

# SOMMAIRE

---

<b><u>INTRODUCTION</u></b>	p7
<b><u>I/ LA FRAGMENTATION</u></b>	p9
<b><u>A/ Risque d'aliénation du droit de père</u></b>	p10
Un père dépossédé des objets : la déterritorialisation (p11)	
Risque d'éloignement (spatial et affectif) : un père menacé dans son droit (p12)	
Une société matriarcale : une mère possessive (p13)	
<b><u>B/ Fragmentation de soi</u></b>	p16
Fragmentation de l'instance narrative : distanciation du narrateur avec lui-même (p17)	
Les manifestations :	
) « Celui qui dit, <i>Je</i> » (p17)	
) « <i>la voix</i> » (p23)	
Fusion des deux : « la voix qui dit, <i>Je</i> » (p24)	
Dédoublage littéraire : narrateur / traducteur (p25)	
Stade du miroir (p26)	
<b><u>C/ Fragmentation du territoire, de l'espace</u></b>	p28
Perte de la terre d'origine : « <i>là-bas</i> » (p29)	
Etre étranger (p32)	
Dépossession de l'espace (p34)	
<b><u>D/ Fragmentation de l'amour avec Roussia</u></b>	p39
Désunion entre le narrateur et Roussia, son épouse (p39)	
Un ancrage temporel spécifique : le passé (p40)	
L'incommunicabilité (p48)	
L'amour mort (p51)	
Fragmentation de Roussia : dédoublement (p51)	

## II/ L'UNITE

p56

### A/ Le lien

p57

La fillette comme ultime trait d'union entre ses parents (p57)

Deux scènes :

) Le taxi (p57)

) Le miroir (p58)

### B/ LyyI

p58

Un personnage protéiforme (p59)

Ses nombreuses dénominations (p62)

Signification, interprétation du prénom mystérieux de la fillette (p68)

Elucidation de l'énigme du nom secret (p72)

### C/ Le langage

p79

Transcender la barrière du langage : « *Valo* » (p80)

Vers un au-delà du langage (p85)

La mystique de la langue : retrouver le temps mythique de l'ante babel (p88)

Poétique et réinterprétation des mots (p90)

### D/ L'espace – temps

p94

Vers une unification des données spatio-temporelles (p94)

La recherche de LyyI : avatar d'une quête initiatique dans une ville labyrinthique (p95)

Fusion (confusion ?) de deux étés : l'été passé du souvenir se fond avec un autre été, celui de l'écriture (p97)

Une réminiscence de type proustienne : les mûres (p98)

Le temps retrouvé ? (p99)

Où le récit bascule vers l'aliénation (p100)

<b><u>III/ L'ECRITURE</u></b>	p101
<b><u>A/L'œuvre en fragment</u></b>	p102
L'écriture comme seul espace à soi (p102)	
La difficile conquête de cet espace par les écrivains maghrébins d'expression française (p103)	
Une œuvre protéiforme comme caractéristique de l'écriture maghrébine (p104) :	
Prose, poésie (p104), chansons (p105), devinettes (p106), conte (p107), paroles sacrées ...	
Une unité qui n'est cependant pas salvatrice (p115)	
<b><u>B/ La fragmentation du souvenir</u></b>	p116
Dualité été / hiver (p116)	
Les différentes séquences du souvenir (p117)	
Les scènes matinales d'au revoir (p118)	
Une écriture du ressassement (p120)	
Les scènes tragiques de séparation à l'aéroport (p121)	
Tentative de recréer le temps écoulé depuis l'absence : unifier les bribes délivrées par Roussia (p125)	
<b><u>C/ La blancheur</u></b>	p127
La blancheur comme une des manifestations narratives de l'aliénation (p126)	
La neige, le blanc comme présages de la tragédie (p127)	
Autres avatars du blanc :	
) La figure du fantôme (allégorie de l'aliénation) (p133)	
) Kikki (p136)	
Scène finale (p138)	
<b><u>CONCLUSION</u></b>	p143
<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b>	p146

*Neiges de Marbre* de Mohammed Dib, dernier volet de la trilogie nordique (composée des *Terrasses d'Orsol* et du *Sommeil d'Eve*) est une œuvre universelle avant de participer de la littérature maghrébine d'expression française. C'est en effet le bouleversant récit d'un père qui perd (troublante homophonie) sa fille. Récit qui va tenter l'impossible gageure de recréer les souvenirs, de recréer la présence de l'absente.

Une des données qui survole l'ensemble de la trilogie est cette part de folie que portent en eux les personnages. Dans *Neiges de Marbre*, il est plus juste de parler d'aliénation. Pour comprendre les méandres de ce lexème, il n'est pas superflu de faire un détour par l'étymologie latine du mot.

La souche en est le verbe « aliéner », emprunt direct au latin « alienare » signifiant : « rendre autre », « rendre étranger ». Le mot connaît plusieurs acceptions dont une juridique (« être privé d'un droit »), et une autre philosophique (« perte par l'être humain de son authenticité »). Le sens juridique prend tout son sens dans le roman puisque, petit à petit, Roussia et les lois de son pays, tentent de priver le narrateur de son droit de père.

