire, en en contemplant le déploiement sur un demi-siècle de travail exigeant et continu, cette banalité ou plutôt cette évidence qui s'impose à l'esprit devant toute grande œuvre : elle redit incessamment et de façon pourtant toujours nouvelle la même chose. Et toute la réussite et tout le défi résident dans l'approfondissement infatigable du même sillon, si personnel, de la quête du sens et de la construction d'un univers personnel, remplaçable par aucun autre et dans le perpétuel renouvellement de la forme, toujours imprévisible, créant cette délicieuse impression de familiarité et de dépaysement permanents, pour notre plus grand bonheur.¹

Par ailleurs, nous ne pouvons aborder l'écriture de Dib sans procéder à une certaine classification de ses œuvres. Cela nous permet d'ailleurs de mettre en relief le processus d'écriture mené par Dib tout au long de son parcours littéraire. En effet, chaque époque est marquée par un "type" particulier d'écriture. Ainsi, la première période allant du triptyque Algérie composé de *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) jusqu'à *Un Été africain* (1959) s'inscrit dans un mode d'écriture réaliste tandis que la deuxième phase

¹ KHADDA Naget, « Mohammed Dib, le tlémécénien. » In : Horizons Maghrébins Le droit à la mémoire, N°37-38, Numéro thématique : Mohamed Dib La grande maison de l'écriture. Mohamed Khadda L'aventure du signe. 1999, p. 11.

qui comprend principalement *Qui se souvient de la mer* (1962), *Cours sur la rive sauvage* (1964) et le recueil de nouvelles *Le Talisman* (1966) s'insère dans l'univers fantastique où sont déployés différents procédés imaginatifs de science-fiction. Quant à la troisième période constituée de *La Danse du Roi* (1968), *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) met en scène un néo-réalisme à travers lequel est mis en place un double circuit du sens : l'un patent, qui revient à un certain réalisme teinté de symbolisme et l'autre latent, sous-jacent s'inscrivant dans une écriture ésotérique du monde. Ensuite, Dib s'éloigne de l'Algérie comme espace romanesque pour situer son récit à Paris dans *Habel* (1977) et les mers et les neiges des pays nordiques dans la trilogie nordique composée de *Les Terrasses d'Orsol*, 1985 ; *Le Sommeil d'Eve*, 1989 ; *Les Neiges de marbre*, 1990.

Loin d'être exhaustive, la bibliographie que nous venons de citer n'est qu'indicative d'une trajectoire d'écriture multiforme, hétérogène et complexe où se déploie un processus d'écriture extrêmement riche et approfondi.

Notre lecture des romans dibiens nous a permis de constater que l'œuvre de Dib s'avère emprunte d'une géographie intime où des impressions très intenses de l'espace s'y manifestent. C'est dire que l'espace, à la fois intérieur et extérieur, est au cœur de ses préoccupations. Au premier abord, l'espace dibiens, matrice de son œuvre est un espace géographique, celui de sa ville natale, Tlemcen.

Dans le récit dibiens constamment en prise avec le réel, les lieux qui y sont déployés révèlent la singularité du paysage. Dès lors, l'étude des lieux qui composent ce paysage permettrait d'en tirer les spécificités. Autrement dit, l'espace dibiens est structuré en lieux qui se trouvent en thématique majeure, significative.

Qu'il s'agisse uniquement de situer l'intrigue dans un espace ou de raconter l'espace lui-même, Dib comme tout autre écrivain situe les événements et les personnages de son récit dans des lieux particuliers. Référentiels, oniriques ou

symboliques, ces lieux permettent la contemplation, l'observation, l'exploration, l'errance etc. Les lieux peuvent donc s'opérer dans le récit comme de simples décors ou agissent comme miroir de l'état d'esprit des personnages comme ils peuvent aussi intervenir comme acteur dans le récit, ils influent clairement sur le cours des événements.

Nous nous proposons dans la présente thèse d'analyser les lieux diégétiques dans toutes leurs formes : référentiels, symboliques ou mémoriels dans le récit dibien. C'est dire que nous voudrions aborder le lieu dibien en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue et le temps. Ainsi, nous parviendrons à comprendre à travers notre analyse des lieux à quelle nécessité interne du roman répond l'organisation des lieux et leur représentation. Cela dit, notre recherche a pour objectif d'analyser la dynamique reliant le logos/ topos à savoir le texte littéraire et les lieux évoqués dans le corpus. L'espace devient alors un vecteur par intermittence entre le texte littéraire et le sens que celui-ci véhicule. Notre intention est de démontrer que les lieux n'ont pas seulement une fonction descriptive ou nostalgique ; ils ne sont pas seulement des lieux inoffensifs sur lesquels s'inscrit l'intrigue mais ils s'introduisent comme réalité génératrice du récit même.

Le choix de notre axe de travail résulte bien évidemment de l'influence de nos lectures. A vrai dire, en lisant les écrits de Mohammed Dib, nous ne pouvons qu'être impressionnés par le nombre considérable des lieux évoqués dans son œuvre et par la façon dont ils sont représentés. Nous nous apercevons ainsi à quel point ces lieux influencent sur les personnages et les actions. Mohammed Dib met en scène des lieux représentatifs qui véhiculent un sens et qui contribuent remarquablement à l'organisation de la narration voire à créer dans ses romans une unité dynamique.

Dès lors, comment les composantes de la diégèse contribuent-elles à la représentation de l'espace en général et des lieux en particulier, dans l'œuvre

dibienne ? Quels liens attachent l'élément lieu aux personnages et à l'auteur même ? Notamment, quelles interrelations s'établissent avec les lieux et en quoi contribuent-ils à créer dans le récit une unité dynamique ? Comment l'espace devient-il essentiel dans la construction narrative du roman donc du sens ? Peut-on dire que cette poétique des lieux contribue-t-elle à la dynamique du processus d'écriture ?

Nous aborderons dans notre analyse maints axes qui nous permettrons d'apporter des réponses à nos questionnements à savoir la représentation des lieux dans l'œuvre dibienne et les procédés mis en œuvre pour les traduire ; leurs fonctions dans chaque roman ; leur nature et leur sens ; ainsi que les lieux romanesques considérés comme l'image d'une conception du monde.

Ce qui nous captive dans notre corpus² dont les romans n'appartiennent pourtant pas à la même époque ni au même type d'écriture est la perpétuelle quête de sens menée par Dib dans l'ensemble de son œuvre. Et c'est à travers la poétique des lieux dibiens que se concrétise ce rapport complexe établi entre un moi, un monde et une écriture. Le lieu contribue efficacement à rendre compte du rapport conflictuel qu'entretient Dib au monde. C'est à travers le lieu que Dib s'interroge sur son appartenance au monde, son identité où il met en jeu sa pensée et son écriture. Nous voudrions ainsi étudier la poétique des lieux dibiens en questionnant son œuvre dans laquelle se déploie un parcours structurel et un dispositif poétique singulier qui s'articule sur les liens entre l'auteur et les lieux, ces lieux que l'écriture dibienne investit dans le récit, recrée et multiplie. En effet, les lieux représentés par le récit dibiens sont déterminés principalement par la situation du narrateur.

² Notre corpus comprend cinq œuvres dibiennes :

DIB Mohammed, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.

DIB Mohammed, *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.

DIB Mohammed, *Le métier à tisser*. Paris, Le Seuil, 1957.

DIB Mohammed, *Si Diable Veut*. Paris. Albin Michel, 1998, [présente édition : Alger, Hibr, 2015].

DIB Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, Revue Noire, 1994.

Dans la structure romanesque dibienne, l'écriture extrêmement fluente des lieux, quoi que a priori référentiels, tend à recréer ces lieux et à mettre en évidence leur dimension symbolique. Ces lieux sont entretissés des impressions et sensations des personnages et / ou du narrateur. Cette réécriture des lieux met en relief des lieux ressentis et non seulement observés. Cela dit, cette géographie imaginaire dibienne traduit en réalité une essence car « l'espace du récit englobera des représentations mentales [...] Vécue dans l'acception la plus large, cette sorte d'espace traduit une manière d'être, une véritable expérience existentielle.³»

Dès lors, aborder la « poétique des lieux dans l'œuvre dibienne » revient donc à s'interroger sur les procédés d'écriture spécifiques qui contribuent à une représentation singulière de l'espace, d'ordre littéraire. Dans ce sens, Bertrand Westphal s'interroge sur la « relation » nécessairement « labile au référent » que suppose la transposition d'un lieu dans le texte car pour une telle pratique, tout écrivain procède à sa guise à une véritable reconfiguration des lieux voire même à une pure création. Suite à notre lecture, nous remarquons que les lieux dibiens se rapprochent et s'éloignent à la fois de la réalité car le récit dibien nous offre une vision objective et subjective des lieux et des êtres qui les habitent. Les lieux sont donc mystifiés et en même temps décrits avec un réalisme minutieux.

Dans la présente recherche nous mènerons différentes analyses qui nous permettront d'aborder la notion de lieu dans toutes ses dimensions. Nous allons donc recourir à une analyse figurative, thématique et axiologique⁴ des lieux. C'est dire qu'il

³ JEAN WEISGERBER. *L'espace romanesque*, Coll. « Bibliothèque de littérature comparée », Lausanne, L'âge d'Homme, 1978, p. 12.

⁴ Hébert Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, version numéro 5.2, dans Louis Hébert (dir.), 2016.

nous a semblé pertinent d'appliquer une telle analyse à l'étude des lieux dans notre corpus. En effet, le figuratif recouvre «dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur.⁵» Autrement dit, à travers cette analyse nous mettrons en exergue les différentes caractéristiques du lieu, d'une importance particulière, décrites par le narrateur et / ou le personnage. A vrai dire, c'est le côté perceptible du lieu qui fera l'objet de notre étude comme point de départ.

Tandis que l'analyse thématique qui «se caractérise par son aspect proprement conceptuel⁶», nous permettrait de déceler le sens caché des lieux et les liens intimes qu'ils entretiennent avec les thèmes récurrents dans le récit dibien.

Quant à l'analyse axiologique qui « repose sur ce qu'on appelle la catégorie thymique, c'est-à-dire l'opposition euphorie/dysphorie. À partir de cette opposition, on produit l'inventaire des modalités axiologiques. Les principales modalités sont : l'euphorie, la dysphorie, la phorie (euphorie et dysphorie en même temps : ambivalence) et l'aphorie (ni euphorie ni dysphorie : indifférence) », nous aide à étudier l'espace dibien comme un monde fait d'oppositions et d'ambivalences. Nous nous pencherons donc sur le système à double polarité qui caractérise nettement la poétique dibienne des lieux.

Aussi, à travers une analyse interprétative, nous aborderons l'épaisseur symbolique des lieux et sa dynamique à travers les différents récits dibiens. Cette étude se focalise non seulement sur les lieux mais elle met en évidence l'influence que peuvent exercer ces lieux sur l'état d'esprit des personnages, leur prise de position et leur vision du monde. En effet, comportements, attitudes, opinions et sentiments du

⁵ COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette. 1991, p. 163.

⁶ *Ibid.*

personnage dépendent du lieu qu'il habite ou qu'il côtoie. En effet, après avoir repéré, inventorié et décrit les lieux, nous devons nous intéresser à leur fonction dans le récit à travers l'interprétation des valeurs qu'ils véhiculent car il ne s'agit pas d' « une simple topographie ; il est en même temps, et à tous les niveaux, le support d'une axiologie.⁷».

Notamment, l'étude de la symbolique des lieux se lie à ce que Bachelard considère comme une « topo-analyse » et que Bourneuf définit comme étant une analyse qui aborde l'espace dans son rapport avec l'auteur « il renvoie, souligne-il, de la représentation de l'espace dans une œuvre, de son «image» à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation. ⁸». Quant à notre analyse, elle s'inscrit de plus dans ce que Mitterand appelle « éthologie de l'espace », c'est dire comment les personnages occupent leur « territoire ⁹»

De même, nous sommes amenés à identifier les procédés qui contribuent à rendre visible et sensible cette textualisation des lieux dans le récit dibien à savoir la description. Est-elle continue, complète ou par fragments faite en suivant le déplacement des personnages ? Pour ce faire, nous nous appuierons sur les propos de Bourneuf :

La description implique un choix d'éléments, des proportions à établir entre eux, des lignes de force qui

⁷ DENIS Bertrand, *L'Espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, p. 59.

⁸ BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 77-94, p. 80.

⁹ In Mitterand Henri, « Le roman et ses " territoires " : l'espace privé dans Germinal », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°3, 1985, p.413.

orientent le regard, une profondeur qui ménage les plans, une composition qui impose un ordre et un rythme, une tonalité dominante, des harmonies ou des discordances. Le romancier peut choisir de décrire les lieux de l'action une fois pour toutes : l'espace est donné d'un bloc ; ou il peut émietter cette description au cours du récit par souci d'alléger le rythme ou de mieux intégrer les personnages à leur milieu.¹⁰ »

Dans une perspective diachronique la poétique dibienne des lieux subit un processus de mutation voir d'évolution qui donne naissance à une nouvelle écriture à savoir l'écriture symbolique et fragmentaire. À l'issue de notre analyse des lieux dibiens, nous devons dès lors expliquer comment les lieux contribuent-ils dans cette transmutation et cette dynamique du processus d'écriture.

L'objectif de notre travail est donc d'étudier « la topographie spécifique qui [...] donne sa tonalité propre¹¹ à chaque roman de notre corpus. C'est la poétique des lieux, enchantés qu'ils soient ou désenchantés, qui réfère à chaque récit les caractéristiques d'ouverture ou de fermeture, du mouvement ou de l'immobilité, du dedans ou du dehors, de l'éclairage ou de l'obscurité, du haut ou du bas, du centre ou de la périphérie etc. Notamment, à travers le traitement de la poétique des lieux dans l'œuvre dibienne nous tenons à démontrer que les lieux ne sont pas que l'objet d'une simple description mimétique, bien plus, les lieux sont « actantialisés », ils sont actifs voir « actants » tout comme les personnages. Dès lors, l'étude des lieux telle que nous l'entreprenons dans notre thèse, nous conduira, au bout du compte à une lecture idéologique de l'œuvre dibienne où l'écriture des lieux est révélatrice de l'idéologie de l'auteur, « On voit mal, écrit Mitterand, qu'une réflexion sur la fonction du lieu

¹⁰ BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Op. cit.*, p. 86.

¹¹ GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983, p. 89.

romanesque ne débouche pas sur un repérage des présupposés implicites, c'est-à-dire sur une idéologie - par où l'on reviendrait, en fin de compte, à la thématique.¹² »

Dans notre thèse nous répartissons notre analyse de la poétique des lieux dibiens sur trois chapitres.

Dans le premier chapitre de notre thèse, nous abordons d'abord, dans un cadre littéraire, les notions et concepts clés de notre recherche entre autres la notion de lieu et celle de l'espace. De plus, nous mettrons en relief les liens étroits entre le lieu et l'espace. Il nous est aussi indispensable d'aborder les différentes conceptions du lieu utiles à notre étude. Nous tenterons par la suite de définir la poétique du lieu telle menée dans notre analyse afin de bien cerner la visée et les objectifs de notre analyse. Après avoir traité les prolégomènes théoriques nécessaires à notre travail, nous analysons, dans ce même chapitre, corpus à l'appui, la représentation du lieu dans l'œuvre dibiennne et les processus d'écriture qui y contribuent.

Nous consacrons le deuxième chapitre à l'étude de la symbolique des lieux dans les textes dibiens. A vrai dire, même si ces lieux majoritairement référentiels contribuent à situer la fiction dans une certaine véracité, ils n'ont en pas moins une très profonde fonction symbolique. Dès lors, nous insistons dans la présente partie sur le rapport des lieux à l'identité et à l'altérité. Nous tentons de déceler la charge significative voire le sens caché des différents lieux à travers l'exploration de l'espace par les personnages et les sensations qui en découlent. Nous essayons ainsi de décrire et d'interpréter la géographie symbolique qui se dessine dans l'ensemble de l'œuvre dibiennne et qui traduit non seulement une vision de soi et de l'autre mais surtout une perpétuelle quête de sens.

¹² MITTERAND Henri, « Le roman et ses “ territoires ” : l'espace privé dans *Germinal* » in *RHLF*, 1985, n°3. P. 413.

Dans le troisième chapitre, nous abordons deux points essentiels à notre analyse. En premier lieu, nous nous pencherons sur la bipolarisation spatiale qui caractérise la poétique dibiennne des lieux dans l'ensemble de son œuvre. Nous mettons en exergue les différentes ambivalences et oppositions qui structurent la spatialité des récits en interprétant leur charge significative, symbolique et en démontrant leur retentissement sur les personnages et / ou le narrateur et sur le récit même. Nous traitons en second lieu, l'une des caractéristiques majeures de l'écriture dibiennne qu'est l'écriture fragmentaire. Nous abordons les textes fragmentaires à travers l'étude de la mise en place d'une topographie fragmentée qui participe à la dynamique du processus d'écriture de Mohammed Dib.

**|Poétique des lieux
dans l'œuvre littéraire**

I.1. Le lieu comme problématique majeure

Selon les géographes "classiques", le lieu est considéré comme étant une portion déterminée et singulière de l'espace auquel est attribué un toponyme. Au début, le terme « lieu » n'était guère employé, les auteurs des dictionnaires de géographie privilégiaient plutôt les termes "pays, contrées, territoires" qu'ils trouvaient plus "scientifiques" par rapport au « lieu » qui lui est "banal". De ce fait, le concept de "lieu" était peu explicité par les géographes, qui tout en définissant la géographie comme étant la science des lieux n'exploraient point ce concept. Les recherches géographiques mettaient l'accent beaucoup plus sur la région que sur le lieu. Cependant, même si le terme lieu faisait partie du lexique des géographes, sa compréhension demeurait vague sans spécificités ni particularités. Tout au long du siècle dernier, les récits géographiques "classiques" n'employaient le terme lieu que comme synonyme des termes région, territoire, endroit, site..., c'est dire que le concept de lieu revoyait à des espaces d'échelles et de natures totalement variées. Son utilisation aléatoire et systématique a fait que ce terme est resté dans l'ombre sans la moindre évolution du sens.

Ce n'est que vers les années soixante-dix que le terme "lieu" a acquis deux acceptions plus ou moins exactes.

La première conception relève de l'analyse spatiale, le lieu y est défini comme étant « une unité spatiale élémentaire dont la disposition est à la fois, repérable dans un système de coordonnées et dépendante des relations avec d'autres lieux dans le cadre d'interactions spatiales¹³ ». C'est dire qu'un lieu est l'endroit où se situent et se localisent les différents objets, populations et fonctions qui contribuent à leur tour à caractériser ce lieu-dit. Ainsi, les géographes ont commencé à s'intéresser aux spécificités et singularités des lieux étudiés. Comme étant une approche analytique

¹³ BEGUIN Hubert, *Méthodes d'analyse géographique quantitative*, Paris : Litec. 1979, p.252.

quantitative et spatiale, l'analyse spatiale a rejeté le caractère non-scientifique et idiographique de la géographie classique. Son intérêt consistait donc à catégoriser les lieux et les régions et à étudier l'arrangement spatial des lieux-dits en essayant de comprendre la logique de leur organisation.

La seconde acception voit le jour suite à l'apparition d'un nouveau courant la *humanistic geography*¹⁴ ou l'approche dite « humaniste » qui a progressivement intégré la géographie en instaurant de nouvelles conceptions du terme « lieu » et en donnant progressivement naissance à une nouvelle géographie humaine, sociale opposée à une géographie purement académique, naturaliste et matérialiste.

Désormais, l'étude des lieux s'inscrit dans une réflexion sur la géographicités¹⁵ (seconde signification de ce terme proposée par Marie-Claire Robic) ou la territorialité de l'être. Cette acception se rapproche notamment de la conception heideggerienne de l'espace et de la notion d'habiter et de celle de la phénoménologie de Gaston Bachelard. Dans sa conférence *Bâtir Habiter Penser*¹⁶, Heidegger traite essentiellement les relations des hommes à leurs espaces. Et ce, en considérant l'homme comme un sujet agissant dans un lieu donné avec tout ce qu'il véhicule comme valeurs, croyances, émotions et appartenances. Ces nouveaux éléments sociaux, moraux et esthétiques ont assigné à la notion du lieu une conception subjective voire humaniste. La définition du lieu est avéré étroitement liée aux rapports qu'entretiennent le milieu et le sujet. L'identité qui était un concept purement psychologique et social est désormais intimement liée à la géographie humaine car elle

¹⁴ C'est en 1974 que Yi-Fu Tuan publie un article « *Space and place : humanistic perspective* » dans la revue *Progress in geography* où il développe une nouvelle réflexion du concept de lieu qui sera reprise plus tard par d'autres géographes anglo-saxons tels J. N. Entrikin et R. D. Sack.

¹⁵ ROBIC M-C. (dir.), *Le Tableau de géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*. Paris : CTHS, 2000.

¹⁶ Conférence donnée dans le cadre du « IIème entretien de Darmstadt » dont la thématique était « l'Homme et l'Espace ». Cf. Martin Heidegger, 1958, « *Bâtir Habiter Penser* », in *Essais et Conférences*, coll. Tel. Gallimard, Paris

est considérée comme étant le produit de la relation de l'individu ou du groupe au lieu ou au territoire, tel le souligne Nicholas Entrikin :

L'expérience individuelle ou collective d'un milieu commun permet et limite les actions, offre les références de la mémoire, et est essentielle pour comprendre les diversités des modalités d'appartenances humaines à l'espace. Les êtres humains transforment l'espace terrestre, et ces transformations affectent ce qu'ils sont et ce qu'ils font. L'identité du lieu implique des stratégies discursives des sujets, des récits créant un sens d'ensemble, en termes de biographie humaine, de solidarité communautaire, et d'appartenance au monde entier.¹⁷

Le lieu est alors l'endroit où se fondent les relations homme-terre, il peut être aussi comme le définit Éric Dardel¹⁸ la terre toute entière en tant que base de l'existence humaine. Il existe une relation de dépendance entre l'homme et le lieu car l'un définit l'autre. Autrement dit, l'identité de chaque individu provient de son appartenance spatiale et à son tour l'individu attribue une identité voire même une existence au lieu habité. Ainsi, le lieu devient synonyme d'ancrage et d'enracinement. Il ne s'agit plus d'un simple point, nom ou emplacement, bien plus, le lieu a un sens, une identité et une mémoire. On lui attribue des valeurs ainsi qu'une symbolique individuelle ou collective. La question du lieu engage désormais un rapport à l'identité

¹⁷ ENTRIKIN Nicholas J. « Lieu 2 », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

¹⁸ DARDEL Éric, *L'homme et la terre*, (1ère éd. 1952), Paris : Éditions du CTHS. 1990.

individuelle et collective, un rapport à l'histoire et un rapport au sens, tel l'affirme D. H. Lawrence :

Tout continent possède cette âme des lieux. Tout peuple est polarisé vers un lieu particulier qui est son foyer, sa patrie. Différents lieux, sur la surface de la terre, dégagent des effluves de vie différents, des vibrations diverses, des exhalaisons chimiques différentes, sont polarisés vers d'autres étoiles. Appelez-la comme vous voudrez, mais l'âme des lieux est une grande réalité¹⁹.

Nous remarquons dès lors que le lieu est un concept assez complexe, il dispose de différents éléments qui constituent sa nature et son fonctionnement. S'inspirant de Platon et d'Aristote, Augustin Berque a soulevé deux notions élémentaires à la compréhension de la nature du lieu : le *topos* et la *chôra*.

Défini par Aristote dans le Livre IV de la Physique, le terme lieu désignerait tout lieu cartographiable ; il s'agit, entre autre, d'une définition objective et rationnelle du lieu car il se définit en tant que tel, sans la moindre subjectivité. En ce sens, dans le Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés, Berque indique que :

Le lieu est parfaitement définissable en lui-même, indépendamment des choses. C'est le lieu des

¹⁹ LAWRENCE David Herbert, *Études sur la littérature classique américaine*, Paris : Le Seuil, 1945, p.15.

coordonnées cartésiennes du cartographe, dont l'ordonnée (la longitude), l'abscisse (la latitude) et la cote (l'altitude) s'établissent dans l'espace absolu des *Principia mathematica* de Newton. Le lieu y est un point abstrait, totalement objectif²⁰.

Le lieu se veut donc « réel » ou « référentiel » étant donné qu'il est repérable au moyen de coordonnées géographiques. Cela inclue notamment les lieux dits mémoriels ou imaginaires car malgré leurs spécificités, ils demeurent des lieux repérables et définissables sur une carte géographique. Ce caractère cartographiable du lieu est nommé désormais la topicité d'un lieu. Tel est le cas d'ailleurs des lieux dibiens qui sont d'une part réels et référentiels et d'autre part mémoriels et imaginaires. Ainsi, Tlemcen qu'est une référence géographique ; ses lieux représentés voire réinventés par Dib ont donné naissance à de lieux fictifs et d'autres mémoriels.

Le concept de chôra, quant à lui, est défini selon Berque comme étant « un lieu existentiel ²¹», en d'autres termes, « un lieu qui participe de ce qui s'y trouve ; et c'est un lieu dynamique, à partir de quoi il advient quelque chose de différent, non pas un lieu qui enferme la chose dans l'identité de son être²² ». La chôra s'avère donc relationnelle, c'est dire que le lieu influe sur ceux qui l'occupent et inversement. En ce sens, « à la différence du topos dont les acceptions n'ont généralement pas ce caractère attributif, chôra implique souvent la pertinence, l'appropriété du lieu à un certain être²³ ». De même, Christiane Lahaie a désigné sous le terme de chorésie cette occupation et appropriation particulières d'un lieu.

²⁰ Augustin, BERQUE, « Lieu », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, op. cit., p. 555-556.

²¹ BERQUE Augustin, *Écoumène- Introduction à l'étude des milieux humains*, Editions Belin, 2009, p. 30.

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 20.

Ces nouvelles acceptions du lieu et ces nouveaux concepts qui s'y réfèrent tels topicité, chôra, et chorésie suscitent ainsi une lecture subjective du lieu. C'est dire que les chercheurs ne s'intéressent plus au lieu en lui-même, de manière objective, mais ils mettent l'accent beaucoup plus sur les relations que celui-ci entretient avec ceux qui l'occupent ou le transforment. D'ailleurs, Mario EBEDARD qui s'est inspiré de la géosymbolique, accorde une grande importance aux relations entre l'homme et son milieu. En d'autres termes, on se penche désormais sur la symbolique des lieux et particulièrement sur les lieux qui ;

réuni[ssent] ainsi sous un objet, un nom, une image ou une sensation, une épaisseur de sens qui débordent aussi bien [leur] matérialité première, et donc [leur] simple inscription dans le paysage ou l'histoire du milieu, que [leur] fonction originelle de repère spatial²⁴.

Dans la littérature ces liens entre les lieux et ceux qui y habitent prennent forme à travers la façon dont ces lieux sont décrits, qu'ils soient représentés, évoqués ou même créés. Par ailleurs, la façon dont nous percevons un lieu dépend en grande partie de notre expérience personnelle avec celui-ci et de l'imaginaire que nous nous sommes fait de ce dernier via nos lectures antérieures. Christiane Lahaie souligne notamment que :

²⁴ EBEDARD Mario, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », Cahiers de géographie du Québec, vol. 46, no 127, avril 2002, p. 52.

[L]es lieux s'inscrivent dans le temps, deviennent chargés d'histoire, de vérité, de légendes, voire de mensonges. Au bout du compte, lieu réel et lieu inventé s'épousent puis fusionnent. [...] En effet, l'écriture du lieu s'élabore en grande partie grâce à une expérience des lieux réels, à leur « fréquentation » mentale, à un face-à-face avec la chôra.²⁵

Cela dit, le concept de lieu a connu une remarquable évolution du sens. Il s'est doté, selon le contexte de son utilisation, de maintes dénotations et connotations. Géographes, historiens, théoriciens et écrivains ont chacun défini et caractérisé le lieu en fonction de leur domaine de recherche et leurs intentions. Néanmoins, nous ne pouvons aborder toutes les significations et acceptions attribuées au concept de lieu. Nous allons donc nous pencher sur les notions qui se rapprochent le plus de notre analyse.

I.1.1. Enjeux théoriques du lieu

Dans son ouvrage *Non-Lieux*, l'anthropologue Marc Augé conçoit le lieu comme « [une] construction concrète et symbolique de l'espace [;] [...] simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe²⁶ ». Cela dit, Augé considère les lieux comme des espaces du quotidien, il les définit comme étant des « lieux dont l'analyse a du sens parce qu'ils ont été investis de sens, et que chaque nouveau parcours, chaque réitération rituelle en conforte et en

²⁵ LAHAIE Christiane, *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 36.

²⁶ AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (Librairie du XXe siècle), 1992, p. 68.

confirme la nécessité²⁷ ». Les principales caractéristiques d'un lieu seraient donc, comme l'a déjà souligné Augé, la répétition et le renouvellement d'activités rituelles qui s'y exercent. Aussi, pour Augé les lieux doivent avoir « au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques²⁸ ». Le lieu s'avère donc une portion d'espace signifiante à laquelle s'associent l'identité de chaque habitant, ses relations, son vécu et ses expériences. Toutefois, Augé remet en question l'univocité et la stabilité du lieu :

Le statut intellectuel du lieu [...] est ambigu. Il n'est que l'idée, partiellement matérialisée, que se font ceux qui l'habitent de leur rapport au territoire, à leurs proches et aux autres. Cette idée peut être partielle ou mythifiée. Elle varie avec la place et le point de vue que chacun occupe²⁹.

Mais qu'en est-il des lieux qui n'ont pas ces caractères identitaires, relationnels et historiques ? D'après Augé, « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.³⁰ ». Ces « non-lieux » se caractérisent par l'absence d'identité, de singularité et d'historicité. Tel l'affirme Augé :

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁰ *Ibid.*, p. 100.

[1]'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. Il ne fait pas non plus place à l'histoire, éventuellement transformée en élément de spectacle, c'est-à-dire le plus souvent en textes allusifs. L'actualité et l'urgence du moment présent y règnent³¹.

Donc, selon Augé, les non-lieux se présentent comme étant « les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles [...])³² » et aussi comme « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits “moyens de transport” (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution³³ ». Néanmoins, cette distinction entre « les lieux » et les « non-lieux » reste relative car les deux notions ne sont guère pures ni stables :

Il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire » dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement - palimpsestes où se

³¹ *Ibid.*, p. 130.

³² *Ibid.*, p. 100.

³³ *Ibid.*, p.101-102.

réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation³⁴.

Par ailleurs, nous allons nous pencher vers d'autres conceptions du lieu qui nous seront plus utiles dans notre analyse. Nous devrions alors faire appel aux recherches pertinentes de Mario EBEDARD³⁵, qui dans son travail a présenté une intéressante typologie du lieu voire du « haut-lieu ». Cette typologie nous permettra, en effet, de bien "manœuvrer" les différentes acceptions du lieu selon les multiples usages qu'on en fait dans notre analyse.

EBEDARD a essayé de définir le lieu par rapport à l'espace comme tel :

Au contraire d'un espace, le lieu, donné, n'est pas un construit idéal. Il est un support précis et délimité, un instituant matériel spatialisé qui se situe à un croisement d'abscisses et d'ordonnées géodésiques grâce auxquelles on peut lui attribuer des coordonnées longitudinales et latitudinales³⁶.

Notamment, EBEDARD souligne une distinction fondamentale entre le « lieu » et le « haut-lieu ». Selon lui, le lieu « [...] ne commande ni ne fait l'action, mais [il] la subit ou décrit un état intrinsèque. En effet, le lieu n'a pas de rôle actif, si ce n'est comme objet de l'action.³⁷ ». Autrement dit, le lieu est inerte et passif, il n'est qu'un réceptacle. Cependant, le haut-lieu ne se réduit pas à cette matérialité spatiale, il est plutôt « Actif, il est aussi agent et témoin d'une connaissance, d'une mémoire, d'une identité. Si la donnée naturelle demeure le soubassement, le haut-lieu est plus

³⁴ *Ibid.*, p.101

³⁵ EBEDARD Mario, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », Cahiers de géographie du Québec, vol. 46, no 127, avril 2002.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁷ *Ibid.*

haut qu'il n'est lieu³⁸ ». Le « haut-lieu » se distingue alors par sa « hauteur », qui n'est pas plus topographique que qualitative. Il ne se limite pas à sa fonction première de « lieu », bien plus, le haut-lieu a une dimension symbolique et référentielle et suscite un imaginaire. Il véhicule une Histoire et témoignent le passage voire le vécu de ceux qu'ils l'ont construit et habité, il est, en fait, *concrétion d'espace-temps*³⁹.

Il s'agit d'un lieu sursignifié qui a une propriété représentative. Le dit « haut-lieu » pérennise les réalités et les événements qui s'y sont passés et représente les traits prégnants des populations qui y vivaient, tel l'affirme Bérard : « [...] le haut-lieu présente à l'esprit ce qui est autrement diffus ou abstrait, soit autant de caractéristiques d'un territoire ou de sa population qui sont, par son truchement, toujours présentes et vivantes⁴⁰. »

Le lieu a acquiert, dès lors, une épaisseur de sens. Il peut même être un dispositif mnémonique. En effet, une rue, une maison, une cour dont l'odeur, la couleur ou l'ambiance peuvent susciter en nous de vieux souvenirs, raviver un passé lointain. Et c'est dans la littérature qu'on trouve ces lieux polysémiques et protéiformes tels les lieux symboliques, lieux de mémoire, lieux imaginaires et bien d'autres. Chaque auteur favorise l'un ou l'autre de ces lieux selon ses intentions, ses ambitions et l'usage qu'il voudrait en faire.

Les lieux de mémoires sont les plus évoqués, et les plus représentés dans la littérature. L'historien français, Pierre Nora les définit comme suit :

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Selon EBEDARD, le haut-lieu est qualifié de *concrétion espace-temps* dans la mesure où il illustre un territoire plus vaste que celui présenté par le lieu même et un temps plus long et plus complexe (qui ne se limite pas au présent).

⁴⁰ EBEDARD Mario, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », *op.cit.*, p. 51.

Lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d'éternité dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile⁴¹.

Notamment, les écrivains retracent l'histoire coloniale à travers une représentation des lieux de mémoire postcoloniaux. A travers ces lieux, les auteurs ressuscitent et ravivent un passé profondément ancré dans la mémoire collective d'une population donnée. Cela nous mène à nous interroger sur les procédés esthétiques de construction de ces lieux de mémoire chez chaque écrivain ainsi que sur le degré d'authenticité et de véridicité de ces lieux. Ces lieux de mémoire se caractérisent par cinq dimensions fondamentales : les dimensions historiques, ethnographiques, psychologiques, politiques et littéraires.

La représentation des lieux de mémoire dans la littérature permet de pérenniser une mémoire individuelle et collective, tel est le cas des différents lieux de Tlemcen dans les écrits dibien. Dans ce sens, une étude sur les lieux de mémoire nécessite un questionnement sur l'écriture du lieu, sa narrativisation et sa représentation. Aussi, la dimension symbolique du lieu de mémoire est d'une importance majeure, comme l'affirme Pierre Nora :

Le symbolique permet de faire le joint entre les bases les plus matérielles de l'existence des sociétés et les productions les plus élaborées de la culture et de la réflexion. C'est cette capacité d'articuler ensemble et

⁴¹ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.

de l'embrasser du même regard analytique l'histoire des faits de culture et l'histoire des faits sociaux qui donne à l'histoire symbolique son dynamisme et sa fécondité⁴².

Par ailleurs, la littérature s'intéresse particulièrement au *topos*, autrement dit, au lieu de mémoire qui devient métaphore. Le lieu de mémoire dans la littérature s'avère polysémique dans la mesure où il peut désigner à la fois un espace et un imaginaire, un mythe ou un lieu commun *topoi*.

Volker Kapp souligne les liens profonds et étroits entre les lieux de mémoire et la création des œuvres littéraires :

Les lieux de mémoire renvoyaient primordialement aux artes memoria de la civilisation oratoire et relevaient par-là d'une vision symbolique de l'univers et de la société. Ils impliquaient une conception totalisante de la parole, logos à la fois divin et humain, et des litterae, textes consacrés par une longue tradition, dépôt de la sagesse et du savoir tant scientifique que poétique. Ces 'lieux de mémoire' constituaient un réservoir d'idées et nourrissaient l'imagination de ceux qui produisaient d'autres œuvres⁴³.

⁴² NORA Pierre, « Présentation », dans *La Nation*, *op.cit.*, p. 20.

⁴³ VOLKER Kapp, « Signification et fonction des 'lieux de mémoire' dans la civilisation du XVIIIe siècle en France et leur importance pour la fabrique de l'œuvre » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Colloque Kiel, 1992, p. 11.

Le lieu de mémoire est un concept intimement lié à la production textuelle, en particulier à celle de Dib, que nous allons élaborer dans les prochains chapitres.

I.1.2. Le lieu et son rapport à l'espace

Il n'est pas évident de distinguer deux concepts aussi proches que lieu et espace. Or, nous devons de prime abord démontrer la co-présence inéluctable de ces deux termes, qui malgré leur différence, sont souvent superposables dans notre analyse. Ainsi, un lieu particulier tel "un jardin" est considéré à l'intérieur de la diégèse comme étant un espace fictionnel, ou encore "le musée" qu'est un lieu architectural et culturel, une fois parcouru, prend valeur d'*espace*. Cependant, lieu et espace ne sont guère des termes interchangeables, chacun d'eux désigne une notion bien précise.

Le terme espace est un concept philosophique à maintes connotations qui varient selon les doctrines et les auteurs, comme le confirment Jacques LEVY et Michel Lussault qu'« à propos de la notion d'espace, les significations métaphoriques de toutes sortes [s'enchevêtrent], souvent dans le plus grand désordre, avec les catégories philosophiques et les concepts issus de différents domaines scientifiques⁴⁴». Autrement dit, l'espace reste un concept difficile à définir car il fait l'objet d'étude de diverses disciplines qui engendrent différents points de vue.

L'espace, au sens géographique, est considéré comme un espace physique dans lequel s'établissent des pratiques humaines et sociales. Il s'agit d'« [u]ne des dimensions de la société, correspondant à l'ensemble des relations que la distance établit entre différentes réalités⁴⁵ ». Il est considéré donc comme un milieu, un

⁴⁴ LEVY Jacques et LUSSAULT Michel, « Espace », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 325-326.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 325.

contenant dans lequel êtres vivants et objets vivent et évoluent. Cela dit, l'espace est perçu comme un « milieu à trois dimensions où l'homme vit et se déplace⁴⁶ ». Ces définitions se rapprochent de la notion d'« habiter » développée ultérieurement par Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*. Ce phénoménologue considère l'espace comme le résultat d'activités intellectuelles et comme une expérience vécue, c'est donc comme le confirme Gaston Bachelard « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination⁴⁷ ». De ce fait, l'espace bachelardien est un espace subjectivé qui est le produit de la pensée et de la perception. On peut dire alors que chaque être humain a un espace qui lui est propre, à lui seul, et auquel il s'identifie.

Cet espace est représenté, narrativisé dans la littérature car il est une des composantes majeures de la texture romanesque, tel le confirme Gérard Genette :

On doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace. Non pas seulement ce qui serait la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports parce que la littérature, entre autres « sujets » parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter...⁴⁸.

⁴⁶ AURAIX-JONCHIERE Pascale, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 5.

⁴⁷ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957, p. 27.

⁴⁸ GENETTE Gérard, *Figure II*, Seuil, 1969, p.43.

D'ailleurs, tout écrivain à travers une transposition de sa perception du monde réel dans ses écrits parviendra à produire son système spatial. Il s'agit donc d'une véritable création linguistique et romanesque car il « n'est ni infini, ni continu, ni isotrope, ni homogène, mais limité, jonché d'obstacles, criblé de fissures, défini par des directions et lieux privilégiés, bourré de sons, de couleurs, de parfums.⁴⁹ ». Cet espace qui est d'ordre topologique et topographique se veut comme le générateur de toute construction narrative productrice de sens. Et ce, par le biais des relations étroites qu'il entretient avec les autres éléments de la diégèse. Nous inférons donc que l'espace du roman « n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les individus qui y prennent part⁵⁰ ». Comme point de départ nous nous sommes intéressés en particulier au lieu et son rapport à l'espace car ce point constitue en quelque sorte "l'embrayeur" de notre analyse.

La première distinction entre ces deux matériaux textuels consiste dans le fait que l'espace est abstrait et indéfini alors que le lieu est plus concret et limité. Un espace peut devenir un lieu, une fois connu et doté de valeurs. C'est ainsi que l'explique Yi-fu Tuan dans *Space and Place. The Perspective of Experience* « "Space" is more abstract than "place" What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value⁵¹ ».

Le lieu fait partie de l'espace, en constitue une portion. Dès lors, entre ces deux concepts s'établit une relation métonymique. Relativement parlant, le lieu reste

⁴⁹ WEISGERBER JEAN, *L'espace romanesque*, Coll. « Bibliothèque de littérature comparée », Lausanne, L'âge d'Homme, 1978, p.19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹ YI-FU Tuan, "Space and Place: Humanistic Perspective" dans *Progress in Geography*, 1974, Vol. 6, 211-252, p. 6.

un concept défini et objectif. En ce sens, Béatrice Bonhomme définit le lieu comme « une valeur géographique, cartographique, c'est un endroit situé sur une carte et qui entretient des relations avec d'autres. Il se différencie dès lors de l'espace en ce qu'il est unique⁵² .» Or, le lieu tout comme l'espace peut être imaginaire ou mémoriel car les deux sont le produit d'une perception subjective. On retrouve notamment cette invention et création de lieux dans la littérature car « lorsqu'on écrit le lieu, on n'aspire donc pas à le représenter, mais à le "revisiter", c'est-à-dire à l'inventer encore et encore, dans la mesure où les mots y consentent⁵³ ».

Dans son ouvrage *Ecrire l'espace*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier écrit : « combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation⁵⁴ ». C'est dire, entre lieu et espace existe une dialectique assez complexe qui consiste à considérer l'espace comme un contenant plus ou moins abstrait et le lieu comme le contenu et la représentation de ce dernier. Le lieu concrétise, délimite et singularise l'espace, ce qui le détermine comme étant un « point de cristallisation de l'espace⁵⁵ ». En ce sens, le rôle du lieu réside dans le fait qu'il détermine et caractérise des territoires (pays, villes etc), voire établit une géographie dans un espace qui se veut abstrait. Autrement dit, cet espace est « porté par un lieu⁵⁶ », qui lui-même devient espace une fois exploré et parcouru. Nous dirons donc que « le lieu donne corps à l'espace, en est la manifestation tangible, tandis que

⁵² BONHOMME Béatrice, «Espace et voix narrative dans le poème contemporain », *Espace et voix narrative*, Coll. « Cahiers de narratologie », nouvelle série, no 58, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, p. 176.

⁵³ LAHAIE Christiane, *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 53.

⁵⁴ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 9.

⁵⁵ AURAIX-JONCHIERE Pascale, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 5.

⁵⁶ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace, op.cit.*, p. 35.

l'espace fait vivre le lieu, en actualise les virtualités dimensionnelles⁵⁷ ». Aussi, le lieu est une portion de l'espace et plusieurs lieux peuvent constituer un seul espace.

Par ailleurs, pour Jean Didier Urbain tout espace indéterminé, informe et sans qualités est considéré comme une étendue. Quant à l'espace à traits symboliques et effectifs se manifeste :

Par diverses fragmentations de l'étendue, à partir de sa division en seuils et frontières par des lignes ; à partir de son éclatement par des surfaces en territoires, terres et terrains, quand ces lignes bouclent un périmètre ; à partir aussi de son atomisation en noyaux ou en centres par des points, qui seront eux-mêmes mis en réseau par des lignes à nouveau ; et ainsi de suite.⁵⁸

L'« espace » qu'est une notion plus concrète que l'« étendue », s'avère un concept plus abstrait que celui de « lieu ». Dès lors, l'anthropologue Marc Augé considère l'espace comme étant l'association des éléments spatiaux et temporels, selon lui :

Le terme « espace » en lui-même est plus abstrait que celui de « lieu », par l'emploi duquel on se réfère au moins à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu). Il s'applique indifféremment à une étendue, à une distance entre

⁵⁷ AURAIX-JONCHIERE Pascale, *Poétique des lieux*, op.cit., p. 6.

⁵⁸ URBAIN Jean Didier, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », in *Autour du lieu*, revue Communications, vol. 87, n° 87, 2010, p. 99.

deux choses ou deux points [...] ou à une grandeur temporelle [...]. Il est donc éminemment abstrait.⁵⁹ .

Ainsi, l'espace se définit comme une configuration relativement étendue de lieux séparés par diverses frontières. Qu'en est-il du lieu ? Comment le cerner et le délimiter par rapport à l'espace ? Pour Bertrand Westphal le lieu est « *un espace rendu perceptible*⁶⁰ » tandis que Michel Collot le définit comme une « *forte délimitation topographique et culturelle*⁶¹ ». En revanche pour Jean-Didier Urbain,

Le lieu est bien davantage qu'un fragment d'espace délimité. Bien davantage également que de l'étendue organisée. Il a partie liée avec l'événement, l'action, le rôle, l'histoire : history ou story, peu importe. Troisième palier de la spatialité [après l'étendue et l'espace], le lieu est un espace dramatisé. De l'anecdote à l'épopée, il va y advenir, il y advient ou il y est advenu quelque chose. Il est une scène opérationnalisée : investie par un scénario, à jouer, joué, rejoué ou, fantôme du passé, seulement évoqué.⁶²

Notamment, Urbain souligne qu'un lieu n'a pas d'"existence" ni de sens s'il s'avère sans usage : « [c]'est ce récit potentiel, actuel ou révolu inscrit dans un espace

⁵⁹ AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit., p. 105.

⁶⁰ WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p.18.

⁶¹ COLLOT Michel, « Pour une géographie littéraire », dans le dossier « Le partage des disciplines » dirigé par Nathalie KREMER, *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011 [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> [Site consulté le 21/02/2019].

⁶² URBAIN Jean Didier, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », in *Autour du lieu*, revue *Communications*, vol. 87, n° 87, 2010, p. 101.

qui le sublime en lieu.⁶³ ». Étendue, espace et lieu ont chacun leur propres caractéristiques qu'Urbain a synthétisé de la sorte :

[s]i l'étendue est un vide primitif, et l'espace un état intermédiaire de droit ou de fait de structuration de ce vide, le lieu survient ensuite, quand un imaginaire s'empare de cette structure pour s'y mettre en scène, en la remplissant alors de projets et de sujets, d'aventures ou d'habitudes, d'accidents ou de rites, d'épisodes et de flux, d'enchaînements d'actes et de personnages qui lui donnent un sens – le terme étant ici à prendre tant dans son acception cardinale d'orientation que dans son acception sémantique⁶⁴.

Résumons brièvement. La notion d'espace renvoie, en fait, au territoire dans lequel l'humain existe et vit. Le lieu, quant à lui, constitue une partie de ce territoire. En d'autres termes, l'un est contenant et l'autre contenu dans la mesure où l'espace contient plusieurs lieux chargés de sens. , Espace et lieu sont subjectifs car tous deux peuvent être dotés de valeurs positives ou négatives. Nous concluons cette distinction avec la citation de Thomas Guillaumot :

[L]e lieu désigne une aire aux limites perceptibles. L'espace, lui, contient [sic]. Ainsi le lieu est une « espèce d'espace ». Le lieu peut contenir une aire, un peu d'espace, parfois habitable ; cela dépend de sa superficie. Un lieu est une quantité relative d'espace.

⁶³ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 102.

[...] L'espace se répand potentiellement à l'infini, le lieu détermine une origine possible de directions. On pourrait dire qu'ils sont respectivement le tout (espace) et l'un (lieu).⁶⁵

Après avoir abordé les définitions des différents concepts qui nous seront utiles dans notre analyse, nous devrions mettre l'accent sur la façon dont les lieux sont représentés ou du moins évoqués ainsi que sur la manière dont ces lieux influent sur la trame narrative. Nous sommes donc amenés à définir ce qu'est une poétique du lieu. Ensuite nous nous pencherons sur l'impact que peut entraîner le lieu sur la narration.

I.1.3. Poétique du lieu

Nous n'allons pas nous aventurer à définir de manière approfondie la poétique car nous allons être confrontés à un amalgame de disciplines. Néanmoins, sa définition met en exergue maintes ramifications qui étayent cette approche :

La poétique s'emboîte dans la rhétorique et la linguistique, elles-mêmes incluses dans la sémiologie, qui va du code de la route à la météorologie en passant par l'art... Cependant, dans le champ des études littéraires, la rhétorique et la sémiotique se présentent aussi comme des disciplines voisines de la poétique, de même que la stylistique qui s'attache en principe, à l'opposé de la poétique, à la singularité d'écriture des œuvres. En fait, la situation est loin d'être claire, et toutes ces disciplines, régulièrement redéfinies, s'enchevêtrent

⁶⁵ GUILLAUMOT Thomas, « Le spectateur comme objet », *L'objet et son lieu*, coll. « Arts plastiques », no 5, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 77-104, p. 80

ou se confondent sous la plume des théoriciens, dans une revendication globale de scientificité⁶⁶.

Aussi, le terme *poétique* « conformément à l'étymologie, renvoie à la fabrication des œuvres⁶⁷ », en d'autres termes, « il en est surtout venu à désigner, de manière assez floue, les principes théoriques qui informent une œuvre, un genre ou un moment de notre littérature⁶⁸ ». Cela dit, la plupart des critiques se mettent d'accord sur cette dimension de la poétique comme étant une méthode d'analyse.

Cependant, l'objet de notre étude par rapport à la poétique consiste à l'appliquer à ce qui est l'écriture des lieux en particulier et de l'espace en général. Tel est le cas de Élisabeth Nardout-Lafarge qui, dans son texte introductif du dossier « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », a bien éclairé les questionnements et les objectifs propres à la poétique du lieu :

Il s'agit ici à la fois de repérer les procédés qui construisent et dynamisent le lieu fictif pour faire apparaître les dispositifs narratifs qui en résultent, et d'interroger, à partir d'ensembles plus vastes, la construction notionnelle du lieu et ses effets axiologiques et idéologiques⁶⁹.

⁶⁶ FONTAINE David, *La poétique : introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993, p. 116.

⁶⁷ JARRETY Michel, *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2003, p. 3.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁹ NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans *temps zéro*, n° 6, 2013 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document97>. [Site consulté le 10 avril 2019].

Cela dit, après avoir abordé différentes conceptions de la notion de *lieu*, nous sommes amenés à nous interroger sur ce qu'est une poétique du (ou des) lieu(x). Nous tenons à souligner que dans notre analyse nous considérons essentiellement l'espace fictionnel comme une construction littéraire. Autrement dit, notre approche s'inscrit beaucoup moins dans la poétique bachelardienne, celle des rêveries et de l'imaginaire que dans l'étude interne des textes dibiens. Notre poétique du lieu nous conduira à interroger « l'élaboration du lieu littéraire dans ses rapports avec la construction de l'espace fictionnel, mais aussi avec la stylistique, comme, précisément avec l'imaginaire⁷⁰ ».

La poétique d'un lieu telle conçue dans la présente analyse permet de montrer ce sur quoi s'élabore l'imaginaire d'un lieu. C'est dire, qu'elle consiste à mettre en exergue les caractéristiques spatiales, les traits spécifiques et l'épaisseur symbolique de chaque lieu. L'imaginaire et le symbolisme des lieux sont directement interprétés par le lecteur grâce au processus d'intertextualité.

Chaque lieu répond à une topographie particulière qui le caractérise et le distingue d'autres lieux. Or, le même lieu littéraire peut avoir des valeurs symboliques contradictoires, cela dépend dans certains cas de l'angle de vision du descripteur. En effet, un lieu vu de l'intérieur n'a pas la même signification que s'il est perçu de l'extérieur tel est le cas du jardin dans certains écrits littéraires « le jardin apparaît ainsi le plus souvent, de l'intérieur, comme un lieu isolé, protégé et protecteur, de ce fait comme un espace de liberté ; de l'extérieur, dans la mesure où il est clos, comme un espace interdit et tentateur⁷¹ ».

⁷⁰ KRZYWKOWSKI Isabelle, « Poétique du jardin et poétique du lieu », *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 181.

⁷¹ *Ibid.*, p. 182.

Notamment, la symbolique d'un lieu littéraire s'appuie sur un substrat mythologique que la fiction met en œuvre à travers une poétique des lieux. Les interprétations mythologiques sur lesquelles repose l'allégorie des lieux littéraires diffèrent selon la culture, les croyances et l'époque de ces mythes. N'empêche qu'il subsiste des *schèmes*, des représentations communes à toutes les cultures et les époques. Cela dit, dans le monde littéraire chaque *topos* a son historicité et ses variétés. Son sens évolue dans l'espace et le temps selon le développement des idéologies et des traditions de chaque époque et de chaque civilisation. Cet intertexte mythologique ajouté à la topographie du lieu et travaillé par la fiction attribue au représentation du topos littéraire une complexité et une intrication éminentes. Ainsi le souligne KRZYWKOWSKI :

Le topos littéraire superpose ainsi le savoir vécu et le savoir transmis, à partir desquels se construit cette "intersubjectivité" dont parle Bachelard. Ces aspects, sur lesquels s'élabore l'imaginaire, ne sont néanmoins pas suffisants pour rendre compte de la construction de l'espace dans l'objet littéraire.⁷²

Aussi, d'après KRZYWKOWSKI il existe différentes manières d'introduire un lieu dans le texte. Pour ce, elle suggère les appellations et les définitions suivantes :

- *L'allusion* à travers laquelle on ne mentionne pas le lieu mais plutôt une fonction, une activité qui lui est liée ;
- la mention qui consiste uniquement à préciser et à déterminer le type du lieu en question ;

⁷² *Ibid.*, p. 183.

- la description sert à décrire un lieu à partir d'une vision panoramique ou itinérante. Elle peut être subjective, traduisant les impressions du descripteur ou objective dans la mesure où elle est taxinomique ou énumérative ;
- l'évocation recourt plutôt à l'intertextualité et l'imaginaire.

Les deux premiers procédés (l'allusion et la mention) ne fournissent aucun détail sur les lieux évoqués, c'est au lecteur de participer entièrement à leur reconstruction en plaquant son image de ces lieux sur le texte. Quant à la description, elle n'incite pas à une reconstruction individuelle du lecteur mais elle « [...] repose sur une image conceptuelle et quasi lexicalisée [du topos] qui reste abstraite⁷³». Cependant, l'évocation se fonde beaucoup plus sur la suggestion que sur la description. Elle permet au lecteur non seulement de se faire une image du lieu évoqué mais surtout de "décoder" les impressions et les sensations qu'il suscite.

Les liens entre l'espace fictionnel et son référent réel sont assez complexes dans la mesure où le texte tente souvent de désorienter le lecteur et de le détourner de toute appropriation. A cet usage, chaque écrivain recourt à divers procédés textuels afin d'épargner toute représentation mimétique et inscrire dans le texte un effet de déréalisation. Cela dit, écrire un lieu ne mène pas nécessairement à « "donner à voir", ni [à] décrire, mais plutôt [à] composer par le langage et dans le texte un espace pour l'action (sur le mode événementiel ou sur le mode symbolique), qui repose sur la mise en place d'une topographie dans laquelle les personnages puissent déambuler, et donc le lecteur se repérer⁷⁴». Cela nécessite un lexique assez particulier tels les adjectifs qualificatifs pour la description, les adverbes de lieux pour faciliter l'orientation et la localisation. Notamment, le texte est souvent doté de lexique spécialisé ; de verbes de

⁷³ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 186.

mouvements et ceux de perception qui témoignent le plus souvent des impressions que les personnages ont de ces lieux.

Ces différents procédés textuels peuvent s'appliquer sur tous les espaces fictionnels. Cependant, chaque lieu a ses spécificités et ses particularités que la poésie du lieu littéraire doit prendre en considération. Comme le souligne KRZYWYSKI :

Tous [les lieux littéraires] contiennent un champ métaphorique plus ou moins riche, et contraignent, par leurs caractéristiques spatiales comme par l'imaginaire qui leur est lié, certaines modalités de représentation, mais aussi certaines situations⁷⁵.

Le lieu et éventuellement l'imaginaire qui en découle incluent des spécificités thématiques, tel est le cas de l'écriture dibienne du lieu. A vrai dire, chaque lieu doit être traité en tenant compte des enjeux esthétiques contextuels. En effet, chaque époque privilégie telle ou telle valeur métaphorique d'un lieu, choisit l'écriture de certains lieux et en manifeste les caractéristiques afin de communiquer et de mettre en exergue son idéologie et son esthétique.

Néanmoins, l'écriture d'un lieu exige le recours à certains procédés adaptés à sa nature. Il y a entre autre des procédés stylistiques plus spécifiques à un lieu qu'à un autre. Donc, nous pouvons dire qu'il y a une écriture spécifique de chaque lieu telle l'écriture de la ville, de la maison, du jardin etc. Cette écriture s'appuie sur « la

⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

concordance entre le lieu, les procédés d'écriture et les registres qui se prêtent le mieux à l'évoquer ou le décrire, à en faire jouer toute la complexité⁷⁶ ».

I.1.4. Lieu et narration

Autrefois, l'étude de l'espace dans un texte se limitait à une simple analyse de sa description. Vincent Jouve soutenait cette conception, pour lui « [s]'interroger, d'un point de vue de poéticien, sur l'espace, c'est examiner les techniques et les enjeux de la description⁷⁷ ». Il affirme même que « [l]'analyse de l'espace [...] est habituellement exclue de la narratologie. En tant qu'élément du contenu (c'est-à-dire de l'histoire), l'espace n'a *a priori* pas sa place dans une étude de la forme⁷⁸ ». Cependant, les études littéraires des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix tel le *spatial turn* ont apporté une nouvelle approche dont l'objectif est défini par Antje Ziethen :

[L]es nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale⁷⁹

⁷⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁷ JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 3e édition, Coll. « Cursus Lettres », Paris, Armand Colin, 2010, p. 51.

⁷⁸ *Ibid.* p. 42.

⁷⁹ ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, pp. 3-29, p.3-4.

Cela dit, les approches qui ne considéraient l'espace et les lieux que comme de simples décors n'entraînant aucune influence sur la diégèse et ses composantes ont été totalement rejetées. Désormais, la majorité des chercheurs reconnaissent cette *actantialisation* de l'espace et des lieux. Le lieu n'est plus un simple cadre, il est plutôt le moteur du récit voire même de l'intrigue. D'ailleurs, Gérard Genette est l'un des premiers qui se sont interrogés sur cette « [...] spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ⁸⁰ ». Ce questionnement pertinent a incité plusieurs chercheurs à travailler sur la façon dont les lieux contribuent à la narration. Dans son analyse d'*Alfanhui*⁸¹ Jean Alsina a essayé d'intégrer l'espace dans le model narratologique. Dans son essai, Alsina s'appuie sur la catégorisation de Genette. En effet, il se penche sur les relations entre l'espace et les trois composantes de la diégèse : l'histoire, le récit et la narration. Mais, tout comme Genette, Alsina ne considère pas l'espace comme forme narrative autonome. Il lie toujours l'espace au temps allant même à appliquer les catégories temporelles d'ordre, de résumé, de pause et d'ellipse dans son analyse de l'espace et des lieux.

En revanche, les travaux de Fernando Lambert nous sont plus utiles dans notre analyse car tout comme Lambert, notre objectif consiste à dégager les caractéristiques distinctives de l'espace et des lieux diéïens et d'en dégager une figure d'ensemble. En effet, pour Lambert chaque écrivain recourt à des figures spatiales qui incluent les différents espaces et lieux inscrits dans son récit. La figure spatiale est donc « ponctuelle et liée à un évènement ou à une chaîne d'évènements, à une séquence

⁸⁰ GENETTE Gérard, « la Littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

⁸¹ ALSINA Jean, « Espace et narratologie. (Gérard Genette et *Alfanhui*) », dans *Espaces. Séminaire d'études littéraires*, Jean Dousset (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Hespérides), 1988, p. 143-158.

narrative — un récit peut contenir plusieurs figures spatiales différentes que la narration relie en général à l'histoire —⁸² ». Il peut s'agir d'une figure unique ou de figures multiples. Ainsi, les différentes figures spatiales s'articulent et forment une grande figure spatiale appelée *configuration spatiale* qui consiste à son tour à « [...] rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit.⁸³ ». La narration, quant à elle, construit les figures spatiales et la configuration spatiale afin que l'espace, de par sa participation majeure dans la trame narrative, contribue à produire du sens.

Lambert a emprunté la catégorisation de Tzvetan Todorov⁸⁴ pour expliquer la disposition des figures spatiales dans un récit. Ainsi, les figures spatiales peuvent être *enchaînées*, quand elles sont juxtaposées se succédant linéairement, elles peuvent être notamment *alternées* quand le narrateur évoque deux figures spatiales en même temps, en faisant allusion tantôt à l'une tantôt à l'autre, comme elles peuvent être aussi *enchâssées*, quand on inclue une figure spatiale à l'intérieur d'une autre et ce par le biais de récits enchâssés. Enfin, une autre catégorie a été soulignée par Lambert, celle des figures spatiales superposées, il l'explique ainsi :

Il arrive qu'une même figure spatiale revienne dans le récit et que chaque fois, soit elle donne lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, soit elle est soumise à un nouveau regard, c'est-à-dire à une nouvelle focalisation. Nous sommes alors en présence de figures spatiales superposées.⁸⁵

Il est à noter aussi que ces figures spatiales peuvent être *complètes* ou *partielles* selon la quantité de détails et de renseignements qu'elles fournissent. Or, les

⁸² LAMBERT Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, Volume 30, Numéro 2, hiver 1998, p 114.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Voir TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, no 1, 1966, p. 125-151.

⁸⁵ LAMBERT Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », *op.cit.*, p 115.

figures complètes sont rarissimes car, volontairement, le narrateur, s'abstient de fournir quelques indications dans le but de laisser le lecteur les déceler. Donc, ce sont les figures spatiales partielles qui prédominent dans le récit, elles sont *complétives* quand elles ajoutent de nouvelles informations, *répétitives* quand elles se réitèrent et *antithétiques* quand elles réfutent une donnée précédente. Cette typologie des figures spatiales nous permettra, dans notre analyse, de saisir le lieu dibien et d'établir un appareil descriptif de ses caractéristiques.

Cependant, malgré son utilité, cette catégorisation de Lambert reste insuffisante pour notre analyse car elle ne prend pas en considération l'aspect mémoriel, référentiel et imaginaire des diverses figures spatiales. En effet, ces catégories se limitent à expliquer les liens entre les figures spatiales dans un texte et à exposer les informations qu'une figure spatiale révèle d'un lieu donné.

Et comme notre corpus est doté de diverses formes de lieux, il nous est indispensable de recourir à une autre terminologie que celle de Lambert afin de pouvoir cerner entièrement les lieux dibiens. D'ailleurs, les lieux de mémoire, les lieux imaginaires marquent fortement l'écriture dibienne. Ils « s'avèrent tout aussi révélateurs d'une conception singulière de l'espace, sinon plus, que les lieux de la réalité⁸⁶ ».

Cependant, aux figures spatiales mentionnées par Lambert, s'ajoutent trois autres types de figures spatiales soulignées par Lahaie. Il s'agit des figures *fusionnées*, *dérivées* et *projetées*. La première a lieu quand « deux figures spatiales se trouvent entremêlées par les artifices de la narration. Un personnage impliqué dans un phénomène de fusion pourra ainsi avoir l'impression qu'il occupe deux espaces à la

⁸⁶ LAHAIE Christiane, *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine, op.cit.*, p. 38.

fois⁸⁷. » La deuxième empruntée à Marie-Claude Lapalme, désigne « des figures spatiales fort partielles qui apparaissent et réapparaissent dans un même texte, sans qu'il soit pour autant possible de déterminer si elles évoquent un lieu récurrent ou une suite de lieux très semblables⁸⁸. » Or, la troisième indique le passage du personnage d'une figure spatiale souvent référentielle à une autre plutôt mémorielle ou imaginaire. Cela dit, de par sa diversité et sa richesse, cette terminologie nous sera d'une grande utilité dans notre analyse. Nous pourrons ainsi définir et caractériser la structure des lieux dibiens au sein de sa narration.

I.2. La représentation du lieu dans l'œuvre dibiennaise

Dans la littérature algérienne d'expression française, l'espace a particulièrement une valeur politique et culturelle, c'est le cas ainsi des écrits de tout pays anciennement colonisé. En effet, cet espace géographique définit non seulement une nation, une identité mais représente l'emblème de toute une population. Tout individu est défini selon l'espace auquel il se réfère.

Toutefois, la littérature algérienne n'est pas la première à décrire l'espace du pays, la littérature coloniale et l'anthropologie l'ont précédées. Les premiers écrits des années cinquante étaient appelés « romans ethnographiques », ils décrivaient la réalité et les spécificités de l'espace national et sollicitaient sa reconnaissance.

Notamment, les écrivains algériens disent et décrivent les lieux à partir desquels ils définissent une identité voire une appartenance. Ils retrouvent cette identité

⁸⁷ BOYER Marc, *L'espace et le fantastique : étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2004, p. 36-37, cité par C. LAHAIE dans *Ces mondes brefs* [...], p. 56. Il est à noter que la terminologie « figures projetées » et « figures fusionnées », viennent éventuellement de Marc Boyer.

⁸⁸ Christiane, LAHAIE, *Ces mondes brefs, Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, op.cit., p. 56.

"perdue" par un retour sur les lieux originels, lieux d'enfance et de jeunesse car pour eux, l'espace adulte est toujours un espace autre. Autrement dit, la littérature algérienne d'expression française est une écriture d'errance, d'aliénation et d'enracinement, tel l'affirme Dib en définissant l'art du romancier dans *La Grande Maison* :

Une œuvre ne peut avoir de valeur que dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans le pays auquel on appartient, où elle nous introduit dans un monde qui est le nôtre avec ses complexités et ses déchirements⁸⁹.

Dib est l'un des premiers écrivains algériens à avoir exprimé dans ses écrits ce mal d'être loin de sa terre mère. Sa patrie et plus particulièrement sa ville natale, Tlemcen demeurent donc la matrice de son imaginaire. En fait, dans l'écriture dibienne nous sommes en présence d'une poétique du sol natal qui représente évidemment un repère identitaire. Par le biais de cette poétique, Dib exprime une quête de lieu et de temps perdus. Ces premiers textes tels *La grande maison*, *L'incendie* et *Le métier à tisser* où le référent historique est incontestablement présent, revendiquent incessamment et douloureusement un espace colonisé, possédé par l'autre. C'est le cas des fellahs de *L'incendie* qui, dépossédés de leurs terres et dépourvus de pouvoir, témoignent de cette tortueuse nostalgie mélancolique et du désir ardent de reprendre ce qui devait leur appartenir :

Ainsi rumaient, des heures durant, les cultivateurs de Bni Boublen-le-Haut, tout en semant, en émondant les arbres, en soignant les bêtes, et même en dormant. Cette réflexion palpait en eux comme le sang dans

⁸⁹ DIB Mohammed, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 3.

leurs artères, irrigant leur tête de désirs lents et épais, d'envies insoupçonnées. Ils s'en allaient d'une tâche à l'autre avec cette nostalgie de la terre qui leur aspirait l'âme et maintenait devant leurs yeux un mirage quotidien. (L'incendie : p 32)

Devenus étrangers par rapport à leurs terres, réduits en esclaves et dépouillés de leurs biens par le colonisateur, les fellahs requêtaient une réappropriation de leur terre et tenaient ardemment à mettre un terme à ce sentiment d'humiliation. C'est ainsi que l'un des plus vieux des fellahs, Ben Youb s'exprimait avec amertume :

_ Ne sommes-nous pas comme des étrangers dans notre pays ! [...] On croirait que c'est nous les étrangers, et les étrangers les vrais gens d'ici. Devenus les maîtres de tout, ils veulent devenir du coup nos maîtres aussi. Et, gorgés des richesses de notre sol, ils se font un devoir de nous haïr. N'empêche que ces terres sont toutes à nous, [...] elles nous ont été enlevées. Maintenant avec elles, avec notre propre terre, ils nous étouffent. (L'incendie : p 46)

Dib exprime cet enracinement et ce rattachement à la terre maternelle à travers les propos des personnages qui cherchent à se faire entendre et à faire sentir leur indignation. Notamment, cette quête du territoire perdu a suscité chez les protagonistes une quête de soi, quête intérieure qui se manifeste à travers le mouvement et le déplacement incessants de ces derniers et par le biais d'un perpétuel va et vient extérieur et intérieur. Le personnage dibien s'avère intimement lié à l'espace romanesque qui l'entoure. La spatialité dibienne est donc subjective, symbolique et surtout porteuse de sens, comme le confirme Charles Bonn :

Les récits (...) sont également produits par un certain nombre de lieux et d'espace. Ces lieux et ces espaces

deviennent ainsi producteurs de sens, et s'intègrent dans l'économie narrative globale du roman, non seulement en tant que point de rencontre entre les différents récits(...) les produisent à leur tour, dans un échange fondateur constant⁹⁰.

Les lieux dibiens sont des lieux fonctionnels dans la mesure où ils ne servent pas que de décor à l'action, bien plus, ils contribuent à l'évolution de l'intrigue et la conditionnent. De plus, ces lieux reflètent l'état psychologique et affectif des personnages qui s'y trouvent. Ainsi, les lieux dibiens arrivent à combler les non-dits.

En outre, la description des lieux est omniprésente dans les récits dibiens. Elle informe le lecteur sur l'état du cadre dans lequel se déroule l'action et où se trouve le personnage. A travers la description des lieux, Dib dépeint un milieu social et culturel, raconte une situation historique. Et c'est cette fonction de la description que souligne Philippe Hamon :

La description est une figure de pensées par développement qui au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes⁹¹

A travers la description d'un milieu de vie telle *Dar Sbitar*, Dib permet à son lecteur d'identifier, de saisir et de cerner les personnages qui y vivent avant même de les découvrir. Glaude Pierre et Yves Reuter explique que :

⁹⁰ BONN Charles, Le roman algérien contemporain de langue française, 2eme partie. *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982, p.76

⁹¹HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981, p. 9.

Par le jeu des relations qui s'établissent entre le personnage et son milieu, il dépend de l'espace social où il évolue, espace qui détermine sa personnalité et en même temps l'explique. Dans son environnement se réfléchit son image, la description des lieux où il vit redouble son portrait physique et moral⁹²

Or, le lieu dibien est le miroir et le reflet du personnage. Aussi, le lieu ne peut avoir de sens sans la présence ou du moins le passage des personnages. C'est dire que le lieu véhicule des valeurs selon les sujets qui l'occupent. En effet, selon Ki-Jeong Song :

Tous les espaces prennent la signification par rapport aux sujets [...] L'espace n'a pas de sens propre en lui-même. Ce qui est important, ce n'est pas le signe lui-même, mais la relation entre les signes.⁹³

Nous ne pouvons donc étudier le personnage, l'intrigue et les lieux dibiens séparément car ils entretiennent des liens très étroits, l'un détermine l'autre.

Le rapport de Dib à la composante spatiale implique affection, douleur, désir et quête. Nous allons voir dans les chapitres qui suivront comment cette écriture du lieu perdu parfois démoli, métamorphosé ou disparu à jamais fait l'objet d'une quête. Aussi, Dib au moyen d'une poétique de lieu qui lui est singulière tient à la réappropriation de ces lieux jadis perdus.

⁹² GLAUDE Pierre, REUTER Yves, *Le personnage*, Presses universitaires de France, Paris, 1998, p. 26.

⁹³ SONG Ki-Jeong, *La sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la Quarantaine*, Université d'Ewha, Séoul (Corée de sud), 2012, p. 373-374.

Il est à souligner que dans l'œuvre dibienne, nous sommes en présence de deux espaces différents : la première partie de son œuvre met en scène un espace réel ; celui de l'Algérie colonisée, il est représenté comme étant un espace volé voire violé. Tandis que la seconde partie tend à écrire un espace d'éloignement, d'aliénation et d'exil qui est plus mémoriel, instable voire même fugitif.

Dib déploie aussi une écriture de réinvention d'espace en transfigurant un lieu selon ses sensations et ses désirs. Il attribue aux lieux décrits une atmosphère, un décor et une ambiance qui traduisent ses impressions, son opinion. Charles Bonn note que :

L'espace réel géographique subira (...) des déplacements et des replacements qui aboutiront au réagencement de l'espace textuel produisant ainsi une mouvance géographique, discursive et générique⁹⁴.

Dans la totalité du corpus étudié les lieux constituent la composante fondamentale de l'intrigue et de la trame narrative, ils représentent notamment le thème principal de chaque récit. Ainsi, dans les écrits dibiens *l'espace est partout présent*⁹⁵, chaque récit est lié à un espace et à des lieux porteurs de significations.

Quant aux appellations toponymiques employées par Mohammed Dib dans la majorité de ses écrits proviennent de référents réels. Dans la trilogie « Algérie »⁹⁶ et *dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture* les noms des quartiers, des rues, des villages

⁹⁴ BONN Charles, *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France*, l'Harmattan, France, 2004, p.225

⁹⁵ MATORE, in Gérard GENNETTE, *Figure I*, Seuil, 1966, p.108.

⁹⁶ La trilogie « Algérie » comporte trois romans publiés au Seuil : *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957).

voire même des tribus sont tous réels, authentiques. Les lieux dibiens font toujours référence à Tlemcen, sa ville natale qui témoigne sa naissance et celle de sa vocation.

A travers son écriture, Dib a pris le soin de nous faire découvrir tous types de lieux tlemceniens : lieux spirituels, culturels tels la mosquée et le mausolée de Sidi Boumédiène ; lieux intimes tel l'intérieur des maisons traditionnelles tlemceniennes ; lieux légendaires tels les rochers « Les trois frères », les villages tel Bni Boublen ainsi que les quartiers et les rues. Ces lieux à la fois réels et poétisés attribuent au texte dibiens un cadre et un ancrage réaliste, ils sont des témoins de l'Histoire.

