

LAVAL Elsa
Master 1

VILLE ET PAROLE :
ESPACES EN MIROIR

Etude sur *Qui se souvient de la mer* et *Habel* de Mohamed Dib

Directeur de mémoire : Charles Bonn
Année 2004-2005

Introduction :	2
I – Perceptions de la ville :	6
1 – Quelle vision ?	6
A – Cadre : lieux et temporalité :	6
B – La foule : anonymat et indifférence : <i>Habel</i>	8
C – L’oppression et la matérialité : <i>Qui se Souvient de la Mer</i>	10
2 – Importance des éléments :	12
A – L’eau :	13
B – Les autres éléments : le feu, la terre et l’air	17
3 – Le fantastique :	19
A – Approche sémantique du fantastique :	20
B – Glissement et transformation :	21
C – Le dérèglement : bouleversement de l’instance descriptive	23
II Le Mythe :	25
1-Quels mythes ?	25
A - le labyrinthe :	25
B – Le Minotaure :	29
C – L’androgynisme :	30
D – Le phénix :	33
2- Significations du recours au mythe :	35
III – La parole :	38
1- Statut de la parole :	38
A - Définition et présentation des enjeux :	38
B – Statut de la parole :	39
2 – Les relais de la parole :	41
A – Le regard :	41
B – Le chant :	42
C – Autres paroles :	45
3 – Conclusion : le lien	47
IV : Le questionnement identitaire :	48
1 – La notion de collectif :	48
2 – La mise en question du sens : incompréhension et quête	49
A – Pour les personnages : Qui suis-je ?	49
B – Pour le lecteur : Où suis-je ?	55
3 – Des réponses ?	56
Conclusion :	58

Introduction :

*Qui se souvient de la mer*¹ et *Habel*² sont deux romans de M. Dib, respectivement parus en 1962 et 1977, dates auxquelles M. Dib est exilé, pour des raisons politiques, en France. Leur situation d'énonciation est donc particulière, attirant notre attention sur une caractéristique essentielle : la dissémination du lieu, la distance avec le lieu de l'origine. Le dire romanesque est ainsi inscrit dans une dimension spatiale singulière, qui en ancre la profération dans un non lieu ou plus exactement dans l'éclatement du lieu. Ces romans, par leur nature, procèdent donc à une spatialisation de la parole dans un ailleurs de l'origine et inscrivent à l'intérieur de leur dire même la parole dans une dimension spatiale. L'espace nous apparaît par conséquent comme une donnée constitutive de ces romans, en amont de leur contenu narratif. L'exil nous semble ainsi être un « contenant »³ du dire romanesque, élément constitutif de l'écriture, la spatialisant. Par conséquent, ces deux romans, par la situation de profération dont ils sont issus, attirent notre attention sur la spatialisation.

Leur « contenu » fait aussi écho à ce premier constat. *Qui se souvient de la mer* raconte en effet l'abandon progressif et douloureux du narrateur de sa ville et de son quotidien et met en avant une quête de connaissance ; tandis que *Habel* met en scène Habel, personnage éponyme, chassé de chez lui par son frère, et son parcours au sein d'une ville qui lui est étrangère, Paris. L'exil et l'arrachement (détachement) sont donc des thématiques qui se retrouvent également au niveau narratif. L'espace urbain apparaît ainsi comme une composante romanesque essentielle, à la fois cadre et protagoniste dans le roman, se rattachant à la quête de connaissance et de vérité des personnages principaux. Cette quête se manifeste notamment à travers une interrogation portant sur les pouvoirs de la parole. Par conséquent, ville et parole semblent être deux espaces concurrents et entremêlés, exhibés dans leur proximité. Cette insistance sur la ville et la parole nous semble porter des enjeux fondamentaux, enjeux que cette quête de connaissance exprime aussi. De ce fait, nous nous proposons d'analyser les rapports qui existent entre la ville et la parole, d'en saisir les implications, et ce, dans une confrontation signifiante de leurs espaces respectifs.

Avant, cependant, d'aller plus loin, il nous semble essentiel de définir les termes d'espace, de ville et de parole, ce qui nous permettra d'en cerner les limites et de construire ainsi notre champ d'investigation.

¹ Nous utiliserons comme ouvrage de référence *Qui se souvient de la mer*, éditions de Seuil, Paris, 1976

² De même, nous ferons référence à *Habel*, éditions du Seuil, Paris, 1977

³ Pour plus de précision concernant cet aspect, se reporter à l'article de C. Bonn, « L'exil fécond des romanciers algériens », in *Exil et littérature*, Ellug, Publications de l'université des langues et lettres de Grenoble, 1986

L'espace est ainsi un lieu plus ou moins bien délimité, dans lequel il est possible de situer quelque chose. Ce peut être la mesure de ce qui sépare deux points, une surface déterminée ou un volume déterminé et libre (non occupé) ou encore une étendue. Mais il peut aussi se comprendre comme ce qui contient nos perceptions, comme le milieu qui nous permet d'exercer nos facultés de perceptions. Ainsi, chez Kant, l'espace se comprend comme la forme à priori de la sensibilité extérieure. Enfin, il peut aussi se définir selon une acception temporelle, qui fait référence à l'étendue du temps qui s'écoule (laps).⁴ On note donc la polysémie de ce terme qui renvoie à trois acceptions distinctes : une acception spatiale (étendue), une acception qui introduit la perception et surtout la notion de sujet, et enfin une dernière en lien avec la notion de temporalité et de l'écoulement du temps.

Par conséquent, ce terme nous paraît intrinsèquement lié au sujet et à ses capacités d'évaluation et de perception, ce qui nous amène à accorder une attention particulière aux personnages dans ces deux romans. Et ce, d'autant plus si nous nous appuyons sur une autre définition de l'espace, établie par M. De Certeau⁵ qui vise à établir une distinction entre le lieu et l'espace.

Ainsi «est un lieu, l'ordre (quel qu'il soit) dans lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. (...)Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une dimension de stabilité. »

En d'autres termes, le lieu peut se définir par une absence de mouvement interne, par une représentation figée de ces éléments qui ont alors une place pré- et bien établie. Une place, par exemple, est un lieu quand elle est considérée dans sa fixité et sa pérennité. L'espace se distinguera du lieu par un sème de mobilité. M. De Certeau nous dit ainsi qu' « il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. (...) [L'espace] est animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. (...) L'espace est au lieu ce que devient le mot quand il est parlé. (...) A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un «propre ». (...) En somme, *l'espace est un lieu pratiqué.* » Ce qui nous intéresse ici sont les termes «directions », « vitesse » et «temps » qui animent l'espace et le rendent traversé par du mouvement. Nous sommes également sensibles à la comparaison établie entre la parole et l'espace, le mot et le lieu, qui souligne l'intrication de ces notions. Par conséquent nous accorderons une attention particulière aux mouvements des personnages, à leur cheminement, comme à leurs discours, créateurs d'un espace de parole.

⁴ Définition tirée du *Petit Robert*

⁵ *L'invention du quotidien, Art de faire T.1*, édition folio essai, 2001, p. 172-173

Nous entendrons ensuite par ville une concentration plus ou moins importante de constructions et de personnes sur un territoire donné, sans distinction de taille ou de nombre, le fait, donc, qu'un certain nombre de personnes vivent ensembles sur un territoire délimité et organisé spatialement.

La parole, quant à elle, sera comprise selon son acception la plus large et générale, à savoir comme la production d'un discours, comme un langage parlé, considéré comme une voix, créateur par conséquent d'échanges et donc d'un espace de communication ouvert.

Nous remarquons ainsi qu'au centre de ces différentes notions est posé l'individu, le sujet⁶. C'est pourquoi il nous paraît tout aussi important de repréciser les relations que le sujet entretient avec l'espace, toujours dans un souci de définition de notre champ d'analyse, comme de mise en contexte de notre sujet.

Cette relation est évidemment liée à la manière dont le sujet perçoit l'espace, à la place qu'il s'accorde dans le monde. Pour cela, un rapide parcours historique nous paraît nécessaire. La place que le sujet a dans le monde a longtemps été assujettie à une conception sacrée de l'espace, résultant d'une ordonnance divine. Dieu créa le monde en sept jours et de cette fragmentation temporelle de la création découle une hiérarchisation de la place des éléments dans le monde. Ainsi jusqu'au XIX^e siècle, l'homme se situe au sommet de la création, place que lui a définie Dieu dans la supériorité sur les autres éléments. On peut noter, cependant, un premier bouleversement au moment de la découverte de l'héliotropisme (XV^e siècle) qui relativise radicalement la place de l'humanité (la Terre n'est pas le centre de l'univers). De cela résulte une crise des autorités (*auctoritas* au sens étymologique) dont l'œuvre de Rabelais, par exemple rend bien compte. Mais l'homme reste encore la créature la plus importante sur Terre et la sacralité de l'espace n'est pas remise en question. Le second bouleversement intervient au XIX^e siècle, siècle souvent perçu comme celui de l'entrée dans la modernité. L'identification au modèle sacré n'est plus possible pour le sujet et l'espace devient alors un espace neutre : il n'y a plus une « voie » menant au Salut (un centre), un sens à trouver. M. De Certeau nous dit à ce sujet: « Le lieu qui lui [l'homme] fixait jadis une longue cosmologie, entendue comme « vocation », et placement dans l'ordre du monde devient un « rien », une sorte de vide qui accule le sujet à maîtriser un espace. »⁷ Cette désacralisation de l'espace a pour conséquence une perte d'identité pour le sujet, puisque cette dernière ne peut plus être recherchée dans un ordre rassurant et pré-établi. L'identité n'est

⁶ Nous considérons le sujet et l'individu selon un rapport d'équivalence, alors que d'autres travaux pourraient au contraire les distinguer.

⁷ *Ibid*, p.204

plus donnée, elle est à rechercher. « L'identité dépend d'une production, d'une marche indéterminable » car « il y a disparition des lieux fondés par une parole, perte des identités qu'on croyait recevoir d'une parole. »⁸

Toutes ces considérations nous conduisent à insister sur quelques points qui nous paraissent fondamentaux pour la bonne compréhension des enjeux qui sous-tendent notre sujet. Le sujet moderne doit ainsi se chercher une place, (re)trouver une identité qui est à construire et pour cela, il doit « marcher ». La marche et le mouvement acquièrent donc un statut qui déborde de la simple notion de déplacement, ils sont à rattacher à quelque chose de plus intime et fondamental : la quête de soi et de son identité (quête que l'on retrouve effectivement dans nos romans). Ensuite, la perte de la dimension sacrée de l'espace nous renvoie à une perte « des lieux fondés par une parole » (celle de Dieu). On constate donc qu'il y a bien une intrication très profonde entre espace et parole en général, et donc entre ville et parole dans notre perspective. Par conséquent, nous fonderons notre analyse sur les rapports qu'entretiennent ces deux espaces, et ce, à travers les deux héros de nos romans, leurs parcours et leurs discours. Nous avons souligné que l'individu était au centre des considérations spatiales, il nous paraît donc logique qu'il le soit également dans notre étude. Ce choix nous paraît d'autant plus justifié que ces deux romans mettent en scène des héros uniques, sur lesquels le point de vue est focalisé⁹.

Nous verrons ainsi que la perception de la ville est marquée par une dimension fantastique, qui tire le récit vers l'onirisme, et qu'elle peut s'appréhender à travers la figure du labyrinthe. Cette figure nous conduira à l'étude de la présence de motifs mythologiques dans le texte, en soulignant notamment qu'ils permettent de conférer un centre au dire romanesque. Nous nous intéresserons ensuite au statut de la parole dans les textes, en mettant notamment en avant la mise en difficulté de la parole comme un signe d'une difficulté à se dire. Cette remarque nous mènera enfin à la question identitaire, thématique centrale dans nos textes.

⁸ *Ibid*, p.203

⁹ Même si la situation diffère (un « je » contre un « il »), elle renvoie toujours à un point de vue interne, centré sur le savoir et les perceptions du personnage principal.

I – Perceptions de la ville :

Il nous semble ainsi logique de commencer notre étude par ce qui est immédiatement repérable, à savoir la manière dont la ville est montrée dans nos deux romans. Cette dernière met en effet en évidence les enjeux de nos textes concernant la problématique spatiale, du fait d'une définition la posant comme un lieu type, rassemblant une communauté humaine et générateur de mouvements (donc d'espaces). Nous nous attacherons de ce fait à montrer comment la ville est perçue, et ce, par le biais des personnages notamment, en analysant à la fois leurs discours et réflexions, résultants de leurs observations, et leur trajectoire individuelle, leurs déplacements au sein de la ville. Nous tenterons également de repérer si le traitement de la ville est identique dans nos deux romans.

1 – Quelle vision ?

A – Cadre : lieux et temporalité :

Les lieux :

Nous procédons tout d'abord à un relevé des lieux traversés ou évoqués dans nos deux romans, afin de voir si la vision de la ville est déterminée par des lieux types. Pour cela, il nous suffit de suivre nos personnages dans leur parcours.

Dans *Habel (H)*, les principaux lieux traversés sont : l'appartement de Sabine, le café *Au plaisir des cœurs*, les quais, les bars où Habel se rend la nuit, l'appartement d'Eric Merrain, l'hôtel particulier dans lequel le Vieux emmène Habel, la clinique où se trouve Lily, le carrefour où Habel attend la mort (petite place avec une fontaine), les avenues, rues et ruelles et un pont (statut particulier parce que non franchi). D'autres lieux sont évoqués sans que le personnage entre ou que nous le voyons à l'intérieur : les restaurants et terrasses, les commerces et le lieu de travail d'Habel (usine ou autre).

Dans *Qui se Souvient de la Mer (QSM)*, nous pouvons, avant de les relever, préciser que presque tous les lieux évoqués donnent naissance à une rêverie ou glissent à un moment donné du côté de l'onirisme, voire du fantastique. Il s'agit ainsi de la metabkha (sorte d'auberge ?), des rues essentiellement et des quartiers, de la boutique d'El Hadj, de la maison du narrateur qui se transforme parfois en grotte (devenant par là un lieu propice à la rêverie),

de la cour devant la maison, de la ville nouvelle (née au cœur de l'ancienne) et de la ville souterraine (longtemps fantasmée avant d'être effectivement visitée). Des villes à l'extérieur de celle du roman sont évoquées comme des refuges possibles (mais jamais traversés) et la campagne fait l'objet de quelques discours (notamment à propos de l'enfance du narrateur). La mer constitue un cas à part car elle ne relève pas vraiment du lieu et en même temps elle représente une caractéristique essentielle de la ville.

Nous remarquons tout d'abord qu'il y a une oscillation entre lieu public et privé, entre lieu ouvert et lieu clos. Les personnages se retrouvent dans différents types de lieux, on ne constate pas de concentration autour de lieux précis, mais au contraire un rayonnement de leurs déplacements dans toute la ville, sans une prédéfinition du lieu. La description des lieux est ensuite souvent sommaire, efficace (axée autour d'une problématique centrale¹⁰), et jamais globale (pas de présentation générale de la ville par quartier par exemple, peu de vue d'ensemble). La description des lieux reste subordonnée aux intentions et sentiments des personnages¹¹, ce qui peut les rendre étranges voire irréels. Nous ne trouvons que très peu de lieux habités (au sens plein du terme), excepté la maison du narrateur dans *QSM*, ce qui fait que les lieux traversés deviennent des espaces propre au personnage qui se les approprie. Les lieux de la ville, en définitive, surgissent au grés du parcours du personnage, nous sommes donc confrontés à une espace morcelé, fragmenté (incomplet). Dans ces conditions, la rue nous apparaît comme l'espace par excellence, permettant la marche, agent de la traversée.

La temporalité :

Nous constatons que dans *H*, la majorité des scènes se passent de nuit, dans l'attente (immobilité) ou l'errance (mouvement). Le roman est construit en fonction de ce couple dynamique et la dynamique interne de l'œuvre résulte de cette alternance. Les rares scènes de jour sont marquées par l'amour (relations sexuelles avec Sabine, rendez vous au café ou sur les quais, à attendre que le temps passe, ou visite à Lily à la clinique). La nuit cependant règne en maître ainsi que l'obscurité.

Dans *QSM*, le cadre référentiel est un peu différent : nous rencontrons également de nombreuses scènes nocturnes, envahies par une atmosphère oppressante (secret, magie, meurtres), mais quelques scènes diurnes font contrepoids. Le narrateur se déplace le plus

¹⁰ Comme par exemple l'appartement du Vieux qui est perçu à travers les objets qui le composent.

¹¹ En cela, l'auteur respecte parfaitement le point de vue interne.

souvent en journée (du moins jusqu'à la disparition de sa femme¹²). La nuit semble plutôt être dévolue à Nafissa qui sort accomplir de secrètes besognes. Tous les éléments rassurants semblent disparaître la nuit qui devient un moment d'une angoisse intense (ce qui n'est pas le cas dans *H*). L'obscurité est néanmoins une notion ambivalente, car face au soleil écrasant, elle protège, elle enveloppe : elle tisse un voile autour des individus. L'aspect inquiétant de la nuit se retrouve peu dans *H*, car cette dernière est au contraire ce qui permet de soulever à demi le masque. Un point commun en tous les cas entre les deux romans : le fait que la vérité ne peut être produite en pleine lumière.

En définitive, le cadre référentiel du récit tend plutôt vers l'esquisse d'un cadre anti-référentiel puisque largement dominé par la nuit et l'obscurité, et que la description à proprement parler des lieux joue sur des clichés ou se limite à l'essentiel. La perception de la ville n'est donc pas visible dans l'énumération des lieux traversés (ou non) par les personnages. La reprise systématique des lieux présents dans la ville permet, certes, de saisir la composition du cadre général, confère une existence tangible à la ville, mais ne rend compte ni de l'essence de cette dernière, ni du jugement que les personnages (et à travers eux l'auteur) formulent à son égard. La perception et la qualification de la ville sont ainsi constituées par le déplacement des personnages, non par une juxtaposition de lieux¹³ qui ne révèlent que la présence d'un cadre référentiel fragile. On remarque enfin que la ville est largement perçue à travers l'opposition de l'ombre et la lumière, ce qui témoigne du fait que les lieux en eux même ne portent pas de signification particulière, cette dernière étant assumée par des éléments plus ou moins extérieurs à eux.. C'est pourquoi nous insistons enfin sur l'importance du regard, qui cristallise tous ces aspects¹⁴.

B – La foule : anonymat et indifférence : *Habel*

Habel, lors de ses longues périodes d'attente, «les fesse collées contre le mur bas. Le dos contre la même grille qui tient en cage un jardin tout noir » (p.35) ne fait que regarder

¹² A partir de ce moment, la nuit devient le seul moment où il peut réfléchir et sortir de chez lui. Progressivement, les scènes de nuit se font plus nombreuses.

¹³ Juxtaposition qui aurait pu cependant être signifiante, notamment parce qu'elle est révélatrice de certains traits caractérisant nos personnages. L'élaboration d'une typologie du lieu nous renseigne sur le statut des personnages, leur condition sociale, etc., mais ne nous apprend rien sur la manière dont la ville est ressentie par les personnages.