Mais c'est surtout la notion « d'étranger » qui sous-tend le récit comme une veine souterraine. Cette notion entretient d'ailleurs d'intimes liens

avec celle « d'aliénation », unies toutes deux par la même origine : « alien », désignant « tout ce qui est autre, à la famille, au pays... ».

Aliénation, dépossession, être étranger, tous ces thèmes gravitent dans le roman et posent la question de l'impossible unité.

Quelles sont les manifestations narratives de l'aliénation ? Comment la surmonter ? Autant d'interrogations qui trouvent en partie leurs réponses autour de la dialectique « fragmentation / unité » ; plus appropriée que l'articulation « dépossession / possession » qui ne respecte pas assez la pensée de l'auteur.

Enfin, qu'en est-il de l'écriture ? Permet-elle de remédier à l'absence, à l'aliénation ?

-

# **LA FRAGMENTATION**

I/ La fragmentation :

A/ Risque d'aliénation du droit de père :

Qu'est-ce que Neiges de Marbre sinon le témoignage d'amour d'un père pour sa fille chérie ?

Au chapitre « la Cerisaie », le narrateur semble écarter le lecteur et choisir un autre destinataire pour sa parole : le chapitre se constitue comme un moment de complicité littéraire intense entre le narrateur et sa fille. Il écrit ainsi, p77 :

*« Mieux vaut que je m'adresse à toi, ma Lyyl, pour ce que j'aimerais que tu saches, non pas tout de suite : un jour. A propos d'îles, oui encore. D'une île. »*

Témoignage pudique d'un sentiment unique qui gravite autour de l'adjectif possessif : « *ma Lyyl* ». Ce court passage décline plusieurs modalités de détermination.

En effet, le narrateur joue sur la similitude des sonorités entre le prénom de sa fille « *Lyyl* » et le nom commun « *île* ». Ici, nous passons de l'adjectif possessif au morphème prépositionnel « *d'* » (« *d'îles* »), le déterminant étant lui-même effacé, le texte finit sur l'évocation de l'unicité : « *d'une île* ». Comme si l'écriture se propageait en « cercles concentriques », le narrateur part du point originel : *Lyyl*, pour évoquer ensuite une île paradisiaque.

Le témoignage prend des allures de testament (p77) :

*« Je ne serai plus ou peu importe ».*

Cette petite phrase lapidaire laisse planer l'ombre d'une menace, annonce déjà l'absence, la séparation, et la mort.

C'est tout d'abord dans les paroles de la petite fille que surgit en filigrane ce que nous appellerons « la déterritorialisation du père ». Ainsi, on peut lire dans le chapitre « *Lyyl dit et voilà* », p42 :

*« Papa, je sais, il est assis derrière son bureau qui n'est pas son bureau mais celui de maman. Elle le lui laisse quand il vient et il travaille sur ce bureau de maman... »*

Dans le langage de la fillette, ce n'est pas la paternité qui est mise en doute mais le rapport du père à la possession des objets. Le langage enfantin permet d'affirmer une chose et son contraire : « *son bureau qui n'est pas son bureau* ». L'ambiguïté de la situation est symbolisée par

l'affirmation et la négation de l'adjectif possessif « son » dans la même phrase. De plus, une opposition est fortement marquée par la conjonction de coordination « mais » et les fonctions grammaticales des pronoms référant respectivement à Roussia et au narrateur.

Ici, Roussia est en position de sujet (« Elle »), le narrateur est objet (« lui », complément d'objet indirect qui plus est) ; la distance entre les deux est d'autant plus forte qu'ils sont séparés par un verbe de concession :

« *Elle le lui laisse* ».

Le complément du nom « *de maman* » qui apparaît deux fois en fin de phrase ne manque pas d'attirer notre attention sur l'expression : « *ce bureau de maman* » tant elle est surqualifiée. En effet l'anaphorique « *ce* » renvoie déjà à « *celui de maman* » de la phrase précédente. Le complément du nom semble donc redondant.

Mais Lyyt insiste et une dizaine de lignes plus loin réitère son expression « *son bureau qui n'est pas son bureau* » . Le narrateur reste étranger aux objets, Lyyt s'en rend bien compte. De plus, ni Roussia ni le narrateur ne l'ignorent comme l'illustre une discussion – l'unique discussion du couple dans tout le roman.

En effet, au sortir de l'hôpital (p33) :

« - *Tout est pareil et tout semble avoir changé, dis-je.*

*Roussia :*

*-Les choses sont comme ça.*

*-Elles vous oublient. Combien ça leur est facile !*

*-Parce qu'elles restent.*

*-Elles s'attachent à ceux qui restent. Sinon elles vous oublient. »*

On peut lire plus loin, p159 :

« *Je ne m'immisce pas à dessein dans l'ordre de marche, dans la tenue d'une maison et d'un jardin que les deux femmes ont aménagé à leur convenance. Elles sont maîtresses chez elles et je ne suis que de passage... »*

Le poids de ce microcosme matriarcal est encore plus flagrant dans les réflexions du narrateur lui-même. Ainsi, dès le début du chapitre « Les deux signes », il se rend compte de la main mise de Roussia sur l'enfant (p95) :



*« Roussia ne partagera pas Lyyl. Moi présent, elle use, sans se gêner de tous les moyens, tous les subterfuges pour me l'enlever. »*