Dib ne se limite pas à décrire un espace réaliste ou à représenter simplement le réel, il mobilise un espace poétisé qui est étroitement lié à sa vie et à sa vocation et auquel il attribue une charge symbolique et sémantique selon ses expériences personnelles.

Les lieux dibiens varient selon la modalité de leur écriture voire de leur insertion dans le récit. Certains lieux peuvent être nommés sans pour autant être décrits, ils ne servent qu'à contextualiser une action ou une parole, leur aspect physique est moins important. Parfois la description nous offre une vue panoramique sans trop s'attarder sur les détails « parvenu à une éminence qui porte le nom d'Attar, on embrasse du regard un vaste espace. Au levant le Sharf el-ghorab, [...] par-delà la route d'Oran et la voie ferrée, jusqu'aux terres à vignes et à blé de Saf-Saf, d'Hennaya et d'Aïn el-Hout [...]. Plus près, l'œil découvre la plaine d'Ymama, d'el-Kifane et de Bréa. » (L'incendie : p 7). Alors que d'autres ne sont guère nommés, ils sont à deviner à partir d'un détail, d'un personnage ou d'une ambiance. Prenons l'exemple de *La Grande Maison* où le narrateur ne nomme la ville où se déroulent les événements du récit qu'à la page 169. Avant ce passage, le lecteur savait seulement, à travers maints indices, qu'il s'agissait d'une ville algérienne « la vie se retirait de Tlemcen dont le grand soleil avait pris possession. [...] Tlemcen prolongeait son existence dans la pierre. » (La Grande Maison : p 169)

Les lieux varient donc selon leur indication et en fonction de celui qui les dépeint, ils sont soit observés et décrits par le narrateur lui-même ou rapportés par un personnage tel est le cas de Hadj Merzoug qui prenait la parole dans *Si Diable veut*, il examinait et décrivait le paysage qu'il regardait tout le long de la journée de l'embrasement de la porte « *Hadj Merzoug en est à dire aujourd'hui : les montagnes entrent en mue. Je le vois d'ici. De plus en plus léger, leur fourreau de neige se détache par pièces, par plaques. »* (*Si Diable veut* : p 17)

Les lieux dans l'œuvre dibienne ont une identité géographique ou sociale. Il peut s'agir de lieux intérieurs (maison, atelier, cellule...) ou extérieurs (rue, champs, boulevard...); lieux ouverts (patio...) ou lieux fermés d'où l'on regarde l'extérieur (la rôtisserie, le café...); lieux publics (marché, ville...) ou lieux intimes (chambre, demeure...). Il est question aussi de lieux réels ou fictifs; ainsi les lieux fictifs peuvent être imaginaires créés pour la diégèse, ou autres ceux rêvés qui représentent les lieux désirés.

Dans *la grande maison* Dib met en scène un espace imaginé par Omar. Après les lectures exercées en classe de textes décrivant un autre monde bien meilleur que le sien et fuyant une réalité amère et un espace rude, Omar ne pouvait qu'exprimer ses désirs en décrivant un quotidien qu'il aurait aimé vivre dans des lieux qu'il souhaitait habiter dans des réactions où il devait décrire des veillées au coin du feu :

« Alors Omar était obligé de mentir. Il complétait : le feu qui flambe dans la cheminée, le tic-tac de la pendule, la douce atmosphère du foyer pendant qu'il pleut, vente et fait nuit dehors. Ah ! Comme on se sent bien chez soi au coin du feu ! Ainsi : la maison de campagne où vous passez vos vacances. Le lierre grimpe sur la façade ; le ruisseau gazouille dans le pré voisin. L'air est pur, quel bonheur de respirer à pleins poumons ! Ainsi : le laboureur. Joyeux, il pousse sa charrue en

chantant, accompagné par les trilles de l'alouette. Ainsi : la cuisine. Les rangées de casseroles sont si bien astiquées et si reluisantes qu'on peut s'y mirer. Ainsi : Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans ses chaussures. Ainsi, les gâteaux de l'Aïd-el-Séghir, le mouton qu'on égorge à l'Aïd-el-Kébir... ainsi la vie ! » (La Grande Maison, p 18-19)

Lieux du dedans et du dehors, intimes et communs, hauts-lieux, milieux citadins et riverains, tous décrivent et racontent l'Histoire d'un peuple et le vécu d'une génération. Les lieux dibiens ne servent pas seulement de décor ou de cadre, bien plus, ces lieux nous parlent, hantent nos esprits et nos âmes car ils nous représentent en tant qu'Algériens et en tant qu'êtres humains. Autrement dit, l'œuvre dibienne ne doit pas être enfermée dans un contexte d'appartenance régionale, bien au-delà, c'est une œuvre à portée universelle.

A travers son écriture des lieux, Dib invente de nouveaux lieux et cela par le biais d'un triple processus d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. Autrement dit, le lieu dibien a une dimension esthétique qui concerne la façon dont il est décrit, transfiguré et inventé. Il a aussi une dimension mémorielle quand il constitue un embrayeur de la mémoire suscitant un passé et des souvenirs. Et enfin une dimension symbolique et poétique qui inclue divers paramètres textuels et extratextuels auxquels recourt l'auteur afin de conférer à ses lieux une identité et une écriture spécifique.

I.2.1. Le lieu comme processus d'esthétisation

Le rapport étroit entre Dib et l'espace décrit nous mène à nous interroger sur la dimension du regard voire le *regard descripteur*⁹⁷ qui joue un rôle important dans l'image donnée des lieux représentés. Il s'agit en fait d'un processus dans lequel « le paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau.⁹⁸ ». Dib met en scène Tlemcen, qu'est le lieu où l'on écrit, où l'écriture a commencé et le lieu dont on écrit, que l'écriture a suscité.

Les lieux dibiens ne sont pas tous écrits de la même manière. L'écriture des paysages, de la nature est marquée par plus de littéarité que celle des espaces intérieurs. Il est évident que la description dibienne des lieux ne peut se détacher de sa fonction référentielle. Elle est essentiellement réaliste et n'a pas cette ambition ornementale, surtout dans la trilogie Algérie et dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. D'ailleurs, Dib n'attribue guère de noms fictifs à ses lieux car la conjoncture coloniale et le contexte tragique de l'Algérie l'en incitent. Il conserve toujours cette ficelle entre le réel et le fictif afin que son lecteur puisse se reconnaître, se situer et afin d'attribuer une certaine authenticité et un certain réalisme à son œuvre, tel le souligne Henri Mitterand :

Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai...⁹⁹

⁹⁷ Une notion développée par Philippe Hamon dans son ouvrage *Du descriptif*.

⁹⁸ HAMON Philippe, *Du descriptif, op.cit.*, p.172.

⁹⁹ Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, (écriture), 1980, p 194.

En outre, la description des lieux dibiens assume aussi une fonction esthétique. Autrement dit, Dib ne se limite pas à évoquer les lieux sans leur attribuer une esthétique voire une représentation esthétisée. A travers sa propre écriture des lieux et en mettant en œuvre différents types d'énonciation, Dib transforme toute expérience visuelle en création artistique. Il recourt, ainsi dire, à la « picturalisation du monde extérieur » et à donner une vision nouvelle, différente des lieux et des habitations qui ne saurait coïncider avec la réalité.

A travers la vision du narrateur ou celle des personnages, Dib exprime son amour pour son pays et sa fascination pour ses terres, essentiellement sa campagne. « Terre [...] intraitable et sans eau » (Incendie : p 8), « pays désertique semé de monts lugubres » (Incendie : p 7), « nature désolée » (Incendie : p 8), ces lieux pourtant dépossédés, spoliés et ces terres incultes et stériles ne font qu'inspirer l'auteur et le rapprocher d'avantage des siens. Son engouement pour sa patrie ne cesse de se manifester dans son écriture esthétique des lieux originels. Se rapprochant de ces lieux, narrateur ou personnages éprouvent de la joie, de l'envoûtement « J'y arrive, à ces jardins de l'éternité, j'y suis ; de vrais jardins assurément : bucoliques, virgiliens. [...], et c'est la campagne, la toujours merveilleuse campagne. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 104)

Nous assistons, dans l'écriture dibiennne, à d'importantes représentations esthétiques des lieux inspirant une sombre tristesse et une profonde mélancolie car les textes dibiens s'inscrivent dans la tradition littéraire algérienne des romans de la terre ou plus précisément des romans de la perte de la terre. L'Incendie est l'œuvre incontournable qui dit et décrit avec une douloureuse nostalgie les espaces de la dépossession, du dépouillement « ils s'en allaient d'une tâche à l'autre avec cette nostalgie de la terre qui leur aspirait l'âme. » (L'incendie : p 32). Ce viol de la terre par le colonisateur a marqué l'auteur et a eu un impact sur son écriture, la terre n'est pas un simple décor, elle est un espace vivant, elle souffre tout comme l'indigène colonisé et reflète son état d'âme. Le paysage décrit est aride, sans vie, il inspire la

mort « sans transition, leur succède un pays désertique semé de monts lugubres. » (L'incendie : p 7). Une nature désolée où les indigènes vivent relégués du monde et où « la civilisation n'a jamais existé ; [...]. Sur ces sommets, le destin du monde se réduit à la misère. » (L'incendie : p 8). Même de ces terres où on éprouve un sentiment aigu de solitude et d'abandon, Dib en fait une représentation esthétisée « [...] on avance dans une lande où le vent fait crépiter les éventails épineux des palmiers nains, et que des touffes de genêts épanouis semblent éclairer. » (L'incendie : p 7).

La description dibienne passe le plus souvent par le point de vue subjectif d'un personnage « le soleil flamboya un dernier instant et l'air ardent entourait les cimes. Insensiblement la lumière du jour remonta le long de la montagne vers les sommets ; ce fut bientôt le crépuscule. Un sentiment de quiétude s'empara du cœur d'Omar. » (L'incendie : p 10). On ne trouve quasiment pas de description pure des lieux, Dib parvient souvent à motiver sa description des lieux en y introduisant le regard descripteur¹⁰⁰ d'un personnage « De sa place Omar observait le ciel qui se transformait en une vague phosphorescence où les étoiles se noyaient. » (La Grande Maison : p 120) ou en y introduisant son état d'esprit. De ce fait, la description des lieux n'interrompt point la temporalité du récit, elle s'y trouve insérée et donne par conséquent un effet naturel.

L'activité descriptive dans l'écriture dibienne est un moyen sémiotique que Dib met en œuvre afin d'interpréter le réel et de le restituer et où « s'expose le savoir stylistique de l'auteur et où peuvent s'entasser métaphores, comparaisons, adjectifs pittoresques et figures de tout ordre¹⁰¹ ». Ville et campagne de Tlemcen nous sont données à voir à travers le regard de Dib et via tout un processus dans lequel « le

¹⁰⁰ Un terme emprunté à Philippe Hamon de son ouvrage intitulé « Du descriptif ».

¹⁰¹ HAMON Philippe. *La Description Littéraire, Anthologie de textes théoriques et critiques*, op.cit., p. 6.

paradigme des objets, des parties, des qualités, etc., constituant l'objet à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau¹⁰².» Dib nous transmet l'image de l'Algérie qu'il voit et qu'il voudrait faire voire, c'est pour cette raison d'ailleurs qu'il met en avant l'aspect réaliste des lieux décrits.

Dans notre corpus, les descriptions des lieux diffèrent d'un ouvrage à un autre. *L'Incendie et Tlemcen ou les lieux de l'écriture* attribuent plus d'importance à la description que les autres romans. Le premier nous fait un tableau de la vie des champs dans la campagne de Bni Boublen alors que le second nous offre une vue panoramique du Tlemcen d'antan. Cela ne prétend guère que les autres romans du corpus ne confèrent aucun intérêt à la description, mais elle y est faite succinctement et discrètement. En outre, les récits dibiens sont tissés d'événements qui relèvent d'éléments réels, c'est la raison pour laquelle les repères spatiaux et les descriptions de l'atmosphère générale y sont foisonnants. La description, des lieux en particulier, ne se détachent point du récit, elle le complète. Les passages descriptifs font partie intégrante de la trame narrative et de la composition du récit, il n'y a pas de rupture entre les deux. Par ailleurs, dans *L'univers du roman*, Bourneuf et Ouellet précisent que :

Narrer et décrire sont deux opérations semblables en ce sens qu'elles se traduisent toutes deux par une séquence de mots (« succession temporelle du discours ») mais leur objet est différent : la narration restitue « la succession également temporelle des événements », la description représente « des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace¹⁰³

¹⁰² HAMON Philippe. *Du descriptif*, op.cit., p.172.

¹⁰³ BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, (1995) [1972], p. 109.

Dans notre corpus, nous assistons à la description de deux mondes différents : le monde rural représenté par la ville de Tlemcen, ses maisons, ses rues et ses habitants et le monde urbain représenté par Bni Boublen, ses terres, ses champs et ses paysans. Les deux mondes mettent en scène la violation spatiale, la privation de l'indigène de son territoire. Dans l'Incendie, les terres n'appartiennent plus à leurs propriétaires, les fellahs, et la description que fait Dib des terres et des champs manifeste cette perte de la terre et exprime le désir de la récupérer.

Or, la description chez Dib est plus révélatrice que décoratrice, elle représente les lieux et répond aux quatre fonctions énumérées par Jouve traitant les travaux de Hamon :

Mimésique (donner l'illusion de la réalité) ;
mathésique (diffuser un savoir sur le monde) ;
sémiosique (éclairer le sens de l'histoire : donner des informations, connoter une atmosphère, évaluer un personnage, dramatiser le récit, préparer la suite de l'histoire) ; esthétique (répondre aux exigences d'un courant littéraire)¹⁰⁴.

La description dibienne des lieux exerce une fonction mimésique car Dib fait appel aux caractéristiques sensibles du lieu telles les sensations olfactives qui s'y dégagent « les coins les plus obscurs de la chambre, où la nuit se pelotonnait toujours, tressaillaient doucement ; dans une vielle odeur de fumée lourde et âcre les corps abandonnaient le sommeil en geignant [...]. Une odeur de café flottait dans l'air frais du matin.» (La Grande Maison : p 70- 71). A travers cette représentation esthétisée de

¹⁰⁴ JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, op.cit., p. 43.

la chambre au réveil, Dib recourt aux particularités du lieu susceptibles de conditionner les dispositions d'esprit des personnages telles l'obscurité et les odeurs. Les perceptions olfactives ont une grande influence sur l'état physique et mental des personnages, ces derniers peuvent en éprouver une sensation de bien-être ou de malaise. Tel est le cas du désagrément ressenti par les habitants de Dar Sbitar suite à l'odeur irrespirable dégagée par la grand-mère infirme « Dès que le soleil tombait, l'odeur s'étalait. Elle adhérait aux souffles tièdes de la nuit. Elle rampait jusqu'à ceux qui étaient dans les chambres. Imprégnée, Dar-Sbitar en était pénétrée jusqu'à la pierre. » ((La Grande Maison : p 155).

Ainsi les couleurs et les formes ne sont guère insignifiantes dans la description dibienne. Certaines couleurs traduisent une atmosphère de lassitude et influent négativement sur l'état psychique du personnage ; « la chambre tout en longueur, au pavement de carreaux rouges, aux murs chaulés verts, semblait abandonnée, avec ses maigres peaux de mouton et ses loques, son buffet fait en planches de caisses, la vieille natte qui recouvrait en partie le sol. » (Le métier à tisser : p 36) alors que d'autres apaisent ceux qui les voient, redonnent vie aux lieux et à ceux qui les occupent :

Le printemps naquit en une nuit. Des torrents de lumières prodigués au sortir d'un infini crépuscule. [...] les feuilles repoussèrent aux arbres dont la membrure noire se couvrit d'une légère mousse verte [...]. Nez en l'air, les gens cherchèrent à lire dans le retour du soleil, les premiers chants d'oiseaux, des signes favorables. (Le métier à tisser : p 77)

Les descriptions dans le texte dibiens remplissent une fonction mathésique dans la mesure où elles représentent des lieux que nous avons déjà vus voire même

habités mais que nous n'avons pas remarqués de la même manière et sous le même angle, d'où la diffusion du savoir.

La description des lieux dibiens exerce une fonction sémiotique étant donné qu'elle tisse des liens étroits entre le décor romanesque¹⁰⁵ voire l'atmosphère d'un lieu et la psychologie des personnages qui s'y trouvent :

L'espace romanesque [...] suppose une topographie assurée, donnée, qui, dans les formalisations contemporaines, renvoie à une dramatisation du moi, et au jeu des points de vue, moyen d'associer la variable du narrateur et l'organisation du monde déjà présent. Espace et personnalité restent dans un rapport de réciprocité.¹⁰⁶

Voir et décrire se rencontrent dans l'écriture dibienne du lieu, narrateurs ou personnages ont ce don de décrire, de picturaliser le paysage qui les entoure. Les lieux et l'espace contemplés sont mis en scène, cadrés et représentés avec profondeur. Lors de la lecture des passages descriptifs, le lecteur a l'impression d'être devant un tableau peint par un grand artiste, il ne peut s'empêcher de se faire des images mentales.

¹⁰⁵ Par décor romanesque, Ricard entend « l'ensemble des notations, descriptions ou évocations qui produisent autour de l'action et des personnages du roman l'image d'un monde physique composé de couleurs, formes, sons, odeurs, etc. » (1972 : 343). Le terme « décor » nous semble cependant limité. Ainsi, Weisgerber considère le décor comme une partie de l'espace romanesque : « L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part. » (1978 : 14).

¹⁰⁶ BESSIERE Jean, « Espace et ubiquité romanesque chez Raymond Queneau ». Dans Michel Crouzet (dir.) *Espaces romanesques*. Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 227-228.

Autrement dit, il voit véritablement le paysage décrit. Nous citons à titre d'exemple un passage décrivant la campagne à la tombée de la nuit :

La campagne pénétrait dans la nuit à mesure que reculait une ligne de blancheur qui fusait faiblement à la limite des terres. Tout près, le plateau de Lalla Sėti érigeait sa masse : on n'en pouvait voir que le front, qui était d'une lourdeur terrible, étique. Bien que plus haute, la forêt de pins, à côté, paraissait enveloppée d'une douceur de grosses plumes. Le soleil flamboya un dernier instant et l'air ardent entourait les cimes. Insensiblement la lumière du jour remonta le long de la montagne vers les sommets ; ce fut bientôt le crépuscule. [...] Un foyer sans flamme qui incendiait les terres et les monts, à l'occident, se recroquevillait comme une feuille qui se consume lentement. (L'incendie : p 10)

La description esthétisée du paysage nourrit abondamment l'écriture dibienne. Il recourt énormément à l'usage d'éléments de la peinture à savoir les couleurs, la lumière, l'obscurité et surtout le clair-obscur.

L'obscurité s'était épaissie au-dessous de la crête des monts dont le profil émergeait dans un ciel tragique, sans clarté, sans ombre, qui verdissait immensément. Au fond de la plaine, sur un lac de lave gris sombre, clignotait une minuscule pointe de lumière : la ferme Villard ; plus loin, dans une brume, reposaient les lumières de Tlemcen et des villages. (L'incendie : p 14)

Comme nous l'avons déjà signalé, les textes dibiens mettent en scène une poétique de la violation spatiale. C'est dire que l'écriture des lieux dépeint la douleur de la perte de la terre. La description elle-même manifeste cette affliction. La terre est en deuil tout comme les fellahs dépossédés, sa couleur en est affectée « Les hautes terres baignaient à présent dans le noir [...]. Le pays ne fut plus qu'une mer de brume qui se balançait doucement » (L'incendie : p 17)

Ces procédés permettent de transformer l'image verbale donnée par le texte en une image visuelle créée par l'artiste qu'est Dib, en effet, « l'écriture quand elle atteint une certaine qualité d'intensité, l'*énargéia* presque par laquelle les anciennes rhétoriques prétendaient que la parole rivalise, en ses effets sur la *phantasia*, avec ceux que produisent à nos yeux les choses visibles¹⁰⁷.»

Les descriptions des lieux dibiens sont générées par la tension de la perte, de l'absence et du manque exprimée par les personnages ou les narrateurs des différents romans. Dans l'œuvre dibienne, Tlemcen, ville natale de Mohammed Dib est décrite sous le regard admiratif du narrateur :

Mais bientôt apparut la foule du Beylick. Des toits des baraques assises en carré au milieu de place, débordaient des guirlandes de paniers de roseau. Derrière une ceinture d'éventaires, d'autres éventaires, des cases de marchands de légumes, des rôtisseries se cachaient, cœur vert et sombre où s'ouvraient les blessures violettes des boucheries. Une vive odeur maraichère planait. La pluie s'acharnait à délayer les verts et les gris des arbres... » (Le métier à tisser : p 21)

¹⁰⁷ VOUILLOUX Bernard, « Le Tableau dans la crypte ». Dans Cahiers Julien Gracq 2, Un écrivain moderne. Paris : Lettres modernes, 1994, p. 201.

Aussi, les lieux décrits entretiennent des liens profonds avec l'enfance de l'écrivain, sa jeunesse et sa vocation « Je m'établissais dans un angle pour me livrer à mes exercices d'écriture et, dans mon souvenir, la saison s'y prêtait à longueur d'année, ce qui ne se peut pas : en hiver, pluies, froids et neiges ensemble nous valent à Tlemcen des journées sibériennes. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 47-48). D'ailleurs, dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, le regard que porte le narrateur sur Tlemcen est celui d'un adulte, on remarque un rapport de distance avec le passé. La description des lieux met en scène une ville qui s'est métamorphosée suite à de nombreux événements historiques. Nous sommes en présence d'une comparaison du Tlemcen d'avant et d'après la guerre. Quant au récit *Si Diable veut*, il met en scène l'expérience du retour au pays d'origine et sa découverte par le personnage Ymran, de nombreux passages descriptifs esthétisés traduisent la fascination du regard descripteur :

Ainsi, pour l'avoir perdu, son pays n'abandonnait pas Ymran. Attaché à lui, il n'omettait pas de le visiter de sa lumière. Hauteur des montagnes, sonorité de l'air, feu acéré du même air en saison froide ; feux, calcinations en été : cela, et le ciel, un ciel qui a raison sur tout. [...] Ce ciel à couper le souffle et sous lequel pourtant on respire mieux qu'ailleurs. » (Si Diable veut : p 45-46)

Cependant, dans *Si Diable veut* le narrateur, qui souffrait d'une crise d'identité, attribue moins d'importance à la description des lieux qu'à leur symbolique. L'espace a une portée universelle, il contribue dans la quête de soi du personnage.

Ainsi, différents procédés linguistiques sont mis en texte afin de renforcer la picturalisation des lieux dans les récits dibiens, notamment la description, la

métaphorisation et la symbolisation qui attribuent à la représentation des lieux une épaisseur et un fond solide. D'ailleurs, Dib a cette capacité d'attribuer aux mots leur épaisseur et leur pouvoir visuel et surtout symbolique.

Toutefois, à travers son écriture testimoniale, Dib rend hommage aux lieux de son enfance, de sa jeunesse, notamment à ceux qui témoignent la naissance de sa vocation ; les lieux de l'écriture. Par le biais d'une écriture mnémonique Dib voudrait restituer la mémoire des lieux originels et à leur tour ces lieux lui permettent la résurrection d'un passé qui semblait perdu à jamais et le réveil des souvenirs lointains.

I.2.2. Le lieu comme processus d'intériorisation

La restitution des lieux par le biais de l'écriture ou leur constitution, quand ces derniers sont fictifs, font appel au processus d'intériorisation. Ce processus intervient chez les écrivains déterritorialisés, déracinés, exilés tel Dib. Dans la quête de l'écrivain déraciné, les lieux sont soit désirés ou rejetés. Le lieu dans ce cas « échappe à la géographie ordinaire pour devenir le point nodal d'une cartographie intérieure, un site élémentaire et existentiel.¹⁰⁸».

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, le récit qui traduit le plus le processus d'intériorisation, Dib cherche à reconstituer les souvenirs de sa ville natale en mettant en scène une géographie qui n'est autre que sa « méthode de rêver la terre¹⁰⁹.». Il recourt involontairement au rêve afin de substituer une réalité inaccessible. Dib a « remodelé [Tlemcen] selon le contour de [ses] rêveries intimes et lui a prêté chair et

¹⁰⁸ AURAIX-JONCHIERE Pascale, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 8.

¹⁰⁹ Cf. BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948, pp. 67, 140.

vie selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité.¹¹⁰». Ainsi les lieux évoqués, le plus souvent déçus, font corps avec le scripteur. Les pulsions, les désirs et l'imagination contribuent à retranscrire ces lieux absents, lointains ou dépossédés. Ce lieu lointain devient la matrice de la création littéraire car il converge rêve et réalité.

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, le titre indique que l'espace est d'une grande envergure dans l'œuvre. Tlemcen, cet espace devenu inaccessible par contrainte, se veut l'objet de l'écriture de l'œuvre.

I.2.2.1. Tlemcen, un lieu d'inspiration

Comme étant un expatrié, Dib exprime dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* une certaine mélancolie à évoquer son passé. C'est avec nostalgie mêlée d'amertume qu'il se remémore le temps et l'espace de son enfance. Ainsi, il essaye de se rapprocher de sa terre mère en ravivant de vieux souvenirs et en se rattachant à une époque et à des lieux référant à ses origines. Dib n'a pas assigné une date fixe à chaque souvenir évoqué dans son texte. Cependant, tout événement passé est attaché à un cadre de données temporelles et spatiales qui permet de le situer dans l'espace et dans le temps. Aussi, le souvenir se matérialise et se complète grâce à une série d'indices.

Il arrive aussi que nous ne reconstituions le cadre temporel qu'après que le souvenir a reparu, et que nous soyons obligés, pour retrouver la date de l'événement, d'en examiner en détail toutes les parties. Même alors, puisque le souvenir conserve des traces de la période à laquelle il se rapporte, il n'a été rappelé peut-être que parce que nous avons entrevu

¹¹⁰ GRACQ Julien, *la forme d'une ville*, in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, t. II, p. 774.

ces traces, et pensé au temps où l'événement s'est produit¹¹¹

Dib oscille entre deux périodes déterminantes de son passé : son enfance et sa jeunesse. Mis à part la date des photos qu'il a prises lui-même en 1946 et de celles prises par Philippe Bordas en 1993 aucune autre date ne figure dans son récit : « Il me faut, devant ce cliché, faire un bond en arrière de cinquante ans ou presque. La prise de toutes les photographies qui figurent dans ce livre et sont de moi remontent effectivement à 1946, et toutes appartiennent à la même époque. » (Dib, 1994 : 63).

Néanmoins, Dib nous fournit maints détails et indices qui nous permettent de délimiter la période de sa vie à laquelle se rapportent tout événement et souvenir racontés. En effet, la période qu'évoque le plus Dib dans son texte est celle de son enfance. Textes et photographies renvoient majoritairement à cet âge qui semble l'avoir particulièrement marqué. Tels ses premiers exercices d'écriture à l'école : « visiter d'abord l'instrument, l'éprouver, en explorer le registre : je n'aspirais à guère plus, mais cela m'avais pris dès les bancs de l'école. Déjà, je me lançais dans des exercices d'écriture [...] je prenais plaisir à m'étonner moi-même et à étonner notre instituteur. » (Dib, 1994 :80). Ou encore ses premières expériences postérieurement, en tant que jeune homme dans la cour de leur maison :

¹¹¹ HALBWACHS Maurice, *LA MEMOIRE COLLECTIVE*, PARIS : PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 1950, p.60.

Le cadre premier de mes écritures fut cette cour [...] je m'établissais dans un angle pour me livrer à mes exercices d'écriture et, dans mon souvenir, la saison s'y prêtait à longueur d'année, ce qui ne se peut pas : en hiver, pluies, froids et neiges ensemble nous valent à Tlemcen des journées sibériennes. Ou bien écrivais-je seulement par beau temps ? (Dib, 1994 : 47).

C'est ainsi que Dib se rappelle les choses. Il raconte des fragments de son passé sans pour autant prêter une grande importance à la notion du temps. En revanche, c'est le cadre spatial qui l'interpelle le plus. Les lieux de son enfance et de sa jeunesse contribuent non seulement à localiser ses souvenirs mais surtout à les susciter, les raviver et les pérenniser.

De ce fait, Dib a pris le soin de bien identifier et discerner les lieux décrits dans son récit. Aucun n'est imaginaire. Ils sont tous réels, du moins, qui ont existé un jour. Et même si certains de ces lieux ont été démolis, leurs noms sont restés gravés dans la mémoire de Dib et dans l'histoire de sa ville natale, Tlemcen. Cette toponymie contribue à restituer la mémoire de lieux attestés et à représenter l'histoire d'un pays, l'Algérie.

Considérée comme un creuset de multiples cultures, langues et coutumes, l'Algérie a été témoin durant une période assez importante du passage de plusieurs civilisations. D'où provient d'ailleurs une onomastique et plus particulièrement une toponymie plurilingue. Celle-ci est donc porteuse d'une signification qui est le fruit d'un événement historique, géographique, linguistique ou ethnographique.

Dib dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture ne s'est pas limité à énumérer les noms des lieux sans accorder une majeure importance à leur signification. Il est à

souligner que la totalité des noms de lieux évoqués dans le récit de Dib proviennent de référents réels qu'ils soient historiques, sociaux ou religieux.

Tlemcen, la ville qui dès le titre du présent ouvrage est considérée comme un lieu d'écriture inclue à son tour maints lieux emblématiques. Ces derniers contribuent à stimuler la mémoire de l'auteur et d'attribuer, dès lors, un caractère fragmentaire à son écriture. Cependant, ces lieux ne sont pas que de simples embrayeurs, ils symbolisent en fait l'appartenance et l'affiliation. D'ailleurs, l'étymologie du nom Tlemcen nous l'annonce d'emblée : « Tlemcen est un pays de source, son nom même l'annonce d'entrée de jeu : issu du berbère tilmas, au pluriel tilmisân, il veut dire sources. » (Dib, 1994 : 109). Ce qui, d'après le Dictionnaire des symboles allégorise « la maternité¹¹²» et représente pour Dib le retour à la terre mère et à ses origines.

En outre, la source, ce nom chargé d'images et de métaphores suscite chez l'auteur d'autres souvenirs : « Descendez et il vous suffit de traverser pour découvrir Aïn Wazouta, la source de l'Oie ou l'œil de l'Oie, à votre gré. » (Dib, 1994 : 109). Or, le souvenir de ce lieu dont le nom est gravé à jamais dans la mémoire de Dib, "Ain Wazouta" amène Dib à se remémorer voire même à revivre toutes les festivités qui s'y organisaient et les joies qui s'y vivaient :

Celle-ci, qui ressemble à bien d'autres, n'a rien de remarquable sauf que...Sauf que deux fois l'an, dans la friche qui l'entourne et qui est abandonnée à sa

¹¹² CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et éd. Jupiter. [1969] 1982, p. 903.

solitude le reste du temps se déroulent de grandes festivités. En plein air évidemment, et dans la périphérie de cette source si elle pouvait parler. A moi, elle me parle : elle me dit le déferlement d'une foule [...] elle me raconte l'afflux des phratries de diverses obédiences [...] elle me fait entendre des chants [...] et je vois. Oui, je vois (Dib, 1994 : 109-113).

Dib exprime de par l'évocation de ce lieu une reconnaissance de ses origines mêlées d'une certaine amertume du retour vers un passé qui l'émeut. La vivacité de son souvenir contribue non seulement à restituer un lieu mais surtout à sentir et faire sentir au lecteur la présence de ce qui est absent voire perdu.

Dib se remémore aussi les lieux disparus et perdus à jamais : « Du Tlemcen dont témoignent ces photographies prises en 1946, peut-on dire qu'il ne reste que le nom ? » (Dib, 1994 : 83). Le marché du Médresse est l'un de ces lieux perdus qui ont servi de cadre spatial à plusieurs de ses textes :

Des scènes du Métier à tisser, et de Qui se souvient de la mer, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue qui, donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, *Au Café* ». (Dib, 1994 :86).

Compte tenu de l'importance de ce lieu, l'auteur fait appel à un passage de sa Nouvelle *Au Café* pour partager avec son lecteur l'histoire du nom Médresse :

Je me suis remémoré le début de cette nouvelle surtout pour retrouver une expression : « la place du beylick. Ainsi en effet les Européens appelaient ce qui pour nous était le Médresse, en raison de quoi le mot beylick resta pendant longtemps dans mon esprit gros de mépris. Puis je sus qu'il servait juste à désigner, sous les turcs, le siège administratif du bey et que, deux ou trois siècles auparavant, il occupait cet emplacement. » (Dib, 1994 : 86-87).

Tout comme le Médresse, la maison du *Dhikr*, *Bab Sidi Boumédiène* sont des lieux disparus : « Une porte qui n'existe plus. Des remparts qui n'existent plus. » (Dib, 1994 :89). Dib revit chaque souvenir vécu dans ces lieux oubliés afin de redonner vie à un espace qui raconte l'histoire d'un peuple.

I.2.2.2. Souvenirs et vécu d'une génération dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* Dib revient sur les lieux de son enfance et de sa jeunesse. Il se remémore le vécu d'un enfant tlemcenien des années quarante, le sien et celui de toute sa génération. L'auteur met en œuvre un récit où « nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur.¹¹³ ». Et c'est avec envoûtement qu'il

¹¹³ BACHELARD GASTON, *LA POETIQUE DE L'ESPACE*, *op.cit.*, p. 34.

évoque ces espaces de pur bonheur : « Par cette enfance permanente, nous maintenons la poésie du passé.¹¹⁴ »

Ainsi, le retour à ces lieux d'enfance éveille chez Dib un profond sentiment de mélancolie et d'amertume car il ne peut y revenir que par le biais de la mémoire ou la photographie. Le lecteur assiste à un certain pèlerinage des espaces tlemceniens d'antan, ces espaces qui ont été soit métamorphosés soit détruits à jamais avec tout ce qu'ils véhiculaient. Dès lors le récit, les photographies prises par l'auteur lui-même et celles prises, près de cinquante ans après, par Philippe Bordas dépeignent la différence entre l'espace joyeux du passé et l'espace morose du présent.

Dib essaye de récupérer ce vécu en décrivant les lieux privilégiés de son enfance et de sa jeunesse tout en déployant une remarquable ekphrasis. A commencer par son quartier : « Bab Al'Hdid (la Porte de Fer), ce fut-là, mon quartier. Il prêtait à nos jeux le cadre de ses rues les moins fréquentées... » (Dib, 1994 :66), un lieu qui suscite chez l'auteur d'agréables souvenirs tels les jeux auxquels il s'adonnait avec les enfants de son quartier et dont il se rappelle les moindres détails :

les billes, la toupie, ou les tirs aux noyaux d'abricots (...) et quelques autres en plus, qui étaient loin d'être aussi pacifiques, tels ces tournois où, juchés sur les épaules d'un camarade, nous devions jeter à bas nos rivaux en évitant d'être nous-même désarçonnés ; telles ces guerres de pierres qui, pas une fois, ne s'achevaient sans dommage pour quelques-uns, telles ces courses où nous nous lancions à pied, ou à force de cerceaux qui étaient des jantes de bicyclette.... (Dib, 1994 : 66)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

Dib évoque une époque où les gens, grands et petits, jouissaient des choses les plus simples. La pauvreté ne les empêchait point de vivre, ni leurs enfants de jouer. Ils pratiquaient des jeux communs à tous. Tels jeux correspondaient à telle saison et se renouvelaient : « Je n'ai pas souvenance qu'aucun gosse, autour de moi, à l'époque, eût jamais possédé un jouet, et les petites filles confectionnaient elles-mêmes leur poupée. L'unique vélo d'enfant que j'eusse vu alors appartenait à l'un de mes cousins. » (Dib, 1994 : 66).

Seules les rues les rassemblaient, leur permettaient de se libérer, se défouler et se divertir, l'école aussi d'ailleurs mais grand nombre d'enfants n'y était pas car ils travaillaient pour subvenir aux besoins de leurs familles tel 'Omar' le personnage de la trilogie algérienne. « Il y avait à l'école, mais pour certains, pas pour tous : nombre d'enfants travaillaient déjà : qui chez des tisserands, qui chez des coiffeurs, qui chez des épiciers. Il en restait toutefois assez en liberté pour changer les rues, dans leurs quartiers respectifs, en territoires inexpugnables. » (Dib, 1994 : 65)

C'est avec nostalgie que Dib perçoit les lieux de son enfance. Qu'ils soient changés ou inchangés, présents ou disparus, ils suscitent chez lui un sentiment de peine et de chagrin. Même si certains lieux n'ont presque pas changé telle la Rue Khaldoun : « Elle par contre, n'a pas changé. Même succession de boutiques d'épicier, de bouchers-tripiers, de coiffeurs, de bijoutiers, de drapiers et, on peut ajouter, de loin en loin, quelque metabkha (rôtisserie). Et même foule, grouillante, badaudante.» (Dib, 1994 : 89).

Elle ne procure plus chez lui les mêmes sentiments d'autrefois car l'espace est là mais le temps et les mœurs n'y sont plus « Le temps des fêtes est passé » (Dib, 1994 : 117). Dib fait le deuil de ces lieux biographiques car pour lui la joie de vivre

qui y était est un temps révolu, elle a disparu avec les lieux qui la concrétisaient et avec les personnes qui en témoignaient.

N'empêche que l'auteur éprouve le besoin de revivre cette enfance dans le même espace et en revenant à la même époque : « s'il m'était possible de franchir cette porte, c'est dans une maison de facture mauresque ordinaire que je rentrerais et, de nouveau, je serai face à l'enfant que je fus. » (Dib, 1994 : 121). Il exprime le regret de l'impossible retour à la maison du dhikr, une maison mauresque traditionnelle où on exerçait des rites soufis, et dans laquelle Dib enfant s'immisçait, pratiquait les mêmes rites et bénéficiait d'un thé et des crêpes au miel "mechahads". Il retournait plusieurs fois de suite vers ce monde qu'il trouvait étrange mais apaisant : « et le dhikr s'acheva sur une unanime et libératrice expiration. » (Dib, 1994 : 91).

Il s'agit d'un lieu qui l'a fortement marqué tout comme le four banal et qui comme la Rue Khaldoun n'a pas changé non plus : « A Tlemcen, les fours de mon enfance sont là, les mêmes, ils existent toujours, encore que le fournier, depuis le temps, ait dû changer. Et ils ont toujours ce quelque chose qui m'impressionnait déjà. » (Dib, 1994 : 77).

Ce four qui loin d'être un simple lieu, symbolise l'appartenance et l'enracinement. Dib fait une description minutieuse du four et du fournier car la photo prise par Bordas est loin de pouvoir exprimer l'attachement qu'il éprouve pour ce lieu. De plus, le four banal renvoie au pain fait à la maison qui à son tour éveille chez l'auteur d'innombrables souvenirs et lui procure de profonds sentiments. Tout comme Dib, les tlemceniens vivaient dans cette intimité du pain car pour eux le pain renvoie à la mère donc à la terre et aux origines :

Notre pain devait sortir des mains de la mère, pas
même de celles d'une parente, grande sœur, tante,

voisine. Penser au pain, nous renvoyait à la mère et, inversement, penser à la mère, nous renvoyait au pain, revenait pour nous à consommer de la mère et que, aimer le pain, c'était aimer la mère. (Dib, 1994 : 71).

Ce lieu emblématique suscite chez l'auteur d'autres souvenirs aussi agréables à raviver qu'à décrire et qui témoignent des rites de toute une société telles les pratiques des tlemceniens à l'approche de l'Aïd-Seghir ou Aïd el-Fitr (la fête musulmane marquant la rupture du jeûne du mois de ramadhan). Dib-enfant participait à l'un de ces rites en transportant, chaque année une semaine ou deux avant l'Aïd, des dizaines de kilos de gâteaux au four banal afin d'être cuits et comme tant d'autres enfants il passait des nuits à faire des allées et venues entre la maison et le four. C'était fatigant mais agréable à vivre : « Mais aussi, je garde encore dans les narines l'odeur d'aneth des gâteaux. » (Dib, 1994 : 78).

C'est avec nostalgie et un désir ardent du retour que Dib décrit ce lieu et ces circonstances. En fait, à travers cette remémoration des faits et des lieux, Dib met en exergue ses particularités et ses appartenances identitaires ainsi que celles de tout Algérien.

Un autre lieu qui a les mêmes fonctions que ceux évoqués précédemment, le marché. Ce lieu caractéristique de l'Algérie où chaque ville, chaque quartier avait le sien. A vrai dire, il ne s'agit pas seulement d'un lieu commercial, bien au-delà, c'est un lieu socioculturel qui permet aux gens de se connaître, tisser des liens et se réconcilier. Comme l'affirme Sunday Ogbonna Anozie dans sa Sociologie du roman africain, le marché « se présente comme un endroit où se déroule le commerce

quotidien mais aussi [...] un grand promoteur de rencontre entre les gens et par la suite, un animateur du sens communautaire.¹¹⁵ »

Le marché du Médresse est l'un de ces lieux du passé qui contribuent à définir et reconnaître l'identité d'un Algérien. Dib exprime cette appartenance à travers la question de l'appropriation du territoire.

C'était, je m'en souviens, une fête pour moi que d'accompagner ma grand-mère quand elle y allait faire son marché, que de traîner derrière elle parmi des senteurs vives à vous griser et dans un perpétuel assaut de couleurs, de lumières, d'ombres. Nous n'en parcourions les labyrinthiques méandres que pour revenir sur nos pas, toujours sur nos pas. Là, vous étiez ailleurs. Les Algériens seuls s'approvisionnaient au Médresse, pas les Européens qui avaient leur marché couvert, plus haut. (Dib, 1994 : 84).

Cette appartenance spatiale traduit une réalité sociale car l'espace identifie les individus qui le fréquentent. Ainsi, ce lieu disparu amène l'auteur à se remémorer d'inoubliables souvenirs et à rendre hommage à une femme qui l'a bellement marquée, sa grand-mère. Il pleure non seulement la démolition de ce lieu symbolique « *il fut détruit, rasé* » mais aussi la perte de sa grand-mère grâce à laquelle il a découvert ce monde.

¹¹⁵ SUNDAY OGBONNA Anozie, *Sociologie du roman africain : Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest africain*, Paris : Aubier-Montaigne. 1970, p. 101.

Plus tard, adolescent, je retournais seul au Médresse en souvenir de ma grand-mère, qui n'était plus de ce monde. Il me semblait soudain entrevoir son fantôme aller entre les baraques : fine petite femme aux fins yeux bleu d'eau, aux fines réparties, son haïk accroché à la pointe d'une coiffe conique et librement ouvert sur son joli visage à la peau rosée si tendre. (Dib, 1994 : 85).

Dib trace un portrait vivant de sa grand-mère dont il garde des souvenirs très profonds, il la décrit avec autant de précision. Celle-ci représente pour lui un passé qu'il aimerait revivre, elle véhicule la manière d'être et de penser d'autrefois.

En outre, Dib restitue la mémoire de ce lieu mnémonique qu'est le Médresse par le biais d'une écriture ekphrastique. Il fait une description minutieuse du marché et relate les faits qui s'y déroulaient avec précision. Notamment, l'auteur cite d'autres textes où le Médresse fut le cadre spatial de nombreuses scènes :

Des scènes du Métier à tisser, et de Qui se souvient de la mer, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue, qui donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui encore de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, Au Café. (Dib, 1994 : 86).

La récurrence des mêmes lieux dans les écrits dibiens et leur existence dans le monde réel attribuent à ses textes une authenticité historique. Ces lieux témoignent des faits historiques réels et gardent les traces du vécu de maintes générations. En se remémorant les souvenirs qui émergeaient de ces lieux et en narrant le quotidien des habitants, Dib restitue tout un patrimoine culturel et historique de l'Algérie profonde.

Mis à part la description de ces lieux symboliques, Dib voudrait restituer à travers son écriture une mémoire collective dont témoignent des personnalités, des célébrations et coutumes référant essentiellement à ses origines, à celles de son pays.

Maurice Halbwachs est le principal pionnier du concept « mémoire collective ». Dans son ouvrage consacré à cette notion, Halbwachs reconnaît que la mémoire individuelle doit être en contact avec la mémoire du groupe afin de reconstruire tout souvenir évoqué sur un fondement commun.

Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société. Ainsi seulement, on peut comprendre qu'un souvenir puisse être à la fois reconnu et reconstruit¹¹⁶.

¹¹⁶ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, *op.cit.*, p. 12.

I.2.2.3. Le lieu comme témoin d'une mémoire collective

Tout comme Dib, un homme voulant évoquer son passé fait appel aux souvenirs de toute une communauté. Il s'appuie dans sa remémoration des faits sur des repères fixés par sa société et son époque. Grand nombre de souvenirs évoqués par Dib dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* sont emprunts de son milieu. En effet, il puise dans une mémoire collective propre à son peuple et à sa nation. Nous assistons ainsi à l'écriture d'une mémoire autobiographique, sociale et historique qui ne réfère pas seulement au vécu d'un individu mais à celui d'une communauté toute entière.

La mémoire collective que Dib voudrait restituer à travers son texte inclue non seulement les souvenirs et le vécu de sa ville natale qu'est Tlemcen mais aussi les personnalités savantes et religieuses qui ont marqué l'histoire.

Abou Madyan est l'un de ces savants qui a prêté son nom à maints lieux : édifices, monuments voire même porte et village. Dès lors, nous nous intéressons dans la présente partie à ces lieux qui témoignent de cette mémoire collective et qui racontent l'histoire d'un peuple, sa culture et ses croyances. Halbwachs à son tour insiste sur le rôle majeur qu'a le lieu dans la préservation et la restitution de la mémoire collective d'un peuple : « le lieu a reçu l'empreinte du groupe et réciproquement [...] alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes spatiaux.¹¹⁷»

Abou Madyan¹¹⁸, dont le nom résonne aux quatre coins de la ville de Tlemcen connu dans le langage courant sous le nom de Boumédiène, dénommé al-Ghawth (le

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁸ Sidi Boumédiène ou Abou Madyane, de son nom complet Choaiïb Abou Madyane El Andaloussi, né à Cantillana dans la région de Séville en 1126 et est décédé à Tlemcen en 1198. Professeur, poète

salut des affligés) est un « soufi et poète sévillan, un voyage l'avait, depuis sa lointaine Andalousie, conduit jusqu'ici mais, malade, il ferma les yeux – en l'année de l'Hégire 594 (1198) – à l'endroit même où nous sommes. » (Dib, 1994 : 118).

Abou Madyan qui fût le disciple des grands maîtres tels Al Ghazali¹¹⁹ demeura le saint patron de la ville de Tlemcen : « Abou Madyan s'est nourri de la pensée d'un autre maître avant de le devenir lui-même : Al Ghazali » (Dib, 1994 : 118). « Ibn Arabi ne le nommait que comme "le maître des maîtres" » (Dib, 1994 : 119).

Porte, village, mausolée et mosquée portent tous le nom d'Abou Madyan le maître de la ville de Tlemcen. Ces lieux éponymes rendent hommage à une culture ancestrale et témoignent le passage de maintes générations ainsi que la célébration d'immémoriales traditions.

Bab Sidi Boumédiène est la porte la plus connue de la ville de Tlemcen. De cette ancienne porte disparue ne reste que le nom : « cette porte, vous la passiez, et un entassement de cahutes mottées dans la poussière, l'une soutenant l'autre, assemblage de bric et de broc, se révélait à vous. » (Dib, 1994 : 93). Et de cette porte naquit sous la même appellation une cité, Bab Sidi Boumédiène qui a été éradiquée à son tour.

Dib décrit avec minutie cette cité, dresse un tableau des activités divertissantes qui s'y pratiquaient. Diseuses de bonne aventure : « [...] ces fortes femmes, des filles du Sud, disait-on d'elles, et le plus incroyable, dévoilées, la figure étonnamment chargée de tatouages, les yeux dévorants à force de khôl. » (Dib, 1994 : 96). Conteurs des Mille et une Nuits et épopées créaient une ambiance de

et essentiellement le fondateur de la principale source initiatique du soufisme du Maghreb et de l'Andalousie

¹¹⁹ ABOU HAMID AL-GHAZALI (1058-1111) originaire de Tus, ville du nord de l'Iran, est l'un des illustres juristes, théologiens et penseurs mystiques islamiques. Il représente le soufisme oriental auquel a été relié Abou Madyane par l'un de ses maîtres marocains, Ibn Hirzihim.

convivialité : « Les conteurs de Bab Sidi Boumédiène montraient, tout autant, des dons de bateleurs et de mimes. Aussi par moment jouaient-ils un épisode de leur récit, ou le dansaient-ils, pour le plaisir d'un public transporté au ciel. » (Dib, 1994 : 97). Tous ont été chassés, marchands et artisans. Ainsi, conteurs et diseuses de bonne aventure n'ont plus le droit à la parole. Tout a été démoli, les baraquements abattus et le village en entier détruit.

En dépit de toutes les disparitions et les dévastations, ces espaces perdus matériellement disent une présence que la mémoire garde et que l'écriture reconstitue. Ces lieux, même détruits, témoignent l'ancrage d'une culture, racontent le vécu et le rituel immuable de toute une population. Et c'est manifestement ces lieux qui ressuscitent chez Dib un passé toujours prêt à rebondir. Ce passé qu'il voudrait déterrer afin de restituer la mémoire d'un lieu, Tlemcen.

Toutefois, d'autres monuments ont été édifiés à l'honneur d'Abou Madyan et qui existent toujours : La mosquée et le mausolée.

Nous tenons à honneur de visiter aujourd'hui son lieu, tout ensemble mausolée et mosquée, un haut lieu : pour être juché au-dessus de la ville, à flanc de montagne, et pour constituer l'espace de recueillement que chacun connaît et fréquente à ses heures. (Dib, 1994 : 119).

Dans son pèlerinage, Dib décide de visiter la mosquée et le mausolée d'Abou Madyane qui se situent dans le faubourg d'El Eubad. Il se dirige vers la mosquée qu'est une annexe du mausolée : « Nous quitterons donc ces champs peuplés, dans la vacuité de l'heure, de présences solaires, et irons vers le pôle qu'indique de son index levé le

minaret de sa mosquée. » (Dib, 1994 : 119). Une cour sépare ces deux prestigieux monuments où Dib s'infiltré pour faire face à un espace qui lui parle de son enfance : « S'il m'était possible de franchir cette porte, c'est dans une maison de facture mauresque ordinaire que j'entrerais et, de nouveau, je serai face à l'enfant que je fus. » (Dib, 1994 : 121).

Il a pénétré dans cette demeure qui a éveillé en lui d'indélébiles souvenirs telle la célébration de la waâda qui s'y organisait. De cette tradition ancestrale qui est loin d'être « [...] une occasion supplémentaire de se goberger et de prendre du bon temps. Son but : honorer la promesse qu'on a prononcée au chevet de son enfant malade, et qui était, à la guérison, de nourrir des pauvres durant quelques temps. » (Dib, 1994 : 121). Dib n'était pas qu'un simple spectateur. Enfant, il lui arrivait de tomber malade, puis de guérir. Sa famille comme tant d'autres célébrait cet évènement par une waâda qui se tenait dans cette maison sous la protection de Sidi Boumédiène. Les invités prioritaires de cette cérémonie sont les pauvres qui venaient, grands et petits, hommes et femmes, apaiser leur faim et faire la fête dans les limites de bienséance qu'impose le respect des lieux (Dib, 1994 : 122).

Ce rituel ancestral que pratiquent les tlemceniens en particulier et les Algériens en général jusqu'à nos jours permet la perpétuité des traditions et coutumes, consolide les liens avec les ancêtres et incite à l'enracinement culturel des générations futures dans leur pays d'origine qu'est l'Algérie.

C'est ainsi que Dib a choisi d'exprimer cet ancrage culturel dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* où il a exprimé une exigence d'enracinement et un besoin du retour aux origines. Il a décrit, dépeint et représenté avec minutie les lieux de son enfance, présents qu'ils soient ou disparus, en retraçant notamment les évènements qui s'y déroulaient. De ce fait, Dib a réussi, non seulement, à raviver ces lieux perdus et oubliés mais aussi à rendre hommage à l'Histoire de sa ville voire même de son pays.

Par le biais d'une écriture mnémonique et via un récit de témoignage Dib restitue la mémoire des lieux qui attestent les faits qui s'y sont déroulés. Qu'ils soient disparus ou changés à jamais, ces lieux furent le théâtre des événements marquants de la vie de toute une communauté. Ils véhiculent et communiquent la culture, les rites et mœurs des tlemceniens des années quarante.

En se remémorant ces lieux perdus et en faisant ressurgir les vieux souvenirs qui s'y rattachent, Dib s'avère être en quête de soi. Il voudrait recouvrer ses origines en recherchant toute trace de son passé, un passé personnel et littéraire. D'ailleurs, « l'écriture de M. Dib est celle de son existence. Elle se situe dans la quête de son propre être que développe sa conscience.¹²⁰ »

A travers ce retour vers les lieux originels Dib a reconstitué un espace annihilé et a donné l'impression qu'il existe toujours. C'est ainsi qu'il a réussi non seulement à restituer la mémoire de sa ville natale mais aussi à rendre hommage à l'histoire des siens.

Cela dit, la mémoire "restauratrice" permet à Dib de partir à la quête du passé et de restituer une image effacée de ce qui est désespérément perdu. Grâce aux souvenirs et à la magie d'écriture, les images et les sensations qui en découlent sont préservées et restituées. L'écriture dibienne des lieux est considérée comme étant la saisie du passé à jamais révolu. D'ailleurs, nous percevons dans le texte dibien une déception et un désenchantement qui doivent se lire comme une étape d'une quête de soi. Il s'agit en effet, de la résurrection, grâce à la mémoire involontaire, d'un passé perdu dans les labyrinthes des souvenirs (déflagration de souvenirs). Hormis, ces sentiments d'affliction, le texte dibien exprime diverses sensations bienheureuses qui

¹²⁰ SARI-MOSTEFA-KARA Fewzia. «Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, p.184.

surgissent des plis de la mémoire pour éveiller la conscience du narrateur ou celle du personnage. Cet enthousiasme à retrouver le passé contraste avec le ton désenchanté lors de l'évocation des lieux. C'est d'ailleurs ce que Proust appelle « l'ébranlement affectif des sens¹²¹».

Le retour vers le passé ne se fait cependant pas sans se heurter à différentes contraintes, tel le souligne Homi Bhabha dans *The Location of Culture* : « Remembering is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful remembering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present.¹²² ». Il s'agit d'une étape nécessaire au déploiement par le biais du récit d'une identité multiple voire même transhistorique. L'écriture en tant qu'espace d'expression des traumatismes pourrait avoir un effet thérapeutique sur l'écrivain et le lecteur. Ainsi le souligne Jo McCormack, spécialiste de la mémoire dans les relations franco-algériennes :

Writing can be seen as healing trauma (in a Freudian perspective), as an example of agency in collective memory (in a pluralist perspective) and as constructing memories that provide group cohesion in the present (in a Halbwachsian perspective). It constitutes a vector of memory and on a personal level aids in the working through difficult memories resulting from a traumatic past¹²³.

¹²¹ PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, v. IV, p. 451.

¹²² HOMI K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1995, p. 63.

¹²³ MCCORMACK Jo, *Collective Memory: France and the Algerian War (1954-1962)*, Lanham, UK: Lexington Books, 2007, p. 180.

Ainsi, à travers l'écriture des lieux, Dib immortalise un passé qui semblait perdu à jamais et révèle une vie et un monde intérieurs et secrets. Il confère existence et poésie à ces lieux de mémoire.

I.2.3. Le lieu comme processus de poétisation

Comme nous l'avons déjà souligné, tout écrivain, Dib en particulier réfère à ses lieux une écriture spécifique dont les procédés leur confèrent une identité. Autrement dit, chaque lieu est tributaire d'une poétique particulière qui met l'accent sur ses spécificités. Cette poétique repose, notamment, sur des procédés stylistiques.

Les lieux dibiens en plus de leur fonction de localisation, ils parviennent à créer un langage métaphorique. Comme le souligne Genette « Dans ces métaphores le plus souvent irréfléchies [...] on ne parle pas de l'espace : on parle d'autre chose en termes d'espace¹²⁴. ».

À vrai dire, nous nous intéressons dans cette partie à l'espace poétisé où Dib a déployé imagination, écriture et art dans l'évocation des lieux. En effet, pour Dib la véritable vision c'est celle qui traduit la vie intérieure et non celle qui se réfère seulement à la vie extérieure et matérielle. Hormis le rôle décoratif du paysage, arrière-plan du récit, l'espace dibien est appréhendé dans une dimension subjective et cela par le biais de sa métaphorisation sa personnification et sa symbolisation.

Ainsi, les lieux dibiens surgissent dans le texte pour traduire un état d'esprit, une prise de position de l'auteur lui-même, du narrateur ou des personnages et afin de mettre en relief les faits historiques, sociales et ceux autobiographiques. L'espace

¹²⁴ GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Le Seuil, coll. « Points », 1966, p. 102.

dibien offre une multiplicité et une pluralité de lieux relatifs à la nature, à la ville, à la campagne, aux demeures, etc.

Les lieux représentés dans le texte dibien donnent lieu à différentes impressions, un même lieu peut avoir plusieurs facettes. Cela dépend de l'angle de vision sous lequel il est pris. Cette subjectivité relève beaucoup plus de l'expérience personnelle et sociale de Dib que du réel en lui-même. En effet, la subjectivité littéraire ;

« Non pas bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagée entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage.¹²⁵ »

Dès lors, tout lieu dibien est chargé de valeurs et muni d'une épaisseur puisées dans l'expérience et l'existence affectives, émotionnelles et intellectuelles de

¹²⁵ ZINC Michel, La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis, Paris, PUF, 1985, p. 8.

Mohammed Dib. Et c'est à travers différentes figures de style que les lieux nous parlent dans le récit dibien.

I.2.3.1. La métaphore : un moyen poétique pour dire le lieu

Le cadre où Dib situe toute son œuvre est chargé de connotations métaphoriques. Le paysage dibien traduit une vision du monde indissociable de la conjoncture historique de l'œuvre.

Lorsque Dib aborde l'espace, il l'aborde dans toute sa complexité. Tel est le cas dans *La Grande Maison* où Dar-Sbitar, une maison qui abrite plusieurs familles et une multiplicité de personnages et de vécus, garde malgré la diversité qui s'y trouve, son unité. Ainsi, ses habitants, malgré leurs différends, manifestent leur union une fois confrontés à des contraintes telle l'intrusion des agents de police dans la cour de la maison. C'est pour cette raison d'ailleurs que Dib représente souvent cette demeure par la métaphore de la ruche « Aïni et ses enfants logeaient, comme tout le monde ici, les uns sur les autres. Dar-Sbitar était pleine comme une ruche. » (*La Grande Maison* : p 67-68) ; un lieu où s'entasse grand nombre d'être vivants, appartenant à différentes catégories mais qui se rassemblent et s'allient quand le danger rode.

Aussi, dans *L'incendie*, Dib décrit un espace où résonnent la révolte et la prise de conscience des fellahs. Dib exprime ces thèmes liminaires et constitutifs de son œuvre de différentes manières. La description expressive, métaphorique en est une. Comme à ce passage, où Dib décrit l'espace pour dire autre chose que l'espace « Les contours du pays s'enfoncèrent dans l'arrière-plan des brouillards d'été. Les champs vogaient, ayant rompu leurs amarres. Agrippé à sa quille d'argile, le village de Bni Boublen inférieur prenait le départ, cinglait en plein ciel. » (*L'incendie* : p 15). A

travers cette métaphore à connotation positive de la mer et du navire Dib annonce un nouveau départ. « Ayant rompu leurs amarres » c'est dire que les gens du village ont décidé de se libérer de la domination et tyrannie du colonisateur. De plus, la métaphore du ciel rejoint celle de la mer « cinglait en plein ciel » qui implique en effet l'absence de limites de cette révolte.

Dans « Toutefois, par moments, une voix parvenait de ces espaces noyés, et on se disait que les cultures n'étaient pas si abandonnées qu'on le croyait ; il y avait des hommes qui naviguaient dans cette mer d'embruns et de pluie, ne délaissant point leur champs. » (L'incendie : p.182), les champs, un élément du paysage terrestre se trouve transformés en un paysage marin « noyés, naviguaient, mer d'embruns » afin d'exprimer l'immensité de ces champs telle une mer et l'agitation des fellahs malmenés par les intempéries.

En outre, dans *Le Métier à tisser* Dib mène une écriture métaphorique très dense, une sorte de métaphore filée qui renvoie toujours à la thématique principale de l'œuvre et à son titre.

« Le fil de l'aurore ne faisait qu'apparaître qu'Omar apportait déjà la laine... » (P. 77)

« Des nuages cardés fins par le vent du matin filaient à toute allure dans le ciel bleu pâle. » (P. 114)

« Sans discontinuer, une fine pluie enserra dans sa trame les édifices, la verdure naissante des arbres, les silhouettes indécises des passants... » (P. 117)

Cette multiplication de métaphores où Dib déploie tout un champ lexical et sémantique renvoyant au métier de tissage insinue à vrai dire le tissage de la pensée et celui de la parole.

Tel est le cas aussi dans *L'incendie* où maintes allusions, symboles et jeux sémantiques renvoient à la notion du feu. Multiples descriptions des lieux tels les champs, les foyers expriment cette volonté de l'auteur à mettre en place une métaphore filée et vive du feu à savoir de l'incendie de la première à la dernière page du roman. Telle la métaphore « Un foyer sans flammes qui incendiait les terres et les monts, à l'occident, se recroquevillait comme une feuille qui se consume lentement. » (*L'incendie* : p 10) où le soleil tel un feu sans flammes invisibles qui couvrait les champs décide de laisser place à l'ombre à la tombée de la nuit. Aussi, réapparaît chaque jours « Le [même] soleil [qui] cuisait la ville jusqu'à ce qu'elle grillât comme une tôle. » (*L'incendie* : p 146). L'image du feu, omniprésente, qui embrase paysage et atmosphère n'insinuent que la puissance et la détermination latentes de tout un peuple « Au-dessus des vignobles, le ciel sombre fut vite envahi e lueurs rougeâtres. Ce rayonnement pourpre se heurtait aux brouillards nocturnes [...]. Toute la campagne se mit à frémir [...]. » (*L'incendie* : p 129). Notamment, l'incendie représente l'aurore de la révolte et l'insurrection des fellahs contre les excès de la colonisation, cette révolution qui a vu le jour dans les milieux ruraux va s'étendre dans tout le pays « 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 éclat. » (*L'incendie* : p 131-132). Tout cela Dib le dit métaphoriquement, implicitement et surtout consciencieusement.

Comme nous l'avons constaté, Dib recourt souvent au registre naturel pour dire et prédire un monde souterrain, chtonien et afin de mettre en relief d'importants événements. Ces éléments de la nature expriment les endurance si longtemps refoulées et qui allaient envers et contre tout se déverser en cette Algérie longtemps colonisée. A titre d'exemple, Dib recourt à une métaphore d'une source souterraine dont les eaux étant gelées se sont raréfiées pendant un hiver assez rude :

Autour d'elle, on ne savait quoi grondait dans le cœur des montagnes et des vallées. Ça n'était pas le vent, ça bougeait à l'intérieur, frappait les plaines puis remontait vers les hauteurs du pays. La terre en était secouée, tout tremblait, les champs nus tressaillaient, et l'on entendait sonner jusqu'au fond de l'horizon ce torrent de forces captives qui allaient un jour inonder le pays. (L'incendie : p 175)

Telle est l'image d'une eau ensevelie qui cherche à remonter à la surface, à se révolter et à se frayer un chemin vers la liberté. Cela dit, les éléments de la nature contribuent non seulement à décrire le paysage mais surtout à refléter un moment douloureux de l'Histoire de tout un peuple. C'est dans ce sens que nous pouvons considérer le paysage dibien comme le miroir du quotidien et du vécu pénible et affligeant des Algériens durant la colonisation.

En outre, à travers sa description des terres et des champs, Dib insiste constamment sur la répartition illégale des terres entre indigènes et colons en Algérie. D'ailleurs, nous remarquons une allégorisation frappante de cette répartition spatiale dès le prologue de L'incendie où l'espace occupé par les fellahs pauvres et démunis n'est que « pentes rocailleuses battues par les vents [...]. Un pays désertique semé de monts lugubres. » et où se répand une « végétation ligneuse de diss et de lentisques. » Tandis que les sols occupés par les colons sont d'immenses « terres à vignes et à blé, [...] des cultures qui accourent de l'horizon. ». Deux espaces se juxtaposent l'un stérile et aride « intraitable et sans eau, [qui] étouffe dans la garrigue : la griffe de l'antique araire a peine à l'entamer » et l'autre fertile et fructueux. C'est d'ailleurs « dans cette nature désolée » où languissent les fellahs « déjà relégués du monde. » et ici « [...] Face à d'imposants domaines, suffoquent les noires cagnas des fellahs » qui s'usent chez les colons. Ainsi le recours à ces métaphores et allégories rend les pensées représentées par l'écrivain plus sensibles et plus frappantes. Or, tel qu'il a toujours été,

écrivain engagé, Dib ajoute « Les fellahs sont souvent en proie à la famine. La nuit, quand les masures s'enfoncent dans les ténèbres, les chacals errent et hurlent à la mort. » Plus loin encore Dib émet un constat et une sorte d'avertissement à travers son écriture allégorique et métaphorique « Sur ces sommets, le destin du monde se réduit à la misère. Les fantômes d'Abd El Kader et de ses hommes rôdent sur ces terres insatisfaites. » (L'incendie : p 7-8).

C'est ainsi que Dib a dit, à sa manière, l'injustice que subissaient les indigènes dans leur propre terre où eux, pauvres fellahs subsistaient sur des sols ingrats, abandonnés, pentus et juchés sur les collines alors que les colons s'offraient les riches et fécondes terres de la plaine.

Cela dit, à travers la description des sols Dib met en évidence la violence, les injustices engendrées par le colonisateur. Pour ce, il emploie tout un registre foncier à travers lequel se manifeste le dépouillement des fellahs de leurs propres terres « ils ont tout sucé, tout ce qu'il y avait dans cette terre, dit Sid Ali en montrant les blés.» (L'incendie : p 79).

L'espace est donc révélateur des dures réalités coloniales. Tout comme les terres, le ciel est une portion du paysage à laquelle Dib confère une grande importance dans son œuvre. Ainsi, les phénomènes climatiques s'avèrent chargés de connotations métaphoriques dans les textes dibiens. « Dehors l'air tremblait, tombait en cendre : un poudrolement gris. Tout était délavé dans un enfer de lumière.» L'état du ciel, sa couleur par exemple, peut concourir à traduire l'état psychique des personnages. Autrement dit, le climat et l'atmosphère peuvent être interprétés comme un paysage moral qui reflète les sensations et impressions du personnage dibien. Les saisons aussi ont leur charge connotative tel le retour du printemps qui représente l'espoir d'un avenir meilleur. Aussi, les lumières et le soleil, ambivalents qu'ils soient, connotent la prise de conscience et la conquête de la liberté.

« Le printemps naquit en une nuit. Ce fut une brusque explosion : des torrents de lumière prodigués au sortir d'un infini crépuscule. [...]. Les feuilles repoussèrent aux arbres dont la membrure noire se couvrit d'une légère mousse verte [...]. Nez en l'air, les gens cherchèrent à lire dans le retour du soleil, les premiers chants d'oiseaux, des signes favorables. » (Le métier à tisser : p 77)

Ces métaphores permettent, dans l'écriture dibienne, l'épanouissement du sens à travers sa pluralité. La métaphore dibienne n'est pas uniquement ornementale, bien plus, elle entraîne un mouvement de sens et implique toute une création poétique.

I.2.3.2. La personnification :

Dib utilise une panoplie de figure de style, dont la personnification et l'animalisation, afin de doter son texte de poéticité. Nous entamerons ce point par une brève et simple définition de la cette figure citée par Pierre Fontanier :

La personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne ; et cela, par simple façon de parler, ou par une fiction toute verbale [...] Elle a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore [...].¹²⁶ »

¹²⁶ FONTANIER Pierre, *Les Figures de discours*, Flammarion, Paris, 1977, p.111.

La technique de la personnification d'un lieu comme Dar Sbitar, conduit le lecteur à considérer la maison comme un être vivant. Dib rend vivant cet espace inanimé en lui attribuant des traits humains « Les policiers sentaient que Dar-Sbitar était devenue brusquement ennemie. Dar-Sbitar s'enfermait dans sa crainte et son défi. Dar-Sbitar, dont ils avaient troublé le sommeil et la paix, montrait les dents. » (La Grande Maison : p 42). La personnification de la maison est mise en lumière par le biais d'une série de caractéristiques humaines, physiques (montrait les dents) et surtout morales (ennemie, sa crainte, son défi, sommeil), qui sont alloués à la maison. Aussi, Dib recourt à l'anaphore de « Dar-Sbitar » dans cet extrait afin de créer un effet de renforcement. Ainsi dans « La maison, touchée, le comprit à ce cris. » (La Grande Maison : p 102), la personnification est perceptible par l'adjectif « touchée » et le verbe « comprit ». La maison tel un être humain comprend et éprouve des sensations. Cet espace devient alors un sujet voire un protagoniste qui, tout comme les personnages, participe à l'intrigue. Cet espace personnifié a, selon l'occurrence, un rôle d'adjuvant ou d'opposant à l'égard des personnages initiaux « Aussi, quand Omar, éperdu de colère et de désespoir, se réfugiait dans les bras de Dar-Sbitar » (L'incendie : p 167). Dans cet extrait la maison est telle une mère vers laquelle recourt le personnage pour se réfugier. Cette personnification du lieu qu'est la maison rend compte notamment de l'état d'esprit des personnages.

En outre, l'espace que la colonisation a rendu hostile ne se réduit pas à un simple décor, il est le noyau du récit. La terre qui est un espace spolié et arraché de ses propriétaires, les fellahs, qui au lieu d'en être les maîtres sont devenus les esclaves représente pour eux la source de la vie. D'où sa personnification « la terre est femme, le même mystère de fécondité s'épanouit dans les sillons et dans le ventre maternel.

La puissance qui fait jaillir d'elle des fruits et des épis est entre les mains du fellah. » (L'incendie : p 27). Quoi qu'elle ne lui appartienne plus, le fellah demeure le maître de cette terre fertile telle une femme prolifique. Cependant, c'est le colon qui détenait les terres fertiles, la véritable richesse tandis que les cultivateurs indigènes ne possédaient que des terres stériles penchées sur les flancs des montagnes. Les fellahs ne profitaient pas des richesses de leur terre mère, la leur était presque infertile « Cette terre produisait, mais, comme les femmes de ces hauteurs, toutes en gros os, elle donnait un lait rare. » (L'incendie : p 31). La terre symbole d'appartenance, d'origines et d'identité est souvent identifiée à la femme qui symbolise à son tour la fécondité, l'existence et la pérennité.

Maintes autres personnifications sont mises en œuvre par Mohammed Dib afin d'attribuer à son texte plus de densité et à son style plus de beauté. Ainsi, en décrivant une nuit de tonnerre où « Toute puissante, la voix de la nuit grondait ; la pluie marchait. » (Le métier à tisser : p11-12) Dib alloue des caractères humains aux éléments de la nature ; la nuit dont on entend la voix, elle nous parle de sa colère car elle gronde et la pluie qui marche tel un être humain. Cette personnification rend la description plus révélatrice dans la mesure où la nature ressent ce qui l'entoure et se manifeste tout comme les personnages. Aussi dans « La pluie, en voilà encore une autre. Elle est revenue, elle a semé ses aiguilles d'argent, mais elle a vite retroussé ses jupes, jusqu'au ciel. » (Si Diable veut : p 9) par le biais d'une métaphore (ses aiguilles d'argent) et d'une personnification (elle a semé, a retroussé ses jupes), Dib restitue toute une poésie de la pluie. Cela dit, les éléments de la nature, le paysage s'animent en prenant l'allure et l'attitude humaine.

En somme, l'écriture des lieux dans l'œuvre dibienne a sa spécificité dans la mesure où les lieux ne se limitent pas à de simples indicateurs spatiaux, bien plus, les lieux, leur état laissent entrevoir les conditions dans lesquelles vivaient les Algériens à l'époque coloniale. Dans la trilogie Algérie, les lieux révèlent les injustices générées par la situation coloniale. L'état des terres, l'atmosphère qui régnait dans les

habitations et dans les villes, la diversité des phénomènes météorologiques, tous ces éléments, contribuent non seulement à dépeindre mais à contester la situation tragique en cette période de l'Histoire de l'Algérie. Le lieu qu'il soit esthétisé, intériorisé ou poétisé est acteur. Cette actantialisation de l'espace¹²⁷ attribuée à l'œuvre dibienne a une fonction idéologique dans la mesure où elle témoigne le refus que manifestent le pays (les terres) et ses enfants à cette présence coloniale. Ainsi qu'une fonction littéraire car cette actantialisation de l'espace met en exergue la métaphore de la terre des origines affectée des sentiments qui devient elle-même un personnage, voire même un personnage principal. Dib se sert des lieux pour décrire une période dramatique de l'Histoire de l'Algérie. Pourrait-on dire que l'atmosphère et l'ambiance de ces lieux n'est en fait que le miroir de toute une Histoire.

¹²⁷ Le terme est utilisé par H. Mitterand in *Le Discours du roman, op. cit.*, p.57.