¹⁴ Nous pensons notamment aux très nombreuses occurrences des verbes « regarder », « observer »...

autour de lui, observer le mouvement des passants et des voitures. Immobile, c'est sa principale activité : regarder et réfléchir. L'immobilité est posée comme condition de réflexion, seul l'arrêt¹⁵ rend possible un retour sur soi, de réfléchir à sa vie et au monde. Mais pour créer cette réflexion, il faut marcher. L'immobilité et la marche forment un couple indissociable et complémentaire. Lorsqu'il marche, Habel absorbe des informations, commente ce qu'il voit, mais le retour sur lui-même n'est possible qu'immobile. D'une manière générale, il commente les gens qu'il rencontre, foule ou consommateurs. La ville est vue sans indulgence (aspect critique). Elle est souvent associée à des qualificatifs négatifs, voire franchement péjoratifs. L'anonymat domine, et avec lui une forme d'indifférence confinant à la lâcheté. Concernant les passants, nous ne relevons que les commentaires qui nous semblent les plus significatifs (parmi les très nombreux que fait Habel), mettant en évidence leur anonymat, leur aspect grégaire et une forte déshumanisation (tout le monde se ressemble). Ainsi au tout début du roman, il nous est dit : « les passants cessent d'être quelque chose d'humain pour devenir des marionnettes et aller avec des mouvements cassés. » (p.15). L'accent est mis sur la déshumanisation et sur la perte d'autonomie (donc de liberté, on rejoint donc une mise en question de l'identité et de ce qui la constitue). On peut aussi relever cette phrase qui propose une vision de la ville basée sur la blessure, la violence et qui met en scène le topos de la ville associée à une femme lascive, voire une prostituée (déchéance morale) : « Habel sait (...) qu'il plonge vers le creux de désir où se couche, se roule toute cette ville. Il sent la blessure gémissante, saignante et tremblante dont elle brûle, meurt, ressuscite sur le champs, spasmodique, défoncée par le feu des autos, trouée de publicités provocantes. » (p.44). Une thématique intéressante, qui jalonne le texte, se retrouve en outre ici : celle de la circulation des voitures, souvent le double de celle des piétons. La signification des voitures peut s'établir à la lumière de l'événement à l'origine duquel Habel se poste chaque soir à un carrefour : la collision manquée avec « un phaéton noir, diabolique ». La voiture apparaît comme un instrument possible de mort. Une grande attention est portée à la circulation, qui est appréhendée en ces termes : « la circulation, malgré les feux rouges et les renforts de police (...) dégénérerait en danse infernale sur un fond de débâcle et de fumées. » (p.29). On note la référence au diable et à l'enfer, qui est une constante dans l'approche de l'espace urbain, perçu comme tout droit sorti de l'enfer, comme en témoigne cette citation : « Allant¹⁶ (...) dans l'avenue, plongeant dans des profondeurs de moins en

¹⁵ Et la solitude aussi : « Etre seul tout de suite. Il le veut tout de suite et de toutes ses forces. Puis recouvrer sa propre histoire, si oubliée qu'elle soit, en épeler les premiers mots. » (p.44)

¹⁶ Il s'agit d'Habel.

moins animées, avançant le long de façades imperturbables derrière lesquelles quelque enfer devait brûler sinon pourquoi ces ardentes lueurs brillaient aux fenêtres » (p.31). La lumière, élément largement utilisé dans la description de la ville, ne semble donc pas être un signe de vérité, mais est, au contraire, toujours liée au feu de l'enfer. Le fait qu'Habel soit de nombreuses fois montré comme plongeant dans la ville n'est pas anodin non plus : cela renforce l'association de la ville et d'une femme (surtout que les ruelles sont présentés comme « des cul-de-sac vaginaux »¹⁷) et de l'enfer (profondeur de ce lieu qui est supposé être bâti verticalement). Bref, la ville est donc montrée comme dangereuse, ténébreuse, parangon de la prostituée.

Habel, au sein de la ville, dévisage les passants et tente de résister à l'attraction du vide qui émane d'eux¹⁸. Il se refuse à prendre le même chemin qu'eux. Il se sent différent, et c'est au nom de cette différence qu'il cherche sa voie, puisque celle qui lui semble être dévolue ne lui convient pas. La quête ne prend véritablement tout son sens que dans ce contexte d'indifférence, de normalité et de ressemblance entre les individus : Habel est à la recherche de sa singularité. Ce refus d'être comme la foule qu'il croise se ressent par exemple dans cette phrase : « Et c'était à celui qui (...) s'emparait du passage clouté sauf lui Habel qui aurait dû aussi, puisqu'il avait ouvert la voie, mais qui ne remuait pas, qui ne voulait pas, n'essayait pas (...) et [qui] refusait de suivre le mouvement. (...) Préférant ça. » (p.34-35). A la base de ce cheminement, on note une libre décision.

Par conséquent, nous découvrons à travers les yeux d'Habel une ville infernale, lugubre, agissant sur les individus¹⁹, les transformant en des être identiques, sans âme et sans courage. Il y a une perte d'identité et d'humanité consubstantielle à la ville dans *H*. La grande diversité qu'elle accueille ne fait pas le poids face à l'homogénéité qu'elle provoque. Nous concluons sur le fait que cette ville peut être perçue comme l'exemple même de LA grande ville, la localisation à Paris n'intervenant qu'aux alentours de la page 100.

C – L'oppression et la matérialité : *Qui se Souvient de la Mer*

Dans *Qui se Souvient de la Mer*, l'espace de la ville est présenté tout autrement. La problématique, en effet, n'est pas exactement la même : le récit ne s'attache pas à un individu qui erre dans une grande ville, mais à un individu, représentatif d'une collectivité, qui cherche

¹⁷ P.44

¹⁸ Cf. « monde vidé de toute substance » p.7-8

¹⁹ Point commun avec l'espace de la ville dans *QSM*.

à survivre dans une ville devenue folle, où la violence côtoie la mort de façon beaucoup plus concrète. Habel attend la mort, voire la provoque, ce n'est pas elle qui le guette (elle semble même l'épargner, son heure n'étant pas encore venue au moment de leur rencontre). La vision qui nous est offerte de la ville est plus liée à la matérialité de la ville. Nous dénombrons beaucoup de commentaires sur l'aspect de la ville (nature des murs, composition de la pierre, intervention marquée des éléments...) avec une nette domination de la pierre et de l'asphalte. La ville, nous l'avons déjà souligné, apparaît comme un espace autonome qui agit sur les individus (ils se transforment progressivement en pierre, sont happés par la matière²⁰). Concernant les habitants, le narrateur observe souvent leur agitation, le va et vient permanent qu'ils génèrent. On remarque une rupture dans la manière d'appréhender les habitants : d'un côté les « gens » et de l'autre des individus singuliers, ayant un nom et une histoire propre, connus du narrateur. Les gens sont perçus dans leur aspect collectif et groupal, et qualifiés comme tels, comme par exemple « foule de statues » (p.25), « les habitants » (p.27), « population » (p.28), ou tout simplement « les gens ». A chaque fois, le narrateur souligne leur insouciance ou leur légèreté ce qui contraste avec les histoires singulières des personnes que le narrateur connaît, qui transpirent le doute, la peur et la frustration (souffrance). La ville est abordée de manière globale et souvent affublée d'un pronom possessif (notre). Il y a une identité qui découle de l'appartenance à cette ville, que le narrateur refuse de quitter, d'abandonner. Lorsque suite à cette nuit où des gens « sont ensorcelés », le matin, au moment de la découverte des cadavres sur la plage, quelqu'un s'exclame : « tous des gens de la ville ». Cela prouve plusieurs choses : les habitants s'identifient à leur ville et ce ne sont que les gens de la ville qui sont menacés par « les visiteurs ». La ville n'est donc pas du tout le lieu de l'anonymat, de l'indifférence qui entraîne une perte de soi, mais un repère identitaire (le dernier ?) auquel les habitants se raccrochent. On peut même dire qu'il y a une assimilation très nette entre la ville et ses habitants comme en témoigne cette réflexion du narrateur : « Il n'y a pas d'espace ou presque pas d'espace entre nous et notre ville, [...] nous sommes nous-mêmes à la ville à moins qu'elle ne soit nous. [...] Espace, formes et limites nous sont communs, ce qui est en nous se retrouve en elle » (p.136). Mais cette affirmation ne survient que vers la fin du roman, soulignant par là qu'il s'agit d'une véritable découverte (prise de conscience) pour le narrateur, qui jusque là ne percevait pas du tout l'espace en ces termes. Cette affirmation confirme par conséquent que la vision de la ville évolue tout au long du

²⁰ Cf. la difficulté d'avancer du narrateur quand une bombe explose dans un quartier où il se trouve.

récit, en fonction des découvertes du narrateur et des événements dont elle se fait le cadre²¹. Il n'en reste pas moins que les habitants tirent leur identité de leur appartenance à la ville.

Mais la ville n'en est pas pour autant un lieu sain. L'atmosphère qui y règne «évide un peu plus d'un jour à l'autre »²² les habitants. On remarque que progressivement l'oppression cause la perte et le délitement de soi, comme cette phrase en témoigne : «Ce quartier ne remue qu'une chair inconsistante, son sang et ses pensées, naguère si riche, ne forment qu'une boue grise, répugnante, de ses rues, jadis chemins d'un rêve où l'on se reconnaissait soi-même, ne subsistent que des dépouilles ». L'espace de la ville évolue donc (ce qui n'est pas le cas dans *Habel*, où sa description reste plutôt constante, tourne autour des mêmes thèmes), il perd toutes ses caractéristiques (connotées positivement) au fur et à mesure que la « ville nouvelle » prend de l'ampleur. Par comparaison, cette dernière fait ressortir la « misère inexprimable » de l'ancienne ville, et sous sa poussée, « il arrive parfois que des rues entières éclatent » (p.65). Elle détruit petit à petit l'ancienne ville et les habitants avec. Nous sommes donc véritablement face à un espace en constante évolution, non seulement parce que les murs bougent, mais également parce que la structure globale de la ville est soumise à des pressions qui l'obligent à se transformer. Tout cela évidemment influe sur les habitants qui sont contraints de se modifier (mimétisme par rapport à l'espace de la ville) s'ils veulent s'adapter. Et ces changements, s'ils sont mal acceptés au départ finissent par apparaître comme la seule issue possible. La ville nous est donc montrée comme subissant des pressions inouïes, symbole de l'oppression qui règne en son sein. La domination de la matérialité va dans le sens cette montée de la pression, les éléments participant grandement à l'élaboration de cette atmosphère oppressante. La ville apparaît donc à la fois comme une prison piège et comme une composante d'une identité collective.

2 – Importance des éléments :

Nous venons de dégager quelques caractéristiques générales concernant la perception de la ville dans nos deux romans, en montrant notamment leur différence de traitement. Nous avons ainsi souligné la grande matérialité de la description de la ville dans *QSM*, l'insistance sur l'aspect concret de cette dernière étant un signe de l'oppression qui y règne. Cette particularité attire notre attention sur l'importance que semble accorder l'auteur au matériel et plus exactement à l'élémentaire. Nous relevons en effet une présence constante des éléments

²¹ Plus la ville est menacée, plus le narrateur prend conscience de ce qui l'unit à elle.

²² p.84

fondamentaux ; l'eau, le feu, l'air et la terre ponctuant régulièrement la description de la ville. C'est à cette singularité à la fois stylistique et thématique que nous souhaitons à présent nous attacher.

A – L'eau :

L'eau nous apparaît comme l'élément le plus visible et le plus important. Il est fortement ancré dans nos deux textes et y tient à chaque fois une place des plus essentielles. Il ponctue le récit de manière récurrente, indice d'un fonctionnement en réseau : les références à l'eau ne sont pas à comprendre individuellement mais bien à appréhender dans leur ensemble, chaque référence colorant la précédente d'un sens nouveau.

Ainsi, dans *H*, M. Dib a recours à l'élément «eau» selon un emploi métaphorique voire allégorique (l'eau comme support d'une comparaison imagée) et un emploi tout à fait concret (ce qui n'empêche aucunement d'y greffer une signification tirant vers le symbole). Le livre s'ouvre ainsi sur Sabine et Habel, qui, une fois leurs ébats amoureux terminés, sortent de leur appartement flâner sur les quais. L'eau est immédiatement posée comme appartenant au décor, comme le constituant. Tout un paragraphe (p.8) est ainsi consacré à l'intrication étroite entre le fleuve et leur mode de vie, se concluant même par : « Le décor est prêt. On ne sait à quel spectacle il est destiné. Provisoirement aux réactions de Sabine. »²³ Le fleuve et ses berges, par conséquent, sont présentés comme une donnée essentielle du cadre référentiel du roman. Mais, le fleuve ne se limite pas à ce seul rôle, il est immédiatement associé au passage du temps²⁴, métaphore qui revient ensuite régulièrement au fil du texte²⁵. Le fleuve est ainsi explicitement associé au temps qui s'écoule, son courant aux événements qui ponctuent la vie d'Habel. Cette association relève du cliché, et pourtant, par la présentation qu'en fait M. Dib, elle possède un pouvoir de suggestion évident. En insistant sur la liquidité (donc une certaine flexibilité), en multipliant les références entre le fleuve et le destin d'Habel, M. Dib attire notre attention sur la manière dont Habel conçoit sa vie, l'aborde et essaye de s'y retrouver. Nous notons en effet une grande passivité dans son comportement et une grande force de caractère, ce que traduit tout à fait l'image du fleuve. L'insistance sur le motif de l'eau n'est donc pas seulement un moyen de signifier un parallélisme, c'est surtout une manière de

²³ p. 8 – 9

²⁴ On pense notamment à cette phrase : « [Ils] laissent leur journée s'écouler, partir comme cette eau entre ces pierres. »

²⁵ Métaphore qui se retrouve, entre autre, p.78 : « Un courant, une eau qui n'arrive, ne traverse sa vie que pour reculer et revenir, arrivant sans arriver, traversant sans traverser et recommençant. »

suggérer la manière dont Habel envisage sa propre vie. Par ailleurs, en ayant recours à une image aussi clichée, l'auteur montre qu'Habel a tendance à fonctionner selon des clichés, à chercher des analogies simples à même de qualifier sa vie, en d'autres termes à se créer des points de repère. Le fleuve semble donc constituer un point de repère pour Habel, qui y dirige ses pas quand il est perdu. Le fleuve est attractif : il attire autant Habel que Lily, qui se dirigent souvent de manière instinctive vers lui²⁶.

Le fleuve est cependant le support d'autres analogies, et nous remarquons qu'une comparaison entre lui et la foule s'établit. Dans cette image, le fleuve représente ce qui est immuable et changeant, se fait l'image du « toujours pareil » et du pourtant différent. Ainsi le narrateur nous dit : « l'écoulement [des passants] demeure égal, la marée uniforme : les mêmes. Une vague de corps, une vague de visages. Puis une autre vague. De la rive, [Habel] tente de les compter. Et puis une autre vague. De lutter contre la pression des individus, contre l'assaut des faces nues. » (p.36). Le narrateur nous décrit donc une marée humaine en mouvement, utilise l'eau comme base de son analogie. Caractérisant le déroulement de la vie d'Habel, le fleuve permet aussi de qualifier les mouvements de la foule : il s'agit donc d'une image - force qui lie différentes réalités entre elles (propre de la métaphore) et surtout différents espaces. Le fleuve est peut-être ce qui permet une approche globale de la ville, approche qui, nous l'avons vu, n'est pas choisie par l'auteur. En outre le fleuve, concrètement, représente ce qui sépare et désunit, et le pont apparaît alors comme ce qui répare cette cassure, et qui est de ce fait « splendide » et « inhumain, pour avoir pensé à emprisonner le fleuve dans la pierre » (p.102) On note donc autour de l'eau une imbrication avec les autres éléments, ce qui souligne la centralité de ce motif, les autres éléments se greffant dessus. Les scènes qui se déroulent à proximité d'un pont sont teintées de cet implicite. L'eau agit donc à la fois comme un principe de réunification et de désunion. Toutes ces significations possibles, affleurantes, donnent par conséquent au fleuve une dimension particulière, oscillant entre un aspect concret et hautement symbolique. Le fleuve représente donc une donnée du quotidien (ancrage spatial fixe), une possibilité d'évasion (échappée onirique) et un élément métaphorique créateur d'images (tenant souvent du cliché). Mais la présence de l'eau dans le récit ne se réduit pas à celle du fleuve, elle touche d'autres domaines.

Elle se retrouve notamment dans les fontaines publiques qui croisent à plusieurs reprises la route d'Habel. Habel attend ainsi la mort sur une place où se trouve « un nez, un

²⁶ On pense notamment au moment où Habel décide de quitter la place où il attend la mort : il hésite sur la direction à suivre, « puis il n'hésite plus, il repart, il cherche inconsciemment la direction du fleuve. » (p.59).

promontoire, une corne, [...]. C'est surtout une fontaine. [...] Uniquement un symbole, une abstraction dans sa pompe monumentale, quelque chose que personne ne regarde, personne ne voit » dont la signification est de «constituer un de ces points de ralliement dont la jeunesse sans illusion a, dans son refus, son renoncement, sa haine de toute autorité, jalonné le monde. » (p.28). Cette description insiste sur la rigidité qui émane de ce lieu, sur sa nature de « cadre » (un des éléments constitutifs de la ville, qui la compose en lui donnant du poids), qui finalement n'a d'autres fonctions que de permettre de se donner rendez-vous, en d'autres termes de fixer un point de repère spatial (comme le fleuve). Une évocation de l'eau se retrouve ainsi quasiment dans chaque lieu où Habel se trouve. La première visite d'Habel de l'appartement de la Dame de la Merci est à ce titre révélatrice : la transformation du Vieux en Dame de la Merci est annoncée par un « murmure d'eau ».

L'eau apparaît enfin comme un élément constitutif de l'intériorité, participant à la description du monde intérieur des personnages. Habel transpire et « ni plus ni moins qu'une averse déferlait de ses ténèbres secrètes, du misérable ciel qui régnait au fond de lui. Un ciel qui ne savait produire que cette eau brûlante, une eau qui n'était qu'ignorance et (peut-être) pêché. »²⁷ M. Dib souligne le parallélisme qui existe entre l'intériorité et l'extériorité, en montrant notamment que ce sont les mêmes éléments fondamentaux qui en sont à l'origine. Avec cette phrase, il introduit en outre la dimension du Bien et du Mal qui semble aussi se retrouver à l'intérieur de soi.

L'eau est donc un motif d'une extrême ambivalence, conjuguant les contraires, assurant le lien. Elle a en effet autant avoir avec l'extériorité que l'intimité, et « par ses reflets, [elle] double le monde, double les choses. »²⁸, apparaissant alors comme un miroir du monde et de l'âme. Enfin, de par ces qualités liquides (elle a la capacité de se faufiler quasiment partout et sous diverse formes), elle peut se définir (au même titre que la rue) comme un agent de la traversée. Elle assure donc des fonctions descriptives évidentes et charge même la description de nouvelles connotations, conférant à l'espace de la ville une réalité multiple et complexe : elle l'ouvre au mouvement, lui transmet ses propriétés de « passage », et surtout permet d'établir un lien entre la ville et les personnages, leur destinée.

Dans *QSM*, l'eau est essentiellement représentée par la mer. La mer est un élément intégré à l'espace de la ville au sens le plus fort du terme. Dès la page 15 (première page du

²⁷ P. 33

²⁸ G. Bachelard, in *L'eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, le livre de poche, 1993, p.61

chapitre 2), nous pouvons relever sa présence : la mer apparaît tout de suite comme celle qui englobe et entoure la ville²⁹, et d'une certaine manière la protège. Parmi l'extrême abondance de références à la mer, une caractéristique domine : la mer constitue un élément protecteur, salvateur, source d'apaisement, en lequel le narrateur place une confiance aveugle³⁰. Elle est érigée en protectrice de l'homme, l'entourant, veillant sur lui. En sa compagnie, on « retrouve la franchise première des choses » (p.67). La mer ne ment pas et ne dissimule rien : elle incarne une primauté de l'élémentaire dont la fonction est celle de gardien de l'humanité. Ainsi, on remarque qu'elle a la capacité de parler aux hommes, de les rassurer en les assurant de sa présence : « la fente par laquelle la mer regardait laissa passer ces paroles : - « Je suis là. » » On note donc une personnification de la mer, qui reste constante dans le récit. La mer a ainsi une relative capacité d'action et peut interagir avec ce qui l'entoure (hommes ou éléments). Cette faculté engendre une certaine puissance qui est aussi une caractéristique de cet élément, surtout lorsqu'il se déchaîne³¹. Cette dimension protectrice, voire salvatrice est mise en valeur par le fait que, lorsque la mer disparaît, les habitants se sentent perdus et abandonnés. La sécheresse est présentée comme mortifère et insupportable, tout au moins pour le narrateur qui explique qu'alors plus rien ne les protège. Lorsque la mer monte au contraire, elle procure une sensation de paix³² indéfinissable. En cela, la mer s'apparente à la mère (motif développant la protection et la sécurité). Il s'agit même du plus grand et plus constant symbole maternel, selon G. Bachelard³³. En effet « l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère. »³⁴, nous dit-il. Cette association avec la mère est centrale dans un texte qui raconte les souffrances d'un peuple face à l'oppression générée par des colonisateurs, qui met en évidence la perte (et donc le combat pour la retrouver) de la Patrie.