Cette opposition entre la présence du narrateur et l'absence de Lyyl est réitérée à la page 150 :

*« Et Lyyl, je l'ai si peu : moi présent. Qu'en sera-t-il lorsque j'aurai tourné le dos ? Je ne la reverrai plus. Confisquée. Elle est déjà confisquée. »*

On retrouve cette même expression : *« moi présent »*, tantôt en tête de phrase tantôt en fin pour mieux accentuer l'extrême de la situation. La formule repliée sur elle-même, lapidaire, exprimant la perte est répétée, renforcée par l'idée d'inéluctable contenue dans le participe passé *« Confisquée . Elle est déjà confisquée. »*

Les faits s'accroissent, qui confortent cette idée de perte :

*« Nous sommes dans une période de vacances, presque plus aucun enfant ne fréquente l'école-garderie, qui n'a certes pas fermé ses portes : il faut cependant que Lyyl y soit conduite et de bonne heure le matin, si bien que je ne la vois pas de la journée . » (p95)*

Le narrateur utilise une formule passive *« ...que Lyyl y soit conduite... »*.

Lyyl n'est donc pas en position de « sujet plein », elle reste l'objet de sa mère ce qui nous est confirmé dès la page suivante :

*« Passant outre, Roussia l'a envoyée chez sa demi-sœur, à deux cents kilomètres. »*

Cette menace planait depuis le début, depuis les scènes d'hôpital. On peut en effet lire dans le chapitre intitulé « Roussia » :

*« Elle ne m'amène plus Lyyll ; elle l'a fait, mais elle ne le fait plus. Lyyll la gênerait dans ses allées et venues. »*

La présence de la fillette est reléguée au passé alors que l'absence symbolisée ici par la négation du verbe est cruellement ancrée dans le présent.

La présence de Roussia dans le texte est souvent symbolisée par des adverbes d'opposition tels que « cependant », « outre », comme nous l'avons vu précédemment mais aussi par des verbes particuliers qui lui sont attribués.

Ainsi à la page 99 on peut lire :

*« Roussia apparaît, descend les quelques marches du perron et d'un œil cherche l'objet, n'importe lequel qui pourrait ne pas être à sa place, de l'autre s'empare de Lyyll ».*

Même si elle n'est que « visuelle », l'emprise de Roussia sur sa fille est indéniable. A propos d'une scène de réveil, le narrateur écrit, p62 :

*« Comme elle le fait souvent, Roussia se lève alors, court l'empoigner... ».*

Il semble que le rapport unissant Roussia à sa fille soit bien celui de la possession.

Le narrateur, même mis face à ces tentatives d'aliénation de son droit de père, ne souhaite en aucun cas ce genre de rapport entre lui et sa fille :

*« Je l'aime, moi, je ne la lui enlèverai pas, ne la lui volerai pas. Jamais. Je me garderai même d'y penser, ce serait porter atteinte à Lyyl, la mutiler. » (p 150)*

Le fossé qui sépare le narrateur de Roussia est celui de l'amour : *« je l'aime, moi »*. Le narrateur ne veut pas voir sa fille prise en otage, réduite à un objet conflictuel au milieu d'un couple au bord de la rupture : *« je ne la lui enlèverai pas, ne la lui volerai pas »*. Cela se traduit ici sur le plan grammatical par la négation des verbes et par là même par la négation de la position objet de Lyyl. Dans ce court passage, les négations, qu'elles soient liées aux procès *« ne...pas »* ou au temps *« Jamais »*, abondent. Le narrateur préférerait être aliéné de son droit de père plutôt que de faire souffrir son enfant psychiquement ou physiquement *« ce serait porter atteinte à Lyyl, la mutiler »*. Lyyl ne doit subir aucune forme de fragmentation.

Dans l'avant dernier chapitre *« Mouette, mouette »*, il s'adresse à Lyyl, un peu comme dans *« La cerisaie »*, p201 :

*« Néfertiti-Lyyl, tu n'appartiens pas plus à ta mère qu'à moi. Tu n'appartiens à personne, sauf à toi-même. Peu importe où se trouve ton nid pour l'instant il n'est que provisoire. Il sera toujours provisoire. Vole, mouette...Je te libère de moi ; libère moi de toi. Vole haut, mouette ! ».*

Encore une fois le narrateur lègue ses mots à sa fille, son témoignage d'amour. Ici, l'adjectif possessif présent à la page 77 *« ma Lyyl »* a disparu devant la recreation du nom *« Néfertiti-Lyyl »*. La possession est

niée de plus en plus fort avec la répétition de la négation portant sur le verbe appartenir.

Petit à petit, le narrateur métamorphose Lyyl, « l'allégorise » en oiseau.

Y-a-t-il meilleure façon de transmettre, de léguer en héritage à cette enfant née d'un métissage, la liberté, ultime composante de l'amour paternel ?

Lyyl pleine de sagesse a d'ailleurs déjà intériorisé à sa manière l'amour de son père puisqu'elle dit (p42) :

*« Un papa est fait pour être loin et pour que sa petite fille pense à lui. »*

L'enfant a su s'approprier l'absence de son père pour mieux la transformer en présence. L'article indéfini « un » ainsi que le présent de vérité générale confère à cette phrase une portée quasi universelle. Lyyl a trouvé les mots, les idées pour apaiser, apprivoiser le manque laissé par son père, pour faire du vide un plein.