**|Epaisseur symbolique
des lieux dans l'œuvre
dibienne**

II.1. Symbolique des lieux entre espace et identité

Mohammed Dib est parmi «les écrivains maghrébins [qui] sont l'expression des communautés qui ont vécu la situation coloniale en colonisés ; ils ont annoncé la genèse et la constitution de ces communautés en nations. Les écrivains européens, eux, n'ont participé ni de l'un ni de l'autre.¹²⁸ » C'est la raison pour laquelle d'ailleurs que les espaces référentiels présents dans l'œuvre dibienne créent un certain dialogue historique et socioculturel entre l'Algérie et la France. Notamment, une certaine sensibilité à évoquer les espaces originels est toujours perçue dans l'écriture dibienne des lieux ; c'est ce qu'a confirmé Déjeux « de nos jours certains se trouvent dans la post-modernité ou du moins dans le voyage, l'errance, la migration. L'imaginaire est libéré, même s'il est marqué par les origines natales. Une certaine sensibilité est en général toujours perceptible¹²⁹ ». L'espace dibien renvoie souvent aux lieux originels, référentiels, ceux de son pays, sa culture et son identité.

Cependant, les liens entre les lieux et l'homme sont complexes car cela dépendra de la situation géographique ou socioculturelle de ce dernier. La relation qu'entretient tout individu avec son espace est étroitement liée à son appartenance géographique et socioculturelle ainsi qu'à son identité. C'est d'ailleurs le cas des personnages dibiens, qui colonisés ou exilés qu'ils soient, manifestent et expriment leur attachement et leur nostalgie vis-à-vis des lieux originels. Ayant vécu sous la tutelle du colonisateur et ayant subi l'oppression d'une culture dominante voire même écrasante, les personnages dibiens défendent sans cesse leur valeurs, revendiquent leur droit à la parole et mènent une véritable quête d'existence et de liberté.

¹²⁸ DEJEUX Jean, *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris : Arcantère, 1993, P. 11.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 19.

Dib se sert de l'écriture dans laquelle il déploie cette quête identitaire. Cela dit, l'espace de l'écriture est le lieu où se développe, tel la nomme Paul Ricoeur, une identité narrative « la constitution de l'identité narrative, soit d'une personne individuelle, soit d'une communauté historique, [est] le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction ¹³⁰». Cette identité se construit et se structure dans le récit par rapport à ce qui l'entoure. L'espace, les lieux dans lesquels se trouve le personnage lui permettent une meilleure connaissance de soi et une meilleure compréhension du monde qui l'entoure. Les lieux dibiens ne peuvent se détacher du référent réel même si le récit essaye de prendre une certaine distance avec la réalité. Dib aborde la réalité dans son œuvre en effectuant un travail de « re-crédation¹³¹ », dès lors la diégèse permet un nouvel espace qui implique réalité et fiction. Hormis l'écriture, la lecture du récit permet au lecteur en tant qu'individu une meilleure connaissance de lui-même et du monde dans lequel il vit. Grâce à ce que Ricoeur appelle processus de « refiguration », le lecteur acquiert à la fois une compréhension de soi et une expérience humaine.

La refiguration par le récit confirme ce trait de la connaissance de soi qui dépasse de loin le domaine narratif, à savoir que le soi ne se connaît pas immédiatement, mais seulement indirectement par le détour de signes culturels de toutes sortes qui s'articulent sur les médiations symboliques qui toujours déjà articulent l'action et, parmi elles, les récits de la vie quotidienne. La médiation narrative

¹³⁰ RICOEUR Paul, « L'identité narrative. », Revue Esprit 140-141 (juillet-août 1988) : pp 295- 304, p. 295.

¹³¹ Hille Haker confirme dans « Identité narrative et identité morale chez Paul Ricoeur. » *Concilium* 285 (Oct. 2000) : 75-85. A la p. 80 que « Dans la configuration du récit, que Ricoeur appelle mimésis II, il y va de cette distance par rapport à la réalité préfigurée qui fait son entrée dans le récit. Le récit reprend des aspects de la réalité qui les transmet au travers d'une re-crédation »

souligne ce caractère remarquable de soi d'être une interprétation de soi¹³².

Dans une interview intitulée « Mohammed Dib ou le regard intérieur », Dib insiste sur l'importance de la relation qu'il entretient avec le paysage, et l'intimité éprouvée dans et par les lieux qu'il inscrit dans ses textes :

Avec La Grande Maison , avec L'Incendie, et Le Métier à tisser, le point de départ- j'ai dit que c'était un constat- c'était aussi un acte de foi. Il consistait en cela qu'il nommait ce qui n'avait pas encore été nommé, en littérature bien sûr. On n'avait pas encore vu dans les livres ces personnages qu'on trouve dans la trilogie. Ces personnages n'avaient pas d'existence littéraire. Les lieux non plus. Même s'il y avait eu précédemment des écrivains français ou Algériens de souche française installés en Algérie, qui avaient écrit et situé des œuvres en Algérie, mais disons qu'il n'y avait pas cette intimité avec le paysage. Nos œuvres se sont trouvées, par la force des choses, davantage inscrites dans le paysage. Et dans ce paysage, même si certains de ses aspects ont déjà figuré dans des livres d'auteurs français, ce n'était pas dans le détail, dans l'intimité, dans la profondeur du paysage et surtout ce n'était pas dans la relation entre hommes, entre êtres humains et paysage. Or, c'est une relation fondamentale. C'est la relation qui est un des éléments de l'identité d'une personne ou d'un peuple¹³³.

L'œuvre dibienne mène dès lors un dialogue intérieur/extérieur durant les différentes périodes historiques : la période coloniale, la période de dé-colonisation et enfin celle de l'indépendance. C'est dire que dans son œuvre Dib ne réduit pas

¹³² RICOEUR Paul, « L'identité narrative. » *op.cit.*, p. 304.

¹³³ LEGUEN Brigitte, *Le regard de Dib et Camus sur le paysage algérien*, in *Revista Argelina*, Num 8, pp. 51-58.

l'Algérie à «un simple décor ou un simple accident géographique¹³⁴ », il affirme et assume l'Algérien qu'il est. D'ailleurs, Louis Aragon le dit amplement après la parution de *La Grande maison* «L'audace de Mohammed Dib, c'est d'avoir entrepris comme si tout était résolu, l'aventure du roman national de l'Algérie¹³⁵ ».

L'Algérie colonisée représentée dans les textes dibiens est un espace emblématique dans la mesure où il a été dépossédé. Cet espace symbolise la nation et acquiert une dimension identitaire. Or, le personnage dibien se réclame à travers cet espace géographique qui le définit. Cet espace identitaire est à son tour le signifié principal de toute une idéologie. Le retour à la terre, aux lieux originels et à l'enfance constitue un processus de remise en question de l'identité perdue. Tandis que l'espace de l'adolescence et celui adulte représentent un espace autre. Autrement dit, il y a une certaine relation dialogique entre l'espace dibien et tout ce qui l'entoure.

Toute description d'un lieu symbolisant l'identité est tributaire de la maîtrise des références culturelles à travers lesquelles se fait cette description. L'identité produite par le récit se réfère néanmoins à un espace. Il s'agit, en fait, d'un espace emblématique, métaphorique voire même idéologique qui acquiert constamment l'épaisseur opaque d'un espace réel. Dans cette relation étroite à l'espace, un espace qui ne cesse de « se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans. » (*Tlemcen ou les lieux de l'écriture* : p 43) s'inscrit un cheminement vers l'identité indissociable des lieux biographiques. Un cheminement qui n'a pas de fin car à chaque fois que celui qui est en quête d'identité donc de sens croit être arrivé se retrouve à un nouveau point de départ, tel que le confirme Dib lui-même « plus la route monte, plus nous descendons vers nous-mêmes. » (*Tlemcen ou les lieux de l'écriture* : p 119).

¹³⁴ *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, sous la direction d'Albert Memmi, présence Africaine, Paris 2^e éd, Revue, 1965, P.14.

¹³⁵ ARAGON Louis, *Un Roman qui commence*, in *Les Lettres Françaises*, 8-15 juillet 1954.

Cela dit, la question de l'identité est remarquablement enracinée et en perpétuelle construction dans l'œuvre dibienne. Pour Dib la notion de l'identité n'est guère un concept théorique, bien plus, elle est un vécu en éternelle transformation, faite d'apprentissages, d'expériences et d'aventures, telle définie par Dib :

Rien n'est moins sûr que l'image de notre identité. Rien n'est moins fixe, moins constant, encore que continu et totalitaire, que cette image. [...] Nous serions le lit et elle serait la rivière qui s'y écoule et demeure ancrée dans la permanence de son passage. On dit bien que nous ne nous baignons jamais dans la même eau, parlant d'une rivière. Cela peut s'entendre aussi bien d'une identité, malgré l'illusion que nous en avons face à une rivière, et à sa performance¹³⁶.

D'ailleurs, « On peut affirmer sans crainte de se tromper que la quête d'identité n'a jamais été le souci majeur des Algériens. Une identité se vit, elle ne se définit pas et les Algériens ont toujours vécu pleinement la leur.¹³⁷ ». Cependant, Dib traitait la problématique de l'identité de différentes manières selon les contextes historiques et aussi personnels. Durant les périodes coloniale et postcoloniale, Dib s'interrogeait sur l'identité individuelle et collective en s'appuyant sur ses expériences d'enfance, d'adolescence et de jeunesse. Il se préoccupait essentiellement du rapport entre le Moi et l'Autre, c'est dire comment se définit l'existence de l'homme dans ses contacts avec l'autre. A partir des années soixante-dix, après avoir connu et entièrement vécu l'expérience de l'exil, Mohammed Dib s'est lancé dans une profonde quête de soi et de la réalité qui l'entourne. Une exotopie qui ne peut, inexorablement,

¹³⁶ DIB Mohammed, *Neiges de marbre*, Paris, Minos-La Différence, (1990-2003), p. 75.

¹³⁷ DIB Mohammed, *L'arbre à dire*, Le retour d'Abraham, DAHLAB, Algérie, 2009, p 72.

qu'être la clé de la compréhension et de l'évolution d'une culture. Telle expliquée par Bakhtine :

Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et sa profondeur qu'au regard d'une autre culture [...] Un sens se révèle dans sa profondeur pour avoir rencontré et s'être frôlé à un autre sens, à un sens étranger [...] A une culture étrangère nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens¹³⁸.

L'approche dibienne de l'identité n'est plus réduite à des identifications par rapport au colonisateur mais elle va aborder l'être humain et son rapport avec tout autre.

Nous allons donc essayer de traiter, à travers l'étude de l'espace, la problématique de l'identité chez Mohammed Dib. Le rapport aux lieux est un élément primordial dans la constitution de l'identité chez tout individu. D'ailleurs, l'écriture dibienne se structure autour d'un rapport dialectique entre l'espace et l'identité. Le paysage est cet espace où l'être vient à la vie, s'assimile et s'identifie « Avant que la conscience n'ouvre les yeux sur le paysage, déjà sa relation avec lui est établie. Elle a déjà fait maintes découvertes et s'en est nourrie. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 43). Dans ce passage Dib parle du « paysage » de Tlemcen, celui de son enfance, un espace complexe, une sorte de représentation mentale des lieux du passé. Ces lieux forgent l'être humain et sont en lien avec sa propre enfance voire plus avec son origine.

¹³⁸ BAKHTINE Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 348.

Maints lieux reviennent dans les différents récits dibiens, cette récurrence et redondance des mêmes lieux ne peut en fait qu'affirmer que ces lieux traduisent l'appartenance et l'enracinement mais aussi la nostalgie.

Pour les personnages dibiens, les lieux constituent un support de leur quête identitaire. Dès lors quel serait l'impact de ces lieux sur la construction de l'identité des personnages ? Notamment, quels liens entretiennent ces lieux, intimes qu'ils soient ou publics, avec les personnages ? Autrement dit, en quoi consiste l'apport des lieux dans la concrétisation de l'identité ? Nous nous interrogerons ainsi sur : comment l'espace reflète-t-il l'esprit du personnage ?

II.1.1. Lieux identitaires

II.1.1.1. Tlemcen : un lieu d'appartenance

Tlemcen, ville natale de Mohammed Dib constitue le cadre spatial majeur de son œuvre. Avant d'être un simple lieu diégétique, Tlemcen est un lieu référentiel et essentiellement identitaire. D'ailleurs le récit dibien lui-même se caractérise par cette surabondance d'espaces référentiels qui lui attribue une authenticité et un ancrage culturel. Cet espace qui représente a priori « le milieu, extérieur ou intérieur, dans lequel tout être, individuel ou collectif, se meut.¹³⁹» est omniprésent et pluriel dans le récit dibien. D'ailleurs, Dib confère à son personnage et à son narrateur un sens de l'observation minutieuse. Omar, même en étant enfant, a cette capacité de sentir et d'interpréter les changements qui surviennent autour de lui. Tout comme son auteur,

¹³⁹ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 414.

le personnage dibien est très attaché aux lieux divers qui l'environnent. Or, les précisions géographiques attribuent un ancrage solide à la fiction dibienne.

La lecture de l'œuvre de Mohammed Dib nous offre un répertoire assez riche des quartiers et divers lieux de Tlemcen. Certains lieux, ou plutôt "non-lieux" ne sont que mentionnés sans pour autant être décrits alors que d'autres, les "hauts-lieux" font l'objet d'une description détaillée voire minutieuse soit par les personnages ou par le narrateur. Dès lors, Dib, à travers son écriture, a voulu rendre hommage à sa ville natale en attribuant à chaque lieu une dimension singulière. Dib fait de Tlemcen le témoin de la mémoire, de l'histoire et de l'identité de son peuple.

C'est principalement dans sa trilogie romanesque (*La Grande maison*, *L'Incendie* et *Le Métier à tisser*) que Dib donne à voir ce lieu identitaire en relatant le quotidien des citadins et des riverains. A vrai dire, dans le corpus que nous étudions, les événements se déroulent dans un espace explicitement désigné qu'est Tlemcen. Tous les toponymes nous indiquent des espaces réels, autrement dit, qui renvoient à une localisation bien déterminée « la Maison de la lumière, le rempart méridional de Mansourah, Saf-Saf, Hennaya, Ain el-Hout, Trara, la plaine d'Ymama, d'el-Kifane et de Bréa... » (*L'incendie* : p 7). La détermination géographique qui détermine les lieux dibiens contribue à créer un espace plus réel qu'imaginaire. Cette précision spatiale caractérise l'ensemble de l'œuvre dibienne.

En fait, c'est à travers le regard et le déplacement du personnage principal, Omar, que Dib nous fait découvrir le Tlemcen de l'époque coloniale. De ce fait, cet espace acquiert une signification et une symbolique polysémique. Il est le lieu d'enracinement et d'appartenance comme il est celui de la privation et du déracinement suite à la présence coloniale.

Ainsi, la majorité des lieux dibiens sont chargés d'une connotation symbolique. Tel est le cas pour le rapport qu'entretient le personnage dibien avec sa

ville qui ne traduit, en fait, que le lien d'attachement que maintient Dib avec sa ville natale. Car le personnage véhicule a priori la pensée de Dib lui-même. Néanmoins, entre le personnage dibien et la ville de Tlemcen se noue une certaine complicité et une dépendance remarquable. Dans le récit dibien les personnages représentant les autochtones se proclament du lieu d'où ils émergent. Ils se définissent par leur appartenance géographique, Tlemcen notamment. Cet espace natal, originel dont ils sont attachés forge leur patrimoine identitaire et renforce leur ancrage culturel et cultuel. Ces liens qui déterminent le rapport au pays d'origine sont complexes vu la conjoncture coloniale. En effet, l'espace dibien est manifestement au centre des enjeux du conflit colonial. Tlemcen est donc une ville-emblème où se tisse une épaisseur de vie quotidienne, celle des citadins comme celles des paysans. D'une œuvre à une autre de notre corpus, nous assistons à une véritable fresque sociale où se déploient les lieux de Tlemcen munis sensiblement de réalisme.

Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture, Dib consacre texte et photographies à sa ville natale où il proclame son appartenance et son attachement à ses origines. A travers son œuvre Dib manifeste son identité tlemcenienne, tel le confirme Khadda :

«...le cheminement souterrain de voix enregistrées dans la prime enfance à Tlemcen et qui font entendre, dans le texte français, les accents si singuliers de la subjectivité de l'auteur, font percevoir l'authenticité de son ancrage culturel tout en conférant à son travail, à la fois, sa différence intraitable et son universalité.¹⁴⁰»

¹⁴⁰ KHADDA Nadjat, *Mohammed Dib : Cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence : Édisud. 2003, p. 188.

Décrire sa ville natale, la révéler était l'un des projets majeurs chez Dib. En effet, chaque mot écrit, chaque souvenir remémoré s'est forgé de cette ville. Tlemcen a constitué non seulement le cadre spatial de la fiction dibienne mais a été sa plus grande source d'inspiration. Il s'agit d'un lieu diégétique et mémoriel à la fois.

[...]Les espèces de visions, d'échos dont remue et résonne toute ma mémoire, c'eût été de dévoiler le visage de cette ville dont à chaque coin de phrase il est question ; c'eût été de le faire apparaître, comparaitre, lui, et ce qu'il y a derrière lui, un visage dans l'évidence de sa plénitude et, mieux encore, dans sa complexité sous-jacente. (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 125)

Le retour aux lieux d'enfance, à Tlemcen, constitue pour Dib sa quête de sens. Les lieux originels lui permettent de se définir. Son identité se réfère clairement à sa ville natale. Il semble avoir une sorte de dialectique, de mouvement fusionnel entre le lieu natal, Tlemcen, et son auteur, Dib. Il est important de souligner que le processus identitaire dans l'écriture dibienne a transformé l'espace géographique en un espace social. C'est dire que l'espace dibien est un ensemble de lieux à caractère singulier, chargés de connotations symboliques et surtout renvoyant à une appartenance bien définie.

Dès lors, Dib confère à Tlemcen une certaine suprématie. C'est son monde privilégié, valorisé. Tlemcen est pour Dib une « ville-mère », elle est partout. Elle est son passé comme elle ne quitte jamais son avenir. Tlemcen hante sa mémoire, son cœur et notamment toute son œuvre. Elle est elle-même l'identité de son écriture, de sa vocation. Ce lieu a été le témoin de l'Histoire de tout un peuple, sa souffrance, sa misère, ses joies. Ville et campagne ont contribué à faire des tlemceniens ce qu'ils sont aujourd'hui.

II.1.1.2. Bni Boublen comme espace d'enracinement

Dib nous transporte de la ville dans *La Grande Maison* à la campagne dans *L'Incendie*. Dans ce dernier l'espace se présente comme composante fondamentale, il en est même un thème principal. C'est dans Bni Boublen que se déroulent les faits de cette œuvre durant l'hiver 1939-1940, qui fût une période sinistre pour le peuple Algérien sur le plan politique, économique et même climatique. Bni Boublen qu'est un village de Tlemcen « [...] avec ses champs suspendus au-dessus des ravines, ses cultures abruptes, accrochées au roc, était au seuil de la steppe. » (*L'incendie* : p 31).

Ce roman aborde essentiellement la thématique de la confiscation de l'espace. Mais avant d'aborder cette thématique nous mettrons d'abord en exergue la portée symbolique de cette espace. Autrement dit, nous nous pencherons sur le lien étroit et dense qu'entretient l'indigène avec sa terre d'origine et le dévouement qu'éprouvent les paysans, en particulier, à l'égard de leur terre.

Cela dit, la terre, thème phare de tout notre corpus et non seulement dans le roman de *L'incendie*, symbolise l'appartenance et la confirmation de l'identité nationale. Elle est synonyme de l'existence et de l'enracinement des indigènes.

Antériorité à la fois spatiale et temporelle, cette "Terre" plus mythique que réelle est cependant celle à pouvoir conférer une légitimité. L'espace maternel est plus cette "loi" fondamentale qu'on vient de décrire, qu'une "Terre" géographiquement délimitée. Il est une instance de légitimation¹⁴¹

¹⁴¹ BONN Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, *op.cit.*, p. 21.

Pour les cultivateurs de Bni Boublen, la terre assure aussi la liberté de toute personne qui la possède et en prend soin, elle est richesse même si elle n'apporte que peu de récolte, celui qui en détient rien qu'une portion est vénéré, respecté par tous.

Vois comme devant toi circule sur ces grandes terres violettes la richesse intarissable. Certes, la terre avec ses plantes et ses bêtes, la vaste terre appartient à Dieu, qui en donne la jouissance à qui lui plait. Mais celui qui en détient une parcelle est béni par le ciel, il détient aisance et liberté. C'est là qu'il trouve la vraie indépendance. (L'incendie : p 32)

A vrai dire, il existe une certaine symbiose entre la terre et les hommes de Bni Boublen. Comme si cette terre avait une âme et une conscience, elle n'est guère ingrate et les paysans à leur tour l'honorent en la cultivant. Telle est leur devise « Respecte la terre, et elle te respectera. Travaille-la, elle te le rendra au centuple. » (L'incendie : p 32). Le rapport des paysans à la terre implique affection, désir, nostalgie et douleur. En effet, cette terre n'appartient malheureusement plus à ses propriétaires légitimes qui sont les indigènes, les fellahs de Bni Boublen. Le colon les a dépouillés de leurs biens mais il ignorait qu'il ne parviendrait jamais à extirper leurs racines ni à atténuer leur amour pour leur terre, ils sont et resteront de ce pays où qu'ils soient.

Mais là, aux champs, au village, à la ville, comme en prison : c'était la même chose. Ces hommes étaient toujours dans leur pays. On les déplaçait d'un coin à un autre, mais ils restaient chez eux. Les gendarmes ne comprenaient évidemment pas cela. Ils n'étaient pas de ce pays. (L'incendie : p 37)

La privation de cet espace hautement signifiant n'a fait que renforcer leur attachement à la terre ancestrale. Ils l'ont défendue avidement, et ont tenu à la préserver en cultivant les champs avec ténacité, ardeur et amour.

Les fellahs pouvaient se passer de tout, se séparer des plus précieux de leurs biens mais jamais leurs terres, celles qu'ils ont arrosées de leurs sueurs et de leur sang.

Et pour payer les impôts ? Il fallait vendre la bijoutaille de la femme, y ajouter ses propres vêtements, déballer la laine des matelas, faire l'appoint avec des peaux de mouton. Vendre autant que possible tout, mais pas la terre. (*L'incendie* : p 31)

Le fellah est une sorte d'arbre qui a poussé dans une terre et qui par ses racines se nourrit d'elle. Il ne peut exister sans elle, ni elle sans lui. D'ailleurs, Les personnages dibiens ne peuvent se séparer de la terre sur laquelle ils vivent, ils n'y pensent même pas. Pour eux, leur pays est le meilleur endroit qu'il puisse exister dans le monde.

- Il n'y a pas un seul pays comme le nôtre.
- [...] Va n'importe où. Quand tu auras trouvé un pays comme le nôtre, tu me le diras... je ne pense pas, non, qu'il existe, ce pays...
- [...] J'ai parcouru le nôtre de long en large, dans tous les sens. Grand est notre pays. J'y ai vu toutes sortes de gens. Des hommes et des femmes. J'y ai vu toutes sortes de choses. De tout ! Notre pays n'est comparable à aucun autre. (*L'incendie* : p 50-51)

Le paysan dans le récit dibien, et dans *L'incendie* en particulier, représente l'image de l'enracinement et de l'intégrité de par son contact direct avec la terre. Etre esclave lui déplait car cela mènera à sa perte de repères donc d'identité. En effet, l'esclavage rend tout individu étranger à lui-même. À ce propos Simon Weil écrit :

Le travail physique constitue un contact spécifique avec la beauté du monde, et même, dans les meilleurs moments, un contact d'une plénitude telle que nul équivalent ne peut s'en trouver ailleurs. L'artiste, le savant [...] doivent admirer réellement l'univers, percer cette pellicule d'irréalité qui le voile [...] celui qui a les membres rompus par l'effort d'une journée de travail, c'est-à-dire d'une journée où il a été soumis à la matière, porte dans sa chair comme une épine la réalité de l'univers. La difficulté pour lui est de regarder et d'aimer ; s'il y arrive, il aime le réel¹⁴²

Les paysans de Bni Boublen ne sont souverains que sur leur terre, ils ne se sentent chez eux que là où ils hument l'odeur du thym transportée par le vent et surtout celle de la pierre. Le travail de la terre est vital à l'âme du paysan.

L'amour de la terre insinue en fait l'amour de la patrie. Bni Boublen n'est qu'une microsociété à travers laquelle Dib dépeint une période qui a marqué toute une population. La souffrance, la misère, l'injustice, l'aliénation qu'enduraient les villageois affectaient tout le peuple algérien. Pareillement, l'espace qu'est la terre subit à son tour cette oppression.

La terre est donc un élément fondamental de l'identité collective. La terre est mémoire. Elle représente le passé, l'Histoire des ancêtres. Elle est aussi, espérance car dans chaque semence, il y a l'attente d'une nouvelle vie. La terre est donc Histoire, transmission, héritage et culture. Le rapport à la terre ancestrale comme espace symbolique, chargé de sens, ne peut être que subjectif. L'homme se nourrit de culture grâce aux racines de sa terre, les plus anciennes et les plus profondes. Pour Dib, la terre

¹⁴² WEIL Simone, *Œuvres*, Gallimard. Paris, 1999, p. 738.

est patrie. La terre est cet espace qu'on hérite de père en fils, elle appartient au peuple et lui attribue son identité.

Dès lors, la terre qui est au préalable un espace d'enracinement et de confirmation devient acteur dans la quête de sens et celle de l'identité des autochtones. C'est dire que l'espace de la terre n'est pas seulement un cadre dans lequel se déroule l'intrigue et où se situent les personnages, bien plus, elle devient protagoniste. Cet espace s'implique dans la prise de conscience des personnages, conditionne leur état d'esprit et oriente leurs actes. Elle leur accorde même le pouvoir d'exercer leur droit à la parole.

II.1.2. Lieux initiatiques

II.1.2.1. La maison comme espace de l'enfance

La maison comme l'a désignée Gaston Bachelard est telle la « coquille initiale¹⁴³ », c'est le lieu de transmission des valeurs familiales, religieuses, culturelles. La maison reflète pour chacun le lieu où s'inscrivent les rêveries, les sensations et où sont marqués les événements, les scènes et l'histoire de notre enfance. Ainsi, la maison de notre enfance est chargée de lieux vivants « La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique¹⁴⁴ ». Autrement dit, ce lieu représente la topographie de l'âme humaine dans sa profondeur.

La maison est donc « notre coin du monde », elle est « notre premier univers », elle est protectrice et intime. C'est un lieu d'attachement, elle loge nos souvenirs et nos oublis. Cependant, la maison n'est pas vécue uniquement dans sa positivité, elle peut être un lieu de déchirement, de peur et d'étouffement « De toute la

¹⁴³ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 32.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 73.

maison, monta alors une rumeur inquiétante. Cette lamentation de haine et de fureur annonçait le malheur qui venait à grande enjambées d'entrer dans Dar-Sbitar » (La Grande Maison : p 45)

Cet espace clos et intérieur, concret et symbolique est considéré comme un microcosme médiateur entre le corps et le monde. Or, dans l'écriture dibienne marquée par différentes aventures typographiques, les lieux ne se sont jamais réduits à de simples décors. Les lieux dibiens disent l'être-au-monde de l'instabilité et le désenchantement, ils révèlent une existence de déracinement et de nostalgie. La maison à son tour appartient à cet univers romanesque assez particulier.

La maison dont il est question dans notre analyse est une demeure « grande et vieille [...] ». Ses dimensions, qui étaient très étendues, faisaient qu'on ne pouvait jamais se prononcer avec exactitude sur le nombre de locataires qu'elle abritait. » (La Grande Maison : p 67). Elle hébergeait grand nombre de locataires qui vivaient tous dans des conditions lamentables tout comme Aïni et ses enfants. Cette maison couve la misère, l'inconfort et la souffrance.

Cependant, la maison est aussi le logis exigü qu'occupaient Omar et sa famille et qui se trouvait à l'intérieur de la grande maison. Le genre de logis avec « une seule pièce » telle « des paillotes ». L'ameublement de l'habitation d'Aïni nous renseigne sur la misère des lieux « [...] des paillasses à même le sol, une couverture, une peau de mouton, par terre, ou à même le dallage. » (La grande maison : p 53), « une chaise touée », aussi la cuisine est rempli de « plateaux cabossés, de marmites, quelques tasses de faïence, un petit réchaud à alcool, une bouteille, un large plat d'émail, des cuillères... ». L'état de ces lieux traduit le dénuement et la misère dans laquelle vivait cette famille.

Dar Sbitar est comparable à une « cellule de prison » ou un « bain » car elle est le théâtre des souffrances physiques et psychiques de ceux qui y vivent. La vie s'y

menait dans toute sa dureté jour et nuit. Comme tous les locataires de Dar Sbitar, Omar souffrait de la chaleur torride qui accablait les lieux, accompagnée constamment de l'incessante sensation de la faim. Il avait, comme tant d'autres, le ventre creux jusqu'à devenir obsédé par l'idée de la faim sans fin. De surcroît, la chambre était infestée de punaises qui s'infiltraient dans leur literie une fois la lumière éteinte. Cela ne faisait qu'empirer la situation et empêchaient Aini et ses enfants de passer au moins une nuit de sommeil paisible.

Il ne cessait de se retourner sur sa couche ; l'insomnie s'emparait de lui. Ses vêtements le gênaient. Au plus fort de la nuit, des démangeaisons les prenaient tous. Les ongles raclaient un ventre, des fesses, des cuisses, longuement. [...] Aîni allumait à plusieurs reprises, la nuit, et en écrasait quelques-unes. [...] Il n'y avait rien à faire. Même sans punaise, la peau grattait toujours. (La grande maison : p 119-120)

Même l'intimité n'y était pas permise. Ni Omar ni ses sœurs n'avaient un coin à eux pour se dévêtir surtout le soir quand il faisait très chaud dans la chambre. « Omar s'endormit avec sa chemise et sa culotte. Un morceau de vieille bâche lui servait de couverture ». (La grande maison : p 120). Ils attendaient à ce que l'obscurité s'emparait du lieu pour pouvoir enfin se séparer de leurs habits et dormir tout nu à même le carreau.

Cependant, afin que ce lieu, qu'est la maison, soit intensément « vu » et « dit », il aura besoin d'un « regard » et d'une « voix ». Dans cette partie de notre travail, nous avons porté notre attention sur la voix de l'enfant qui est en effet le médiateur d'une représentation du monde. Cet enfant que « Ses dix ans le plaçaient entre les gaillards

du cours supérieur... » (La Grande Maison : p 8) aura le regard omniscient sur tout ce qui l'entoure et le narrateur à son tour pénètre dans l'intimité des pensées de cet enfant afin de nous dire sa perception et ses sensations. Autrement dit, dans le récit dibien, l'auteur attribue le regard à l'enfant et la parole à l'adulte, qu'est le narrateur.

Cet enfant, qu'est Omar dans la trilogie Algérie est omniprésent dans le récit, en particulier dans la description des lieux et des sensations qui s'y dégagent. Dès lors, Omar a un regard attentif et scrutateur de son entourage. Il voit, observe et scrute lieux et personnages :

Un petit, un mioche de rien du tout, aux grands yeux noirs comme l'antracite, au visage pâle et inquiet, [veste-de-kaki] se tenait à l'écart. Omar l'observait : debout contre un pilier du préau, les mains derrière le dos, il ne jouait pas, celui-là [...]. Il fit mine de ne point s'en apercevoir et continua de courir. Arrivé à bonne distance, il s'arrêta et l'épia. Il le vit de loin, fixer le bout de pain... » (La Grande Maison : p 9).

Omar traduit un regard sur soi et sur l'autre. Le narrateur, quant à lui, révèle souvent les sentiments qui accompagnent la vision d'Omar «Omar avait fini par confondre Dar-Sbitar avec une prison. » (La Grande Maison : p 111).

Nous pouvons dire qu'Omar est le personnage-pivot de la trilogie Algérie. Tout est structuré, ordonné par rapport à lui, à sa vision et à ses impressions y compris la description de l'espace qui est déterminée par son regard tel l'explique Benveniste :

Montrant les objets, les démonstratifs ordonnant l'espace à partir d'un point central, qui est Ego. Selon des catégories variables : L'objet est près ou loin de moi ou de toi, il est ainsi orienté (devant ou derrière moi ou toi, en haut ou en bas), visible ou invisible, connu ou inconnu, etc... Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet dans n'importe quel champ une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère¹⁴⁵.

Omar, ce personnage-enfant est donc considéré comme le repère et le centre de toute référence à l'espace. C'est le personnage-réflexeur, toute description spatiale repose sur ses sens. Jean Déjeux souligne l'importance du regard sur soi et sur les siens dans l'œuvre dibienne :

Dans la littérature de Dib, il y a toujours quelqu'un qui regarde, qui voit, transperce les consciences, dévoile, comme il y a toujours plusieurs voix qui parlent, chuchotent, susurrent, depuis Omar de "La Grande Maison" jusqu'au héros de Habel, en passant par les héros de Dieu en barbarie et du Maître de chasse ; les deux premiers volets d'une deuxième trilogie non-terminée¹⁴⁶.

¹⁴⁵ BENVENISTE Emile, cité dans : Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.93.

¹⁴⁶ DEJEUX Jean, *Mohamed Dib, écrivain algérien*, Quebec, Naaman, 1977, p. 30.

A travers la vision et la voix de l'enfant, Dib exprime dans son œuvre des revendications réalistes et restitue un réel qui ne peut être efficace qu'à travers cette voix enfantine.

Pour ce faire, Dib choisit Dar-Sbitar comme une construction spatiale assez complexe. Il s'agit d'une bâtisse où s'entassaient un grand nombre de familles dont une multiplicité de personnages, d'histoires et de vécus reflètent la vie de toute la société algérienne. Cette maison est constituée de plusieurs chambres et une cour commune. Chaque famille ne possède qu'une ou deux misérables galetas. Les locataires de cette maison vivent dans une promiscuité absolue. C'est dans cet univers des plus démunis que luttent sans répit Aïni et les autres mères de famille qui occupent cet espace pour survivre. C'est à travers le personnage d'Omar, le fils d'Aïni que Dib nous communique la misère épouvantable dans laquelle vivaient les Algériens durant la période de colonisation.

Omar, comme tout autre enfant algérien, endurait la misère partout où il se trouvait. En effet, la pauvreté n'épargnait aucune famille algérienne, elle était partout, dans leur foyer, à l'école et dans les rues.

De ces enfants anonymes et inquiets comme Omar, on en croisait partout dans les rues, gambadant nus-pieds. Leurs lèvres étaient noires. Ils avaient des membres d'araignée, des yeux allumés par la fièvre. Beaucoup mendiaient farouchement devant les portes et sur les places. Les maisons de Tlemcen en étaient pleines à craquer, pleines aussi de leurs rumeurs. (La Grande Maison : p 25)

Omar, l'enfant protagoniste de toute la trilogie, subit les jugements et l'oppression de plusieurs personnages en lien avec l'espace de *La Grande Maison* telle sa mère ainsi que la tante Hasna et les autres voisines. Dans ce lieu qu'est la maison Omar se sentait étouffé, cet espace fermé lui procurait la sensation de malaise et d'ennui « il se senti abandonné, solitaire, rejeté de la vie. » (La Grande Maison : p 35-36). Il y menait une enfance douloureuse où il subissait au quotidien une maltraitance physique et psychologique de la part d'Aïni, sa mère « Omar se sentait tout dépouillé du dedans et défait. il ne persistait en lui qu'un entêtement violent à survivre ; survivre malgré les luttes mortelles qu'il soutenait ; survivre. » (La Grande Maison : p 133-134).

Aïni, une veuve qui ne cessait de maudire son défunt mari de les avoir laissés, elle et ses enfants, incarcérés dans des conditions de vie pénibles, c'est ce qu'elle réitérait d'ailleurs souvent à son fils, Omar :

- 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 sou de côté. Et vous vous êtes fixés sur moi comme des sangsues. J'ai été stupide. J'aurai dû vous lâcher dans la rue et fuir sur une montagne déserte. » (La Grande Maison : p 28)

Ce mari qui, même en étant mort, elle l'en voulait, elle éprouvait de la rancœur et du ressentiment à son égard, du fait qu'il l'avait laissée toute seule face à cette impitoyable vie. Elle l'enviait aussi d'avoir eu cette chance de mourir, d'avoir la

paix. A vrai dire, dans sa misère constamment cette mère ne trouvait même pas de quoi apaiser la faim de ses trois enfants :

La faim, de plus en plus lancinante, faisait gargouiller les intestins des petits. Timidement d'abord ils demandèrent à manger. Aïni paraissait écrasée. Tous ensemble alors ils l'implorèrent. Elle se leva, distribua de vieux morceaux de pain, avec une moitié de concombre. Une pincée de sel. (La Grande Maison : p 107)

Cependant, cette femme qui trimait pour nourrir sa progéniture et sa mère infirme n'avait plus la force de supporter la fatigue physique et morale qu'elle endurait depuis la mort de son mari « Aïni avait eu tant de malheurs dans sa vie, une misère qui durait depuis tant d'années que ses nerfs s'étaient usés dans la lutte quotidienne. » (La Grande Maison : p 107). Sa seule consolation et son unique soulagement étaient donc de faire obéir ses enfants.

II.1.2.2. La maison : un espace de contradiction

Suite à la lecture de *La Grande Maison*, et aux détails minutieux qu'à révéler Dib dans la description de Dar Sbitar, une question s'impose à tout lecteur. C'est de vouloir savoir si cette demeure a réellement existé. Est-ce qu'elle est un cadre spatial purement fictif ou au contraire, elle a réellement existé ? D'après Jean-Déjeux, cette demeure s'appelait Dar Sbitar, parce que durant la guerre de 1914-1918, ce lieu a servi d'hôpital. Mais pourquoi Dib en a fait le cadre spatial d'une partie importante de son œuvre ? a-t-elle fait partie des lieux qu'il a habités ? A ce sujet, Dib s'explique dans une interview :

J'ai connu le monde de La Grande Maison sans avoir moi-même partagé son existence, mais ma grand-

mère a longtemps vécu dans une maison semblable et aussi d'autres parents à moi et des personnages de mon entourage. J'avais souvent l'occasion d'aller dans une de ces maisons, qui existe toujours, telle que je l'ai mise dans *La Grande Maison*.¹⁴⁷

La grande maison est un espace clos, à l'abri des regards des étrangers mais il ne préserve point l'intimité de ceux qui y habitent. Il s'agit dès lors d'un espace de contradiction. Cette bâtisse dispose d'une cour intérieure, où cohabitent un grand nombre de locataires « [...] qu'un souci majeur d'économie dominait. » (*La Grande Maison* : p 107). Son architecture correspond à l'organisation spatiale traditionnelle. Dans cet espace plusieurs vies se mêlent, la vie collective y est pénible, et l'intimité y est saccagée. Toilettes communes et un seul puits pour tous les locataires « les cabinets se trouvaient dans la cuisine commune. Devant la porte, aussitôt une femme se posta, attendant qu'Omar sortît. Jamais tranquille. Un seul trou pour tout le monde. » (*La Grande Maison* : p 72). Dar Sbitar est une habitation où on mène une vie collective ardue, ses habitants vivent dans la promiscuité et l'inconfort. Ils sont en proie à un froid cinglant en hiver, ils se tassent dans leurs chambres sans avoir de quoi se couvrir ni de quoi se vêtir. Même en étant sous un toit, les locataires de Dar Sbitar ne sont point à l'abri du froid qui est aggravé par la sensation de la faim.

Le brasero défailait dans la chambre sombre et humide. Omar ne réchauffait que ses mains ; ses pieds le démangeaient irrésistiblement. Le froid, un froid immobile, lui griffait la peau. [...] Il finit par somnoler, serré contre lui-même, avec la pensée

¹⁴⁷ Interview de Dib par Lia Lacombe, *Les Lettres françaises*, 7 février 1963.

lancinante qu'il n'y avait rien à manger. Soudain, un frémissement lui parcourut le dos : il se réveilla, les jambes engourdies et pleines de fourmillements. Le froid pinçait intolérablement. (La Grande Maison : p 27-28).

Le climat de Tlemcen qui n'était guère clément leur faisait subir aussi une chaleur torride en été. Climat et espace ne faisaient qu'accentuer la situation de dénuement qu'enduraient les tlemcenniens de l'époque coloniale.

Dehors l'air tremblait, tombait en cendre : un poudroiement gris. Tout était délavé dans un enfer de lumière. A chaque pas, les enfants butaient contre les murailles que dressait la chaleur desséchée d'août ; le ciel en ébullition vomissait des tourbillons de mouches que des odeurs de fosses attiraient. Ces journées lâchaient sur le quartier une puanteur subtile, tenace, de charogne que ni les coups d'air ni la chute de température nocturne ne parvenaient à défaire. ((La Grande Maison : p96).

Dar Sbitar est cet espace hostile et protecteur à la fois où les locataires partagent leur sort misérable, affrontent leurs angoisses et résistent aux dangers provenant de l'extérieur dans le seul et unique but de survivre.

La positivité et la négativité des lieux de la maison dépendent des relations complexes qu'entretiennent les habitants avec cet espace. Nous portons notre grande attention sur les liens qu'entretient Omar avec son entourage, essentiellement sa mère. Ainsi, les lieux hostiles deviennent quelques fois des refuges, des lieux d'entente et vice-versa. Tel est le cas de Dar Sbitar, ce lieu de vie omniprésent tout au long de la

trilogie Algérie représente pour Omar un lieu d'enfance et pour le narrateur un espace à travers lequel il dit et décrit une réalité sociale et économique de tout un pays. Ce lieu témoigne aussi une période fondamentale de la vie de tout individu, celle de l'enfance. Une enfance assez particulière marquée par plus de peines que de joies, plus de misère que d'aisance et plus de violence que de tendresse. En effet, chaque pièce de la maison suscite chez l'enfant, Omar, un sentiment qui diffère de celui ressenti par une autre.

Notamment, la cuisine qui était « une grande pièce aux murs noirs, pavée de larges dalles encombrées de toutes sortes d'objets ; démunie de porte, elle était envahie par un petit jour peureux. » (La Grande Maison : p 30) et où le froid touchait la mort est un lieu qui procure chez Omar un sentiment d'angoisse et d'affliction. Ce lieu représente pour lui un espace d'abandon et d'isolement vu qu'il était occupé par sa grand-mère infirme, écartée du monde entier, d'ailleurs « ils se tenaient [tous] dans la pièce et laissaient Grand-mère dans la solitude de la cuisine. » (La Grande Maison : p 138). Ce lieu témoigne la maltraitance que subissait la grand-mère d'Omar par Aïni. Cette dernière qui considérait sa mère comme un lourd fardeau qu'elle était obligée de supporter.

Ils s'en allèrent, emportant la vieille femme tout au long de la galerie, jusqu'à la cuisine, où Aini, lâchant prise, la laissa s'effondrer mollement sur le carrelage. Omar tremblait. Les plaintes de Grand-mère étaient empreintes d'une angoisse sans nom, et si effrayantes qu'il ressentit le besoin de hurler à son tour. (La Grande Maison : p 30)

Omar était terrorisé de voir sa grand-mère maltraitée par sa mère si cruellement. Il ne supportait pas ces scènes affligeantes de la déchéance de sa grand-mère, encore moins la maltraitance que lui faisait subir Aini.

Cette terreur, Omar la voyait. Elle se répercutait en lui, qui était là, dressé sur sa couche, les pieds repliés sous lui. Et il pensa : « Certainement, c'est la peur de grand-mère. » Il comprenait à distance qu'elle avait peur. Peur d'être seule, d'être dans la cuisine, isolée avec son mal. Elle ne cessait d'implorer au plus fort de la nuit, alors que toute la maison s'abîmait dans la léthargie. (La Grande Maison : p 134)

Quand il assistait à des scènes où sa mère violentait et brutalisait sa grand-mère l'enfant prenait la fuite et quittait la maison en courant. Il s'éloignait non seulement de sa mère, devenue effrayante, mais de tout cet espace devenu hostile et agressif.

Comme nous l'avons constaté, le même lieu peut engendrer différentes sensations voire même des sensations contradictoires, et cela dépendra principalement de l'état d'esprit du personnage qui l'occupe et du contexte dans lequel il se trouve. Tel est le cas pour la cour de la maison qui a toujours été le lieu qui séparait le monde extérieur (celui de l'Autre) du monde intérieur (celui des siens). C'est donc un lieu protecteur, un havre mais il suffit qu'un intrus fasse irruption dans ce lieu familial pour que ce dernier devienne « ennemi » et suscite chez le personnage, Omar en particulier, un sentiment de frayeur et de panique.

Omar se trouva seul dans la cour. 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. (La Grande Maison : p 41-42)

Aussi, la cour fut pour cet enfant-spectateur, le théâtre de plusieurs incidents tels les affrontements violents entre sa mère et les autres voisines. Qui pourraient les arrêter ? Ces femmes que la misère rend de plus en plus coléreuses, offensives. D'ailleurs, ces querelles éclatent le plus souvent pour des raisons banales telles la contrariété d'une locataire à cause du bruit causé par la machine à coudre d'Aini ou à cause des enfants d'Aini, toujours, qui traînent dans la cour de la maison pendant l'heure de la sieste. Mais Aini ne baisse jamais les bras devant les injures qu'elle reçoit de ses voisines, cette femme n'a peur de personne même pas de la propriétaire de Dar Sbitar. Ce genre de tumulte fait partie du quotidien des habitants de cette grande maison.

Agglutinées dans la cour, les femmes vociféraient en agitant convulsivement les bras. La plupart orientaient leurs regards vers la chambre d'Aini. D'autres échangeaient des explications. Ces dernières se mirent aussi de la partie. Une vraie arquebusade ! Elles clamaient plus fort les unes que les autres. (La Grande Maison : p 99)

Cependant, La cour est un lieu qui unit et qui sépare à la fois car la souffrance et la misère partagées par les locataires de Dar Sbitar les rend solidaires mais aussi vulnérables et offensifs. Ainsi, les conditions de vie et celles du lieu conditionnent l'état psychologique des personnages et déterminent leur comportement. L'espace, selon son état et ses critères, influence sur les sentiments qu'éprouve le personnage vis-à-vis de ce dernier. Les moindres détails d'un lieu donné contribuent à son acceptation ou à son rejet par le personnage.

Cela dit, Dar-Sbitar est en tout une demeure qui lutte, elle dépasse les simples impressions de consolation qu'éprouve chaque personne dans tout refuge. Elle lutte contre l'injustice du colon, la faim, la misère, le froid, la chaleur.... D'ailleurs, Omar a appris ces valeurs de protection et de résistance de Dar-Sbitar, cela dit, « Une telle demeure est éducatrice.¹⁴⁸ ».

II.1.2.3. L'école comme espace de remise en question

À l'époque coloniale, l'école en Algérie fût un des moyens de déculturation, de dépersonnalisation et d'aliénation des indigènes. La politique coloniale veut à tout prix arracher le peuple algérien de sa culture et le dénuer de sa langue. On lui impose une langue et une culture qui lui sont étrangères. A cette époque l'école était le socle du discours colonial relatif à la mission civilisatrice de la France en Algérie, tel était leur prétexte « le devoir des races supérieures à civiliser les races inférieures.¹⁴⁹ ». Dans *La Grande Maison*, Dib a caricaturé, implicitement, l'idéologie coloniale qui consistait à inculquer à l'indigène une autre identité que la sienne dans le milieu scolaire.

¹⁴⁸ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit, p. 72.

¹⁴⁹ Édicté par Jules Ferry. Discours à la Chambre des députés, 28 février 1885.

Dib a introduit, à sa manière, l'espace de l'école dans le récit à travers l'emploi d'un champ lexical qui informe le lecteur sur le cadre spatial, les acteurs et les pratiques référant à l'univers scolaire (pupitre, maître, salle de classe, leçon, élèves, lecture, rédaction, pointer le doigt en l'air, redoubler...). Il a conféré à Omar, cet enfant mature, son porte-parole dans toute la trilogie Algérie, la mission d'observer et de se questionner sur ce qu'on lui apprenait dans cet espace emblématique.

En effet, la scène qui nous permettrait d'aborder cet espace est le cours fait par l'instituteur M. Hassan sur la notion de la Patrie. Ce cours est considéré comme étant une leçon de morale car selon les prescriptions "impériales" : «L'école est ouverte à l'indigène surtout pour le moraliser¹⁵⁰ ».

L'instituteur a entamé son cours par une question incompréhensible par l'ensemble des élèves « Qui d'entre vous sait ce que veut dire : Patrie ? ». (La Grande Maison : p 17). Cette interrogation engendre un spectacle de non-sens du terme Patrie, autrement dit, de vacuité du sens traduite par l'indifférence et le silence des élèves «L'indifférence accueillit cette nouvelle. On ne comprit pas. Le mot, campé en l'air, s'y balançait. ». Ces derniers qui pour définir la notion de Patrie, cherchaient un référent concret « Les élèves cherchèrent autour d'eux, leurs regards se promènent entre les tables, sur les murs, à travers les fenêtres, au plafond, sur la figure du maître ; il apparut avec évidence qu'elle n'était pas là. Patrie n'était pas dans la classe. » (La Grande Maison : p 17-18)

Cette question rhétorique a créé, chez Omar et l'ensemble de ses camarades, un sentiment de confusion. Un seul élève, un redoublant bien évidemment, intervint et donna la "bonne" réponse, celle que l'instituteur voulait entendre : « - La France est notre mère Patrie, ânonna Brahim». Cette réponse n'est en réalité que le discours

¹⁵⁰ Bulletin de l'enseignement des indigènes (Alger), 1890, p. 254.

colonial récit, niaisement, par tout écolier indigène. Cette phrase suscite chez Omar la dénégation suite à l'inadmissibilité de l'information. En effet, on assiste au monologue intérieur d'Omar où il récuse tout rapprochement, tout lien avec cette France dont la capitale est Paris, il n'ignorait pas cela. Il savait aussi que « Les français qu'on aperçoit en ville viennent de ce pays. » Ce pays qui n'est pas le sien ni celui de ses semblables, ce n'est guère là où il vit, car « Pour y aller ou en revenir, il faut traverser la mer, prendre le bateau... » (La Grande Maison : p18). A travers son raisonnement, Omar détermine une distanciation évidente des ancrages spatiaux de ses semblables et des autres. Pour lui, la France est un espace qui représente l'éloignement et l'étrangeté. Il met à nu le mensonge qu'on vient de lui apprendre : « Comment ce pays si lointain est-il sa mère ? Sa mère est à la maison, c'est Aini ; il n'en a pas deux. » Et constate cette inadéquation de liens où rien n'est commun « Aini n'est [certainement] pas la France. »

Enfin, même si Omar conteste la fausseté de ce discours scolaire, il ne peut le dire ni l'exprimer, assurément pas dans cet espace où « On apprenait des mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça les études. » (La Grande Maison : p 18)

Même les lectures que M. Hassan leur faisait lire ou les rédactions qu'il leur demandait de rédiger visaient à falsifier les réalités sociales et le vécu des indigènes tels des textes « où il était question d'enfants qui se penchent studieusement sur leurs livres. La lampe projette sa clarté sur la table. Papa enfoncé dans un fauteuil, lit son journal et maman fait de la broderie. ». Ça ne s'arrêtait pas là, car à travers ces discours scolaires où on falsifiait le rituel des musulmans, l'institution coloniale souhaitait ardemment altérer les croyances religieuses et brouiller les repères identitaires des enfants indigènes. Tel est le cas de ce passage rédigé par Omar qui était, comme les autres élèves, obligé de mentir et où il doit décrire une ambiance marquée de francité et dénuée de toute pratique réelle en lien avec sa culture, son quotidien et surtout son niveau de vie:

[...] le feu qui flambe dans la cheminée, le tic-tac de la pendule, la douce atmosphère du foyer pendant qu'il pleut, vente et fait nuit dehors. Ah ! Comme on se sent bien chez soi au coin du feu ! Ainsi : la maison de campagne où vous passez vos vacances. Le lierre grimpe sur la façade ; le ruisseau gazouille dans le pré voisin. [...] Ainsi : Noël. L'arbre de Noël qu'on plante chez soi, les fils d'or et d'argent, les boules multicolores, les jouets qu'on découvre dans ses chaussures... » (La Grande Maison : p 19).

Ensuite, nous assistons à une démystification de ce discours insensé à propos de la définition de la patrie de la part de l'instituteur lui-même. D'ailleurs, il est le seul à avoir le droit de réfuter ses propos, car dans cet espace, il est en position de force, c'est bien lui le maître. Enfin, M. Hassan entame la vraie leçon, celle d'attribuer le vrai sens au mot patrie : «La patrie est la terre des pères. Le pays où l'on est fixé depuis plusieurs générations. » Ainsi, une prise de conscience imprévisible de l'instituteur le mène à dénoncer les contre-vérités qu'ils apprenaient aux élèves depuis assez longtemps. Suite à cette déclaration, l'ambiance en cet espace de la classe change. L'agitation des élèves suite à leur indifférence vis-à-vis du sujet abordé s'atténuent, ces derniers deviennent, d'un coup, attentifs. Ils mémorisaient ces propos si rares à entendre surtout dans cet espace où ils sont strictement interdits.

Implicite qu'il soit, le discours de l'instituteur suscite chez Omar maintes interrogations. Ce genre de discours définitionnel du mot patrie laisse libre champ à des interprétations multiples chez les élèves, en particulier Omar, qui, cherchant dans son champ de connaissances des références qui pourraient le lier à sa patrie, fera appel aux toponymes arabes de son entourage et qui le rapprochent davantage de son algérianité « Veste-de-Kaki était-il compris dans la patrie ? [...] et sa mère, et Aouïcha,

et Mériem, et les habitants de Dar Sbitar ? Comptaient-ils tous dans la patrie ?... ». (La Grande Maison : p 20)

Tacitement aussi, M. Hassan poursuit son énoncé mais cette fois-ci, ses propos visent l'ennemi de la patrie. Sans pour autant le nommer, l'instituteur insiste sur le fait qu'il faut combattre cet ennemi qui met leur patrie en danger. Suite à cette déclaration, Omar, tout en s'interrogeant, cherche à localiser sa patrie et à connaître cet ennemi qui menace son pays, « Omar eût aimé que le maître le dit, pour savoir. » mais ce dernier n'était pas si engagé que cela. Sa leçon de morale n'a pas été achevée jusqu'à la fin. Finalement, M. Hassan n'a pas appris aux enfants quelle était leur patrie ni qui était l'ennemi de leur pays. Il aurait peut-être voulu le leur dire mais une force, plus grande que lui, l'en empêchait.

Cependant, à travers cet ancrage référentiel, la patrie est forcément identifiée par le lecteur et ne peut désigner qu'un seul pays, l'Algérie. D'une manière allusive, l'énoncé du maître et le texte de Dib en lui-même prête à définir la situation coloniale afin d'éveiller la conscience du colonisé et de l'inciter à se révolter contre le colonisateur :

Quand de l'extérieur viennent des étrangers qui prétendent devenir les maîtres, la patrie est en danger. Ces étrangers sont des ennemis contre lesquels toute la population doit défendre la patrie menacée. Il est alors question de guerre. Les habitants doivent défendre la patrie au prix de leur existence. ». (La Grande Maison : p 20)

En effet, l'allusion dans ce passage est particulièrement claire. L'extérieur renvoie à la France, ce pays lointain, et les étrangers ne peuvent être que les français. Ainsi, même si le vrai sens du mot patrie reste implicite, par récursivité du sens, le pays est identifié et l'ennemi encore plus.

Revenant au personnage principal de cette scène, M. Hassan celui qui a déclenché cette remise en cause de la situation coloniale chez ses élèves et a éveillé en eux la volonté intérieure de comprendre réellement ce qui les entoure. Face à ses élèves, cet instituteur se trouve dans une situation assez contraignante. En effet, de par son nom, sa religion et le lieu de son domicile le maître ne fait pas partie de ces étrangers dont il parle « Bien qu'il (Omar) n'ignorât pas que le maître était musulman- il s'appelait M. Hassan-, ni où il habitait... » Mais il ne ressemble pas non plus à ses élèves, car il n'use jamais de l'arabe quand il s'adresse à eux. Et son statut social l'éloigne davantage de leur rang car son poste l'adhère dans l'institution coloniale. Don c'est un personnage partiellement assimilé à l'étranger, autrement dit, à l'Autre et c'est principalement pour cette raison qu'il évite toute explicitation et tout affrontement direct.

Le narrateur décrit l'état dans lequel se trouvait l'instituteur à aborder ce sujet, qui ne peut en fait que traduire son état d'âme et ses émotions « La voix du maître prenait des accents solennels qui faisaient résonner la salle. ». M. Hassan devint fébrile « Il allait et venait [...] il parut agité. », son excitation théâtralise la pression qu'il subit mêlée de la volonté de transgresser tous les interdits. A vrai dire, l'état dramatique dans lequel il se trouvait, préparait l'éclatement de la vérité, l'instituteur céda, il dénonça le mensonge qu'il était chargé d'enseigner à ses élèves : « D'une voix basse, où perçait une violence qui intriguait : - Ça n'est pas vrai, fit-il, si on vous dit que la France est votre patrie. » (La Grande Maison : p 21). Il transgresse notamment la censure linguistique que lui infligeait le système colonial dans l'espace scolaire, M. Hassan s'adresse à ses élèves, pour la première fois, en arabe « Omar, surpris, entendit le maître parler en arabe. Lui qui le leur défendait ! ».

Cela dit, la prise de parole en cette langue longtemps refoulée et l'effraction d'un discours interdit traduisent la naissance d'une prise de conscience chez l'instituteur. Tandis que les interrogations du petit Omar annoncent le début d'une

remise en cause et une remise en question de Soi et de l'Autre. Dès lors, l'école qui était, suite à la volonté du système colonial, un espace de déculturation et d'aliénation a fini par être l'espace clé de la prise de conscience et de l'incitation à la révolution.

II.2. Les lieux comme espace désenchanté

II.2.1. La ville comme espace de paupérisation envahi par l'autre

Avant d'aller plus loin dans notre analyse, il nous semble essentiel de définir brièvement le terme de ville. En effet, la ville se présente comme un milieu géographique et social qui rassemble une concentration assez importante de constructions et où se concentre un nombre croissant de population.

Depuis *Ulysse* de Joyce ou *Le Paysan de Paris* d'Aragon, l'espace de la ville a été le penchant d'un grand nombre d'écrivains. Cet espace a fait l'objet de description et de représentation dans d'innombrables œuvres littéraires. Notamment, pour la littérature maghrébine d'expression française, la ville désirée qu'elle soit ou rejetée constitue un espace de prédilection.

Il est à souligner que les premiers romans algériens d'expression française ont écarté la ville de leurs descriptions, tels les romans dits ethnographiques qui favorisaient beaucoup plus la représentation des mœurs campagnardes. De ce fait, *La Grande Maison* de Mohammed Dib fût l'un des premiers romans ayant situé son intrigue dans l'univers citadin.

Dans la présente partie, nous allons analyser la manière dont la ville est représentée dans l'œuvre dibienne *Le métier à tisser* et ce, en montrant comment cet espace est perçue par le narrateur et les personnages. À cet effet, nous analyserons les discours qu'ils expriment à propos de cet espace et les réflexions qu'ils émettent en l'observant. Ainsi, nous sommes amenés à suivre le personnage dans ses déplacements

au sein de la ville en essayant d'interpréter l'effet que cet espace procure en lui et l'impact qu'il a sur son état d'âme.

La description de la ville, comme toute autre description dibienne de l'espace, dépend essentiellement des pensées et des sentiments des personnages. Notamment, la ville, qui est dans notre cas celle de Tlemcen, est dotée d'une charge symbolique relevant de l'époque et de la situation historique, politique et sociale de cette dernière. Cela dit, la ville au cœur du récit dibien traduit la perception de l'auteur et de ses personnages.

Le métier à tisser s'ouvre sur la description de la ville de Tlemcen. D'emblée, le narrateur nous situe dans la ville de Tlemcen, en hiver et plus précisément trois ans après la déclaration de la seconde guerre mondiale « C'était le troisième hiver qui suivait la déclaration de la guerre. Une attente de jours meilleurs et plus justes berça les tlemcénien. » (Le métier à tisser : p 14)

La ville décrite dans *Le métier à tisser* est une ville envahie par les mendiants qu'on trouvait partout : au fond des impasses, aux alentours des remparts, sur les escaliers du marché couvert et dans toutes les rues. Ils se traînaient en tous lieux. Ils déambulaient avec leurs « silhouettes qui avaient l'air de fantômes grotesques. » (P : 14), ils avaient tous, hommes, femmes, vieillards et enfants des « silhouettes mal ficelées, grises et sales. » (P : 15) et prenaient progressivement possession de toute la ville. La représentation de la ville dans *Le métier à tisser* abonde de ces figures fantomatiques qui confèrent à cet espace une atmosphère maussade et effroyable. Cette ambiance morne est accentuée par le rude climat hivernal qui dominait la ville «Le gros temps sévissait sans désespérer. » (P : 19), aussi la pluie inondait la ville et le brouillard la couvrait. La ville de Tlemcen subit donc des pressions inouïes venant de tous les sens.

Ainsi, Dib procède à la description de la ville à travers les personnages qui l'occupent. Par la mise en scène de ces "spectres" qui s'emparent de la ville, l'auteur nous dresse un tableau de cet espace d'où émane une ambiance funèbre. La ville décrite est en état d'agonie depuis que ses rues son surpeuplées de ces revenants, anonymes, inoffensifs et indifférents à tout ce qui les entourent. Personne ne connaissait l'origine de l'incroyable fourmillement des miséreux que la ville reçoit chaque jour.

Impossible d'en avoir la moindre idée, impossible, par-dessus le marché, de les distinguer les uns des autres ! Ils avaient le même air battu et hérissé, ils paraissaient tous enrobés dans la même poussière brune. Ils arboraient des haillons identiques ; tous promenaient une expression murée, trainaient des corps défaillants. » (Le métier à tisser : p 84)

Cependant, la ville n'est pas souvent esquissée. Dib donne peu de détails sur la configuration de ses rues et de ses quartiers. La description du paysage extérieur est constamment liée à la physionomie, à l'allure et aux conditions psychologiques des êtres qui l'occupent. Aussi, Dib associe constamment l'état du *topos* au climat qui y règne. Les intempéries influent sur l'image du lieu donc sur sa perception par le narrateur et/ou les personnages. Les sensations qu'éprouvent ces derniers vis-à-vis des lieux dépendent souvent du temps qu'il y fait.

Tout à coup, la pluie foula l'espace avec plus d'entêtement que jamais. Alors, sombre, luisante, étranglée dans ses murs d'enceinte, la ville, où des venelles s'entortillaient sans fin, où des maisons toutes pareilles s'entassaient à l'étroit et se coudoyaient, où chaque quartier est une sorte de borbier, se dressa dans son aspect le plus hostile :

façades revêches et anonymes ; rues, tours, toits lessivés. (Le métier à tisser : p 20)

La ville de Tlemcen devienne étrange de par les étranges créatures qui l'envahissent. Ce lieu pourtant familier se transforme en espace effrayant, sinistre car il est hanté par des inconnus. Cela intriguait et inquiétait les tlemcénniens qui n'étaient pas accoutumés à la vue d'un tel paysage.

[...] l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté¹⁵¹.

Ces êtres qui croissaient en nombre chaque jour, suscitaient chez les habitants de Tlemcen un sentiment de malaise. Les tlémcénniens qui subissaient aussi l'humiliation par le colonisateur faisaient vivre à leur tour de l'humiliation à ces mendiants même si, après tout, ces *vagabonds*, ces *va-nu-pieds* ne sont que leurs compatriotes. Après avoir vu ces gens pour la première fois, les habitants de Tlemcen trouvèrent qu'ils étaient repoussants car ils ne leur ressemblaient pas. Quand les tlémcénniens se heurtent à eux dans la ville, ils se détournent, effrayés, en disant qu'ils ne se reconnaissent pas en ceux-là.

¹⁵¹ FREUD Sigmund, *Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 2015, p. 260

Les traits creusés, les pommettes coupantes, des touffes de poils ébouriffées au menton, ces claquedents ne présentaient rien d'intéressant : leurs têtes de mouton étaient fréquentes dans la province. Taciturnes, ils bougeaient peu, tout comme des simples d'esprit. Une seule chose frappait en eux : leurs yeux fixes et fascinés. (Le métier à tisser : p 88)

De surcroît, ce peuple inconnu est non seulement rejeté par les siens mais aussi par les européens qui exprimaient de l'horreur quand ils le croisaient dans la rue. Omar ressentait de l'humiliation face à ce comportement, il avait même pitié de ces gens assujettis et inoffensifs « Omar en éprouvait de la gêne ; qu'il le voulût ou non, ces va-nu-pieds étaient de son espèce. » (Le métier à tisser : p 88).

La ville est donc un espace de perdition. Elle est constamment associée à des qualificatifs négatifs quand elle est décrite, et c'est souvent à travers les passants que cette dernière est perçue. Le narrateur insiste sur l'anonymat des êtres qui occupent la ville et met en évidence leur aspect inhumain et grégaire. La vision de la ville est associée à la blessure, à la souffrance collective. Dès lors, les tlemcenniens après s'être accoutumés à cette foule de mendiants et après réflexion, ils ne leur en voulaient plus, ils avaient plutôt pitié d'eux. Les habitants de Tlemcen tels ceux de Dar Sbitar aidaient leurs « frères de sang et de hôtes » même s'ils étaient eux aussi des déshérités, presque autant qu'eux et qu'ils vivaient tous dans le même paupérisme, c'est juste que les tlemcenniens possédaient des gîtes et ces mendiants non.

Bientôt, il n'y eut plus de famille, si pauvre fût-elle, qui ne les fit manger. On ne remettait souvent qu'une mince tranche de pain ; mais on la remettait. Ajoutez-y un sentiment d'ordinaire solidarité qui commençait

à pousser chaque personne vers eux... (Le métier à tisser : p 89)

Dès lors, nous percevons la ville de Tlemcen à cette période de guerre comme un espace lugubre où l'existence n'est guère douce. La mort des êtres démunis passe inaperçue, ainsi, les mendiants prenaient congé de ce monde infernal avec une réserve étonnante.

Les morts naturelles se multiplièrent par la même occasion. Au matin, que de pauvres hères qui avaient rendu l'âme sans un murmure ! Et les vivants eux-mêmes portaient sur leur visage couvert de boue, sur leurs lèvres fortement pincées, une bizarre teinte bise ! On en surprénait qui rampaient insensiblement vers des cachettes ignorées, et puis, on les perdait de vue. (Le métier à tisser : p 90)

La vision de la ville qui nous est offerte n'est donc pas liée à sa matérialité mais plutôt aux individus qui l'occupent et aux impressions que ces derniers attribuent à cet espace. Notamment, de la description faite de cet espace qu'est la ville nous connaissons les conditions de vie de tous les indigènes de l'époque. Tout au long de notre lecture, nous ne pouvons que sentir que cet espace collectif est menacé tout comme les personnages qui y sont.

II.2.2. La cave comme espace de répression

Le récit dibien nous a permis de vivre à Dar Sbitar à travers *La Grande Maison* puis, nous a transportés vers les champs de Bni Boublen à travers *L'incendie*,

ensuite il nous a enfoncés dans les profondeurs de la ville de Tlemcen à travers *Le métier à tisser*, où nous avons parcouru toute la ville jusqu'à ce que nous nous sommes retrouvés, tout comme Omar, de plain-pied dans la cave.

Cette cave est en fait l'atelier de tissage dans lequel travaillera Omar âgé que de quinze ans pour subvenir aux besoins de sa famille. Ce lieu constitue le cadre spatial des événements majeurs dans *Le métier à tisser*.

La cave est un lieu où «les ténèbres demeurent jour et nuit. Même avec le bougeoir à la main, l'homme de la cave voit danser les ombres sur la noire muraille¹⁵² ». L'obscurité qui régnait dans la cave a eu un effet nuisible sur l'état d'esprit d'Omar dès son premier jour de travail, une fois arrivée l'enfant suffoqua « on y voyait goutte. Du coup, il regretta la rue : plutôt la pluie, qui se déversait à seaux, que cet étouffement. Il hésita, pris d'une folle envie de remonter l'escalier et de fuir. » (*Le métier à tisser* : p 24). Il eut cette envie de prendre la fuite et de ne jamais y revenir, mais que dirait-il à sa mère, Aini, qui a eu beaucoup de peine à lui trouver un travail. Il n'avait guère le choix, il devait y rester.

Dib situe ses personnages, des hommes uniquement, dans un monde souterrain qui fourmillait de vie. Ce monde chthonien est semblable à une ruche d'abeilles bourdonnante d'une animation agitée. Les tisserands travaillaient avec des gestes prompts « ils se démenaient, pieds nus, en chemises et pantalons usés, maculés de teinture. Ils s'acharnaient sur leurs métiers avec une expression dure et impénétrable. » (*Le métier à tisser* : p 50). Dans l'atelier, seuls se faisaient entendre les outils du tissage tels les perpétuels battements des ros, le bruit du rouet et la fuite rapide des navettes.

¹⁵² BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 46.

Le monde « marche » au-dessus de la tête des tisserands qui, en dépit de la misère et de l'oppression qui les étirent triment jour et nuit sans se rendre compte du temps qu'il fait ni de l'heure qu'il est. Ces tisserands qui « [...] ressemblaient à des hulottes ayant élu domicile dans les demi-ténèbres du sous-sol » (Le métier à tisser : p 29), travaillaient dans des conditions abjectes et déshumanisantes qui portent atteinte à leur dignité, l'état misérable du lieu témoigne de la marginalisation et l'aliénation auxquelles résistaient ces hommes. A travers cet espace qu'est la cave, Dib dépeint une société où les indigènes sont déchus de la totalité de leurs droits. Ce lieu révèle l'exploitation humaine, l'injustice et la cruauté de l'autorité coloniale.

Ils mangeaient [les tisserands] qui du pain et du petit-lait, qui du pain et des olives ; [...] Au-dessus de leur tête, de longues toiles d'araignée pendaient, oscillant mollement. Une poussière pelucheuse formait un tapis blanchâtre dans lequel, à intervalles réguliers, ils envoyaient des crachats. La même poussière s'accrochait en flocons impalpables à toute chose : les bois des métiers, les aspérités des murs, les fils électriques, la corde qui courait d'un bout à l'autre de l'atelier. (Le métier à tisser : p 102)

Incarcérés dans ce sous-sol malodorant et enténébré, ces ouvriers s'adonnent non seulement au tissage des tapis et couvertures mais surtout du devenir et de l'évolution de tout un peuple.

Ainsi la cave étouffante et obscure reflétait l'état d'âme des tisserands qui l'occupaient, ils « avaient tous un air sombre et las » et faisaient partie du décor sinistre de cet espace. Ainsi leur mauvaise humeur habitait le lieu « le bourdonnement

frémissant qui berçait l'atelier était sans cesse traversé par des jurons mâchonnés à mi-voix » (Le métier à tisser : p 59). Ces hommes vivaient et ressentaient l'aliénation au quotidien. Ils devaient malgré eux et avec amertume supporter le mépris et le désarroi qu'ils subissaient en refoulant la rage de se révolter et la fureur de se soulever. Le silence s'emparait de l'atelier, un silence qui ne peut que traduire la peur et l'inquiétude de ces hommes face à un monde sans avenir et sans espoir.

Une atmosphère monotone et lourde pesait sur les discours des tisserands et une ambiance tendue dominait l'espace et tout ce qui s'y trouvait. Quand l'un des ouvriers commençait à discourir et que finalement ses propos n'éveillèrent aucun écho, sa voix s'éteignait « comme une lampe qu'on avait soufflée » et aucun d'eux ne prenait sur lui de rompre ce silence épais qui domine l'atelier.

La vie continuait, inchangée, dans la cave. Malgré l'abondance du travail, l'éternel tohu-bohu, l'atelier s'enlisait dans l'ennui. [...] tout le monde se démenait en silence, mais avec cette hargne et cette lassitude particulières aux lundis matin. (Le métier à tisser : p 189)

Ce silence qui appartient à l'intime de chacun de ces ouvriers traduit l'humiliation et la soumission qu'ils endurent. Il s'agit d'un silence qui s'impose en tant que parole qui se refuse. Néanmoins, Dib a rendu ce silence lisible à travers sa description de l'espace et des personnages et objets qui l'occupent. L'état du lieu et l'ambiance qui y règne en disent beaucoup sur l'état d'esprit des tisserands et leur condition de vie.

Nous pouvons ainsi dire que l'écriture dibienne est composée de la parole et du silence qui s'alterne tout au long du récit. Un silence qui demeure significatif. Cela

dit, cette poétique dibienne crée une tension dans l'espace entre le discours et le silence, entre le dicible et l'indicible.

II.2.3. La terre comme espace dépossédé

L'œuvre dibienne met en scène la lutte de libération en ville comme à la campagne à travers *La trilogie Algérie*. Nous assistons à la prise de conscience des tisserands citadins dans *Le métier à tisser* et à la révolution des paysans de Bni Boublen dans *L'incendie*. Cette révolte naît de l'injustice coloniale, elle est déclenchée par la perte de la terre. La frustration, du peuple en général et des paysans en particulier, s'est intensifiée sous l'effet du joug colonial.

Le colon est cet oppresseur qui s'est approprié une terre qui ne lui appartient pas et un sol qui ne le représente pas. En effet, telle était la préoccupation primordiale des autorités coloniales dès leur entrée en Algérie, s'emparer de toutes les terres agricoles algériennes. Simples ouvriers fuyant la misère ou riches gérants en quête de fortune ont envahi le pays et exproprié les terres de leurs propriétaires.

De ce fait, Dib met en scène cette spoliation des terres de l'indigène dans *L'incendie* où il dépeint l'exaspération du sentiment d'aliénation qu'éprouvaient les paysans de Bni Boublen à voir leur terre nourricière dépouillée. La désespérance dans laquelle sont plongés les fellahs semble les rendre impuissants, sans la moindre force de se révolter.