La mer est d'une façon plus générale associée à la féminité³⁵ et à l'intimité quand elle est mêlée aux actions de Nafissa. On relève de même une identification entre la mer et la nuit,

²⁹ « Des parfums sombres d'équinoxe tournent, rôdent sous les aisselles de la mer. » p.15

³⁰ Cf. « La mer seule garantit nos aspirations ; aussi je suis résolu à lui confier mon sort, dût la pierre me saisir. » (p.170)

³¹ On peut penser notamment à cette citation qui met en évidence la puissance purificatrice de l'eau : « Et je songe : [...] aux eaux qui acquerront une force terrifiante, et qui seules sauveront le monde ». On retrouve ici une référence discrète au déluge biblique.

³² Cf. « J'entends à ce moment un halètement doux, régulier, alternant avec de longs silences. La mer. Elle monte. Sa paix s'étend à travers la nuit, remplit l'espace. » (p.84)

³³ *Opus cité*, Chapitre V « l'eau maternelle et l'eau féminine », p. 132

³⁴ G. Bachelard, *Opus cité*, p.151

³⁵ On peut relever cette citation : « Sans la mer, sans les femmes nous serions restés définitivement des orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement préserva maints d'entre nous! » (p. 19) cette citation souligne l'association de la mer et des femmes dans une mission de protection commune. Elle montre également l'importance du sel dans le roman, comme une substance à même de défier la pierre (érosion)

toujours dans la perspective de mise en valeur de la protection que toutes deux génèrent. « La mer, la nuit. Identiques dans leur substance » (p.171), nous dit ainsi le narrateur. Nous pouvons cependant souligner que la nuit est une notion ambivalente, car, si elle protège des regards, tisse son voile sur la ville, elle n'en reste pas moins le théâtre des exactions les plus horribles commises par les « visiteurs ».

La mer inonde donc littéralement le roman de sa présence, elle est partout, ce qui renforce son pouvoir et son assise. Elle apparaît comme un principe central dans la construction romanesque, elle constitue ainsi une composante vivante de l'espace de la ville. Son rôle semble plus étendu que celui de l'eau dans *H*, dans la mesure où, personnifiée, elle a la capacité d'agir et semble douée d'intentions (élément réellement vivant). Par ailleurs, alors que le fleuve apparaît comme un élément du décor (lieu référentiel), la mer constitue un non lieu par excellence. Nous constatons donc que le traitement de l'eau, même s'il engage une signification commune (donner une place à l'élémentaire, donc remonter à un principe de construction originel du monde), n'est pas identique dans nos deux romans.

Ce qui nous semble enfin le plus intéressant dans cette convocation de l'élément eau est le fait que, symboliquement, l'eau apparaisse comme la maîtresse du langage fluide, sans heurt, qui coule de source. Elle engendre ainsi une imagination de la parole et du parler³⁶. En insistant autant sur cet élément, M. Dib attire par conséquent aussi l'attention sur un idéal de fluidité de la parole et inscrit cette thématique au cœur de l'espace de la ville comme il la spatialise (référent concret).

B – Les autres éléments : le feu, la terre et l'air

Le feu, la terre et l'air occupent également une place certaine dans nos romans. Ainsi, le feu, élément contraire de l'eau, manifeste une autre manière d'appréhender la ville et en enrichit la description. Il est toujours lié à une connotation infernale, à une émergence du Mal et de la souffrance et se rapporte toujours à des contextes de destruction.

Dans *H*, cette dimension maléfique et malsaine est clairement mise en avant par le texte. La ville est ainsi associée à un espace mauvais et tentateur. L'élément feu est peu présent sous cette forme, mais on le retrouve à travers l'évocation de la lumière, souvent crue (brûle les yeux) et intense. Tout ce qui brille semble ainsi définir la ville, en introduisant en même temps la thématique de la tentation, et à ce titre, rappelons nous cette définition : « La ville

³⁶ Selon G Bachelard, *Opus cité*, Conclusion « La parole de l'eau », p. 209

elle-même. Tout ce qui peut briller, aguicher. » (p. 43). Le feu est aussi ce qui consume, dépassant alors le simple éblouissement. Dans cette perspective, il qualifie le sentiment amoureux, le désir de l'autre ou d'union avec l'autre. Ainsi Habel, lorsque, éperdu, il se lance à la poursuite d'une Lily en fuite, il ressent «son amour dans sa poitrine, comme un feu qui attise sa propre volonté » (p.109). Le regard aussi peut lancer des flammes et dévorer l'autre. La passion est ainsi largement appréhendée à travers des qualificatifs en lien avec le feu, ce qui pourrait tenir du cliché. Mais M. Dib réussit à intégrer un tel potentiel de destruction dans les relations entre Habel et ses amantes qu'il renouvelle cette image de la passion enflammée en introduisant la thématique de la dévoration, en créant entre les personnages une relation tellement portée sur l'intensité et l'expérimentation des limites que finalement le recours au feu apparaît comme le seul à même d'en illustrer la force.

Dans *QSM*, le feu est davantage dévastateur et moins tentateur. Il représente une destruction totale, un anéantissement de toute forme de vie. Il s'affirme bien, en ce sens, comme l'antithèse d'une eau protectrice et salvatrice, et ne bénéficie de ce fait d'aucune connotation positive. Il représente à la fois un principe de transformation³⁷ et d'anéantissement, à l'image des explosions qui détruisent la ville et ses habitants, véritables « étoiles irradiantes [...], faisant le vide, [...] nettoy[ant] toute trace organique »³⁸. La présence du feu peut se lire dans certaines scènes dont l'atmosphère est rouge³⁹ (comme le feu et comme le sang).

Le feu apparaît par conséquent soit comme un élément lié à la destruction dans ce qu'elle a de plus sauvage, soit comme étant lié à la tentation et à l'enfer. L'opposition entre l'eau et le feu semble reprendre celle entre le Bien et le Mal, sans cependant se réduire à cette différenciation essentielle. De ce fait, les deux autres éléments (la terre et l'air) apparaissent comme des éléments plutôt neutres, qui sont le plus souvent représentés comme combinés à d'autres éléments. L'air véhicule des messages (surtout dans *QSM* où la présence de l'élémentaire est plus forte) et la terre signifie l'origine, l'enracinement. Nous souhaitons ici nous arrêter sur l'espace que représente la grotte dans *QSM*. C'est en effet ainsi que le narrateur nomme parfois sa maison, qualification qui se substitue alors à « chez nous », signalant ainsi une perception et une appropriation différente de l'espace par le narrateur. Nous voudrions souligner le fait que la grotte représente un refuge comparable à une matrice

³⁷ « Je constatai à cette seconde que le souffle de la machine, comparable à une flamme de soudeur, [...] m'avait consumé très vite et [...] restitué dans ma forme première, mais à partir d'une composition différente, inconnue de la matière » (p.26)

³⁸ P. 24

³⁹ Cf. nuit de l'ensorcellement, où un « brouillard rouge » crie et « répand un chant de mort ». (p.40)

(ventre maternel)⁴⁰, ce que la présence régulière de l'eau confirme (se comprend alors comme un liquide matriciel source de vie et propice à la rêverie). La grotte relève de l'onirisme de l'œuf et en ce sens assure protection et sécurité. La grotte prend donc une dimension symbolique forte, mettant en évidence le fait que le narrateur envisage son foyer comme un lieu sécurisé et sécurisant, ouvert sur d'autres espaces (rêves)⁴¹.

En définitive, cette présence de l'élémentaire dans nos textes complète la description de la ville, en figurant ou en donnant de nouvelles « informations ». Elle permet également d'introduire des thèmes majeurs. L'élémentaire rend ainsi compte d'une volonté de questionner l'origine en remontant à ce qui compose toute chose - l'être humain étant « moins homme que feu, pierre et eau » (p.52, *QSM*). L'élémentaire apparaît comme une des premières passerelles jalonnant ce texte, permettant de lier l'individu et la ville dans leur composition (les mêmes éléments à la base) et de suggérer des pistes de réflexion plus larges, en effleurant par exemple la problématique de la parole ou celle du cheminement individuel (destin). La présentation de la ville, du fait d'une présence importante de l'élémentaire, est par conséquent liée à une réflexion qui mêle interrogation des origines et questionnement identitaire.

3 – *Le fantastique* :

Nous remarquons cependant que le fait de donner vie à certains éléments (la mer, le vent) fait glisser la narration d'une forme réaliste vers une forme plus onirique. En effet, cette insistance sur l'élémentaire est un des signes qui soulignent que le récit se détache parfois d'un ancrage référentiel rigoureux, remettant alors en question le principe de vraisemblance posé en amont de toute production romanesque littéraire. Nous sortons alors du genre strict du roman réaliste, penchant davantage du côté fantastique. En effet, par certains aspects, le récit prend une dimension fantastique qui joue notamment sur la manière dont l'espace de la ville est perçu et ressenti. C'est à l'étude de cette caractéristique, manifeste dans *QSM*, plus discrète dans *H*, que nous allons à présent nous consacrer.

⁴⁰ Pour ce développement, nous nous appuyons sur les analyses de G. Bachelard, dans *La Terre et les Rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, chapitre 6 « La Grotte », p.183 à 209, éditions José Corti, Paris, mars 1997.

⁴¹ Bien que sécurisant il est donc à l'opposé du lieu clos, enfermant et ne prend à aucun moment une connotation tirant vers la prison piège.

A – Approche sémantique du fantastique :

Une mise au point concernant l'emploi du terme fantastique nous semble nécessaire avant de se pencher plus précisément sur nos textes. En effet, ce terme implique un certain nombre de caractéristiques qui correspondent à l'appréciation d'une réalité romanesque singulière : son emploi souscrit donc à certaines règles formelles. Une définition s'impose par conséquent, afin d'en saisir les principales particularités et pour montrer que nos textes, s'ils tendent vers un traitement fantastique du récit, ne peuvent pas pour autant être qualifiés de fantastique au sens littéraire du terme.

Le fantastique est un registre littéraire qui se fonde sur un sentiment de l'étrange, provoqué par l'immixtion dans le réel de phénomènes surnaturels ou anti-naturels. Le lecteur ne peut déterminer avec certitude la nature véritable des événements racontés, cette hésitation apparaissant comme constitutive du genre. Ce terme qualifie donc des textes qui « brouillent les points de repère et [qui] ne permettent plus une démarcation nette entre le rêve et la réalité, le quotidien et le surnaturel, la raison et la folie »⁴². Sur le plan thématique, il est lié à l'horreur et privilégie des zones ambiguës où coïncident des mondes ou des états que la raison récuse. On note donc au centre de cette notion une dualité profonde entre raison et irrationnel qui, tous deux, peuvent expliquer les phénomènes rapportés. Enfin le texte fantastique, ne permettant pas de trancher définitivement en faveur d'une explication donnée, est déterminé par une impossibilité de résolution finale. En ce sens, il est « bien promesse de sens, mais promesse qui ne saurait être tenue, car le sens promis, d'une manière ou d'une autre, nous est toujours dérobé »⁴³. Le fantastique est donc voué à l'exploration des marges, des frontières de la réalité et questionne donc le sens et la forme de cette dernière. Le glissement du réel au non réel est réalisé ainsi avec une certaine logique, sans que l'on puisse dire avec précision quand ce glissement a été effectué, ni comment.

A la lumière de ces quelques précisions, nous pouvons affirmer une présence du fantastique dans nos textes, sans que cette dernière soit constitutive du roman. En effet, nous retrouvons dans nos textes ce glissement caractéristique de la narration vers un en-dehors du réel, la présence de l'horreur (surtout dans *QSM*) et le brouillage des points de repères. Nous appréhenderons donc ce trait à travers la transformation puis le dérèglement de la description.

⁴² Citation du *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, article « fantastique » de R. Bozzeto et G. Ponnau, PUF, Paris, 1994, p.1173

⁴³ *Ibid*, p.1174

B – Glissement et transformation :

Nous avons souligné que la place que l'auteur accorde à l'élémentaire et le traitement qui en est proposé participent à l'élaboration d'une tonalité fantastique. La mer, dans *QSM*, est à ce titre révélatrice : personnifiée, elle joue le rôle d'un protagoniste à part entière, agissant et interférant avec ce qui l'entoure. Ses manifestations ont cependant des effets « étranges » : elles se retrouvent souvent à l'origine d'une plongée dans l'onirisme, d'une évasion (du narrateur en particulier) dans une réalité autre, qui permet parfois d'entrevoir une forme de vérité. Elle remplit ainsi presque un rôle d'initiatrice. Le passage qui nous semble le plus caractéristique se trouve au chapitre 4, lorsque le narrateur, venant juste de réchapper à une explosion, se repose chez lui (qui devient d'ailleurs une grotte) en attendant que le repas soit prêt. Ce passage est doublement intéressant : non seulement il présente une situation de glissement progressif vers le fantastique (fortement onirique puisque vécu en état de veille), mais, par la position liminaire qu'il occupe (p.27 à 37), il apparaît comme la première manifestation « sérieuse » du fantastique dans le texte. Il porte ainsi des enjeux fondamentaux en termes de crédibilité et d'accroche du lecteur⁴⁴. Nous trouvons un écho possible de cette scène dans *H* au chapitre 15 (p.70 à 76), qui raconte un rêve fait par Habel et qui mélange les éléments de son rêve (réunion de Lily, de Sabine et de la Dame de la Merci dans un bar où Habel s'est déjà rendu) avec ce qui se passe réellement (Habel marche et arrive à un chantier), ce qui aboutit à une déréalisation totale du passage⁴⁵. La tonalité qui domine est ainsi celle du mystère : on ne sait pas dans les deux cas ce qui s'est véritablement passé. Nous nous trouvons bien dans l'indétermination fantastique.

Le fantastique, outre ces dérives franchement oniriques⁴⁶, se manifeste principalement à travers le principe de transformation, de mutation. En effet, les êtres et les choses se transforment, changent d'apparence voire de nature. Cette transformation se retrouve ainsi dans l'espace mouvant de *QSM*. Les murs qui se contorsionnent, se rétractent, disparaissent ou explosent soutiennent cette dimension fantastique, en ce sens qu'ils introduisent ce « brouillage des points de repère », de même que la succession aléatoire du jour et de la nuit

⁴⁴ Une analyse stylistique détaillée du passage mettrait en avant sa teneur poétique (chocs d'images), l'imbrication avec le surnaturel (illusion, duplicité), et la défaillance de la chronologie qui manque de clarté.

⁴⁵ Nous voudrions signaler un moment particulièrement révélateur de ce mélange entre rêve et réalité : « Le temps n'a pour lui que son indétermination et c'était l'unique sentiment que gardait Habel lorsque la vue lui fut revenue avec la conscience, et lui eut montré un chantier écrasé par les torrents de feu s'échappant des projecteurs braqués dans toutes les directions. [...] Tout simplement un chantier. » (p.75 – 76)

⁴⁶ Dans les deux cas, nous sommes confrontés à une dimension onirique qui est exhibée comme telle : soit le narrateur signale qu'il s'agit d'un rêve (*H*), soit le personnage se trouve dans un état de veille proche du sommeil (*QSM*).

entérine ce principe de perturbation de la perception du réel. Le narrateur raconte, par exemple, que, lors d'une de ses visites à son ami El Hadj (chapitre 13), en entrant dans la boutique, « il fait jour, c'est même encore le matin » (p.108) mais que tout à coup « un crépuscule de pierre s'abat sur la ville » (p.108). Cependant, « aussitôt qu'[il] me[t] le pied dans la rue, le jour recommence à briller, la vie retourne à l'éclat, au feu dont se nourrissait son mouvement quelques instants plus tôt : sans changement. » (p.111) Le cadre référentiel est ainsi en perpétuel mouvement et semble bien assujéti à la perception subjective du narrateur. Nous remarquons en outre qu'aucune explication rationnelle n'est proposée. Nous sommes donc bien face à un traitement fantastique du texte.

Dans *H*, ce glissement vers le fantastique se retrouve dans la perception que Habel a des objets qui l'entourent. Il se sent souvent surveillé, épié, comme en témoignent ses réactions lors de la découverte de l'appartement du Vieux (p. 38-39), dont nous ne relevons que les phrases les plus intéressantes. « Un éclairage fait pour faire durer l'illusion tranquille. Durer tant – qu'à la fin tous ces objets, croyait-on, vous montraient un visage accueillant et gracieux, s'apprêtaient à vous admettre dans leur intimité. Avec leur air habillé par rien, dans l'incandescence tamisée, (...) : des objets qui vous soufflaient leur douceur au visage. Leur douceur, se disait Habel. Peut-être leur froid. Peut-être leur dureté, par-dessous. » L'éclairage confère ainsi un statut particulier aux objets qui sont présentés comme une sorte d'illusion. L'étrangeté tient à l'impression que dégagent ces objets chez Habel, qui leur prête une nature ambivalente. La coloration fantastique est cependant moins perceptible que dans l'exemple précédent, *H* mettant en place un fantastique plus discret.

La mutation ne concerne pas seulement le monde extérieur et ses données matérielles, les gens aussi subissent des changements bizarres, étranges. El Hadj et Nafissa sont à ce titre représentatifs. El Hadj apparaît en effet tantôt jeune, tantôt vieilli, à des endroits différents, présentés comme inattendus⁴⁷. Son rôle lui-même n'est pas clair et le narrateur met longtemps à en saisir la portée. Nafissa, quant à elle, est sublimés progressivement par le narrateur qui tend à la présenter de plus en plus comme une figure allégorique. L'aura de mystère qui plane autour d'elle, ses sourires énigmatiques et de très rares paroles limpides font d'elle un personnage fantastique par excellence. La perception que le narrateur a d'elle s'oriente de plus en plus vers une vision abstraite, déréalisée, tendant vers une alliance sublime de l'élémentaire en elle. Les descriptions deviennent donc ambiguës, on n'arrive plus véritablement à déterminer ce qui est montré précisément, et surtout si c'est bien de Nafissa

⁴⁷ Cf. le moment où le narrateur le rencontre près de la ville nouvelle, dans un costume qu'il ne lui connaît pas, tenant un discours politique.

dont il s'agit. Ces deux évocations de Nafissa soulignent cette ambiguïté : « Je contemple ce ciel, le visage blanc de cette eau que le sommeil berce. Je me recouche près d'elle, Nafissa se réveille. » (p.104) Nafissa est ici assimilée à l'eau et à l'aube (signe d'espoir). « Belle et désirable, à travers ses métamorphoses, la vie, l'éternité, elle se détache devant moi, présente par la voix, le regard et les rayons de sa rose, et tous mes délires, toutes mes ténèbres ». (p. 139) On note une même ambiguïté quant à la détermination précise de ce sur quoi porte la description. Les habitants sont également soumis au changement, devenant de jour en jour un peu plus herbe et pierre, plus qu'humain, et nous notons à ce sujet l'importance que prend les ensorcellements et la dimension magique de certains événements⁴⁸. Nous remarquons donc que l'élémentaire joue un rôle central dans la mise en place du fantastique dans le texte. Dans *H*, cette transformation des personnages se retrouve surtout en Lily, qui change de forme au gré de ses fugues. Lily est une figure très intéressante car elle introduit la thématique de la folie, notion centrale dans le fantastique.