### **B/ Fragmentation de soi :**

Si la tentative d'aliénation du droit de père échoue (devenant une « déterritorialisation »), puisque, comme nous le verrons par la suite, la paternité demeure la seule identité du narrateur, le seul territoire qui lui reste est celui (imaginaire) de l'écriture ; la fragmentation du moi est effective dès la première page du roman.

Ce roman de Mohammed Dib, sans aller jusqu'à l'autobiographie (même si l'auteur a « nourri de sa substance » son personnage) est une autofiction, posant l'égalité entre le narrateur et le personnage. Dès l'incipit *in medias res*, le lecteur observe une distanciation, un éclatement de l'instance narrative (p11) :

« *Une chambre quelque part, une chambre au douzième étage, quelconque, avec ses deux Finlandais couchés, et encore un troisième larron, l'individu qui dit, Je. Lui, c'est moi. Je le suis autant qu'un autre, que n'importe qui.*

Le narrateur se désigne la plupart du temps par cette périphrase : « *l'individu qui dit, Je* » ou encore « *celui qui dit, Je* » (cf. p 10, 12, 15, 212...). L'identité est donc clairement posée comme étant problématique. En effet, la phrase pose une équivalence entre la troisième et la première personne du singulier : il/je, lui/moi. A chaque fois, le narrateur rapproche identité et altérité. L'analogie n'est cependant pas totale si l'on en croit la marque typographique qui s'interpose constamment entre les différentes personnes. Ainsi, la virgule isole, marginalise et ce, à chaque occurrence sans exception, le pronom personnel sujet porteur d'une majuscule. Le « Je » apparaît donc comme une personne en marge, ni tout à fait « moi » ni tout à fait « il » ou « lui ».

L'auteur décline selon toutes les modalités grammaticales la plus que célèbre phrase rimbaldienne « *Je est un autre* ». Il se la ré-approprie :

« *Je le suis autant qu'un autre* ». Nous observons ici une dégradation, dépossession progressive. En effet, alors que « *l'individu qui dit, Je* » était déterminé par l'article défini, le « *Je* » sombre peu à peu dans l'indétermination : « un *autre* » (article indéfini) qui s'intensifie avec « *n'importe qui* » (locution pronominale indéfinie).

Cette dualité qui n'en est plus une, entre le « *Je* » et « *l'autre* » prend plusieurs facettes. Ainsi, après avoir mis le lecteur en présence du couple troisième/ première personne, dès la deuxième page, c'est le couple deuxième/ première personne qui apparaît : « *Bon, eh bien, toi qui dis, Je, tu te contenteras de l'embrasser.* ». La distance entre les deux est réduite puisqu'en effet, le couple je/tu est plus proche sémantiquement parlant que le couple je/il. Ce procédé n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler certains poèmes d'Apollinaire où le sujet s'interpelle lui même, comme dans « *Zone* » par exemple :

« *A la fin tu es las de ce monde ancien* ».

La formule « *L'individu qui dit, Je* » constitue une véritable litanie qui s'égrène tout au long du roman, le ponctue ; à tel point que c'est non seulement l'être qui est en fragment mais la narration elle-même.

Ainsi Martine Mathieu le souligne-t-elle dans son article « Mohammed

Dib : Errances et pèlerinages »<sup>1</sup> :

*« Ignorant le principe de linéarité continue, le récit procède en effet chez Dib par parataxe. Soit que se succèdent plusieurs énonciateurs (...)soit (et c'est le cas le plus fréquent) qu'une seule et même instance d'énonciation recoure à des modalités d'expression variable : de celle de la distanciation dans une narration à la troisième personne (...) à celle du discours (selon l'acception de Benveniste) dans lequel, qui plus est, s'installe un imbroglio vertigineux des marques d'interlocution. »*

Cet enchevêtrement dans le récit de la source d'énonciation permet de transcrire sur le plan narratif le mal-être, l'éclatement d'une intériorité qui se donne en autant de facettes : je, moi/ tu / il, lui ; en autant de « « je »possibles » (M. Mathieu).

Pour cela point n'est besoin au narrateur de produire un quelconque discours théorique, ou une analyse d'ordre psychanalytique. L'expression de la pulvérisation du « moi » passe ainsi par le jeu grammatical des pronoms, par le jeu du langage. C'est de cette manière-là qu'il invite le lecteur à le suivre dans le dédale de son « moi », de son intériorité. Si nous buttons dans le texte contre « *le brouillage fréquent des repères énonciatifs* » (article de M. Mathieu) c'est pour mieux ressentir puis intellectualiser cette fragmentation.

Sur cette fragmentation, exprimée, contenue dans l'expression « *l'individu qui dit, Je* » vient se greffer une autre modalité qui fait sens, une autre image : celle de la voix. La scission du moi et cette voix qui

---

<sup>1</sup> In revue *Itinéraires*, consacrée à Mohammed Dib.

hante le roman sont intimement liées, l'une annonçant l'autre, on peut ainsi lire à la page 27 :

*« Sept jours : sept fois vingt-quatre heures, et celui qui dit, Je, parle, ne fait que parler parce que le courage de se taire lui manque. »*

La périphrase « *celui qui dit, Je* » annonce et définit un être de parole. Quoi de plus normal alors que de voir apparaître deux occurrences du verbe « parler » et la négation du verbe « se taire ». Cette parole n'est cependant pas légitimée, bien au contraire, le « *courage* » est associé au silence, le lecteur en déduit donc que l'acte de parler est quant à lui associé à la lâcheté.