Les cultivateurs de Bni Boublen-le-Haut assistaient aux transformations de la plaine comme si elles ne les concernaient pas. On les voyait imperturbables et silencieux. Des hectares par milliers devenaient la propriété d'un seul colon. Celui-ci ou cet autre, c'était

pareil : ils étaient arrivés dans le pays avec des chausses trouées aux pieds. [...] Ils possédaient à présent des étendues incalculables de terre. (L'incendie : p 31)

L'espace scénique dans *L'incendie*, qu'est la terre, est un espace violé par le colon. La terre est donc devenue un lieu étranger pour ses propriétaires légitimes. Les rôles se sont inversés ; le propriétaire est devenu esclave et l'étranger son maître. Ces derniers font l'aumône aux paysans-esclaves. Ils les méprisent car ils ne veulent surtout pas voir en eux des égaux.

Ne sommes-nous pas des étrangers dans notre pays ! [...] On croirait que c'est nous les étrangers, et les étrangers les vrais gens d'ici. Devenus les maîtres de tout, ils veulent devenir du coup nos maîtres aussi. Et gorgés des richesses de notre sol, ils se font un devoir de nous haïr. [...] N'empêche que ces terres sont toutes à nous [...] Elles nous ont été enlevées. (L'incendie : p 46)

Ainsi, la terre qui représentait, avant d'être arrachée aux paysans, un lieu d'espérance, de sécurité et de vie est devenue à cause de l'oppression du colon un lieu répressif. Cela étant dit, dans une marginalité sociale indéniable, les fellahs exécutaient au quotidien des tâches subalternes qui ne faisait qu'atténuer leurs forces. Leur parole aussi était "étranglée" voire écrasée par la voix imposante du colon.

Maintenant, avec elles, avec notre propre terre, ils nous étouffent. Ne croyez-vous pas qu'on est tous encagés comme dans une prison, pris à la gorge ? On

ne peut plus respirer, frères, on ne peut plus !
(L'incendie : p 46)

Dib représente cet espace à travers l'état d'âme des fellahs qui éprouvent un sentiment mêlé de chagrin et d'amertume. La description des terres traduit les sentiments et l'humeur des habitants de Bni Boublen. Ainsi, la terre est plongée dans le noir, « Le pays ne fut plus qu'une mer de brume qui se balançait doucement. » (L'incendie : p 17). La couleur de la terre est affectée par sa douleur et sa désolation elle est « jaune », « grise », « rouge », « noire »,... Tout comme le paysan désarmé et désespéré, la terre assoiffée attend, silencieuse, elle attend fiévreusement qu'on la délivre et qu'on mette fin à l'aridité qu'elle endure.

Les jours d'un triste hiver ensoleillé tournoyaient avec une intolérable lenteur au-dessus de la terre jaune, rouge. Dans une attente songeuse, les branches mortes se balançaient, les silhouettes des arbres rigides oscillaient. [...] les champs tout secs se hérissaient d'herbages grillés. Une brusque émotion avait entouré cet assombrissement de l'atmosphère.
(L'incendie : p 177).

La terre est ainsi en deuil, elle est le miroir de l'état d'âme des fellahs. Peinée, chagrinée telle une femme forcée à vivre avec un étranger, cette terre répond aux paysans par l'infertilité et l'aridité « La terre grignotée par le soleil de janvier se laissait mourir lentement. » p173 Comme si une horrible malédiction frappait tout le village, ses champs et ses habitants. Bni Boublen craquait comme du bois mort, son état s'est accentué depuis l'incendie qui a ravagé les pauvres logis des ouvriers agricoles.

Depuis, les paysans sombrent dans le mutisme est sont en proie à une profonde solitude. Les terres se transforment dès lors en un lieu désertique, habité mais vide, sans aucune activité.

Le silence s'étala encore. Dans les journées qui avaient suivi l'incendie, déjà, les maisons ne donnaient pas beaucoup signe de vie : avec la sécheresse, elles s'étaient cadenassées. Et le silence pavoisait, le silence seul. Il trouait de part en part l'existence des gens, rampaient dans leurs réflexions, feutraient leurs gestes. Quel désert ! Rien. Personne. Silence et solitude ! (L'incendie : p 177)

La terre n'est point un lieu inerte et vide, C'est un lieu d'ancrage culturel et existentiel qui appartient aux hommes et auquel ils appartiennent à leur tour. C'est là où l'homme en quête de sens retrouve des réponses à ses questionnements. C'est d'ailleurs cette symbiose entre la terre et le fellah qui est mise en relief dans *L'incendie*. Notamment, la perte de la terre, lieu privilégié, idéalisé voire même sacralisé est telle la perte d'un des membres du corps de ces hommes. Et ceux qui renoncent à sa protection subiront la malédiction, eux et leur progéniture toute leur vie. C'est ainsi que s'exprimait l'un des paysans, Ben Youb, avec une lourde inquiétude :

Ah ! Tous les jours ils nous enlèvent un lambeau de notre propre chair ! A la place, il ne demeure qu'une profonde plaie d'où coule notre vie. Ils nous font mourir à petit feu, veine par veine. Mes voisins, tuez-vous à la tâche, plutôt que de céder vos terres, de les abandonner ; mourez, plutôt que d'en lâcher un seul pouce. Si vous abandonnez votre terre, elle vous abandonnera. Vous resterez, vous et vos enfants, misérables toute votre vie. (L'incendie : p 47)

C'est ainsi que Dib représente la terre accaparée dans son roman. En effet, il met en avant le lien intime qu'entretient l'homme avec ce lieu. Ce lien si profond et si solide chez les paysans militants résulte de la dépossession et du dépouillement de la terre. La perte de la terre comme lieu d'enracinement procure chez les personnages-paysans une volonté ardente de la reconquérir car cultiver la terre c'est cultiver l'optimisme et l'espérance.

La terre comme étant un espace à charge significative est intimement liée à la parole dibienne. Autrement dit, la terre est un lieu qui se veut une arme de l'échange, qu'est la parole car elle hante l'esprit et l'âme des personnages. Nous pouvons dire que le récit dibien spatialise le discours et la parole des personnages. Notamment, Khadda nous parle de cette voix que donne l'espace au récit dibien, une voix singulière et significative :

La parole dibienne parce qu'elle puise ses ressources dans un double fonds culturel, parce qu'elle prend racine, historiquement, dans une quête aussi méfiante qu'éperdue d'une identité impossible à franger, développe une vertigineuse plongée dans la mémoire et les profondeurs abyssales de l'âme, en même temps qu'elle explore, pour se dire, les extravagances du désir et les dérives de l'inconscient.¹⁵³

A vrai dire, l'écriture dibienne des lieux est structurée par un imposant processus de symbolisation. Comme étant un élément constitutif de l'identité

¹⁵³ KHADDA Naget, *Mohamed Dib cette intempestive voix récluse*, *op. cit.*, p 20.

individuelle et collective, le territoire qu'est " la terre" est au centre du récit dibien. C'est à partir de cet espace originel que tout individu interroge son existence, la terre est donc une composante fondamentale de la quête du sens chez Dib.

Ainsi, la terre comme espace occupé par l'autre devient objet de désir que Dib voudrait se réapproprier à travers son écriture. Plus l'espace s'éloigne et s'échappe et plus sa quête s'approfondie menant par conséquence une quête de soi.

II.3. Lieux de prise de conscience

II.3.1. L'atelier comme espace de la parole et l'espoir d'un peuple

Dans notre corpus, l'espace est un élément constitutif duquel dépend tout autre élément narratif. L'espace, cadre et protagoniste à la fois, apparaît dans le récit dibien comme une composante romanesque fondamentale. L'espace dibien se rattache nécessairement à toute quête de sens, de connaissance, de vérité, de liberté et d'identité des personnages ou de l'auteur lui-même. Notamment, le dire romanesque dans le récit dibien est inscrit dans une dimension spatiale singulière. Nous assistons dans les cinq romans que nous étudions à une spatialisation de la parole. La parole s'ancre donc dans un lieu d'où elle émerge.

Dans la présente analyse, nous nous penchons en particulier sur la parole émise dans un lieu singulier qu'est l'atelier de tissage. Pour ce, nous accordons une attention particulière aux comportements et aux discours des personnages qui émettent cette parole dans ce lieu particulier qu'est l'atelier de tissage.

Dans son récit, Dib a fait recourt à l'atelier de tissage comme cadre spatial pour, évidemment, symboliser autres notions que le tissage des fils, car selon Gilbert Durand « les instruments et les produits du tissage et du filage sont universellement

symboliques du devenir [...]»¹⁵⁴. En effet, les tisserands travaillaient et discutaient en même temps la situation de l'Algérie, ils contestaient leurs conditions de vie et celles de leurs semblables et débattaient sur des sujets qui toutefois étaient sensibles car interdits. Cela dit, l'atelier a permis à ce petit peuple de tisser la parole et les idées qui la structurent.

Comme nous l'avons déjà cité, l'atelier de tissage se situe dans une cave, cet espace que Bachelard considère comme étant *L'être obscur*¹⁵⁵ de la maison. Autrement dit, l'être qui contribue aux puissances souterraines. Tels étaient le rôle des tisserands qui ne cessaient de se creuser la tête pour trouver des réponses à leurs interrogations existentielles.

En outre, dans le récit dibien se construit une dimension symbolique du métier à tisser. En effet, le métier à tisser est une métonymie de la dextérité du peuple algérien qui est capable via le travail manuel de contribuer dans la révolution industrielle à travers la création d'objets de valeur dont on tire une grande richesse. D'ailleurs, *Le métier à tisser* s'ouvre sur la description du travail des tisserands, hommes et femmes se livraient au tissage dans tout Tlemcen :

À cette époque peut-être plus qu'à aucune autre, les familles ne se comptaient pas qui s'adonnaient tout entières au tissage, les hommes suspendus à leurs métiers archaïques, les femmes cardant ou filant la laine. [...] Le spectacle le plus réconfortant était donné toutefois par les ateliers. Il n'y avait pas si longtemps encore qu'ils s'activaient avec indolence. Qui ne s'en souvenait ? [...] Or, les premières sirènes n'eurent pas tôt fait de hurler la guerre, qu'une fièvre éperdue les avait

¹⁵⁴ DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1969, p. 371.

¹⁵⁵ BACHELARD Gaston. *La Poétique de l'espace*, op. cit. p. 45.

empoignés. Et, depuis lors, pas de quartier, nul endroit, jusqu'aux faubourgs, qui ne vibrât de l'ardeur diligente des tisseurs. De toutes parts, le battement assourdi des peignes accueillait le passant, quand ce n'était pas le furieux claquement des navettes. Les métiers avalaient les filés insatiablement, à suffisance d'ensoupleau. Aucune quantité n'apaisait leur fringale effrénée de cette opulente pâture, la laine!... La vieille ville des artisans, ayant fait le sacrifice de son vétuste sommeil, se muait quasiment en cité industrielle. D'eux-mêmes, les tisserands avaient répudié leur antique intransigeance dès que s'était déchaînée cette flambée. Quelle qu'elle fût, toute laine était arrachée des mains des vendeuses. (Le métier à tisser : p 16-17)

Mais il n'y avait que le colonisateur qui se réjouissait de ces richesses car tout ce que produisaient ces tisseurs, le fruit de leur travail pénible et ardu était aussitôt envoyé en France. Or, ces derniers ne bénéficiaient guère de leur travail épuisant « Une subite prolifération de manufactures et d'ateliers se déclarait, pendant que sans arrêt, des tapis, des couvertures partaient pour la France. » A travers la situation des tisserands, leur revenu misérable et leurs conditions de vie déplorables, Dib dénonce le système colonial, qui non seulement a dépouillé les indigènes de leurs terres mais aussi du produit de leur besogne. Les tisserands se retrouvent alors dans la même situation d'injustice que les Fellahs de *L'incendie*.

Notamment, le travail des tisserands est accompagné tout au long du récit par d'inlassables discussions et débats à travers lesquels ces hommes remettent en question leur vie ingrate et essayent de trouver un sens à leur existence pénible. Le récit dibien est donc comme un « tissu » de langages qui attribue à l'œuvre son sens historique, comme le précise Nadjet Khadda :

Davantage que le discours politique, c'est l'émergence de paroles non patentées, proférées par des marginaux (paysans, femmes) cherchant comme à haute voix à comprendre leur sort qui donne son épaisseur historique au roman. Cette efficacité est démultipliée par la flambée métaphorique qui parcourt *Le Métier à tisser* et l'écho des chants inspirés de poésie populaire...¹⁵⁶

La parole des uns contredit celle des autres, ce qui rend le texte dibien comme étant une trame colorée faites d'opinions et d'idées souvent contrastées émanant d'un peuple qui se retrouve face à une situation désespérée et sans issues. A l'écoute attentive des débats et discussions incessants des tisserands et sans jamais intervenir, Omar s'efforce à démêler cet écheveau de paroles quelquefois confuses afin de parvenir à comprendre comment doit-on agir et contre qui, contre quoi devrait-on se soulever pour mettre fin à cette léthargie et pouvoir reprendre espoir. « Algérie ! Algérie !... Où sont tes hommes ? Qui est-ce qui les tirera de leur sommeil ? Le chagrin populaire est grand est immense. » (Le métier à tisser : p 104)

Parmi les tisserands qui débattent souvent, Ghouti Lamine, un homme à caractère autoritaire et absolutiste, c'est celui qui à travers ses discours prêche la parole de Dieu, celle de la piété. D'après lui, l'homme doit se soumettre à sa destinée pour qu'il ait le moins mal possible.

[...]Ghouti Lamine dit en agitant les mains : - Ton dû, tu le recevras. Comprends-moi bien : tu travailleras comme un boeuf, tu seras intelligent et adroit comme pas un, et ton dû

¹⁵⁶ KHADDA Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, op. cit., p. 49.

t'échoira. Sois un tricheur, un voleur, un homme plein de ruse, et tu n'auras que ton dû. [...] Et avec un accent étrange, comme s'il ordonnait et, en même temps, suppliait qu'on le crût, il continua :

- Les hommes ne veulent pas d'une existence probe qui coule limpiquement sous les regards satisfaits du Tout-Puissant. Pourtant, je l'affirme, éveiller en eux le désir de vivre autrement, c'est embrouiller leur âme ! (Le métier à tisser : p

Comme d'autres tisserands de cet atelier, Ghouti Lamine se contredisait assez souvent. En effet, il lui arrivait constamment d'émettre des discours où il incitait ses confrères à s'insurger contre l'asservissement qu'ils endurent. Afin d'épargner l'abrutissement total.

Il reprit tout bas :

— Que veulent-ils ?... [Les mendiants qui envahissent la ville]

Hamza le regarda à la dérobée, les sourcils en avant.

— Qu'on leur donne à manger à leur faim, qu'on les traite un peu mieux que des bêtes.

Ghouti Lamine se leva.

Sans un mot, il s'éloigna du groupe, alla s'asseoir tout seul dans un coin.

Cependant, de sa place il demanda :

— Pourquoi est-ce que vous vous plaignez toujours si vous-mêmes ne faites rien pour que votre vie soit différente, ne respectez pas l'homme en vous ? On peut se plaindre aussi de vous.

— Juste ! fit Hamza.

— Alors, pourquoi ne fais-tu rien ?

— S’il ne s’agit que de moi, frère, je suis prêt à entreprendre tout ce qu’on veut... (Le métier à tisser : p 155-156)

Les paroles de cet homme sage se heurtent souvent aux violentes et malveillantes réactions de Hamedouche. Ce personnage farouche surnommé le rouquin incarne l’instabilité et l’impatience. Ces réactions restent imprévisibles, il s’en prend souvent aux autres tisserands pour exprimer son malaise. Son comportement traduit souvent un défoulement incontrôlé d’une rage longtemps refoulée qu’il exerce sur ceux qui le contredisent, sinon il s’acharnait le plus souvent sur Omar en lui faisant subir des agressions verbales et physiques.

— Tu parles fréquemment de nous, dit le rouquin à Ocacha [...] Sais-tu au moins ce que nous valons ? Sais-tu de quoi nous sommes capables, et quels méfaits nous pourrions commettre ?

— Nous sommes comme tout le monde, nous en valons bien d’autres, répondit Ocacha. Puis, après réflexion, il ajouta :

— Ni pires, ni meilleurs... Seulement un peu plus malheureux.

— Tu mens ! Chacun de nous cache un monstre en lui ! Nous avons l’air d’être comme tout le monde. Mais nous ne le sommes pas. Et nous refusons, tous, d’en convenir. Nous parlons, vivons, travaillons en baissant la tête, mais nous n’attendons que l’occasion de montrer le mal que nous pouvons faire.

Une âpreté qui n’augurait rien de bon faisait trembler la voix de Hamedouche.

— Nous sommes capables de... Dieu sait quoi !

— Il n’y aurait, selon toi, que des gens dangereux, chez nous, des gens bons à enchaîner.

— Pour ça, c’est sûr !

Ocacha eut un rire bref.

— Ça changera, dit-il... (Le métier à tisser : p 163-164)

Les tisserands se lassaient des débats stériles, et des discours désenchantés de Hamdouche, ils finissaient tous par rompre la discussion sans chercher à le convaincre ni à le raisonner. Même si il y a une part de vérité dans ses paroles, Hamedouche ne sait point les exprimer. Il s'agit d'un personnage déséquilibré qui ne cherche qu'à passer à l'action, le plus souvent violente, sans réfléchir ni penser aux conséquences que ses actes peuvent engendrer. Il aime incarner ce rôle du "dangereux" et imposer son opinion violemment ce qui a provoqué manifestement sa discréditation par l'ensemble des tisserands. Sans la moindre raison apparente, Hamedouche a fini par déverser sa colère sur Omar en provoquant un affrontement physique qui a entraîné en fin de compte le renvoi d'Omar de son travail.

A vrai dire, le licenciement d'Omar de l'atelier du tissage ne traduit guère un mauvais sort. En effet, il s'agit beaucoup plus d'un signe d'espoir, un nouveau départ pour Omar comme pour son pays qu'il représentait. De plus pour Omar, aussi jeune qu'il soit, l'atelier représente un lieu d'apprentissage non seulement du tissage mais surtout de la vie. Tout au long du récit, Omar profitait de cet espace pour se rapprocher de plusieurs tisserands dont l'un représentait le père et l'autre le conseiller. C'est d'eux qu'il s'est initié à la vie, à la réflexion et à l'engagement. Cet espace lui a permis aussi de mûrir donc de réfléchir sur ce qui l'entoure avant de réagir. Il a appris notamment à se défendre et à être moins vulnérable aux sévices qu'on lui fait subir.

Les jours s'écoulaient, Omar mûrissait. Il n'était pas plus gauche ni moins vif à saisir les choses qu'un autre. Il avait acquis une bonne dose d'expérience depuis qu'il travaillait ici. Les mauvais traitements n'avaient plus autant d'effets sur lui qu'aux premiers jours. Il avait appris à se défendre. (Le métier à tisser : p 79)

Comme le passage par l'atelier de tissage se veut nécessaire à sa formation, son renvoi y est aussi. Omar ne doit pas subir le sort des tisserands qui l'ont précédé, ceux qui s'adonnent à un travail asservissant et aliénant et qui triment jour et nuit pour pouvoir à peine survivre. L'évolution de la personnalité d'Omar, sa prise de conscience et sa maturité dans cet espace sont similaires à celles du peuple algérien qui s'apprêtait à son tour de sortir de sa léthargie et de prendre en main sa destinée.

L'atelier de tissage est donc cet espace où Omar a compris qu'il y a toujours lieu à espérer le meilleur pour son pays. Les discours de certains personnages tisserands tels Hamza et surtout Ocacha, ont réussi à inculquer chez le jeune Omar l'esprit de la solidarité et de la fraternité. A travers les paroles de ces derniers, Ocacha en particulier, Omar a fini par comprendre que c'est de la campagne que la révolution sera déclenchée. Les fellahs finiront par se soulever afin de reprendre possession des terres qui leurs ont été longtemps spoliées.

- Ces hommes déferont et referont notre pays [...].
- Le pays fermente, continua Hamza, imperturbable.
Et le pays, c'est eux. Ils se sont mis en marche... et
c'est le pays qui marche. [...]
- Ils sont partie de nous-mêmes, murmura Ocacha.
(Le métier à tisser : p 93-94)

Cependant, l'atelier de tissage ne se limite pas à être un espace de prise de parole, bien plus, cet espace qui a initié les hommes à la réflexion les a aussi incité à se joindre au peuple en marche. Tel est le cas d'Ocacha, le premier tisserand qui s'est engagé avec détermination auprès de ses confrères révolutionnaires. Ainsi avant de partir, ce personnage a bien précisé à Omar que :

-Le peuple, c'est le royaume de Dieu... c'est la saine respiration du monde. Personne n'a enseigné le peuple, et pourtant il porte la vérité en lui ; cette vérité, il la sème à pleines mains, avec prodigalité...

Ocacha lança de côté un clin d'oeil à Omar, comme pour lui faire part d'un secret.

-Il y a longtemps, petit, je suis partie sur les routes... Et j'ai vu le peuple, je l'ai connu. [...] En ville, tout est froid, mauvais, le marchand est roi. Malheur à qui voudra s'y dresser contre la gent mercantile ! C'est le monde sans espoir.

Ocacha se pencha et lui chuchota dans le creux de l'oreille :

-Vive la liberté, monsieur ! Et il faut aller la chercher sur les routes !
Là, on est bienveillant pour ses semblables. (Le métier à tisser : p 147-148)

Cela dit, l'atelier qui se situait dans une cave traduit bien la fonction de cet espace soulignée par Bachelard « Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables¹⁵⁷ ». Les tisserands se perdaient dans leurs pensées en quête de sens, d'existence et surtout de liberté.

Ces tisserands tissent la volonté du peuple, la raffermissent et la confortent, ils tissent la toile de la résistance et la colorent, la teignent, l'imprègnent de force et de patience, de souffrances et de douleurs afin de la faire forte, indestructible¹⁵⁸.

¹⁵⁷ BACHELARD Gaston. *La Poétique de l'espace*, op. cit. p. 174.

¹⁵⁸ BOUKHELOU Fatima, « Révolution, épreuves initiatiques et symbolique du tissage dans Le Métier à tisser de Mohamed Dib », in *Alkhitab*, No 20, 2015, pp 45-58.

Donc, nous avons pu à travers les discours des tisserands, leurs positions et leurs engagements à appréhender la symbolique de l'atelier de tissage entre autre la prégnance de ce lieu et ses effets sur la prise de conscience des tisserands en général et d'Omar en particulier.

II.3.2. La campagne comme espace de révolte

Contrairement aux romans « ethnographiques » des années cinquante, *L'incendie* est incontestablement un roman « engagé » car ce dernier ne se limite pas à décrire une société traditionnelle immuable et figée, victime de l'Histoire dont elle est dramatiquement condamnée. Cependant, *L'incendie* est une œuvre qui *convoque l'Histoire et l'énonce*.

L'incendie [...] pourrait s'appeler en grande partie : "conversations en Algérie" c'est une conversation de paysan à l'autre, que Dib nous montre, sans presque les expliquer, les mécanismes de la prise de conscience qui va de pair, jusqu'au moment où la parole va se faire, va être action¹⁵⁹.

C'est à travers le personnage d'Omar, le jeune citadin, l'œil et la conscience via lesquels Dib nous transporte de la ville de Tlemcen à sa campagne, en hiver et en été que Dib donne à voir l'exploitation coloniale dans le milieu rural. Ainsi, Omar sera informé sur le village, son histoire et celle de ses habitants par le biais des descriptions que lui faisait le vieux paysan Comandar.

¹⁵⁹ BONN Charles, *Lecture présente de Mohamed Dib*, ENAL, Alger, 1989, p. 35.

Omar qui est venu passer ses vacances à la campagne assistera à la prise de conscience progressive des paysans. Ces derniers étant dépouillés de leurs terres et exposés à l'injustice du colon au quotidien, décident enfin de s'indigner contre tous types d'asservissement et d'aliénation. Les paysans se voyaient responsables de ce qui leur arrivait car ils ne font rien pour le changer. Cependant, ils s'engagent à prendre les choses en mains tel réclama Ba Dedouche « C'est nous qui régènerons cette terre ! Une voix profonde me dit que nous sommes désignés pour réaliser ce grand dessein ! » (L'incendie : p 83). C'est avec conviction et persévérance que les fellahs s'approprient la mission de recouvrer leurs terres voire leur patrie.

A travers cet espace rural, Dib non seulement réintroduit l'indigène dans la scène romanesque après qu'on l'ait complètement exclu mais surtout lui attribue le droit à la parole. Les fellahs dans *L'incendie* prennent la parole non seulement pour dénoncer l'injustice coloniale mais surtout pour affirmer leur identité et réclamer leur droit de récupérer leur terre. La multiplicité des discours qu'émettent les paysans attribuent au texte dibien ainsi qu'à l'espace scénique une polyphonie discursive. Cela permet aux lecteurs de suivre la trajectoire révolutionnaire progressive des paysans à travers leurs témoignages.

Nous nous intéressons en particulier dans la présente partie au rapport personnel, social et politique à la terre. L'accaparement des terres par le colonisateur a fini par réveiller les paysans algériens de leur léthargie qui a duré très longtemps. Cela a commencé par la grève des ouvriers agricoles qui se sont enfin soulevés contre l'oppression et l'injustice du colonisateur, cela a suffi pour que les colons perdent la tête, eux qui étaient tellement sûrs de leur force et de leur pouvoir.

Puis ce petit monde ancré dans l'immobilité, si stable, si bien rangé, força d'un coup ses amarres. La grève des fellahs venait d'éclater. Arraché à soi, à son

inertie, et entraîné tout d'abord très lentement, au sortir d'un long et lourd sommeil, le pays avança dans la vie. (L'incendie : p 31)

La conscience du mal s'est propagée dans tous les points de la campagne, la prise de conscience est devenue collective. Les fellahs ont commencé à se réunir et à parler de leurs maux à cœur ouvert, ils n'étaient point gênés, ils exprimaient leur véritable façon de voir les choses. Les uns étaient plus courageux que les autres mais ils avaient tous les mêmes craintes, les mêmes revendications et surtout le même objectif. Cela dit, De cet espace longtemps dénigré et méprisé qu'est la campagne, naît une volonté longtemps refoulée et surgissent des décisions mûrement réfléchies.

Et depuis, ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, en hésitant, cherchent leur terre, qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de la liberté leur est montée au cerveau. Qui te délivrera, Algérie ? Ton peuple marche sur les routes et te cherche. (L'incendie : p 26)

La grève des agriculteurs se répandait dans toute la campagne, à Mansourah, Ymama, Bréa, Saf-Saf et partout des groupes de fellahs se réunissaient pour discuter. Sans tarder, les autorités françaises commençaient à patrouiller dans les champs, à supplicier les fellahs et à les incarcérer en prison. Cependant, les paysans persévéraient et résistaient à tous types de répression. Une grande inquiétude pesait sur la campagne. Climat et terres exprimaient leur amertume et manifestaient leur contestation.

Les champs prenaient une couleur de terre cuite. Ils durcissaient et sonnaient sous les pas avec un bruit sinistre. Ce n'était, partout, que chaumes roussis ; l'herbe ne poussait plus. Le rouge soleil algérien corrodait cette terre jusqu'à l'os et la réduisait en une poussière fine. La sécheresse d'hiver commençait. (L'incendie : p 126)

Ainsi, l'atmosphère qui caractérisait la campagne exprimait la révolte. Dib fait appel aux éléments cosmiques, à la nature pour prédire un devenir meilleur pour l'Algérie et son peuple. En effet, la description de l'espace dibien traduit souvent l'intention de l'auteur et dépeint l'idée qu'il voudrait transmettre. La description du lieu dibien dépend donc du rôle que le récit entend lui faire jouer et de la place qui lui est accordée.

Parfois les lointains profonds et bleus se dégageaient, ils avaient quelque chose d'étrange à certaines heures, surtout le soir : un soleil défait éclairait soudain la contrée, déchirant toutes les nappes blanches et humides, qui s'en allaient en déroute, et le pays se montrait à cette minute dans toute sa force, se dessinait en traits accusés et lumineux que renforçait la venue de l'ombre crépusculaire. (L'incendie : p 181-182)

L'espace scénique de *L'incendie* qu'est la campagne de Bni Boublen représente l'aspect de rébellion du peuple algérien face à la domination coloniale. Le titre est lui-même une métaphore de la révolution, *L'incendie*, mot générateur du sens

de l'œuvre entière. Le feu domine le champ lexical et sémantique de tout le texte. Il est la matrice métaphorique de l'émancipation humaine, la puissance et la rébellion. Symbolisant aussi la violence, la destruction et l'aliénation, le feu renvoie à des connotations à la fois positives et négatives dans le texte dibien. Dès lors, l'espace de la campagne est hanté par cette symbolique du feu. Dib y procède à travers la description du paysage telle l'incandescence de la nature, l'embrasement des champs, le flamboiement du soleil, le crépitement d'eau dans les rigoles des champs... « Toute la campagne se mit à frémir ». Le feu parcourt ainsi le récit et ses lieux progressivement, il est décor comme il est acteur dans tous les événements de la vie des fellahs jusqu'à l'apothéose d'un véritable incendie. Le feu prend aux gourbis des pauvres ouvriers, un immense brasier avait calciné les misérables logis et les a tous consumés. Ce feu allumé par les colons et dont les paysans été accusés sème à la fois la terreur, le désastre mais aussi l'espoir et la volonté d'un changement.

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 éclat. (L'incendie : p 131-132)

La campagne comme espace est en fait le berceau de l'affranchissement des hommes-esclaves sur leur propre terre. La terre participe tout comme les personnages à cette trajectoire révolutionnaire. Cette *actantialisation* de l'espace et des lieux qu'exerce Dib dans son écriture produit et renforce le sens du récit. Ainsi, la région de

Bni boublen et ses champs représentent « une topographie mimétique en surface, un modèle narratif en profondeur et un symbole idéologique subsumant le tout¹⁶⁰. »

Dans le récit dibien, la campagne est représentée comme étant le lieu où la lutte donne sens à la vie, c'est aussi le lieu où le peuple pourra reconquérir sa dignité et regagner son identité. Ce lieu se caractérise par l'esprit de solidarité et de fraternité. C'est notamment dans ces lieux où la pauvreté matérielle touche à son comble que se concrétise la force des hommes renforcée par la détermination et par le lien étroit qu'ils entretiennent avec cet espace qu'est la campagne autrement dit la terre « Puissant et redoutable [le fellah], il doit être ; il lui faudrait un jour protéger par les armes son foyer et ses champs. » (L'incendie : p 27)

Durant le parcours révolutionnaire des paysans, maintes interrogations accompagnent le cheminement de leur prise de conscience. Ces questionnements existentiels rejoignent ceux de tout Algérien paysan qu'il soit ou citadin. Notamment, la révolution, la défense de la patrie et la recouvrance du territoire spolié concerne tout le peuple partout où qu'il soit.

A la vérité, si on s'isole complètement dans sa campagne, ça ne vaut rien. Mais si on s'enferme trop entre les murs d'une ville, ça ne vaut guère mieux. [...] S'il se trouve des hommes, à la campagne comme à la ville, qui se lèvent pour frayer la voie à une nouvelle existence. [...] Il ne faut pas que les gens de la campagne se consomment et se dessèchent sur leurs terres ; et que les gens de la ville, captifs dans leurs propres murs, pourrissent au milieu de leur train de vie. (L'incendie : p 29-30)

¹⁶⁰ MITTERAND Henri, "Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac", *Le Discours du roman*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. "Écriture", 1980, p. 193.

La campagne de Bni Boublen n'est en fait qu'un microcosme d'un espace plus étendu et ses paysans ne représentent qu'une microsociété d'une population beaucoup plus large. La fièvre révolutionnaire s'est propagée aux quatre coins de l'Algérie. C'est qu'a pu d'ailleurs exprimer Dib à travers sa poésie. La campagne, à travers sa fonction symbolique, est donc le lieu où se tisse le sens idéologique de l'œuvre.

II.4. Lieux d'errance

De tout temps, et depuis Ulysse¹⁶¹, Don Quichotte¹⁶², le thème de l'errance a été présent dans la littérature. Cette thématique omniprésente à différentes interprétations s'avère multiforme et difficile à cerner. L'errance est une notion irréductible à toute limitation de sens, elle signifie voyage comme elle renvoie au déplacement physique et au cheminement intellectuel. Aussi, l'errance se traduit comme une recherche de vérité voire même une condition de vérité car le personnage errant est constamment en quête de sens.

Elle métamorphose d'abord le présent où elle semble se produire, l'attirant dans la profondeur indéfinie où le « présent » recommence « le passé », mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète, pour que ce qui vient, toujours revienne, et à nouveau, à nouveau¹⁶³.

¹⁶¹ JOYCE James, *Ulysse*, SHAKESPEARE AND COMPANY Paris, 1922.

¹⁶² Miguel de CERVANTES, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Gallimard, 1988.

¹⁶³ BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Collection, Folio Essais, Paris, 1986, p. 27.

Il est à préciser que le verbe *errer* a deux sens. Le premier qui prend son origine du latin *errare* signifie « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure » ; ce même verbe signifie au figuré : s'égarer. Faisant allusion à un état d'esprit non stable, qui divague. Tandis que le second sens du verbe *errer* (*iterare*), renvoie uniquement à l'errance physique, c'est aller d'un lieu à un autre, en apparence sans objectif, sans être attaché à quelque chose de particulier. Dès lors, l'errance qui attire notre attention dans les écrits littéraires est celle où le personnage ou le narrateur se déplace en quête de lieux et/ou de sens.

L'errance dans le texte littéraire permet au personnage l'éloignement de tout lieu contraignant, elle peut se définir comme étant une évasion ou une rupture ou tout simplement le départ vers un ailleurs meilleur. Dominique BERTHET la définit comme suit :

L'errance a de nombreux visages et revêt différents aspects. Elle peut relever du déplacement physique, mais aussi cheminement intellectuel, ou encore d'une pathologie mentale. Errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de la réflexion, de l'écriture. L'errance en réalité nous est tous familière, ne serait-ce que lorsque nous nous abandonnons à nos pensées, à nos rêveries. Errance immobile. [...] le thème de l'errance, faut-il le rappeler, est souvent présent dans la littérature et au cinéma. [...] Mais à quoi renvoie-t-elle ?¹⁶⁴

L'errance est un acte volontaire, le personnage errant se déplace de son grès mais il ne sait pas où aller, il n'a pas de destination précise. Tel est le cas pour son monde intérieur caractérisé par l'incertitude, le doute et la confusion.

¹⁶⁴ BERTHET Dominique, *Figures de l'errance*, Harmattant, 2000, p.9.

Ainsi, Dib met son personnage en déplacement, en errance. Son écriture est aussi en errance entre différents genres littéraires et sa narration l'est encore plus car elle vacille entre différents lieux diégétiques et mémoriels. Dans le présent travail, nous nous pencherons sur les lieux que privilégie le personnage errant quel que soit le motif et l'aspect de son errance.

II.4.1. Les champs comme espace de délivrance et de révélation

Nous allons nous pencher dans cette partie sur les sensations et émotions du personnage principal de la trilogie Algérie, le jeune garçon Omar. Ainsi, nous allons suivre ce personnage dans ses déplacements et son errance dans les champs de Bni Boublen. Nous pourrons dès lors nous interroger sur l'effet qu'ont ces lieux sur l'état d'âme d'Omar et sur l'implication de cet espace dans sa quête existentielle. Cela dit, nous nous appuyerons sur *L'incendie* afin d'apporter des réponses à nos interrogations.

Pendant ses vacances, Omar s'est déplacé de la ville à la campagne. Un monde qu'il ignore, il ne connaissait rien aux plantes ni aux animaux, la vie paysanne lui était inconnue. Cependant, c'est là où il va avoir une autre vision du monde et de soi « 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. » (*L'incendie* : p 9) Dès son arrivée à la campagne en compagnie de Zhor, un agréable sentiment s'empara de son cœur. Il se sentait libre, délivré. Ce lieu déclenche chez Omar et Zhor une exaltation euphorique.

Il sautait et dansait. Son rire explosait. Sur la route, les autos filaient : à leur passage, il exécutait mille cabrioles et hurlait, imitant leurs klaxons. Parfois il

soufflait à se rompre les côtes devant un camion poussif, pesamment chargé. Omar s'y accrochait et se laisser transporter sur une bonne distance. Zhor se débarrassait de son voile, dont elle faisait une boule qu'elle lançait par-dessus sa tête. (L'incendie : p 10)

En ces moments joyeux que vivait Omar, son esprit divague et aille rejoindre Dar Sbitar qui lui paraissait à cet instant telle une effroyable prison. Cette errance psychologique a suscité en lui un grand émoi, son cœur déborda subitement d'amertume. L'image de Dar Sbitar lui revenait souvent pendant ses déambulations dans les champs de Bni Boublen. Ce lieu le hantait, l'apeurait, le harcelait même « L'assiégeant de tous côtés, les esprits de la grande maison envoyèrent dans son cœur leur souffle empoisonné. ». Le souvenir de Dar Sbitar tel un sinistre cauchemar était comme un éteignoir car il surgissait à chaque fois qu'Omar profitait de la sérénité des champs.

Néanmoins à Bni Boublen, Omar n'avait pas faim, il n'était plus en proie à la violence, il n'entendait plus les lamentations de Aîni ni les injures des mégères voisines. La campagne était le lieu qui l'éloignait de cette existence amère. Dans l'esprit d'Omar se traçait une ligne qui séparait les deux mondes, les deux lieux, l'un enchanteur et l'autre angoissant. « Cette ligne, la houle ondulée des cultures et des frondaisons, le pouls des sources, les nappes de pâturage, la traçaient et la couvraient tout à la fois. » (L'incendie : p 23). Ainsi, la campagne dans laquelle se trouve Omar prend une valeur symbolique, c'est l'emblème de la délivrance et de la quiétude pour le jeune garçon.

A travers les sensations d'Omar, Dib met en scènes deux espaces contradictoires. La campagne comme étant l'espace scénique où se déroule l'intrigue du roman et où Omar éprouve un sentiment d'enchantement et Dar Sbitar comme étant un espace mémoriel vis-à-vis duquel Omar ressent de l'appréhension. *L'incendie* est

caractérisé par les nombreux mouvements du personnage principal, Omar. Ce qui confère au récit sa dynamique. Dès son ouverture, le récit dibien impose un lieu, le village de Bni Boublen, et un mouvement celui principalement d'Omar. Le déplacement du personnage implique non seulement la traversée d'un espace physique mais surtout psychologique.

C'est à travers l'œil attentif d'Omar et son cheminement que Dib met en relief l'espace rural. Au fur et à mesure de son errance dans cet espace, Omar s'introspecte, remet en question sa vie à Dar Sbitar et s'interroge sur la conception de la vie et du bonheur. La marche permet un contact intime aux lieux. Le personnage qui marche à pied ne se limite pas à traverser un espace, bien plus il l'aperçoit minutieusement et y découvre les moindres détails.

Omar s'étonnait que la vie fût belle avec cette facilité. A Bni-Boublen-le-Haut, chaque matin, le même émerveillement le surprenait. Son cœur s'ouvrait aux effluves qui déferlaient sur la campagne. Il suivait dans l'herbe le réveil des insectes, contemplait leurs mouvements. Il écrasait de la menthe sauvage entre ses doigts et humait la senteur des terres gorgées d'humidité. Par les pieds, il devinait le cheminement de la rosée à travers la corde imbibée de ses espadrilles. (L'incendie : p 21)

Tout est en mouvement dans cet espace, la nature elle-même participe au cheminement du personnage. Cette mobilité confère aux lieux décrits la vitalité et l'espérance. Ainsi, la campagne, de par ses caractéristiques et son mode de vie, est représentée comme étant le lieu rêvé du narrateur et du personnage principal. Ce lieu

est valorisé voire même idéalisé car même si on y mène une vie pénible, la vie des champs reste moins dure que celle en ville et c'est les paysans qui créent cette différence de par leur comportement et leur prise de position « on y trouve que des gens humbles au total, qui ne se prennent jamais pour ce qu'ils ne sont pas. » (L'incendie : p 29)

Omar courait toujours à travers les champs, les signes paysagers qu'il percevait pendant ses déambulations suscitait en lui un sentiment de confusion. En effet, son regard évolue au fur et à mesure de sa découverte de ces lieux. Il apprendra davantage sur la vie misérable des paysans et sur l'oppression des colons de la bouche de son mentor le vieil homme Comandar. C'est ainsi que sa vision de l'espace change, elle est mêlée de jouissance et de tristesse. Le jeune garçon finit par tout comprendre :

Il pensait : Voici comment sont les choses. Les champs de blé sont dorés et roux, couleur de pain cuit, mêlés déjà d'épis bruns et brûlés. Voilà là-bas la maison des français, les colons à qui tout appartient, terre, moisson, arbres et air, et les oiseaux, et moi-même sans doute. (L'incendie : p 75)

Les lieux décrits par Dib définissent le rapport entre le personnage principal et le monde extérieur. Nous assistons à une attraction perpétuelle de la nature quel que soit son état. Dans ces champs, Omar passait son temps à méditer sur son existence et celle de ses semblables. Couché dans l'herbe, il examinait tout ce qui l'entourait, cédait à la tentation du paysage et s'évadait parfois dans un monde de songes. Les champs dans lesquels se trouve Omar exerçaient une puissance sur son état d'esprit et sur ses réflexions.

Cela dit, les champs, le paysage et la nature exercent sur le jeune garçon une impression initiale, celle de l'enchantement, ensuite s'impose la laideur du monde colonial, sa domination et ses contraintes d'où surgit le sentiment de frayeur.

L'alternance de l'enchantement et de la désillusion demeure attachée à la description des lieux et aux sensations du personnage vis-à-vis de ces lieux. Ainsi surgit chez Omar lors de son errance dans les champs, un sentiment de peur et d'inquiétude à la fin du roman par opposition aux sensations de quiétude éprouvées au début du récit. C'est dire que l'œil qui contemplait le paysage a mûrit et voit les lieux autrement. Le plaisir à être dans ce lieu de sérénité est gâché par la crainte et la colère de sa dépossession. Ainsi, le récit dibien est constitué des différentes sensations que ressent le personnage principal vis-à-vis de l'univers rural. Au fur et à mesure qu'Omar découvre cet univers rural, le paysage acquiert les caractères d'un espace dépossédé, démuni et ceux d'un lieu en deuil.

A vrai dire, dans L'incendie, le rôle du milieu rural ne se limite pas seulement à celui de l'apaisement. Sur le plan diégétique du récit, les champs tristes, stériles et calcinés dépeignent la situation dramatique dans laquelle se trouve non seulement la campagne mais le pays en entier.

L'errance d'Omar dans les champs de Bni Boublen qui a commencé par le désir de fuir la ville fût finalement un apprentissage, un cheminement intellectuel par lequel il devait passer pour affronter ce qui l'attend à l'avenir.

II.4.2. La rue comme échappatoire

L'œuvre dibienne est caractérisée par une conception approfondie de l'errance qui se manifeste dans la construction des personnages principaux et dans l'organisation de la trame narrative. Nous nous pencherons en premier lieu sur le personnage principal du triptyque Algérie, Omar, qui passait ses journées à errer à travers la ville de Tlemcen. Omar s'évade souvent dans la rue, il s'éloigne

physiquement et mentalement des lieux clos qui l'étouffent. La rue constitue donc une forme d'échappatoire et de délivrance à laquelle recourt le personnage pour fuir les lieux d'oppression qui l'étreignent tels Dar Sbitar ou L'atelier de tissage.

Durant plusieurs jours, Omar vécut dans un état de désarroi. Il allait et venait, se livrait à mille besognes, courait dans les rues printanières, l'esprit absent. Et pourtant, sans qu'il s'en doutât, imprécise, une impression de bonheur enveloppait son cœur, y réveillant il ne savait quelles résonances mystérieuses, douces, impossibles à traduire. (Le métier à tisser : p 117)

La rue, est ce lieu qui prend en charge grand nombre d'enfants fuyant la misère et la violence endurées dans leurs foyers. Ces enfants choisissent la rue pour libérer leur tension psychologique. Ils passent des journées entières à errer dans les rues de la ville où Ils exercent tous types de mauvais coups. Ces enfants bruyants, effrontés, charpardeurs infestent les rues de Tlemcen.

De ces enfants anonymes et inquiets comme Omar, on en croisait partout dans les rues, gambadant nus-pieds. Leurs lèvres étaient noires. Ils avaient des membres d'araignée, des yeux allumés par la fièvre. Beaucoup mendiaient farouchement devant les portes et sur les places. Les maisons de Tlemcen en étaient pleines à craquer, pleines aussi de leurs rumeurs. (La grande maison : p 25)

La rue est aussi un champ de bataille, un lieu de combat, où ces garnements farouches, livrés à eux-mêmes, s'opposent entre eux dès qu'ils se retrouvent, leurs bagarres se terminent généralement dans un bain de sang « [...] lorsque dans un camp le sang jaillissait, ceux du camp d'en face prenaient leurs jambes à leur cou avec de grands cris de joie sauvage, de longs : Hou ! Hou ! de mépris, qu'ils accompagnaient d'agiles cabrioles. » (La grande maison : p 25). Ainsi, le spectacle que nous offre la rue, rend visible la dérive dans laquelle sombre la société indigène. C'est en fait la dimension sociale qui est mise en relief à travers la description de la situation inquiétante de ces enfants violents, agressifs et surtout démunis dans les rues de la ville de Tlemcen. La rue tout comme l'Algérie est le lieu où s'exerce sans contexte la loi du plus fort.

Comme nous l'avons constaté depuis le début de notre analyse, la description des lieux chez Dib se fait beaucoup plus à travers la description des personnages qui les occupent et l'ambiance qui s'y mène. Et c'est particulièrement le cas pour la description des rues de la ville de Tlemcen. C'est dire que la rue est lue à partir des êtres et des vies qui la constituent, elle se détermine non seulement par ses édifices mais surtout par son existence humaine qui lui attribue d'ailleurs sa particularité.

Dans les rues de Tlemcen, l'errance permet au personnage dibien de communiquer avec le monde extérieur et de fuir momentanément l'atmosphère étouffante des lieux clos, exigus et misérables. Tel est le cas pour Omar, cet enfant qui fuit souvent la maison suite à la violence domestique qu'il endure au quotidien. Cet enfant éprouve constamment l'envie de s'échapper, de courir vers la rue afin de s'éloigner de sa mère qui lui fait subir tant de sévices. La rue, ce lieu public symbolisant l'insécurité et le risque demeure le seul refuge de cet enfant qui ne trouve guère de stabilité émotionnelle et affective dans sa famille.

De plus, la rue est ce lieu où Omar pourra manger son morceau de pain, piqué du bahut, sans que sa mère l'accable de reproches. Ce pain il ne pouvait le manger que dehors, dans la rue, à l'abri des regards de sa mère et de ses sœurs, il ne pouvait faire autrement, il avait faim et seule la rue lui permet de transgresser cette lois.

Chaque bouchée, il la prenait aux autres, à ses deux sœurs. Il la prenait à leur faim ; il la prenait à la peine de sa mère. Mais comment faire ? [...] Il sortait dans la rue pour ne pas être vu par elles. (L'incendie : p 165)

D'autres enfants tlemceniens errent comme lui, seuls ou par bandes, vifs et agiles, ils s'ébattent dans les rues tout au long de la journée. Animés par une fureur et une volonté inexprimable, ces gamins chétifs, affamés et miséreux submergent les rues de Tlemcen. Certains mendient et d'autres chapardent. Ils envahissent tous les coins de la ville et se déplacent en toute liberté. La rue, demeure un lieu de survivance malgré les angoisses et les menaces qui s'y exposent. Ainsi, dans le récit dibien, ce lieu est beaucoup plus appréhendé par ses défauts et ses dérives.

Cela dit, la singularité de la rue dans le récit dibien dépend des personnages qui s'emparent d'elle, des actes qui s'y exercent et des sensations qui s'y dégagent. Notamment, la rue, dans le texte dibien, représente pour les enfants indigènes un lieu de confrontation avec l'Autre, l'euro péen. Cet affrontement peu souhaitable engendre le sentiment d'humiliation chez les enfants tlemceniens, qui, honnis envient jusqu'à haïr ces européens, hommes, femmes et enfants. La rue devient dès lors un lieu hostile où l'indigène est mortifié, vexé.

Instinctivement, ils [les enfants] considéraient avec méfiance les vêtements toujours neufs des Européens,

leurs corps propres et sains, et aussi leur air de gens qui ne connaissent pas la faim, ce bonheur qu'ils semblaient tous éprouver de vivre, la sensation d'être protégés, défendus ; leur politesse, leur affabilité, leur éducation, leur délicatesse, qu'ils portaient comme des habits de fête. (L'incendie : p 166)

Cela étant dit, la rue n'est guère un simple décor passif, elle contribue dans la rencontre des personnages, et peut être le lieu où se tissent les relations sociales. La rue est aussi marquée par une hiérarchie socialement indiquée telle la présence des européens et celle des indigènes dénonçant la présence coloniale. Dans l'œuvre dibienne, la rue est donc représentée comme un lieu d'attraction ou de répulsion, c'est elle qui conduit le personnage au bonheur comme au malheur.

La rue est un enjeu important de la narration dibienne en particulier dans son roman *Le métier à tisser* où elle constitue la matrice du récit. Tout tourne autour de la rue, mendiants errants, habitants de Tlemcen et leur attitude vis-à-vis de ces mendiants, les européens et leur regard méprisant... La rue dans l'œuvre de Dib s'associe ainsi à de nombreuses thématiques : politiques, sociales, culturelles, culturelles et existentielles qu'elle met en scène à travers la métaphore de la foule, la solitude et la multitude. La rue dans le récit dibien, décrite par le narrateur ou à travers le regard d'un personnage, est telle une fresque de la société. Elle peint le quotidien de ceux qui l'occupent, expose leur misère et leur joie et exprime leur enchantement et leur mécontentement. De plus, elle représente, tout comme l'Algérie, un territoire envahi et possédé par l'autre.

La représentation de la rue est donc centrale dans le récit dibien, elle n'est pas un simple lieu de passage. En effet, l'errance des personnages est un prétexte pour

mettre en relief les aspects et les enjeux de ce lieu. Dans son errance solitaire, le personnage se remet en question, interroge le monde et se libère de toutes les contraintes qui l'empêche de penser, de méditer. Aussi, dans ses pérégrinations, le personnage observe ce qui l'entoure, ce que la rue lui donne à voir, car elle seule dévoile les dures réalités de l'existence humaine. Dib met en scène le topos de la rue en lui assignant un pouvoir et c'est à travers l'errance que ce pouvoir est mis en exergue.

L'errance mise en œuvre dans le récit dibien ne se limite pas à une errance physique, bien plus elle est errance existentielle. Dib met en scène les lieux que parcourent ses personnages, non pas pour décrire ces lieux mais pour mettre en relief le parcours de l'Homme qui s'y fait.

II.4.3. La forêt comme espace de confiance

La forêt a alimenté l'imaginaire de maints écrivains de manières différentes. Dans grand nombre de textes littéraires, la forêt constitue le cadre de l'action où elle acquiert le plus souvent une valeur symbolique. Elle est constamment associée à l'isolement, à la quête souvent inaboutie, ou à l'exil.

Dans *Si Diable veut* la forêt est à la fois « un récit qui nous oblige à reconnaître le monde dans ce qu'il a de tangible » et « un endroit très propice au surgissement de la fiction.¹⁶⁵ ». Autrement dit, la forêt est un lieu de tension entre le réel et l'imaginaire. Dès lors, la représentation de la forêt dans le texte dibien semble avoir une visée nettement symbolique. Elle est valorisée, idéalisée car elle est considérée d'abord

¹⁶⁵ SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015, p. 205.

comme un lieu originel, ensuite comme un lieu salvateur, un lieu d'évasion et surtout un lieu où les personnages se retrouvent après y avoir menés une quête identitaire.

Afin de dégager la façon particulière que Dib adopte pour aborder ce lieu emblématique dans son récit, nous étudierons dans un premier temps la découverte de la forêt par le personnage principal et son errance dans cet espace. Ensuite, nous mettrons en exergue la symbiose qui se crée entre ce lieu et le personnage ainsi que les sensations qui en découlent. Enfin nous essayerons de démontrer comment la forêt a contribué à la quête de vérité du personnage.

L'aventure d'Ymran avec la forêt a commencé par la simple découverte d'un lieu inconnu, mystérieux qui a suscité sa curiosité dès sa première traversée. A travers sa contemplation de la nature, Ymran fût émerveillé par la splendeur du paysage de l'Algérie. « Au commencement est le paysage », telle est la devise de Mohammed Dib.

Fins fonds de pâtures, lourdes forêts, escarpements rocheux, pitons campés en sentinelles et veillant sur le pays, cascades broyant leurs eaux ressassant le même récit de chutes obscures, une éloquence sourde qui, manquant de mots, ne répond à la vibration du vent que par un bruit de vent... (Si Diable veut : p 54)

Fasciné par la profondeur de la forêt, Ymran n'aspire qu'à s'y enfoncer et s'enivrer de ses magnificences « La forêt a été la première, la plus fantastique de ses découvertes. » (Si Diable veut : p 49). Notamment, la forêt comme étendue d'une grande importance dans l'espace algérien, se présente comme un lieu mythique paré de mystères et hanté par des esprits bienveillants.

Ymran s'immerge dans ce lieu à travers son errance, il se déplace d'un point à un autre dans un lieu pourtant opaque et clos « lui, sans avoir une idée précise de ce qu'il cherchait, volait de sa démarche souple, courait les chemins, de préférences, les moins battus, et rebattus » (Si Diable veut : p 54). Une fois qu'il a pénétré dans cet espace complexe et ambivalent, Ymran s'y est jeté à corps perdu, il a enfin trouvé à qui s'y ouvrir. En effet toute personne qui s'aventure à entrer dans cet espace se trouve cernée par une présence, tel était le cas d'Ymran qui se sentait tout le temps épié, observé par les regards des esprits, il croyait même entendre leurs voix « Quel qu'ait été le lieu cependant, il n'y en a pas eu un où il ne se soit senti plus et d'emblée environné par l'émanation d'une présence partout mais qu'aucun mot connu n'aurait su évoquer. » (Si Diable veut : p 49-50)

Dans ce lieu énigmatique, Ymran n'errait pas seul, il était accompagné de deux voix, celle de sa mère défunte et celle de son professeur français de musique. L'une représentait la terre mère et l'autre la culture occidentale. Ces esprits le guidaient dans son errance et tentaient d'apporter des réponses à ses questionnements identitaires et existentiels. Ymran prêtait oreille aux voix de ces êtres invisibles, lui qui est en quête d'éclaircissement, d'explications mais, en vain, les réponses demeurent en suspens.

[...] et lui toujours là silencieux à se sentir invisible, à se changer en ombre, tandis que les deux voix, celle de son professeur et celle de sa mère, se mêlant, entrecoupant, n'avaient de cesse d'affluer, de l'accompagner dans une connaissance, une expérience des choses, de ces choses qui n'existent jamais comme on les imagine et qu'elles ont l'air d'être. (Si Diable veut : p 53)

La forêt est aussi un lieu de refuge, un lieu protecteur où Ymran s'est abrité après sa fuite du sanctuaire où il n'a pas accompli le sacrifice qui lui était attribué. Il a courût vers elle car elle était la seule à pouvoir comprendre ses craintes et elle est venue le recevoir avant même qu'il ne l'atteignit. Mais ce lieu n'est pas aussi simple, il peut se métamorphoser à tout moment et paraître sauvage, avec un autre visage, un autre nom « C'est elle, la forêt, en attendant, qui lui rôde autour, *louverie* si elle doit porter un nom. » (Si Diable veut : p 160).

Progressivement, on assiste à la transformation de l'image de la forêt qui ressemble de plus en plus à celle évoquée dans les contes kabyles, considérée comme un lieu « où l'on ne se hasarde pas sans crainte [...], l'inconnu redouté où l'on ne s'aventure pas seul sans danger, le lieu d'élection de tant de puissances malfaisantes, [...], bêtes sauvages, plus ou moins surnaturelles, domaine du monde invisible, mais tout proche, hostile à l'homme...¹⁶⁶». Galopant dans la forêt, Ymran errait dans la pénombre, étreint par un sentiment de panique, se sentait suivi, surveillé par l'œil perçant d'un loup. La forêt se transforme en une bête féroce qui le poursuit inlassablement. Cette présence, cette ombre inconnue l'apeure.

Une forêt. Un crépuscule en plein jour. Un soir à demeure. Moins un aimable ensemble d'arbres qu'une créature hirsutes, pétrie d'opacités, le poil crépitant d'étincelles. Qui retient son souffle mais vous suit à la trace et va jusqu'à vous précéder en éclairieuse. (Si Diable veut : p 161)

¹⁶⁶ LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle*, Paris : La Découverte, 2003, p.126

Les esprits bienveillants se sont métamorphosés en êtres invisibles maléfiques repoussant la présence d'Ymran de leur territoire. La forêt devient de plus en plus menaçante, elle qui était un lieu de force, de confiance et surtout de liberté. C'est ainsi que Dib met en scène progressivement et implicitement l'image du terrorisme et ce en attribuant à la forêt des caractères angoissants humains et bestiaux à la fois. Dib recourt à cette métaphore de la sauvagerie et de la métamorphose du lieu pour dire que la forêt, comme haut-lieu, qui a abrité les actions des maquisards de la guerre de libération a, par ailleurs, enfanté, des décennies plus tard, un ennemi imprévisible, invisible et sauvage qui s'est retourné contre les siens tout comme le chien d'essabaâ.

Dib a réussi à travers la symbolique d'un lieu et l'imaginaire qui en découle à représenter une réalité concrète, totalement identifiable, tel affirmé par Denise Brahimi, disant que :

La force du récit de Mohammed Dib consiste en ce qu'il n'est point besoin de description réaliste pour parler de la tragédie algérienne [...] À travers ce mouvement progressif du monde onirique vers le monde réel, il va générer un impact émotionnel beaucoup plus efficace que toute la description réaliste¹⁶⁷.

Notamment, la forêt est le lieu duquel Dib a traité deux préoccupations majeures et angoissantes qui hantent l'esprit des Algériens depuis l'indépendance, celle du terrorisme et celle de l'acculturation. Et c'est à travers l'errance du personnage principal dans la forêt que Dib explore l'âme humaine. Il met en scène un personnage en quête identitaire profonde et pénible, qui se remet en question dans un lieu qui contribue aussi dans cette quête de soi, un lieu où son existence trouverait peut être

¹⁶⁷ BRAHIMI Denise. « Un demi-siècle d'écriture et de confrontation avec le diable », *Algérie Littérature/Action*, N17, Janvier 1998 : 9-11.

son fondement et sa justification. Forêt et arbres sont à l'écoute d'Ymran, et interagissent avec lui pour lui dévoiler des vérités douloureuses, poignantes « Cette splendeur, voyons, dans laquelle tu poses les pieds. Où te crois-tu ? En terre connue, la terre des ancêtres ? Et à supposer : qu'es-tu pour ces ancêtres ? Quel étranger toujours prêt à plier bagage et à décamper ! » (Si Diable veut : p 166)

La forêt est donc ce lieu mystérieux qu'a choisi Dib pour aborder une partie occulte de l'Homme. Aussi, Dib s'interroge à partir de ce lieu du sens caché des choses et des êtres où il met en scène la quête « du monstre qui dort en chaque animal- et parfois en l'homme. » (Si Diable veut : p 36). La forêt est donc ce lieu auréolé de mystères initiatiques où toutes les quêtes peuvent s'y mener, elle symbolise aussi le monde de l'au-delà.

II.5. Les lieux entre masculin et féminin

Dans le domaine de la littérature le lien entre le lieu et le personnage qui l'occupe est fondamental, tel était d'ailleurs le noyau de toute notre analyse. Autrement dit, le personnage se définit par rapport aux lieux et vice-versa. Nous nous intéressons dans cette partie à la division entre les territoires masculins et féminins dans le monde romanesque dibien.

Dans le contexte spatial dibien, notre corpus en particulier, nous assistons à une division de l'espace en lieux masculins et lieux féminins. La présence d'une vision traditionaliste de l'espace se manifeste explicitement dans les récits étudiés. C'est dire que Dib a choisi d'être fidèle aux traditions de la société algérienne, il a tenu à les représenter telles qu'elles où les lieux intérieurs sont habités exclusivement par la gent féminine alors que les lieux extérieurs sont dominés par la gent masculine.

Ainsi, l'organisation spatiale d'une société permet de mieux appréhender les liens intersociaux et interhumains qui s'y effectuent. Hommes et femmes tlemcenniens contribuent chacun de son côté à préserver non seulement leurs attributions personnelles mais de respecter les codes de leur société afin de garder leurs valeurs, maintenir leur unité et préserver leur identité.

II.5.1. Dar Sbitar comme espace féminin

La maison dans le récit dibien est assimilée à la femme. Les hommes passent tout leur temps à l'extérieur de la maison, pour travailler ou pour se voir, on les aperçoit rarement dans Dar Sbitar. La maison est donc un lieu purement féminin, on ne tolère guère l'irruption des hommes étrangers dans ce lieu. D'ailleurs quand un homme de la maison fait irruption dans la cour, les femmes se retirent du lieu pour lui laisser passage. Aussi, l'architecture de Dar Sbitar est conçue pour mettre les femmes à l'abri des regards des autres. Il s'agit d'un lieu féminin traditionnel.

Elle s'enfonçait plus bas que la chaussée, et, faisant un coude qui préservait les femmes de la vue des passants, débouchait ensuite dans une cour à l'antique dont le centre était occupé par un bassin. » (La Grande Maison : p 67)

Dans le récit dibien, l'univers féminin est représenté comme étant un lieu clos, un monde secret. Autrement dit, la femme est confinée au lieu domestique, elle ne sort que pour subvenir aux besoins de sa famille. Cela dit, la femme dans la conjoncture coloniale est victime non seulement d'un système patriarcale qui l'infériorise mais elle vit aussi dans la misère. Veuve, telle Aini ou orphelines telles ses deux filles Aouïcha et Mériem, ces femmes faisaient face aux péripéties de la vie et n'avaient pas peur de travailler. Les filles exerçaient un travail manuel dans des manufactures alors qu'Aini qui avait sa famille à sa charge, trimait à la maison et emportait son travail à faire à domicile, quelques une de ses voisines, telle Zina admire son courage « Tu es une

femme courageuse. Travailleuse. Tu pétris toi-même ton pain, roule ton couscous, et lave ton linge. Et tu sues pour faire vivre tes enfants. » (La grande maison : p 57)

Dans le récit dibien la femme est toujours présente, mais pas souvent très active. Dans les deux romans : *La grande maison* et *Si Diable veut*, la femme est dynamique et agissante, elle est même un personnage clé. Tandis que dans *L'incendie*, c'est dans l'espace rural que Dib met l'accent sur les lieux féminins, lieux essentiellement domestiques où subsistent des femmes paysannes ou épouses de fellahs. Cependant, dans *Le métier à tisser*, la femme est quasi absente de la scène, c'est les hommes qui monopolisent le récit en entier car ce dernier se déroule dans des lieux réservés uniquement à la gent masculine tels l'atelier de tissage, le café, la pâtisserie....

En outre, Dar Sbitar est le lieu majeur réservé aux femmes, on y trouve de tout : toutes les tranches d'âge, divers statuts, différents tempéraments et personnalités. Mères de familles, jeunes filles, vieilles femmes, ouvrières et bien d'autres contribuent toutes à la vie de Dar Sbitar. Elles vivent notamment dans la promiscuité et le dénuement qui les rendent de plus en plus violentes et impitoyables, entre elles des querelles s'éclatent à tout moment « elles piaulèrent », « elles dégoisaient ». La cour de Dar Sbitar témoigne au quotidien de cette « ménagerie déchaînée » où on entend de loin « les glapissement » de ces femmes transformées en mégères. Dar Sbitar et les femmes qui y résident sont plongées dans une ambiance carcérale, oppressante car noyées dans la misère et la faim permanentes, ces femmes ne peuvent qu'adopter de telles attitudes.

En annulant les autres forces qui conditionnent le comportement humain, la faim désagrège la personnalité, réduit ou inhibe ses relations normales

vis-à-vis de toutes les sollicitations du milieu ambiant qui sont étrangères à la satisfaction de l'instinct de nutrition¹⁶⁸.

A Dar Sbitar plusieurs femmes vivent sans leurs maris. On y trouve une femme veuve autre qu'Aîni, il s'agit de Zina qui, seule, s'occupe de sa fille adolescente Zhor. Ainsi que deux autres femmes répudiées : Fatima la sœur de Hamid Serradj, qui aussi seule se charge de ses enfants, et, Menoun, une femme rejetée par son mari à cause de sa maladie et qui plus est privée de ses enfants. Cela dit, Dar Sbitar n'est pas seulement un lieu sexué, réservé uniquement aux femmes, bien plus, ce lieu théâtralise le mépris que subissent les femmes à cause de l'ignorance maintenue d'un système patriarcal entièrement tyrannique.

Ces femmes s'épuisent, se détériorent pour assouvir leur faim et surtout celle de leur progéniture. Etant seules sans époux, elles se trouvent forcées de travailler chez le colon, mais avec le salaire misérable qu'elles gagnent, elles ne parviennent même pas à assurer une vie décente pour leurs familles. Ces femmes assujetties, peinent jours et nuits, mais leurs efforts demeurent infructueux à cause de l'injustice du colon. Tel est le cas d'Aîni qui ne connaissait point de répit.

En effet, Aîni trimait beaucoup ; elle ne s'arrêtait pour ainsi dire jamais. Le soir, le sommeil prenait les enfants, qui s'endormaient, mais elle travaillait toujours. Et quand ils se levaient, le lendemain matin, ils la trouvaient en train de travailler. (La grande Maison : p 127)

¹⁶⁸ CASTRO (Josué de), *Géopolitique de la faim*, Nouvelle édition, Paris, Les Editions Ouvrières, 1971, p. 212.

Dès lors, Dar Sbitar est ce lieu qui représente l'exploitation de la femme dans son travail et dans son foyer jusqu'à ce que son corps s'use et sa santé se détériore, il est de même pour Aini, cette femme qui représente ses voisines de Dar Sbitar et toutes les femmes de l'Algérie colonisée :

Elle 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 durs. (La grande maison : p 125)

D'autres lieux, plus lointains, étrangers et surtout dangereux sont exploités par quelques une de ces femmes telles Aini et sa sœur Mama, qui, désespérées et impuissantes face à leur vie déplorable se sont engagées à faire de la contrebande de l'autre côté de la frontière, à Oujda. Hommes et femmes s'adonnaient de plus en plus à ce trafic dangereux mais indispensable. Tout comme eux, Aïni encourait le risque d'être emprisonnée, mais elle n'avait cependant d'autres issues à leur situation car elle recevait un maigre salaire pour son travail « Depuis plusieurs mois qu'Aïni cousait ses empeignes d'espadrilles, ils n'avaient pas mangé une seule fois à leur faim. » (La grande maison : p 123). Elle se trouvait donc obligée de ramener des tissus d'Oujda et de les revendre en Algérie, ainsi elle aura une somme substantielle qui lui permettrait de prendre en charge sa famille.

Dans ce cas, nous assistons à une certaine rupture de la division de l'espace entre lieux féminins et lieux masculins. A vrai dire, la femme contre toute autre force, s'est incrusté dans le territoire masculin. Nous assistons ainsi à une déstabilisation des

notions traditionnelles de l'espace. Dib met en scène une certaine émancipation de la femme à travers son introduction dans des lieux autres que les lieux domestiques. Cela dit, la représentation de l'espace chez Dib comporte en grande partie une critique sociale, raison pour laquelle ses textes sont marqués par une conception sexuée de l'espace.

Cependant, dans *L'incendie*, l'espace féminin à la campagne est moins étroit que celui où s'entassent les femmes de la ville. Dans le village de Bni Boublen les femmes comme celles de Dar Sbitar sont livrées à elles-mêmes, privées de leurs époux, ces derniers sont soit incarcérés dans les prisons par le colon ou envoyés pour faire la guerre aux côtés des français. Ainsi, les mères de familles, épouses et filles se retrouvent seules face à la misère et l'injustice coloniale. Les lieux féminins dans la campagne sont des lieux vécus par les femmes comme restriction, contrainte. Tout accès à d'autres lieux est considéré comme une sorte d'outrage. D'ailleurs, la quasi-inexistence des femmes dans le roman de *L'incendie*, s'explique par le fait que tous les événements du récit se déroulent en dehors des habitations, espace interdit aux femmes.

Le seul lieu domestique qui nous a été révélé par Dib fut celui de la maison de Mama, la fille aînée de Zina, une des voisines d'Aîni. Mariée à Ali Kara, un cultivateur de Bni Boublen, cette femme maltraitée et exploitée par son mari supporte son sort car chez lui, elle peut au moins manger à sa faim. Les femmes de la campagne mènent une vie plus dure que celle menée par les citadines, mais elles se comportent d'une manière plus respectable en comparaison avec les femmes de Dar Sbitar.

A travers cette division de l'espace qui s'impose dans notre corpus d'analyse, Dib ne cherche pas vraiment à dénoncer la situation de la femme, en revanche, il met en relief le rôle de la femme algérienne à préserver, à l'intérieur de sa maison, les traditions et les mœurs afin de résister au système colonial. Dib est donc loin d'exclure la femme de son récit, il l'introduit en filigrane en lui attribuant un rôle essentiel. En

somme, la femme dans l'œuvre dibienne est à l'image de l'Algérie. Les lieux qu'elles occupent ne sont que des microcosmes représentant tout un pays.

II.6. Lieux identitaires à l'épreuve de l'altérité

II.6.1. Tadart : lieu originel

Afin d'aborder la symbolique de ce lieu, Tadart, il nous est indispensable de présenter brièvement *Si Diable veut*¹⁶⁹. Le roman où le village de Tadart constitue le cadre spatial des faits relatés du début jusqu'à la fin.

Il s'agit de l'un des innombrables romans de Mohammed Dib. Cette œuvre est apparue dans une époque qui a profondément marqué l'Algérie et ses Hommes. Cela dit, de par son amour et son attachement à sa terre mère, Dib ne pouvaient s'abstenir de dire et de dénoncer dans ses écrits cette Algérie des années quatre-vingt-dix ensanglantée et dévastée. D'ailleurs, sa notoriété se fonde dans son engagement lié souvent aux événements de son pays. Tel a été le cas pour la Trilogie Algérie qu'il a écrite aussi au cœur de la guerre de libération. C'est ce qu'il a confirmé lui-même à Jean Déjeux : « les événements sont venus nous secouer et nous imposer en quelque sorte de parler de ce qui se passait autour de nous [...] toute autre écriture que celle du constat, empruntée à l'occident, était devenu dérisoire¹⁷⁰ ».

Si Diable Veut, un titre qui ne laisse point son lecteur indifférent de par la dérision qu'a fait Dib en déformant « Si Dieu veut » (inch allah), une formule infiniment ancrée dans le vocabulaire des musulmans du monde entier et exagérément employée. D'après Pierre Rossi, Inchallah serait la formule : « ... qui résume en

¹⁶⁹ DIB Mohammed, *Si Diable Veut*, Paris, Albin Michel, 1998, [présente édition : Alger, Hibr, 2015].

¹⁷⁰ DÉJEUX Jean, *Mohammed Dib*, Filadelfia : CELFAN Edition Monographs, 1987, p.15.

quelques syllabes l'espérance, la confiance et l'effacement...¹⁷¹ ». Substitution de « Dieu » par « Diable », C'est dire qu'au lieu de se remettre à Dieu, on se remet au diable ! *Si Diable veut*, une profanation, une connotation blasphématoire qui dérange et installe en nous un malaise mais qui, décidément, nous interpelle.

Comme tout texte dibien, *Si Diable veut* nous offre une polysémie voire une pluralité de lectures. Engagement envers la patrie terrorisée par les intégristes islamistes, réflexion sur l'exil et l'immigration, regard sur la condition féminine, méditation sur l'âge, toutes ces thématiques peuvent être dégagées de *Si Diable veut* en tant que discours de Dib lui-même. Cet auteur qui n'a fait que tout interroger et s'interroger sur tout. D'ailleurs, C'est ce qu'a souligné Charles Bonn dans, *Lecture présente de Mohammed Dib* « la lecture pratiquée ici se veut plurielle [...] Elle ne se réclame d'aucun dogme critique dont il suffirait d'appliquer mécaniquement au texte littéraire n'importe quel texte littéraire ¹⁷²».

Dans ce roman, Dib traite des thèmes englobant des questionnements majeurs, subtils relatifs à l'être qui vit en exil, à l'aliénation, à l'acculturation, à la déterritorialisation, à la multiplicité et au modernisme. Selon Déjeux,

L'œuvre [de Dib] se présente comme une investigation de plus en plus poussée de la personne humaine (qu'est-ce qu'est l'être humain, le couple, la liberté, la destinée ?) Aussi bien en fonction du terroir algérien (l'homme colonisé d'hier et l'Algérie d'aujourd'hui en marche vers une exigence plus

¹⁷¹ ROSSI Pierre, *La cité d'Isis, Histoire vraie des Arabes*, Nouvelle Edition Latine, 1976, [présente édition : Alger, ENAG, 1991], p. 101.

¹⁷² BONN Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1988, p. 10.

grande de libération) que par rapport à l'homme partout où il se trouve¹⁷³.

Si Diable veut dépeint les traditions et mythes ancestraux qui subsistent dans l'un des villages berbères de l'Algérie d'Aujourd'hui. Il est une éminente représentation de maintes dichotomies entre tradition et modernité, entre fétichisme et rationalité et entre religiosité et laïcité.

Il s'agit, en effet, d'un récit qui raconte l'histoire d'un personnage qui ressemble à maints égards à Mohammed Dib, de par son exil imposé, sa déterritorialisation et sa perte de repères. Un jeune immigré, Ymran, enfant des banlieues parisiennes, qui s'est trouvé obligé de retourner en Algérie après le décès de sa mère. Ignorant les pratiques culturelles de son pays d'origine auxquels il devrait se soumettre, telles ses fiançailles imposées et le rite sacrificiel de la fête du printemps, Ymran est pris dans un tourment d'incompréhension, de dépaysement et de contradiction.