Dans nos deux romans nous avons donc une exploration des marges, des frontières. L'espace de la ville est aussi l'espace dont les frontières sont instables, poreuses et mouvantes. Une forme d'inquiétude est engendrée par l'étrange et la non-conformité avec le réel de certaines situations⁴⁹. *QSM*, en outre, exprime une forme d'horreur et d'horrible, et pour ce faire, déréalise fortement une part de son récit. L'espace narratif et descriptif en est de ce fait fortement bouleversé. L'insertion d'une tonalité fantastique engendre par conséquent une remise en question du statut de la description.

C – Le dérèglement : bouleversement de l'instance descriptive

La description, du fait de l'intrusion d'éléments anti-référentiels et étranges, ne relève plus d'une démarche mimétique et signifiante de la réalité. Le principe de vraisemblance, à la base du roman moderne, se trouve donc balayé par ce traitement plutôt fantastique de nos récits. Ce dérèglement se manifeste ainsi stylistiquement, notre attention est davantage tournée vers le signifiant que le signifié. La langue, par conséquent, « délire »⁵⁰, elle est « entraînée hors de ses sillons coutumiers »⁵¹, elle s'affranchit de normes traditionnelles romanesques. La description continue de faire sens, non plus selon un respect de la « règle »

⁴⁸ Nous toucherions alors presque au merveilleux, mais l'horreur qui se dégage de ces scènes les ancre bien dans une dimension fantastique, voire fantasmagorique.

⁴⁹ Nous pensons à la figure de l'ange dans *H*, ou aux références mythologiques dans *QSM* (minotaure, phénix)...

⁵⁰ Cette expression nous paraît particulièrement intéressante car elle relie l'écriture à la folie.

⁵¹ Nous empruntons cette caractérisation à G. Deleuze, in *Critique et clinique*, « Avant propos », éditions de Minuit, collection Paradoxes, Paris, 1993, p.9.

mimétique, mais au contraire en «dérégulant tous les sens ». Le toucher, la vue, l'odorat et l'ouïe sont souvent sollicités simultanément (pas tous en même temps, mais plusieurs à la fois) ce qui a pour effet de rendre la description d'un objet, d'un événement ou d'un instant très riche et en même temps très confuse. L'espace de l'écriture ainsi créé est marqué par la confusion et le flou, à la fois dans les impressions et dans la signification (hésitation). Il semble par conséquent résulter d'une conception globale du monde (visible et invisible) pour ne pas dire englobante. La chronologie interne du récit déroute le lecteur, de nombreux passages interpellent du fait de leur caractère abstrait, déconnecté de la réalité admise. Le dérèglement semble donc être effectif à tous les niveaux du récit.

Par ailleurs, nous constatons que l'aspect fantastique est revendiqué par l'auteur dans *QSM* (roman où la dimension fantastique est la plus marquée, la plus visible). Ce dernier s'explique en effet dans la postface : « Aller donc décrire [l'horreur] dans ses manifestations concrètes lorsqu'on a pas à en dresser un procès verbal [...]. L'on conviendra que cela ne pouvait se faire au moyen de l'écriture habituelle. [...] L'aspect le plus important de cette démarche : celui d'accoucheur de rêves. » (p.188-189). Il parle également du « langage transparent et sibyllin du rêve⁵² » et des « mythes anciens et modernes les plus actifs ». L'auteur montre bien que ce traitement particulier de l'écriture découle d'un choix conscient et assumé et qu'il est à relier avec la nature du dire (guerre d'Algérie). L'horreur n'est donc pas dicible avec un langage « habituel », il faut recourir à une autre forme d'expression⁵³. Le fantastique apparaît donc comme une réponse au questionnement concernant la manière de dire le monde, donc à une interrogation concernant les pouvoirs de la parole. Ce parti pris de l'auteur souligne donc qu'à la base du projet d'écriture, se situent une intention signifiante et même une nécessité. La forme apparaît donc comme une forme sens, à laquelle il faut accorder la plus grande attention.

L'espace narratif en définitive est chaotique et malmené par cette présence du fantastique⁵⁴. Le texte fantastique « pose ainsi la question de son propre statut, de son propre sens – autrement dit de son origine »⁵⁵. Il est donc tout aussi nécessaire de (re)créer des points de repère et d'introduire des principes régulateurs. Le mythe et les nombreuses références mythologiques, qui participent pourtant à l'élaboration de cette atmosphère fantastique, nous apparaissent comme ces principes de régulation narrative, créant un espace de stabilité au sein de l'écriture autour d'un dire des origines.

⁵² On retrouve ici la formulation de l'ambivalence qui fonde le registre fantastique.

⁵³ Nous notons à ce sujet les néologismes qui ponctuent le texte, tels que « spyrovir » ou « irriace ».

⁵⁴ Cela fonctionne à double sens : c'est parce que la description est malmenée qu'elle est fantastique...

⁵⁵ Citation tirée du *Dictionnaire des littératures*, article fantastique, opus cité, p.1174.

II Le Mythe :

Nous avons montré que l'espace de la ville était appréhendé selon une forte tonalité fantastique qui en rendait la perception plutôt confuse (pas de principe d'organisation strict et rationnel de l'espace). Il s'agit donc d'une approche mettant en valeur la subjectivité des personnages et leur ressenti face à l'espace. L'espace d'écriture ainsi créé est de ce fait fortement perturbé dans son rapport au réel. Le mythe nous apparaît donc comme le moyen de rétablir dans cet espace de profération d'une parole précise (celle de l'écrivain) des points de repère signifiants.

1-Quels mythes ?

L'espace urbain, du fait d'une perception fortement liée à la sensibilité du personnage, paraît labyrinthique⁵⁶, entraîne un sentiment de perte chez le lecteur. Mais par cette caractérisation, M. Dib nous donne en même temps des clefs de lecture, nous permet d'accéder au sens profond du texte. Cette référence au labyrinthe n'est donc pas anodine, elle porte en elle d'autres significations (autres que la simple caractérisation de l'espace urbain) qu'il nous faut sortir de l'implicite, afin d'en saisir les enjeux et les implications. Mais cette figure motive aussi un questionnement plus général. Etant issu du mythe de Thésée et du Minotaure, elle semble par là signaler un fonctionnement particulier du récit en rapport avec une convocation de références mythologiques. Elle semble être en effet la figure mythologique la plus voyante, la plus immédiatement repérable mais non l'unique. Nos deux textes sont ainsi marqués par de nombreuses références mythologiques que nous désirons étudier à présent plus en détail.

A - le labyrinthe :

Cette figure, nous l'avons souligné, est la figure mythologique la plus visible, la plus sensible car elle se prête avec exactitude à une qualification globale de l'espace. Nous commencerons donc par son étude, afin de cerner les implications qu'elle engendre.

Avant toute chose, arrêtons nous sur la manière dont le texte lui-même développe cette thématique. Ainsi, dans *Qui se souvient de la mer*, la référence au labyrinthe est rapidement convoquée, et ce à travers différents motifs. Tout d'abord au travers du déplacement des murs,

⁵⁶ Il l'est même, rappelons nous que nos deux textes le qualifient comme tel.

du motif de l'entrelacement et de la sinuosité. L'espace de la ville est ainsi présenté comme un espace mouvant, en perpétuelle mutation. Ce mouvement est le fait de l'espace lui-même, non du personnage et de son parcours, le personnage subissant les transformations spatiales. Ainsi les murs ne « cess[ent] d'improviser des nœuds inextricables » (p. 7), se « déplac[ent] puis se replac[ent] autour [des personnages] sans tenir compte de l'alignement ancien, mais non sans observer (...) un dessein général, lequel consist[e] en une volonté très nette d'enveloppement de l'intérieur comme de l'extérieur. » (p. 16). L'agencement interne de la ville ne cesse de changer, de se reconfigurer et le personnage doit sans cesse trouver de nouvelles routes pour se déplacer. Tout cela confère à la ville un caractère réellement labyrinthique. L'espace semble ainsi doué d'une volonté propre, répondre à des impératifs mystérieux – en tous cas hermétiques pour le personnage – mais qui ne vont pas forcément dans l'intérêt de la population⁵⁷. Ceci dit, l'espace, ou plus exactement les murs, peuvent aussi venir au secours de cette dernière, comme en témoigne cette phrase (p. 60) : « Soudain, [les murs] déroulèrent leurs méandres et m'aménagèrent une voie d'une rectitude absolue, juste assez large pour une personne, jusqu'à la maison. » Ce « phénomène » intervient juste au moment où le narrateur sent un danger imminent et désire rentrer chez lui au plus vite. Les murs semblent accéder à sa demande. Nous sommes donc face à un espace ambigu, doué d'une volonté et de projets propres, aux mouvements labyrinthiques. L'espace est ainsi subi par le personnage qui n'a d'autres choix que d'en suivre les transformations et de s'y adapter de son mieux. Par ailleurs, l'insistance sur cette figure en position liminaire nous paraît révélatrice de son importance et de son impact au niveau du récit à venir. Un dernier point mérite d'être souligné : le fait que l'apparence de la ville, largement associée à un labyrinthe (le terme lui-même apparaît à la page 17 et est annoncé dès la page 8 avec le terme « minotaure »), semble être l'endroit (ou l'envers ?) d'autres espaces, tel qu'un espace « mental »⁵⁸ et un espace souterrain⁵⁹.

Le labyrinthe semble donc être la figure qui lie les différents espaces de ce roman et qui permet d'ouvrir l'espace de la ville à d'autres espaces, plus intimes ou plus profonds. Il introduit la notion d'errance, de perte et donc de voie à trouver.

⁵⁷ Les murs « guettent », surveillent...

⁵⁸ Comme le montre cette citation (p.22) : « En effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale ? ».

⁵⁹ Comme le signale cette phrase (p.183) : « A première vue ces structures ne sont que la réplique de celles de la ville d'en haut, leur image renversée en quelque sorte et cachée dans les stratifications inférieures. »

Dans *Habel*, le texte est moins prolixe en images labyrinthiques, tout au moins au début du roman (en effet, l'espace se « complique » progressivement). La figure du labyrinthe est davantage perceptible dans les mouvements, les déplacements du personnage, qui en prennent la forme. Certains passages, cependant, semblent implicitement construits par rapport à cette figure, tel celui où Habel, après de nombreux détours, assiste à la castration publique d'un jeune homme. Le labyrinthe semble plutôt caractériser le parcours du personnage et non directement l'espace de la ville lui-même. Cependant, page 56, le narrateur nous dit qu'Habel est entré dans une « ville s'ouvrant comme seules savent s'ouvrir les forêts, en reculant à mesure, en se dérochant sans cesse. » La référence à la forêt, à l'ouverture et à l'évitement rappelle le motif du labyrinthe, et ce, d'autant plus que pendant longtemps (jusqu'à l'apparition des villes), la forêt – en littérature tout au moins – était le parangon du labyrinthe. Un peu plus loin (page 71) l'association entre l'espace de la ville et espace labyrinthique se précise, quand Habel est montré comme « s'enfonç[ant] dans (...) des voies ouvertes (...) sur un labyrinthe peut-être. Un labyrinthe, où avec un peu de chance, comme il se plaît à le penser, il se rejoindrait lui-même, se reconnaîtrait lui-même. » La notion de quête est, de plus, clairement liée à une problématique de traversée du labyrinthe.

Alors, que penser de ces analogies ? Revenir sur le mythe du labyrinthe nous paraît judicieux pour répondre à cette question⁶⁰. Le labyrinthe relève en effet d'une pensée mythique, tirant son origine du mythe de Thésée et du Minotaure, où il symbolise, entre autre, la pluralité des possibles réduite à l'unité (un seul choix en définitive est valable). Il s'agit par ailleurs d'une « métaphore sans référent »⁶¹, du fait qu'elle n'a pas d'équivalent concret dans la réalité et que seule notre imagination est en mesure de nous en fournir une représentation. Dans ces conditions, que nous dit cette référence ? Elle nous paraît fondamentale, en ce sens qu'elle lie connaissance et errance, comme le narrateur le signale lui-même dans *H* (p. 71). La traversée du labyrinthe peut être source de savoir et de vérité comme elle peut signifier le fourvoiement, la perte (ou les deux à la fois). Cette figure implique surtout le changement, concept qui nous paraît central dans des romans qui sont tournés vers la quête de soi et de son identité. Le labyrinthe transforme en effet toute personne qui pénètre en son sein, l'obligeant à sortir d'elle-même, à se dépasser si elle souhaite sortir. Le labyrinthe recouvre ainsi la même symbolique que la quête, en intégrant cependant des aspects plus terrifiants (minotaure à

⁶⁰ Pour ce faire, nous nous appuyons sur le *dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Pr. P. Brunel, édition du Rocher, 1988, Article de A. Peyronie.

⁶¹ Terme d'A. Peyronie, *ibid.*

affronter pour sortir) et en insistant davantage sur la notion d'errance. En un mot, cette figure tourne autour de la mise en danger de soi même, d'une prise de risque dans un but ontologique et de l'errance.

Par ailleurs, et pour conclure, nous voulons insister sur le fait que cette figure permet de faire des passerelles avec d'autres thématiques. Nous avons vu qu'elle permettait d'articuler différents espaces dans *QSM*, mais elle peut aussi être perçue comme une caractérisation possible de l'écriture. C'est surtout dans *H* que nous trouvons cela opérant. Le motif du cercle et de la spirale, intimement lié à celui du labyrinthe, peut s'appliquer à l'écriture. Cette dernière semble en effet fonctionner par cycles, des fins de phrases constituant le début de nouvelles, des idées récurrentes jalonnant le texte. La structure interne du récit est également organisée de manière « labyrinthique » : chronologie et temporalité sont problématiques. Pour illustrer cela, nous pouvons par exemple prendre le passage entre ce que nous nommerons le chapitre 10 et le 11 (autrement dit p.52, 53). Le chapitre 10 se clôt sur cette phrase : « Et il la vit debout. », tandis que le 11 commence avec : « je l'ai vue debout ». Une symétrie évidente est repérable dans la construction.

Le procédé nous paraît moins évident dans *QSM*. L'aspect labyrinthique de l'écriture peut éventuellement se retrouver dans l'approximation des informations délivrées, la grande abstraction du vocabulaire, et surtout dans le sentiment de perte chez le lecteur face au secret, à la magie et la dimension fantastique qui règnent dans le texte. Le labyrinthe se comprend alors comme la figure manifestant l'égaré du sens, la perte du signifié.

Le labyrinthe nous apparaît par conséquent comme une figure complexe, au croisement de nombreuses thématiques, interférant sur ces dernières ou les caractérisant. Il s'agit bien de la figure mythologique la plus importante, car au centre du réseau de convocations mythologiques et surtout de celle qui cristallise tous les aspects de l'espace urbain.

La question de la signification du recours au mythe dans la démarche d'écriture est abordée plus tard et fera alors l'objet d'une étude minutieuse que nous ne développons pas ici. Cette dernière englobera ainsi l'ensemble des mythes convoqués.

B – Le Minotaure :

Ces considérations sur le labyrinthe nous conduisent logiquement à nous pencher sur le mythe du Minotaure, les deux mythes étant intrinsèquement liés. Le Minotaure appartient ainsi au bestiaire des animaux mythiques et fabuleux. Il est le fruit de l'union de Pasiphaé, reine de Crète, et d'un taureau offert par Poséidon au roi de Crète. Mi homme, mi animal, il incarne la monstruosité et est alors associé de façon récurrente à un monstre se repaissant de chair humaine, voire au Diable (Enfers représentent le labyrinthe). C'est cette dimension que semblent incarner les minotaures de *QSM*, gris, sifflants, « momies (...) ressuscitées » (p.45), gardant « de leur sommeil millénaire (...) une immobilité et une rigidité » (p.45) dont ils ont du mal à se défaire. Ils représentent ainsi la force brute, la puissance millénaire de ceux qui oppressent. La description des minotaures reste cependant externe, en ce sens que nous n'avons pas accès à leur intériorité et qu'elle résulte d'un jugement du narrateur. L'aspect maléfique et dangereux qui se dégage d'eux, s'il semble subordonné aux perceptions du narrateur, n'en est pas moins corroboré par des faits concrets et évocateurs⁶². Cette figure s'inscrit dans l'espace de la ville par la fonction qu'elle occupe : gardiens de carrefours, force répressive exerçant dans la rue.

Mais le minotaure, par la manière dont il a été conçu, est aussi associé à l'adultère et à une sexualité hors – norme et contre nature (union d'une femme et d'un taureau). C'est plutôt cette dimension qui est exploitée dans *H*. Le minotaure dans cette optique peut être rattaché au personnage du « Vieux alias la Dame de la Merci alias Eric Merrain » (p. 21)⁶³. L'épisode de la « castration publique » s'enrichit d'un sens nouveau et peut alors être interprété comme une plongée dans l'antre du minotaure, corroborant de nouveau la thèse de la présence du labyrinthe dans *H*.

On constate donc que le traitement de ce mythe diffère dans les deux œuvres. Pour *QSM*, elle est explicite alors que dans *H*, c'est dans l'implicite que nous la retrouvons. Cette

⁶² Cf. le passage où des femmes viennent demander des nouvelles de personnes disparues et qui sont repoussées sans ménagement par les minotaures.

⁶³ Cette citation nous semble bien rendre compte de cette assimilation entre le personnage d'Eric Merrain et le minotaure : « J'ai eu l'impression de sentir un regard horriblement doux de bête se fixer sur moi. » (p. 53) cette impression que nous livre le narrateur au moment où il pénètre dans l'appartement d'Eric exprime bien l'ambiguïté de ce personnage.

différenciation de traitement est révélatrice d'une approche différente du mythe, en ce sens que le mythe n'est pas convoqué exactement en vue des mêmes fins.

C – L'androgynie :

Le mythe de l'androgynie constitue une autre référence mythologique, que l'on peut rattacher à celle du minotaure, par la présence d'une nature double (mi-homme, mi-animal /mi-homme, mi-femme). Cependant, si le mythe du minotaure est une référence qui est exploitée par nos deux romans, il n'en va pas de même avec la figure de l'androgynie. Cette référence est propre à *Habel*, elle en constitue une de ses particularités. Cette figure peut ainsi être associée au personnage du Vieux et à l'ange.

Précisons un peu les choses : le mythe de l'androgynie appartient à l'ensemble des mythes qui fondent l'origine du monde. Il développe l'idée d'un œuf ou d'un chaos primordial dans lequel les principes du masculin et du féminin sont réunis. Il suppose donc à l'origine du monde un être ou un principe unique, bisexuel dans son essence, capable ainsi de s'auto engendrer. On trouve une trace de ce mythe dans plusieurs textes clefs, à savoir dans la Bible (Genèse) incarné par Adam, chez Platon dans le *Banquet*⁶⁴, où le mythe est surtout convoqué pour montrer la souffrance des amants séparés. Ovide, dans ses *Métamorphoses*, écrit également sur le mythe de l'androgynie et sa version nous intéresse particulièrement car elle introduit la nymphe Salmacis (divinité de l'eau, elle lie donc l'androgynie à la présence de l'eau), et qu'elle présente Hermaphrodite comme un concurrent possible de Zeus, faisant donc du principe de bisexualité une force indiscutable, capable de détrôner le maître des Dieux.