Ce jugement de valeur qui pèse sur la parole explique peut-être la façon dont elle se manifeste au cœur même du récit ? En effet, dès la page suivante surgit ce que nous appelons « la voix », voix qui effectue une percée dans le texte comme nous l'indique le changement typographique. Des phrases courtes émergent en italique. Elles s'intercalent sans lien logique dans le récit, comme quelque chose d'inconscient, de refoulé qui perce rapidement, insidieusement à jour avant de disparaître en ayant semé le trouble. La page 28, qui porte les premières occurrences, est à ce titre riche en exemples :

*« Ou bien les étoiles de notre ciel deviennent elles mauvaises, après avoir été bonnes ? Il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment. Nous avons eu cet après midi ensemble sur les rochers de l'hôpital il y a trois jours. »*



La narration est entrecoupée de ces réflexions portant sur le récit même, sur la validité, la raison d'être de l'histoire qui se déroule au fil de notre lecture. Ces phrases, aussi lapidaires soient elles, remettent en question, éprouvent l'entreprise du narrateur : raconter. Cette voix se rattache bien à l'expression de la fragmentation puisqu'on observe une distanciation subite du narrateur : la troisième personne du singulier « *il* » s'interpose, s'immisce entre le « *nous* » qui contient le « *je* » du narrateur et le « *tu* » référant à Roussia. Le même doute vient planer deux pages plus loin, cette fois-ci à l'intérieur même d'une phrase, devenant alors plus oppressant :

« Vouloir garder l'amour *il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment* : est-ce la seule leçon qu'on reçoive de l'amour ? »

Cette voix qui révèle tout ce qui demeure à l'état latent chez le narrateur, mais qui surgit là où ça fait mal, opère elle aussi à la manière d'un leitmotiv dans tout le roman. La structure des phrases est cyclique, la construction est souvent symétrique :

« *il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment .* »

« *Quand on parle pour parler, seulement pour parler, seulement pour se tenir compagnie.* »

« *Comment se taire, comment pouvoir se taire, comment savoir quand .* »

Le rythme binaire favorise l'effet de miroir, renforcé par l'anaphore de « *il ne sait pas* ». Le rythme ternaire permet de marteler l'idée, de

l'approfondir en procédant soit par glissement : « *seulement pour parler* » occupe une position de pivot dans la phrase, ainsi le verbe « *parler* » est en écho avec la proposition précédente et l'adverbe « *seulement* » annonce la proposition à suivre ; soit par anaphore puisque l'adverbe « *comment* », répété trois fois, permet d'approfondir, de cerner le point nodal, celui qui concentre toutes les tensions, jusqu'à s'en approcher au plus près.

Avant de disparaître du récit, pour mieux refaire surface, la voix lance une proposition nominale lapidaire :

« *La force de se taire.* »

Et justement, ce n'est qu'un début pour cette voix qui dès lors n'en finit pas de parler.

En ce sens, le narrateur se rattache et en même temps dévie de la tradition orale orientale, et plus particulièrement de la culture maghrébine. En effet, le mode de transmission du savoir et de la tradition est le fruit d'un enseignement oral. Ce père qui raconte les origines, ses origines à sa fille s'inscrit bien dans cette tradition, proche également de celle du conte. Cependant, le narrateur brise un des tabous de cette même tradition : celui qui interdit de parler de soi, de parler à la première personne à moins d'être en position de témoin et de rendre compte de sa soumission à Dieu ou d'une vérité au nom de la communauté. Un tabou ancestral pèse sur le « je » qui n'est pas l'expression de la singularité ni

de l'individualité. Or le texte qui se déroule sous nos yeux, celui-là même dont les mots résonnent à l'intérieur de notre tête pourrait bien être alors le fruit de la logorrhée du narrateur, l'épanchement de son « moi ».

Ainsi, le texte recèle-t-il quelques passages où tout s'imbrique : fragmentation du moi, fragmentation du récit et distanciation dans l'acte même d'écrire (p46) :

« Lyyl, le lendemain au réveil. *Le narrateur voudrait-il se taire, sa voix, la voix qui dit, Je, n'en continuerait pas moins toute seule. N'en parlerait pas moins comme à soi seule.* Mêmes bonnes dispositions. »

L'italique surgit au détour d'une réminiscence matinale fugace comme le montrent les propositions nominales ; il faut parler à tout prix, pour ne rien oublier. Pour la première fois dans le récit apparaît le substantif « *narrateur* », mot ambivalent puisque désignant aussi bien une entreprise orale qu'écrite, le narrateur est celui qui raconte. La distanciation s'effectue ici à deux degrés : distanciation par rapport à l'écriture, ainsi au lieu d'écrire « je », celui qui écrit ou parle se désigne, se qualifie par l'acte de raconter : « *narrateur* » ; et toujours la distanciation psychique du moi : « *voudrait-il* » et physique « *sa voix* ».