Notre attention sera donc portée sur l'espace de Tadart comme étant le moteur du récit et le protagoniste principal, implicite qu'il soit ou explicite, des actions qui s'y déroulent. En effet, cet espace originel conditionne tout au long du récit les personnages, leurs comportements et leur vision du monde. Nous nous pencherons particulièrement sur Ymran, un personnage tiraillé entre deux espaces, deux cultures voire deux mémoires différentes. L'une, ancestrale, celle de ses origines berbères algériennes et l'autre plus récente celle de son pays de naissance, la France. Autrement

¹⁷³ DÉJEUX Jean, *Mohammed Dib écrivain algérien, op. cit.*, p. 11.

dit, ce personnage est dans une sorte d'entre-deux car il vacille entre deux cultures se heurtant l'une contre l'autre.

Comme nous le constatons, Tadart est un espace qui participe voire détermine la quête identitaire du personnage principal. Cet espace emblématique peut faciliter ou empêcher le personnage à s'intégrer dans la société de ses ancêtres. Donc, notre objectif consiste à comprendre comment le personnage principal Ymran agit-il vis-à-vis de cet espace quoique originel lui est étranger ? Comment subit-il ce conflit identitaire au sein du village ? Ainsi, quel serait l'impact de l'affrontement de ces deux cultures sur la construction de son identité ? Nous tenterons de répondre par la même occasion à une interrogation qui s'impose suite à la lecture du texte Si Diable veut : Les différentes cultures peuvent-elles coexister, se combiner et donner naissance à une culture syncrétique ? Ou à l'inverse, leur contact va-t-il engendrer une déculturation voire une altération de l'identité sous l'influence d'une culture dominante ?

II.6.2. Tadart comme espace inconnu : Une déterritorialisation imposée

Ymran, un jeune adolescent, Fils de Zahra la sœur de hadj Merzoug qui a vécu et mourut en exil, arrive chez son oncle dans un lointain village berbère d'Algérie, Tadart, AZRU UFERNANE. Ayant quitté, avec sa famille, sa terre mère dès sa prime enfance, Ymran a grandi en terre étrangère, la France. C'est seulement après le trépas de sa mère qu'il retourne à la terre de ses origines. Une terre qui lui est aussi inconnue, étrangère. Il avait aux yeux de Hadj Merzoug « [...] au premier jour de son arrivée, [...] l'effet d'un ressuscité d'entre les morts.» (Dib, 2015 : 34).

Pourquoi ce retour inopiné après tant d'années d'absence ? L'a-t-il réellement désiré ou est-ce un serment qu'il a fait et qu'il ne voudrait certainement pas trahir. En effet, Ymran devait honorer la parole donnée à sa mère sur son lit de mort qui lui implorait de retourner en Algérie et de transmettre ses salutations aux lieux où elle aimait être et dont elle était nostalgique :

- Retourne au pays, mon garçon, avait-elle pris sur elle de dire.
Et il avait promis :
- Oui, mère.
- Cherche notre maison. Les voisins te la montreront. Et salue-la, même si elle n'est plus à nous.
- Oui, mère.
- Cherche ensuite la fontaine, et salue-la aussi. Elle se souviendra de moi.
- Je la chercherai, mère.
- Va visiter nos champs et dis à leurs figuiers et à tous les arbres que tu viens de la part de Zahra, qu'ils ont bien connue. Tu me le promets ?
- Oui, mère. je te le promets.
- Porte-leur aussi mon salut. (Dib, 2015 : 62)

Sachant qu'elle allait mourir, elle n'avait qu'un seul souhait à formuler, l'unique même de sa vie, elle ne cessait de réitérer ses supplications à Ymran. Il lui était indéniablement nécessaire que son fils aille, à sa place, implorer le pardon du Saint protecteur Sidi Afalku et demander aux siens de l'excuser de les avoir quittés :

- N'oublie pas de te faire montrer ensuite le sanctuaire du saint protecteur Afalku. Embrasses-en la porte, dis que c'est pour moi que tu le fais et qu'il ne m'en veuille pas, si je l'honore de loin seulement, Dieu m'a vaincue.
- Je n'oublierai pas mère.

- A toutes et à tous, de chez nous, apprends-leur que ma dernière pensée a volé vers eux. Qu'eux aussi me pardonnent de les avoir quittés : c'était par ordre du ciel : je n'ai rien renié. Promets-moi.
- Je promets, dit Ymran. (Dib, 2015 : 63)

Cet évènement affligeant, qu'est la mort de la mère, a subitement bouleversé la vie d'Ymran. Selon le désir de sa mère, le temps de l'enterrer, il a quitté père, frères, sœurs pour se rendre dans le pays inconnu qui l'a vu naître « Et il avait quitté la terre étrangère, il est arrivé, il est ici, au pays de sa mère. Mais les raisons qui l'y ont amené, il n'a soufflé mot à son oncle, Hadj Merzoug, ou à sa tante Djawhar. » (Dib, 2015 : 65). Suite à ce nouveau départ, cet adolescent fera face à de nombreuses péripéties qui remettront en question toute son existence.

Tandis que la tante Djawhar est heureuse, émoustillée d'accueillir Ymran chez eux, c'est le fils qu'elle aurait aimé avoir, elle qui n'a eu que des filles « *et qu'est-ce que les filles ? Des pigeones pressées de quitter le nid où elles ont ouvert les yeux pour aller faire leur nid ailleurs.* » (Dib, 2015 : 11). Telle est la conception de la descendance à Tadart, un garçon sera l'héritier du nom, une progéniture masculine demeure l'honneur de la famille « *elle dit, yéma Djawhar : j'aimerais voir Ymran rester, en plus qu'il est un garçon* » (Dib, 2015 : 11). Avec l'arrivée d'Ymran, son *Sidna Youcef*, un nouvel espoir renaît chez cette femme, elle le considérait comme un cadeau du ciel, une bénédiction voire un bon présage « *yéma Djawhar dit : Ymran est arrivé en même temps que les hirondelles. N'est-ce pas de bon augure ?* » (Dib, 2015 : 18).

Hadj Merzoug, attristé par la mort de sa sœur en exil, troublé par le retour inattendu de son neveu venu d'au-delà des mers reste sceptique et manifeste de la suspicion vis-à-vis de ce qui adviendrait. Ainsi, lui et Lala Djawhar sont tourmentés par l'idée de le perdre un jour, la peur de le voir repartir de nouveau les chagrins car

ils ont vu en lui le fils qui veillera sur leurs biens et le futur père des enfants qui remplissent et embellissent leur triste demeure. De ce mal Hadj Merzoug soliloque :

La crainte qui habite cette femme, elle m'habite aussi.
Elle et moi, vivons de l'espoir que nous a rendu ce
garçon. Que nous le perdions, et nous aurons tout
perdu... si ça se présente, l'envie lui reprendra de
retourner là d'où il vient. Il pourrait faire ses paquets
n'importe quel jour et nous dire au revoir et merci.
(Dib, 2015 : 28)

Hadj Merzoug, personnage âgé, immobile, sédentaire qui représente une société traditionnelle s'opposant à tout changement et à toute évolution. Il est là en tête à tête avec lui-même, au même endroit, tout au long de la journée en face d'une porte ouverte à contempler les champs et à veiller sur eux :

Hadj Merzoug dit : à ma place habituelle, assis
aujourd'hui comme hier. Assis comme chaque jour.
Puisque c'est ma place et que j'aime y être, un poste
d'observation d'où j'accompagne du regard les
heures dans leur procession. J'en ai vu arriver et
passer ! J'en verrai d'autres, je n'ai qu'à demeurer
assis et garder l'œil ouvert. (Dib, 2015 : 20)

Hadj Merzoug comme tout autre habitant de Tadart, hommes ou femmes soient-ils demeurent comme en dehors du temps, figés dans des structures mentales anciennes et menant un mode de vie archaïque. Ne se souciant que du cycle des

saisons, tributaires du climat, tels sont leurs repères, telle est leur omniscience « [...] j'engrange tout le savoir du monde, ma poitrine se remplit de toute la science qu'un homme se doit d'acquérir, celle qui importe : connaître le temps qu'il fait et l'heure qu'il est. » (Dib, 2015 : 20)

Ymran, l'allochtone, se retrouve dans une société qu'il n'a pas choisie mais qu'il a héritée. Une société qui diffère de celle où il a grandi de par ses croyances populaires, ses traditions liturgiques, ses rites culturels et ses superstitions. Dans si Diable veut, c'est toujours Lala Djawhar qui nous en informe :

Et dit-elle encore : mais attention, la personne qui repérera un aigle pour la première fois devra prononcer : « je t'ai aperçu, roi des airs, et je me tiens debout devant toi. » elle peut alors, cette personne, en tirer un présage. Les yeux fermés qu'elle ramasse donc une poignée de terre sous son pied droit et l'examine bien ensuite. Y découvrira-t-elle quelque poil d'animal, elle en observera la couleur : s'il est noir, c'est signe qu'elle achètera un âne ou un mulet noir. Mais que vous vous trouviez couché au moment où le rokhma vous apparaît, demandez à ce moment protection aux saints, c'est une annonce de maladie, ou pis, de mort... (Dib, 2015 : 19)

Toutes les actions des villageois sont préétablies, menées par des lois irrationnelles et immuables. Même leurs prières ne sont pas adressées au Dieu, mais aux saints protecteurs « Sidi Afalku, étends ta protection et celle de tous les saints sur nous. » (Dib, 2015 : 24)

D'après Lala Djawhar, l'Essabaâ¹⁷⁴ est la saison du grand déluge comme a prédit l'oracle « c'est au cours d'essabaâ que se produira la grande destruction, si elle doit advenir. Et pourquoi n'advierait-elle pas, puisqu'elle a été annoncée ? » (Dib, 2015 : 12) c'est avec conviction que les habitants de Tadart abordent leurs croyances. Telle la certitude que le chien d'essabaâ ne reviendra jamais « [...] mais la bête ne reviendra pas. On n'a jamais entendu dire que l'une d'elles soit revenue. Aussi vieux que j'aie vécu, je n'en ai pas vu une revenir, de mes yeux vu. Elles ne reviennent pas » (Dib, 2015 : 11). En effet, il s'agit d'un rite infallible, le geste sacrificiel du chien d'essabaâ. Chaque année, pour mettre fin à un froid de diable néfaste pour les récoltes, les habitants de Tadart choisissent un chien domestique, un des leurs et comme il se doit, ils l'envoient avec un chiffon rouge noué autour du coup et quelques mots chuchotés à l'oreille. Ce chien qui est censé être le salvateur de la vie des villageois revient cette année-là, et son retour qui coïncida avec le retour d'Ymran n'est point de bon augure « c'était il y a quelques jours, Ymran venait d'arriver et l'animal a émergé comme des profondeurs de la terre. » (Dib, 2015 : 36). Rien de tel ne s'est produit à Tadart, les villageois sont terrifiés, le froid est revenu, le mal s'annonce, Tadart terrorisé s'attend au pire « [...] le froid nous arrachait les larmes des yeux, le pays qu'il étreignait à l'entour avait l'air exsangue et nous restions, tout le monde restait à vouloir apprendre ce qui allait se passer. » (Dib, 2015 : 37).

Se livrant aussi à d'autres pratiques superstitieuses et des rites sacrificiels, les habitants de Tadart n'ont autre moyen pour résoudre leurs problèmes et apaiser leurs maux. Ils font confiance aux puissances surnaturelles, craignent leur châtime et espèrent leur protection et leur bénédiction.

¹⁷⁴ Essabaâ : sbuaâ ou en berbère issemadhen iberkanen précédant Yannayer.

Qu'en est-il d'Ymran dans tout cela ? Ce nouveau venu doit tout savoir sur son village et ses habitants afin de pouvoir y vivre et cohabiter « il va falloir tout lui apprendre, tout lui enseigner. Tout sur terre, tout sur nous qui vivons dessus, tout sur nos habitudes, s'il est dans ses intentions de rester. » (Dib, 2015 : 11). Après tant d'absence, Ymran devra renouer avec la mémoire ancestrale, s'enraciner pour de vrai et surtout apprendre qui il est « et il deviendra, pour lors, l'olivier en la plénitude de sa floraison, l'arbre dont les racines plongeront profond dans cette terre. » (Dib, 2015 : 31).

II.6.3. Méconnaissance de rites Vs volonté de s'intégrer

Le retour au pays d'origine qu'il a quitté depuis son enfance représente pour Ymran une expérience particulièrement intense voire même angoissante. Cependant, revenir à la terre mère a toujours hanté Ymran qui essayait chaque nuit, dans un rêve persistant, à recomposer de mémoire les souvenirs si fragiles et instables de son enfance en sa terre mère :

Et de nuit, le plus souvent ; le rêve recommencé. Ce n'était que pastels et un soupçon d'haleine suffisait à en souffler la poudre, les couleurs passaient, on n'avait en main, bricolé de hasard, avec des rogatons de souvenirs, qu'un jeu d'images vacillantes. (Dib, 2015 : 45).

Dès son arrivée à Tadart, malgré l'étrangeté des rites et l'irrationalité des raisonnements, Ymran a tout accepté sans la moindre réticence. Il ne voulait point se montrer différent de peur d'être rejeté par les villageois. Son objectif consistait à dissimuler sa différence dans la mesure où elle constitue un obstacle à son insertion dans le village. Tout lui était pourtant étranger, les lieux, les gens, les croyances.

Tout dans ce pays est étrange, d'une étrangeté immédiate. Quoi qu'en observe, remarque, ou ne remarque pas. Avec ses promesses, ses rencontres, ses reconnaissances, une étrangeté immédiate en même temps qu'anticipée. » (Dib, 2015 : 70).

Mais Ymran avait cette volonté de ressembler aux siens, avait la conviction même d'en être capable car il sentait qu'il finirait par ressembler à ce qu'il devrait être. Il commençait déjà à apprécier leur mode de vie, leur attachement à la nature et la façon dont ils disposent le temps. En fait, l'horloge des villageois c'est le soleil qu'ils regardent pour savoir où ils en sont de la journée et de leur ouvrage. Et Ymran tout comme eux s'est débarrassé de sa montre qu'il portait tout le temps au poignet, et il se sent beaucoup plus léger. « *A Tadart, hommes et femmes s'activent à longueur de jour sans que le temps les rendent fous. Ils ont gardent un bon peu pour eux. Pour vivre et, vivre, c'est parler aussi.* » (Dib, 2015 : 71). Ymran s'est replongé immédiatement dans Tadart, n'exprimant point son désagrément vis-à-vis des comportements qu'il trouvait pourtant insolites.

D'ailleurs l'histoire même du récit obéit au rythme naturel d'un cycle de saisons. Les événements fondamentaux de l'histoire coïncident avec les rituels saisonniers. Tel celui des fiançailles du printemps qui a pour but d'invoquer le Saint Sidi Afalku afin d'implorer la pluie sur le pays. Ymran et safia (la fille de l'Imam) sont les protagonistes principaux de ce spectacle. Ymran sans avoir la moindre idée de ce qui se déroulait autour de lui, obéissaient à tout ce qu'on lui faisait subir. Pris de chez lui par un groupe de garçons, conduit au bois sacré de térébinthes et là habillé en burnous de soie blanche, hissé sur un cheval blanc et emmené jusqu'au sanctuaire où

il a été soulevé du cheval et poussé à l'intérieur du sanctuaire. Ymran, abasourdi, demeure sans voix.

Pour Ymran, ces gentils garçons ont tort de le choisir lui, l'ignorant, l'étranger et pas quelqu'un d'autre de Tadart, celui qui en sait certainement beaucoup plus que lui.

Ils sont bien sympathiques, les gars qui m'ont choisi, mais il y a erreur sur la personne. J'étais d'ici, je ne le suis plus. Je le redeviendrai sans doute. Il y a trop longtemps que nous sommes partis, des gens comme beaucoup d'autres que leur terre n'a su ni nourrir ni protéger, ni suffisamment aimer pour ça. (Dib, 2015 : 45)

Ce mutisme et cette docilité d'Ymran face à ces étranges attitudes ne traduisent que sa confusion et son incompréhensibilité de cet univers qui lui est nouveau et surtout énigmatique.

Se retrouvant dans le sanctuaire de Sidi Afalku, Ymran est perdu, ses repères se brouillent, ne sachant qui il est ni ce qui lui arrive, il se cherche. Son identité s'efface ou se multiplie, il n'en sait rien « et, dit-il, je suis allé à sa rencontre, me voici devant ça, dit Ymran ou qui que ce soit qui parle en ce moment et dit, je : quel que soit son nom. » (Dib, 2015 : 48)

Ymran, Conduit au sanctuaire du saint patron Afalku pour la troisième fois avec le même cérémonial, la même ambiance, chants, danses, claquements de mains et cris de jubilation. Confus, il ignore le dessein de ces pratiques. Est-ce une fête ? Une coutume ? ou une simple plaisanterie telle faites entre garçons ? Il se tâtonne à comprendre ce que ces gens veulent de lui mais en vain.

« Tout à l'air de se passer selon ces lois non écrites qui ont l'air de secrets bien gardés mais familiers à chacun. A chacun, sauf l'olibrius que je suis. » (Dib, 2015 : 67). Du fait d'être le seul à n'avoir rien compris aux codes de cette communauté, Ymran a l'impression d'être ridiculisé, raillé et craint d'être écarté, exclu. Il croit réellement que toute cette mise en scène n'est qu'un examen de réinsertion, une épreuve à laquelle il doit réussir pour intégrer dûment leur monde.

Oui, ils me laisseront les regarder depuis la porte.
Non, je n'existerai pas pour eux si je rate mon examen. Il faut donc emporter le morceau. Ce n'est pas à eux de changer de vie, de bouleverser leurs habitudes pour mes beaux yeux. (Dib, 2015 : 68).

Ymran n'a guère l'intention d'altérer leurs coutumes, ni imposer ses idées. C'est à lui de s'assimiler et de s'adapter avec tout ce qui l'entoure. Il devra faire ce qu'ils attendent de lui qu'il fasse car il est chez eux et il est obligé d'être l'un d'eux autrement, il sera marginalisé et il restera à la porte « comme partout, on s'inquiète simplement de savoir si tu mérites qu'on t'ouvre les portes de la société. » (Dib, 2015 : 69).

Dès lors, c'est de la bouche de Safia qu'Ymran saura tout sur ce rite. Enfermés tous les deux dans le sanctuaire de Sidi Afalku, prince et princesse du printemps doivent accomplir ensemble le rite. Safia, doit aider Ymran, lui donner le couteau, lui remettre les tourterelles et lui tenir la main afin qu'il leur tranche la gorge. Ainsi, Safia aura l'honneur et la fierté d'ouvrir la porte du sanctuaire, longtemps fermée, et de jeter ces oiseaux sacrifiés au feu. Mais Ymran refusait fermement d'entreprendre ce massacre. Tout lui est inintelligible. Il cherche à avoir une explication plus rationnelle,

à percer une fois pour toute le mystère mais Safia lui rappelle qu'il n'a pas été choisi pour comprendre mais pour exécuter ce qu'il doit.

Au lieu de jouer le rôle qui lui était attribué et accomplir le rituel qui lui était assigné, Ymran se conduit en occidental et embrasse Safia. Un baiser volé qui déclenchera le grand désastre. Safia, quant à elle, épouvantée, dégoûtée et furieuse réagit violemment puis fond en larmes « [...] il reçoit dans la figure cette chose, ce caillou ou ce point aussi dur, aussi anguleux [...] furieusement, Safia se contorsionne, lutte pour se dépêtrer de lui, de son étreinte. » (Dib, 2015 : 79). Telle aurait été la réaction de toute autre fille de son village. Mais Ymran qui ne connaissait pas les codes sociaux, ceux ancrés le plus souvent dans le religieux, s'étonna de la réaction de Safia. Il avait ses codes à lui, ceux de l'autre pays où il avait pris l'habitude de saluer ainsi ses copines. Il n'avait point l'intention de porter atteinte à sa dignité. Après s'être rendu compte du cataclysme qu'a pu déclencher un geste aussi inconscient et irréfléchi que ce maudit baiser, Ymran n'espère qu'être loin, ailleurs. Prendre la ligne de fuite lui restait comme seule issue.

Le comportement d'Ymran et la réaction de Safia face à ce dernier laissent voir l'imbrication des cultures l'une, ancestrale, représentée par Safia et l'autre occidentale véhiculée par Ymran. La culture berbère séculaire héritée des aïeux, archaïque inclue les traditions païennes telles le sacrifice du chien d'essabaâ, le sacrifice des tourterelles et maintes autres superstitions. Et la culture occidentale où a baigné Ymran dès son enfance, une culture où priment la rationalité, la spontanéité, et la tolérance. A cet égard, les deux sujets provenant de deux cultures incompatibles et ayant été élevés dans deux sociétés contradictoires s'affrontent, s'entrechoquent brutalement, sans compromis sans même tenter de se comprendre. Vivant une altération de l'identité, les deux personnages s'excluent chacun à sa manière. Ymran prend la fuite et Safia s'enferme dans le mutisme. « [...] rebondissant plus haut, s'abat, torrent dans sa brutale impétuosité qui jette Ymran sur une rive et Safia sur l'autre et tout espoir s'enfuit que les deux rives se rapprochent, se rejoignent. » (Dib, 2015 : 85)

II.6.4. Echec de réinsertion : vivre un double exil

Ymran se sent perdu entre deux mondes, il sait à présent que son côté français et son côté algérien sont inconciliables, il cherche son identité et pour la cerner il faudrait qu'il adhère à un côté et rejette l'autre.

L'identité d'Ymran s'est remodelée et s'est refaçonée au fur et à mesure de ses déplacements, autrement dit, en raison de sa déterritorialisation que G. Deleuze et F. Guattari définissent comme « 1) sortie d'un territoire (au sens propre ou figuré) qui capte et code les flux qui la traversent. 2) entrée dans un territoire nouveau. Les deux mouvements entraînants, pour la même chose, des changements de fonctionnement, de fonction et de sens.¹⁷⁵ » (R. Sasso, A. Villani, 2003 : 83). En effet, Ymran a pris la première ligne de fuite en quittant la France pour retrouver sa terre d'origine sans avoir une idée précise de l'itinéraire qu'il allait prendre. Ce déplacement, ce changement de territoire s'avère un besoin vital et un moyen pour retrouver ses repères.

La ligne de fuite est une déterritorialisation. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie¹⁷⁶

¹⁷⁵ In ZORABICHVILI François, *le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

¹⁷⁶ DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Ed. Flammarion, 1977, p. 47.

Cette fuite physique ou psychologique qu'elle soit, aide Ymran à se remettre en question, à tenter de trouver des réponses à ses doutes existentiels. Manifestement, après avoir échoué à accomplir le rite sacrificiel de Sidi Afalku et après avoir violé, par son geste inconscient, les lois de toute une communauté et porté atteinte à leurs valeurs, Ymran « s'en était allé perdre dans les ténèbres de la montagne. », il a fui vers l'inconnu aussi, sans savoir où aller ni quand s'arrêter. Il voulait seulement s'éloigner davantage du sanctuaire, de Safia, de ce monde qu'il n'adhère guère. Il errait, impondérable. Quant à Safia, une veuve dont le fiancé a déshonorée devient une autre dès l'instant où Ymran l'a embrassée, une possédée, elle a choisi un monde meilleur que celui des vivants, un monde où elle cohabite avec les esprits des morts. Elle s'est enfuie aussi, son corps est là mais plus son esprit.

« Mais elle, Safia, se sait déjà partie loin, elle a volé par-dessus eux tous [...] Safia ne bouge pas. Esprits de la terre... Quelque chose en elle parle. [...] sourde, en proie à la même confusion, elle aussi n'est sans doute qu'une fille fantôme sourde, débordante de paroles, surgie parmi eux. » (Dib, 2015 : 117-118)

Le baiser d'Ymran a métamorphosé Safia, il a suscité en elle des attitudes exorbitantes, des propos violents qui ont fini par tomber dans un mutisme irréversible. Elle parle et ne sait qui parle, une folle ? Une sorcière ? Elle annonce le malheur qui va frapper le village à cause de l'insouciance, de l'ingénuité de ce maudit étranger.

Toutes les terres reverdiront, toutes enfanteront des récoltes, sauf les nôtres. Partout les brebis mettront bas et les oiseaux chanteront, sauf chez nous. La

sécheresse fera le vide. Dans nos puits le vide, dans nos sources le vide et dans nos oueds le vide. La sécheresse videra la vie, la couchera dans la poussière. Dans la même poussière nos troupeaux assoiffés coucheront. Désertées, nos maisons n'auront que le vent pour habitant. Aïe, ma mère... (Dib, 2015 : 117-118)

Effectivement, le baiser maudit d'Ymran pour Safia va engendrer le déluge, le grand désastre sur Tadart. Divers incidents funestes vont s'emparer de la vie des habitants de Tadart. Dérèglement climatique, le village passe d'un hiver long et rude à un été blanc et torride. Terreur semée au village par une meute féroce, hurlante de chiens ensauvagés. Attirés par l'odeur du sang, versé au même moment dans toutes les demeures de Tadart, ces bêtes féroces s'en prennent au village le jour de l'Id Tamekrat, celui du sacrifice d'Abraham. Une agression canine, « une tornade poilue, surgie du diable sait où. » (Dib, 2015 : 214) qui a mis la vie de maintes personnes en péril. Safia, emportée par les chiens, part chez les morts qu'elle cohabitait en étant vivante.

Ymran, pour sa part, a quitté Tadart après avoir assisté à tant de cruautés. En est-il vraiment le responsable. Il est parti et ses doutes avec lui. Ymran est revenu au pays auquel il appartient, là où il se doit d'être. Tout comme la fuite de l'autre pays lui était indispensable, le retour s'y est imposé aussi.

La déterritorialisation n'est pas une fin en soi. Une déterritorialisation sans retour. Ce concept n'est pas envisageable sans son pendant qu'est la reterritorialisation. La conscience retrouve son territoire, mais sous de nouvelles modalités. Le

territoire s'ouvre sous les conditions d'une nouvelle image de la pensée (terra incongnita), sous de nouveaux processus, jusqu'à une nouvelle déterritorialisation. (G. Deleuze, 2003 : 75)

Malgré la volonté de rester et la conviction de réussir à s'assimiler, Ymran finit par baisser les bras. Sa déculturation l'a empêchée à s'intégrer dans son village natal. Il ne connaissait rien de sa terre ou plutôt de la terre de sa mère.

Il n'a pas pris racine dans le pays, ça n'a pas été de soi. Ça ne va pas de soi. Ses racines plongent toujours là-bas, d'où il vient, d'où il s'est arraché, toujours dans l'unique terre qu'il ait connue et dont il a subitement la nostalgie. » (Dib, 2015 : 82)

Pourtant, à son arrivée à Tadat, Ymran avait l'impression qu'il s'est facilement adapté au village et à ses habitants, jusqu'à penser qu'il ne pourrait plus s'en détacher. Mais, en vérité, il ne s'est attaché qu'à l'espace, plus particulièrement, à la nature, champs et forêt les plus fantastiques de ses découvertes. Un espace qui lui inspirait liberté, confiance et sérénité.

Les raisons qui ont déterminé Ymran à revenir relèvent de ces raisons du cœur qui ne se disent pas. Il n'a pu les confier qu'aux champs d'orge naissante, qu'à la haute solitude des alpages où, sitôt arrivé, il s'est jeté à corps perdu. (Dib, 2015 : 49)

Lui qui, dans son pays d'accueil, a grandi dans la détresse et la déréliction d'une banlieue où les immeubles sont entassés les uns sur les autres. Résidant dans des ruches où il ne quitte une chambre que pour accéder à une autre. Une demeure étouffante, morne, obscure. C'est tout ce que le pays d'accueil avait à lui offrir. Endurer une vie qu'il n'a pas choisie, assumer un exil qu'il n'a pas désiré, tel était son sort.

Quel que soit le nombre d'années vécues dans une terre étrangère, les exilés ne se remettent jamais de leur déterritorialisation. Ils resteront étrangers dans cette terre étrangère. Ils perdront le goût de vivre et continuent à subsister en refoulant le mal du pays. Hadj Merzoug dit :

[...] Nous il nous suffit d'être de chez nous. La bouchée de pain mangée ailleurs me deviendrait, moi, une bouchée de chagrin et la gorgée d'eau que je boirais, une gorgée de fiel. Je me dis ça, mais qu'ai-je à dire d'eux, qui sont partis, que vais-je me permettre de dire. (Dib, 2015 : 33)

Dans le sanctuaire, Ymran revenait à ses années de lycée en France, se rappelant sa camarade de classe Cynthia, une camarade de classe qui l'a accompagnée pour aller à son cours de musique. Cette fille lui était inconnue comme tous les autres élèves. Étrangère de par son nom, son origine, sa culture et sa beauté. Elle c'est l'Autre, qui diffère de lui, et pourtant ils ont grandi dans le même pays, la même France ! Ses moindres gestes ne ressemblent pas aux siens « et pourquoi ces gens montrent-ils leurs dents en riant ? » (Dib, 2015 : 90).

Accompagnant Cynthia, Ymran s'évadait de sa sinistre banlieue d'enfer pour découvrir un monde onirique celui des maisons de plaisance, villas entourées de jardins qui débordaient de verdure et de fleurs. Un paradis.

La musique classique, l'orchestre, les instruments tout lui est nouveau, mystérieux. Son cœur pris dans un étau, il ne comprenait plus rien ni à cette musique ni aux sensations qu'elle lui a procurées. « Et pourtant si étrange se faisait l'entourage et si soudain étranger Ymran s'y sentait, qu'il voulut fuir. Mais l'aurait-il pu ? » (Dib, 2015 : 97). Ymran se sent étranger dans sa terre natale et dans son pays d'accueil, il ne se sent chez lui nulle part.

Il est venu d'au-delà des mers, de très loin, sans se demander où ça le conduirait. Il est arrivé à Tadart ; mais traqué par une fureur sacrée, il s'en est enfui. Encore une fois, sa terre n'a pas su le garder. Lui, qui espérait y trouver fondements et justification de son existence. Ainsi, il devrait, et ce malgré lui, lever l'ancre à nouveau et franchir les mers qui le mèneraient dans son refuge premier. Ymran est en double exil, il ne s'est retrouvé ni dans l'un ni dans l'autre pays. « Étranger de par le monde autant qu'ici, nu et solitaire, tu es doublement en exil » (Dib, 2015 : 168)

Ayant quitté son pays natal dès sa prime enfance, Ymran n'avait pas tissé des liens très forts avec sa culture. Ne l'ayant guère connue, la société où il est né ne représente pour lui qu'un lieu de naissance. Néanmoins, son retour au pays qu'était le souhait de sa mère avant sa mort, lui a permis de se remettre en question, lui qui était dans l'impossibilité de trouver sa place dans la vie et d'assumer deux appartenances qui entrent souvent en contradiction.

Ymran a confronté diverses situations où il était tiraillé entre deux cultures, deux visions du monde complètement opposées. Spontanément, Ymran agissait en occidental, ce qui l'éloignait davantage de s'intégrer au sein de la communauté de Tadart. Les codes socio-culturels ne sont pas les mêmes dans les deux cultures, ce qui

est permis dans l'une ne l'est pas dans l'autre. Ce qui est supercherie dans l'une est conviction dans l'autre.

La différence culturelle est intolérable et indésirable chez les personnes n'ayant connu que leur culture, cela justifie d'ailleurs la réaction de safia face au comportement d'Ymran. Le problème ici réside dans le fait qu'il existe une antinomie entre les deux cultures, l'une traditionnelle voire même archaïque et l'autre moderne et même laïque. Cependant, Ymran n'arrivait pas à faire coexister ses deux cultures, il devait les hiérarchiser. Dès lors, il finit par distinguer son identité française de son identité algérienne. « Il est reparti, la greffe n'a pas pris. C'est devenu son pays, là-bas. » (Dib, 2015 : 225)

|Le carrefour poétique

III.1. Bipolarisation spatiale

Dans l'écriture dibienne de l'espace en général et de tout lieu en particulier, nous sommes en présence d'une incontestable subjectivité qui se manifeste à travers la voix d'un sujet qui « ne s'exprime pas directement, mais à travers un univers, linguistique et extralinguistique, qui porte sa marque, même s'il n'y est pas expressément nommé ni présent.¹⁷⁷ ». Cela dit, les lieux dans le récit dibien ne font qu'exprimer le rapport de Dib au monde, ce rapport est structuré selon « la place centrale du sujet percevant¹⁷⁸ », autrement dit, à travers le lieu du moi qui est révélé par la parole.

Notamment, la poétique des lieux dibiens se caractérise par l'omniprésence d'une bipolarisation spatiale qu'on ne peut négliger. Il est à souligner que les dichotomies fondamentales dans un œuvre littéraire « culminent dans, ou sont sous-tendues par, l'opposition fondamentale du sujet et de l'objet qui boucle la boucle sur elle-même en situant le sujet dans l'espace.¹⁷⁹ ». Tel est le cas pour l'écriture des lieux dibiens où les dichotomies et les oppositions spatiales traduisent l'expérience de Dib avec l'espace vécu à savoir la dichotomie du dedans et du dehors, du centre et de la périphérie, du microcosme et du macrocosme, d'ici et de l'ailleurs et cela en mettant en scène différents lieux intermédiaires à savoir la maison, la rue, la ville, la campagne, etc. Ainsi, ces lieux organisés à travers cette dichotomie spatiale sont significatifs et leur signification nous est transmise à travers l'état d'âme des personnages se trouvant dans ces lieux, exprimant ainsi euphorie ou dysphorie.

¹⁷⁷ COLLOT Michel, *La Matière émotion*, coll. « Ecriture », P.U.F., 1997, p. 207.

¹⁷⁸ WINSBUR Steven, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, série « Chiasma 20 », Rodopi, Amsterdam, automne 2006, p. 51-52.

¹⁷⁹ SMAJDA Robert, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », *Littérature et espace*, actes du XXXe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée. Limoges, 20-22 septembre 2001, p. 66.

De ce fait, la bipolarisation spatiale dans le récit dibien laisse constamment percevoir un non-dit où s'exprime la subjectivité de l'auteur. Autrement dit, dans l'œuvre dibienne, l'idéologie de l'auteur se manifeste de deux manières, l'une explicite, dévoilée, apparente et l'autre implicite, latente. Il convient de dire que l'écriture dibienne des lieux parvient à combiner l'explicite et l'implicite pour dire l'idéologie de l'auteur. La bipolarisation spatiale est l'un des procédés auxquels recourt Dib pour exprimer sa vision du monde et mener sa quête.

Dans le triptyque Algérie, la bipolarisation spatiale comme organisation des lieux diégétiques est éminemment politique, raison pour laquelle Dib veille à « se référer à une spatialité différentielle bien structurée, qui exige la délimitation des ensembles spatiaux les plus variés.¹⁸⁰ ». Les lieux sont donc représentés afin de remettre en cause à des degrés différents la colonisation, telle la dichotomie fondamentale de la ville et la campagne et celle très signifiante de l'injustice coloniale, la dichotomie du territoire occupé par le colonisateur et territoire occupé par le colonisé. Or, les dichotomies spatiales dans la trilogie Algérie font des lieux une production sociale et dialectique « socio-spatiale », telle la dichotomie traditionaliste des lieux féminins et des lieux masculins et tant d'autres. Et c'est à travers ces bipolarisations spatiales qui caractérisent les lieux dibiens que se définit une axiologie de l'espace dans l'ensemble de l'œuvre.

La bipolarité géographique entre l'Algérie et la France a servi à Dib de moteur littéraire, particulièrement dans *Si Diable veut* où le récit établit constamment une opposition et une comparaison entre les deux pays, entre l'Ici et l'Ailleurs. Il en ressort que le personnage exilé, Ymran, vit péniblement sa bipolarité spatiale. Cette paralysie géographique et le désarmement face à cette situation ne va pas sans rappeler le dilemme spatial et identitaire que vit Dib, et qui s'est aussi senti dans son œuvre.

¹⁸⁰ LACOSTE Yves, *La Géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris, Maspero, 1976, p. 166.

Tandis que *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* met en pleine lumière l'opposition entre le passé et le présent à travers laquelle Dib interroge la mémoire individuelle et collective, le temps, l'Histoire et l'écriture. Dans la présente œuvre, la bipolarisation spatiale s'inscrit dans le temps et hors du temps. Les lieux mémoriels, ceux du passé, s'ancrent dans les souvenirs lointains du narrateur et c'est en les comparant à ce qu'ils sont devenus aujourd'hui que Dib exprime ses réflexions sur sa vie, sur l'Histoire de son peuple et sur sa situation d'exilé.

Nous allons donc, dans cette partie, mettre en relief les dichotomies spatiales fondamentales très prégnantes dans le texte dibien et essayer de relever leur "interprétations symboliques". En ce sens, nous analyserons l'espace et les lieux dans leur ambivalence et dans leur aspect physique et mental. Cette ambivalence spatiale que l'architecture de l'œuvre dibienne met en place n'est-elle pas la représentation de l'ambivalence identitaire de l'auteur lui-même, déchiré entre deux espaces, deux mondes ? Cependant, cet aspect de la poétique dibienne va nous fournir maints éléments de réflexion qui nous permettront d'approfondir notre étude.

III.1.1. Dichotomie fondamentale ville / campagne

Comme nous l'avons déjà abordé, les personnages dibiens oscillent entre la ville et la campagne. Dans la trilogie Algérie, le personnage principal se déplace d'un lieu à un autre, dans la ville comme dans la campagne mais en demeurant toujours à l'intérieur des frontières du pays. Quant au personnage de *Si Diable veut*, il atterrit de l'autre rive de la méditerranée dans un village, celui de Tadart, qui ne ressemble en rien à la ville occidentale d'où il vient. Tandis que dans *Tlemcen ou les lieux de*

l'écriture, Dib effectue un voyage intérieur dans l'espace et le temps, à travers lequel il revient sur les lieux de son enfance. Dans cette œuvre, La quasi-totalité des lieux que Dib ravive par le biais d'un texte testimonial joint de photographies sont des lieux du milieu citadin sauf, un seul, le monument Les Trois- Frères « tels que portraiturés ici, [...] ce monument que la nature s'est plu à sculpter dans le granit. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 55) qui se trouve à la périphérie de la ville, sur la route de Seb dou. Pour y revenir Dib fait appel à son intratextualité, l'un des traits principaux de son écriture, en reprenant une scène de *L'incendie*.

Cependant, la polarisation de la ville et de la campagne est indéniablement présente dans l'œuvre dibienne. Dès lors, la ville et la campagne s'organisent sur le mode d'opposition, l'un se définit souvent par rapport à l'autre dont il apparaît comme l'opposé. *L'incendie* est d'ailleurs l'œuvre qui met en relief le mieux cette disjonction majeure entre la campagne de Bni Boublen et la ville de Tlemcen. Nous pouvons même considérer *L'incendie* comme un roman « paysan » à travers la façon dont il est structuré. En mettant en scène la prise de conscience, la révolution et la lutte de libération des Algériens dans le milieu rural, Dib exerce dans son écriture une bipolarisation spatiale très signifiante.

La bipartition de l'espace est omniprésente dans les œuvres littéraires d'avant l'indépendance et même dans celles des années quatre-vingts. Dib n'en fait pas l'exception. En effet, ses récits, essentiellement ceux du triptyque Algérie, s'articulent autour du clivage espace colonisé / espace du colonisateur. Qu'il se trouve dans la ville ou dans la campagne, le personnage dibien est toujours confronté à cette division le plus souvent inégale. Mais le monde rurale demeure l'espace qui représente le plus le monde du colonisé de par la symbolique de la terre comme lieu d'enracinement et la symbiose qui s'opère entre les paysans et cette dernière. Ainsi, la campagne est toujours représentée comme un lieu relativement meilleur que la ville. C'est un lieu qui inspire quiétude et sérénité « Bni Boublen ! Les beaux jours s'y mouvaient, sereins, dans un balancement régulier d'éclaboussures de lumières... » (*L'incendie* : p 12) en

opposition à la ville qui procure le sentiment d'angoisse et de tourment « il n'en finirait pas de parcourir cette ville qui se métamorphosait lentement en une enceinte maudite. [...] le danger comme une ombre haute et souveraine, groupait les immeubles, les jardins. » (La grande maison : p 169).

Notamment, Dib fait de la bipolarisation spatiale ville / campagne une dichotomie de valeurs dans la mesure où les déterminants socioculturels dans les deux milieux : rural et citadin sont différents. Dans la campagne, le lien avec le passé demeure indéfectible, il est plus solide qu'en ville. Dans ce lieu, les valeurs humaines et sociales tels le sens de l'honneur, le respect des anciens et la solidarité sont conservées afin d'assurer la cohésion et la pérennité de la société indigène.

La prédilection du monde rural se trouve finalement déclinée suite à l'exploration de près de cet espace par le personnage. Tel est le cas pour Omar durant son séjour à Bni Boublen où il a commencé à s'apercevoir de la réalité amère de la campagne à travers la quête de vérité qu'il menait en parcourant les champs et en prêtant une oreille attentive aux récits du vieux Comandar sur la vie des paysans et leur situation. Il apprendra davantage sur « La faim, le froid, la promiscuité, les descentes de police, l'école avec ses contradictions criantes : l'insatisfaction affecte tous les aspects de la vie et le récit se plait à souligner les aberrations révoltantes.¹⁸¹»

La campagne reste quand même le lieu emblématique de « l'authenticité » malgré le rapport malheureux et lamentable aux lieux de vie. La population rurale a toujours été considérée comme « le porte-flambeau de la révolution » alors que la ville est porteuse « d'esprits de petits-bourgeois ». La mise en scène de l'exaltation de la campagne ne fait qu'interpréter le discours idéologique nettement dominant durant les périodes : coloniale et postcoloniale. La ville est donc étrangère, altérée depuis les

¹⁸¹ KHADDA Naget, *Mohammed Dib cette intempesive voix recluse*, op. cit., p 27.

textes fondamentaux de l'idéologie politique de la révolution algérienne. Et c'est ainsi qu'elle apparaît dans la majorité des textes littéraires d'avant et après l'indépendance.

Dès lors, le récit dibien peint le milieu rural en adoptant un type d'écriture fortement marqué par la volonté de décrire et écrire le plus fidèlement possible les spécificités de la région de Bni Boublen et de ceux qui y habitent. Quant à la ville, elle est dépourvue de toute qualité particulière et apparaît dans le texte dibien comme un lieu de misère et de répression. Dans *L'incendie*, Dib s'est contenté de négliger et presque exclure la ville de son récit en situant toute l'action en dehors d'elle, dans le village de Bni Boublen. La ville devient donc un non-lieu, elle n'est rien en elle-même. Elle pourrait même être la mort du lieu.

Cependant, la ville peut être aussi un lieu emblématique d'identité, un lieu de mémoire telle que nous l'appréhendons dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* de Mohammed Dib. La ville de Tlemcen hante l'esprit de Dib comme elle habite son cœur, ville natale, d'enfance et de nostalgie « Je souhaite aussi revoir Orsol, qu'on me rende ma ville, que je puisse rencontrer des visages qui me parlent, des visages dont je puisse faire le tour, comme on fait chez nous pour le plaisir de la promenade le tour des remparts, comme on boit du thé à l'ombre des platanes » (Les Terrasses d'Orsol : p. 85).

III.1.1.1. L'univers de la ville

La problématique de la ville a suscité, depuis une époque récente, l'attention de nombreux chercheurs qui l'abordent en s'appuyant sur différentes approches telles l'architecture, la psychosociologie, l'anthropologie, la sémiotique etc. Avant de procéder à l'étude de ce lieu dans notre corpus, nous sommes amenés à définir brièvement ce concept. En effet, la ville constitue un espace géographique et social regroupant un ensemble de constructions occupées par un grand nombre d'habitants

qui exercent différentes activités à caractère industriel, commercial et administratif. Elle se distingue du village par son statut socioéconomique, par le nombre de ses habitants et aussi par l'individualisme qui caractérise les rapports humains qui s'y déploient contrairement au communautarisme du village.

En tant que structure géographique, historique, architecturale et sociale, la ville possède une identité qui fait sa singularité par rapport à d'autres villes, la définit et définit à la fois ses habitants. Cela dit, la ville est considérée comme un « Théâtre de l'aventure humaine, la ville traduit la manière d'être de nos sociétés ; elle retrace leur passé, elle préfigure leur devenir.¹⁸² ». Les habitants de la ville sont menés inévitablement à « forger une représentation mentale plus ou moins déformée et plus ou moins chargée de symbolisme.¹⁸³ ». La pratique de la ville comprend tout un imaginaire et des représentations mentales intimement liés à la psychologie humaine dans tous ses aspects : émotionnels, affectifs etc. Dès lors, la ville est une représentation intersubjective qui repose sur l'idéologie, la connaissance et la vision du monde du sujet. L'interprétation de ce lieu s'appuie sur son identité, la structure de ses éléments et les acceptions fonctionnelles et symboliques qui en dérivent.

La ville dans le récit dibien est appréhendée selon trois degrés : la perception (vision et observation), la mémoire et l'évaluation. Et c'est en étayant ces trois niveaux cognitifs à travers lesquels Dib procède à l'écriture et la représentation de la ville que nous allons procéder à l'analyse de l'univers de la ville dans notre corpus.

La ville dans l'œuvre dibienne est perçue par le personnage pendant son déplacement dans les rues et les quartiers de la ville. Le parcours qu'il mène dans ce lieu affecte de façon négative et régressive sur son état d'âme. Dans la trilogie Algérie,

¹⁸² *Représenter la ville*, ouvrage collectif, Paris, Editions Communica, 1995, p. 14.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 5.

Tlemcen est perçue comme une ville apocalyptique, un lieu fantôme envahi par les silhouettes des mendiants venus de la campagne tels des spectres, elle est l'image de la misère et du dépouillement. C'est une ville anéantie par la colonisation et terrifiée par l'annonce de la guerre.

L'inquiétude persistait, vigilante ; une atmosphère d'orage pesait sur Tlemcen. [...] Omar et les siens ne se débarrassèrent plus jamais du sentiment qu'ils vivaient dans un monde interdit. La nuit était tombée sur ce monde. [...] et maintenant la nuit s'accumulait sur de la nuit ; cette grande torpeur anéantissait tout ce qui aspirait à vivre. (L'incendie : p 153)

Aussi, la ville est représentée dans le récit dibien comme un espace de l'altérité car elle était occupée par l'Autre, l'européen. Dans *La grande maison* les événements qui se déroulent dans la ville se limitent tous à un lieu clos, celui de Dar Sbitar, qui ne représente pas vraiment la ville car la vraie Cité c'est celle de la place de la Mairie de Tlemcen que les indigènes tels Omar ne faisaient que traverser. Dar Sbitar est en fait un lieu totalement opposé à celui de la rue. Dès lors, Omar, comme tout autochtone, vit ce dualisme et subit une certaine exclusion de ce lieu qui ne leur appartient plus. La ville est devenue donc un non-lieu, un espace de l'illégitimité car elle est sous la tutelle du colon. De ce fait, ce lieu devient synonyme de perte, d'exclusion et de désenchantement.

La ville colonisée est donc un non-lieu, car dénuée de toute appartenance et d'identité, elle n'est qu'espace inconnu submergé par des êtres sans identités. Dans la ville que le personnage parcourt, tous les êtres qu'il perçoit sont des êtres de passage. De ce fait, la ville représente l'Autre, cet autre est d'abord l'européen qui s'approprie

des territoires à lui seul, ne voulant certainement pas côtoyer l'indigène. Ensuite s'ajoute les paysans, qui chassés de leurs terres, envahissent les rues de la ville cherchant à y trouver refuge et aumône. Dans la ville il est toujours question de l'éternelle errance des personnages et/ou le narrateur à la recherche d'une issue, en quête de vérité et de sens. Ce lieu témoigne du cheminement tortueux et lent de la prise de conscience des personnages qui questionnent sans cesse les lieux avec tout ce qu'ils incluent.

Tlemcen qui est le lieu générateur majeur de notre corpus, se veut non seulement l'écho d'une réalité historique mais surtout un lieu où s'affirme une identité contre la multiplicité, la différence et tout type d'acculturation. A vrai dire, la ville de Tlemcen dans l'œuvre dibienne représente des figures à différentes tonalités : culturelles, sociales, historiques voire même familiale. Aussi, la ville est le lieu auquel se rapportent maints symboles comprenant de profondes significations. « Virtuellement la ville est en soi le puissant symbole d'une société complexe. Bien exprimée visuellement, elle peut aussi avoir une forte signification.¹⁸⁴ ». Autrement dit, dans le récit dibien, Tlemcen ne se réduit pas à un simple lieu référentiel, bien plus sa lecture comme son écriture se veut plurielle et complexe car c'est un lieu qui relève certes d'une réalité, essentiellement historique, mais surtout d'une création imaginaire individuelle. Il est vrai que la ville de Tlemcen est une ville réelle mais dans le récit dibien, elle est reproductions multiples car elle est intériorisée « Il [le lieu] en proclame le caractère exceptionnel et le caractère dramatique : situé dans l'ailleurs du lecteur, il apparaît comme un réceptacle, une matrice extraordinaire.¹⁸⁵ ». Dib dote Tlemcen d'une fonction narrative, il lui attribue un rôle effectif dans l'énonciation et la

¹⁸⁴ LYNCH Kévin, *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1976 (édition originale en anglais en 1960), p. 6.

¹⁸⁵ Mitterand Henri, *Le discours du roman*, op. cit., p 194.

dénonciation pour aboutir à ce que Mitterand appelle « une actantialisation » de l'espace.

Dib décrit la ville à travers la perception de l'enfant Omar, tel dans *Le métier à tisser* où l'enfant bousculé par le flot de mendiants éprouve une gêne, un malaise « Ce fut alors qu'on se heurta à ces silhouettes qui avaient l'air de fantômes grotesques. Lentement, leur foule, hommes, femmes, vieillards, enfants, prenaient possession de tous les quartiers. » (*Le métier à tisser* : p 14). La ville est donc représentée à travers l'image de cette foule parasitaire de gueux qui envahissent les lieux et qui lui attribue une vision cauchemardesque. En effet, cette masse de mendiants se veut un aspect majeur, indissociable de la population urbaine et de la représentation de la ville dans le triptyque Algérie. Ces mendiants perçus comme des *"sommambules, fantômes, spectres."* sont à l'image des hommes *"damnés", "cloués au sol", "aux regards égarés"* telle *"une armée grouillante de meurt-de-faim"* qui peuplent la ville et lui confère une ambiance funèbre et y installe une atmosphère de résignation. A vrai dire, l'image de la mendicité fait partie intégrante du système socioculturel de la ville algérienne de l'époque coloniale. Notamment, la ville procure une sensation d'écœurement et de répugnance à cause de la présence de ces êtres inconnus, sans identité « Honteuse cohue qui s'épouillait en plein air, étalait ses membres épuisés, ses escarres purulentes, ses yeux trachomateux. [...] ils semblaient être vomis par le néant humide. » (*Le métier à tisser* : p 18). C'est donc le côté immonde et misérable de la ville que Dib choisit de décrire.

La ville est l'espace du dépouillement et le contexte du drame qui frappait le pays. Dès lors, la ville révèle un discours historique, politique dans la mesure où elle raconte des faits réels à savoir l'exode des paysans affamés, dépossédés de leurs terres et leurs biens par le colonisateur se sont transformés en mendiants et ont rejoint la ville espérant y trouver de quoi subsister.

Et c'est comme ça qu'un pays a changé de main, que le peuple de cette terre, pourchassé, est devenu étranger sur son propre sol. Nombre d'entre les fellahs, partis en même temps que les habitants de Bni Boublen, sont encore en marche. D'autres sont allés plus près des cités. Il ne passe pas de jour où l'on ne voie une famille, l'homme portant un balluchon sur l'épaule, la femme un nourrisson attaché à son dos, se rapprocher de la ville. » (L'incendie : p 65)

Cette présence drue et inintelligible des mendiants dans la ville confère à ce lieu une ambiance de terreur. Ainsi, détresse, peine et malheur s'emparent de la ville et de ses habitants. Or, les mendiants n'étaient pas les seuls êtres accablés de misère, l'excès de malheur touchait l'ensemble des indigènes. En ville, les tlemcenniens ne parvenaient même pas à apaiser leur faim. Eux et leur progéniture écumaient, fourrageaient les poubelles afin de se procurer de la nourriture « Pourtant nombre de gamins, et même d'hommes, tiraient le plus clair de leur subsistance des ordures de la ville. Des groupes organisaient de véritables expéditions aux lieux où les tombereaux municipaux allaient déverser leur chargement. » (L'incendie : p 164) Cela dit, la ville atteint le summum de la misère et du dépouillement.

III.1.1.2. Le territoire européen

Cependant, en plus de la dichotomie ville / campagne, l'espace de la ville en lui-même témoigne du clivage colonial qui structure ses lieux. En effet, les quartiers, les marchés et les places publiques obéissent à un certain dualisme colonial. Frantz Fanon décrit violemment cette bipartition visible du milieu social qui caractérisait le

contexte colonial, il révèle le caractère dichotomique du monde colonial qui est à l'origine des injustices et des abus que subissait le colonisé.

La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. [...] La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée, où les poubelles regorgent toujours de restes inconnus, jamais vus, même pas rêvés. [...] La ville du colon est une ville repue, paresseuse, son ventre est plein de bonnes choses à l'état permanent. La ville du colon est une ville de Blancs, d'étrangers. La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve, est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi [...]. La ville du colonisé est une ville affamée, affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de lumière. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots¹⁸⁶.

A vrai dire, même si les frontières entre les deux mondes ne sont pas visibles, elles existent réellement et entraînent une véritable ségrégation urbaine à savoir la mise à l'écart des indigènes. La minorité européenne occupait des territoires interdits aux autochtones. Aussi cet européen ne se hasarde jamais à pénétrer les lieux, quartiers et faubourgs, habités par les arabes, « Les Arabes ont leurs quartiers, leurs cafés et leurs cinémas où les Européens ne vont jamais. La ségrégation se fait à sens unique et il en

¹⁸⁶FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1968, rééd. Alger, ANEP, 2008. p.8.

est toujours ainsi. L'inférieur veut bien aller chez le supérieur, mais le supérieur ne lui rend pas la politesse [...].¹⁸⁷».

Dib représente cette dichotomie spatiale essentiellement sociale à travers la perception du jeune Omar commentée le plus souvent par le narrateur. Aux yeux d'Omar, cet enfant arabe qui appartient au monde inférieur, les lieux européens lui sont interdits, inaccessibles car ils représentent le monde du pouvoir, du luxe et de la domination. Les lieux des indigènes sont les plus déshérités de la ville, quant à ceux où vivent les européens se distinguent par leur opulence et leur aisance tel le marché couvert qu'est un marché européen beaucoup plus riche que celui fréquenté par les arabes ; « Arrivé au marché, où entraient surtout des français, l'homme remplit de légumes et de fruits le filet qu'Omar portait. Des légumes et des fruits comme on n'en trouvait pas au Beylick, le marché commun des musulmans. ». (L'incendie : p 168) Le marché des musulmans est celui du Médresse « Les Algériens seuls s'approvisionnaient au Médresse, pas les Européens qui avaient leur marché couvert plus haut. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 84)

La ville est devenue donc l'espace de l'autre car à la simple vue d'un européen, l'indigène se sent troublé et préfère s'en éloigner tel le jeune Omar « surpris d'avoir devant lui ce Français et son enfant, puis intimidé, pénétré par une vague appréhension, voulut se lever et s'éloigner. » (L'incendie : p 167) la hiérarchisation des lieux influent sur les liens entre deux populations : européenne et indigène ; aucune d'elles ne s'aventure à aborder l'autre ni même à s'en rapprocher. Et c'est à travers la bipolarisation spatiale que Dib concrétise, traduit le rapport conflictuel à Soi et à l'Autre.

¹⁸⁷ COHEN Jean, *Racisme et colonisation en Algérie*, in *Les Temps Modernes*, novembre 1955, p. 585

La ville coloniale que représente Dib est un lieu morcelé, divisée où se déploie une hiérarchie urbaine qui affecte non seulement les lieux mais aussi les rapports à la population autochtone. Cela dit, la division entre les lieux européens et ceux arabes est intentionnellement maintenue, elle provient du rejet de l'Autre, du refus d'avoir des liens avec l'indigène et certainement de l'image déformée que les européens, grands et petits, se font de l'arabe « Les petits Européens avaient, de leur côté, un peu peur des Arabes. Pour les faire tenir tranquilles, les parents leur avaient assez fréquemment répété : "Je vais appeler l'Arabe !" » (L'incendie : p 166)

Par ailleurs, la structure de la ville et sa représentation dans l'œuvre dibienne est porteuse de différentes valeurs connotatives et symboliques. Autrement dit, la ville est un lieu pluridimensionnel, sa signification dépend particulièrement du contexte de la narration. Ainsi, la ville représentée par Dib dans *La Trilogie Algérie* apparaît comme responsable de la condition déplorable des Algériens de l'époque coloniale. La ville est ce lieu, personnifié, « actantialisé », à travers lequel Dib aborde la colonisation sur tous les plans, idéologiques, politique, sociaux et culturels. L'univers de la ville n'est pas le seul actant dans le récit dibien, dès lors, le milieu rural, de par ses spécificités et sa différence du monde citadin, contribue dans la narration et dans la représentation.

III.1.1.3. L'univers de la campagne

Le passage de l'univers de la ville à celui de la campagne dans *la Trilogie Algérie* est marqué dès l'ouverture du roman de *L'incendie*. A travers les impressions et sensations d'Omar, l'enfant citadin qui s'est aventuré hors des murs de la ville, le narrateur nous invite à découvrir le paysage matinal à la campagne.

L'éclat du soleil inondait l'entrée de la grotte. Omar n'avait pas encore ouvert les yeux ; des fibres de

lumière papillotaient sous ses paupières. Il s'étira : un bien être fugace le parcourut. [...] Omar sortit. La campagne plongeait dans la fraîcheur matinale. Tout le long du champ de pommes de terre qui s'étendait au-dessus de la maison courait une haie de maïs. C'étaient de hautes cannes bardées de feuilles tranchantes. Cette masse végétale recouvrait la terre d'une écume verte. (L'incendie : p 20)

L'univers de la campagne représenté par Dib est ce monde où l'homme, enfant qu'il soit ou adulte vit en parfaite harmonie avec la nature, loin des souffrances de la vie en ville. Cependant, le narrateur ne tarde pas à révéler l'autre face de la campagne tant idéalisée par le petit héros cat tout comme la ville, les terres à la campagne sont aussi possédées par l'Autre, le colon.

L'inégalité de la répartition des richesses est très flagrante dans le milieu rural. En effet, dans les différents coins du pays, les colons se sont emparés de la majorité des terres fertiles « Des hectares par milliers devenaient la propriété d'un seul colon, [quant aux gens de Bni Boublen], suaient pendant ce temps-là sang et eau pour cultiver un minuscule lopin. » (L'incendie : p 31) Dans l'univers de la campagne nous sommes en présence du dualisme colon / colonisé, Possédant / Dépossédé. Et c'est dans *L'incendie* que Dib met en exergue cette dichotomie de la terre. Les terres les plus riches appartiennent aux colons et sont travaillées par les ouvriers agricoles tandis que les quelques petites parcelles de terres arides sont sous-exploitées par l'ancestral araire des fellahs et dont les récoltes sont très faibles et n'arrivent même pas à assouvir leur besoins les plus rudimentaires. C'est ainsi que vivaient les fellahs sur leurs propres terres « Nous mourons à petit feu. Nous mangeons de l'orge, dit-il ; nous nous couchons sur le sol nu. Nous n'avons pas de vêtements. [...] Moi, mes enfants et ma

femme, nous avons tout le temps faim. » (L'incendie : p 126) tandis que « les fermes des colons resplendissaient de lumières. » (L'incendie : p 129).

Malgré le dépouillement et l'oppression que subissaient les fellahs au quotidien, ils n'avaient quand même pas cédé. Et c'est à travers le travail de la terre que ces fellahs imposent leur présence et leur autonomie face au colonisateur. Ces véritables propriétaires de la terre refusent et contestent l'aliénation plus que les citadins " Malgré cette appartenance en titre, le fellah est pourtant le maître de la terre fertile. » (L'incendie : p 32) Cela étant dit, l'espace de la campagne dit l'étendue des possessions coloniales. Dans *L'incendie* Dib élabore une image cartographique de la structure du monde rural nettement caractérisé par l'inégalité.

Notamment, Dib dépeint le mode vie de mené par les paysans par opposition à celui des citadins. Et c'est à travers la description des lieux et l'atmosphère qui y règne que l'auteur met l'accent sur ces divergences. Dans *L'incendie*, Dib fait une représentation de ce que peut être la vie au village de Bni Boublen. Il est à souligner que les lieux extérieurs sont plus décrits et représentés que ceux de l'intérieur. Ce n'est qu'à travers la maison du fellah kara Ali et son épouse Mama que nous accédons à l'intimité des villageois.

Le premier aspect de la vie au village que Dib met en exergue est celui du calme et de la sérénité qui règnent dans cet espace à la différence de l'ambiance grouillante de la ville ; « A Bni Boublen, on connaissait des heures tranquilles. Il n'y avait que quatre maisons. Les jours avaient creusé des abîmes de silence autour de chacune d'elles. Bni Boublen n'était pas un village, pas même un hameau. » (L'incendie : p 12) Et c'est surtout dans *Si Diable veut* que Dib met en relief l'aspect sociologique du village à travers la description des rites ancestraux qu'exercent les habitants de Tadart. Dans le récit dibien, le monde rural demeure dès lors un lieu traditionnel échappant à toute acculturation brutale en conservant les traditions et croyances ancestrales tels que facteurs identitaires. Le village et la campagne sont donc

les lieux privilégiés assurant l'authenticité et la spécificité des indigènes contrairement à la ville synonyme d'anonymat et d'acculturation. Dans le village tous les habitants se connaissent et contribuent ensemble à la vie de la communauté. Dans *L'incendie*, les réunions des fellahs, les débats qu'ils menaient et la grève qu'ils ont décidé d'entreprendre sont des actions collectives reflétant l'esprit de collectivité. Aussi dans *Si Diable veut*, le village de Tadart est le lieu par excellence où l'identité locale est préservé et où règne l'esprit communautaire. Dans l'écriture dibienne, la représentation du lieu se veut une production sociale et dialectique qui amène à interpréter le lieu d'un point de vue social et politique. La ville et la campagne, loin d'être de simples décors à l'action, elles constituent un véritable enjeu romanesque.

En outre, les enfants du village diffèrent de ceux de la ville. L'image qu'en donne le récit dibien est celle d'enfants de maturité avancée, car ayant affronté et vécu tant de souffrance et de misère, ces enfants n'ont guère eu d'enfance, ils sont vite passé à l'âge adulte pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs familles. Bien plus que les enfants de la ville dont l'enfance a été saccagée, ces bambins étaient plus démunis et terriblement pauvres.

Omar avait rencontré là des enfants plus misérables que lui, des enfants qui avaient l'air de sauterelles tant ils paraissaient malingres et nerveux. Leurs nippes n'étaient qu'un assemblage de haillons ; ils se protégeaient les pieds avec des chaussees en peau de mouton attachées par des cordelettes d'alfa. Le plus souvent ils couraient sans rien aux pieds.
(*L'incendie* : p 8)

Mêmes leurs jeux différaient de ceux des enfants de Tlemcen-ville, eux qui n'avaient que des animaux comme compagnons. Ce qui frappait Omar le plus c'était leur gravité, ces enfants parlaient avec un ton et des expressions qui n'étaient pas de leur âge, ils avaient une précocité psychologique qu'on ne trouvait pas chez les garçons de la ville « ils étaient renfermés et savaient se taire, dédaigneux de tout ce qui n'était pas de la campagne. » (L'incendie : p 8). Aussi, à l'aspect pusillanime de l'enfant de la ville s'oppose l'esprit de liberté et de l'aventure de l'enfant paysan. En effet, en ville le jeune enfant est tenu de dépendre de sa famille jusqu'à un âge assez avancé. D'ailleurs, Omar a longtemps été couvé par sa mère malgré le dénuement dans lequel ils vivaient. Tandis que les enfants de la campagne prennent beaucoup plus tôt leur indépendance. Toutefois, leur liberté et leur autonomie manifestent l'extrême paupérisme des habitants ruraux qui, ne trouvant plus de travail après s'être dépossédés de leurs biens par le colonisateur, se trouvent confrontés à une misère sans issue et recourt finalement à quitter leurs terres, leur village pour aller mendier dans les villes.

Ces mendiants envahissent les villes tel le dépeint Dib dans *Le métier à tisser*. L'exode des populations rurales vers les villes s'accroît et la misère s'empare du centre et de la périphérie, le milieu rural devient à son tour un espace hostile. Dès lors, l'univers de la campagne acquiert aussi une dimension politique étant donné qu'il est représenté comme un lieu de résistance et de contestations. Les paysans étaient les premiers à défendre leur indépendance avec ténacité et endurance car il avait un rapport direct avec la terre, une symbiose indéfectible les unissait.

Nous remarquons finalement à travers notre interprétation *politique* des lieux dibiens que la ville est représentée comme un lieu *passif* n'ayant contribué à la révolution qu'ultérieurement. En effet, les citadins ouvriers, tels décrits dans *Le métier à tisser*, sont restés d'immobiles attentistes, menant des débats stériles, se lamentant sur leur sort sans pour autant agir. Tel est le cas des tisserands qui travaillaient dans l'atelier de tissage de Mahi Bouanane : Hamedouch le rebelle quasiment nihiliste, Lamine l'homme dévot, Ocacha le nationaliste désenchanté, Skali le vieillard et tant

d'autres qui passaient des journées entières à interroger le monde et à se reprocher de n'avoir toujours pas atteint la maturité politique qu'il faut pour changer leur condition. Mais ces derniers n'osent à aucun moment dépasser le stade de la parole. Ce n'est que vers la fin du roman que Hamedouch décide de préparer un attentat mais comme il est seul, sans acolyte son action échouera contrairement aux fellahs qui en étant unis et solidaires ont pu réussir leurs initiatives révolutionnaires "Arraché à soi, à son inertie, et entraîné tout d'abord très lentement, au sortir d'un long et lourd sommeil, le pays avance vers la vie." (L'incendie : p 37) Cela dit, dans le monde rural où se manifeste le plus la dichotomie Oppresseur / Opprimé, la prise de conscience et l'engagement pour la révolte ont rapidement marqué cet espace.

Comme nous l'avons constaté à travers notre analyse des deux univers ; rural et citadin qui, même en étant dans le même territoire sont remarquablement différents et isolé l'un de l'autre, la dichotomie entre le monde citadin et le monde rural s'impose dans l'écriture dibienne des lieux et est accentuée par l'emprise coloniale. En effet, au rapport de mépris et de dédain entre colon et colonisé s'ajoute celui du rejet de l'autre entre le paysan et le citadin. Dans ce contexte, Jacques Berque¹⁸⁸ explique :

Cette opposition est signifiante d'une autre connotation dichotomique : le paysan se sent davantage dépossédé et exploité par l'intrusion coloniale que le citadin et il ne s'agit pas de la "classique opposition" entre milieu rural et milieu citadin, pour reprendre les termes de Frantz Fanon : « Les gens des villes sont des "traîtres, des vendus" qui semblent faire bon ménage avec l'occupant et

¹⁸⁸ BERQUE Jacques, *Dépossession du monde*, Paris, Le Seuil, 1964, rééd. Alger, ANEP, 2008, pp. 154-156.

s'efforcent, dans le cadre du système colonial, de réussir. C'est pourquoi on entend souvent dire par les paysans que les gens des villes sont sans moralité. Nous ne nous trouvons pas ici en présence de la classique opposition de la campagne et de la ville. C'est l'opposition entre le colonisé exclu des avantages du colonialisme et celui qui s'arrange pour tirer parti de l'exploitation coloniale¹⁸⁹ ».

Donc, à travers cette dichotomie spatiale, Dib souligne la vénalité des citadins durant la période coloniale à la différence de l'honnêteté des paysans. N'empêche que Dib exprime sa volonté d'abolir ces frontières imaginaires afin de frayer la voie à la lutte contre le véritable ennemi. Le pays ne sera véritablement décolonisé que lorsque cette dichotomie s'efface pour de vrai.

On ne se rend pas bien compte, des fois, qu'il vaut mieux être de la ville que de la campagne. A la vérité, si on s'isole complètement dans sa campagne, ça ne vaut rien. Mais si on s'enferme trop entre les murs d'une ville, ça ne vaut guère mieux [...] S'il se trouve des hommes à la campagne comme à la ville, qui se lèvent pour frayer la voie à une nouvelle existence, alors il n'y aura plus de différence entre la ville et la campagne. (L'incendie : p 29)

¹⁸⁹ FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 67.

Finalement, l'univers de la campagne dans le texte dibien est l'espace garant de l'authenticité de toute une population à travers la préservation des traditions et l'amour voir la sacralisation de la terre mère car « Pour le peuple colonisé, la valeur la plus essentielle parce que la plus concrète, c'est d'abord la terre : la terre qui doit assurer le pain et, bien sûr, la dignité.¹⁹⁰ »

III.1.2. Un monde fait d'oppositions

Même si grand nombre de critiques essaie de catégoriser l'œuvre de Dib en différentes périodes ; réaliste, néo-réaliste, symbolique, surréaliste etc. Et malgré le renouvellement des thèmes qui y sont et les diverses formes qui les distinguent, il faut reconnaître que l'œuvre de Dib se caractérise essentiellement par des constantes qui reviennent, tout en se renouvelant, dans chacun de ses romans. Et c'est à travers ces constantes que Dib révèle, dépeint le monde et communique sa vision de ce monde. La figuration de l'espace et des lieux se présente comme l'une de ces constantes.

Comme nous l'avons bien expliqué dans notre travail, l'espace dibien est essentiellement un espace vécu dont le personnage est le centre. Telle est d'ailleurs la définition de l'espace vécu par les géographes : « Cet espace n'est pas ordonné objectivement par rapport aux points cardinaux, mais subjectivement par rapport à deux axes orthogonaux dont le recoupement passe par notre corps.¹⁹¹ »

Notamment, Dib recourt souvent à faire connaître l'espace qui environne ses personnages et fournit les repères qui sont connus par ces derniers et qui permettent de donner un sens à chaque lieu qu'ils occupent car « être désorienté dans l'espace est

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹¹ PINCHEMEL Philippe et Geneviève, *la face de la terre*, Armand Colin, Paris, 1988, p. 61.

une aliénation.¹⁹² ». Le lieu dibien devient alors un système signifiant, autrement dit, les lieux rendent lisible les structures sociales, idéologiques et axiologiques qui s'y projettent. En effet, l'aspect axiologique des lieux détermine les perceptions et les réactions du personnage vis-à-vis de cet espace souvent vécu « La perception des caractères physiques de l'environnement est inséparable de l'évaluation affective, esthétique, normative, voire sociale – évaluation qui s'appuie sur la perception des objets mais la dépasse en complexité et en signification.¹⁹³ ».

Cependant, l'écriture des lieux dans l'œuvre dibienne s'articule autour de différentes oppositions fondamentales. La majorité de ces dichotomies sont purement spatiales, à savoir haut *vs* bas, dedans *vs* dehors, proche *vs* lointain. Ce ne sont guère de simples repères géométriques, bien plus ces repères ont le plus souvent des connotations symboliques. D'autres oppositions se présentent constamment avec des «déterminations sociologiques, culturelles, religieuses ou idéologiques.¹⁹⁴» caractérisent la représentation des lieux dans le récit dibien. Il s'agit des dichotomies, que nous avons déjà abordées, ville *vs* campagne, espace masculin *vs* espace féminin, privé *vs* public etc. Les lieux dibiens peuvent aussi être symboliquement connotés à travers « des images fondamentales, fondées sur le dynamisme des formes, (ouvert *vs* clos,...) ou le symbolisme du mouvement (statique *vs* dynamique,...) ¹⁹⁵».

Cela dit, dans la présente partie nous tentons de relever les bipolarisations spatiales fondamentales qui se manifestent dans le récit dibien et nous essayons par là même de révéler leurs interprétations symboliques. En ce sens, nous aborderons les lieux dans leur ambivalence et dans leurs deux aspects : physique et mental. Nous

¹⁹² HALL Edward.T., *La dimension cachée*, 1959, trad. Seuil, Paris, 1978, p. 134.

¹⁹³ LEVY-Leboyer Claude, *Psychologie et environnement*, P.U.F., Paris, 1980, p. 17.

¹⁹⁴ PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 9.

¹⁹⁵ *Idem.*

essayons ainsi de comprendre le pourquoi de ces ambivalences qui marquent considérablement la poétique des lieux dibiens.

Afin d'aborder ces dichotmies spatiales porteuses de sens, nous sommes amenés à nous baser sur les travaux de Philippe Hamon, pour qui l'espace ne se réduit pas à un simple décor, bien plus, l'espace entretient une relation profondément étroite avec le personnage. En effet, les lieux déterminent l'état des personnages et vice-versa. Autrement dit, les lieux « transforment le statut des personnages, les affectent, les modifient.¹⁹⁶ ». C'est d'ailleurs notre corporalité et notre conscience qui permettent la structuration de l'espace en fonction d'oppositions binaires. Ce « modèle spatial du monde devient dans [l]es textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales.¹⁹⁷ ». Dès lors, nous nous intéressons en particulier aux jugements de valeurs et aux acceptions particulières dépassant le domaine spatial qui se dégagent de ces structures binaires omniprésentes dans l'œuvre dibienne.

III.1.2.1. Dichotomie du haut et du bas

Bni Boublen est un village fixé sur la montagne, relégué du monde. Dib n'a pas choisi ce lieu uniquement pour situer son intrigue, le choix de la montagne ne se limite pas à un choix géographique, son symbolisme très varié le précède :

Il tient de la hauteur et du centre. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendance ; et tant qu'elle est le centre des hiérophanies atmosphériques et de nombreuses théophanies, elle participe du

¹⁹⁶ HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981, p. 72.