Ce mythe s'articule donc autour d'un principe d'unité sexuelle comme origine du monde, autour de la notion d'hybridité (mi homme, mi femme) pouvant être source de souffrance, signalant par là à la fois la richesse d'une telle posture (puissance) et son aspect éminemment dangereux. Mais surtout ce mythe peut être envisagé dans une perspective tout autre, celle de la création artistique. L'artiste, tel un androgynie, crée une œuvre témoignant à posteriori de ses possibilités d'auto fécondation et donc de sa bisexualité mentale⁶⁵.

⁶⁴ Allégorie qui s'articule autour d'une perfection originelle d'une unité duelle, séparée suite à une offense faite envers un Dieu (orgueil), aboutissant à l'errance d'un demi homme divisé, espérant une réunification.

⁶⁵ Nous prenons appui pour ces développements sur *le dictionnaire des mythes littéraires*, article de M. Miguet

Le personnage du Vieux nous apparaît comme la figure privilégiée de l'androgynie dans *Habel*, du fait de ses changements de « sexe ». Tantôt homme, tantôt femme, il prend différentes « formes » dans le roman. Mais nous trouvons que cette référence s'applique particulièrement bien à ce personnage aussi parce qu'il figure la personne de l'écrivain, et donc a également à voir avec l'acte créateur.

Nous allons tout d'abord nous arrêter sur les « métamorphoses » de ce personnage. Nous faisons d'abord connaissance, dans le roman, avec le « Vieux ». La Dame de la Merci n'apparaît que plus tard, ce qui suscite d'ailleurs une certaine confusion. Mais cette incertitude est rapidement balayée lorsque le narrateur nous dit : « Et brusquement ce fut la voix du Vieux qui s'éleva. » (p. 48). Les indications physiques données au préalable⁶⁶ ne permettaient pas d'écarter la possibilité de la présence d'une « vraie » femme, c'est la voix qui finalement produit l'identité, en est la marque. La voix agit comme un principe d'identification, ce que nous approfondirons dans notre partie consacrée à la parole. Nous remarquons ensuite que la Dame de la Merci ne vit quasiment que la nuit, sans doute parce que c'est le moment où les personnages se sentent couverts et protégés par cette dernière qui semble leur assurer une relative immunité (possibilité de « soulever à demi le masque » p.31). Il est important, en outre, de noter que « quand [elle est] la Dame de la Merci, (...) [elle] ne [peut] être quelqu'un d'autre. »⁶⁷. On constate que l'identité sexuelle procède bien de l'union de deux autres opposées, et que la réunification de ces deux identités distinctes constitue l'identité simple du personnage. Une unique identité est assumée à la fois, mais seule la réunification des deux identités nous donne accès à la personnalité pleine et entière d'Eric Merrain. La nomination, de ce point de vue, est révélatrice, puisque ce personnage est désigné à travers trois « noms », Le Vieux rendant compte de l'aspect « masculin » de sa personnalité, la Dame de la Merci, de l'aspect « féminin » et Eric Merrain du « tout » (et aussi de la personne publique, à savoir l'écrivain.)⁶⁸. La nomination reflète aussi la complexité de ce personnage, ce que tend à prouver la signification du nom de « Dame de la Merci ». Ce dernier semble être le fruit d'un libre choix, ce qui insiste sur sa signification (voulue), et cette dernière fait référence à « un ordre institué autrefois pour racheter les captifs tombés aux mains des Infidèles » (p. 51), donc à un principe positif, d'aide envers ceux qui sont perdus, égarés. C'est un nom qui sous entend une notion de rachat et d'accompagnement (proximité

⁶⁶ Nous pensons notamment à des phrases telles que : « cette femme aux traits d'homme » (p.40), ou « cette femme qui n'était qu'un homme » (p.41), qui nous mettent sur la voie, mais qui laissent planer encore une certaine ambiguïté.

⁶⁷ P.51

⁶⁸ Ce peut être l'occasion de souligner l'importance de la dénomination comme ce qui confère une place aux choses / personnes, les organise et les identifie précisément.

avec le guide qui aide à trouver son chemin, ce qui semble être le cas pour Habel, qui la suit partout). Et ceci, alors même que ce personnage apparaît comme désorienté, perdu voire désespéré (choix final du suicide, impossibilité d' « habiter et de remplir »⁶⁹ l'espace qui est le sien). La souffrance de ce personnage et les doutes qui le hantent, en regard avec le mythe de l'androgynie, peuvent être interprétés comme l'exposition des risques qu'il « y a à se lancer dans une entreprise visant à conjurer l'appréhension de l'écart sous toutes ses formes »⁷⁰ et comme une introduction de la notion de limite, de frontière⁷¹.

Le mythe de l'androgynie se retrouve aussi dans la figure de l'ange. En effet, l'ange est un être asexué (on peut donc supposer qu'il conjugue aussi les principes de féminin et du masculin). La rencontre entre Habel et l'ange mérite d'être un peu détaillée, car elle comporte des éléments certains de compréhension. Habel marche « sans savoir où il est, où il va », cherche « une place (...) quelle qu'elle soit » (p. 131) et est stoppé dans sa recherche de la tranquillité « parce que des gouttes isolées lui tomb[ent] sur la nuque » (p. 132). Ces dernières se détachent « d'un essaim d'oiseaux habillés de cheveux rouges », d'une « très grande figure drapée dans son plumage couleur safran comme dans une fourrure de feu (...) qui se couvre d'yeux » (p. 132). Habel pense tout d'abord à l'ange Israfil puis à Azrail, l'ange de la mort. Ce passage constitue une plongée progressive dans le surnaturel, opère un glissement entre réalité et fantastique. Il attire notre attention en raison de ce glissement de la narration et parce qu'il nous confronte avec une parole d'origine divine. Ce qui nous semble encore plus intéressant n'est pas tant que l'ange parle, mais que sa parole soit proférée à travers les lèvres d'Habel. L'ange, dans la tradition musulmane⁷², peut être de diverses natures et avoir différentes fonctions (messager intermédiaire entre Dieu et les hommes, fixer la parole révélée ou permettre une révélation...). Azrail est l'ange de la mort, il n'est cité qu'une seule fois dans le Coran, dans la sourate de la Prostration⁷³, symbole de la foi islamique, témoignant par là de son importance (?), d'autant plus qu'il apparaît comme le rival de l'ange Gabriel, ange de la révélation et de la vie, le plus important dans le Coran. Israfil, quant à lui, est chargé de faire sonner les Trompettes du Jugement Dernier, il symbolise donc l'imminence de la fin du monde et de l'apocalypse.

⁶⁹ Cf. p.50

⁷⁰ Citation extraite de l'article sur l'androgynie dans le *dictionnaire des mythes littéraires*.

⁷¹ La limite et la frontière constituent deux thématiques importantes en ce sens qu'elles signalent la présence d'un espace de l'entre deux, indicible et pourtant fondamental.

⁷² Pour ces développements, nous prenons appui sur le *Dictionnaire des symboles musulman, Rites, mystique et civilisation*, de Malek Chebel, éditions Albin Michel, 1995

⁷³ Sourate XXXII, verset 14

Ceci posé, revenons sur la caractérisation de l'ange dans le texte et sur la prise de conscience progressive d'Habel de la signification de ce à quoi il assiste. L'ange a une forme proche de celle d'un oiseau (« plumage », « essaim d'oiseaux ») ou qui la rappelle, il est doté d'une « myriade d'yeux » et ne cesse de se transformer, à tel point que cela lui confère « une réalité toujours pareille. » (p. 132). Le motif de l'œil, le changement immuable, une couleur rouge safran et une forme difficilement appréhendable le caractérisent. Tous ces attributs le rattachent à une réalité divine ou du moins surnaturelle, en ce sens qu'ils insistent sur une lucidité touchant à l'omniscience (myriade d'yeux), sur une impossibilité pour l'homme de saisir sa forme véritable. Par ailleurs, la référence à l'oiseau peut rappeler la divination (Augures), ce qui nous conduit alors au devin Tirésias. Ce dernier en effet est le seul mortel à avoir expérimenté le plaisir féminin et masculin (il a été tour à tour homme, femme puis homme).

On ne peut donc que constater que cette figure est riche de dénnotations et d'interprétations et qu'elle concentre autour d'elle un véritable réseau de références mythologiques et religieuses. Cette construction en réseau n'est pas sans importance, puisque de simple convocation, le mythe prend le statut de véritable principe d'élaboration de l'écriture, créateur d'un espace autonome.

D – Le phénix :

Si dans *QSM*, on ne trouve pas trace du mythe de l'androgynie, on trouve en revanche une autre figure qui peut rappeler l'androgynie par sa capacité à s'auto engendrer. Il s'agit du phénix, oiseau mythologique et fabuleux. Le phénix est peu présent dans le texte, mais la force de ses apparitions est telle qu'on ne peut le laisser de côté. Il se manifeste dans le chapitre 5 (p. 37-44) et 6 (p. 45-53). Il est dépeint comme ayant été « déterré vivant des caves », préparant « depuis longtemps ce crime », « savour[ant] son triomphe » (p. 42), et comme un « coq au langage de chien » (p.44). On en retrouve une évocation page 47 : « Quoiqu'ils fassent, le phénix les protégera. » Le phénix apparaît suite à une nuit horrible où des « démons »⁷⁴ ont été lâchés, où le chant et la voix sont les instruments de procédures

⁷⁴ p.43

magiques, même maléfiques, où le surnaturel prend le pas sur le réel avec une extrême violence. Le résultat de cette « nuit de l'horreur » est vingt morts rejetés sur la grève au petit matin, tous le corps marqué par « des signes inconnus », tous « objet de pratiques inconnues mais identiques » (p.46) : « un crime sans précédent » (p.47). Le phénix semble en être l'instigateur et l'origine. Sa présence survient donc dans un contexte effrayant, surnaturel, de troubles et d'angoisse.

Pourtant le mythe du phénix est connoté plutôt positivement et ne représente pas une instance dévastatrice. M. Miguet⁷⁵ nous explique même que « il faut noter le caractère euphorique, positif de presque toutes les versions littéraires du mythe du phénix »⁷⁶. Le phénix est en effet un oiseau fabuleux, lié au feu (crémation), à la résurrection⁷⁷ et à la beauté. Il peut se reproduire sans passer par une union sexuelle, se nourrit d'éléments immatériels (rayon du soleil, rosée...). M. Miguet précise aussi que tout s'unit pour lui conférer des qualités positives, telles que la beauté, l'unicité, des liens privilégiés avec le soleil⁷⁸ et la vie. Mais elle montre également que les textes faisant vivre ce mythe appartiennent au genre apocalyptique, au sermon ou à la poésie. C'est peut être dans la perspective apocalyptique qu'il faut comprendre ce mythe (toute la scène étant submergée par une impression de fin du monde), mais là non plus ce n'est pas totalement satisfaisant, puisque le phénix y apparaît comme une figure positive (dans la perspective chrétienne, c'est le symbole du Christ). Nous sommes donc en présence d'une réelle « réinterprétation » du mythe et de ses connotations. On remarque, par ailleurs, d'autres détails qui soulignent cette appropriation du mythe par l'auteur. Ainsi, le phénix n'est pas lié au soleil, mais, « déterré vivant des caves », à la profondeur et l'obscurité. De plus, l'enterrement rappelle la « momie » (minotaures) : une caractérisation par la mort (surmontée) définit les figures qui représentent l'adversité. Une réelle cohérence se manifeste dans la construction de *QSM*. L'élément, dans ces conditions, qui nous semble le plus important, est le fait que le phénix représente ce qui n'a pas de fin et ne peut en avoir. Le cycle infernal est suggéré à travers cette figure, l'angoisse augmente, car toutes les atrocités commises ne peuvent prendre fin. Ce qu'il nous faut retenir du phénix est donc son rapport avec le feu (dévastateur et non purificateur) et sa couleur rouge⁷⁹ comme une analogie avec le sang. Il apparaît comme la personnification du mal.

⁷⁵ Auteur de l'article sur le phénix dans le *dictionnaire des mythes littéraires*

⁷⁶ p. 1047

⁷⁷ On peut noter que, selon les versions, le phénix renaît de ses cendres (selon la formule consacrée) ou que de sa dépouille sort un petit ver, petit phénix en puissance.

⁷⁸ Ce mythe a des points communs avec le mythe égyptien du Bénou, qui serait un oiseau réel dont le Dieu du soleil, Aton - Râ, habite le corps.

⁷⁹ N'oublions pas que *phoenix* en grec renvoie à une réalité triple : le palmier, la couleur rouge, la Phénicie.

Quant à cette caractérisation – « coq au langage de chien »-, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions. La violence de la tournure suggère le mépris et la colère du narrateur, mais la référence au chien nous paraît complexe. En effet, le « peuple des chiens » a une signification particulière dans le roman, il représente un troisième groupe, à côté de celui des habitants et des visiteurs, qui semble intensifier l'aspect tragique de certains événements et exacerber la tension au sein de la ville par leurs aboiements répétés. Mais, cette référence nous paraît difficilement exploitable pour cette citation, et il est sans doute plus judicieux de la considérer comme montrant une hybridité non féconde (non productrice de sens) et comme une insistance sur une impossibilité de communication (langage perçu comme des aboiements, donc violent, inarticulé, non compréhensible). Et peut-on aller jusqu'à voir dans le coq une référence implicite à la France ?

Le phénix symbolise ainsi le mal qui ne peut se combattre et s'éteindre, incarne une puissance infernale et maudite. Il faut également insister sur le travail d'appropriation de ce mythe par M. Dib, et sur ce que cela engendre.

2- Significations du recours au mythe :

Nous voudrions à présent nous pencher sur les significations de la convocation de mythe dans l'écriture de M. Dib. Nous avons constaté l'extrême cohérence de leur convocation, les références étant bien ancrées dans le texte, source d'interprétation (ou clef ?) et surtout fonctionnant en réseau. Ainsi la figure du labyrinthe appelle celle du minotaure, qui elle-même, par une analogie essentielle, renvoie à l'androgynie. Le phénix peut se rattacher à l'androgynie par sa capacité d'auto génération, et tend à se rapprocher de la figure de l'ange par la forme (oiseau rouge)...Chaque mythe est construit en écho par rapport à d'autres et cette élaboration en renforce le sens individuel, l'enrichissant de nuances nouvelles. Nous sommes face à différents mythes, mais le jeu d'écho suggère une composition, un tout cohérent. Le recours au mythe doit donc être appréhendé dans son ensemble, comme un procédé singulier.

Nous signalons que nous entendons par « mythe » un « récit symbolique qui prend une valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose une explication d'une situation ou un appel à

l'action »⁸⁰. Le mythe «représente [donc] une forme achevée et complexe de ce qu'on peut appeler langage symbolique (ou significatif parce que le sujet humain s'y exprime réellement) par opposition au langage des objets, désignatif, informatif et utilitaire »⁸¹. Il s'agit par conséquent de l'expression d'une vérité symbolique qui propose un sens qu'elle ne peut ni démontrer ni imposer. Ce qui retient particulièrement notre attention dans cette esquisse de définition est le caractère fascinant du mythe, son fonctionnement symbolique (pluralité d'interprétations possible) et sa perception comme un instrument de connaissance.

Nous proposons ainsi d'envisager cette particularité selon deux axes. Le recours au mythe permet tout d'abord de mettre en place des images immédiates. En effet, le mythe, procédant d'une culture commune, suscite chez le lecteur des images de façon immédiate. La représentation mentale est instantanée, car l'auteur fait appel à quelque chose de connu, et comme la métaphore, elle ne passe pas par des procédés médiateurs. Le mythe véhicule des images et des concepts forces qui trouvent un écho immédiat dans la conscience (ou l'inconscient) du lecteur. En d'autres termes, le mythe agit comme un cliché, qui donne un certain nombre d'informations. Tout l'enjeu réside alors dans l'utilisation de ces derniers. Chez les surréalistes, comme par exemple dans le *Paysan de Paris* d'Aragon, le cliché est utilisé comme matière première dans l'élaboration de l'image et est déformé, travaillé en vue de produire des images nouvelles et surprenantes. La question qui se pose est alors celle de la subversion de l'image ou par l'image.

Mais le mythe nous semble surtout être utilisé en vue de dire l'origine. En tant que dit collectif, connu et partagé par une communauté culturelle, il fixe une origine à la parole, origine, qui nous l'avons vu est incertaine. C'est ainsi une manière d'organiser le récit autour d'une parole ancestrale, de fixer un point d'ancrage au récit, de retrouver « un centre ». De ce fait, en s'inscrivant dans une tradition littéraire clairement identifiable, l'auteur donne des repères, insère son propre dit dans un ensemble plus large qui légitime son récit. C'est également dans cette perspective que nous intégrons le conte et la présence d'une parole sacrée, double de la parole divine et des textes sacrés, mais nous y reviendrons. Le texte prend alors une dimension plus profonde et l'acte d'écriture trouve ainsi sa pleine légitimation, devenant lui-même un acte fondateur. Par ailleurs, l'écart que l'on peut ou non mesurer avec

⁸⁰ Définition empruntée à A. Dabéziés, dans son article « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », du *Dictionnaire des mythes littéraires*, *Opus cité*, p.1131

⁸¹ *Ibid*, p. 1135

le mythe original permet d'évaluer la littérarité du texte⁸², comprise comme création, innovation littéraire. L'intertextualité est ainsi porteuse de sens et permet de saisir la singularité de ces textes, comme de comprendre leur principe d'élaboration (dit de l'origine).

L'intertextualité ne se résume pas à ces convocations mythologiques, elle se retrouve aussi dans des parallèles avec d'autres « genres ». Le conte, récit qui s'ancre aussi dans une problématique de l'origine (différente car ne portant pas sur le monde, étant recentrée sur la localité et non la totalité), est sous-jacent dans la construction d'*H*. Le conte se définit en effet selon un schéma structurel précis, facilement identifiable, et cette structure présente quelques analogies avec celle d'*H*. Le frère d'Habel tient le rôle du destinataire, son discours à propos du départ d'Habel est à ce titre révélateur : « Pour toi l'heure d'aller courir ta chance et le monde est venue. Va, découvre des villes, apprends à connaître des pays. Prodigue ta vie. »⁸³ (p. 55). Les personnages du Vieux, de Lily et de Sabine pourraient être les adjuvants. De plus, nous retrouvons les notions de quête et de difficultés (obstacles), deux thèmes constitutifs du conte. Ajoutons à cela que l'accointance entre le mythe et le conte est l'initiation, un autre réseau de référence est créé⁸⁴. Ceci dit, la valeur du conte est mise à mal par la réaction d'Habel à ce discours⁸⁵, qui montre qu'il ne faut pas prendre cela au sérieux. Il n'est resté pas moins qu'il accède à la demande de son frère et quitte le domicile familial.

On constate donc que d'autres modèles littéraires sont convoqués, assurant au texte une plus grande stabilité et ce, d'autant plus que le modèle littéraire principal – le roman – est perturbé (problèmes chronologie, d'identification du signifié...). L'archétype est sollicité afin de conférer au texte une origine, donc une stabilité. Nous signalons enfin que la convocation du mythe comme d'autres types littéraires, tourne autour de la question identitaire, de l'épreuve initiatique productrice de sens, ce qui nous confirme la centralité de cette thématique qui se développe sur plusieurs niveaux.

La convocation de références mythologiques fait donc sens parce qu'elle est productrice d'un espace particulier qui confère une stabilité au récit (réfèrent fiable). Elle apparaît ainsi comme le moyen d'exprimer l'indicible, et l'espace produit est alors celui où cet indicible, que ce soit celui de l'horrible ou de l'intime, est surmonté, où la parole, se

⁸² Cet écart n'est pas l'unique critère permettant d'appréhender la littérarité de ces textes...