Le texte arrive d'ailleurs logiquement à produire une « formule canonique », une synthèse de ces deux modalités de la distanciation dans l'expression : « *la voix qui dit, Je* ». Il ne s'agit même plus d'un homme

sinon d'une émission de sons qui prend de plus en plus d'autonomie et se détache de l'être humain comme le souligne le glissement de la détermination : « *sa voix, la voix qui dit, Je* ».

D'un adjectif possessif, on passe à un article défini comme s'il y avait perte de possession. Le caractère autonome et incontrôlable de ce flux de paroles est ici mis en avant par la répétition de la tournure négative et de l'adjectif « *seule* » :

« ... *la voix qui dit, Je, n'en continuerait pas moins toute seule. N'en parlerait pas moins comme à soi seule.* »

Cette prise de possession de l'espace par la voix nous est confirmée à la fin du livre (p215) :

« *Le narrateur a disparu, mais non sa voix, la voix qui dit, Je, qui se parle seule, se parle d'elle même. Il a fondu sa voix, sous un masque de plomb déjà porté, sur lequel s'est ajouté un autre masque. De plomb aussi.* »

Les deux phrases, grâce à la répétition de certains groupes de mots : « *sa voix, la voix qui dit, Je* », l'adjectif « *seule* », semblent symétriques, expriment la même idée. Le texte ressasse l'effacement du narrateur, son éclatement à cela près qu'à cette image s'en sur-imprime une autre : celle du « *masque de plomb* ».

Cette image du masque n'est pas anodine et intervient à un autre moment du texte, lorsque le narrateur évoque sa profession (p57) :

« *Nous affectionnons, nous autres traducteurs, avancer derrière un masque emprunté et qui est pour nous l'autre écrivain, toujours un étranger. Et afin que l'équivoque, ou la confusion, soit totale,*

*excitante, nous nous imposons de changer sans cesse de masque et, de masque en masque, d'en adopter un de notre sexe aujourd'hui, le lendemain du sexe opposé. Sorcellerie, imposture, machiavélisme du double : au choix. »*

L'image du masque est ici connoté de manière positive : il permet le dédoublement, un échange d'identité, la possibilité d'expérimenter, d'explorer différents « moi » possibles, de se créer un « kaléidoscope » de « moi ». La distanciation n'est pas tant avec soi-même qu'avec celui qu'on traduit : « *l'autre écrivain, toujours un étranger.* ». L'expérience de l'altérité n'est plus vécue comme auparavant dans la syntaxe du texte (« *celui qui dit, Je* ») mais dans la littérature, dans le texte lui même. La traduction permet d'explorer toute une palette de « moi » potentiels, met en application le principe « Je est un autre ». De plus, aussi paradoxal cela puisse-t-il paraître, « *avancer derrière un masque* » permet certainement au narrateur de dévoiler, d'exprimer beaucoup plus qu'il n'aurait pu le faire sans masque.

Cependant la limite entre dédoublement et schizophrénie reste mince, et grande est la tentation de succomber à « *la confusion* » : « *Sorcellerie, imposture, machiavélisme du double* », et de là à l'aliénation.

L'aliénation qui guette et n'est pas loin puisque, à la fin du texte, on peut lire :

*« Il a fondu sa voix, sous le masque de plomb déjà porté, sur lequel s'est ajouté un autre masque. De plomb aussi. »*

Le masque n'est plus cet objet tout auréolé de pouvoir magique, permettant d'être soi et un autre, il prend ici une connotation péjorative, il devient un poids, une chape sous laquelle il est impossible de se retrouver indemne. La voix ne peut en être qu'oppressée, son entreprise est menacée par le poids de ce masque qui métaphorise et allégorise l'invasion du silence dans le texte, un silence de plomb lui aussi.

L'expérience de la fragmentation, de l'altérité ne serait pas complète sans « le stade du miroir ».

Dans le texte un passage est susceptible d'illustrer le « stade du miroir » pour reprendre la formule du psychanalyste Lacan, ou comment le miroir allégorise l'expérience de l'altérité :

*« Je rêve et je sais que je rêve. C'est comme de se regarder dans un miroir : on est devant soi et on n'y est pas ; l'autre n'existe pas, ou soi même on n'existe pas. Mais on est là, soi et un autre. Je ne voudrais pas avoir à en sortir, - plutôt mourir. Le miroir se briserait, il deviendrait mouvoir. La vie se viderait d'elle même. »*

Le miroir permet à la fois identité et altérité ainsi que nous le montre la syntaxe qui peut affirmer la présence et la nier au cœur de la même proposition : « *on est devant soi et on n'y est pas* ». Le thème du miroir comporte une esthétique éminemment baroque. Ainsi, la réflexion est introduite grâce au thème du rêve, renforcé par une mise en abîme : le rêve dans le rêve, et nous fait penser à Caldéron : *La Vie est un Songe*. Le monde apparaît comme renversé : qui est le plus réel dans le dédoublement, qui est le reflet de l'autre ? Le doute est posé : « *...l'autre n'existe pas, ou soi même on n'existe pas.* », et la confusion qu'il engendre laisse planer l'ombre de l'aliénation quand l'esprit confond réel et illusion.