¹⁹⁷ LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, 1973, p. 313.

symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine. Vue d'en bas, de l'horizon, elle apparaît comme la ligne d'une verticale, l'axe du monde mais aussi l'échelle, la pente à gravir. La montagne exprime aussi les notions de stabilité, d'immobilité, parfois même de pureté¹⁹⁸.

L'aspect élevé de la localisation du village se présente comme doublement significatif, d'abord habité physiquement mais surtout représenté symboliquement.

D'ailleurs, le couple contradictoire mais aussi complémentaire haut vs bas marque l'univers romanesque dibien. Dans L'incendie, la dichotomie du haut et du bas se manifeste vis-à-vis du village de Bni Boublen. Ce village est divisé en deux pôles Bni Boublen-le-Haut et Bni Boublen-le-bas.

A Bni Boublen-le-Haut subsistent certains propriétaires, appelés « cultivateurs », qui ont préservé quelques lopins de terre, de leurs possessions anciennes. Ces petits cultivateurs sont présentés à travers les personnages de Ben Youb, Kara Ali...qui sont certes des paysans, mais non de souche, paysans plutôt montés de la ville.

Tandis que Bni Boublen-le-bas ne comprend qu'une dizaine de chaumières, « Il y a une centaine d'années, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, il n'y avait personne ici. C'est qu'en ce temps-là Bni Boublen n'existait pas encore ! Les anciens du village te diront qu'ils sont venus s'installer un à un. Mais avant, les fellahs ont eu des terres à orge, à figuiers, à maïs, à légumes et à oliviers. » (L'incendie : p 64). Contrairement aux cultivateurs de Bni Boublen-le-Haut qui sont tous venus de la ville, ceux qui vivent dans la partie basse du village sont les habitants de souche, les

¹⁹⁸ Dictionnaire des symboles, *Culture vécue, op. cit.*, p.349.

Arabes. C'est dire qu'en plus de la dichotomie colonisateur / colonisé, nous nous retrouvons avec celle de cultivateurs d'origine citadine vs fellah (véritable paysan). De cette bipolarisation spatiale se révèle donc une distinction ethnique, Dib la transmet à travers le regard qu'a un cultivateur de Bni Boublen-le-Haut vis-à-vis des fellahs de Bni Boublen-le-bas :

Tandis que ces arabes de la montagne, pensait-il, sont venus du désert, ou du diable ! Ils se torchent avec des pierres au lieu de se laver comme d'honnêtes musulmans. » « Les hommes qu'il voyait en face de lui avaient réellement l'aspect, la couleur et même l'odeur de la terre dont ils étaient issus. Du cheich de leur turban aux babouches de peau tannée qu'ils portaient aux pieds, il n'y avait que leurs yeux, sans âge comme les sources, qui fussent limpides. »
(L'incendie : p 60)

Comme nous l'avons constaté, le village de Bni Boublen est composé de deux groupes d'individus, tous deux autochtones, mais vivant dans des conditions qui diffèrent à un certain de degré. Cette bipolarisation connote donc une différenciation sociale et économique. En effet, les cultivateurs d'origines citadines négocient et cohabitent avec le colon tandis que les fellahs ne sont qu'exploités par ce dernier qui les a dénués de tous leurs biens. Et c'est pendant les jours de la grève des fellahs que la tension entre les deux groupes s'accroît, car les uns cherchent à changer leur condition de vie tandis que les autres préfèrent éviter les ennuis avec le colon de peur de subir à leur tour le sort des fellahs dépouillés.

Les fellahs de Bni-Boublen-le-bas étaient les plus misérables de tous. Dépouillés de leurs terres, se réfugient dans les grottes et travaillent chez le colon. Pourchassés de leur propre terre, les fellahs sont devenus étrangers et esclaves sur leur propre sol.

Maintenant, s'ils découvrent seulement comme ça de terrain où poser leurs corps, non loin des plaines fécondes et arrosées, ils ne vont pas plus loin. Ils s'arrêtent. Et s'ils peuvent travailler dans le plus proche domaine de colon, ceux-là décident d'occuper les antiques grottes de la montagne, tandis que les plus ambitieux élèvent des maisonnettes de terre glaise et de paille. Bni Boublen-le-Bas, voilà ce que c'est ! C'est comme ça qu'il s'est fait, mon petit père!
(L'Incendie : p 65)

Ainsi le sème *Bas* amplifie la métaphore de l'avilissement dans lequel essaient de subsister les fellahs de cette région inférieure du village. La dichotomie du *haut* et du *bas* est incontestablement métaphorique de la déchéance des Arabes de souche dont les biens étaient spoliés par le colonisateur. Quant au sème *Haut* renvoie à ce qui est relativement meilleur pour les cultivateurs indigènes et entièrement meilleur pour les colons. En effet, le colon s'est emparé de toute la campagne, tout lui appartient, terres et moissons, mais Dib préfère le situer dans les hauteurs afin de bien mener sa métaphore de supériorité et de prédominance. D'ailleurs, les cultures dans la partie supérieure de Bni Boublen étaient souvent meilleures « Et les cerises ! Et les bigarreaux ! Ah ! C'était une belle saison ! La récolte avait été fameuse. » Et il n'y avait que les colons et les cultivateurs de Bni Boublen-le-haut qui en bénéficiaient.

Cela dit, l'opposition *haut/bas* est structurée de façon très claire. Il s'agit d'une division entre deux mondes : celui du *haut* représente la zone des riches, occupée par les colons « Il est haut, donc il est grand. La hauteur de son gîte est une preuve de

sa propre grandeur¹⁹⁹ », et celui du *bas* renvoie aux indigènes, misérables et impuissants. En revanche, les cultivateurs de Bni Boublen-le-haut effectuent constamment le mouvement *haut-bas*, ce passage du monde haut au monde bas n'est en fait qu'une symbolique du retour aux origines. Quelle que soit la différence économique et idéologique qui distingue certains cultivateurs de Bni Boublen-le-haut des fellahs de Bni Boublen-le-bas, ils demeurent des compatriotes que le même pays, la même langue, les mêmes croyances et les mêmes espérances uniront. Ils ne peuvent s'en passer l'un de l'autre quelle que soit la distance et la localisation spatiale qui les séparent. C'est à travers les propos d'un sage fellahs que Dib résume la force de cette union impérieuse :

Tu te crois peut-être libre de ta personne. Mais ton peuple ne l'est pas. Alors tu n'es pas libre, toi non plus. Car, hors de ton peuple, tu n'existes pas. Est-ce que ce bras peut vivre hors de mon corps, et pourtant à le voir agir on penserait qu'il est indépendant, ou cette main hors de mon bras, or à voir mes doigts qui attrapent tout ce qu'ils veulent on croirait qu'ils sont indépendants. Tu es comme ça avec tes frères de sang.
(L'incendie : 89)

Cependant, dans *Le métier à tisser* la ville basse est la vieille ville, qui, tout comme Bni Boublen inférieure abrite les autochtones, les anciens de la ville. Les *derbs* de la ville basse sont de vieux quartiers où des maisons décrépies s'entassent en grand désordre, la foule y est « sombre comme de la poix » (Le métier à tisser : p160)

Nous pouvons donc déduire de ces figures spatiales dichotomisées que le *Bas* renvoie le plus souvent aux origines, aux racines inaliénables d'une population dont

¹⁹⁹ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 199.

l'identité est mise à l'épreuve. Mais aussi au monde déshérité, dénués de ses biens, représenté souvent par la couleur « noir » « Si notre pain est noir, si notre vie est noire, ce sont eux qui nous les font ainsi. » (L'incendie : p 39)

Notamment, Dib met en texte cette opposition du *Haut* et du *Bas* pour dire d'autres dichotomies plus profondes, celles de *cave/ville* et de *tisserands/mendiants*. En effet, la cave est représentée comme un lieu de combat, de résistance où se mène une reconquête d'une dignité perdue à cause de l'oppression du colonisateur. Tout comme les fellahs de Bni Boublen-le-bas, qui pour préserver leur dignité, n'ont cessé de travailler le peu de terres qui leur restaient, les tisserands aussi dans leur misère n'ont guère baissé les bras et ont voulu reconstituer un monde nouveau à travers le tissage des fils et celui de la parole et la pensée. La cave, comme lieu bas et profond serait donc une sorte de : « retour à l'origine préparant une nouvelle naissance, mais celle-ci ne répète pas la première, la naissance physique. Il y a à proprement parler, renaissance mystique, d'ordre spirituel, autrement dit accès à un mode nouveau d'existence. ²⁰⁰»

Quant à l'espace du *haut*, celui de la ville et des mendiants qui l'envahissent est représenté comme étant le monde qui marche sur la tête des tisserands. Le haut ici ne connote guère la supériorité par rapport à ceux qui sont en bas. Bien au contraire, ceux qui sont enfermés dans le sous-sol « [...] tissent la volonté du peuple, la raffermissent et la confortent, ils tissent la toile de la résistance et la colorent, la teintent, l'imprègnent de force et de patience, de souffrances et de douleurs afin de la faire forte, indestructible. ²⁰¹». Dans cet atelier, ces ouvriers font preuve de persévérance et de résistance contre le mépris, l'oppression et la misère. Tandis que

²⁰⁰ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 103.

²⁰¹ BOUKHELOU Fatima, « Révolution, épreuves initiatiques et symbolique du tissage dans Le métier à tisser de Mohammed Dib », *Revue El Khitab*, N°20, 2015, p. 49.

les mendiants qui occupent la ville et y traînent jours et nuits sans chercher à changer quoi que ce soit, représentent la détresse, la désespérance et la mort.

Finalement, la dichotomie spatiale du *haut* et du *bas* dans l'œuvre dibienne ne connote pas nécessairement les significations traditionnelles qu'on attribue aux sèmes *haut* et *bas*. Elle varie selon le lieu en question et le contexte qui la conditionne.

Cette dichotomie du *haut* et du *bas* n'est pas la seule opposition caractérisant la poétique dibienne des lieux, une autre l'est davantage que nous entamerons dans le point qui suit.

III.1.2.2. Lieux clos vs lieux ouverts : Dysphorie de l'enfermement Vs euphorie de l'ouverture

Dans leurs déplacements, les personnages dibiens explorent l'espace extérieur et ils se réfugient dans des lieux intérieurs. La bipolarisation de l'espace : extérieur / intérieur dans l'œuvre dibienne est omniprésente, chacun de ces espaces se présente pour le narrateur comme pour les personnages dans des conditions différentes. En effet, le personnage dibien est un médiateur entre les espaces ouverts plus vastes (un panorama de paysage) et les espaces clos les plus réduits (les lieux intérieurs). Il est à noter que Dib valorise beaucoup plus les lieux ouverts contrairement aux lieux clos qui sont constamment décrits avec une ambiance maussade et monotone. Cette signification bivalente de l'espace marque l'écriture dibienne et attribue aux lieux diverses dimensions symboliques.

Dar Sbitar est un espace clos qui contient d'autres espaces clos, les chambres des locataires, tel une structure en gigogne. Cette grande maison est un espace fermé avec une cour commune. La cour à son tour est un espace mi-ouvert, mi-clos car tout

en étant ouverte à tous les locataires de la maison, elle demeure fermée pour toute personne étrangère.

Dans *La Grande Maison*, les événements les plus importants se déroulent dans ces lieux fermés représentés comme des espaces oppresseurs où le personnage manifeste constamment l'envie de fuir et de s'évader vers l'extérieur « Omar eut envie de courir vers la rue, de sortir. » (*La Grande Maison* : p 29-30). Le dehors demeure donc une échappatoire pour Omar voulant s'éloigner des sévices de son entourage plus particulièrement ceux exercés par sa mère. Et c'est dans l'ensemble des œuvres de notre corpus que les lieux clos tels la maison, la chambre, l'atelier, le café provoquent une dysphorie chez les personnages. Ainsi, l'ambiance et l'atmosphère « irrespirable », « chargée d'angoisse, de ressentiment, de misère » qui y règne renforce la sensation d'étouffement et de répression éprouvée par les personnages. La maison est donc représentée tout juste comme un abri, un lieu de refuge.

Le soir, se retrouvant dans leur chambre obscure, Omar se sentait souvent menacé et ressentait une peur intense car dans « Le mutisme [qui] étouffait la vieille maison. Omar imagina le noir qui pesait partout, s'appuyait contre la porte de la chambre, menaçant, hostile. » (*La Grande Maison* : p 134). A vrai dire, Dar Sbitar est une maison qui n'a pas connu des moments de joie, elle est plutôt le lieu qui témoigne des souffrances de toute une communauté, misère, faim, froid et violence la dépeignent tout au long de la Trilogie. Dès lors, les habitants de Dar Sbitar ne manifestent aucun engouement d'y vivre.

Contrairement à la conception de Bachelard qui « Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité.²⁰²», la maison dans la Trilogie Algérie est synonyme

²⁰² BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 39

de répression où l'intimité est saccagée et tout geste de tendresse est inenvisageable. Ce lieu clos, loin d'être un lieu onirique, reflète la vie sociale et privée affligeantes des personnages qui y vivent. Tandis que les objets qui y sont témoignent de la condition de vie des personnages. Les composantes du décor des lieux intérieurs comme la lumière, le clair-obscur, les sons sont le plus souvent « émotionnalisées, subjectivées par des métaphores²⁰³» et attribuent aux objets comme aux lieux une valeur symbolique au détriment de leur portée fonctionnelle.

Aussi, les lieux fermés représentent l'état d'âme et l'état psychologique des personnages et/ou du narrateur. Tel est le cas de l'atelier de tissage qui est à l'image des tisserands qui l'occupent «- Notre âme est comme cette cave. Là-haut, des hommes libres ; ici, des esclaves » (Le métier à tisser : p 64) disait Abbas un des malheureux tisserands qui subsistaient dans l'obscur cave. Autrement dit, les lieux clos comme ceux ouverts exploités dans l'œuvre dibienne sont dictés par la psychologie des personnages qui les occupent tel est le cas « dans les habitations exigües des paysans, des êtres usaient une vie sans ouverture, sans horizon, et trottaient anxieusement, remplissant le temps d'une agitation somnolente. Des êtres sans gaieté... » (L'incendie : p 182). C'est dans cet espace que leur destinée s'est accomplie.

Il semble notamment, qu'un lieu fermé telle la chambre permet au personnage de se remettre en question, de mener sa quête en silence « Les limites de la chambre reculaient pendant que de nouvelles bribes de pensées prenaient leur essor, oiseaux épars qui planaient sans fin, légers, de l'inconsistance de la plume. » (Le métier à tisser : p 12) Autrement dit, loin de la foule des lieux extérieurs, ces lieux clos

²⁰³ SRAMEK Jiri, *le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras*, in *Études romaines de Brno*, vol. 8, pp. 141-159, 1975, p. 147.

permettent au personnage de tenter de rassembler ce « moi » en miettes tel l'explique Nepveu :

Il y a trop de dehors, trop de nature (même dans la ville), trop de violence : aux grands espaces doit s'opposer une place minuscule, celle-là même où Je moi pourra faire son nid, où il pourra éprouver son intérieur, un intérieur qui n'est certes pas idyllique et radieux, puisqu'il est fait d'une mémoire meurtrie [...]²⁰⁴

La clôture des lieux est souvent renforcée par l'obscurité et le silence telle la chambre d'Aini qui baigne en tout temps dans le noir contrairement au dehors caractérisé le plus souvent par la lumière. Cette atmosphère qui règne en ces lieux clos ne fait qu'accentuer la sensation d'étouffement chez les personnages. Dans ces lieux fermés, limités et mesquins connotant la répression et la misère tels la chambre et l'atelier de tissage, le personnage manifeste souvent le désir de s'évader vers un ailleurs plus vaste où il retrouve une certaine liberté.

Cependant, la dysphorie de l'enfermement se manifeste dans d'autres lieux clos que la maison, tel l'atelier de tissage dans *Le métier à tisser* où Omar éprouve constamment cette envie d'aller vers la rue « L'enfant suffoqua ; on n'y voyait goutte. Du coup, il regretta la rue : plutôt la pluie, qui se déversait à seaux, que cet étouffement. Il hésita, pris d'une folle envie de remonter l'escalier et de fuir. » (*Le métier à tisser* : p 24). Dans ce « trou noir », humide où se répondait un froid glacial, les personnages ressemblent à des hulottes ayant choisi comme domicile les demi-ténèbres de ce sous-sol.

²⁰⁴ NEPVEU Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal. Coll. « Papiers collés », 2004, p. 127.

Dib met en exergue cette relation conflictuelle qu'a le personnage avec les lieux fermés et ce à travers les sensations et les réactions pénibles du personnage qui s'y trouve. Cependant, le personnage dibien peut s'épanouir dans certains lieux fermés tel le café qu'est l'un de ces lieux clos où Omar et ses compagnons y éprouvent un sentiment de sérénité « Des murs enfumés, tout noirs, jetaient dans la salle une ombre paisible, reposante. » (Le métier à tisser : p 97-98). Le café prend alors une dimension mythique²⁰⁵, il est représenté comme un lieu refuge où les personnages endurent une vie dure y passent leur temps à réfléchir sur leur situation et celle de leur pays.

Cependant, Dib n'écarte pas le rapport au dehors même en situant ses personnages dans des lieux clos. Dans leur chambre, Omar est attentif à tout ce qui venait de l'extérieur, bruit, silence, lumière, froid ou chaleur. Du dedans, il apercevait un dehors pouvant l'éloigner quelque temps du monde réel et cruel et lui permettant de s'évader dans ses rêveries.

Le rideau de l'entrée est relevé, et la porte, dans le noir épais de la pièce, creusait une profonde trouée claire sur le monde nocturne. De sa place Omar observait le ciel qui se transformait en une vague phosphorescence où les étoiles se noyaient. (La Grande Maison : p 120)

Même en se repliant sur soi, le personnage dibien garde cette ouverture sur l'autre. Cet autre qui n'est pas forcément meilleur. D'ailleurs, l'exposition d'un dehors chaotique est mise en exergue dans La trilogie Algérie. Qu'il soit dans un lieu clos ou dans un lieu ouvert, le personnage dibien est constamment confronté à la foule du

²⁰⁵ Selon l'historien Omar Carelier, la littérature et le cinéma ont fait du café un lieu « mythique » enjambant la solution de continuité coloniale. « Le café maure. Sociabilité masculine et effervescence citoyenne (Algérie XVIIe-XXe) », In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 45e année, N° 4, 1990, pp. 975-1003.

dehors. Le mouvement entre les deux pôles le dedans et le dehors marque la spatialité dans l'œuvre dibienne. Nous assistons à une certaine réversibilité des deux pôles comme le souligne clairement Bachelard :

L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre. L'en dehors et l'en dedans sont tous deux *intimes*; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureuse des deux côtés. [...] Le point central de « l'être-là » vacille et tremble. L'espace intime perd toute clarté. L'espace extérieur perd son vide²⁰⁶.

Le dehors qui est plus traversé qu'occupé se présente chez les personnages dibiens comme une nécessité vitale, une échappatoire. Dans la rue, comme dans les champs et dans la forêt, le personnage dibien se libère de ses angoisses et des appréhensions que lui procurent les lieux fermés. Aussi, dans le café comme dans la Metabkha, Omar inspecte la rue à travers les vitres et désire toujours partir, sortir vers la rue. Etre dehors dans l'infinité des espaces ouverts est son seul exutoire quand il se trouve coincé dans un lieu fermé, une fois dehors, Omar sent ses craintes fondre. « Il ne pouvait plus respirer, comme si l'air manquait à ses poumons. [...] il se retrouva dans la rue, seul, plus libre. L'air doux et calme, paraissait assoupi, et la ville reposait dans une lumière sombre, surnaturelle. » (Le métier à tisser : p 113)

Tout comme Omar le personnage du *triptyque Algérie*, Ymran, le héros de *Si diable veut*, respire l'euphorie des espaces extérieurs. Pour Ymran la nature plus particulièrement la forêt représente non seulement un espace de délivrance mais aussi celui de ressourcement pour l'exilé qu'il est, en quête de vérité.

²⁰⁶ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, op.cit, p. 196.

Voyant une forêt attendre et en même temps accourir, il n'avait pas eu à oublier, Ymran, ce qui tout seul s'était détaché de lui. [...] Parmi les arbres, il avait reconnu entre autres des noyers. Ils resplendissaient, mystiques à donner au monde une foi nouvelle, une religion d'amour. (*Si Diable veut* : p 162-163)

D'ailleurs, dans *Si Diable veut* et dans *L'incendie* les lieux ouverts, ceux du dehors occupent une place cruciale dans la trame narrative que les lieux fermés apparaissent comme des lieux annexes. La description des lieux intérieurs constitue quelques fois une pause dans le parcours extérieur qu'entreprend le personnage. Néanmoins, nous assistons à un certain va et vient incessant du dedans au dehors et vice versa qui rende perméables les frontières entre les lieux intérieurs et extérieurs.

L'omniprésence des deux espaces clos et ouverts qui s'opposent dans l'œuvre dibienne traduit l'état d'âme changeant des personnages et de l'auteur lui-même entre l'euphorie et la dysphorie. Les oeuvres de Dib, celles particulièrement de notre corpus, diffèrent l'une de l'autre, certains romans sont ouverts, aéré comme *L'Incendie*, *Si Diable veut* et *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* tandis que d'autres sont plus fermés tels *Le métier à tisser* et *La Grande maison*. En effet, cette dichotomie des lieux clos/ouverts qui engendre celle du dedans/dehors se veut une « topographie spécifique qui [...] donne sa tonalité propre²⁰⁷ » à chaque roman dibien et où chaque texte entretient un rapport particulier aux lieux.

Cela dit, cette bivalence spatiale traduit les déplacements répétés et bouleversants des personnages d'un lieu à un autre voire même d'un pays à un autre.

²⁰⁷ GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983, p. 89.

Les itinéraires comme les exils où le personnage est constamment en quête de vérité s'inscrivent dans deux espaces différents : celui de l'ici et celui de l'ailleurs.

III.1.2.3. L'Ici et l'Ailleurs : Des frontières floues

L'ici est souvent défini par rapport à l'ailleurs. Dans notre corpus plus particulièrement *Si Diable veut*, l'ici représente la société traditionnelle (Tadart) qui s'oppose à l'ailleurs celui de la société européenne (la France). Dès lors, dans son déplacement le personnage dibien se trouve décalé car il se trouve entre deux espaces aux lois antagonistes. Ce déplacement n'est en fait qu'un retour au lieu originel à partir duquel le personnage est en quête d'une définition de soi. Autrement dit, l'exil ne peut se définir que par rapport au lieu de naissance à partir duquel se délimite les frontières géographique de l'ici. Un Ici qui inclue toute une société avec ses croyances et ses normes.

L'espace diégétique dans *Si Diable veut* s'ancre dans le village de Tadart à travers une écriture à première vue ethnographique car elle met en relief tout un patrimoine culturel et surtout traditionnel. Cet espace ethnique témoigne des rites et croyances de toute une communauté. Mais comme tout récit dibien, *Si Diable veut* ne se réduit pas à une simple mimesis.

Cependant, dans *Si Diable veut* le village est essentiellement un lieu symbolique et mythique. Il est attachant, et symbolise une identité redéfinie par les origines ancestrales. Pour Ymran un personnage exilé et acculturé, le village de Tadart lui permet de se retrouver et d'apporter des réponses à ses questionnements existentiels. La terre de ses ancêtres abrite toutes les valeurs renvoyant à son identité et à son appartenance, tel l'explique Charles Bonn :

La Terre au sens large où nous l'entendons, est l'espace maternel, celui des racines (...) Cet espace maternel peut se retrouver dans un cadre citadin, mais il ne participe jamais à l'espace ni au temps de la Cité. L'enfance et cet espace ainsi défini échappent ontologiquement à ce temps étranger auquel ils n'ont jamais participé²⁰⁸

Pour Ymran, ce personnage exilé et acculturé menant un parcours initiatique transfiguré, le retour lui a permis de ressentir et de vivre de plus près l'écart de sa culture d'avec la société d'origine. Cela lui a entraîné un dédoublement identitaire et une perte de repères. Dès lors, l'*ici* qui est supposé lui donner la certitude d'appartenance est remis en question et engendre chez le protagoniste une incertitude identitaire. Cette dernière mène à brouiller les frontières entre l'*ici* « le pays d'origine » et l'*ailleurs* « le pays d'accueil » et contribue à la création complexe d'un espace de sens. En effet, Ymran est certes né à Tadart mais il a été formé et scolarisé ailleurs, en France. Et c'est à cet ailleurs chargé de ses souvenirs d'enfance et de ses expériences qu'Ymran se trouve rattaché.

Tandis que l'*ici* auquel il est revenu, il ne le connaît qu'à travers les récits de ses parents. De son village natal, la mémoire d'Ymran ne retient quasiment rien, même sa mère n'a pas été enterrée dans cet *ici* où sont censés se trouver les tombeaux des ancêtres. Ainsi, l'identité du personnage dibien devient de plus en plus problématique et son appartenance à son pays d'origine plus confuse. Cette acculturation du personnage est une perte « d'une identité culturelle stable et intégrative pour les individus, disparition puis perte d'une mémoire collective fondatrice d'un groupe social donc essentielle à sa survivance.²⁰⁹ » Dès lors, l'exilé cherche de nouveau à aller

²⁰⁸ BONN Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, op. cit., p. 26.

²⁰⁹ BRAMI Alexandrine, « L'acculturation : étude d'un concept » *DEES*, N121, Octobre, Paris, 2000, p. 54-63.

vers cet *ailleurs* qui lui semble moins oppressant et beaucoup plus familier. Nous pouvons dire alors que le lieu qui était initialement un *ailleurs* pour le personnage est devenu partiellement un *ici* vis-à-vis duquel il se reconnaît davantage. Cependant, ce nouvel *ici* qu'est son pays d'accueil n'est pas moins blessant vu le rejet et la ségrégation qu'il y subissait. Ainsi, Ymran devra subir un double rejet celui de son pays natal et celui de son pays d'accueil « Etranger de par le monde autant qu'ici, nu et solitaire, tu es doublement en exil. » (Si Diable vit : p 168). Il a non seulement perdu les liens avec son pays natal mais il est surtout un être dont le passé est flou et l'avenir encore plus, tel l'explique kristeva :

N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour.
L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. Son temps ? Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà : juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé²¹⁰.

En revanche, les limites entre les deux rives semblent être repoussées par le glissement identitaire du personnage dibien. Cet entremêlement spatial et identitaire traduit un brouillage des frontières entre *l'ici* et *l'ailleurs*. De ce fait, à travers la dichotomie de *l'ici/l'ailleurs*, Dib traite un thème majeur celui de l'immigration et de l'exil. Ce thème est exploré dans *Si Diable veut* en mettant l'accent sur le désir du retour au pays natal. Dans cet *ici* qu'est le pays de ses ancêtres, le personnage exilé éprouve ardemment la volonté de s'y assimiler mais y arrive-t-il ? Finalement est-ce que cet exil est la séparation ultime ? Tels sont les questionnements de l'auteur à travers la bipolarisation spatiale de *l'ici* et de *l'ailleurs*.

²¹⁰ KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard, 1988, pp.17-18

L'exil prend donc un sens moral plus que physique dans l'acception de Mohammed Dib. Dès lors, l'écriture des lieux dans l'œuvre dibiennne traduit un espace mental qui outrepassse les frontières physiques tel le fait l'espace mnémonique. Défiant la mémoire, personnage et narrateur ravivent leurs souvenirs en effectuant des va-et-vient entre le présent et le passé.

III.2. La dynamique d'un processus d'écriture

Sachant que notre corpus inclue des œuvres dibiennes de différentes époques, produites dans différents contextes, chacune de ces œuvres « dit la société de son temps dans la mesure où "le travail textuel" tantôt déjoue les pièges du déjà dit et des idées reçues, tantôt laisse percevoir des tensions et des apories révélatrices d'un impensé.²¹¹ ». Ainsi, il nous est indispensable de repérer les changements dans les procédés d'écriture qu'a connus l'œuvre dibiennne. Nous devons dès lors mettre en exergue les facteurs et conditions ayant mené Dib à recourir à un nouveau mode d'écriture partant du constat que l'Algérie, particulièrement la ville de Tlemcen demeure le lieu principal à partir duquel Dib mène sa quête de sens et traite tant de problématiques humaines, universelles.

Cela dit, le contexte sociohistorique est un élément constitutif du texte littéraire algérien et celui de Mohammed Dib en particulier. L'œuvre dibiennne a évolué dans un contexte sociohistorique extrêmement riche en événements le plus souvent tragiques, ce qui a permis à Dib d'explorer différents genres d'écriture et d'aborder une panoplie de thèmes enchevêtrés. Périodes : coloniale, prérévolutionnaire,

²¹¹ RUTH Amossy et MAINGUENEAU Dominique, « La dimension sociale du discours. L'analyse du discours et le projet sociocritique », dans *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.63.

postcoloniale ont chacune attribué à l'écriture dibienne un nouveau mode d'écriture. D'ailleurs, Dib témoigne dans une interview de cette dynamique de son écriture :

Dans mon dernier roman, j'ai changé de ton, mais cette manière réaliste d'écrire, je l'avais expérimentée ... il m'a semblé indispensable d'élargir, en somme, mon horizon littéraire... introduire une dimension poétique qui me semblait nécessaire, et que le cadre algérien favorise... je ne me sentais plus tenu de donner... un témoignage ... et j'ai fait preuve... d'écrivain cette fois, de poète Je dirais que mon dernier livre, c'est une sorte de chapitre de mille et une nuits, mais traduit, transposé en langage moderne... Nous ne pouvons pas faire abstraction de la génération qui nous a précédé... ce n'est même pas une génération différente, Camus, Emmanuel Roblès, Jean Amrouche. Il y a une continuité, et pour nous...être autochtone ou d'origine européenne, ne crée pas, de ce point de vue, une coupure entre les différents écrivains algériens ...²¹²

La dynamique de l'écriture dibienne n'exclue pas la continuité vis-à-vis des textes littéraires algériens antérieurs. Dès lors, le processus d'évolution de l'écriture dibienne concerne sa nouvelle poétique, sa représentation du monde et son rapport à l'Autre. Quant à l'écriture des lieux, Dib a toujours spatialisé son écriture, c'est dire que l'œuvre dibienne s'exprime constamment en termes d'espace. Les lieux dibiens arrivent à créer un sens à partir d'un langage métaphorique. Ainsi le langage « s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage se parle et s'écrit.²¹³»

²¹² Mohammed DIB, interviewé par Georges Bortoli, sur son roman "*Qui se souvient de la mer*", (Date de première diffusion, 09/02/1963) ; Source, INA (FR).

²¹³ GENETTE Gérard, *Figures I, op. cit.*, p. 108.

A vrai dire, ce qui ne peut s'altérer dans la conception dibienne des lieux c'est certainement le lien intimement étroit qui lie le lieu à la notion d'identité. Autrement dit, quel que soit le contexte sociohistorique de l'œuvre, le lieu revêt une dimension identitaire et se veut inséparable de la notion d'appartenance.

Dans la trilogie Algérie, Dib a mis en scène différents lieux symbolisant l'identité et l'appartenance dans un contexte colonial. Comme nous l'avons déjà traité dans le chapitre précédent, les lieux de la trilogie disent le vécu social et politique du peuple algérien durant la colonisation, ils assistent voire subissent les diverses formes d'injustice commises par le colonisateur. Ces lieux témoignent aussi de la lente prise de conscience des paysans et des citoyens face à la colonisation. Réalisme et symbolisme se joignent dans la poétique dibienne de la Trilogie pour contester un terroir et une identité dépossédés, notre Algérie.

Tandis que dans ses œuvres ultérieures, Dib rompt avec la représentation dite réaliste pour s'engager dans une nouvelle écriture enfin rendue à elle-même. D'ailleurs Dib lui-même considère l'Indépendance de l'Algérie comme le moment propice d'un changement radical de son écriture. Ayant abandonné l'écriture réaliste et populiste de la trilogie « Algérie », Dib se lance dans une écriture plus personnelle, plus profonde mais surtout plus ésotérique. Ainsi, certaines œuvres d'après l'indépendance telle *Qui se souvient de la mer*²¹⁴ se présentent comme « le laboratoire de la métamorphose d'une écriture en rupture avec le rationnel pour explorer le versant caché des choses et produire une vision apocalyptique de la guerre²¹⁵ ». Dès lors, l'écriture dibienne après s'être détachée de la veine réaliste devient le produit « d'imagination pure » chargée

²¹⁴ DIB Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 1962.

²¹⁵ KHADDA Naget. Extrait de *La littérature maghrébine de langue française*, (Coll., dir. de Charles BONN), Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

« d'allusions allégoriques²¹⁶ » et de symboles. D'ailleurs, Dib entreprend une écriture sous une forme poétique qui se rapproche du surréalisme et qui dépeint mieux que le réalisme d'après l'explication de Dib :

L'horreur ignore l'approfondissement ; elle ne connaît que la répétition. Aller donc la décrire dans ses manifestations concrètes lorsqu'on n'a pas à dresser un procès-verbal serait se livrer presque à coup sûr à la dérision qu'elle tente d'installer partout où elle émerge. Elle ne vous abandonnerait que sa misère, et vous ne feriez que tomber dans son piège : l'usure. [...] À travers le langage transparent et sibyllin des rêves, ne voit-on pas les hantises, les désirs, les terreurs, les mythes anciens et modernes les plus actifs comme les aspirations les plus profondes de l'âme humaine, faire surface et se montrer à nous mieux que dans la littérature dite « réaliste »²¹⁷.

Cela dit, suivant l'itinéraire littéraire de l'œuvre dibienne selon les œuvres qui constituent notre corpus, *Si Diable veut* est une œuvre parue dans un contexte autre que la Trilogie. Cette œuvre, produite lors du surgissement du terrorisme intégriste en Algérie, s'apparente sur le plan thématique et stylistique à *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage*²¹⁸ dans lesquelles Dib avait le dessein « de fixer et d'ordonner les horreurs et les cauchemars de la réalité, une expérience profondément vécue à tous les niveaux de l'univers mental.²¹⁹». A vrai dire, *Si Diable veut* se détache complètement de toute représentation réaliste et adopte un renouveau poétique en

²¹⁶ Chikhi Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Paris : Office des publications universitaires, 1989, p.16.

²¹⁷ DIB Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, (1962) 1990, p. 190-191.

²¹⁸ DIB Mohammed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, 1964.

²¹⁹ CHIKHI Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, op.cit. p.18.

dépeignant « sous les allures d'un conte fantastique²²⁰» l'une des périodes les plus funestes de l'histoire d'Algérie, dans cette œuvre qui diffère de celles de la Trilogie, Dib « exprime pour le lecteur quelque chose de l'angoisse que suscite la situation actuelle en Algérie, sans donner la moindre description réaliste²²¹». Dès lors, l'écriture dibienne d'après l'indépendance s'engage dans un imaginaire poétique et mythique de plus en plus ésotérique où Dib « continue à traquer, selon un parcours orphéen, derrière l'apparence trompeuse des choses, leur sens profond, postulant une sorte d'intropathie entre les êtres et le monde.²²²»

Ainsi, Dib met en relation le lieu et le mythe comme poétique identitaire. L'émergence du mythe dans la poétique dibienne est l'une des marques de la dynamique de l'écriture dibienne en général et celle des lieux en particulier. En effet, tout comme le lieu originel, le mythe :

[...] répond à la question du commencement absolu de quoi que ce soit qui importe dans la condition actuelle des humains dans le milieu d'une culture particulière. Mais ce commencement- ce point est essentiel - et les événements fondateurs qui s'y rattachent se situent dans un temps originel incoordonnable avec le temps des événements dont les historiens font récit et même avec celui des événements que les conteurs racontent [...]²²³.

²²⁰ BRAHIMI Denise, « Un demi-siècle d'écriture et de confrontation avec le diable » *Algérie Littérature/Action*, N17, Janvier 1998, 1-4, p. 1.

²²¹ *Ibid.*

²²² BONN Charles, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI. Extrait de « La littérature maghrébine de langue française », (coll.), Paris : EDICEF-AUPELF, 1996.

<http://www.limag.com/Textes/Manuref/Dib.htm>

²²³ RICOEUR Paul, *Écrits et conférences 2 Herméneutique*, Textes rassemblés et annotés par Daniel Frey et Nicola Stricker, Présentation par Daniel Frey, ÉDITIONS DU SEUIL, avril 2010, p. 273.

Dans sa nouvelle poétique Dib recourt au mythe auquel il attribue une dimension identitaire. En effet, à travers le questionnement sur le mythe, le personnage dibien interroge ses origines, questionne ses ancêtres et mène une quête du sens caché et profond de tout ce qui l'entoure.

L'écriture de Dib est donc caractérisée par une mouvance et une dynamique continue. Les œuvres d'après l'indépendance s'ancrent dans un « ailleurs » où est menée la quête de l'identité à l'épreuve de l'altérité.

Notamment, à travers notre lecture des œuvres de Mohammed Dib, nous avons constaté que maints événements de la vie du romancier reviennent dans son œuvre, que ce soit de manière explicite ou biaisée. D'ailleurs, dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, nous ressentons en permanence le sentiment du déjà-vu voire du "déjà-lu" des événements racontés mais aussi des lieux ressuscités. Par le biais d'une écriture fragmentaire, Dib revient sur les lieux de son enfance qui sont finalement les mêmes lieux de son écriture, de son monde romanesque.

III.2.1. Vers une écriture fragmentaire

Dès ses débuts l'écriture dibienne met en scène une tension entre le continu et le discontinu à divers degrés. D'une part, l'œuvre dibienne est marquée par une certaine continuité dans la mesure où les thèmes abordés sont toujours les mêmes mais renouvelés selon le contexte de leur production. D'autre part, dans une perspective diachronique de la représentation dibienne des lieux, nous ne pouvons qu'observer une certaine évolution de l'écriture, celle des lieux en particulier. Ce qui est constant dans cette écriture est que les lieux demeurent la matière première à travers laquelle Dib interpelle la problématique de la colonisation en dénonçant ses séquelles sociales, économiques et psychologiques sur les générations qui ont suivi.

Pour ce qui est notre corpus, la discontinuité spatiale est moins présente dans le triptyque *Algérie*, tandis qu'elle est prégnante dans *Si Diable veut* et *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Ces dernières sont assez caractéristiques et couvrent le mieux la discontinuité spatiale est énonciative qui marquent de plus en plus les œuvres postérieures de Dib. Cela n'insinue point que les textes antérieurs sont totalement linéaires, ils le sont mais à un degré minime.

D'ailleurs, le discontinu est l'une des caractéristiques fondamentales de la description littéraire, particulièrement celle de l'espace et des lieux, elle est même dans la conscience de l'auteur. En effet, « Espace vide ou plein, homogène ou hétérogène, continu ou discontinu, qui isole ou réunit ; sur ces problèmes peut se fonder comme le laisse entendre Georges Poulet une véritable "philosophie de l'espace" à travers l'œuvre littéraire.²²⁴ ». Les lieux dibiens surgissent au fur et à mesure du parcours des personnages, l'espace est donc morcelé voire fragmenté et attribue aux textes un effet de discontinuité à travers un certain brouillage des frontières narratives.

L'aspect fragmentaire de l'écriture dibienne entretient un lien étroit avec sa vie et sa vision du monde ainsi que la représentation qu'il en fait. En fait, « Le choix de la forme fragmentaire apparaît lié à une personnalité, à une manière de concevoir le monde, de le représenter. Il est lié au refus d'un discours linéaire, d'un unique paysage qui appellerait un imaginaire sédentaire [...]»²²⁵. C'est comme si le récit dibien ne parvient plus à avancer dans une linéarité et éprouve le besoin de revenir sur chaque fragment, d'amorcer un nouveau récit et de vivre une fois de plus ce commencement.

²²⁴ BOURNEUF Roland, « *L'Organisation de l'espace dans le roman* », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 77-94. P. 94.

²²⁵ RIPOLL Ricard, « Introduction » à R. RIPOLL (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 17.

La discontinuité dans l'écriture dibienne est perceptible au niveau de la parole, celle qui traduit les réminiscences et où le récit est jonché d'hésitations et de doutes. Face aux images mentales, l'incertitude gère le récit et le charge de fragments et de coupures. Aussi, des vides caractérisent l'écriture dibienne qui ne sont en fait que le reflet d'un vide intérieur installé par la perte, l'éloignement et certainement l'exil. Des expressions telles « disparition physique d'un lieu²²⁶ », « la porte également disparue, mais qui règne toujours sur le vide béant²²⁷ » expriment toutes la déperdition et la métamorphose des lieux biographiques que seule la mémoire garde et ravive à travers une écriture conditionnée par des ressassements, des redondances et des ruptures. Ces espaces qui remontent de l'oubli sont telle une entrave qui empêchent la linéarité du discours. Notamment, *Si Diable veut* comme *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* sont deux récits constitués de passages fragmentés car le plus souvent mémoriels. L'aspect fragmentaire de ces deux œuvres est lié en grande partie aux souvenirs défilants en bribes.

Si Diable veut est l'œuvre où l'écriture fragmentaire atteint son apogée car dès les premières pages, Dib met en scène différentes voix et divers genres. Le texte s'inscrit dans une discontinuité due à l'errance physique et mentale du personnage. Tout comme le personnage dibien, le lecteur erre dans le texte, menant une quête de vérité dans une sorte de tourbillon.

Dès lors, l'écriture dibienne rejette toute sujétion stylistique en introduisant, par exemple des phrases faisant référence à des pensées, des réflexions placée au début de chaque paragraphe, écrites en majuscule, telles que : « AU COMMENCEMENT EST LE PAYSAGE²²⁸. », « NOUS VIVONS DANS L'INTIMITE DU PAIN.²²⁹» et bien d'autres. Aussi Dib a cette pratique poétique d'introduire la poésie à la prose sans

²²⁶ Dib Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., p. 96.

²²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²²⁸ *Ibid.*, p.43.

²²⁹ *Ibid.*, p. 71.

prévenir son lecteur. De ce fait, Dib ne se limite pas à se déplacer d'un lieu à un autre et d'une époque à une autre, bien plus, dans le même texte il parcourt les genres littéraires afin d'impliquer entièrement son lecteur dans son monde tourbillonnaire.

A travers notre analyse des œuvres dibiennes qui constituent notre corpus, en particulier celle de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, nous constatons que Dib confère à l'écriture ainsi qu'à sa forme un aspect personnel car elle traduit sa manière d'être et sa façon de concevoir le monde. L'écriture dibiennne dans sa dynamique s'inscrit dans un processus de discontinuité qui tend vers une vision du monde différente, très profonde, intimement liée à l'âme humaine.

III.2.2. Lieux mémoriels et écriture

L'écriture dibiennne relève d'une expérience personnelle et collective restituée. Dans son œuvre, Dib est toujours parti des lieux, au sens précis du terme pour dire son histoire et celle de son peuple. Lieux topographiques, monumentaux ou symboliques sont tous le point de départ d'une histoire donnée individuelle qu'elle soit ou collective. Et c'est par le biais d'une écriture mémorielle que Dib ravive toute une mémoire collective.

Toute écriture est évidemment mémorielle ... entendons par cet adjectif le fait que l'écrivain joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire, avec ses propres souvenirs, avec le passé de la langue, celui même du langage, avec la culture que le temps a déposé en lui²³⁰.

²³⁰ SIGANOS André, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, PUF, 1999, p. 17.

Tlemcen ou les lieux de l'écriture est l'œuvre la plus *explicite* et signifiante de cette écriture mémorielle à travers laquelle Dib a convoqué la ruine en évoquant ce qui est resté des lieux disparus. En partant toujours de Tlemcen, comme lieu-source d'inspiration et d'écriture, Dib se remémore une Algérie traditionnelle et coloniale en faisant appel à une mémoire en souffrance qui dit une rupture entre un passé idéalisé mais hélas révolu et un présent en quête de sens. Cela dit, par le biais d'une mémoire sélective qui s'incarne dans les lieux, Dib entame cette volonté de comprendre le présent par le passé et de redonner une épaisseur aux reflets du passé.

La mémoire — chose étrange ! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés²³¹.

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Dib se remémore les faits de son passé en parcourant un incessant cheminement d'un lieu à un autre et c'est là où réside l'art de la mémoire, « cet art [qui] s'appuie sur la "topophilie" de la mémoire, cette propension du souvenir à se construire spatialement, à s'inscrire dans un espace, dans un lieu. [...] Tout l'art de la mémoire repose sur la construction d'un tel système de lieux (*loci*) et d'images²³² ». Ainsi, Dib participe activement dans la structuration et

²³¹ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace. Op. cit.*, p. 37.

²³² CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 3160, P.U.F., 1996, p. 37.

l'organisation des lieux mémoriels qui lui permettent d'établir un rapport au monde intimement lié à ses affects et son histoire personnelle. Pour Dib le lieu se résume à la mémoire « [...] Je ne tiens tout au plus qu'à laisser entendre que nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part moins égale, d'une mémoire. Un lieu n'est que mémoire, en fait. » (*Tlemcen ou les lieux de l'écriture* : p 83)

Par la mémoire, Dib ravive des lieux intimes, idéalisés qui traduisent sa relation au monde car « phénoménologiquement, la mémoire exprime une de nos possibilités d'être au monde. Sa structure ne peut être comprise que si l'on retient les aspects instinctifs, affectifs, représentatifs qui spécifient la nature profonde de l'homme au contact de l'univers ²³³». A travers une écriture poétique, Dib restitue ces lieux mémoriels absents de son monde présent, cela lui permet de se retrouver pleinement avec son Moi et sentir momentanément l'épanouissement et la plénitude tant recherchés.

De ce fait, Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Dib établit une sorte de dialogue avec une ville « morte » qui ne ressemble guère à ce qu'elle était autrefois. Cette ville qui a perdu son pouvoir signifiant et que Dib cherche à raviver à travers son récit de souvenirs via une écriture mnémonique. Mais la conception de son écriture est beaucoup plus délicate et profonde dans la mesure où elle ne se limite pas à une simple restitution d'un lieu, bien plus, à travers le retour mémoriel aux lieux de son enfance dib mène une quête de soi. Autrement dit, loin de tout mimétisme, l'écriture dibienne interroge le monde et repense l'existence à travers ces lieux intérieurs suscités.

²³³ FILLOUX Jean-Claude, *La Mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 350 [1ère éd. : 1949], P.U.F., 1965, p. 8.

Un dialogue s'instaure entre le romancier et les lieux de son enfance où Dib interroge non seulement son passé mais semble aboutir à une certaine méditation philosophique sur le paysage et le temps.

Cependant, cette écriture des territoires mémoriels traduit le caractère fragmentaire d'une mémoire en mouvement et révèle l'aspect lacunaire du processus de remémoration. Oublis, ressassements, hésitation et discontinuité caractérisent cette nouvelle écriture dibienne des lieux. D'ailleurs, le cheminement mnémonique que mène Dib à travers son errance dans les lieux biographiques est entravé d'incertitudes et de questionnements :

[...] je sens un souvenir me rattraper : celui d'une autre porte, plus petite, une espèce d'incise et qui devrait se trouver à main gauche sitôt passé la grande. Jamais on ne la remarque dans cette pénombre. Et de moi, s'empare soudain le besoin de vérifier cela sans attendre : existe-t-elle réellement, ou n'est-elle qu'un produit de mon imagination ? Je retourne de deux ou trois pas en arrière. Elle se trouve bien à la place qu'il faut, discrètement présente. (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 119)

Quand il s'agit de se remémorer des souvenirs du passé, tout est susceptible d'être mis en doute, les images mentales semblent être fragiles voire même altérées. Devant ces lieux mémoriels enchantés et émouvants, Dib ignore parfois s'ils relèvent du rêve ou de la réalité « Jusqu'à ces lambeaux d'images tendus dans ma mémoire : ne seraient-ils pas que des rêves. ». (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 122). Tout comme la mémoire, l'écriture dibienne oscille entre le rêve et la réalité, entre la certitude et le doute et entre le continu et le discontinu. Ainsi elle devient un espace d'interrogations où l'auteur mène une véritable quête de vérité et de sens. L'écriture

est naît dès lors de cette relation complexe qu'a Dib avec les lieux et qui est, sans cesse, en train de « se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 43)

C'est dans et par cette écriture dynamique, sans cesse renouvelée que Dib essaye de définir le rapport du *Je* aux lieux biographiques en établissant constamment « un mouvement de recul, recul du scripteur par rapport au monde et recul du même par rapport à l'écriture. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 53). Donc la quête de sens menée par Dib est produite par des bribes de textes, des fragments qui ont un rapport inconstant aux « lieux de mémoire » selon l'expression de P. Nora. L'auteur lui-même ignore par où commencer et par quoi conclure « CE PAR QUOI J'AURAI DÛ CONCLURE- OU COMMENCER ? » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 125) mais il est certain qu'il ne pourra jamais tout dire dans une œuvre censée être achevée « Vous n'avez ni tout dit, comme vous aviez cru l'avoir fait, ni bien dit ce que vous aviez à dire. La déception vous attend toujours à bout. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 99)

Les lieux dibiens sont soumis à une certaine dynamique où se multiplient les déplacements, les traversées spatiales, temporelles et thématiques que l'écriture traduit fidèlement. D'ailleurs l'œuvre de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* est elle-même un lieu de traversées, entre les temps et entre les œuvres. Dans cet ouvrage, Dib convoque des fragments de ses textes antérieurs comme moyens mnémotechniques pour retrouver des lieux ou des noms de lieux « Je me suis remémoré le début de cette nouvelle surtout pour retrouver une expression : *la place du beylick*. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 86) De ce fait, Dib recourt à une écriture fragmentaire au vrai

sens du terme en insérant l'incipit en Italique de sa nouvelle *Au Café*²³⁴ en précisant que les lieux mémoriels qu'il évoque ont tous servi de cadre à ses textes précédents.

Des scènes du *Métier à tisser* et de *Qui se souvient de la mer*, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue qui, donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, *Au café*. » (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 85-86)

A travers ce retour dans le temps et vers les œuvres littéraires Dib semble vouloir fouiller dans la mémoire de ses textes afin de raviver le Tlemcen d'autrefois et de se questionner sur le devenir de ce lieu emblématique. Dès lors, Dib arrive à attribuer une certaine authentification aux lieux de la ville de Tlemcen à travers ses écrits. Nous pouvons aller jusqu'à dire que son œuvre littéraire est telle une œuvre archéologique rassemblant Histoire et vécu de chaque coin de la ville de Tlemcen.

Dib introduit le fragment d'un autre texte avec une typographie différente, c'est ainsi que le lecteur s'aperçoit qu'il se trouve dans un monde autre que celui où il était. Les extraits des textes cités font corps avec le texte citant car ils sont insérés dans le même paragraphe, telle fût l'évocation d'un extrait de *L'incendie* où Dib se remémorant le monument des « Trois-Frères », appelle comme témoin une scène de *L'incendie*.

Ils sont là comme, aux mêmes heures d'un après-midi d'août sidéré, il y a longtemps de cela, ils ont assisté à une scène de *L'Incendie*, le second en date de mes livres. *Les deux hommes étaient adossés à un piton de pierre. Le piton, blanc d'un côté, noir de l'autre, gardait la route. Le vieux fellah et le jeune fellah*

²³⁴ DIB Mohammed, *Au Café*, Alger, Barzakh, 2011, Nouvelles et textes courts.

*s'étaient réfugiés du côté noir*²³⁵ [...] (Tlemcen ou les lieux de l'écriture : p 58)

La dynamique de l'écriture dibienne revient au mouvement incessant qu'instaure Dib dans ses œuvres en passant d'un temps à un autre, d'un lieu à un autre et même d'une œuvre à une autre. L'écriture dibienne brouille toutes les frontières et laisse place aux fragments telle une mémoire fragmentée et fragmentaire car « il n'est que du fragment pour saisir une essence, un parfum.²³⁶»

Dans *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, nous parcourons le temps et l'espace à travers cette discontinuité spatiale et temporelle qu'instaure l'écriture dibienne. Dans l'ensemble des œuvres de notre corpus, la ville de Tlemcen n'est ni cartographiée ni décrite exhaustivement, elle est plutôt un prétexte auquel recourt Dib afin de mener sa quête de vérité et de sens.

Finalement, les lieux mémoriels incarnent fidèlement les espaces intérieurs. Ces derniers, délivrent le romancier de son aliénation car ils lui permettent de relire le monde et d'entreprendre un cheminement vers son identité. A travers ce retour aux lieux, au paysage se rattache le retour aux origines et en résulte une reconstitution de soi.

²³⁵ Dib utilise l'Italique pour citer des extraits de ses œuvres antérieures.

²³⁶ SANSON HERVE, « Tlemcen ou la source des sources », *Continents manuscrits* [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/coma/2909>.

Conclusion

Notre travail s'est fondé sur cinq concepts majeurs : *Lieu, quête, identité, sens et écriture*. Nous avons abordé l'œuvre dibienne en nous basant particulièrement sur le rôle que joue le lieu dans la représentation du monde, la construction identitaire et la quête de sens que mène Dib à travers son écriture. Après notre lecture analytique des lieux dibiens, nous avons constaté que le lieu ne se réduit pas à un simple emplacement, cette composante narrative, réelle qu'elle soit ou imaginaire véhicule toute une mémoire, individuelle ou collective. Aussi, le lieu décrit, raconté par Dib est porteur de valeurs, de symboles hérités du passé. A travers le lieu originel, tout être affirme son appartenance, son ancrage et revendique son identité. De ce fait, Dib recourt à toute une poétique, mobilisant différents types de procédés textuels et ralliant toutes les composantes de la diégèse afin que le lieu ait un lien étroit à la construction du sens dans chaque œuvre.

Les lieux dibiens oscillent entre le « réel » ou ce qu'on considère comme étant des lieux référentiels et « l'imaginaire » qui abrite le plus souvent des lieux mémoriels et quelques fois ceux proprement imaginaires. Les lieux de notre corpus sont quasiment les mêmes mais leur représentation changent selon le contexte historique, social et politique de l'œuvre et selon la situation personnelle de l'auteur. D'ailleurs, nous avons pu, à travers notre analyse des lieux, repérer deux "types" d'espace : l'un s'inscrivant dans un réalisme, teinté quand même de symbolisme, qui est prégnant dans le triptyque Algérie. Tandis que le second s'inscrit beaucoup plus dans le symbolique, le mémoriel donc dans l'incertain exprimant les séquelles de l'exil telles l'aliénation et la perte.

Néanmoins, mêmes les lieux repérables géographiquement sont réinventés voire réécrits par Dib. En effet, Tlemcen qui demeure le lieu d'inspiration du romancier et le cadre spatial de toutes les œuvres de notre corpus, se trouve constamment transfigurée selon ses sensations et ses desseins. De plus, Dib nous a permis de connaître de plus près divers et importants lieux de sa ville natale : lieux

culturels, tels le mausolée et la mosquée de Sidi Boumediène, lieux légendaires tels les rochers « Les trois frères », lieux intérieurs telles les maisons tlemceniennes ainsi que villages, quartiers et rues. Ces lieux pourtant référentiels ne sont pas décrits uniquement pour "calquer" le réel, bien plus, ces lieux poétisés, chargés de sens s'inscrivent dans la narration et produisent à leur tour un sens global.

D'ailleurs, dans la *Trilogie Algérie*, la représentation des lieux n'a pas d'intérêt en soi pour Dib étant donné qu'on ne perçoit pas l'intention d'identifier précisément l'espace de référence. C'est la raison pour laquelle l'enjeu de notre étude était de nous interroger sur la signification de ce choix d'écriture des lieux en nous basant sur le rapport qu'ont ces lieux à soi, au monde et à l'Autre. L'écriture des lieux dans l'œuvre dibienne a essentiellement pour fondement le vécu de l'être et non la description minutieuse de son cadre de vie. Autrement dit, l'Homme est au centre de l'œuvre dibienne et c'est son rapport au monde qui prime.

Cela étant dit, l'écriture dibienne, celle des lieux en particulier, est loin de s'inscrire dans un mimétisme absolu. L'œuvre dibienne se fonde sur une géographie diégétique complexe où s'entremêlent les images mémoriels et les détails d'un réel décrit minutieusement, tel le confirme Dib dans *L'arbre à dire* : « Je suis un visuel, un grand œil ouvert.²³⁷»

Les lieux ne sont pas tous inscrits dans le texte de la même manière, la modalité de leur écriture varie selon leur importance et leur rôle dans la construction du sens. Certains lieux sont cités sans être décrits, il semble que leurs caractéristiques physiques ne sont pas trop essentielles à la trame narrative. Tandis que d'autres sont décrits vaguement sans fournir leurs moindres détails. Cependant, d'autres lieux ne

²³⁷ Dib Mohammed, *L'arbre à dire*, *op.cit.*, p. 111.

sont même pas nommés, le lecteur doit les reconnaître à travers un indice tel un décor, une atmosphère, ou même un personnage.

Notamment, les lieux dans l'œuvre dibienne ont une identité géographique et sociale. De différents types, ces lieux peuvent être des lieux intérieurs ou extérieurs ; lieux ouverts ou fermés ; lieux publics ou intimes ; lieux citadins ou riverains ; non-lieux ou hauts-lieux ; réels ou imaginaires. Tous sont actifs, représentatifs et signifiants et sont étroitement liés aux implications identitaires.

A travers sa représentation des lieux, réels qu'ils soient ou imaginaires, Dib invente de nouveaux lieux et cela en recourant à une poétique à triple processus : d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. Dès lors, nous avons d'abord analysé, corpus à l'appui, la dimension esthétique du lieu dibien, c'est dire que nous nous sommes intéressés à la façon dont les lieux sont décrits, transfigurés et réinventés. Ensuite, nous nous sommes penchés sur la dimension mémorielle des lieux dans la mesure où ces derniers constituent un embrayeur de la mémoire ravivant un passé et des souvenirs. Et enfin, nous avons abordé la dimension symbolique et poétique à travers laquelle Dib recourt à divers paramètres textuels et extratextuels afin de conférer à ses lieux une identité et une écriture spécifique.

En abordant le lieu comme processus d'esthétisation dans la poétique dibienne des lieux, nous avons mis l'accent sur *le regard descripteur* via lequel nous parvenons à avoir une image du lieu représenté. Toutefois, la description dibienne des lieux est essentiellement réaliste et n'a pas souvent cette ambition ornementale, surtout dans la Trilogie Algérie et dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Tel est le cas des noms de lieux qui sont tous réels, tout comme les lieux eux-mêmes. Cela dit, tant que le lieu est réel tout ce qui s'y associe l'est, ce qui confère plus l'authenticité à son œuvre et permet au lecteur de se reconnaître. Dib manie avec soi son monde romanesque tissé de réel et de fiction.

En outre, Dib attribue plus d'esthétique aux lieux extérieurs comme la nature, le paysage qu'aux lieux intérieurs. Nous ne pouvons donc épargner la représentation esthétisée que l'auteur attribue aux lieux décrits même si ces derniers sont réels. Dib transforme son expérience visuelle en création artistique. Il parvient à picturaliser le monde extérieur et à en donner une vision nouvelle, différente des lieux et des habitations qui ne saurait coïncider avec la réalité.

Ainsi, nous assistons, dans la poétique dibienne des lieux, à d'innombrables représentations esthétiques des lieux inspirant le plus souvent tristesse et mélancolie car les textes dibiens s'inscrivent dans la tradition littéraire algérienne des romans de la terre ou plutôt des romans de la perte de la terre. Autrement dit, Dib vise à représenter des lieux dépossédés, dépouillés, voire même détruits. La perte de la terre, cet espace extrêmement signifiant, a marqué l'auteur et a eu un impact sur son écriture. Qu'il soit colonisé ou exilé, le personnage et/ou le narrateur dibien exprime constamment le sentiment de solitude et d'abandon en décrivant les lieux. D'un paysage aride qui inspire la mort et d'une nature désolée Dib arrive à en faire une représentation esthétisée.

La description dibienne des lieux passe le plus souvent par le point de vue subjectif d'un personnage. C'est dire que Dib recourt constamment à motiver sa description des lieux en y introduisant le regard descripteur²³⁸ d'un personnage ou en mettant l'accent sur son état d'esprit. De ce fait, la description des lieux n'interrompt guère la temporalité du récit, elle s'y trouve insérée et assure ainsi sa continuité. Les passages descriptifs ne se détachent point du récit, ils le complètent et intègrent complètement la trame narrative.

A travers la description, Dib met en œuvre son savoir stylistique où il déploie métaphores, adjectifs pittoresques et figures de tout genre afin de dépeindre le réel et

²³⁸ Un terme emprunté à Philippe Hamon de son ouvrage intitulé « Du descriptif ».

de le restituer. La ville de Tlemcen nous est dépeinte à travers le regard de Dib et par le biais d'un processus d'esthétisation où l'espace et les lieux décrits se transforment en spectacles, scènes et tableaux. Les procédés descriptifs mis en œuvre par Dib dans sa représentation esthétisée des lieux permettent de transformer l'image verbale donnée par le texte en une image visuelle créée par l'artiste qu'est Dib. Cette image de Tlemcen n'est en fait que celle de toute l'Algérie que porte Dib dans son cœur et qu'il voudrait rendre impérissable, immortelle en mettant en avant l'aspect réaliste de ses lieux.

Ainsi, la description dibienne des lieux est beaucoup moins décoratrice que révélatrice. Elle met en exergue les spécificités des lieux susceptibles d'influencer les dispositions d'esprit des personnages. Tout est signifiant dans la représentation esthétisée que fait Dib des lieux, formes, couleurs, odeurs, atmosphère, tous ces éléments conditionnent les personnages, le récit donc le sens. De ce fait, les liens entre le décor romanesque et le comportement des personnages s'avèrent extrêmement étroits.

Dib recourt à un deuxième procédé lui permettant la représentation des lieux, qu'est le processus d'intériorisation. En tant qu'exilé, ayant subi une déterritorialisation imposée, Dib ne peut que faire appel à sa mémoire pour reconstituer les lieux du passé absents de son univers. Le lieu devient dès lors le point essentiel d'une cartographie intérieure et la matrice de la création littéraire car il converge rêve et réalité. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* est l'ouvrage qui témoigne le plus de la restitution des lieux par le biais de la mémoire. Dans cet ouvrage clé, les lieux évoqués, le plus souvent déchus, font corps avec le romancier. C'est à travers les pulsions, les désirs et l'imagination que Dib parvient à retranscrire ces lieux absents, lointains et dépossédés. Cela dit, Dib exprime de par l'évocation des lieux biographiques une reconnaissance de ses origines mêlées d'une certaine amertume du retour vers un passé qui l'émeut. La vivacité de ses souvenirs contribuent non seulement à restituer les lieux

de son enfance mais surtout à sentir et faire sentir au lecteur la présence de ce qui est absent voire perdu. Dib restitue la mémoire de ces lieux mnémoniques via une écriture ekphrastique et revit chaque souvenir vécu dans ces lieux, détruits ou métamorphosés, afin de redonner vie à un espace qui raconte l'histoire de tout un peuple. Dès lors, Dib puise dans une mémoire collective propre à l'Histoire de son peuple et de sa nation. Le lieu est donc témoin et acteur d'une mémoire autobiographique, sociale et historique qui ne réfère pas seulement au vécu d'un individu mais à celui d'une communauté toute entière. Cela dit, l'écriture dibienne des lieux permet à Dib de saisir un passé à jamais révolu et de mener une quête de soi à travers le retour aux lieux originels.

Un troisième processus est mis en œuvre dans la représentation dibienne des lieux. Il s'agit en fait du processus de poétisation à travers lequel Dib réfère à ses lieux une écriture spécifique. Chaque lieu repose sur une poétique particulière qui met l'accent sur ses spécificités. Cette poétique s'appuie, particulièrement, sur des procédés stylistiques et des jeux sémantiques. De ce fait les lieux n'ont pas seulement une fonction de localisation, bien plus ils arrivent à créer un langage métaphorique. Autrement dit, l'auteur ne parle pas des lieux mais dit autre chose en termes de lieux. Les lieux poétisés obéissent à une métaphorisation, une symbolisation voire même une personnification d'où émerge la complexité et la pluralité du sens impliquant toute une création poétique. Ainsi l'espace dibien est appréhendé dans une dimension subjective il donne lieu à différentes impressions, un même lieu peut avoir plusieurs facettes. Et c'est par le biais de maintes figures de style que Dib traduit l'épaisseur de chaque lieu, puisée dans son expérience affective et intellectuelle.

En résumé, la poétique des lieux dans l'écriture dibienne est spécifique dans la mesure où les lieux ne se limitent pas à de simples indicateurs spatiaux, bien plus, ils laissent entrevoir les conditions dans lesquelles vivaient les Algériens à l'époque coloniale. Dans la trilogie Algérie, les lieux révèlent les injustices humaines commises par le colonisateur. L'état des lieux, celui des terres, l'atmosphère qui régnait dans les

habitations et dans les villes, la diversité des phénomènes météorologiques, tous ces éléments, contribuent non seulement à dépeindre mais à contester la situation tragique en cette période de l'Histoire de l'Algérie. C'est dire que le lieu qu'il soit esthétisé, intériorisé ou poétisé est acteur. Cette *actantialisation* de l'espace²³⁹ attribuée à l'œuvre dibienne a une fonction idéologique dans la mesure où elle témoigne le refus que manifestent la terre (le territoire) et ses habitants à cette présence coloniale. Ainsi qu'une fonction littéraire car cette *actantialisation* de l'espace met en exergue la métaphore de la terre des origines qui devient elle-même un personnage, voire même un personnage principal.

Au cours de notre analyse, nous avons constaté que les lieux dibiens entretiennent des liens très étroits avec l'identité des personnages et/ou du narrateur ainsi qu'à leur appartenance géographique et socio-culturelle. Les lieux permettent, au personnage en quête identitaire, une meilleure connaissance de soi et du monde qui l'environne. Nous pouvons dire que l'écriture dibienne manifeste une relation dialogique entre les lieux et tout ce qui l'entoure. Cette relation à l'espace est conflictuelle dans la mesure où l'espace représenté dans les textes dibiens, qu'est l'Algérie, est un espace dépossédé, éloigné ou spolié. De ce fait, le retour aux lieux originels, lieux d'identification constitue un processus de remise en question d'une identité en crise. Les lieux biographiques constituent donc un interminable cheminement identitaire.

L'identité produite par le récit dibien se réfère à l'espace, aux lieux. Cet espace symbolique, métaphorique et idéologique, qui ne cesse de se transformer et de s'enrichir, acquiert l'épaisseur opaque d'un espace réel. D'ailleurs, Tlemcen, ville natale de Mohammed Dib constitue le cadre spatial majeur de son œuvre. Hormis le

²³⁹ Le terme est utilisé par H. Mitterand in *Le Discours du roman, op. cit.*, p.57.

fait qu'elle soit un lieu diégétique, Tlemcen est un lieu référentiel et essentiellement identitaire chargé de connotations symbolique polysémique.

Ainsi, nous avons traité au cours de notre analyse la portée symbolique des lieux identitaires, ceux d'appartenance et d'enracinement. La terre représentée par le village de Bni Boublen dans *L'incendie*, est conçue comme un constituant déterminant l'identité collective. La terre devient acteur dans la quête de sens que mènent les autochtones dépossédés, elle s'engage dans la prise de conscience des personnages, conditionne leur état d'esprit et oriente leurs actes. Elle leur accorde même le pouvoir d'exercer leur droit à la parole donc à la révolte.

Un autre lieu complexe, cette fois-ci intérieur et clos, semble être un lieu initiatique, un médiateur entre le corps et le monde. Nous avons analysé cet espace dans sa contradiction afin de montrer que le lieu dibien, la maison en particulier, n'est pas représenté uniquement dans sa positivité. En effet, comme elle est le lieu de refuge et de sécurité, elle peut être notamment un lieu de déchirement et d'instabilité telle ressentie par le personnage. Afin de mener à bien notre analyse de ce lieu assez particulier, nous nous sommes intéressés au regard, aux impressions et aux pensées de l'enfant Omar, un personnage médiateur d'une représentation du monde. Notamment, la maison est ce lieu dont nous avons soulevé une caractéristique qui se manifeste explicitement dans l'écriture dibienne des lieux, il s'agit de la présence d'une vision traditionnaliste de l'espace. Autrement dit, Dib a tenu à représenter les traditions algériennes le plus fidèlement en réservant les lieux intérieurs exclusivement à la gent féminine et les lieux extérieurs essentiellement à la gent masculine. Cela permet au lecteur de mieux appréhender les liens inter-sociaux et interhumains qui s'inscrivent dans la société tlemcennienne traditionnelle. Aussi, à travers cette organisation spatiale spécifique à la société algéro-musulmane, Dib insiste sur ses valeurs et ses codes afin de maintenir son unité et de préserver son identité.

Tout comme la maison, l'école est à son tour considérée comme étant un lieu initiatique dans la mesure où elle initie le jeune personnage Omar et ses camarades à la réflexion et à l'interrogation. Ce lieu qui était censé être, suite à la volonté du colonisateur, un espace de déculturation et d'aliénation finit par être l'espace emblématique de la naissance progressive d'une prise de conscience et de l'incitation à la révolte.

Dans la représentation dibienne des lieux, il est question de lieux enchantés et de lieux désenchantés. A travers notre étude, nous avons porté une attention particulière à la manière dont ces lieux sont représentés et ce, en montrant comment ces lieux sont perçus par le personnage et/ou le narrateur et quel effet ont-ils sur leur état d'âme. En ce sens, nous avons d'une part analysé les discours et réflexions qu'émettent les personnages à propos de ces lieux. D'autre part, nous avons suivi les personnages dans leurs déplacements tout en interprétant l'influence qu'a chacun de ces lieux sur leurs états d'esprit et leurs attitudes.

Aux termes de notre analyse, nous avons constaté que le lieu est un élément constitutif duquel dépendent les autres éléments narratifs. Le lieu dibien, cadre et protagoniste à la fois, se présente dans le récit dibien comme une composante romanesque fondamentale. Notons aussi que ces lieux se rattachent nécessairement à toute quête de sens, de vérité, de liberté et d'identité menées par les personnages et l'auteur lui-même. Notamment, le dire romanesque dans le récit dibien est inscrit dans une dimension spatiale singulière. Nous assistons dans les cinq romans étudiés à une spatialisation de la parole. La parole s'ancre dans un lieu d'où elle émerge. Dans *Le métier à tisser* Dib recourt à la métaphore du tissage pour dire autre chose que le tissage des fils. A cet effet, l'auteur attribue à l'atelier de tissage une fonction symbolique où les idées et la parole se tissent et s'entremêlent plus que les fils. Ce lieu pourtant oppressant a attribué aux personnages le droit à la parole, les a initiés à la réflexion et les a finalement incités à l'engagement.

De la prise de parole à laquelle contribuent les lieux urbains, Dib passe à la révolte que manifestent les lieux ruraux. La campagne est l'espace à travers lequel Dib attribue aux fellahs indigènes le droit à la parole afin de dénoncer l'injustice coloniale, de réclamer leur droit de reprendre possession de leurs biens et d'affirmer leur identité qui est intimement liée à leurs terres. A travers l'espace de la terre, Dib met l'accent sur le rapport personnel, social, politique et surtout identitaire qu'a cet espace avec l'indigène. Pour ce, Dib a ancré une œuvre entière, celle de *L'incendie*, dans l'univers de la campagne en déployant éléments cosmiques et paysage ayant contribué à la résistance du peuple algérien et son émancipation face à la domination coloniale. Hormis la symbolique des lieux, leur actantialisation renforce le sens du récit et le rend plus profond et plus ésotérique.

D'autres formes de révolte et de quête se manifestent dans le récit dibien, cette fois-ci, à travers les lieux de l'errance. En ce sens, Dib recourt à divers lieux tels la forêt, les champs et la rue permettant au personnage de prendre la fuite, d'échapper à l'oppression vécue au quotidien, de se délivrer ou de se confier. Dans son déplacement physique, le personnage dibien est en errance intérieure, celle de ses pensées, de ses interrogations existentielles menant ainsi une quête de sens et de vérité. Cette errance qu'entreprennent les personnages à travers différents lieux attribue à l'écriture dibienne une sorte d'errance entre divers genres littéraires ainsi qu'à sa narration en vacillant entre différents lieux diégétiques et mémoriels.

Dès lors, nous nous sommes rendu compte que l'écriture dibienne des lieux témoigne d'une subjectivité patente. C'est dire que les lieux dans le récit dibien expriment le rapport du romancier au monde, ce rapport est structuré selon « la place centrale du sujet percevant²⁴⁰ », en d'autres termes, à travers le lieu du moi qui est révélé par la parole. En ce sens, Dib déploie une bipolarisation spatiale où diverses dichotomies fondamentales culminent dans sa poétique des lieux. Ces oppositions ne

²⁴⁰ WINSBUR Steven, *La poésie du lieu*, op. cit., p. 51-52.

font que traduire l'expérience qu'a Dib avec l'espace vécu telles la dichotomie du haut et du bas, du clos et de l'ouvert, de la ville et de la campagne, de l'ici et de l'ailleurs et cela en mettant en scène différents lieux intermédiaires à savoir la maison, la rue, la ville, la campagne, etc. Dès lors, ces lieux structurés à travers ces dichotomies spatiales sont révélateur d'un dire latent et leur signification nous est transmise à travers l'état d'âme des personnages se trouvant dans ces lieux, exprimant ainsi euphorie ou dysphorie. De ce fait, les dichotomies spatiales s'avèrent l'un des procédés auquel recourt Dib dans sa poétique des lieux pour exprimer sa position politique, son idéologie et sa vision du monde et ce, en combinant dans son récit l'explicite et l'implicite. En somme, cette ambivalence spatiale que l'architecture de l'œuvre dibienne instaure n'est en réalité que la représentation de l'ambivalence identitaire de l'auteur lui-même, déchiré entre deux espaces, en quête de définition de soi à travers l'Autre.