⁸³ Cette citation mériterait un commentaire stylistique plus détaillé, qui insisterait sur le rôle de l'impératif et des formules types (courir le monde, l'heure est venue,...).

⁸⁴ Pour Cl. Lévi Strauss, le conte et le mythe sont complémentaires, seule une différence d'échelle les singularise : le mythe est tourné vers le cosmogonique, le métaphysique, alors que le conte est centré sur du local, social et moral. (B. Bricout, article du *Dictionnaire des mythes littéraires*)

⁸⁵ Il avoue lui-même que seuls « une façade de conviction » et un « air pénétré » chez son frère l'ont « empêché de s'esclaffer ». (p. 55)

nourrissant du langage « symbolique » du mythe et de l'écho qu'il suscite chez le public, retrouve ses pouvoirs de nomination et de suggestion, peut à nouveau s'épanouir et s'accomplir. Par le mythe, il est possible de passer « la rive sauvage ». Ce dernier nous apparaît donc comme une passerelle, un pont permettant de se faire rejoindre des réalités différentes. C'est ce pouvoir de réunion qu'il possède, résultant de son caractère symbolique, archétypal et fascinant, qui le rend apte à dire l'indicible du monde. Le mythe se spatialise en ce sens qu'il permet à l'espace de la ville et à celui de la parole d'entrer en contact (joue le rôle du miroir). Par la pluralité des significations qu'il engendre, il devient l'espace du possible, retrouvant alors l'essence de ce qu'est l'imagination.

III – La parole :

Le mythe nous apparaît comme un moyen pour l'auteur de fixer une origine à son récit, de réparer par conséquent la confusion générée par un principe descriptif malmené et de créer un espace particulier propre à dire l'indicible du monde. Nous constatons donc qu'une grande attention est portée par l'auteur aux pouvoirs de la parole et que ces derniers constituent pour lui une préoccupation de premier ordre. De ce fait, il nous semble à présent logique de nous arrêter sur le statut de la parole dans le texte.

1- Statut de la parole :

A - Définition et présentation des enjeux :

Parole, langage et voix constituent un aspect thématique des plus intéressants, ce que semble confirmer l'importance d'un discours sur le discours dans nos romans. En effet, sur elles se concentre la réussite (ou l'échec) de la relation d'un individu avec son entourage. Trait d'union vers l'autre, elle est un facteur non négligeable en terme de cohésion sociale, de solidarité et tient une place centrale dans le processus de construction identitaire. Intermédiaire, la parole est lien, expression et action.

Avant toute chose une brève définition s'impose : nous entendons par parole le terme générique qui recouvre la notion de langage parlé donc de voix. Il s'agit à la fois d'un élément du langage parlé (mot, discours), s'opposant donc à l'écrit et à l'acte (physique) et de l'expression verbale de la pensée, c'est-à-dire la faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés et sa pratique⁸⁶. En d'autres termes, c'est le fait de parler dans son acception la plus large. Ceci posé, la parole constitue donc l'outil de communication privilégié entre deux individus, c'est elle qui assure la fonction médiatrice permettant à deux personnes d'entrer en contact. Elle permet donc une confrontation à l'autre et au monde et c'est en ce sens que nous la désignons comme un « principe » actif de la construction identitaire, car d'elle naît l'échange, principe de pluralité (points de vue, valeurs...). De plus, la parole, subordonnée à la langue, est un marqueur identitaire : elle donne à entendre une origine⁸⁷. Enfin elle peut s'apparenter à un acte au sens plein du terme, engageant dans sa profération l'individu tout entier (valeur performative).

De ce fait, étudier le statut de la parole revient à être attentif à son fonctionnement ou à ses dysfonctionnements, à mettre en évidence les relations qui existent ou sont tissées entre les individus et à s'attacher aux voix du texte, aux discours que tiennent les différents protagonistes, voire la ville elle-même.

B – Statut de la parole :

Ce statut n'est pas le même dans *QSM* et *H* : il s'agit même de deux statuts opposés.

Dans *H*, nous sommes face à ce que nous nommerons une parole prolixe, qui se développe toute seule, pour elle-même, sans référent. Le discours du Vieux et les réflexions d'Habel à ce sujet sont révélateurs. « Le monde parle toujours trop, s'épuise en paroles. Le monde, lorsqu'il parle, se croit tenu de parler, ce n'est ni pour se faire comprendre, ni pour se confier, ni pour se détourner du danger, ni même pour dire quelque chose, mais seulement pour parler. », nous dit Habel p.30 – 31. Le statut de la parole est ainsi nul (parler pour parler), autrement dit on constate la perte de toute valeur de communication du langage, de toute valeur phatique. Il y a une profonde remise en question du langage, puisqu'il ne sert à rien

⁸⁶ Définition tirée du *Petit Robert*

⁸⁷ Chaque groupe ethnique possède et parle sa propre langue et la rencontre entre deux groupes différents peut être source d'incompréhension. Cf. épisode dans *QSM*, où le narrateur souligne que les minotaures ne comprennent pas ce que leur disent les femmes rassemblées devant eux, demandant des nouvelles des disparus.

d'autre que de parler, les mots ne servent plus celui qui les prononce, mais ils se servent eux-mêmes. Flot continu qui ne semble pas pouvoir s'arrêter (la parole est sa propre source, elle s'auto engendre), la parole pourtant ne dit rien, ne transmet rien. Un paradoxe fonde la problématique du langage et le rend inapte à remplir sa fonction première : elle est reléguée du côté de l'absurde, de la futilité. L'échec de la parole se manifeste par son caractère délirant. Dès lors, d'autres moyens de communication sont à rechercher. La quête du sens passe aussi par une quête d'une forme de communication sensée. Par ailleurs l'impossibilité de dire rejoint l'impossibilité de nommer, et en regard de l'importance accordée à la nomination dans le texte⁸⁸, on ne peut plus douter de la nécessité vitale de trouver d'autres voies qui mèneront à la Voix. Ainsi d'autres moyens d'expression émergent comme des relais à une parole qui a déliré, s'est perdue, égarée. Nous verrons que ces « formes relais » sont représentées par le regard, le chant et l'émergence d'une « autre parole », proche de la parole divine.

Dans *QSM*, au contraire, nous sommes face à une parole absente. La parole est loin d'être son propre moteur, de naître d'elle-même et de se nourrir de sa propre profération. Elle est coincée, étouffée : elle n'arrive pas à sortir, ni à se faire entendre. Cette parole retenue « de force » est à l'origine d'une souffrance évidente : humiliation, rage et impuissance. La problématique est donc bien différente. De plus, ne pas réussir à parler est le signe d'une soumission au monde (ne plus pouvoir inter agir avec lui), la marque de l'impuissance. Parler se comprend alors comme un acte, un premier pas vers l'affirmation de soi et par voie de fait comme une expérience tangible de la liberté. La métaphore qui symbolise cette impossibilité de parler est évocatrice : les mots sont associés à des galets qui refusent (ou ne le peuvent) de sortir de la gorge. Deux remarques s'imposent. Cet échec est manifesté corporellement, physiquement : c'est le corps qui change, se transforme et ne permet plus la parole, et ce processus est indépendant de la volonté humaine. Ensuite, cette mutation est directement imputée aux effets des mouvements imprévisibles des murs de la ville. Un passage retient particulièrement notre attention, car il renferme toutes les notions importantes liées à la parole. Nous n'en relevons que les phrases les plus importantes : « Le résultat [du déplacement des murs] aussi fut que les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certaines choses qui ressemblaient à des galets avec lesquels nous allâmes nous cogner

⁸⁸ Cf. *H* p.12 : « Toutes ces choses qui se dressent partout, étranges et terrifiantes, qui lui demandent elle-même de les nommer, de leur donner exactement et en justice un nom, le nom sur lequel il sera jugé. Il ne s'arrête pas une minute. (...) Sinon, c'en serait fait de lui. Lui-même ne serait plus rien, un fantôme. »

partout. (...) Il se propagea ainsi une musique qui ne manquait pas de douceur. (...) La voix devenant un sens inutile, certains d'entre nous (...) tremblèrent de rage, serrèrent les mâchoires et connurent l'impuissance. (...) Mon gosier n'était plus apte à former des sons, mais exclusivement des pierres. (...) On entendit exploser une mitraille. (...) L'accès était si violent que les galets qu'il rejetait explosaient et délivraient le cri qu'ils renfermaient. »⁸⁹ Nous tenons à souligner quelques mots qui ont attiré notre attention, à savoir les termes « musique », « cri », « galets », qui sont tous des termes disant la parole impossible. Le cri nous apparaît ainsi comme la manifestation de la non parole par excellence. Là également, la parole a besoin de relais.

Nous constatons donc une différenciation d'appréciation de la parole dans nos deux textes. Dans *H*, la prolixité de la parole aboutit à sa dévalorisation (absurde, plus à même de dire les choses) alors que dans *QSM*, son absence en souligne le prix (précieuse).

2 – Les relais de la parole :

A – Le regard :

Le regard constitue l'un des premiers relais à cette parole en difficulté, ce qui lui donne une fonction double. Il reste le sens qui permet l'observation, le décryptage du monde, mais il peut aussi se faire le véhicule d'un sens, d'un message. A ce titre les regards entre Sabine et Habel sont révélateurs : d'une extrême intensité, ils les poussent à se fondre l'un en l'autre⁹⁰. Tous deux s'éprouvent, se parlent, s'aiment par leurs jeux de regards. De même dans *QSM*, le regard constitue un moyen de communication privilégié entre le narrateur et sa femme, comme en témoigne cette analyse du narrateur : « Je soutenais son regard [celui de sa femme] en même temps qu'il me venait, ou qu'elle me communiquait, des pensées impossibles à mettre en paroles. » (p. 115). Regards qui se croisent, interrogent, préviennent d'un danger ou réconfortent, ils servent plutôt une communication intime. Tout en nuance, le regard se « pratique » entre deux proches, car il suppose une connaissance d'un code préalable comme une connaissance profonde de l'autre.

⁸⁹ P. 16 – 17. Cet ensemble mériterait un commentaire stylistique détaillé qui mettrait en évidence l'insistance sur le bruit, sur les sentiments et l'apparition de néologismes.

⁹⁰ Cf. des phrases telles que : « Soudain deux regards qui se croisent, qui s'agrippent l'un à l'autre, ne se lâchent plus. (...) Muette, Sabine continue, comme lui muet aussi, à l'enchaîner de ses longs yeux, continue à le fusiller, continue avec ses yeux qui s'allongent encore, se dilatent encore. » (p.17) ou plus loin : « Dans les yeux de Sabine, il reconnaît la même pensée. Alors il lui crie du regard aussi: Non, non, Sabine... ! » (p.19).

B – Le chant :

Le chant nous paraît être la forme relais la plus intéressante. Il se retrouve dans nos deux romans, mais il y prend plusieurs formes qui vont de la simple mélodie rythmée à quelque chose qui s'apparente à la parole poétique.

Pour en cerner toute la portée, une mise au point s'impose. Le chant est une pratique qui fait intervenir la voix, le son et le rythme. Il conjugue plusieurs éléments qui font de lui une pratique plurielle, ouverte. De plus, plus archaïque que la parole, en ce sens que ayant recours à des éléments plus « basiques » (son, rythme), il est par essence plus accessible que la parole : pas besoin de savoir parler pour moduler sa voix. Le son et le rythme font par ailleurs référence à l'origine. En effet, ils sont à la fois la base de tout phénomène sonore et posé comme principe de création du monde⁹¹. Il y a donc une connotation cosmogonique liée au chant. Si on se réfère aux cosmogonies les plus anciennes, le monde est engendré par l'émission d'un son, comme dans l'Ancien Testament où Dieu, au moment où il décide de donner naissance à quelque chose, émet un son⁹². Il y a donc une primauté sonore de toute chose et la musique (le chant) va rapidement être considérée comme ce qui permet un passage, un contact privilégié avec le monde. La connotation magique du chant qui découle de ces propriétés médiatrices, est une donnée importante qui lui confère une sorte de sacralité. Le chant religieux en est une manifestation évidente, mais le chant profane garde, tout au moins comme origine, cet aspect sacré en relation avec le Verbe divin, ordonnateur du monde. De plus, le chant apparaît comme une forme d'être au monde, comme une pratique qui entérine l'existence. « Chanter le chant », par conséquent, « signifie : être présent dans le monde, exister. »⁹³ Et « dans la mesure où le langage révèle l'être, le chant porte à son apogée le dire poétique du monde. »⁹⁴. Chanter est donc une autre manière de dire le monde et de se dire en particulier, et ce, souvent de façon collective.

Par ailleurs, si on regarde de plus près la définition admise de ce terme⁹⁵, on remarque une double acception : émission de sons, avec une idée d'harmonie, et renvoi à la poésie

⁹¹ Pour ce développement, nous nous appuyons sur *La voix et ses sortilèges* de MF. Castarède, éditions Les Belles Lettres, Confluents psychanalytiques, Paris 1987.

⁹² Selon la célèbre formule, « Dieu dit que la lumière soit et la lumière fut ».

⁹³ MF. Castarède, *ibid.*, p. 61, citant Heidegger, dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p.258.

⁹⁴ MF. Castarède, *ibid.*, p.62, citant Heidegger, dans *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1976

⁹⁵ Dictionnaire *Le petit Robert*

lyrique ou épique. De plus, étymologiquement, chanter renvoie à *cantare* (latin), lui-même un fréquentatif de *canere* signifiant «chanter, prédire, prophétiser». Cette racine a donné des mots soit en lien avec la chanson, soit avec la magie. M. Dib a recours au chant en actualisant la syllepse de sens. Le chant constitue donc la forme la plus accomplie d'une transmission sonore, témoignant d'une présence au monde et représentant quelque chose qui tend vers le magique (formule magique, incantation). Son «archaïsme» et sa dimension sacrée permettent en outre aux individus d'y recourir plus facilement et de manifester par sa pratique une forte puissance incantatoire, une nomination absolue du monde. Elle pallie donc à l'impuissance résultant de l'impossibilité de parler. De plus, la voix, quand elle est mélodieuse ou modulée, est alors ce qui transporte (mystique) et se fait séduction : elle a le pouvoir d'agir sur ceux qui l'entendent⁹⁶ (possibilité de faire référence au mythe d'Orphée).

Mais le chant ne concerne pas seulement les hommes : les éléments qui les entourent ont aussi leur propre chant ou se font leur support (transmission), tel le vent sur les lèvres duquel erre «une petite chanson, un babil» (p.16). Dans *QSM*, nous notons le retour récurrent d'un air qui commence ainsi : «Berce mon corps, dissous mon ombre dans une clairière diurne, toi qui as rompu les rêves pour t'éveiller sous ma poitrine» (p.27). Il s'agit d'un poème que nous retrouvons dans *Formulaires*, de même que le chant de la page 38 (en entier, adoptant une typographie poétique dans *QSM*)⁹⁷. M. Dib établit donc clairement une passerelle entre le chant et la forme poétique, qui agit à double sens. Il renvoie ainsi sa poésie à une conception chantée, l'ancre dans une tradition établie et ancienne, et confère en même temps à ces chants une dimension esthétique, insiste sur la langue (travail poétique) et il contre l'arbitraire du langage en donnant naissance à une nouvelle forme de communication, très riche de possibilités et investie d'une puissance évidente (à même de dire réellement le monde dans son ensemble). On sent donc ici percer les préoccupations de l'auteur concernant le langage et le dicible, qui le poussent à créer une nouvelle forme de langage, condensant les caractéristiques du dit poétique et la puissance incantatoire du chant (esquisse d'un art total ?) pour tenter de cerner l'indicible. De plus, M. Dib pose l'homme au centre de ce processus, puisque pour chanter, il faut un chanteur. Il suggère une voie pour l'homme lui permettant de

⁹⁶ On pense notamment à deux moments dans *QSM* : lorsque le narrateur s'endort chez lui et qu'il entre en transe (chapitre 4, p.27-36) : « la souffrance (...) s'était muée en un chant insaisissable qui se prolongeait en éblouissement » (p.31) ; et lors de cette fameuse nuit où la magie ensorcelle les gens de la ville (chapitre 5, p.37-45).

⁹⁷ Le poème de la p.27 est presque l'équivalent de celui dans « les Pouvoirs », 29 qui commence ainsi : « Voyageuse avec les oiseaux / porte mon corps dissous mon ombre / dans une clairière diurne / éclairée de mille délires. » (In *Formulaires*, édition de Seuil) Celui de la page 38 est repris à l'identique dans « Les Pouvoirs », 25.

retrouver sa voix. Nous noterons que dans Habel, le chant est moins présent, on relève cependant une « chanson poétique » concernant Lily (p. 122-123)⁹⁸.

On retrouve également le chant dans des formes plus discrètes, et notamment à travers les berceuses. Nafissa ou la mer en sont souvent à l'origine. Il s'agit alors d'une autre manière d'évoquer (ou de rappeler) le rapport maternel. C'est alors une dimension de protection qui est mise en avant, comme en témoigne cette citation : « Nafissa tendit sa main vers moi, chercha la mienne et la garda. Me tirant, elle ne disait pas un mot. Mais je remarquais que, retenant son souffle, elle chantait imperceptiblement. Je voguais, entouré par ce chant et, vulnérable, ouvris les yeux sur la ville qui veillait parallèlement »⁹⁹. Nous notons le caractère salvateur de l'acte de Nafissa, puisqu'elle l'empêche de tomber, et surtout que cet acte s'accompagne d'un chant. Le chant semble donc être le signe ici d'une communication supérieure. Nous relevons aussi l'assimilation qui est réalisée entre la situation du narrateur et de la ville (« parallèlement »). Nous remarquons aussi que le chant de Nafissa, conjugué à celui de la mer peut se révéler être un moyen d'accéder à la vérité : « Nafissa se réveille. D'un trait, s'insinue une voix basse et errante, qui reste toujours un peu étrangère mais enlace ma pensée d'un chant modulé aisément quoique sans virtuosité, grave, quelques notes répétées indéfiniment. A son interrogation qui me laisse nu devant moi-même s'incorpore bientôt la fraîcheur de la mer. J'arrive enfin à la vérité »¹⁰⁰. Cette description montre bien le caractère transcendant du chant, de même qu'il met en évidence ses pouvoirs extraordinaires, capables de faire accéder à la vérité.

Le chant permet en outre de se créer des repères quand on est perdu ou égaré. G. Deleuze¹⁰¹ prend ainsi l'exemple d'un enfant qui marche dans le noir, « saisi par la peur » et qui « se rassure en chantonant », et il en conclue : « Perdu, il s'abrite comme il peut ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. »¹⁰² Le chant nous apparaît aussi comme une manière de poser des repères dans un espace non maîtrisé ou inconnu. De ce fait, la récurrence de ces quelques phrases dans *QSM*, « Berce mon corps, dissous mon ombre,... » peut être certes comprise comme une sorte d'incantation, mais également comme quelque

⁹⁸ Nous n'en avons pas trouvé de trace dans des recueils de poésie de l'auteur.

⁹⁹ P. 161 – 162

¹⁰⁰ p. 104 – 105

¹⁰¹ Dans *Milles Plateaux, capitalisme et schizophrénie*, « De la ritournelle », éditions de Minuit, 1980

¹⁰² Ibid. p.382.

chose qui stabilise le narrateur, le rassure¹⁰³. Dans *H*, pas de chanson récurrente, mais des idées ou des phrases qui structurent le récit. C'est ce qui nous permet de dire que le chant instaure un rapport au temps particulier, agit comme un principe de « détente », il a le pouvoir de le mettre entre parenthèse, éludant ou reportant le principe de finalité : le chant comme ce qui est en mesure de lutter contre la mort, la peur, etc...., ou tout au moins de les repousser le temps de sa profération (un autre témoignage de sa puissance). Le chant nous apparaît donc comme la forme par excellence qui lie espace et parole.