Le texte lui même, reflet de la pensée de l'auteur, navigue entre deux incertitudes. La parole est à la fois niée et affirmée, et elle n'en est pas moins vraie à chaque fois qu'elle est émise et s'inscrit dans l'espace sacré de la page.

Le parcours de la reconnaissance est ici interrompu, entravé : « *mais on est là, soi et un autre.* ». Si le pronom personnel « *on* » est inclusif, le fossé entre « *soi* » et « *un autre* » se creuse et consomme la rupture, la fragmentation. Cette fragmentation, ce dédoublement sont cependant rassurants, (au moins un des deux existe), et maintiennent le narrateur en vie. Sortir de l'image mettrait la vie du narrateur en péril : « *plutôt mourir* », « *La vie se viderait d'elle même.* » .

Le champ lexical de la mort apparaît subrepticement et il est renforcé par l'effet de paronomase : « *Le miroir se briserait, il deviendrait mouvoir.* ». Ainsi, par un simple glissement de syllabe le miroir se ternit, porte malheur (malgré le conditionnel : « *se briserait* ») et porte la mort. Même si les trois derniers verbes sont au conditionnel, le narrateur nous laisse entrevoir le pire : la mort. Paradoxalement l'aliénation ressemble ici à un rempart, un garde-fou, ultime recours pour y échapper.

Cette forme d'aliénation, où le narrateur devient comme étranger à lui-même, est intimement liée à la notion de dépossession de l'espace et au déchirement identitaire que symbolise le fait d' « être étranger ».

### **C/ Fragmentation du territoire, de l'espace :**

Dès le début du roman le sentiment de fragmentation est présent mais d'une manière indirecte : il se manifeste à travers les pensées du narrateur pour sa mère. Une mère dont l'existence vacille et qui semble agoniser tout au long du roman.

Le climat particulier à l'hôpital semble permettre au narrateur l'évacuation de cette souffrance, comme si c'était le lieu pour l'exorciser :

*« Je sais ce qui se perd pour le moment : la vie de ma mère là-bas dans son pays. Elle meurt en cette minute. » (p19)*



Ainsi, tout ce qui est synonyme d'origine pour le narrateur est frappé, dès le début, du sceau de la mort. Cette phrase pèse comme un mauvais augure sur le texte qui ne cesse de se déployer dans cette direction là.

Le premier véritable symptôme qui surgit dans le texte est discret , passerait presque inaperçu tant il est décrit sur le mode de la constatation :

« *La solitude, le sommeil, le sourire, préservés : Lyyl à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux.* » (p25)

C'est une annonce paisible pour le moment : l'allitération en [s] nous conforte dans cette interprétation du texte, de même que le participe passé « *préservés* ». Cependant l'écartèlement tragique du narrateur apparaît en filigrane, le texte révèle une oscillation existentielle. Oscillation qui s'avérera incessante (« *moi entre les deux* ») d'un être à l'autre Lyyl/ la mère, d'un territoire à un autre radicalement opposé « *à un bout* »/ « *à l'autre* ». De plus, cet ailleurs qui sera sans cesse évoqué par la voix, celle là même qui se manifeste en italique, surgit sous la forme qui restera la sienne tout au long du texte : « *là-bas dans son pays* ».

La place du narrateur est donc instable et floue. Le texte se déploie d'ailleurs dans cette tension : le narrateur n'a pas d'espace propre. Comme s'il était de nulle part.

Cette dualité est d'autant plus déchirante pour le narrateur qu'elle est liée à la peur de la disparition de sa mère :

*« Mais là-bas, sur le continent lointain qui reste le mien, pour combien de temps encore : sans me reconnaître autant de science, je suis instruit des noms moi aussi, de même que je suis instruit du nom d'une qui se meurt couchée là-bas dans son lit, parée là-bas de ses bijoux les plus beaux... » (p76)*

La vie de la mère apparaît comme en sursis. La douleur est telle que le narrateur ne peut plus prononcer le mot « mère » et la désigne par des périphrases : « *d'une qui se meurt* », ou encore dans la même page : « *et l'autre là-bas se meurt dans son lit* ». Cette souffrance de l'exil se traduit par la répétition de l'adverbe « *là-bas* » (« *Mais là-bas [...] une qui se meurt couchée là-bas dans son lit, parée là-bas...* ») qui cristallise à lui seul l'impossible retour aux sources. Le verbe d'état « rester » confère l'espoir que le pays d'origine sera et continuera d'être le point de départ et connote l'idée de pérennité. Il est cependant sapé par l'interrogation « *pour combien de temps encore* » qui annihile par là même l'idée d'immutabilité .

On peut par ailleurs trouver dans le roman un passage en parfaite résonance avec celui de la page 25 (« *Lyyt à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux* ») où le narrateur écrit :

*« Je cherche toujours une terre où placer ensemble mes deux pieds, ne pas en avoir un ici et l'autre là ; où allonger mon corps avec une pierre sur laquelle je puisse poser ma tête. « Sois en ce bas monde comme un étranger » cela s'est dit. Moi je cherche une terre qui veuille de moi. » (p170)*

Ce passage au rythme ample, à la tonalité lyrique se constitue comme une prière. Prière qui renferme en elle l'idée d'un cycle puisqu'elle

s'ouvre et s'achève sur un verbe dénotant la quête : « *Je cherche* », le présent participant à l'éternisation de cette recherche. De même, l'épanchement du « moi » est ici fortement connoté puisque le pronom personnel sujet est posé à l'attaque du passage. Passage qui se démarque typographiquement par un espace, un blanc et renforce la position du « Je ». Enfin, la dernière phrase se constitue elle-même comme une boucle à l'intérieur du cercle, ainsi le pronom personnel « moi » en marque le commencement et la fin : « *Moi je cherche une terre qui veuille de moi* ».