Dans l'œuvre dibienne, le rapport aux lieux a connu une certaine évolution voire même une maturation dans la mesure où on passe de l'ici à l'ailleurs, du référentiel au symbolique, du présent au mémoriel et on finit par se retrouver dans une sorte d'entre-deux. Néanmoins, chaque dire dibien s'inscrit dans un espace particulier déterminé par un type de représentation. Le dire de l'espace colonisé diffère de celui de l'exil quant aux préoccupations de Dib. Son écriture s'intéresse de plus en plus à la personne humaine, ses inquiétudes et ses craintes non seulement en fonction de l'espace algérien mais partout où il se trouve. Dans les deux derniers romans de notre corpus *Si Diable veut* et *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Dib aborde à travers l'écriture des lieux des thèmes sensibles relatifs à l'être qui vit en exil tels l'aliénation, l'acculturation, la déterritorialisation et la multiplicité. Et comme c'est le cas pour tous les récits dibiens, le lieu constitue le noyau de ces questionnements. Le personnage exilé qui se retrouve dans ces lieux est tiraillé entre deux mondes, deux cultures se heurtant l'une contre l'autre. Ainsi, le retour, physique ou mémoriel, aux lieux

originels déterminent la quête identitaire menée par le personnage ou l'auteur. Ces lieux véhiculant une mémoire personnelle et collective contribue à l'échec ou la réinsertion de la personne concernée.

Notamment, à travers notre analyse, nous avons repéré une dynamique du processus de l'écriture dibienne. En partant du principe que notre corpus se constitue de romans produits dans différentes époques et à partir de différents espaces, nous avons essayé de soulever les facteurs et conditions socio-historiques, personnelles et affectives qui ont conduit Dib à adopter un nouveau mode d'écriture tout en préservant Tlemcen comme seul et unique lieu d'écriture. Ainsi, le contexte socio-historique est un élément constitutif de l'œuvre dibienne, ce qui explique son recours au réalisme teinté notamment de symbolisme dans la trilogie Algérie lors de la période coloniale. Cependant, Dib renouvelle son écriture d'après l'indépendance en se détachant de l'écriture dite réaliste et en se lançant dans une écriture plus ésotérique, mythique ciblant l'intimité de l'être et son rapport au monde. Quant à sa poétique des lieux, tout en étant renouvelée, demeure inséparable de la dimension identitaire et de la quête de sens. L'organisation spatiale passe de la linéarité à la discontinuité de par le caractère mémoriel des lieux évoqués et selon la conscience de l'auteur, sa personnalité et sa manière de concevoir le monde et de le représenter. Dès lors, l'écriture fragmentaire qui caractérise les écrits dibiens post-coloniaux est perceptible au niveau de l'espace comme au niveau de la parole où réminiscence, doutes et hésitations jonchent le récit.

Finalement, ce que nous avons constaté au fil des chapitres de notre recherche c'est que les lieux choisis par Dib ne servent pas de décors à l'intrigue, ils sont fonctionnels car ils assument un rôle à plusieurs dimensions et se veulent déterminants pour l'économie du récit et de ses significations textuelles et extratextuelles. Ainsi, dans les œuvres analysées, les lieux dibiens donnent lieu à de nombreuses et diverses interprétations et ce qui a enrichi davantage notre étude est l'ambivalence de certains lieux qui existent et arrivent à trouver leur équilibre malgré leur ambivalence. Néanmoins, chaque lieu dans l'œuvre dibienne reste particulier et originel car si nous

changions le cadre spatial de l'une de ses œuvres, sa signification la plus profonde changerait.

En nous appuyant sur d'innombrables théoriciens ayant pris l'espace comme une composante active dans le texte, nous sommes parvenus dans la présente étude d'un corpus qui reste limité, à démontrer que les lieux dibiens sont primordiaux dans la construction du sens avec les autres composantes intrinsèques et extrinsèques du récit. Nous avons pu par ailleurs élucider le processus de signification auquel nous renvoie le cadre spatial dibien. La variété et la diversité des lieux choisis par Dib obéissent à son choix de romancier en plus qu'ils entretiennent des liens étroits avec les personnages et les thèmes. Ainsi le langage dibien « s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage se parle et s'écrit.²⁴¹»

²⁴¹ GENETTE Gérard, *Figures I*, *op. cit.*, p. 108.

Bibliographie

Corpus

- DIB Mohammed, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.
- DIB Mohammed, *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.
- DIB Mohammed, *Le métier à tisser*. Paris, Le Seuil, 1957.
- DIB Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, Revue Noire, 1994.
- DIB Mohammed, *Si Diable Veut*. Paris. Albin Michel, 1998, [présente édition : Alger, Hibr, 2015].

Œuvres de Mohammed Dib citées dans la présente thèse

- DIB Mohammed, *L'arbre à dire*, Le retour d'Abraham, DAHLAB, Algérie, 2009.
- DIB Mohammed, *Neiges de marbre*, Paris, Minos-La Différence, (1990-2003).
- DIB Mohammed, *Au Café*, Alger, Barzakh, 2011, Nouvelles et textes courts.
- DIB Mohammed, *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, 1964.
- DIB Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 1962.

Ouvrages critiques sur Mohammed Dib

- BONN Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, Alger, 1988.
- CHIKHI Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Paris : Office des publications universitaires, 1989.
- DEJEUX Jean, *Mohamed Dib, écrivain algérien*, Quebec, Naaman, 1977.
- DEJEUX Jean, *Mohammed Dib*, Filadelfia : CELFAN Edition Monographs, 1987.
- KHADDA Nadjat, *Mohammed Dib : Cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence : Édisud. 2003.

Articles critiques sur Mohammed DIB

- BOUKHELOU Fatima, « Révolution, épreuves initiatiques et symbolique du tissage dans Le Métier à tisser de Mohamemd Dib », in *Alkhitab*, No 20, 2015, pp 45-58.
- KHADDA Nageet, « Mohammed Dib, le tlémécénien. » In : *Horizons Maghrébins Le droit à la mémoire*, N°37-38, Numéro thématique : Mohamed Dib La grande maison de l'écriture. Mohamed Khadda L'aventure du signe. 1999.
- LEGUEN Brigitte, « Le regard de Dib et Camus sur le paysage algérien », in *Revista Argelina*, Num 8, pp. 51-58.
- SARI-MOSTEFA-KARA, Fewzia. «Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1° et 2° semestres.

Interview avec Mohammed Dib

- Interview de Dib par Lia LACOMBE, *Les Lettres françaises*, 7 février 1963.

- Interview de Mohammed DIB par BORTOLI Georges sur son roman "Qui se souvient de la mer", (Date de première diffusion, 09/02/1963) ; Source, INA (FR).

Ouvrages critiques

- AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (Librairie du XXe siècle), 1992.
- AURAIJ-JONCHIERE Pascale, *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948.
- BAKHTINE Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BEGUIN Hubert, *Méthodes d'analyse géographique quantitative*, Paris : Litec. 1979.
- BENVENISTE Emile, cité dans : Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- BERQUE Augustin, Écoumène- *Introduction à l'étude des milieux humains*, Editions Belin, 2009.
- BERQUE Jacques, *Dépossession du monde*, Paris, Le Seuil, 1964, rééd. Alger, ANEP, 2008.
- BERTHET Dominique, *Figures de l'errance*, Harmattant, 2000.
- BESSIERE Jean, « Espace et ubiquité romanesque chez Raymond Queneau ». Dans Michel Crouzet (dir.) *Espaces romanesques*. Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Collection, Folio Essais, Paris, 1986.

- BONN Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française*, 2eme partie. Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits. Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982.
- BONN Charles, *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France*, l'Harmattan, France, 2004.
- BONN Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- BOURNEUF Roland et OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, (1995) [1972].
- BOYER Marc, *L'espace et le fantastique : étude de la spatialisation dans quelques nouvelles fantastiques de Bertrand Bergeron, d'Hugues Corriveau et de Carmen Marois*, Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 2004.
- Bulletin de l'enseignement des indigènes (Alger), 1890.
- CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 3160, P.U.F., 1996.
- CASTRO Josué de, *Géopolitique de la faim*, Nouvelle édition. Paris, Les Editions Ouvrières. 1971.
- CERVANTES Miguel, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Gallimard, 1988.
- Charles BONN, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Canada, Ed. Naaman, 1972.
- COLLOT Michel, *La Matière émotion*, coll. « Ecriture », P.U.F., 1997.
- COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette. 1991.
- DARDEL Éric, *L'homme et la terre*, (1ère éd. 1952), Paris : Éditions du CTHS. 1990.

- DEJEUX Jean, *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris : Arcantère, 1993.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Ed. Flammarion, 1977.
- DENIS Bertrand, *L'Espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1969.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975.
- FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1968, rééd. Alger, ANEP, 2008.
- FERRY Jules, *Discours à la Chambre des députés*, 28 février 1885.
- FILLOUX Jean-Claude, *La Mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 350 [1ère éd. : 1949], P.U.F., 1965.
- FONTAINE David, *La poétique : introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures de discours*, Flammarion, Paris, 1977.
- FREUD Sigmund, *Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 2015.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Le Seuil, coll. « Points », 1966.
- GLAUDE Pierre, REUTER Yves, *Le personnage*, Presses universitaires de France, Paris, 1998.
- GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983.
- GRACQ Julien, *la forme d'une ville*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, t. II.
- Halbwachs Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Presses universitaires de France, 1950.
- HALL Edward.T., *La dimension cachée*, 1959, trad. Seuil, Paris, 1978.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Hachette Supérieure, 1993.

- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981.
- HAMON Philippe, *La Description Littéraire : Anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, Paris, 1991.
- HOMI K. Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1995.
- JARRETY Michel, *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2003.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- JOYCE James, *Ulysse*, Shakespeare And Company Paris, 1922.
- KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard, 1988.
- LACOSTE Yves, *La Géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris, Maspero, 1976.
- LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Le conte kabyle*, Paris : La Découverte, 2003.
- LAHAIE Christiane, *Ces mondes brefs : Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.
- LAWRENCE David Herbert, *Études sur la littérature classique américaine*, Paris : Le Seuil, 1945.
- LEVY-Leboyer Claude, *Psychologie et environnement*, P.U.F., Paris, 1980.
- LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, 1973.
- LYNCH Kévin, *L'image de la cité*, Paris, Dunod, 1976 (édition originale en anglais en 1960)
- McCORMACK Jo, *Collective Memory: France and the Algerian War (1954-1962)*, Lanham, UK: Lexington Books, 2007.
- MITTERAND Henri, "Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac", *Le Discours du roman*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. "Écriture", 1980.
- Mitterand Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, (écriture), 1980.

- NEPVEU Pierre, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal. Coll. « Papiers collés », 2004.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire, tome 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Philippe et Geneviève PINCHEMEL, *la face de la terre*, Armand Colin, Paris, 1988.
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.
- Représenter la ville, ouvrage collectif, Paris, Editions Communica, 1995.
- RICŒUR Paul, *Écrits et conférences 2. Herméneutique*, textes rassemblés et annotés par Daniel Frey et Nicola Stricker, présentation par Daniel Frey, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 2010.
- RIPOLL Ricard, « Introduction » à R. RIPOLL (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- ROBIC M-C. (dir.), *Le Tableau de géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*. Paris : CTHS, 2000.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- ROSSI Pierre, *La cité d'Isis- Histoire vraie des Arabes*, Nouvelle Edition Latine, 1976, [présente édition : Alger, ENAG, 1991].
- RUTH Amosy et MAINGUENEAU Dominique, « La dimension sociale du discours. L'analyse du discours et le projet sociocritique », dans *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.
- SIGANOS André, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, PUF, 1999.

- SONG Ki-Jeong, *La sémiotique de l'espace dans l'œuvre de Le Clézio. Le cas de la Quarantaine*, Université d'Ewha, Séoul (Corée de sud), 2012.
- SUNDAY OGBONNA Anozie, *Sociologie du roman africain : Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest africain*, Paris : Aubier-Montaigne. 1970.
- VOUILLOUX Bernard, « Le Tableau dans la crypte ». Dans Cahiers Julien Gracq 2, Un écrivain moderne. Paris : Lettres modernes, 1994.
- WEIL Simone, *Œuvres*, Gallimard. Paris, 1999.
- WEISGERBER JEAN, *L'espace romanesque*, Coll. « Bibliothèque de littérature comparée », Lausanne, L'âge d'Homme, 1978.
- WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

Articles critiques

- ALSINA Jean, « Espace et narratologie. (Gérard Genette et Alfonhui) », dans Espaces. Séminaire d'études littéraires, Jean Dousset (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Hespérides), 1988.
- ARAGON Louis, *Un Roman qui commence*, in Les Lettres Françaises, juillet 1954.
- EBEDARD Mario, « Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole », Cahiers de géographie du Québec, vol. 46, no 127, avril 2002.
- BONHOMME Beatrice, «Espace et voix narrative dans le poème contemporain », Espace et voix narrative, Coll. « Cahiers de narratologie », nouvelle série, no 58, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999.
- BONN Charles, KHADDA Naget et MDARHRI-ALAOUI Abdallah, « La littérature maghrébine de langue française », (coll.), Paris : EDICEF-AUPELF, 1996.

- BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman ». Études littéraires, vol. 3, n° 1, 1970.
- BRAHIMI Denise, « Un demi-siècle d'écriture et de confrontation avec le diable ». Algérie Littérature/Action, N17, Janvier 1998.
- BRAMI Alexandrine, « L'acculturation : étude d'un concept » DEES, N121, Octobre, Paris, 2000.
- CARELIER Omar, « Le café maure. Sociabilité masculine et effervescence citoyenne (Algérie XVIIe-XXe) », In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 45e année, N° 4, 1990, pp. 975-1003.
- COHEN Jean, « Racisme et colonisation en Algérie », in *Les Temps Modernes*, novembre 1955.
- GUILLAUMOT Thomas, « Le spectateur comme objet », *L'objet et son lieu*, coll. « Arts plastiques », no 5, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004.
- HEIDEGGER Martin, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et Conférences*, Conférence donnée dans le cadre du « IIème entretien de Darmstadt » coll. Tel. Gallimard, Paris. 1958.
- Hille Haker, « Identité narrative et identité morale chez Paul Ricoeur. » in *Concilium* 285, Octobre 2000.
- KRZYWKOWSKI Isabelle, « Poétique du jardin et poétique du lieu », *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- LAMBERT Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, Volume 30, Numéro 2, hiver 1998.
- MEMMI Albert (Dir), *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Présence Africaine, Paris 2° éd, Revue, 1965.
- Mitterand Henri, « Le roman et ses “ territoires ” : l'espace privé dans *Germinal* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°3, 1985.
- RICOEUR Paul, « L'identité narrative. », *Revue Esprit* 140-141 (juillet-août 1988).

- SMAJDA Robert, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », Littérature et espace, actes du XXXe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée. Limoges, 20-22 septembre 2001.
- SRAMEK Jiri, « le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras », in Études romaines de Brno, vol. 8, 1975.
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », Communications, vol. 8, no 1, 1966.
- URBAIN Jean Didier, « Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques », in *Autour du lieu*, revue Communications, vol. 87, n° 87, 2010.
- VOLKER Kapp, « Signification et fonction des 'lieux de mémoire' dans la civilisation du XVIIIe siècle en France et leur importance pour la fabrique de l'œuvre » dans *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Colloque Kiel, 1992.
- WINSPUR Steven, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, série « Chiasma 20 », Rodopi, Amsterdam, automne 2006.
- YI-FU Tuan, "Space and Place: Humanistic Perspective" dans *Progress in Geography*, 1974, Vol. 6.
- ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013.

Sitographie

- COLLOT Michel, « Pour une géographie littéraire », dans le dossier « Le partage des disciplines » dirigé par Nathalie KREMER, *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011 [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> [Site consulté le 21/02/2019].

- Hébert Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, version numéro 5.2, dans Louis Hébert (dir.), 2016. [en ligne], Rimouski (Québec). <http://www.signosemio.com/documents/approchesanalyse-litteraire.pdf>
- HERVE Sanson, « Tlemcen ou la source des sources », *Continents manuscrits* [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/coma/2909>.
- NARDOUT-LAFARGE Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans *Temps zéro*, n° 6, 2013 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document97> [Site consulté le 10 avril 2019].

Dictionnaires et encyclopédies

- BERQUE Augustin, « Lieu », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Editions Belin, 2003.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et éd. Jupiter. [1969] 1982.
- LEVY.J et LUSSAULT. M, « Espace », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

Index des auteurs

A

ALSINA Jean · 43, 277

ARAGON Louis · 100, 130, 277

AUGÉ Marc · 22, 23, 24, 33

AURAIX-JONCHIERE Pascale · 30, 32, 33, 65, 272

B

BACHELARD Gaston · 11, 17, 30, 39, 65, 71, 111, 124, 136, 145, 152, 229, 232, 236, 250, 272

BAKHTINE Mikhail · 102, 272

BEGUIN Hubert · 16, 272

BENVENISTE Emile · 114, 115, 272

BERQUE Augustin · 20, 272, 280

BERQUE Jacques · 221, 272

BERTHET Dominique · 160, 272

BESSIERE Jean · 61, 272

BLANCHOT Maurice · 159, 272

BONHOMME Beatrice · 32, 277

BONN Charles · 48, 51, 182, 238

BOUKHELOU Fatima · 152, 230, 271

BOURNEUF Roland · 11, 12, 58, 247, 273, 278

BOURNEUF Roland et OUELLET · 11, 58

BOYER Marc · 46, 273

BRAHIMI Denise · 174, 245, 278

BRAMI Alexandrine · 239, 278

C

CANDAU Joël · 250, 273

CARELIER Omar · 235, 278

CASTRO Josué de · 178, 273

CERVANTES Miguel · 159, 273

Charles BONN · 48, 49, 51, 107, 153, 182, 238, 239, 243, 245, 271, 273, 277

Chevalier · 103, 280

Chikhi Beida · 244, 271

COHEN Jean · 215, 278

COLLOT Michel · 34, 203, 273, 279

COURTES Joseph · 10, 273

D

DARDEL Éric · 18, 273

DEJEUX Jean · 97, 115, 271, 274

DELEUZE Gilles · 195, 198, 274

DENIS Bertrand · 11, 274

DIB Mohammed · 4, 5, 6, 7, 8, 14, 20, 29, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 115, 116, 118, 119, 124, 125, 128, 130, 132, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 146, 147, 152, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 167, 169, 170, 171, 174, 175, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272

DURAND Gilbert · 144, 145, 274

E

ELIADE Mircea · 230, 274

F

FANON Frantz · 213, 214, 221, 222, 274

FERRY Jules · 124, 274

FILLOUX Jean-Claude · 251, 274

FONTAINE David · 37, 274

FONTANIER Pierre · 92, 274

FREUD Sigmund · 133, 274

G

GENETTE Gérard · 30, 43, 85, 242, 269, 274, 277

GLAUDE Pierre · 49, 50, 274

GOLDENSTEIN Jean Pierre · 12, 237, 274

GRACQ Julien · 63, 66, 274, 277

GUILLAUMOT Thomas · 35, 36, 278

H

Halbwachs Maurice · 67, 78, 79, 274

HALL Edward.T · 224, 274

HAMON Philippe · 49, 55, 57, 58, 59, 115, 225, 260, 272, 274, 275

Hébert Louis · 9, 280

HEIDEGGER Martin · 17, 278

Hervé Sanson · 255, 280

Hille Haker · 98, 278

HOMI K. Bhabha · 84, 275

J

J. LEVY et M. LUSSAULT · 29, 224, 275, 280

JARRETY Michel · 37, 275

JOUVE Vincent · 42, 59, 275

JOYCE James · 130, 159, 275

K

KHADDA Naget · 5, 105, 143, 146, 147, 207, 243, 245, 271, 277

KRISTEVA Julia · 240, 275

KRZYWKOWSKI Isabelle · 38, 39, 278

L

LACOSTE Yves · 173, 204, 275

LACOSTE-DUJARDIN Camille · 173, 275

LAHAIE Christiane · 20, 21, 22, 32, 45, 46, 275

LAMBERT Fernando · 43, 44, 45, 278

LAWRENCE David Herbert · 19, 275

LEGUEN Brigitte · 99, 271

LEVY-Leboyer Claude · 224, 275

LOTMAN Youri · 225, 275

LYNCH Kévin · 211, 275

M

McCORMACKJo · 84, 275

MEMMI Albert (Dir) · 100, 278

MITTERAND Henri · 11, 12, 13, 55, 95, 158, 211, 212, 263, 275, 278

N

NARDOUT-LAFARGE Élisabeth · 37, 280

NEPVEU Pierre · 234, 276

NORA Pierre · 26, 27, 28, 253, 276

P

PARAVY Florence · 224, 276

PINCHEMEL · 223, 276

PROUST Marcel · 30, 84, 276

R

RICOEUR Paul · 98, 99, 245, 278

RIPOLL Ricard · 247, 276

ROBIC M-C. (dir.) · 17, 276

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire · 32, 276

ROSSI Pierre · 181, 182, 276

RUTH Amossy et MAINGUENEAU Dominique · 241, 276

S

SARI-MOSTEFA-KARA · 83, 271

SCHOENTJES Pierre · 170, 276

SIGANOS André · 249, 276

SMAJDA Robert · 203, 279

SONG Ki-Jeong · 50, 277

SRAMEK Jiri · 233, 279

SUNDAY OGBONNA Anozie · 76, 277

T

TODOROV Tzvetan · 44, 279

U

URBAIN Jean Didier · 33, 34, 279

V

VOLKER Kapp · 28, 279

VOUILLOUX Bernard · 63, 277

W

WEIL Simone · 109, 110, 277

WEISGERBER JEAN · 9, 31, 61, 277

WESTPHAL Bertrand · 9, 34, 277

WINSPUR Steven · 203, 266, 279

Y

YI-FU Tuan · 31, 279

Z

ZIETHEN Antje · 42, 279

ZORABICHVILI François · 195

Table des Matières

Introduction	3
CHAPITRE I. Poétique des lieux dans l'œuvre littéraire	15
I.1. Le lieu comme problématique majeure	16
I.1.1. Enjeux théoriques du lieu.....	22
I.1.2. Le lieu et son rapport à l'espace.....	29
I.1.3. Poétique du lieu.....	36
I.1.4. Lieu et narration	42
I.2. La représentation du lieu dans l'œuvre dibienne	46
I.2.1. Le lieu comme processus d'esthétisation	55
I.2.2. Le lieu comme processus d'intériorisation	65
I.2.2.1. Tlemcen, un lieu d'inspiration	66
I.2.2.2. Souvenirs et vécu d'une génération dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture	71
I.2.2.3. Le lieu comme témoin d'une mémoire collective.....	79
I.2.3. Le lieu comme processus de poétisation.....	85
I.2.3.1. La métaphore : un moyen poétique pour dire le lieu	87
I.2.3.2. La personnification :	92
CHAPITRE II. Epaisseur symbolique des lieux dans l'œuvre dibienne	96

II.1. Symbolique des lieux entre espace et identité -----	97
II.1.1. Lieux identitaires-----	103
II.1.1.1. Tlemcen : un lieu d'appartenance -----	103
II.1.1.2. Bni Boublen comme espace d'enracinement -----	107
II.1.2. Lieux initiatiques-----	111
II.1.2.1. La maison comme espace de l'enfance-----	111
II.1.2.2. La maison : un espace de contradiction-----	118
II.1.2.3. L'école comme espace de remise en question -----	124
II.2. Les lieux comme espace désenchanté-----	130
II.2.1. La ville comme espace de paupérisation envahi par l'autre -----	130
II.2.2. La cave comme espace de répression -----	135
II.2.3. La terre comme espace dépossédé-----	139
II.3. Lieux de prise de conscience-----	144
II.3.1. L'atelier comme espace de la parole et l'espoir d'un peuple -----	144
II.3.2. La campagne comme espace de révolte -----	153
II.4. Lieux d'errance -----	159
II.4.1. Les champs comme espace de délivrance et de révélation-----	161
II.4.2. La rue comme échappatoire-----	165

II.4.3. La forêt comme espace de confiance -----	170
II.5. Les lieux entre masculin et féminin -----	175
II.5.1. Dar Sbitar comme espace féminin -----	176
II.6. Lieux identitaires à l'épreuve de l'altérité -----	181
II.6.1. Tadart : lieu originel -----	181
II.6.2. Tadart comme espace inconnu : Une déterritorialisation imposée ---	184
II.6.3. Méconnaissance de rites Vs volonté de s'intégrer -----	190
II.6.4. Echech de réinsertion : vivre un double exil -----	195
CHAPITRE III. Le carrefour poétique -----	202
III.1. Bipolarisation spatiale -----	203
III.1.1. Dichotomie fondamentale ville / campagne -----	205
III.1.1.1. L'univers de la ville -----	208
III.1.1.2. Le territoire européen -----	213
III.1.1.3. L'univers de la campagne -----	216
III.1.2. Un monde fait d'oppositions -----	223
III.1.2.1. Dichotomie du haut et du bas -----	225
III.1.2.2. Lieux clos vs lieux ouverts : Dysphorie de l'enfermement Vs euphorie de l'ouverture -----	231
III.1.2.3. L'ici et l'Ailleurs : Des frontières floues -----	238

III.2. La dynamique d'un processus d'écriture -----	241
III.2.1. Vers une écriture fragmentaire -----	246
III.2.2. Lieux mémoriels et écriture-----	249
Conclusion -----	256
Bibliographie -----	270
Index des auteurs -----	281

Résumé :

Le lieu dibien n'est pas qu'emplacement et ne se réduit pas à un simple décor à l'intrigue, il est plutôt porteur de valeurs et véhicule une mémoire individuelle et collective. En ce sens, nous nous sommes intéressés dans notre travail à la poétique des lieux dans l'œuvre dibienne, à leur représentation et au rôle que joue le lieu dans la représentation du monde et la quête de sens que mène Dib à travers son écriture. Dès lors, nous avons mis l'accent sur « l'actantialisation » du lieu dibien, son aspect fonctionnel et le rôle déterminant qu'il a dans la construction du récit donc du sens. Notre étude s'est proposé donc d'éclairer la signification de ce choix d'écriture des lieux et la dynamique du processus d'écriture en nous basant sur le rapport qu'ont ces lieux à soi, au monde et à l'Autre.

Mots clés : poétique, lieux, espace, représentation, dynamique, Dib.

الملخص

المكان عند محمد ديب ليس مجرد موقع ولا يمكن اختصاره إلى مجرد ديكور لأحداث القصة، بل هو بالأحرى حامل القيم وينقل ذاكرة فردية وجماعية. في هذا السياق، ولينا اهتماماً خاصاً لكتابة الأماكن في روايات محمد ديب وتمثيلهم والدور الذي يلعبه المكان في تمثيل العالم والبحث عن المعنى الذي يقوده ديب من خلال كتاباته. كما، ركزنا على "التفعيل" للمكان الديبي، وجانبه الوظيفي والدور الحاسم الذي يلعبه في بناء السرد وبالتالي المعنى. لذا اقترحت دراستنا أن نسلط الضوء على أهمية هذا الاختيار لأماكن الكتابة وديناميكيات عملية الكتابة على أساس العلاقة التي تربط هذه الأماكن بالنفس والعالم وبالأخر

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الأماكن، الفضاء، التمثيل، الديناميكيات، ديب

Abstract :

The dibien place is not only location and is not reduced to a simple set with intrigue, it is rather bearer of values and vehicle an individual and collective memory. In this sense, we have been interested in the poetics of places in the dibienne work, their representation and the role that the place plays in the representation of the world and the quest for meaning that Dib leads through his writing. Since then, we have put the emphasis on «the actantialization» of the dibien place, its functional aspect and the determining role it has in the construction of the narrative therefore of the meaning. Our study therefore proposed to shed light on the meaning of this choice of writing places and the dynamics of the writing process based on the relationship these places have to themselves, to the world and to the Other.

Keywords: poetics, places, space, representation, dynamics, Dib.

Wassila Latroch
Nassima Kacimi

Mémoire d'un lieu dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* de Mohammed Dib

Résumé. – Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, photographies et texte témoignent de l'histoire des lieux d'enfance et de jeunesse de Mohammed Dib. Ces lieux originels, disparus ou métamorphosés à jamais que Dib a ressuscités à travers une écriture mnémonique racontent le vécu de toute une génération de Tlemceniens. Le présent travail voudrait mettre en lumière les différents procédés textuels que Mohammed Dib a déployés dans son récit afin de restituer la mémoire d'un seul et unique lieu, sa ville natale, Tlemcen. Noms de lieux, indications temporelles, souvenirs personnels et collectifs ont contribué à attester la véridicité des faits racontés. En se remémorant les moindres détails de son passé, Dib manifeste une volonté de le revivre. Ainsi, le retour aux origines traduit une quête de soi qu'il exprime implicitement dans son texte.

Mots clés. – lieux originels, témoignage, mémoire, souvenirs, origines, quête de soi, Dib (Mohammed), littérature algérienne

Introduction

Tlemcen ou les lieux de l'écriture est l'un des nombreux ouvrages de l'écrivain et poète algérien reconnu Mohammed Dib. Cette œuvre, par sa forme et son contenu, diffère de celles que Dib a écrites précédemment. Il s'agit, en fait, d'un ouvrage hybride, photo-littéraire, car il joint la photographie au texte.

Ce sont des photographies de Tlemcen, ville natale de Dib. Les unes sont prises par l'auteur lui-même en 1946 et les autres par le photographe professionnel Philippe Bordas en 1993.

À travers cet ouvrage testimonial, Dib rend hommage aux lieux de son enfance, de sa jeunesse et, surtout, à ceux qui témoignent de la naissance de sa vocation, les lieux de l'écriture. Dib ne se limite pas aux photographies pour retracer ses souvenirs et dépeindre le Tlemcen d'autrefois. Il fait appel au texte pour représenter un « réel » qu'il voudrait restituer par le biais d'une écriture mnémonique car, comme le confirme Bauret, « La photographie ne peut à elle seule constituer un pacte autobiographique. C'est le texte, après coup, qui lui donne cette dimension » (Bauret, 1984 : 13).

Nous pouvons dire qu'il s'agit véritablement d'une œuvre autobiographique, puisqu'elle met en scène des événements de son vécu qui se sont déroulés dans un contexte spatio-temporel délimité.

L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérités que le romantisme nous a léguées. Il n'est pas du tout exclu, au contraire, qu'un artiste s'intéresse d'abord aux autres, ou à son époque, ou à des mythes familiaux. Si même il lui arrive de se mettre en scène, on peut tenir pour exceptionnel qu'il parle de ce qu'il est réellement. Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est (Camus, 1965 : 864).

Cependant, elle représente des réalités, retrace le passé de l'auteur et celui de sa ville, voire de son pays. Ainsi, Dib raconte des souvenirs, des anecdotes qu'il voudrait rendre indélébiles en restituant les lieux, l'espace d'où ils ont surgi.

Néanmoins, afin qu'un lieu soit restitué dans la littérature, il devrait de prime abord représenter le « réel », témoigner, voire participer, à des tranches de vies découpées dans l'histoire de personnes réelles et appartenant à un univers réel qui est le nôtre.

Cela dit, si l'espace dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* constitue véritablement une métonymie, quels seraient les procédés textuels que Dib met en scène afin de restituer la mémoire d'un lieu ?

Selon Yves Reuter, pour réaliser cela, « les romans "réalistes" doivent donner l'impression que le temps du roman n'est qu'un fragment du temps commun de l'humanité et que l'espace du roman correspond –

au moins partiellement – au nôtre » (Reuter, 2009 : 105). Cela s'effectue, bien évidemment, par le biais de multiples procédés d'écriture. Dès lors, notre présent travail consiste à mettre l'accent sur ces différents procédés que Dib a mis en œuvre afin de dire, à sa manière, une partie de l'histoire de sa ville, et particulièrement des lieux qui en témoignent. Mais aussi d'essayer de comprendre, à travers le récit, pourquoi Dib est revenu sur ces lieux en particulier. Autrement dit, qu'est-ce que cet espace biographique représente pour lui ?

Afin de répondre à nos interrogations, nous nous appuyons sur la théorie de Reuters qui incite à mettre en lumière les quatre éléments majeurs qui, du fait de leur fonction « réaliste », permettent de dire et de ressusciter des lieux qui ont réellement existé ou qui existent toujours. Nous traiterons dans un premier temps les indications spatio-temporelles réelles visées par le texte. Ensuite, nous aborderons les diverses intrications entre l'histoire rapportée par le récit et l'histoire du pays. Puis, nous soulèverons, du récit étudié, les renvois au passé du narrateur (ses souvenirs, son vécu, etc.). Enfin, nous étudierons la présence de personnages et de scènes typiques.

Ces procédés d'écriture mettent en œuvre un espace biographique qui témoigne de faits réels et qui font partie de la mémoire de l'écrivain et de celle de sa ville natale. Cette mémoire que Dib voudrait restituer en rattachant toute anecdote vécue et tout souvenir ressurgi à un seul et unique lieu, Tlemcen.

Nous allons donc maintenant aborder les différents procédés textuels, qu'ils soient descriptifs, narratifs, explicatifs ou argumentatifs, auxquels Dib a recouru afin d'attribuer plus de véridicité à son récit de témoignage.

1. Indications spatio-temporelles : glissement dans l'espace et le temps

Étant expatrié, Dib exprime dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* une certaine mélancolie à évoquer son passé. C'est avec une nostalgie mêlée d'amertume qu'il se remémore le temps et l'espace de son enfance. Ainsi, il essaye de se rapprocher de sa terre mère en ravivant de vieux souvenirs et en se rattachant à une époque et à des lieux référant à ses origines. Dib n'a pas assigné une date fixe à chaque souvenir évoqué dans son texte. Cependant, tout événement passé est attaché à un cadre

de données temporelles et spatiales qui permet de le situer dans l'espace et dans le temps. Aussi, le souvenir se matérialise et se complète grâce à une série d'indices.

Il arrive aussi que nous ne reconstituions le cadre temporel qu'après que le souvenir a reparu, et que nous soyons obligés, pour retrouver la date de l'événement, d'en examiner en détail toutes les parties. Même alors, puisque le souvenir conserve des traces de la période à laquelle il se rapporte, il n'a été rappelé peut-être que parce que nous avons entrevu ces traces, et pensé au temps où l'événement s'est produit (Halbwachs, 1950 : 60).

Dib oscille entre deux périodes déterminantes de son passé, son enfance et sa jeunesse. Mis à part la date des photos qu'il a prises lui-même en 1946 et de celles prises par Philippe Bordas en 1993, aucune autre date ne figure dans son récit : « Il me faut, devant ce cliché, faire un bond en arrière de cinquante ans ou presque. La prise de toutes les photographies qui figurent dans ce livre et sont de moi remontent effectivement à 1946, et toutes appartiennent à la même époque » (Dib, 1994 : 63).

Néanmoins, Dib nous fournit maints détails et indices qui nous permettent de délimiter la période de sa vie à laquelle se rapportent tout événement et souvenir racontés. En effet, la période qu'évoque le plus Dib dans son texte est celle de son enfance. Textes et photographies renvoient majoritairement à cet âge qui semble l'avoir particulièrement marqué. Tels ses premiers exercices d'écriture à l'école : « visiter d'abord l'instrument, l'éprouver, en explorer le registre : je n'aspirais à guère plus, mais cela m'avait pris dès les bancs de l'école. Déjà, je me lançais dans des exercices d'écriture [...] je prenais plaisir à m'étonner moi-même et à étonner notre instituteur » (Dib, 1994 : 80). Ou encore postérieurement, ses premières expériences de jeune homme dans la cour de leur maison :

Le cadre premier de mes écritures fut cette cour [...] je m'établissais dans un angle pour me livrer à mes exercices d'écriture et, dans mon souvenir, la saison s'y prêtait à longueur d'année, ce qui ne se peut pas : en hiver, pluies, froids et neiges ensemble nous valent à Tlemcen des journées sibériennes. Ou bien écrivais-je seulement par beau temps ? (Dib, 1994 : 47).

C'est ainsi que Dib se rappelle les choses. Il raconte des fragments de son passé sans pour autant prêter une grande importance à la notion du temps. En revanche, le cadre spatial l'interpelle davantage.

Les lieux de son enfance et de sa jeunesse contribuent non seulement à localiser ses souvenirs mais, surtout, à les susciter, les raviver et les pérenniser.

De ce fait, Dib a pris le soin de bien identifier et discerner les lieux décrits dans son récit. Aucun n'est imaginaire. Ils sont tous réels ou, du moins, ont existé un jour. Et même si certains de ces lieux ont été démolis, leurs noms sont restés gravés dans la mémoire de Dib et dans l'histoire de sa ville natale. Cette toponymie contribue à restituer la mémoire de lieux attestés et à représenter l'histoire d'un pays, l'Algérie.

Creuset de multiples cultures, langues et coutumes, l'Algérie a été témoin, durant une période assez importante, du passage de plusieurs civilisations. Il en reste d'ailleurs une onomastique et, plus particulièrement, une toponymie plurilingue. Celle-ci est donc porteuse d'une signification qui est le fruit d'un événement historique, géographique, linguistique ou ethnographique.

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Dib ne s'est pas limité à énumérer les noms des lieux sans accorder une importance majeure à leur signification. Il est à souligner que la totalité des noms de lieux évoqués dans le récit de Dib proviennent de référents réels, qu'ils soient historiques, sociaux ou religieux.

Tlemcen, la ville qui, dès le titre du présent ouvrage, est considérée comme un lieu d'écriture, inclut à son tour maints lieux emblématiques. Ces derniers contribuent à stimuler la mémoire de l'auteur et à attribuer, dès lors, un caractère fragmentaire à son écriture. Cependant, ces lieux ne sont pas de simples embrayeurs, ils symbolisent l'appartenance et l'affiliation. D'ailleurs, l'étymologie du nom de *Tlemcen* nous l'annonce d'emblée : « Tlemcen est un pays de source, son nom même l'annonce d'entrée de jeu : issu du berbère *tilmas*, au pluriel *tilmisân*, il veut dire source. » (Dib, 1994 : 109). Ce qui, d'après le *Dictionnaire des symboles*, allégorise « la maternité » (Chevalier et Gheerbrant, 1982 : 903) et représente pour Dib le retour à la terre mère et à ses origines.

En outre, *la source*, ce nom chargé d'images et de métaphores, suscite chez l'auteur d'autres souvenirs : « Descendez et il vous suffit de traverser pour découvrir Aïn Wazouta, la source de l'Oie ou l'œil de l'Oie, à votre gré » (Dib, 1994 : 109). Or, le souvenir de ce lieu dont le nom est gravé à jamais dans la mémoire de Dib, « Aïn Wazouta », amène Dib à se remémorer, voire à revivre, toutes les festivités qui s'y organisaient et les joies qui s'y vivaient :

Celle-ci, qui ressemble à bien d'autres, n'a rien de remarquable sauf que... Sauf que deux fois l'an, dans la friche qui l'entourne et qui est abandonnée à sa solitude le reste du temps se déroulent de grandes festivités. En plein air évidemment, et dans la périphérie de cette source si elle pouvait parler. À moi, elle me parle : elle me dit le déferlement d'une foule [...] elle me raconte l'afflux des phratries de diverses obédiences [...] elle me fait entendre des chants [...] et je vois. Oui, je vois (Dib, 1994 : 109-113).

Dib exprime par l'évocation de ce lieu une reconnaissance de ses origines mêlées d'une certaine amertume du retour vers un passé qui l'émeut. La vivacité de son souvenir contribue non seulement à restituer un lieu mais surtout à sentir et faire sentir au lecteur la présence de ce qui est absent, voire perdu.

Dib se remémore aussi les lieux disparus et perdus à jamais : « Du Tlemcen dont témoignent ces photographies prises en 1946, peut-on dire qu'il ne reste que le nom ? » (Dib, 1994 : 83). Le marché du *Médresse* est l'un de ces lieux perdus qui ont servi de cadre spatial à plusieurs de ses textes :

Des scènes du *Métier à tisser*, et de *Qui se souvient de la mer*, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue qui, donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, *Au Café* » (Dib, 1994 :86).

Compte tenu de l'importance de ce lieu, l'auteur fait appel à un passage de sa Nouvelle *Au Café* pour partager avec son lecteur l'histoire du nom Médresse :

Je me suis remémoré le début de cette nouvelle surtout pour retrouver une expression : « la place du beylick. Ainsi en effet les Européens appelaient ce qui pour nous était le Médresse, en raison de quoi le mot beylick resta pendant longtemps dans mon esprit gros de mépris. Puis je sus qu'il servait juste à désigner, sous les Turcs, le siège administratif du bey et que, deux ou trois siècles auparavant, il occupait cet emplacement » (Dib, 1994 : 86-87).

Tout comme le Médresse, la maison du *Dhiker*, *Bab Sidi Boumédiène* sont des lieux disparus : « Une porte qui n'existe plus. Des remparts qui n'existent plus » (Dib, 1994 :89). Dib revit chaque souvenir vécu dans ces lieux oubliés afin de redonner vie à un espace qui raconte l'histoire d'un peuple.

2. Intrication entre histoire du récit et Histoire d'un peuple

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Dib se remémore une ère qui a profondément marqué l'Algérie et son peuple, celle de la période coloniale. Il retrace le quotidien de l'Algérien d'avant l'indépendance tel qu'il l'a vécu lui-même en tant qu'enfant et adolescent. L'auteur plonge dans un passé qui ne lui est pas propre. Il creuse dans une mémoire collective afin de témoigner des événements réels, bons ou mauvais, et de rendre hommage à toute la population qui les a subis car l'écriture de Dib a toujours eu une « dimension humaine qui reste existentiellement universelle » (Yamilé Ghebalou-Haraoui, 2005).

La ville de Tlemcen constitue un échantillon de cet espace qui conserve les séquelles des deux guerres mondiales et de la guerre de libération. Des traces tangibles et d'autres moins palpables. Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, images et textes dépeignent les lieux où les Tlemceniens d'antan vivaient leurs joies et leurs peines. Dib revient sur ces lieux qui ont été complètement transformés ou, pire, ont disparu définitivement, dont seuls témoignent les photographies et les mots. Ainsi, nous sommes en présence d'une comparaison entre le passé d'une Algérie des années quarante et un présent qui est illustré par des photos prises en 1993. L'auteur exprime une certaine nostalgie des lieux disparus, ces lieux qui ont été témoins d'une vie, d'une mémoire et, par-dessus tout, d'une Histoire : « Indéniablement, des parties de la ville ont sauté, des éléments constitutifs attestés en ont disparu, mais aussi et avec cela autre chose de moins palpable s'est dissipé : c'est une certaine manière d'être de la ville » (Dib, 1994 : 83).

C'est avec mélancolie et amertume que Dib évoque ces lieux métamorphosés ou disparus et qui font partie de la mémoire de ceux qui les ont occupés un jour : « Je ne tiens tout au plus qu'à laisser entendre que nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part au moins égale, d'une mémoire. Un lieu n'est que de mémoire en fait » (Dib, 1994 : 83). Tout comme le « marché du Médresse », « Bab Sidi Boumédiène » étaient des villages où il y avait de tout : « forgerons-maréchaux-ferrants, bourreliers, rempailleurs de chaises gitans, maquignons, gitans eux aussi, tonneliers, matelassiers et cardeurs de laine, charpentiers : il y avait de tout là-dedans et ça se démentait, s'activait, chantait à qui mieux mieux » (Dib, 1994 : 93).

Cette cité a été éradiquée pour les mêmes raisons que le Médresse a été démoli, sous prétexte que ces lieux abritaient les « terroristes » durant la guerre de libération. Cette extermination des lieux a entraîné non seulement leur effacement physique mais, surtout, l'anéantissement et l'annihilation de divers métiers, fonctions, coutumes et mœurs : « Tandis que les baraquements partaient en fumée, des usages étaient immolés et, avec eux, les traditions, l'esprit qui les avait fondés » (Dib, 1994 : 96). Cela dit, ces lieux disparus disent l'histoire d'un peuple mais, par-dessus tout, ils en portent le deuil.

Aussi, Dib porte-t-il témoignage d'un autre événement plus tragique, toujours saillant, dont il revoit les images. Il s'agit d'une épidémie qui a ébranlé le monde et qui est restée gravée dans l'histoire de l'humanité, le typhus :

En ces années, que de ravages causés dans la population par le typhus ! Dans la même journée, jusqu'à vingt, jusqu'à trente civières funéraires reposant sur des épaules amies ou parentes se succédaient et les gens, confondus en un défilé unique, suivaient accompagnant tous les morts à la fois, ne favorisant pas, ne privilégiant pas l'un plus que l'autre (Dib, 1994 : 105).

Il a lui-même été atteint de cette maladie maudite, dont il a heureusement réchappé. Cependant, le cimetière est un lieu où l'auteur médite sur la vie et la mort car, hormis les souvenirs tristes que suscite ce lieu, il éveille en lui un florilège d'anecdotes et de souvenirs gais puisés dans son enfance.

Nous remarquons que maints lieux décrits dans le récit témoignent de faits historiques. Ces lieux, qu'ils soient présents ou absents, racontent l'histoire d'un peuple. Ils ont une valeur culturelle et politique. Les lieux auxquels Dib est revenu dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* ne représentent pas que de simples stimulateurs de la mémoire ; bien plus, ils représentent l'identité et l'appartenance de l'auteur et de ses semblables.

Pour tout pays anciennement colonisé, l'espace a plus qu'ailleurs valeur culturelle et politique. Il est en effet le support d'une définition de la nation comme de l'identité. En ce sens l'espace géographique de la nation est d'abord un espace emblématique. Espace du pays pour lequel on s'est battu. Mais espace surtout, à travers la géographie nationale, d'une identité. C'est-à-dire d'un langage qui définit l'être dans une tension vers la localisation. L'être est défini, dans cette logique, à partir du lieu dont il se réclame (Bonn, 1986 : 9).

Ainsi, l'Histoire structure le récit dibien. Souvenirs, anecdotes et lieux qui en témoignent sont des indices référant à des réalités historiques qui, par conséquent, attribuent au texte un ancrage réaliste. Et c'est bien évidemment ce passé que Dib voudrait réactualiser en restituant la mémoire d'un lieu, celui de sa ville natale.

3. Souvenirs et vécu d'une génération

Revenu sur les lieux de son enfance et de sa jeunesse, Dib se remémore le vécu d'un enfant tlemcenien des années quarante, le sien et celui de toute sa génération. L'auteur met en œuvre un récit où « nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur » (Bachelard, 1957 : 34). Et c'est avec envoûtement qu'il évoque ces espaces de pur bonheur : « Par cette enfance permanente, nous maintenons la poésie du passé » (Bachelard, 1957 : 43).

Ainsi, le retour à ces lieux d'enfance éveille chez Dib un profond sentiment de mélancolie et d'amertume car il ne peut y revenir que par le biais de la mémoire ou la photographie. Le lecteur assiste à un pèlerinage des espaces tlemceniens d'antan, ces espaces qui ont été soit métamorphosés soit détruits à jamais avec tout ce qu'ils véhiculaient. Dès lors le récit, les photographies prises par l'auteur lui-même et celles prises, près de cinquante ans après, par Philippe Bordas, dépeignent la différence entre l'espace joyeux du passé et l'espace morose du présent.

Dib essaye de récupérer ce vécu en décrivant les lieux privilégiés de son enfance et de sa jeunesse tout en déployant une remarquable ekphrasis. À commencer par son quartier : « Bab Al'HDid (la Porte de Fer), ce fut là mon quartier. Il prêtait à nos jeux le cadre de ses rues les moins fréquentées... » (Dib, 1994 :66), un lieu qui suscite chez l'auteur d'agréables souvenirs tels celui des jeux auxquels il s'adonnait avec les enfants de son quartier et dont il se rappelle les moindres détails :

les billes, la toupie, ou les tirs aux noyaux d'abricots [...] et quelques autres en plus, qui étaient loin d'être aussi pacifiques, tels ces tournois où, juchés sur les épaules d'un camarade, nous devions jeter à bas nos rivaux en évitant d'être nous-mêmes désarçonnés ; telles ces guerres de pierres qui, pas une fois, ne s'achevaient sans dommage pour quelques-uns, telles ces courses où nous nous lancions à pied, ou à force de cerceaux qui étaient des jantes de bicyclette... (Dib, 1994 : 66).

Dib évoque une époque où les gens, grands et petits, jouissaient des choses les plus simples. La pauvreté ne les empêchait pas de vivre, ni leurs enfants de jouer. Ils pratiquaient des jeux communs à tous. Tels jeux correspondaient à telle saison et se renouvelaient : « Je n'ai pas souvenir qu'aucun gosse, autour de moi, à l'époque, eût jamais possédé un jouet, et les petites filles confectionnaient elles-mêmes leur poupée. L'unique vélo d'enfant que j'eusse vu alors appartenait à l'un de mes cousins » (Dib, 1994 : 66).

Seules les rues les rassemblaient, leur permettaient de se libérer, se défouler et se divertir, l'école aussi d'ailleurs, mais nombre d'enfants n'y étaient pas car ils travaillaient pour subvenir aux besoins de leur famille, tel « Omar », le personnage de la trilogie algérienne. « Il y avait à l'école, mais pour certains, pas pour tous : nombre d'enfants travaillaient déjà : qui chez des tisserands, qui chez des coiffeurs, qui chez des épiciers. Il en restait toutefois assez en liberté pour changer les rues, dans leurs quartiers respectifs, en territoires inexpugnables » (Dib, 1994 : 65).

C'est avec nostalgie que Dib perçoit les lieux de son enfance. Qu'ils soient changés ou inchangés, présents ou disparus, ils suscitent chez lui un sentiment de peine et de chagrin, même si certains lieux n'ont presque pas changé, telle la Rue Khaldoun : « Elle par contre, n'a pas changé. Même succession de boutiques d'épicier, de bouchers-tripiers, de coiffeurs, de bijoutiers, de drapiers et, on peut ajouter, de loin en loin, quelque metabkha (rôtisserie). Et même foule, grouillante, badaudante » (Dib, 1994 : 89).

Elle ne procure plus chez lui les mêmes sentiments qu'autrefois car l'espace est là, mais le temps et les mœurs n'y sont plus : « Le temps des fêtes est passé » (Dib, 1994 : 117). Dib fait le deuil de ces lieux biographiques car, pour lui, la joie de vivre qui y était est un temps révolu, elle a disparu avec les lieux qui la concrétisaient et avec les personnes qui en témoignaient.

L'auteur éprouve néanmoins le besoin de revivre cette enfance dans le même espace et en revenant à la même époque : « s'il m'était possible de franchir cette porte, c'est dans une maison de facture mauresque ordinaire que je rentrerais et, de nouveau, je serai face à l'enfant que je fus » (Dib, 1994 : 121). Il exprime le regret de l'impossible retour à la maison du *dhikr*, une maison mauresque traditionnelle où on exerçait des rites soufis, et dans laquelle Dib enfant s'immergeait, pratiquait les mêmes rites et bénéficiait d'un thé et des crêpes au miel *mechabads*, retournant plusieurs fois vers ce monde étrange mais apaisant :

« et le dhikr s'acheva sur une unanime et libératrice expiration » (Dib, 1994 : 91).

Il s'agit d'un lieu qui l'a fortement marqué, tout comme le four banal et qui, comme la rue Khaldoun, n'a pas changé non plus : « À Tlemcen, les fours de mon enfance sont là, les mêmes, ils existent toujours, encore que le fournier, depuis le temps, ait dû changer. Et ils ont toujours ce quelque chose qui m'impressionnait déjà » (Dib, 1994 : 77). Ce four qui, loin d'être un simple lieu, symbolise l'appartenance et l'enracinement. Dib fait une description minutieuse du four et du fournier car la photo prise par Bordas est loin de pouvoir exprimer l'attachement qu'il éprouve pour ce lieu. De plus, le four banal renvoie au pain fait à la maison qui, à son tour, éveille chez l'auteur d'innombrables souvenirs et lui procure de profonds sentiments. Tout comme Dib, les Tlemceniens vivaient dans cette intimité du pain car pour eux le pain renvoie à la mère, donc à la terre et aux origines :

Notre pain devait sortir des mains de la mère, pas même de celles d'une parente, grande sœur, tante, voisine. Penser au pain, nous renvoyait à la mère et, inversement, penser à la mère, nous renvoyait au pain, revenait pour nous à consommer de la mère et que, aimer le pain, c'était aimer la mère (Dib, 1994 : 71).

Ce lieu emblématique suscite chez l'auteur d'autres souvenirs aussi agréables à raviver qu'à décrire et qui témoignent des rites de toute une société, telles les pratiques des Tlemceniens à l'approche de l'*Aïd-Seghir* ou *Aïd el-Fitr* (la fête musulmane marquant la rupture du jeûne du mois de ramadan). Dib enfant participait à l'un de ces rites en transportant chaque année, une semaine ou deux avant l'Aïd, des dizaines de kilos de gâteaux au four banal afin d'être cuits et, comme tant d'autres enfants, il passait des nuits à faire des allées et venues entre la maison et le four. C'était fatigant mais agréable à vivre : « Mais aussi, je garde encore dans les narines l'odeur d'aneth des gâteaux » (Dib, 1994 : 78).

C'est avec nostalgie et un désir ardent du retour que Dib décrit ce lieu et ces circonstances. En fait, à travers cette remémoration des faits et des lieux, Dib met en exergue ses particularités et ses appartenances identitaires ainsi que celles de tout Algérien.

Un autre lieu a les mêmes fonctions : le marché. Ce lieu caractéristique de l'Algérie où chaque ville, chaque quartier a le sien. À vrai dire, il ne s'agit pas seulement d'un lieu commercial ; bien au-delà,

c'est un lieu socioculturel qui permet aux gens de se connaître, de tisser des liens. Comme l'affirme Sunday Ogbonna Anozie dans sa *Sociologie du roman africain*, le marché « se présente comme un endroit où se déroule le commerce quotidien mais aussi [...] un grand promoteur de rencontre entre les gens et par la suite, un animateur du sens communautaire » (Sunday Ogbonna, 1970 :101).

Le marché du Médresse est l'un de ces lieux du passé qui contribuent à définir et faire reconnaître l'identité d'un Algérien. Dib exprime cette appartenance à travers la question de l'appropriation du territoire.

C'était, je m'en souviens, une fête pour moi que d'accompagner ma grand-mère quand elle y allait faire son marché, que de traîner derrière elle parmi des senteurs vives à vous griser et dans un perpétuel assaut de couleurs, de lumières, d'ombres. Nous n'en parcourions les labyrinthiques méandres que pour revenir sur nos pas, toujours sur nos pas. Là, vous étiez ailleurs. Les Algériens seuls s'approvisionnaient au Médresse, pas les Européens qui avaient leur marché couvert, plus haut (Dib, 1994 : 84).

Cette appartenance spatiale traduit une réalité sociale car l'espace identifie les individus qui le fréquentent. Ainsi, ce lieu disparu amène l'auteur à se remémorer d'inoubliables souvenirs et à rendre hommage à une femme qui l'a marqué, sa grand-mère. Il pleure non seulement la démolition de ce lieu symbolique – « il fut détruit, rasé » – mais aussi la perte de sa grand-mère, grâce à laquelle il a découvert ce monde.

Plus tard, adolescent, je retournais seul au Médresse en souvenir de ma grand-mère, qui n'était plus de ce monde. Il me semblait soudain entrevoir son fantôme aller entre les baraques : fine petite femme aux fins yeux bleu d'eau, aux fines réparties, son haïk accroché à la pointe d'une coiffe conique et librement ouvert sur son joli visage à la peau rosée si tendre (Dib, 1994 : 85).

Dib trace un portrait vivant de sa grand-mère dont il garde des souvenirs très profonds et la décrit avec précision. Celle-ci représente pour lui un passé qu'il aimerait revivre, elle véhicule la manière d'être et de penser d'autrefois.

En outre, Dib restitue la mémoire de ce lieu mnémorique qu'est le Médresse par le biais d'une écriture ekphrastique. Il fait une description minutieuse du marché et relate les faits qui s'y déroulaient

avec précision. Notamment, l'auteur cite d'autres textes où le Médresse fut le cadre spatial de nombreuses scènes :

Des scènes du *Métier à tisser*, et de *Qui se souvient de la mer*, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue, qui donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui encore de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, « Au Café » (Dib, 1994 : 86).

La récurrence des mêmes lieux dans les écrits dibiens et leur existence dans le monde réel attribuent à ses textes une authenticité historique. Ces lieux témoignent de faits historiques réels et gardent les traces du vécu de maintes générations. En se remémorant les souvenirs qui émergeaient de ces lieux et en narrant le quotidien des habitants, Dib restitue tout un patrimoine culturel et historique de l'Algérie profonde.

Mis à part la description de ces lieux symboliques, Dib voudrait restituer à travers son écriture une mémoire collective dont témoignent des personnalités, des célébrations et coutumes référant essentiellement à ses origines, à celles de son pays.

4. *Mémoire collective : personnages et scènes typiques*

Maurice Halbwachs est le principal pionnier du concept « mémoire collective ». Dans l'ouvrage qu'il lui a consacré, Halbwachs reconnaît que la mémoire individuelle doit être en contact avec la mémoire du groupe afin de reconstruire tout souvenir évoqué sur un fondement commun :

Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société. Ainsi seulement, on peut comprendre qu'un souvenir puisse être à la fois reconnu et reconstruit. (Halbwachs, 1950 : 12)

Tout comme Dib, un homme voulant évoquer son passé fait appel aux souvenirs de toute une communauté. Il s'appuie dans sa remémoration des faits sur des repères fixés par sa société et son époque. Nombre de souvenirs évoqués par Dib dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* sont empreints de son milieu. En effet, il puise dans une mémoire

collective propre à son peuple et à sa nation. Nous assistons ainsi à l'écriture d'une mémoire autobiographique, sociale et historique qui ne réfère pas seulement au vécu d'un individu mais à celui d'une communauté toute entière.

La mémoire collective que Dib voudrait restituer à travers son texte inclut non seulement les souvenirs et le vécu de sa ville natale mais aussi les personnalités savantes et religieuses qui ont marqué l'histoire.

Abou Madyan est l'un de ces savants qui a prêté son nom à maints lieux : édifices, monuments voire même porte et village. Dès lors, nous nous intéresserons à ces lieux qui témoignent de cette mémoire collective et qui racontent l'histoire d'un peuple, sa culture et ses croyances. Halbwachs à son tour insiste sur le rôle majeur qu'a le lieu dans la préservation et la restitution de la mémoire collective d'un peuple : « le lieu a reçu l'empreinte du groupe et réciproquement [...] alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes spatiaux » (Halbwachs, 1950 : 85).

Abou Madyan⁴⁰¹, dont le nom résonne aux quatre coins de la ville de Tlemcen, connu dans le langage courant sous le nom de Boumediène, dénommé *al-Ghawth* (le salut des affligés), est un soufi et poète sévillan, « un voyage l'avait, depuis sa lointaine Andalousie, conduit jusqu'ici mais, malade, il ferma les yeux – en l'année de l'Hégire 594 (1198) – à l'endroit même où nous sommes » (Dib, 1994 : 118).

Abou Madyan, qui fut le disciple des grands maîtres tels Al Ghazali⁴⁰², demeura le saint patron de la ville de Tlemcen : « Abou Madyan s'est nourri de la pensée d'un autre maître avant de le devenir lui-même : Al Ghazali » (Dib, 1994 : 118). « Ibn Arabi ne le nommait que comme "le maître des maîtres" » (Dib, 1994 : 119).

Porte, village, mausolée et mosquée portent tous le nom d'Abou Madyan, le maître de la ville de Tlemcen. Ces lieux éponymes rendent

⁴⁰¹ Sidi Boumediène ou Abou Madyane, de son nom complet Choïb Abou Madyane El Andaloussi, né à Cantillana dans la région de Séville en 1126 et décédé à Tlemcen en 1198. Professeur, poète et fondateur de la principale source initiatique du soufisme du Maghreb et de l'Andalousie.

⁴⁰² Abou Hamid Al-Ghazali (1058-1111) originaire de Tus, ville du nord de l'Iran, est l'un des illustres juristes, théologiens et penseurs mystiques islamiques. Il représente le soufisme oriental auquel a été lié Abou Madyane par l'un de ses maîtres marocains, Ibn Hirzihim.

hommage à une culture ancestrale et témoignent du passage de maintes générations ainsi que de la célébration d'immémoriales traditions.

Bab Sidi Boumédienne est la porte la plus connue de la ville de Tlemcen. De cette ancienne porte disparue ne reste que le nom : « cette porte, vous la passiez, et un entassement de cahutes mottées dans la poussière, l'une soutenant l'autre, assemblage de bric et de broc, se révélait à vous » (Dib, 1994 : 93). Et de cette porte naquit sous la même appellation une cité, *Bab Sidi Boumédienne*, qui a été éradiquée à son tour.

Dib décrit avec minutie cette cité, dresse un tableau des activités divertissantes qui s'y pratiquaient. Diseuses de bonne aventure : « [...] ces fortes femmes, des filles du Sud, disait-on d'elles, et le plus incroyable, dévoilées, la figure étonnamment chargée de tatouages, les yeux dévorants à force de khôl » (Dib, 1994 : 96). Conteurs des *Mille et une Nuits* et d'épopées créaient une ambiance de convivialité : « Les conteurs de Bab Sidi Boumédienne montraient, tout autant, des dons de bateleurs et de mimes. Aussi par moment jouaient-ils un épisode de leur récit, ou le dansaient-ils, pour le plaisir d'un public transporté au ciel » (Dib, 1994 : 97). Tous ont été chassés, marchands et artisans. Ainsi, conteurs et diseuses de bonne aventure n'ont plus le droit à la parole. Tout a été démoli, les baraquements abattus et le village en entier détruit.

En dépit de toutes les disparitions et des dévastations, ces espaces perdus matériellement disent une présence que la mémoire garde et que l'écriture reconstitue. Ces lieux, même détruits, témoignent de l'ancrage d'une culture, racontent le vécu et le rituel immuable de toute une population. Et c'est manifestement ces lieux qui ressuscitent chez Dib un passé toujours prêt à rebondir. Ce passé qu'il voudrait déterrer afin de restituer la mémoire d'un lieu.

Toutefois, d'autres monuments ont été édifiés à l'honneur d'Abou Madyan, et qui existent toujours : la mosquée et le mausolée.

Nous tenons à honneur de visiter aujourd'hui son lieu, tout ensemble mausolée et mosquée, un haut lieu : pour être juché au-dessus de la ville, à flanc de montagne, et pour constituer l'espace de recueillement que chacun connaît et fréquente à ses heures (Dib, 1994 : 119).

Dans son pèlerinage, Dib décide de visiter la mosquée et le mausolée d'Abou Madyan, qui se situent dans le faubourg d'El Eubad. Il se dirige vers la mosquée, qui est une annexe du mausolée : « Nous quitterons donc ces champs peuplés, dans la vacuité de l'heure, de présences solaires, et irons vers le pôle qu'indique de son index levé le

minaret de sa mosquée » (Dib, 1994 : 119). Une cour sépare ces deux prestigieux monuments où Dib s'infiltré pour faire face à un espace qui lui parle de son enfance : « S'il m'était possible de franchir cette porte, c'est dans une maison de facture mauresque ordinaire que j'entrerais et, de nouveau, je serai face à l'enfant que je fus » (Dib, 1994 : 121).

Il a pénétré dans cette demeure qui a éveillé en lui d'indélébiles souvenirs telle la célébration de la *waâda* qui s'y organisait. De cette tradition ancestrale qui est loin d'être « [...] une occasion supplémentaire de se goberger et de prendre du bon temps. Son but : honorer la promesse qu'on a prononcée au chevet de son enfant malade, et qui était, à la guérison, de nourrir des pauvres durant quelques temps » (Dib, 1994 : 121). Dib n'était pas qu'un simple spectateur. Enfant, il lui arrivait de tomber malade, puis de guérir. Sa famille, comme tant d'autres, célébrait cet événement par une *waâda* qui se tenait dans cette maison sous la protection de Sidi Boumédiène. Les invités prioritaires de cette cérémonie sont les pauvres qui venaient, grands et petits, hommes et femmes, apaiser leur faim et faire la fête « dans les limites de bienséance qu'impose le respect des lieux » (Dib, 1994 : 122).

Ce rituel ancestral que pratiquent les Tlemcenien en particulier et les Algériens en général jusqu'à nos jours permet la perpétuation des traditions et coutumes, consolide les liens avec les ancêtres et incite à l'enracinement culturel des générations futures dans leur pays d'origine, l'Algérie.

C'est ainsi que Dib a choisi d'exprimer cet ancrage culturel dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* où il a exprimé une exigence d'enracinement et un besoin de retour aux origines. Il a décrit, dépeint et représenté avec minutie les lieux de son enfance, toujours présents ou disparus, en retraçant notamment les événements qui s'y déroulaient. De ce fait, Dib a réussi, non seulement à raviver ces lieux perdus et oubliés, mais aussi à rendre hommage à l'histoire de sa ville, voire de son pays.

Conclusion

Nous avons tenté de mettre en relief les différents procédés textuels que Dib a maniés afin d'attribuer aux faits racontés une certaine véridicité et authenticité. L'époque, les personnages, les célébrations et essentiellement les lieux ont assigné au texte une dimension autobiographique. Les photographies aussi témoignent de l'histoire, de la culture et du vécu de l'auteur et de sa ville natale.

Par le biais d'une écriture mnémonique et via un récit de témoignage, Dib restitue la mémoire des lieux qui attestent les faits qui s'y sont déroulés. Qu'ils soient disparus ou changés à jamais, ces lieux furent le théâtre des événements marquants de la vie de toute une communauté. Ils véhiculent et communiquent la culture, les rites et mœurs des Tlemceniens des années quarante.

En se remémorant ces lieux perdus et en faisant ressurgir les vieux souvenirs qui s'y rattachent, Dib est en quête de soi. Il voudrait recouvrer ses origines en recherchant les traces de son passé, un passé personnel et littéraire. D'ailleurs, « l'écriture de M. Dib est celle de son existence. Elle se situe dans la quête de son propre être que développe sa conscience » (Sari Mostefa Kara, 1995 : 184).

À travers ce retour vers les lieux originels, Dib a reconstitué un espace annihilé et a donné l'impression qu'il existe toujours. C'est ainsi qu'il a réussi, non seulement à restituer la mémoire de sa ville natale, mais aussi à rendre hommage à l'histoire des siens.

*Wassila Latroch
Nassima Kacimi Guellil
Université de Tlemcen*

Bibliographie

- ANOZIE, Sunday Ogbonna. *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest africain*. Paris : Aubier-Montaigne, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1958.
- BAURET, Gabriel. « Autobiographie littéraire et autobiographie photographique », *Les Cahiers de la photographie*, n° 13, 1984.
- BONN, Charles. *Problématiques spatiales du roman algérien*. Alger : ENAL, 1986.
- CAMUS, Albert. *L'énigme*. Paris : Gallimard, 1965.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont et éd. Jupiter, [1969] 1982.

- DIB, Mohammed. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris : Revue noire, 1994.
- GHEBALOU, Yamilé, EP HARAOUI. *Esthétique de la difficulté et poétique du devenir dans l'œuvre de Mohammed Dib et celle d'Abdelwahab Meddeb*. Thèse. Université de Lyon 2, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France, 1950.
- REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin, 2009.
- SARI-MOSTEFA-KARA, Fewzia. «Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 181-187.

**B
A
B
E
L**

LITTÉRATURES PLURIELLES

N° 40-2019



Écritures minoritaires de la mémoire
dans les Amériques

**B
A
B
E
L**

Écritures minoritaires de
la mémoire dans les
Amériques

N° 40-2019

UNIVERSITÉ DE TOULON
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines

Sommaire

Foreword / Préface, par Alecia McKenzie

Introduction, par Anne Garrait-Bourrier et Christine Dualé

Ce que le présent doit à la mémoire

Ève Portal : Témoigner des minorités pour réécrire l'altérité chez James Baldwin ?

Tatiana Viallancix : La Danse des Esprits au-delà de Wounded Knee : un épisode historique signifiant de l'expression du mineur et du tiers-espace

Christine Grad : Expressions artistiques, mémoire d'une histoire traumatique et interpellation politique

Pauline Amy de la Bretèque : Memorial Excursion and Errancy in Paule Marshall's *Praisesong for the Widow*

L'écriture mémorielle contre la domination : une responsabilité narrative, linguistique et artistique

Nicole Ollier : Voix jamaïcaines : Olive Senior, une révolution tranquille

Claude Julien : John Edgar Wideman's *Writing to Save a Life*: Only connect

Héloïse Thomas : Inventories, Catalogs and Venuses: Excavating the Archive in Robin Coïte Lewis's *Voyage of the Sable Venus*

Patrycja Kurjatto Renard : Recovering from Amnesia in Octavia Butler's Texts

Mémoire résiliente et réinventée

Diane Sabatier : Une Haïtienne-Américaine en quête de mémoire à Haïti dans "The Missing Peace" d'Edwidge Danticat

Yannick Blec : Réinvention de la mémoire noire étatsunienne dans les récits du Black Arts Movement

Ineke Bockting : The In-Between of Jazz and the Blues: Beyond Marginality in Esi Edugyan's *Half-Blood Blues*

Écritures mineures de la mémoire : entre subversion des normes et politique révolutionnaire

Françoise Clary : La portée révolutionnaire du discours afro-caribéen ou les défis d'une écriture mineure

Christine Dualé : Re-Presentation and Re-Memory of the Southern Landscape in Cane: Jean Toomer's Memorial Minor Writing

Marlène Barroso-Fontanel : Voix rebelle(s) : minoration/re-création/révolution dans quatre romans de Toni Morrison

Lucile Reynal de Saint Michel : *True Grit* et son héroïne, Mattie Ross : une voix pour les femmes ?

Varia

Marion Brun : *Corniche Kennedy* de Maylis de Kerangal : une pensée de midi ?

Wassila Latroch et Nassima Kacimi : Mémoire d'un lieu dans *Tlemcem ou les lieux de l'écriture* de Mohamed Dib

Prix: 12€
ISSN: 1277-7897



Sommaire

Foreword / Préface , par Alecia McKenzie	9
Introduction , par Anne Garrait-Bourrier et Christine Dualé	13
<i>Ce que le présent doit à la mémoire</i>	31
Ève Portal	
Témoigner des minorités pour réécrire l'altérité chez James Baldwin ?	33
Tatiana Viallaneix	
La Danse des Esprits au-delà de Wounded Knee : un épisode historique signifiant de l'expression du mineur et du tiers-espace	49
Christine Grard	
Expressions artistiques, mémoire d'une histoire traumatique et interpellation politique	79
Pauline Amy de la Bretèque	
Memorial Excursion and Errancy in Paule Marshall's <i>Praisesong for the Widow</i>	97
<i>L'écriture mémorielle contre la domination : une responsabilité narrative, linguistique et artistique</i>	123
Nicole Ollier	
Voix jamaïcaines : Olive Senior, une révolution tranquille	125
Claude Julien	
John Edgar Wideman's <i>Writing to Save a Life</i> : Only connect	149
Héloïse Thomas	
Inventories, Catalogs and Venuses: Excavating the Archive in Robin Coste Lewis's <i>Voyage of the Sable Venus</i>	177
Patrycja Kurjatto Renard	
Recovering from Amnesia in Octavia Butler's Texts	203
<i>Mémoire résiliente et réinventée</i>	229
Diane Sabatier	
Une Haïtienne-Américaine en quête de mémoire à Haïti dans "The Missing Peace" d'Edwidge Danticat	231

Yannick Blec	
Réinvention de la mémoire noire étatsunienne dans les récits du Black Arts Mouvement	251
Ineke Bockting	
The In-Between of Jazz and the Blues: Beyond Marginality in Esi Edugyan's <i>Half-Blood Blues</i>	283
<i>Écritures mineures de la mémoire : entre subversion des normes et politique révolutionnaire</i>	299
Françoise Clary	
La portée révolutionnaire du discours afro-caribéen ou les défis d'une écriture mineure	301
Christine Dualé	
Re-Presentation and Re-Memory of the Southern Landscape in Cane: Jean Toomer's Memorial Minor Writing	325
Marlène Barroso-Fontanel	
Voix rebelle(s) : minoration/re-création/révolution dans quatre romans de Toni Morrison	351
Lucile Reynal de Saint Michel	
<i>True Grit</i> et son héroïne, Mattie Ross : une voix pour les femmes ?	367
<i>Varia</i>	389
Marion Brun	
<i>Corniche Kennedy</i> de Maylis de Kerangal : une pensée de midi ?	391
Wassila Latroch et Nassima Kacimi	
Mémoire d'un lieu dans <i>Tlemcem ou les lieux de l'écriture</i> de Mohamed Dib	405
Ont contribué à ce numéro	423

Résumé de la thèse

Dès son jeune âge et tout en poursuivant ses études, Dib s'est initié au tissage et à la comptabilité. Il a exercé plusieurs métiers dans différents domaines : dessinateur de maquettes de tapis, instituteur, employé des chemins de fer, interprète auprès des armées alliées, journaliste et notamment écrivain. Il a exploré différents milieux de la classe moyenne de la société tlemcennienne où il s'est approché de très près du petit peuple dont les aspirations réprimées, qui étaient siennes aussi, ont fait l'objet de ses premiers écrits. C'est d'ailleurs grâce à sa formation initiale largement diversifiée que son sens d'observation et son esprit critique se sont amplement affinés. Son écriture en témoigne.

L'importance de l'œuvre dibienne dans la littérature algérienne d'expression française est largement reconnue depuis sa parution. Dib est incontestablement une des plus grandes figures de la littérature contemporaine de par sa production prolifique et son exigence esthétique extrêmement rigide. Cette œuvre substantielle qui rassemble poèmes, romans, nouvelles et pièces théâtrales est qualifiée de variée dans sa forme et dans son expression. L'originalité de son œuvre réside dans la forme narrative caractérisant ses écrits qui oscille entre la prose et les vers. Autrement dit, dans le récit dibien à caractère multiforme, nous assistons à une certaine contamination des genres de laquelle s'ensuit une poétisation de la prose romanesque et une certaine narrativisation de la poésie. Dès lors, l'œuvre dibienne est l'écho d'un dialogue qui se renoue en permanence entre la réflexion personnelle de Mohammed Dib et sa création littéraire.