C – Autres paroles :

Nous relevons enfin d'autres relais à cette parole impossible, qui tendent tous vers le divin ou le sacré.

Ainsi dans *H*, l' « autre parole » marque souvent le passage à un discours sur le divin ou d'ordre divin. Habel est investi par une parole qui semble émaner d'une puissance divine, qu'il ne contrôle pas (ou tout au moins dont il ne peut prévoir les manifestations) et qu'il met parfois du temps à repérer¹⁰⁴. Il s'agit souvent d'un échange entre Dieu et un ange à qui il a confié la mort. On remarque que cette parole est qualifiée « d'intolérante » et de « furieuse » et qu'elle dénote une certaine violence (fond sur Habel comme une tornade, violence et rapidité propre à l'action divine). Elle semble dangereuse et inquiétante. Ce danger est-il à mettre en relation avec le fait que Dieu est créateur de la mort ? Toujours est-il que cette autre parole vient régulièrement parasiter Habel, qu'elle constitue une autre forme relais qui débouche sur une relation au divin et pose la question de la relation de l'écriture avec le texte sacré (autre forme d'ancrage du texte ?).

On peut en outre relever la parole du Vieux qui est présentée comme singulière est souvent isolée (ce qui attire l'attention). Cette dernière a « la loquacité d'une parole se parlant toute seule » (p.52), mais semble aussi porteuse d'une certaine vérité. Autonome, elle se différencie pourtant de la « parole prolixie » par une attention particulière d'Habel qui cherche à en comprendre la signification ce qui engendre parfois des réflexions fécondes¹⁰⁵. Peut-être est-ce le signe que la parole vraie, qui détient une forme de vérité, n'est plus directement

¹⁰³ Il dit même à propos de ces phrases : « Cette voix retrouvée errait sans se lasser dans le vent d'un ancien pays. » p.27

¹⁰⁴ « Tout à coup l'autre parole, encore elle, fond sur lui et autour de lui comme une tornade. Une parole avec tous ses dangers, une parole, comme toujours, intolérante et furieuse. Une parole sur laquelle ses lèvres se modulent à son insu et tremblent de la même façon furieuse et intolérante. » p.69

¹⁰⁵ Cf. p.31

accessible à l'homme et nécessite un travail herméneutique éprouvant (ou mise en évidence du signifiant ?).

Nous retrouvons une parole sacrée dans *QSM* à travers les prières comme par exemple la prière du Trône, qui est la récitation d'une sourate développant tous les noms de Dieu, à laquelle le croyant a traditionnellement recours lorsqu'il doute, est angoissé, rencontre des difficultés. Ces récitation ont pour but de conjurer la peur et de se rassurer en invoquant une protection divine. Cette relation au divin rend en outre les personnages éminemment humains, car ils sont montrés par l'auteur dans leur fragilité et leur besoin de se sentir protégés par une instance supérieure. Cet aspect n'est pas du tout présent dans *H*.

Enfin, on peut s'interroger sur la présence d'une parole émanant de la ville elle-même (journaux, publicité, annonces, etc.). Nous constatons que cette dernière est très discrète. En effet, dans *QSM*, elle est inexistante, excepté les rumeurs, si on les considère en tant que parole collective, concernant la ville entière. Dans *H*, elle est très rare : inscriptions dans les toilettes d'un bar, lecture du journal. La ville ne s'exprime pas à travers des supports concrets, elle dite et vue par les personnages.

3 – Conclusion : le lien

Pour conclure, il nous faut enfin aborder la question du lien, évoquée par notre problématique. Le lien semble fragilisé par une parole en difficulté, puisque cette dernière freine les rapports entre les individus, les confine dans un cadre superficiel, minimal. En effet, comment vivre avec des gens avec lesquels on n'arrive pas à communiquer, desquels on se méfie ? Cette remise en question de la parole va de pair avec un questionnement sur la validité du lien, sur le fait d'accorder sa confiance et par conséquent sur la possibilité même de la rencontre féconde. La vraie parole en devient d'autant plus précieuse, et nous constatons qu'elle est parfois possible avec des amis (El Hadj et le narrateur qui arrivent par moment à échanger des paroles lucides), mais pas toujours envers les proches (Nafissa et son mari qui ne parlent quasiment plus que par regards). La possibilité du lien réside dans la possibilité d'une parole sincère, à même d'exprimer ce que ressentent et pensent les personnages. De ce fait la seule parole qui soit en mesure de créer du lien entre les individus est une parole de vérité, une parole transcendante. Nous rejoignons donc la problématique concernant les pouvoirs de la parole, notamment dans sa capacité à exprimer l'indicible. Ce questionnement que M. Dib a résolu (en partie) par l'insertion de motifs mythiques, se retrouve dans le roman lui-même, se ressentant dans cette mise en difficulté de la parole. L'échec de la parole à justement cerner cet indicible semble même être en relation étroite avec l'espace de profération : la grande ville est productrice d'une libération du sens aboutissant à sa dissémination (*H*), et l'oppression générée par les murs de la ville dans *QSM* rend les individus muets, étouffe la parole. L'espace de la ville interfère donc avec la parole, la conditionnant en quelque sorte. Ville et Parole apparaissent bien comme des espaces en miroir, reflétant l'un et l'autre des problématiques et enjeux communs, se faisant écho l'un de l'autre. Cette difficulté de la parole à se dire est cependant surmontée par d'autres formes de communication qui prennent le relais et qui sont alors productrices d'un espace intermédiaire permettant à l'individu d'exprimer lui-même et le monde. Ce qui semble donc être au centre de cette interrogation est bien cette possibilité de se dire, de se reconnaître : en d'autres termes la possibilité de savoir qui on est.

IV : Le questionnement identitaire :

Nous nous proposons enfin d'analyser plus précisément cette thématique que nous avons rencontrée de manière récurrente tout au long de nos développements. Le questionnement identitaire semble être en effet une donnée qui traverse l'ensemble de nos romans, au croisement de l'espace de la ville et de la parole, soulignant ainsi son importance.

1 – La notion de collectif :

Le collectif est une notion qui traverse également nombres de nos thématiques. Elle peut en effet s'appliquer au mythe (prise en charge individuelle d'une pensée collective), à la parole (au chant en particulier, comme expression collective d'une parole) et même à la ville (regroupement humain). Cette «omniprésence» rend compte de son caractère essentiel, comme elle attire l'attention sur ce qu'elle représente : une composante identitaire. Cette notion signale donc un enjeu du récit, enjeu qui est en relation avec la formation d'une identité collective.

Cette valeur collective du texte prend d'autant plus d'importance quand on constate qu'elle incarne aussi une des composantes de ce que G. Deleuze et F. Guattari appellent «littérature mineure»¹⁰⁶. Ils soulignent ainsi que :

«Précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait tel ou tel «maître», et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord.»¹⁰⁷

L'écrivain parle donc au nom de la communauté dont il est issu, et de ce fait, son dire a une portée collective forte, concernant cette communauté, voire s'y appliquant. Une des premières traces de ce questionnement identitaire nous semble donc visible dans cette valeur que prend la littérature en générale, et nos romans en particulier, du fait qu'elle crée, ancre et forge une identité collective, en permettant à une communauté culturelle de se dire, donc d'exister. La littérature fonde donc l'existence culturelle d'un groupe humain déterminé en lui assurant une

¹⁰⁶ In *Kafka. Pour une littérature mineure.*, éditions de Minuit, Paris, 1996.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 29- 30

voix, en lui permettant de se raconter. En effet, «c'est la littérature qui se trouve chargée positivement du rôle et de cette fonction d'énonciation collective [...] : c'est la littérature qui produit une solidarité active malgré le scepticisme, et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité »¹⁰⁸. C'est en effet que lorsqu'on est en mesure de se dire qu'on existe, le récit, fondé par un acte d'écriture qui raconte, est producteur d'identité, permet de donner à la culture algérienne une consistance. La notion de collectif, par conséquent, en traversant autant de domaines dans nos romans, renvoie donc à ce fonctionnement littéraire, en signalant que la littérature est aussi un ancrage identitaire.

Mais au-delà de cette « vocation », ces récits mettent eux même en œuvre un questionnement relatif à l'identité. Le cheminement des personnages est alors à comprendre symboliquement comme l'espace parcouru par un individu, révélateur de ce qu'il est et de ce qu'il cherche. La quête qui les anime (la marche) est ainsi une quête de sens et de connaissance. Nous allons par conséquent nous attacher à présent aux discours et remarques des personnages afin de cerner comment cette question s'oriente vers une réflexion plus générale concernant le destin.

2 – La mise en question du sens : incompréhension et quête

La question identitaire se manifeste ainsi à travers une perte du sens. Cette suspension du sens nous apparaît comme fortement liée à la notion d'identité en ce sens qu'elle génère une perte pour les personnages de ce qui les constitue, leur confère une place et une fonction (leur correspondant essentiellement) dans la société et engendre un sentiment d'inadéquation avec le monde, un malaise voire une incapacité à réagir.

A – Pour les personnages : Qui suis-je ?

Cette réflexion sur l'identité est rendue visible chez les personnages par une inquiétude concernant le sens de leur existence et par une interrogation sur ce qu'ils sont. Cette préoccupation, qui est commune à nos deux romans, y est cependant traitée différemment.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.32

Dans *QSM*, le contexte oppressant, enfermant et inquiétant dessine une approche centrée sur les notions d'instrumentalisation et de soumission. Les personnages ne sont ainsi pas libres de leurs mouvements, ils subissent, nous l'avons déjà démontré, l'espace de la ville et l'influence de la ville nouvelle. Par conséquent, les habitants nous sont montrés comme étant les instruments d'un sort extérieur à eux, indépendant de leur volonté. Cette remarque du narrateur le montre bien : « Nous restâmes sans bouger parce qu'aucun rôle ne nous avait été assigné, si ce n'est celui bien sûr de figurer dans cette scène »¹⁰⁹, commentaire qui fait écho à cette découverte : « Et voilà que Zoulikha se révélait être un instrument de ce sort qui venait de se manifester dans la metabkha. »¹¹⁰ Dans ces deux remarques, nous relevons une insistance sur le rôle que chacun semble devoir remplir et sur l'instrumentalisation des personnages. Cette approche de l'humain entraîne un certain malaise, en renforçant l'idée que les hommes sont véritablement entravés dans leurs mouvements, et en mettant en exergue le fait qu'ils agissent, non pas en fonction de leurs propres aspirations, mais selon celles, supérieures (semble-t-il) d'une entité indéfinie et insaisissable (contenue dans la tournure passive « nous avait été assigné »). Nous nous retrouvons dans une configuration qui confine au tragique¹¹¹, les personnages n'ayant a priori d'autres choix que d'accomplir leur destin. Cette limitation de leur liberté d'action se trouve à l'origine d'un sentiment de mise en danger de l'individu tout entier (anéantissement de ce dernier et disparition pure et simple). Elle souligne ainsi que l'identité individuelle et collective est menacée par un monde devenu incompréhensible et indéchiffrable. Les personnages ne sont pas préparés à de tels événements : ils sont pris au dépourvu et de ce fait ne semblent pouvoir que réagir (et non pas agir). Cependant, certains personnages semblent moins souffrir de cette situation, tels Nafissa qui n'apparaît pas comme entravée dans ses mouvements. Au contraire, elle se déplace avec facilité, sort souvent et régulièrement sans courir, en apparence, un quelconque danger. La compréhension du monde qui entoure les habitants, et des transformations spatiales, émerge progressivement ; nous découvrons ainsi au fil du texte la prise de conscience du narrateur d'une possibilité d'action face à ce qui se passe réellement : il se met alors à la recherche du monde souterrain, symbole de la résistance. Mais avant d'en arriver à ce constat¹¹², il traverse plusieurs phases : il refuse tout d'abord tout changement dans sa vie (« faire le sourd, le muet et l'aveugle » p.7) puis finit par l'accepter comme en témoigne cette observation : « L'idée de

¹⁰⁹ *QSM*, p.20

¹¹⁰ p.28

¹¹¹ Le tragique est plus discret dans *H*, on peut cependant le percevoir dans le sacrifice final d'Habel : il abandonne sa raison pour tenter de sauver Lily.

¹¹² Constat que l'on peut résumer ainsi : seule une vie dans les souterrains est désormais possible.

disparaître, de changer moi-même d'aspect, ne me révolte plus, je l'accueille presque avec reconnaissance. [...] Comme les autres cadavres, les statues dressées en sentinelles à tous les tournants ! [...] Leur présence ne me paraît plus si déplacée, leur intrusion ne provoque en moi aucune indignation. [...] Par quels moyens échapper à ce cloaque si ce n'est précisément en changeant de face ? »¹¹³ Peu à peu le narrateur s'adapte à la nouvelle configuration de la ville et prend conscience de la nécessité de changer. On voit cependant pointer le risque d'y perdre son humanité, les morts ne le touchant même plus. Mais si la « face » change, l'intimité, elle, reste exposée. La seule qui semble en mesure de la protéger reste la mer. Le narrateur par ailleurs se questionne sur son avenir : au regard de la vitesse à laquelle la situation se dégrade, qu'est ce que les personnages peuvent bien attendre de l'avenir ? La perte de sens et de la lisibilité du monde déclenche donc moins un questionnement portant sur la nature de l'individu que sur le destin d'une communauté. Ce questionnement concerne moins une hésitation concernant la voie à suivre (bien que présente) qu'une interrogation sur la manière de survivre. Le monde étant indéchiffrable, les moyens pour continuer à y vivre apparaissent donc comme cruciaux. L'enjeu identitaire est donc collectif, ce que souligne le retour récurrent du pronom personnel « nous » en fonction sujet ou objet, et l'assimilation de l'individu à la ville, le destin des deux étant intrinsèquement lié. La ville étant menacée par l'édification de la ville nouvelle, les habitants le sont aussi.

Sans multiplier les références, nous voudrions nous arrêter sur trois moments qui nous semblent essentiels pour saisir la nature des enjeux posés par cette mise en question du sens. Nous pensons tout d'abord à ce commentaire du narrateur : « Captifs de nos murs, nous sommes incapables d'imaginer où tout ça aboutira. [Les] nôtres [...] lancent chaque nuit des attaques surprises. [...] Les autres mettent à profit chaque attaque pour exécuter les prisonniers [...]. Nous errons, alors, tournons en rond entre les murs qui se nouent, s'entortillent inexplicablement autour de nous, et une horreur que plus personne n'arrive à secouer nous engourdis »¹¹⁴. Le sens global de la situation échappe complètement aux habitants, du fait de son aspect horrible, insupportable et de cette surenchère entre les deux camps. Le narrateur tente d'exprimer cette impossibilité à saisir ce que cela va finir par produire. L'auto destruction est avancée en filigrane comme une fin possible du conflit, ce qui renforce la menace qui pèse sur leur intégrité. La seconde référence se situe page 117 : « Nous allions en somnambules. Consentant à tout, nous avancions, où que cette marche nous eût conduit, et quelle que fut la manière dont elle se serait terminée. [...] L'avenir de notre ville

¹¹³ p. 86

¹¹⁴ p.78 – 79

est inscrit dans ses carrefours. Qu'il s'accomplisse ! » Cette analyse souligne tout d'abord que la soumission des habitants à leur destin prend de l'ampleur et devient quasiment totale. Ensuite, elle démontre bien que la finalité de la situation est inconnue et inconnue, mais qu'elle est inscrite dans l'espace de la ville lui-même. Enfin, elle opère une assimilation entre le destin de la ville et le destin collectif, montrant encore combien les deux sont liés. La mention des « carrefours » est intéressante car elle renoue avec la vision labyrinthique, avec l'errance et le fourvoiement possible et avec la notion de voie. Une dernière remarque du narrateur (sans doute la plus significative) a retenu notre attention : « Apprendre à vivre sans bouger, dans un espace restreint, de plus en plus restreint, un trou, à respirer à peine, ne pas soulever sa poitrine ni faire le moindre bruit, rêver peut-être, mais non vouloir : l'anéantissement, ce à quoi nous sommes promis dans un proche avenir. »¹¹⁵ Cette observation résume ainsi tous les aspects de l'enjeu identitaire posé dans le texte : elle souligne en effet l'incapacité de bouger, un espace de liberté de plus en plus restreint pour les habitants¹¹⁶, et l'anéantissement est posé explicitement comme une fin probable, pour ne pas dire inéluctable, au conflit. Espace de la ville et espace de parole se fondent donc pour dire l'impuissance, la mise en danger de l'individu et de l'identité collective, en tant que marqueur culturel d'une communauté. Dans *QSM*, l'enjeu identitaire est donc de taille puisqu'il s'applique à l'avenir d'une communauté, mettant en évidence son impuissance à être reconnue comme telle, et surtout parce que l'identité est menacée de disparition (anéantissement). Nous remarquons, parallèlement, qu'à aucun moment une explication rationnelles concernant les causes de ce conflit n'est apportée, ce qui en rend les effets véritablement absurdes, iniques. La perte du sens se retrouve dans la perte de la lisibilité du monde pour les habitants, qui les paralyse, les rend vulnérables et les instrumentalise. Elle aboutit donc à un questionnement concernant ce qui constitue la nature humaine, puisque le roman met en scène des hommes poussés à bout dans leur humanité et agressés dans leur identité.

La perte du sens dans *H* se manifeste différemment et ne recouvre pas exactement les mêmes enjeux. Elle se retrouve tout d'abord dans les discours de deux personnages principalement : Habel et Eric Merrain. Tous deux, à leur manière, disent la perte et la difficulté de trouver leur voie. Ils sont ainsi animés par la même volonté de réussir à trouver leur chemin, à trouver leur place dans le monde. Tous deux sont également présentés dans des

¹¹⁵ p. 130

¹¹⁶ Nous sommes à nouveau face à une parole globalisante, à valeur collective.

situations analogues : celle de l'exclusion, le déracinement pour Habel, le rendant étranger au et pour le monde de la ville, la marginalité pour Eric, homosexuel et écrivain. Ils se cataloguent comme appartenant à un ailleurs et tentent donc de trouver leur place dans un ici. Ainsi, le Vieux, qui apparaît pour la première fois à Habel sous les traits de la Dame de la Merci, explique :

« Là où l'on se trouve, se croit arrivé tout est déjà brûlé, sec. Il faut chercher autre chose, ailleurs, et en dépit de ce qu'il peut en coûter, et en le cherchant, abandonner toute fierté, toute suffisance, cette opinion qu'on a de sa dignité [...]. Sans se demander si on fait mal en s'y engageant, sans perdre de vue qu'on ne revient pas, ne revient jamais de ces incursions. [...] [Il s'agit] que de l'homme et de la voie, de la trace presque impersonnelle qu'il se trouve être le seul à poursuivre et à combler, cet espace, ou quel que soit son nom, ouvert et désolé, vaste comme une catastrophe et en même temps aussi étroit que le fil d'un rasoir, qu'on est, qu'on a toujours été seul à pouvoir habiter et de l'impossibilité à l'habiter et le remplir. »¹¹⁷

Cette longue citation résume plutôt bien la posture tenue par ce personnage. Elle souligne la volonté¹¹⁸ qui l'anime de découvrir un lieu qui soit lui propre (en conformité avec ce qu'il est profondément), d'atteindre une vérité qui lui corresponde. On note également l'extrême pessimisme (désespoir) qui transparaît de ces paroles, mis en valeur par cette « impossibilité de l'habiter, le remplir », qui explique peut-être en partie le choix du suicide. Nous retrouvons, en outre, toute l'isotopie de la quête, (confirmant donc sa présence et la précisant), tels que les termes « chercher », « s'engager », « voie », « trace », « espace », « habiter » et « remplir ». Par ailleurs, la situation de profération est aussi révélatrice : Habel est face à la Dame de la Merci, autrement dit face à Eric sous les traits d'une femme. L'ambivalence sexuelle de ce personnage peut expliquer cette mise en évidence d'une non possibilité, pour lui tout au moins, de trouver sa place, du fait d'une androgynie non comprise par le monde qui l'entoure (et peut-être non assumée par le personnage lui-même). Par conséquent la voie du Vieux semble être celle du désespoir, faisant écho à une perte, non pas du sens du monde, mais du sens de sa vie.