L'écriture dibienne se caractérise par une certaine récurrence des mêmes thèmes, mêmes lieux et mêmes personnages. Cependant cette récurrence est très enrichissante dans la mesure où les thématiques qui reviennent sont constamment renouvelées en fonction des exigences du contexte politique, historique, social ou autres. Ces thèmes travaillés et retravaillés constituent un réseau consistant de sens où notions et conceptions s'enchevêtrent et s'entrecroisent d'un roman à l'autre.

Par ailleurs, nous ne pouvons aborder l'écriture de Dib sans procéder à une certaine classification de ses œuvres. Cela nous permet d'ailleurs de mettre en relief le processus d'écriture mené par Dib tout au long de son parcours littéraire. En effet, chaque époque est marquée par un "type" particulier d'écriture. Ainsi, la première période allant du triptyque Algérie composé de *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) jusqu'à *Un Été africain* (1959) s'inscrit dans un mode d'écriture réaliste tandis que la deuxième phase qui comprend principalement *Qui se souvient de la mer* (1962), *Cours sur la rive*

sauvage (1964) et le recueil de nouvelles *Le Talisman* (1966) s'insère dans l'univers fantastique où sont déployés différents procédés imaginatifs de science-fiction. Quant à la troisième période constituée de *La Danse du Roi* (1968), *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) met en scène un néo-réalisme à travers lequel est mis en place un double circuit du sens : l'un patent, qui revient à un certain réalisme teinté de symbolisme et l'autre latent, sous-jacent s'inscrivant dans une écriture ésotérique du monde. Ensuite, Dib s'éloigne de l'Algérie comme espace romanesque pour situer son récit à Paris dans *Habel* (1977) et les mers et les neiges des pays nordiques dans la trilogie nordique composée de *Les Terrasses d'Orsol*, 1985 ; *Le Sommeil d'Eve*, 1989 ; *Les Neiges de marbre*, 1990.

Loin d'être exhaustive, la bibliographie que nous venons de citer n'est qu'indicative d'une trajectoire d'écriture multiforme, hétérogène et complexe où se déploie un processus d'écriture extrêmement riche et approfondi.

Notre lecture des romans dibiens nous a permis de constater que l'œuvre de Dib s'avère emprunte d'une géographie intime où des impressions très intenses de l'espace s'y manifestent. C'est dire que l'espace, à la fois intérieur et extérieur, est au cœur de ses préoccupations. Au premier abord, l'espace dibien, matrice de son œuvre est un espace géographique, celui de sa ville natale, Tlemcen.

Dans le récit dibien constamment en prise avec le réel, les lieux qui y sont déployés révèlent la singularité du paysage. Dès lors, l'étude des lieux qui composent ce paysage permettrait d'en tirer les spécificités. Autrement dit, l'espace dibien est structuré en lieux qui se trouvent en thématique majeure, significative.

Qu'il s'agisse uniquement de situer l'intrigue dans un espace ou de raconter l'espace lui-même, Dib comme tout autre écrivain situe les événements et les personnages de son récit dans des lieux particuliers. Référentiels, oniriques ou symboliques, ces lieux permettent la contemplation, l'observation, l'exploration, l'errance etc. Les lieux peuvent donc s'opérer dans le récit comme de simples décors ou agissent comme miroir de l'état d'esprit des personnages comme ils peuvent aussi intervenir comme acteur dans le récit, ils influent clairement sur le cours des événements.

Nous nous proposons dans la présente thèse d'analyser les lieux diégétiques dans toutes leurs formes : référentiels, symboliques ou mémoriels dans le récit dibien. C'est dire que nous voudrions aborder le lieu dibien en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue et le temps. Ainsi, nous parviendrons à comprendre à travers notre

analyse des lieux à quelle nécessité interne du roman répond l'organisation des lieux et leur représentation. Cela dit, notre recherche a pour objectif d'analyser la dynamique reliant le logos/ topos à savoir le texte littéraire et les lieux évoqués dans le corpus. L'espace devient alors un vecteur par intermittence entre le texte littéraire et le sens que celui-ci véhicule. Notre intention est de démontrer que les lieux n'ont pas seulement une fonction descriptive ou nostalgique ; ils ne sont pas seulement des lieux inoffensifs sur lesquels s'inscrit l'intrigue mais ils s'introduisent comme réalité génératrice du récit même.

Le choix de notre axe de travail résulte bien évidemment de l'influence de nos lectures. A vrai dire, en lisant les écrits de Mohammed Dib, nous ne pouvons qu'être impressionnés par le nombre considérable des lieux évoqués dans son œuvre et par la façon dont ils sont représentés. Nous nous apercevons ainsi à quel point ces lieux influencent sur les personnages et les actions. Mohammed Dib met en scène des lieux représentatifs qui véhiculent un sens et qui contribuent remarquablement à l'organisation de la narration voire à créer dans ses romans une unité dynamique.

Dès lors, comment les composantes de la diégèse contribuent-elles à la représentation de l'espace en général et des lieux en particulier, dans l'œuvre dibienne ? Quels liens attachent l'élément lieu aux personnages et à l'auteur même ? Notamment, quelles interrelations s'établissent avec les lieux et en quoi contribuent-ils à créer dans le récit une unité dynamique ? Comment l'espace devient-il essentiel dans la construction narrative du roman donc du sens ? Peut-on dire que cette poétique des lieux contribue-t-elle à la dynamique du processus d'écriture ?

Nous aborderons dans notre analyse maints axes qui nous permettrons d'apporter des réponses à nos questionnements à savoir la représentation des lieux dans l'œuvre dibienne et les procédés mis en œuvre pour les traduire ; leurs fonctions dans chaque roman ; leur nature et leur sens ; ainsi que les lieux romanesques considérés comme l'image d'une conception du monde.

Ce qui nous captive dans notre corpus¹ dont les romans n'appartiennent pourtant pas à la même époque ni au même type d'écriture est la perpétuelle quête de sens menée par Dib dans

¹ Notre corpus comprend cinq œuvres dibiennes :
DIB Mohammed, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.
DIB Mohammed, *L'Incendie*, Paris, Le Seuil, 1954.
DIB Mohammed, *Le métier à tisser*, Paris, Le Seuil, 1957.
DIB Mohammed, *Si Diable Veut*, Paris, Albin Michel, 1998, [présente édition : Alger, Hibr, 2015].
DIB Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Revue Noire, 1994.

l'ensemble de son œuvre. Et c'est à travers la poétique des lieux dibiens que se concrétise ce rapport complexe établi entre un moi, un monde et une écriture. Le lieu contribue efficacement à rendre compte du rapport conflictuel qu'entretient Dib au monde. C'est à travers le lieu que Dib s'interroge sur son appartenance au monde, son identité où il met en jeu sa pensée et son écriture. Nous voudrions ainsi étudier la poétique des lieux dibiens en questionnant son œuvre dans laquelle se déploie un parcours structurel et un dispositif poétique singulier qui s'articule sur les liens entre l'auteur et les lieux, ces lieux que l'écriture dibiennne investit dans le récit, recrée et multiplie. En effet, les lieux représentés par le récit dibien sont déterminés principalement par la situation du narrateur.

Dans la structure romanesque dibiennne, l'écriture extrêmement fluente des lieux, quoi que a priori référentiels, tend à recréer ces lieux et à mettre en évidence leur dimension symbolique. Ces lieux sont entretissés des impressions et sensations des personnages et / ou du narrateur. Cette réécriture des lieux met en relief des lieux ressentis et non seulement observés. Cela dit, cette géographie imaginaire dibiennne traduit en réalité une essence car « l'espace du récit englobera des représentations mentales [...] Vécue dans l'acception la plus large, cette sorte d'espace traduit une manière d'être, une véritable expérience existentielle.²»

Dès lors, aborder la « poétique des lieux dans l'œuvre dibiennne » revient donc à s'interroger sur les procédés d'écriture spécifiques qui contribuent à une représentation singulière de l'espace, d'ordre littéraire. Dans ce sens, Bertrand Westphal s'interroge sur la « relation » nécessairement « labile au référent » que suppose la transposition d'un lieu dans le texte car pour une telle pratique, tout écrivain procède à sa guise à une véritable reconfiguration des lieux voire même à une pure création. Suite à notre lecture, nous remarquons que les lieux dibiens se rapprochent et s'éloignent à la fois de la réalité car le récit dibien nous offre une vision objective et subjective des lieux et des êtres qui les habitent. Les lieux sont donc mystifiés et en même temps décrits avec un réalisme minutieux.

Dans la présente recherche nous mènerons différentes analyses qui nous permettront d'aborder la notion de lieu dans toutes ses dimensions. Nous allons donc recourir à une analyse figurative, thématique et axiologique³ des lieux. C'est dire qu'il nous a semblé pertinent

² JEAN WEISGERBER. *L'espace romanesque*, Coll. « Bibliothèque de littérature comparée », Lausanne, L'âge d'Homme, 1978, p. 12.

³ Hébert Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, version numéro 5.2, dans Louis Hébert (dir.), 2016.

d'appliquer une telle analyse à l'étude des lieux dans notre corpus. En effet, le figuratif recouvre «dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur.⁴» Autrement dit, à travers cette analyse nous mettrons en exergue les différentes caractéristiques du lieu, d'une importance particulière, décrites par le narrateur et / ou le personnage. A vrai dire, c'est le côté perceptible du lieu qui fera l'objet de notre étude comme point de départ.

Tandis que l'analyse thématique qui «se caractérise par son aspect proprement conceptuel⁵», nous permettrait de déceler le sens caché des lieux et les liens intimes qu'ils entretiennent avec les thèmes récurrents dans le récit dibien.

Quant à l'analyse axiologique qui « repose sur ce qu'on appelle la catégorie thymique, c'est-à-dire l'opposition euphorie/dysphorie. À partir de cette opposition, on produit l'inventaire des modalités axiologiques. Les principales modalités sont : l'euphorie, la dysphorie, la phorie (euphorie et dysphorie en même temps : ambivalence) et l'aphorie (ni euphorie ni dysphorie : indifférence) », nous aide à étudier l'espace dibien comme un monde fait d'oppositions et d'ambivalences. Nous nous pencherons donc sur le système à double polarité qui caractérise nettement la poétique dibienne des lieux.

Aussi, à travers une analyse interprétative, nous aborderons l'épaisseur symbolique des lieux et sa dynamique à travers les différents récits dibiens. Cette étude se focalise non seulement sur les lieux mais elle met en évidence l'influence que peuvent exercer ces lieux sur l'état d'esprit des personnages, leur prise de position et leur vision du monde. En effet, comportements, attitudes, opinions et sentiments du personnage dépendent du lieu qu'il habite ou qu'il côtoie. En effet, après avoir repéré, inventorié et décrit les lieux, nous devons nous intéresser à leur fonction dans le récit à travers l'interprétation des valeurs qu'ils véhiculent car il ne s'agit pas d' « une simple topographie ; il est en même temps, et à tous les niveaux, le support d'une axiologie.⁶».

Notamment, l'étude de la symbolique des lieux se lie à ce que Bachelard considère comme une « topo-analyse » et que Bourneuf définit comme étant une analyse qui aborde l'espace dans

⁴ COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette. 1991, p. 163.

⁵ *Ibid.*

⁶ DENIS Bertrand, *L'Espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, p. 59.

son rapport avec l'auteur « il renvoie, souligne-il, de la représentation de l'espace dans une œuvre, de son «image» à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation. ⁷». Quant à notre analyse, elle s'inscrit de plus dans ce que Mitterand appelle « éthologie de l'espace », c'est dire comment les personnages occupent leur « territoire ⁸»

De même, nous sommes amenés à identifier les procédés qui contribuent à rendre visible et sensible cette textualisation des lieux dans le récit dibien à savoir la description. Est-elle continue, complète ou par fragments faite en suivant le déplacement des personnages ?

Dans une perspective diachronique la poétique dibienne des lieux subit un processus de mutation voir d'évolution qui donne naissance à une nouvelle écriture à savoir l'écriture symbolique et fragmentaire. À l'issue de notre analyse des lieux dibiens, nous devons dès lors expliquer comment les lieux contribuent-ils dans cette transmutation et cette dynamique du processus d'écriture.

L'objectif de notre travail est donc d'étudier « la topographie spécifique qui [...] donne sa tonalité propre⁹ à chaque roman de notre corpus. C'est la poétique des lieux, enchantés qu'ils soient ou désenchantés, qui réfère à chaque récit les caractéristiques d'ouverture ou de fermeture, du mouvement ou de l'immobilité, du dedans ou du dehors, de l'éclairage ou de l'obscurité, du haut ou du bas, du centre ou de la périphérie etc. Notamment, à travers le traitement de la poétique des lieux dans l'œuvre dibienne nous tenons à démontrer que les lieux ne sont pas que l'objet d'une simple description mimétique, bien plus, les lieux sont « actantialisés », ils sont actifs voir « actants » tout comme les personnages. Dès lors, l'étude des lieux telle que nous l'entreprenons dans notre thèse, nous conduira, au bout du compte à une lecture idéologique de l'œuvre dibienne où l'écriture des lieux est révélatrice de l'idéologie de l'auteur, « On voit mal, écrit Mitterand, qu'une réflexion sur la fonction du lieu romanesque ne débouche pas sur un repérage des présupposés implicites, c'est-à-dire sur une idéologie - par où l'on reviendrait, en fin de compte, à la thématique.¹⁰ »

⁷ BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 77-94, p. 80.

⁸ In Mitterand Henri, « Le roman et ses " territoires " : l'espace privé dans *Germinal* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°3, 1985, p.413.

⁹ GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983, p. 89.

¹⁰ MITTERAND Henri, « Le roman et ses " territoires " : l'espace privé dans *Germinal* » in *RHLF*, 1985, n°3. P. 413.

Dans notre thèse nous répartissons notre analyse de la poétique des lieux dibiens sur trois chapitres.

Dans le premier chapitre de notre thèse, nous abordons d'abord, dans un cadre littéraire, les notions et concepts clés de notre recherche entre autres la notion de lieu et celle de l'espace. De plus, nous mettrons en relief les liens étroits entre le lieu et l'espace. Il nous est aussi indispensable d'aborder les différentes conceptions du lieu utiles à notre étude. Nous tenterons par la suite de définir la poétique du lieu telle menée dans notre analyse afin de bien cerner la visée et les objectifs de notre analyse. Après avoir traité les prolégomènes théoriques nécessaires à notre travail, nous analysons, dans ce même chapitre, corpus à l'appui, la représentation du lieu dans l'œuvre dibiennne et les processus d'écriture qui y contribuent.

Nous consacrons le deuxième chapitre à l'étude de la symbolique des lieux dans les textes dibiens. A vrai dire, même si ces lieux majoritairement référentiels contribuent à situer la fiction dans une certaine véracité, ils n'ont en pas moins une très profonde fonction symbolique. Dès lors, nous insistons dans la présente partie sur le rapport des lieux à l'identité et à l'altérité. Nous tentons de déceler la charge significative voire le sens caché des différents lieux à travers l'exploration de l'espace par les personnages et les sensations qui en découlent. Nous essayons ainsi de décrire et d'interpréter la géographie symbolique qui se dessine dans l'ensemble de l'œuvre dibiennne et qui traduit non seulement une vision de soi et de l'autre mais surtout une perpétuelle quête de sens.

Dans le troisième chapitre, nous abordons deux points essentiels à notre analyse. En premier lieu, nous nous pencherons sur la bipolarisation spatiale qui caractérise la poétique dibiennne des lieux dans l'ensemble de son œuvre. Nous mettons en exergue les différentes ambivalences et oppositions qui structurent la spatialité des récits en interprétant leur charge significative, symbolique et en démontrant leur retentissement sur les personnages et / ou le narrateur et sur le récit même. Nous traitons en second lieu, l'une des caractéristiques majeures de l'écriture dibiennne qu'est l'écriture fragmentaire. Nous abordons les textes fragmentaires à travers l'étude de la mise en place d'une topographie fragmentée qui participe à la dynamique du processus d'écriture de Mohammed Dib.

Notre travail s'est fondé sur cinq concepts majeurs : *Lieu, quête, identité, sens et écriture*. Nous avons abordé l'œuvre dibiennne en nous basant particulièrement sur le rôle que joue le lieu dans la représentation du monde, la construction identitaire et la quête de sens que mène Dib à travers son écriture. Après notre lecture analytique des lieux dibiens, nous avons constaté que

le lieu ne se réduit pas à un simple emplacement, cette composante narrative, réelle qu'elle soit ou imaginaire véhicule toute une mémoire, individuelle ou collective. Aussi, le lieu décrit, raconté par Dib est porteur de valeurs, de symboles hérités du passé. A travers le lieu originel, tout être affirme son appartenance, son ancrage et revendique son identité. De ce fait, Dib recourt à toute une poétique, mobilisant différents types de procédés textuels et ralliant toutes les composantes de la diégèse afin que le lieu ait un lien étroit à la construction du sens dans chaque œuvre.

Les lieux dibiens oscillent entre le « réel » ou ce qu'on considère comme étant des lieux référentiels et « l'imaginaire » qui abrite le plus souvent des lieux mémoriels et quelques fois ceux proprement imaginaires. Les lieux de notre corpus sont quasiment les mêmes mais leur représentation changent selon le contexte historique, social et politique de l'œuvre et selon la situation personnelle de l'auteur. D'ailleurs, nous avons pu, à travers notre analyse des lieux, repérer deux "types" d'espace : l'un s'inscrivant dans un réalisme, teinté quand même de symbolisme, qui est prégnant dans le triptyque Algérie. Tandis que le second s'inscrit beaucoup plus dans le symbolique, le mémoriel donc dans l'incertain exprimant les séquelles de l'exil telles l'aliénation et la perte.

Néanmoins, mêmes les lieux repérables géographiquement sont réinventés voire réécrits par Dib. En effet, Tlemcen qui demeure le lieu d'inspiration du romancier et le cadre spatial de toutes les œuvres de notre corpus, se trouve constamment transfigurée selon ses sensations et ses desseins. De plus, Dib nous a permis de connaître de plus près divers et importants lieux de sa ville natale : lieux culturels, tels le mausolée et la mosquée de Sidi Boumediène, lieux légendaires tels les rochers « Les trois frères », lieux intérieurs telles les maisons tlemceniennes ainsi que villages, quartiers et rues. Ces lieux pourtant référentiels ne sont pas décrits uniquement pour "calquer" le réel, bien plus, ces lieux poétisés, chargés de sens s'inscrivent dans la narration et produisent à leur tour un sens global.

D'ailleurs, dans la *Trilogie Algérie*, la représentation des lieux n'a pas d'intérêt en soi pour Dib étant donné qu'on ne perçoit pas l'intention d'identifier précisément l'espace de référence. C'est la raison pour laquelle l'enjeu de notre étude était de nous interroger sur la signification de ce choix d'écriture des lieux en nous basant sur le rapport qu'ont ces lieux à soi, au monde et à l'Autre. L'écriture des lieux dans l'œuvre dibienne a essentiellement pour fondement le vécu de l'être et non la description minutieuse de son cadre de vie. Autrement dit, l'Homme est au centre de l'œuvre dibienne et c'est son rapport au monde qui prime.

Cela étant dit, l'écriture dibienne, celle des lieux en particulier, est loin de s'inscrire dans un mimétisme absolu. L'œuvre dibienne se fonde sur une géographie diégétique complexe où s'entremêlent les images mémoriels et les détails d'un réel décrit minutieusement, tel le confirme Dib dans *L'arbre à dire* : « Je suis un visuel, un grand œil ouvert.¹¹»

Les lieux ne sont pas tous inscrits dans le texte de la même manière, la modalité de leur écriture varie selon leur importance et leur rôle dans la construction du sens. Certains lieux sont cités sans être décrits, il semble que leurs caractéristiques physiques ne sont pas trop essentielles à la trame narrative. Tandis que d'autres sont décrits vaguement sans fournir leurs moindres détails. Cependant, d'autres lieux ne sont même pas nommés, le lecteur doit les reconnaître à travers un indice tel un décor, une atmosphère, ou même un personnage.

Notamment, les lieux dans l'œuvre dibienne ont une identité géographique et sociale. De différents types, ces lieux peuvent être des lieux intérieurs ou extérieurs ; lieux ouverts ou fermés ; lieux publics ou intimes ; lieux citadins ou riverains ; non-lieux ou hauts-lieux ; réels ou imaginaires. Tous sont actifs, représentatifs et signifiants et sont étroitement liés aux implications identitaires.

A travers sa représentation des lieux, réels qu'ils soient ou imaginaires, Dib invente de nouveaux lieux et cela en recourant à une poétique à triple processus : d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. Dès lors, nous avons d'abord analysé, corpus à l'appui, la dimension esthétique du lieu dibien, c'est dire que nous nous sommes intéressés à la façon dont les lieux sont décrits, transfigurés et réinventés. Ensuite, nous nous sommes penchés sur la dimension mémorielle des lieux dans la mesure où ces derniers constituent un embrayeur de la mémoire ravivant un passé et des souvenirs. Et enfin, nous avons abordé la dimension symbolique et poétique à travers laquelle Dib recourt à divers paramètres textuels et extratextuels afin de conférer à ses lieux une identité et une écriture spécifique.

En abordant le lieu comme processus d'esthétisation dans la poétique dibienne des lieux, nous avons mis l'accent sur *le regard descripteur* via lequel nous parvenons à avoir une image du lieu représenté. Toutefois, la description dibienne des lieux est essentiellement réaliste et n'a pas souvent cette ambition ornementale, surtout dans la Trilogie Algérie et dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Tel est le cas des noms de lieux qui sont tous réels, tout comme les lieux eux-mêmes. Cela dit, tant que le lieu est réel tout ce qui s'y associe l'est, ce qui confère plus

¹¹ Dib Mohammed, *L'arbre à dire*, op.cit., p. 111.

l'authenticité à son œuvre et permet au lecteur de se reconnaître. Dib manie avec soi son monde romanesque tissé de réel et de fiction.

En outre, Dib attribue plus d'esthétique aux lieux extérieurs comme la nature, le paysage qu'aux lieux intérieurs. Nous ne pouvons donc épargner la représentation esthétisée que l'auteur attribue aux lieux décrits même si ces derniers sont réels. Dib transforme son expérience visuelle en création artistique. Il parvient à picturaliser le monde extérieur et à en donner une vision nouvelle, différente des lieux et des habitations qui ne saurait coïncider avec la réalité.

Ainsi, nous assistons, dans la poétique dibienne des lieux, à d'innombrables représentations esthétiques des lieux inspirant le plus souvent tristesse et mélancolie car les textes dibiens s'inscrivent dans la tradition littéraire algérienne des romans de la terre ou plutôt des romans de la perte de la terre. Autrement dit, Dib vise à représenter des lieux dépossédés, dépouillés, voire même détruits. La perte de la terre, cet espace extrêmement signifiant, a marqué l'auteur et a eu un impact sur son écriture. Qu'il soit colonisé ou exilé, le personnage et/ou le narrateur dibien exprime constamment le sentiment de solitude et d'abandon en décrivant les lieux. D'un paysage aride qui inspire la mort et d'une nature désolée Dib arrive à en faire une représentation esthétisée.

La description dibienne des lieux passe le plus souvent par le point de vue subjectif d'un personnage. C'est dire que Dib recourt constamment à motiver sa description des lieux en y introduisant le regard descripteur¹² d'un personnage ou en mettant l'accent sur son état d'esprit. De ce fait, la description des lieux n'interrompt guère la temporalité du récit, elle s'y trouve insérée et assure ainsi sa continuité. Les passages descriptifs ne se détachent point du récit, ils le complètent et intègrent complètement la trame narrative.

A travers la description, Dib met en œuvre son savoir stylistique où il déploie métaphores, adjectifs pittoresques et figures de tout genre afin de dépeindre le réel et de le restituer. La ville de Tlemcen nous est dépeinte à travers le regard de Dib et par le biais d'un processus d'esthétisation où l'espace et les lieux décrits se transforment en spectacles, scènes et tableaux. Les procédés descriptifs mis en œuvre par Dib dans sa représentation esthétisée des lieux permettent de transformer l'image verbale donnée par le texte en une image visuelle créée par l'artiste qu'est Dib. Cette image de Tlemcen n'est en fait que celle de toute l'Algérie que porte

¹² Un terme emprunté à Philippe Hamon de son ouvrage intitulé « Du descriptif ».

Dib dans son cœur et qu'il voudrait rendre impérissable, immortelle en mettant en avant l'aspect réaliste de ses lieux.

Ainsi, la description dibienne des lieux est beaucoup moins décoratrice que révélatrice. Elle met en exergue les spécificités des lieux susceptibles d'influencer les dispositions d'esprit des personnages. Tout est signifiant dans la représentation esthétisée que fait Dib des lieux, formes, couleurs, odeurs, atmosphère, tous ces éléments conditionnent les personnages, le récit donc le sens. De ce fait, les liens entre le décor romanesque et le comportement des personnages s'avèrent extrêmement étroits.

Notamment, Dib recourt à un deuxième procédé lui permettant la représentation des lieux, qu'est le processus d'intériorisation. En tant qu'exilé, ayant subi une déterritorialisation imposée, Dib ne peut que faire appel à sa mémoire pour reconstituer les lieux du passé absents de son univers. Le lieu devient dès lors le point essentiel d'une cartographie intérieure et la matrice de la création littéraire car il converge rêve et réalité. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* est l'ouvrage qui témoigne le plus de la restitution des lieux par le biais de la mémoire. Dans cet ouvrage clé, les lieux évoqués, le plus souvent déçus, font corps avec le romancier. C'est à travers les pulsions, les désirs et l'imagination que Dib parvient à retranscrire ces lieux absents, lointains et dépossédés. Cela dit, Dib exprime de par l'évocation des lieux biographiques une reconnaissance de ses origines mêlées d'une certaine amertume du retour vers un passé qui l'émeut. La vivacité de ses souvenirs contribuent non seulement à restituer les lieux de son enfance mais surtout à sentir et faire sentir au lecteur la présence de ce qui est absent voire perdu. Dib restitue la mémoire de ces lieux mnémoniques via une écriture ekphrastique et revit chaque souvenir vécu dans ces lieux, détruits ou métamorphosés, afin de redonner vie à un espace qui raconte l'histoire de tout un peuple. Dès lors, Dib puise dans une mémoire collective propre à l'Histoire de son peuple et de sa nation. Le lieu est donc témoin et acteur d'une mémoire autobiographique, sociale et historique qui ne réfère pas seulement au vécu d'un individu mais à celui d'une communauté toute entière. Cela dit, l'écriture dibienne des lieux permet à Dib de saisir un passé à jamais révolu et de mener une quête de soi à travers le retour aux lieux originels.

Un troisième processus est mis en œuvre dans la représentation dibienne des lieux. Il s'agit en fait du processus de poétisation à travers lequel Dib réfère à ses lieux une écriture spécifique. Chaque lieu repose sur une poétique particulière qui met l'accent sur ses spécificités. Cette poétique s'appuie, particulièrement, sur des procédés stylistiques et des jeux sémantiques. De ce fait les lieux n'ont pas seulement une fonction de localisation, bien plus ils arrivent à créer

un langage métaphorique. Autrement dit, l'auteur ne parle pas des lieux mais dit autre chose en termes de lieux. Les lieux poétisés obéissent à une métaphorisation, une symbolisation voire même une personnification d'où émerge la complexité et la pluralité du sens impliquant toute une création poétique. Ainsi l'espace dibien est appréhendé dans une dimension subjective il donne lieu à différentes impressions, un même lieu peut avoir plusieurs facettes. Et c'est par le biais de maintes figures de style que Dib traduit l'épaisseur de chaque lieu, puisée dans son expérience affective et intellectuelle.

En résumé, la poétique des lieux dans l'écriture dibienne est spécifique dans la mesure où les lieux ne se limitent pas à de simples indicateurs spatiaux, bien plus, ils laissent entrevoir les conditions dans lesquelles vivaient les algériens à l'époque coloniale. Dans la trilogie Algérie, les lieux révèlent les injustices humaines commises par le colonisateur. L'état des lieux, celui des terres, l'atmosphère qui régnait dans les habitations et dans les villes, la diversité des phénomènes météorologiques, tous ces éléments, contribuent non seulement à dépeindre mais à contester la situation tragique en cette période de l'Histoire de l'Algérie. C'est dire que le lieu qu'il soit esthétisé, intériorisé ou poétisé est acteur. Cette *actantialisation* de l'espace¹³ attribuée à l'œuvre dibienne a une fonction idéologique dans la mesure où elle témoigne le refus que manifestent la terre (le territoire) et ses habitants à cette présence coloniale. Ainsi qu'une fonction littéraire car cette *actantialisation* de l'espace met en exergue la métaphore de la terre des origines qui devient elle-même un personnage, voire même un personnage principal.

Au cours de notre analyse, nous avons constaté que les lieux dibiens entretiennent des liens très étroits avec l'identité des personnages et/ou du narrateur ainsi qu'à leur appartenance géographique et socio-culturelle. Les lieux permettent, au personnage en quête identitaire, une meilleure connaissance de soi et du monde qui l'environne. Nous pouvons dire que l'écriture dibienne manifeste une relation dialogique entre les lieux et tout ce qui l'entoure. Cette relation à l'espace est conflictuelle dans la mesure où l'espace représenté dans les textes dibiens, qu'est l'Algérie, est un espace dépossédé, éloigné ou spolié. De ce fait, le retour aux lieux originels, lieux d'identification constitue un processus de remise en question d'une identité en crise. Les lieux biographiques constituent donc un interminable cheminement identitaire.

L'identité produite par le récit dibien se réfère à l'espace, aux lieux. Cet espace symbolique, métaphorique et idéologique, qui ne cesse de se transformer et de s'enrichir, acquiert l'épaisseur opaque d'un espace réel. D'ailleurs, Tlemcen, ville natale de Mohammed Dib constitue le cadre

¹³ Le terme est utilisé par H. Mitterand in *Le Discours du roman, op. cit.*, p.57.

spatial majeur de son œuvre. Hormis le fait qu'elle soit un lieu diégétique, Tlemcen est un lieu référentiel et essentiellement identitaire chargé de connotations symbolique polysémique.

Ainsi, nous avons traité au cours de notre analyse la portée symbolique des lieux identitaires, ceux d'appartenance et d'enracinement. La terre représentée par le village de Bni Boublen dans *L'incendie*, est conçue comme un constituant déterminant l'identité collective. La terre devient acteur dans la quête de sens que mènent les autochtones dépossédés, elle s'engage dans la prise de conscience des personnages, conditionne leur état d'esprit et oriente leurs actes. Elle leur accorde même le pouvoir d'exercer leur droit à la parole donc à la révolte.

Un autre lieu complexe, cette fois-ci intérieur et clos, semble être un lieu initiatique, un médiateur entre le corps et le monde. Nous avons analysé cet espace dans sa contradiction afin de montrer que le lieu dibien, la maison en particulier, n'est pas représenté uniquement dans sa positivité. En effet, comme elle est le lieu de refuge et de sécurité, elle peut être notamment un lieu de déchirement et d'instabilité telle ressentie par le personnage. Afin de mener à bien notre analyse de ce lieu assez particulier, nous nous sommes intéressés au regard, aux impressions et aux pensées de l'enfant Omar, un personnage médiateur d'une représentation du monde. Notamment, la maison est ce lieu dont nous avons soulevé une caractéristique qui se manifeste explicitement dans l'écriture dibienne des lieux, il s'agit de la présence d'une vision traditionaliste de l'espace. Autrement dit, Dib a tenu à représenter les traditions algériennes le plus fidèlement en réservant les lieux intérieurs exclusivement à la gent féminine et les lieux extérieurs essentiellement à la gent masculine. Cela permet au lecteur de mieux appréhender les liens inter-sociaux et interhumains qui s'inscrivent dans la société tlemcennienne traditionnelle. Aussi, à travers cette organisation spatiale spécifique à la société algéromusulmane, Dib insiste sur ses valeurs et ses codes afin de maintenir son unité et de préserver son identité.

Tout comme la maison, l'école est à son tour considérée comme étant un lieu initiatique dans la mesure où elle initie le jeune personnage Omar et ses camarades à la réflexion et à l'interrogation. Ce lieu qui était censé être, suite à la volonté du colonisateur, un espace de déculturation et d'aliénation finit par être l'espace emblématique de la naissance progressive d'une prise de conscience et de l'incitation à la révolte.

Dans la représentation dibienne des lieux, il est question de lieux enchantés et de lieux désenchantés. A travers notre étude, nous avons porté une attention particulière à la manière dont ces lieux sont représentés et ce, en montrant comment ces lieux sont perçus par le

personnage et/ou le narrateur et quel effet ont-ils sur leur état d'âme. En ce sens, nous avons d'une part analysé les discours et réflexions qu'émettent les personnages à propos de ces lieux. D'autre part, nous avons suivi les personnages dans leurs déplacements tout en interprétant l'influence qu'a chacun de ces lieux sur leurs états d'esprit et leurs attitudes.

Aux termes de notre analyse, nous avons constaté que le lieu est un élément constitutif duquel dépendent les autres éléments narratifs. Le lieu dibien, cadre et protagoniste à la fois, se présente dans le récit dibien comme une composante romanesque fondamentale. Notons aussi que ces lieux se rattachent nécessairement à toute quête de sens, de vérité, de liberté et d'identité menées par les personnages et l'auteur lui-même. Notamment, le dire romanesque dans le récit dibien est inscrit dans une dimension spatiale singulière. Nous assistons dans les cinq romans étudiés à une spatialisation de la parole. La parole s'ancre dans un lieu d'où elle émerge. Dans *Le métier à tisser* Dib recourt à la métaphore du tissage pour dire autre chose que le tissage des fils. A cet effet, l'auteur attribue à l'atelier de tissage une fonction symbolique où les idées et la parole se tissent et s'entremêlent plus que les fils. Ce lieu pourtant oppressant a attribué aux personnages le droit à la parole, les a initié à la réflexion et les a finalement incité à l'engagement.

De la prise de parole à laquelle contribuent les lieux urbains, Dib passe à la révolte que manifestent les lieux ruraux. La campagne est l'espace à travers lequel Dib attribue aux fellahs indigènes le droit à la parole afin de dénoncer l'injustice coloniale, de réclamer leur droit de reprendre possession de leurs biens et d'affirmer leur identité qui est intimement liée à leurs terres. A travers l'espace de la terre, Dib met l'accent sur le rapport personnel, social, politique et surtout identitaire qu'a cet espace avec l'indigène. Pour ce, Dib a ancré une œuvre entière, celle de *L'incendie*, dans l'univers de la campagne en déployant éléments cosmiques et paysage ayant contribué à la résistance du peuple algérien et son émancipation face à la domination coloniale. Hormis la symbolique des lieux, leur actantialisation renforce le sens du récit et le rend plus profond et plus ésotérique.

D'autres formes de révolte et de quête se manifestent dans le récit dibien, cette fois-ci, à travers les lieux de l'errance. En ce sens, Dib recourt à divers lieux tels la forêt, les champs et la rue permettant au personnage de prendre la fuite, d'échapper à l'oppression vécue au quotidien, de se délivrer ou de se confier. Dans son déplacement physique, le personnage dibien est en errance intérieure, celle de ses pensées, de ses interrogations existentielles menant ainsi une quête de sens et de vérité. Cette errance qu'entreprennent les personnages à travers

différents lieux attribue à l'écriture dibienne une sorte d'errance entre divers genres littéraires ainsi qu'à sa narration en vacillant entre différents lieux diégétiques et mémoriels.

Dès lors, nous nous sommes rendu compte que l'écriture dibienne des lieux témoigne d'une subjectivité patente. C'est dire que les lieux dans le récit dibien expriment le rapport du romancier au monde, ce rapport est structuré selon « la place centrale du sujet percevant¹⁴ », en d'autres termes, à travers le lieu du moi qui est révélé par la parole. En ce sens, Dib déploie une bipolarisation spatiale où diverses dichotomies fondamentales culminent dans sa poétique des lieux. Ces oppositions ne font que traduire l'expérience qu'a Dib avec l'espace vécu telles la dichotomie du haut et du bas, du clos et de l'ouvert, de la ville et de la campagne, de l'ici et de l'ailleurs et cela en mettant en scène différents lieux intermédiaires à savoir la maison, la rue, la ville, la campagne, etc. Dès lors, ces lieux structurés à travers ces dichotomies spatiales sont révélateur d'un dire latent et leur signification nous est transmise à travers l'état d'âme des personnages se trouvant dans ces lieux, exprimant ainsi euphorie ou dysphorie. De ce fait, les dichotomies spatiales s'avèrent l'un des procédés auquel recourt Dib dans sa poétique des lieux pour exprimer sa position politique, son idéologie et sa vision du monde et ce, en combinant dans son récit l'explicite et l'implicite. En somme, cette ambivalence spatiale que l'architecture de l'œuvre dibienne instaure n'est en réalité que la représentation de l'ambivalence identitaire de l'auteur lui-même, déchiré entre deux espaces, en quête de définition de soi à travers l'Autre.

Dans l'œuvre dibienne, le rapport aux lieux a connu une certaine évolution voire même une maturation dans la mesure où on passe de l'ici à l'ailleurs, du référentiel au symbolique, du présent au mémoriel et on finit par se retrouver dans une sorte d'entre-deux. Néanmoins, chaque dire dibien s'inscrit dans un espace particulier déterminé par un type de représentation. Le dire de l'espace colonisé diffère de celui de l'exil quant aux préoccupations de Dib. Son écriture s'intéresse de plus en plus à la personne humaine, ses inquiétudes et ses craintes non seulement en fonction de l'espace algérien mais partout où il se trouve. Dans les deux derniers romans de notre corpus *Si Diable veut* et *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Dib aborde à travers l'écriture des lieux des thèmes sensibles relatifs à l'être qui vit en exil tels l'aliénation, l'acculturation, la déterritorialisation et la multiplicité. Et comme c'est le cas pour tous les récits dibiens, le lieu constitue le noyau de ces questionnements. Le personnage exilé qui se retrouve dans ces lieux est tiraillé entre deux mondes, deux cultures se heurtant l'une contre l'autre. Ainsi, le retour, physique ou mémoriel, aux lieux originels déterminent la quête identitaire menée par le

¹⁴ WINSPUR Steven, *La poésie du lieu, op. cit.*, p. 51-52.

personnage ou l'auteur. Ces lieux véhiculant une mémoire personnelle et collective contribue à l'échec ou la réinsertion de la personne concernée.

Notamment, à travers notre analyse, nous avons repéré une dynamique du processus de l'écriture dibienne. En partant du principe que notre corpus se constitue de romans produits dans différentes époques et à partir de différents espaces, nous avons essayé de soulever les facteurs et conditions socio-historiques, personnelles et affectives qui ont conduit Dib à adopter un nouveau mode d'écriture tout en préservant Tlemcen comme seul et unique lieu d'écriture. Ainsi, le contexte socio-historique est un élément constitutif de l'œuvre dibienne, ce qui explique son recours au réalisme teinté notamment de symbolisme dans la trilogie Algérie lors de la période coloniale. Cependant, Dib renouvelle son écriture d'après l'indépendance en se détachant de l'écriture dite réaliste et en se lançant dans une écriture plus ésotérique, mythique ciblant l'intimité de l'être et son rapport au monde. Quant à sa poétique des lieux, tout en étant renouvelée, demeure inséparable de la dimension identitaire et de la quête de sens. L'organisation spatiale passe de la linéarité à la discontinuité de par le caractère mémoriel des lieux évoqués et selon la conscience de l'auteur, sa personnalité et sa manière de concevoir le monde et de le représenter. Dès lors, l'écriture fragmentaire qui caractérise les écrits dibiens post-coloniaux est perceptible au niveau de l'espace comme au niveau de la parole où réminiscence, doutes et hésitations jonchent le récit.

Finalement, ce que nous avons constaté au fil des chapitres de notre recherche c'est que les lieux choisis par Dib ne servent pas de décors à l'intrigue, ils sont fonctionnels car ils assument un rôle à plusieurs dimensions et se veulent déterminants pour l'économie du récit et de ses significations textuelles et extratextuelles. Ainsi, dans les œuvres analysées, les lieux dibiens donnent lieu à de nombreuses et diverses interprétations et ce qui a enrichi davantage notre étude est l'ambivalence de certains lieux qui existent et arrivent à trouver leur équilibre malgré leur ambivalence. Néanmoins, chaque lieu dans l'œuvre dibienne reste particulier et originel car si nous changions le cadre spatial de l'une de ses œuvres, sa signification la plus profonde changerait.

En nous appuyant sur d'innombrables théoriciens ayant pris l'espace comme une composante active dans le texte, nous sommes parvenus dans la présente étude d'un corpus qui reste limité, à démontrer que les lieux dibiens sont primordiaux dans la construction du sens avec les autres composantes intrinsèques et extrinsèques du récit. Nous avons pu par ailleurs élucider le processus de signification auquel nous renvoie le cadre spatial dibien. La variété et la diversité des lieux choisis par Dib obéissent à son choix de romancier en plus qu'ils

entretiennent des liens étroits avec les personnages et les thèmes. Ainsi le langage dibien « s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage se parle et s'écrit.¹⁵»

¹⁵ GENETTE Gérard, *Figures I*, *op. cit.*, p. 108.

Introduction

From an early age and while continuing his studies, Dib learned about weaving and accounting. He worked in various fields: designer of carpet models, teacher, railway employee, interpreter for the Allied armies, journalist and in particular a writer. He explored different middle-class circles of Tlemcennian society where he came very close to the common people whose repressed aspirations, which were also his, were the subject of his first writings. It is moreover thanks to his broadly diversified initial training that his sense of observation and critical thinking have been amply refined. His writing testifies to this.

The importance of the Dibienne work in Algerian French-speaking literature has been widely recognized since its publication. Dib is undoubtedly one of the greatest figures in contemporary literature due to his prolific production and his extremely rigid aesthetic demands. This substantial work which brings together poems, novels, short stories and theatrical pieces is described as varied in form and expression. The originality of his work lies in the narrative form characterizing his writings which oscillates between prose and verse. In other words, in the multifaceted Dibien narrative, we witness a certain contamination of genres which results in a poetization of romantic prose and a certain narrativization of poetry. Therefore, the Dibian work is the echo of a dialogue that is constantly renewed between the personal reflection of Mohammed Dib and his literary creation.

Dibienne writing is characterized by a certain recurrence of the same themes, same places and same characters. However, this recurrence is very enriching insofar as the recurring themes are constantly renewed according to the requirements of the political, historical, social or other context. These worked and reworked themes constitute a consistent network of meanings where notions and conceptions are entangled and intertwined from one novel to another.

De l'œuvre de Mohammed Dib, on peut dire, en en contemplant le déploiement sur un demi-siècle de travail exigeant et continu, cette banalité ou plutôt cette évidence qui s'impose à l'esprit devant toute grande œuvre : elle redit incessamment et de façon pourtant toujours nouvelle la même chose. Et toute la réussite et tout le défi résident dans l'approfondissement infatigable du même sillon, si personnel, de la quête du sens et de la construction d'un univers personnel, remplaçable par aucun autre et dans le perpétuel renouvellement de la forme, toujours imprévisible, créant cette

délicieuse impression de familiarité et de dépaysement permanents, pour notre plus grand bonheur.¹

Moreover, we cannot approach Dib's writing without proceeding to a certain classification of his works. This allows us to highlight the writing process carried out by Dib throughout his literary journey. Indeed, each era is marked by a particular "type" of writing. Thus, the first period going from the Algerian triptych composed of *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) and *Le Métier à tisser* (1957) until *Un Eté africaine* (1959) is part of a writing style realistic while the second phase, which mainly includes *Qui remembers de la mer* (1962), *Cours sur la rive sauvage* (1964) and the collection of short stories *The Talisman* (1966) fits into the fantastic universe where various processes are deployed imaginative science fiction. As for the third period, consisting of *La Danse du Roi* (1968), *Dieu en Barbarie* (1970) and *The Hunting Master* (1973) stages a neo-realism through which a double circuit of meaning is set up: one patent, which amounts to a certain realism tinged with symbolism, and the other latent, underlying, inscribed in an esoteric writing of the world. Dib then moves away from Algeria as a romantic space to situate his story in Paris in *Habel* (1977) and the seas and snows of the Nordic countries in the Nordic trilogy composed of *Les Terrasses d'Orsol*, 1985; *The Sleep of Eve*, 1989; *The Marble Snows*, 1990.

Far from being exhaustive, the bibliography we have just cited is only indicative of a multifaceted, heterogeneous and complex writing trajectory in which an extremely rich and in-depth writing process unfolds.

Our reading of Dibian novels has allowed us to see that Dib's work turns out to be borrowed from an intimate geography where very intense impressions of space are manifested. This means that space, both interior and exterior, is at the heart of his concerns. At first glance, the Dibien space, the matrix of his work, is a geographical space, that of his birthplace, Tlemcen.

In the Dibien story, constantly in touch with reality, the places that are displayed there reveal the singularity of the landscape. Therefore, a study of the places that make up this landscape would allow us to draw the specifics. In other words, the Dibien space is structured in places that are on a major, significant theme.

¹ KHADDA Naget, « Mohammed Dib, le tlémécénien. » In : *Horizons Maghrébins Le droit à la mémoire*, N°37-38, Numéro thématique : Mohamed Dib La grande maison de l'écriture. Mohamed Khadda *L'aventure du signe*. 1999, p. 11.

Whether it is simply a matter of locating the plot in a space or of telling the space itself, Dib like any other writer places the events and characters of his story in particular places. Referential, dreamlike or symbolic, these places allow contemplation, observation, exploration, wandering etc. Places can therefore operate in the story as simple sets or act as a mirror of the characters' state of mind just as they can also intervene as an actor in the story, they clearly influence the course of events.

In this thesis, we propose to analyze diegetic places in all their forms: referential, symbolic or memorial in the Dibian narrative. This means that we would like to approach the place of dibien as a constitutive element of the novel along with the characters, the plot and the time. Thus, we will be able to understand through our analysis of places to what internal necessity of the novel responds to the organization of places and their representation. That said, our research aims to analyze the dynamic linking the logos / topos, namely the literary text and the places mentioned in the corpus. Space then becomes an intermittent vector between the literary text and the meaning it conveys. Our intention is to demonstrate that places do not only have a descriptive or nostalgic function; they are not only harmless places on which the plot is inscribed, but they introduce themselves as the generating reality of the story itself.

The choice of our line of work obviously results from the influence of our readings. To tell the truth, when reading the writings of Mohammed Dib, we can only be impressed by the considerable number of places mentioned in his work and by the way in which they are represented. We thus realize how much these places influence on the characters and the actions. Mohammed Dib stages representative places which convey meaning and which remarkably contribute to the organization of the narrative and even to creating a dynamic unity in his novels.

How then do the components of the diegesis contribute to the representation of space in general and places in particular, in Dibian work? What connections do the place element have to the characters and to the author himself? In particular, what interrelationships are established with the places and how do they contribute to creating a dynamic unity in the story? How does space become essential in the narrative construction of the novel, therefore of meaning? Can we say that this poetics of places contributes to the dynamics of the writing process?

In our analysis, we will address many axes which will allow us to provide answers to our questions, namely the representation of places in Dibienne's work and the processes used to translate them; their functions in each novel; their nature and meaning; as well as romantic places considered as the image of a conception of the world.

What captivates us about our body of work², of which the novels do not, however, belong to the same period or to the same type of writing is the perpetual quest for meaning carried out by Dib in all of his work. And it is through the poetics of Diban places that this complex relationship established between an ego, a world and a writing materializes. The place effectively contributes to reflecting the conflicting relationship that Dib maintains to the world. It is through the place that Dib questions his belonging to the world, his identity where he brings his thinking and his writing into play. We would like to study the poetics of Diban places by questioning his work in which unfolds a structural journey and a singular poetic device that is articulated on the links between the author and places, these places that Diban writing invests in the story, recreates and multiplies. Indeed, the places represented by the Diban narrative are determined mainly by the situation of the narrator.

In the Diban romantic structure, the extremely fluent writing of places, although a priori referential, tends to recreate these places and to highlight their symbolic dimension. These places are interwoven with the impressions and sensations of the characters and / or the narrator. This rewriting of places highlights places that are felt and not only observed. That said, this imaginary Diban geography actually translates an essence because "the space of the story will encompass mental representations [...] Lived in the broadest sense, this kind of space translates a way of being, a real experience. existential."³

Therefore, to approach the "poetics of places in Diban's work" therefore amounts to questioning the specific writing processes that contribute to a singular representation of space, of a literary order. In this sense, Bertrand Westphal wonders about the "relation" necessarily "labile to the referent" that the transposition of a place in the text supposes because for such a practice, any writer proceeds as he pleases with a real reconfiguration of places or even even to a pure creation. Following our reading, we notice that the Diban places move closer and further away from reality because the Diban story offers us an objective and subjective view of the

² Our corpus includes five Diban works:

DIB Mohammed, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 1952.

DIB Mohammed, *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 1954.

DIB Mohammed, *Le métier à tisser*. Paris, Le Seuil, 1957.

DIB Mohammed, *Si Diable Veut*. Paris. Albin Michel, 1998, [présente édition : Alger, Hibr, 2015].

DIB Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, Revue Noire, 1994.

³ JEAN WEISGERBER. *L'espace romanesque*, Coll. « Bibliothèque de littérature comparée », Lausanne, L'âge d'Homme, 1978, p. 12.

places and the beings who inhabit them. The places are therefore mystified and at the same time described with meticulous realism.

In this research, we will conduct various analyzes that will allow us to approach the notion of place in all its dimensions. We are therefore going to resort to a figurative, thematic and axiological⁴ analysis of the places. In other words, it seemed relevant to us to apply such an analysis to the study of places in our corpus. Indeed, the figurative covers “in a given universe of discourse (verbal or non-verbal), everything that can be directly related to one of the five traditional senses: sight, hearing, smell, taste and touch ; in short, everything that comes under the perception of the outside world⁵”. In other words, through this analysis we will highlight the different characteristics of the place, of particular importance, described by the narrator and / or the character. In fact, it is the perceptible side of the place that will be the subject of our study as a starting point.

While the thematic analysis, which "is characterized by its properly conceptual aspect⁶", would allow us to detect the hidden meaning of places and the intimate links they have with the recurring themes in the Dibien story.

As for the axiological analysis which "is based on what is called the thymic category, that is to say the opposition euphoria / dysphoria. From this opposition, we produce the inventory of axiological modalities. The main modalities are: euphoria, dysphoria, phoria (euphoria and dysphoria at the same time: ambivalence) and aphia (neither euphoria nor dysphoria: indifference) ”, helps us to study dibian space as a world made oppositions and ambivalences. We will therefore look at the dual polarity system which clearly characterizes the Dibian poetics of places.

Also, through an interpretative analysis, we will address the symbolic depth of places and its dynamics through the different Dibian stories. This study not only focuses on places but also highlights the influence that these places can have on the characters' state of mind, their position and their view of the world. In fact, the character's behaviors, attitudes, opinions and feelings depend on the place he lives or that he meets. Indeed, after having identified, inventoried and described the places, we must be interested in their function in the narrative through the

⁴ Hébert Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires : 41 approches*, version numéro 5.2, dans Louis Hébert (dir.), 2016.

⁵ COURTES Joseph, *Analyse sémiotique du discours : De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette. 1991, p. 163.

⁶ *Ibid.*

interpretation of the values that they convey because it is not a question of "a simple topography; it is at the same time, and at all levels, the support of an axiology⁷. "

In particular, the study of the symbolism of places is linked to what Bachelard considers to be a "topo-analysis" and that Bourneuf defines as being an analysis that addresses space in its relationship with the author "he refers, emphasizes- he, from the representation of space in a work, from its "image" to the perception of real space by its author and above all from the psychological meaning of this representation.⁸ ". As for our analysis, it is also part of what Mitterand calls "ethology of space", that is to say how the characters occupy their "territory"⁹.

Likewise, we are led to identify the processes that contribute to making this textualization of places visible and sensitive in the Dibian narrative, namely the description. Is it continuous, complete or in fragments made by following the movement of the characters? To do this, we will rely on the words of Bourneuf:

La description implique un choix d'éléments, des proportions à établir entre eux, des lignes de force qui orientent le regard, une profondeur qui ménage les plans, une composition qui impose un ordre et un rythme, une tonalité dominante, des harmonies ou des discordances. Le romancier peut choisir de décrire les lieux de l'action une fois pour toutes : l'espace est donné d'un bloc ; ou il peut émettre cette description au cours du récit par souci d'alléger le rythme ou de mieux intégrer les personnages à leur milieu.¹⁰ »

From a diachronic perspective, the Dibian poetics of places undergoes a process of mutation or even evolution which gives birth to a new writing, namely symbolic and fragmentary writing. At the end of our analysis of Dibian places, we must therefore explain how places contribute to this transmutation and this dynamic of the writing process.

The objective of our work is therefore to study "the specific topography which [...] gives its own tone¹¹ to each novel in our corpus. It is the poetics of the places, whether enchanted or

⁷ DENIS Bertrand, *L'Espace et le sens : Germinal d'Emile Zola*, Paris-Amsterdam, Hatje-Buchholtz, 1985, p. 59.

⁸ BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 77-94, p. 80.

⁹ In Mitterand Henri, « Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans *Germinal* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°3, 1985, p.413.

¹⁰ BOURNEUF Roland, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Op. cit.*, p. 86.

¹¹ GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983, p. 89.

disenchanted, which refers to each story the characteristics of opening or closing, of movement or immobility, from inside or outside, lighting or darkness, from above or below, from the center or from the periphery etc. In particular, through the treatment of the poetics of places in the Dibienne work, we want to demonstrate that places are not only the object of a simple mimetic description, even more, places are "actantialized", they are active. see "actants" as well as the characters. Therefore, the study of places as we undertake it in our thesis, will lead us, ultimately to an ideological reading of the Dibian work where the writing of places is revealing of the author's ideology. , "It is difficult to see, writes Mitterand, that a reflection on the function of the romantic place does not lead to an identification of the implicit presuppositions, that is to say on an ideology - by which we would come back, at the end of account, to the thematic.¹²".

In our thesis, we distribute our analysis of the poetics of Dibian places over three chapters.

In the first chapter of our thesis, we first discuss, in a literary context, the key notions and concepts of our research, including the notion of place and that of space. In addition, we will highlight the close links between place and space. It is also essential for us to address the different conceptions of the place useful for our study. We will then attempt to define the poetics of place as carried out in our analysis in order to clearly define the aim and objectives of our analysis. After having dealt with the theoretical prolegomena necessary for our work, we analyze, in this same chapter, supporting corpus, the representation of place in Dibian work and the writing processes that contribute to it.

We devote the second chapter to the study of the symbolism of places in the Dibian texts. To tell the truth, even if these predominantly referential places help situate the fiction in a certain veracity, they nonetheless have a very deep symbolic function. Therefore, in this section we insist on the relationship between places and identity and otherness. We try to detect the significant load and even the hidden meaning of the different places through the exploration of space by the characters and the sensations that result from them. We thus try to describe and interpret the symbolic geography which emerges in the whole of Dibienne's work and which expresses not only a vision of oneself and of the other but above all a perpetual quest for meaning.

¹² MITTERAND Henri, « Le roman et ses "territoires" : l'espace privé dans *Germinal* » in *RHLF*, 1985, n°3. P. 413.

In the third chapter, we address two points essential to our analysis. First, we will consider the spatial bipolarization that characterizes the Dibian poetics of places throughout his work. We highlight the different ambivalences and oppositions that structure the spatiality of the stories by interpreting their significant, symbolic charge and by demonstrating their impact on the characters and / or the narrator and on the story itself. We deal secondly with one of the major characteristics of Dibian writing, which is fragmentary writing. We approach fragmentary texts through the study of the establishment of a fragmented topography which participates in the dynamics of the writing process of Mohammed Dib.

Conclusion

Our work was based on five major concepts: Place, quest, identity, meaning and writing. We approached the Dibienne work by basing ourselves particularly on the role that the place plays in the representation of the world, the construction of identity and the quest for meaning that Dib leads through his writing. After our analytical reading of Dibian places, we found that the place is not reduced to a simple location, this narrative component, whether real or imaginary, conveys a whole memory, individual or collective. Also, the place described, told by Dib, carries values, symbols inherited from the past. Through the original place, every being asserts his belonging, his anchoring and claims his identity. As a result, Dib resorts to a whole poetics, mobilizing different types of textual processes and rallying all the components of diegesis so that the place has a close link to the construction of meaning in each work.

Dibian places oscillate between the "real" or what we consider to be referential places and the "imaginary" which most often houses memorial places and sometimes those which are truly imaginary. The locations in our corpus are almost the same, but their representation changes depending on the historical, social and political context of the work and the personal situation of the author. Moreover, we were able, through our analysis of the places, to identify two "types" of space: one part of a realism, nevertheless tinged with symbolism, which is present in the Algeria triptych. While the second is much more symbolic, memory therefore uncertain expressing the after-effects of exile such as alienation and perdition.

Nevertheless, even geographically identifiable places are reinvented or even rewritten by Dib. Indeed, Tlemcen, which remains the place of inspiration of the novelist and the spatial framework of all the works in our corpus, is constantly transfigured according to his feelings and his designs. In addition, Dib allowed us to get to know more closely various and important places of his birthplace: places of worship, such as the mausoleum and the mosque of Sidi Boumédiène, legendary places such as the rocks "The three brothers", interior places such as houses. tlemceniennes as well as villages, neighborhoods and streets. These places, however referential, are not described only to "model" reality, much more, these poetic places, loaded with meaning are part of the narrative and in turn produce a global meaning.

Moreover, in the Algeria Trilogy, the representation of places is of no interest in itself for Dib since we do not perceive the intention to precisely identify the reference space. This is why the challenge of our study was to question the significance of this choice of writing places based on the relationship these places have to oneself, to the world and to the Other. The writing of

places in Dibiennes work is essentially based on the experience of the being and not the meticulous description of his living environment. In other words, Man is at the center of Dibiennes work and it is his relationship to the world that takes precedence.

That being said, the Dibiennes writing, that of places in particular, is far from being part of absolute mimicry. Dibiennes work is based on a complex diegetic geography in which memorial images and details of a meticulously described reality intertwine, as Dib confirms in *L'arbre à dire*: "I am a visual, a wide open eye."¹

The places are not all inscribed in the text in the same way, the modality of their writing varies according to their importance and their role in the construction of meaning. Certain places are mentioned without being described, it seems that their physical characteristics are not too essential to the narrative framework. While others are described vaguely without providing the smallest details. However, other places are not even named, the reader must recognize them through a clue such as a setting, an atmosphere, or even a character.

In particular, the places in Dibiennes work have a geographic and social identity. Of different types, these places can be indoor or outdoor places; open or closed places; public or private places; towns or riverside places; non-places or high places; real or imaginary. All of them are active, representative and meaningful and are closely linked to identity implications.

Through his representation of places, whether real or imaginary, Dib invents new places and this by resorting to a triple-process poetics: aestheticization, interiorization and poetization. Therefore, we first analyzed, supported by a corpus, the aesthetic dimension of the Dibiennes place, which means that we were interested in the way places are described, transfigured and reinvented. Then, we looked at the memorial dimension of places insofar as they constitute a memory shifter reviving a past and memories. And finally, we approached the symbolic and poetic dimension through which Dib resorts to various textual and extratextual parameters in order to give his places an identity and a specific writing.

By approaching place as a process of aestheticization in the Dibiennes poetics of places, we have emphasized the descriptive gaze through which we manage to have an image of the place represented. However, the Dibiennes description of places is essentially realistic and often does not have this ornamental ambition, especially in the Algeria Trilogy and in Tlemcen or places of writing. This is the case with place names which are all real, just like the places themselves.

¹ Dib Mohammed, *L'arbre à dire*, *op.cit.*, p. 111.

However, as long as the place is real, everything associated with it is, which gives more authenticity to his work and allows the reader to recognize himself. Dib handles with himself his romantic world woven from reality and fiction.

In addition, Dib attributes more aesthetics to outdoor places like nature, landscape than to indoor places. We cannot therefore spare the aestheticized representation that the author attributes to the places described even if they are real. Dib transforms his visual experience into artistic creation. He succeeds in picturing the outside world and in giving it a new vision, different from places and dwellings which cannot coincide with reality.

Thus, we are witnessing, in the Dibian poetics of places, innumerable aesthetic representations of places most often inspiring sadness and melancholy because the Dibian texts are part of the Algerian literary tradition of novels of the earth or rather of novels of the loss of land. In other words, Dib aims to represent places dispossessed, stripped, and even destroyed. The loss of the earth, this extremely meaningful space, left its mark on the author and had an impact on his writing. Whether colonized or exiled, the Dibiens character and / or narrator constantly expresses the feeling of loneliness and abandonment in describing the places. Of an arid landscape that inspires death and a desolate nature Dib manages to make an aestheticized representation of it.

The Dibian description of places most often comes from the subjective point of view of a character. That is to say that Dib constantly resorts to motivating his description of places by introducing a character's descriptive gaze² or by emphasizing his state of mind. As a result, the description of the places hardly interrupts the temporality of the story, it is inserted there and thus ensures its continuity. The descriptive passages do not stand out from the story, they complete it and completely integrate the narrative framework.

Through the description, Dib uses his stylistic knowledge in which he deploys metaphors, picturesque adjectives and figures of all kinds in order to depict reality and to restore it. The city of Tlemcen is portrayed to us through Dib's gaze and through an aestheticization process where the space and places described are transformed into shows, scenes and paintings. The descriptive processes implemented by Dib in his aestheticized representation of places make it possible to transform the verbal image given by the text into a visual image created by the artist,

² A term borrowed from Philippe Hamon from his work entitled "Du descriptif".

Dib. This image of Tlemcen is in fact that of all Algeria that Dib carries in his heart and that he would like to make imperishable, immortal by highlighting the realistic aspect of his places.

Thus, the Dibian description of the place is much less decorative than revealing. It highlights the specificities of places that can influence the moods of the characters. Everything is meaningful in Dib's aesthetic representation of places, shapes, colors, smells, atmosphere, all of these elements condition the characters, the story therefore the meaning. As a result, the links between the romantic setting and the behavior of the characters turn out to be extremely close.

In particular, Dib uses a second process allowing him to represent places, which is the process of interiorization. As an exile, having undergone an imposed deterritorialization, Dib can only appeal to his memory to reconstitute the places of the past absent from his universe. The place therefore becomes the essential point of an internal cartography and the matrix of literary creation because it converges dream and reality. Tlemcen or the places of writing is the work that best testifies to the restitution of places through memory. In this key work, the places mentioned, most often fallen, become one with the novelist. It is through drives, desires and imagination that Dib manages to transcribe these absent, remote and dispossessed places. That said, Dib expresses through the evocation of biographical places a recognition of his origins mixed with a certain bitterness of returning to a past that moves him. The vividness of his memories not only help to restore the places of his childhood but above all to feel and make the reader feel the presence of what is absent or even lost. Dib restores the memory of these mnemonic places via ekphrastic writing and relives each memory lived in these places, destroyed or metamorphosed, in order to revive a space that tells the story of an entire people. From then on, Dib draws on a collective memory specific to the history of his people and his nation. The place is therefore a witness and actor of an autobiographical, social and historical memory which not only refers to the experience of an individual but to that of an entire community. That said, the Dibian writing of places allows Dib to capture a past that is forever gone and to conduct a quest for oneself through a return to the original places.

A third process is implemented in the Dibian representation of places. It is in fact the process of poetry through which Dib refers to his places a specific writing. Each place is based on a particular poetry that emphasizes its specificities. This poetics is based, in particular, on stylistic processes and semantic games. Therefore places do not only have a localization function, much more they manage to create a metaphorical language. In other words, the author does not talk about places but says something else in terms of places. The poetic places obey a metaphorization, a symbolization or even a personification from which emerges the complexity

and the plurality of meaning involving a whole poetic creation. Thus the Dibien space is apprehended in a subjective dimension it gives rise to different impressions, the same place can have several facets. And it is through many figures of speech that Dib translates the depth of each place, drawn from its emotional and intellectual experience.

In summary, the poetics of places in Dibian writing is specific in that places are not limited to simple spatial indicators, much more, they suggest the conditions in which Algerians lived during colonial times. In the Algeria trilogy, the locations reveal the human injustices committed by the colonizer. The state of the place, that of the land, the atmosphere which reigned in the homes and in the cities, the diversity of meteorological phenomena, all these elements, contribute not only to portray but to contest the tragic situation in this period of the History of Algeria. This is to say that the place whether it is aestheticized, internalized or poeticized is an actor. This actantialization³ of space attributes to the Dibian work an ideological function insofar as it bears witness to the refusal of the land (the territory) and its inhabitants to this colonial presence. As well as a literary function, because this actantialization of space highlights the metaphor of the land of the origins which itself becomes a character, or even a main character.

During our analysis, we found that dibian places have very close links with the identity of the characters and / or the narrator as well as their geographic and socio-cultural affiliation. The places allow the character in search of identity, a better knowledge of oneself and of the world which surrounds him. We can say that Dibian writing manifests a dialogical relationship between places and everything that surrounds it. This relationship to space is conflicting insofar as the space represented in the Dibian texts, which is Algeria, is a dispossessed, remote or despoiled space. As a result, returning to the original places, places of identification, constitutes a process of questioning an identity in crisis. Biographical places therefore constitute an interminable identity journey.

The identity produced by the Dibien story refers to space, to places. This symbolic, metaphorical and ideological space, which is constantly changing and enriching, acquires the opaque thickness of a real space. Moreover, Tlemcen, birthplace of Mohammed Dib, constitutes the major spatial framework of his work. Apart from the fact that it is a diegetic place, Tlemcen is a referential and essentially identity place loaded with polysemous symbolic connotations.

³ The term is used by H. Mitterrand in *Le Discours du roman*, op. cit., p.57.

Thus, during our analysis, we have dealt with the symbolic significance of places of identity, those of belonging and rooting. The land represented by the village of Bni Boublen in L'incendie is conceived as a constituent determining collective identity. The land becomes an actor in the quest for meaning led by dispossessed natives, it engages in the awareness of the characters, conditions their state of mind and guides their actions. It even grants them the power to exercise their right to speak out and therefore revolt.

Another complex place, this time interior and closed, seems to be an initiatory place, a mediator between the body and the world. We have analyzed this space in its contradiction in order to show that the Dibien place, the house in particular, is not represented only in its positivity. Indeed, as it is the place of refuge and safety, it can be notably a place of heartbreak and instability as felt by the character. In order to complete our analysis of this rather special place, we focused on the gaze, impressions and thoughts of the child Omar, a character who mediates a representation of the world. In particular, the house is this place of which we have raised a characteristic that is manifested explicitly in the Dibian writing of places, and that is the presence of a traditionalist vision of space. In other words, Dib made a point of representing Algerian traditions as faithfully as possible by reserving indoor places exclusively for the fairer sex and outdoor places mainly for men. This allows the reader to better understand the inter-social and interhuman links that are part of traditional Tlemcennian society. Also, through this spatial organization specific to Algerian-Muslim society, Dib insists on its values and codes in order to maintain its unity and preserve its identity.

Like the home, the school is in turn considered a place of initiation as it initiates the young character Omar and his comrades in reflection and questioning. This place which was supposed to be, following the will of the colonizer, a space of deculturation and alienation ends up being the emblematic space of the gradual birth of awareness and incitement to revolt.

In the Dibian representation of places, it is a question of enchanted places and disenchanting places. Through our study, we have paid particular attention to the way in which these places are represented, by showing how these places are perceived by the character and / or the narrator and what effect do they have on their state of mind. In this sense, we have on the one hand analyzed the speeches and reflections made by the characters about these places. On the other hand, we followed the characters in their movements while interpreting the influence that each of these places has on their states of mind and their attitudes.

At the end of our analysis, we found that the place is a building block on which the other narrative elements depend. The Dibiens place, framework and protagonist at the same time, is presented in the Dibiens story as a fundamental romantic component. Note also that these places are necessarily linked to any quest for meaning, truth, freedom and identity carried out by the characters and the author himself. In particular, the romantic saying in the Dibiens story is inscribed in a singular spatial dimension. In the five novels studied, we are witnessing a spatialization of speech. The word is anchored in a place from which it emerges. In *The Weaving Loom*, Dib uses the metaphor of weaving to mean something other than the weaving of threads. To this end, the author attributes to the weaving workshop a symbolic function where ideas and words are woven and intertwined more than threads. This oppressive place gave the characters the right to speak, initiated them into reflection and ultimately prompted them to engage.

From speaking out to which urban places contribute, Dib moves on to the revolt manifested by rural places. The countryside is the space through which Dib grants the indigenous fellahs the right to speak in order to denounce colonial injustice, to claim their right to regain possession of their property and to assert their identity which is intimately linked to their lands. . Through the space of the earth, Dib emphasizes the personal, social, political and above all identity relationship that this space has with the native. To achieve this, Dib anchored an entire work, that of *L'incendie*, in the countryside by deploying cosmic and landscape elements that contributed to the resistance of the Algerian people and their emancipation from colonial domination. Apart from the symbolism of places, their actantialization strengthens the meaning of the story and makes it deeper and more esoteric.

Other forms of revolt and quest manifest themselves in the Dibiens story, this time through the places of wandering. In this sense, Dib resorts to various places such as the forest, the fields and the street allowing the character to flee, to escape the oppression experienced on a daily basis, to free himself or to confide. In his physical movement, the Dibiens character is in an interior wandering, that of his thoughts, of his existential questions, thus leading a quest for meaning and truth. This wandering that the characters undertake through different places attributes to Dibiens writing a kind of wandering between various literary genres as well as to its narration by vacillating between different diegetic and memorial places.

From then on, we realized that the Dibiens writing of places testifies to a patent subjectivity. This means that the places in the Dibiens narrative express the novelist's relationship to the

world, this relationship is structured according to "the central place of the perceiving subject"⁴, in other words, through the locus of the ego which is revealed by the word. In this sense, Dib deploys a spatial bipolarization where various fundamental dichotomies culminate in his poetics of places. These oppositions only translate Dib's experience with lived space, such as the dichotomy of top and bottom, of closed and open, of city and countryside, of here and there, 'elsewhere and this by staging different intermediate places, namely the house, the street, the city, the countryside, etc. Therefore, these places structured through these spatial dichotomies are indicative of a latent saying and their significance is transmitted to us through the mood of the characters in these places, thus expressing euphoria or dysphoria. As a result, spatial dichotomies turn out to be one of the methods used by Dib in his poetics of places to express his political position, his ideology and his vision of the world, by combining the explicit and the implicit. In short, this spatial ambivalence that the architecture of the Dibienne work establishes is in reality only the representation of the identity ambivalence of the author himself, torn between two spaces, in search of self-definition through the other.

In the Dibienne work, the relationship with places has undergone a certain evolution and even a maturation insofar as we move from here to elsewhere, from the referential to the symbolic, from the present to the memory and we end up finding ourselves in a kind of in-between. However, each dibien saying is inscribed in a particular space determined by a type of representation. The saying of colonized space differs from that of exile when it comes to Dib's concerns. His writing is increasingly interested in the human person, his concerns and fears not only in terms of the Algerian space but wherever he is found. In the last two novels of our corpus *Si Diable wants* and *Tlemcen* or places of writing, Dib addresses, through writing places, sensitive themes relating to the being who lives in exile such as alienation, acculturation, deterritorialization and multiplicity. And as is the case with all Dibian accounts, place constitutes the core of these questions. The exiled character who finds himself in these places is torn between two worlds, two cultures clashing against each other. Thus, the return, physical or memorial, to the original places determine the identity quest led by the character or the author. These places conveying a personal and collective memory contribute to the failure or reintegration of the person concerned.

In particular, through our analysis, we identified a dynamic of the Dibian writing process. Starting from the principle that our corpus is made up of novels produced in different eras and

⁴ WINSBUR Steven, *La poésie du lieu*, op. cit., p. 51-52.

from different spaces, we tried to raise the socio-historical, personal and emotional factors and conditions that led Dib to adopt a new mode of writing. while preserving Tlemcen as the one and only place of writing. Thus, the socio-historical context is a constitutive element of the Dibian work, which explains its use of realism tinged in particular with symbolism in the Algeria trilogy during the colonial period. However, Dib renews his post-independence writing by moving away from so-called realistic writing and by embarking on a more esoteric, mythical writing targeting the intimacy of being and its relationship to the world. As for its poetics of places, while being renovated, remains inseparable from the dimension of identity and the search for meaning. The spatial organization goes from linearity to discontinuity due to the memorial character of the places evoked and according to the author's consciousness, his personality and his way of conceiving and representing the world. Therefore, the fragmentary writing that characterizes post-colonial Dibian writings is perceptible at the level of space as well as at the level of speech where reminiscence, doubts and hesitation litter the story.

Finally, what we have observed over the chapters of our research is that the places chosen by Dib do not serve as backdrops for the plot, they are functional because they assume a role in several dimensions and are intended to be decisive for the story. economy of the narrative and its textual and extratextual meanings. Thus, in the works analyzed, the Dibian places give rise to many and diverse interpretations and what further enriched our study is the ambivalence of certain places that exist and manage to find their balance despite their ambivalence. However, each place in Dibienné's work remains particular and original because if we changed the spatial framework of one of his works, its deepest meaning would change.

By relying on innumerable theorists who have taken space as an active component in the text, we have succeeded in the present study of a corpus which remains limited, to demonstrate that the dibian places are essential in the construction of meaning with the other intrinsic and extrinsic components of the story. We were also able to elucidate the process of signification to which the Dibian spatial framework refers us. The variety and diversity of places chosen by Dib obey his choice of novelist in addition to having close links with the characters and themes. Thus the Dibien language "takes up space so that the space, in it, which has become language can be spoken and written. ⁵"

⁵ GENETTE Gérard, *Figures I*, *op. cit.*, p. 108.