Habel, dans une moindre mesure (pas de désespoir), adopte une attitude similaire. Le but qu'il poursuit est perceptible dans ses réflexions (en italiques dans le texte) et à travers les commentaires que le narrateur expose à son sujet. Par exemple, il nous livre ceci : « Il [Habel] se sait plus perdu que jamais même. Plus perdu que l'inconnu qu'il a abandonné dans les

¹¹⁷ P. 49

¹¹⁸ Volonté de fer, puisqu'elle sacrifie dignité, fierté et suffisance à la quête de cet espace personnel et intime.

toilettes. Plus que cet homme qu'il n'arrive pas à chasser de son esprit. Plus que cette ville, plus que ce monde. Plus, et plus impuissant. S'il ne reste que des flics pour aller au secours de quelqu'un parce que personne ne veut y aller : un monde perdu, des hommes perdus, un Habel perdu. »¹¹⁹ Nous notons l'accumulation et la gradation qui caractérisent cette citation, allant dans le sens d'une amplification de la perte. La perte est donc effective (et non plus seulement suggérée), il s'agit d'un égarement à la fois physique et symbolique, qui ne concerne pas seulement Habel, mais qui s'applique à l'ensemble du monde. Cette vision ancre la perte dans une perspective ontologique des rapports entre l'individu et le monde, de même qu'elle permet une caractérisation de ce dernier. Par ailleurs, la mise en valeur par le narrateur d'un « espace intouchable » nous paraît constituer un autre aspect de ce questionnement sur l'identité et sur la nature du sujet. Habel y fait allusion en commentant les réactions de Sabine : « Sabine [...] refuse d'admettre que toute entente repose sur un espace prohibé, une solitude intouchable, toute existence, uniquement sur ça »¹²⁰. Habel définit donc un espace de l'intime, propre à l'individu, contenant ce qu'il est en dehors de toute caractérisation, de façon essentielle. Il souligne aussi une manière de se comporter avec l'autre, montrant que l'autre ne peut avoir accès à cette partie de soi, que la relation à l'autre doit pouvoir s'établir dans le respect de cet « espace », irréductible et intouchable par essence. Nous remarquons en outre que cet espace est lié à la solitude. Par cette insistance sur la solitude comme condition nécessaire à la construction de l'identité et à sa pérennité, cette remarque d'Habel fait écho à un commentaire du narrateur le concernant : « Être seul tout de suite. Il le veut tout de suite, de toutes ses forces. Puis recouvrer sa propre histoire, si oubliée qu'elle soit, en épeler les premiers mots »¹²¹. La solitude semble donc être un état nécessaire pour se retrouver, se souvenir de son histoire et de son parcours. Il faut ainsi avancer pour découvrir qui on est, mais être seul pour s'en rendre compte et ne pas risquer de se perdre en route. La solitude apparaît comme un rempart contre l'agression extérieure, elle permet « d'épeler les mots de son histoire », donc de se raconter : en d'autres termes de se forger et de renforcer son identité.

Les personnages du Vieux et d'Habel, par leurs réflexions et discours, nous donnent à voir et à entendre le malaise et le mal-être de ceux qui n'arrivent pas à trouver leur place et leur « fonction », de ceux qui cherchent désespérément à savoir qui ils sont. Dans *H*, le questionnement identitaire passe donc par une interrogation du monde et un questionnement

¹¹⁹ P. 69

¹²⁰ p. 15

¹²¹ p. 44

concernant la voie à suivre. Le déchiffrement reste la clef de cette quête, et le sens du monde semble caché, dissimulé, non incompréhensible comme dans *QSM*.

Cette thématique est ensuite perceptible à travers le personnage de Lily. Cette dernière incarne en effet une figure de la folie. Par ce qu'Habel nous révèle sur elle, nous comprenons qu'elle aussi semblait en recherche d'elle-même. Mais l'issue de sa quête est différente : elle s'est perdue en chemin, égarée dans des voies dont elle ne peut plus revenir, le labyrinthe la retient prisonnière... La folie est ainsi posée comme une conséquence possible du questionnement identitaire, soulignant par là les difficultés que recèle ce dernier, les risques qu'il comporte en termes de santé mentale. Les habitants dans *QSM* tentent en priorité de conserver leur intégrité physique, ceux de *H* celle mentale¹²². Figure également fantastique, Lily esquisse donc une autre voie, en dehors de la normalité et de la réalité, plus onirique et peut-être plus supportable. Entre Eric qui choisit la mort et Lily qui succombe à la folie, Habel apparaît comme une figure médiatrice et relativement stable. La quête de connaissance qui l'agite lui confère finalement une force lui permettant d'accéder à sa voie¹²³.

En définitive, malgré un traitement différent, nos romans mettent en scène les mêmes enjeux tournant autour d'un questionnement ontologique et épistémologique. Qu'elle soit présentée dans un contexte tragique ou plus ouvert, cette quête de sens reste au centre des préoccupations des personnages, déterminant en grande partie leurs actions. Nous constatons également que la manière dont elle mise en place confirme qu'elle trace un trait d'union entre espace de la ville et espace de la parole, en ce sens que l'identité dépend à la fois « d'une production, d'une marche »¹²⁴ et repose sur la capacité du sujet à se dire, à raconter son histoire.

B – Pour le lecteur : Où suis-je ?

La perte de sens concerne également le lecteur. Elle ne concentre pas les mêmes enjeux, mais elle reste liée à un questionnement ontologique du fait qu'elle incite le lecteur à approfondir sa réflexion et son interprétation au-delà des apparences, qu'elle le pousse à être réceptif justement à ce questionnement.

Cette perte du sens du texte, nous l'avons vu, est surtout liée au traitement fantastique de la narration et à une description, de ce fait, non conventionnelle. Elle se ressent aussi dans la

¹²² N'oublions pas qu'Habel en arabe signifie « le fou ».

¹²³ Le Vieux ne semble pas être en quête de connaissance, peut-être davantage de reconnaissance et Lily, par sa situation a quitté cette voie. Habel reste donc le seul personnage animé par des questionnements de cet ordre.

¹²⁴ M. De Certeau, *Opus cité*, p. 203

chronologie ; les faits ne s'organisant pas toujours selon un principe d'antériorité et de postériorité (plutôt du côté de la simultanéité). La chronologie est donc floue dans *QSM*¹²⁵, et fortement perturbée dans *H*¹²⁶. Face au « désordre » du texte, le lecteur peut se sentir perdu, d'autant plus que les discours des personnages, qui sont, normalement, sensés expliquer et clarifier une situation, ajoutent à l'incompréhension, du fait de leur obscurité et l'absence de référents transparents¹²⁷. Le lecteur ne peut donc être que dérouté face à toutes ces approximations, ces abstractions, et par le caractère fantastique du récit qui participe à cette « perte », parce qu'il crée une hésitation sur la réalité de ce qui est raconté¹²⁸. Cette grande confusion oblige donc le lecteur à interpréter le texte, à se positionner par rapport à lui, en un mot à réagir. Par cet aspect, M. Dib s'inscrit dans la lignée d'auteurs comme Rabelais qui exigent de leurs lecteurs participation et finesse. Le lecteur ne peut donc rester passif, s'il ne veut pas passer à côté du sens du texte. Il est par conséquent considéré comme un explorateur de sens. La fonction d'auteur, au sens étymologique d'*auctoritas* (autorité en latin) n'est donc pas assurée par l'écrivain qui délègue ce rôle (donner du sens) au lecteur. Par conséquent, entre les personnages qui tentent de déchiffrer le monde et le lecteur qui s'emploie à découvrir celui du texte, un parallèle s'établit. Cette analogie confirme l'importance accordée par l'auteur de cette démarche de déchiffrement et d'interprétation.

3 – Des réponses ?

Nous avons montré qu'au centre de ces textes résidait une réflexion concernant l'identité et le destin. Cette interrogation, qui s'applique aux personnages, comme au monde, porte ainsi sur l'aspect labyrinthique de l'existence, sur une nécessité de lire le monde pour en tirer les signes permettant de s'y diriger et d'y trouver la place qui est la leur. Le déchiffrement est ainsi posé comme un moyen d'accéder à une vérité et à la connaissance, et en ce sens, elle semble en mesure d'apporter des éléments de réponse au questionnement identitaire. Ainsi la capacité à interpréter avec justesse semble essentielle pour réussir à se

¹²⁵ Nous n'avons que très peu d'indices temporels et encore moins concernant l'écoulement objectif du temps. Ceci dit la narration semble présenter les événements dans leur déroulement chronologique.

¹²⁶ Au contraire, la temporalité générale est plus précise (premier soir, second soir, etc.), mais l'enchaînement des faits semble aléatoire.

¹²⁷ Nous pensons par exemple aux annonces que le narrateur fait dans *QSM*, où il dit qu'il vient de saisir un aspect important de la situation dans laquelle il se trouve, mais qu'il ne dit pas de quoi il retourne précisément. Cf. Chapitre 4 (p. 27-37) et cette présence d'un « secret ». De même, les paroles du Vieux sont souvent qualifiées d'obscurées par Habel, qui ne comprend pas forcément ce qui est dit.

¹²⁸ Il génère une ambiguïté concernant l'origine des faits : création, tout droit sortie de l'imagination du narrateur, ou fait réel, raconté avec sincérité par ce dernier ?

retrouver, pour accéder à un savoir d'ordre ontologique et épistémologique. Dans *QSM*, le narrateur, une fois découvert le monde souterrain, se donne comme tâche prioritaire d'en déchiffrer la structure, ce qui souligne bien l'importance de cette démarche. La formule finale « je me souviens de la mer » prend alors une nouvelle connotation : elle renvoie à une conception de la mer comme moyen d'accéder à une vérité essentielle, une connaissance absolue. Se souvenir de la mer, par conséquent, c'est se rappeler ce qu'elle représente en termes épistémologiques. Là encore le déchiffrement comme condition d'accès à la connaissance, est mis en avant. Cette insistance sur une nécessité d'accorder de l'importance aux signes du monde se manifeste dans *H* à travers la nomination, qui, quand elle est maîtrisée, confère un pouvoir sur les choses, un contrôle évident du monde. Du moment qu'on peut mettre un mot sur quelque chose, cette dernière cesse de nous échapper, nous la saisissons enfin dans ses limites. La parole absolue apparaît en filigrane comme un moyen de comprendre le monde (et de se comprendre soi-même), comme un idéal de rapport au monde. Le déchiffrement passe ainsi par la marche, nécessaire pour avancer dans le labyrinthe, « l'identité dépend[ant] d'une production, d'une marche indéterminable »¹²⁹.

Cependant *H* souligne l'existence d'une autre réponse possible à ce questionnement, contenue dans la thématique amoureuse. L'amour, compris comme désir de fusion et d'union avec l'autre, donc de réduction d'une séparation générique ou physique, semble être une réponse avancée par l'auteur, comme en témoigne la phrase de clôture du roman : « Il comprit qu'il n'était pas par hasard sur terre : si la folie de Lily venait (peut-être) de l'avoir aimé, il fallait qu'il y eût réparation »¹³⁰. Nous relevons ainsi la mention au « hasard » qui confirme que l'amour est intimement lié au destin d'Habel. Par ailleurs, l'amour est avancé comme une cause possible à la folie de Lily, ce qui nous indique que cette notion est en rapport avec d'autres domaines, qu'elle interfère avec d'autres notions. Ainsi, du fait qu'elle peut se rapprocher d'une quête de l'unité perdue, elle nous renvoie également à la figure de l'androgynie. Par cette figure nous retrouvons à la fois celle de l'écrivain et celle du devin¹³¹. L'écrivain réintroduit le concept d'une parole absolue, réparatrice, à même de saisir le monde et de le rendre lisible. La divination, quant à elle, nous rattache à la notion de déchiffrement du monde. Par ailleurs, l'amour nous renvoie aussi à Nafissa (qui peut être comprise comme une allégorie de la nation algérienne) et donc à une dimension politique. L'amour semble donc cristalliser tous les aspects de la quête identitaire, et par l'effort d'union qu'il dénote, il

¹²⁹ Citation de M. De Certeau, *L'invention du quotidien, Art de faire, t ;1*, édition folio essai, Paris, 2001, p.203.

¹³⁰ p. 188

¹³¹ On se rappelle que le devin Tirésias a été tour à tour homme et femme.

apparaît comme une réponse possible à ce questionnement qui traverse nos textes. Cependant, nous devons constater que l'auteur ne privilégie pas une « réponse » en particulier, qu'il ne fait que suggérer des pistes possibles et que donc l'œuvre reste fondamentalement ouverte. Cette ouverture confirme ainsi le caractère universel et éternel de ce questionnement.

Conclusion :

Nous voudrions en définitive insister sur quelques points qui nous paraissent particulièrement importants. Nous avons ainsi constaté que l'espace de la ville fait l'objet d'un traitement différent dans nos deux romans : fortement onirique, mettant en valeur la matérialité et une atmosphère oppressante, *QSM* apparaît comme le roman le plus fantastique, où l'espace de la ville prend une coloration irréelle ; tandis que *H* s'ancre dans une réalité plus tangible et plus rationnelle, bien que certaines situations soient fortement déréalisées. Par ces incursions d'une forme de surnaturel dans ces textes, M. Dib entend rendre sa parole plus évocatrice, plus absolue dans son expression du monde. Le traitement fantastique de certaines scènes est ainsi à comprendre comme une volonté de renforcer les pouvoirs d'évocations de la parole, de faire appel à un langage symbolique plus que concret et réaliste, ce à quoi participe l'insertion de motifs mythologiques. Par ailleurs, il figure la perte de sens de l'espace de la ville, son apparence mystérieuse et insaisissable, ce qui rend le statut de la parole problématique. L'inquiétude de l'auteur quant à la capacité de la parole (que ce soit la sienne ou celle de ses personnages) à dire le monde et à se dire soi-même se manifeste ainsi dans une mise en difficulté de cette dernière. L'auteur met alors en avant d'autres pratiques, telles que le chant ou une parole sacrée, pour relayer cette parole défaillante. Nous pouvons ainsi établir un parallèle entre un espace de la ville qui ne se laisse pas appréhender avec clarté et une parole, qui, en son sein, rencontre une difficulté de profération. Mais nous pouvons aller plus loin dans cette analogie, puisque le « défaut » de cette parole défaillante est en lien avec l'espace de profération : dans *H*, où la grande ville représente un espace de la dissémination, de l'expansion insensée, la parole se révèle prolix, futile, inapte à dire la réalité et les vérités du monde parce qu'elle se nourrit exclusivement d'elle-même (elle tourne en rond). La parole dans *QSM* apparaît au contraire comme entravée, prisonnière et inhibée, faisant alors écho à l'oppression générée par l'espace de la ville, à son aspect enfermant : ville et parole dessinent un espace clos. La difficulté de se déplacer rejoint ainsi celle de la parole. Par

conséquent, espace de la ville et espace de la parole se reflètent, fonctionnent en miroir. Se regardant, ils finissent parfois par se confondre. Cette remarque entraîne un double commentaire.

Le premier concerne une caractérisation de l'écriture de M. Dib : elle est profondément marquée par une forme de mysticisme. La grande attention que nous avons relevée, portée à ce questionnement des pouvoirs de la parole s'exprime aussi à travers une conception mystique du monde, qui semble traduire un idéal de transparence dans le rapport de l'homme au monde. L'apparition de figures comme celles de l'ange, la mise en avant d'une parole sacrée, que ce soit celle de Dieu ou de la mer, cette exhibition de l'élémentaire comme principe fondateur de toute chose construisent cette dimension, la nourrissant de sous entendus qui nous conduisent aux notions de magie et d'enchantement¹³². Cette dimension, qui, rappelons-le, est présente dans nos deux romans, souligne le désir de l'auteur de lisibilité du monde, rend compte de son idéal de rapports transparents avec le monde, les êtres et les choses. Par ailleurs, elle insiste sur un ordonnancement du monde pensé et organisé en vertu de certains principes supérieurs à l'homme et à son entendement. Cette caractéristique peut ainsi être interprétée comme une manière d'injecter une dimension sacrée dans un espace qui ne l'est plus et donc de lui conférer une cohérence interne.

La seconde implication mise en évidence par le traitement fantastique du texte se ressent dans un questionnement, sillonnant toute l'œuvre, portant sur l'identité et le destin (rejoignant par conséquent la dimension mystique). Face aux espaces ayant perdus de leur lisibilité, la maîtrise de la parole et de la marche est posée comme une condition d'accès à une vérité épistémologique et ontologique. L'espace de la ville est ainsi questionné par les pas des personnages et celui de la parole par leurs efforts pour arriver à se dire, à se raconter, donc à se forger une identité en lien avec une histoire singulière et collective. L'identité et le savoir sont ainsi posés comme le centre de ces deux espaces, centre que les personnages tentent de trouver. La marche¹³³ transcende la simple notion de déplacement, elle devient emblématique de cette quête. Le déchiffrement apparaît ainsi comme une notion clef, liant ces deux espaces autour d'une démarche interprétative et participative. La démarche qu'il suscite est essentielle dans cette tentative d'appropriation de soi-même et du monde, car d'elle dépend la réussite de cette quête. Elle rejoint la dimension mystique et permet d'établir une comparaison avec le travail herméneutique du lecteur. Il s'agit donc d'un concept dynamique qui recoupe nombre

¹³² La formule magique apparaît comme la parole performative par excellence, comme la parole la plus absolue qui soit du fait d'une profération équivalant à une action.

¹³³ Nous pouvons souligner que la marche est un terme ambivalent pouvant s'appliquer à un déplacement spatial comme à une exploration dans la langue.

de thématiques entre elles, soulignant sa capacité à faire des passerelles et du lien¹³⁴ entre les hommes.

¹³⁴ Ce que la démarche interprétative réalise par rapport au monde. Différents niveaux d'analyses sont donc sollicités par cette notion.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Ouvrages généraux :

- De Certeau M., *L'invention du quotidien, Art de faire, T.1*, édition folio essai, Paris, 2001

- Antollini A et Bonello Y-H, *Les villes du désir*, Galilée, Débats, Paris, 1994, 170 p.

- Bachelard G., *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1993
- Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, Paris, 1997

- Deleuze G., *Critique et Clinique*, éditions de Minuit, collection Paradoxes, Paris, 1993
- Deleuze G. et Guattari F., *Milles Plateaux, capitalisme et schizophrénie*, éditions de Minuit, Paris, 1980
- Deleuze G. et Guattari F., *Kafka, Pour une littérature mineure*, éditions de Minuit, Paris, 1996

- Tenkoul A., « Mythe de l'androgynisme et textes maghrébins », in *Itinéraires, contacts et culture, vol 10, Colloque J. Arnaud, tome 1*, L'harmattan, Publications du Centre d'études Francophones de l'université de Paris XIII, 1990

- Castarède MF., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Confluents psychanalytiques, 1987
- Bonn C., « L'exil fécond des romanciers algériens », in *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par Mounier J., Ellug, Publications de l'université des Langues et Lettres de Grenoble, 1986

Dictionnaires :

- *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*, de M. Chebel, Albin Michel, 1995
- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Pr. Brunel, éditions du Rocher, 1986
- Dictionnaire universel des littératures*, Sous la direction de B. Didier, PUF, Paris, avril 1994