L'écartèlement du narrateur, l'instabilité de sa situation, son déchirement entre deux amours filiaux sont tels que la quête de l'unité géographique devient une nécessité vitale.

Cette idée d'unité, d'unicité s'exprime grâce à l'article indéfini « *une terre* » (répété deux fois, et ce, toujours dans la même configuration symbolique et cyclique) et à l'adverbe « *ensemble* ».

Elle s'oppose à la fragmentation, la dualité : « *...mes deux pieds, ne pas en poser un ici et l'autre là* ». Cette formule au balancement binaire rappelle par ailleurs la précédente : « *Lyyl à un bout, ma mère à l'autre, là-bas dans son pays, moi entre les deux* ».

Une autre scène participe à ce leitmotiv du déracinement. Il s'agit d'une scène de départ à l'aéroport, comme l'avion décolle :

« *Sur l'heure je fus un animal qui ne trouvait plus sa place sur terre, ne comprenait pas à quelle fin il avait été créé.* » (p143)

Privé d'un espace à lui, le narrateur ne s'appartient plus. Son humanité, son essence d'homme est niée : « *je fus un animal* ». Les verbes dont il est le sujet sont à la tournure négative (« ...ne trouvait plus [...] ne comprenait pas ») pour aboutir à un verbe conjugué à la troisième personne et à la forme passive : « *il avait été créé* ». La distanciation est totale, la fragmentation touche la personne et l'espace. Alors que l'avion s'envole, le narrateur semble s'acheminer vers le néant.

L'unification géographique apparaît comme un des palliatifs à la fragmentation, au démembrement puisque la découverte du lieu est simultanée à la réunification des membres : « *où allonger mon corps* » (p170). L'aspiration du narrateur à la paix, au repos (« *avec une pierre sur laquelle je puisse poser ma tête* ») est cependant teintée d'irréalité puisque lui succède cette citation du Coran : « *Sois en ce bas monde comme un étranger* ». La tradition coranique rappelle l'humilité, le cheminement que doit avoir tout homme, tout croyant. On peut rappeler à ce titre cette parole du Prophète Mohammed (citée en épigraphe au roman de Driss Chraïbi *La Mère du Printemps*) : « *L'Islam redeviendra l'étranger qu'il a commencé par être* ».

Le mot « *étranger* » est bien le point nodal qui cristallise toutes les souffrances du narrateur, c'est l'abcès increvable.

Il revient comme un leitmotiv et ponctue l'ensemble du texte, associé aux lieux comme à l'homme :

« *Que faisons-nous dans ce septentrion invraisemblable, fille ? Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger. Resterons-nous d'éternels exilés ?* » (p143)

« *... Comment savoir je suis en terre étrangère.* » (p145)

« *Alien je suis la plupart du temps, tel quelqu'un qui s'aliène, et qui se libère en de pareils moments.* » (p159)

« *Une fois devenue grande. [...] Elle me cherchera. Elle le fera. Mais que trouvera-t-elle ? Quel étranger de père ?* » (p171)

Au départ, l'étrangeté, évoquée au détour d'une métaphore hautement poétique, naît de la différence, du choc des cultures : « *septentrion invraisemblable* » / « *Méditerranéens [...] du pays du jasmin et de l'oranger* ». L'incompréhension surgit au détour d'un adjectif : « *invraisemblable* » et s'insinue jusqu'à la fracture : « *d'éternels exilés* », « *terre étrangère* ». Enfin, le sentiment d'être étranger rejoint l'aliénation, et ce grâce au glissement sémantique que permet l'étymologie commune des deux mots : « *Alien je suis la plupart du temps* ». En effet, le mot souche « *alien* » signifie « étranger, qui est d'un autre lieu, qui appartient à autrui » et il a également donné le verbe « *alienare* » qui a pour sens « rendre autre, rendre étranger ».

Le narrateur est irrémédiablement autre, il est affecté dans son essence : « *je suis* ». Plus grave encore que d'être étranger au pays, la peur d'être

étranger à sa fille. La paternité est ainsi l'objet d'un doute, est menacée d'un risque d'aliénation « *Quel étranger de père ?* » et ce malgré la volonté du narrateur.

Dans cet exil, tout concourt à refuser une terre, une place au narrateur. La Finlande apparaît comme une terre où le temps aussi bien que l'espace est éphémère :

« *Or je ne suis ici que pour un temps.* » (p95)

« *Mais j'aurai bientôt quitté ce pays, il le faut. Je ne peux pas prolonger davantage mon séjour chez Roussia. Je n'y ai plus ma place.* » (p150)

« *...et je ne suis que de passage.* » (p159)

Ces phrases disséminées tout au long du roman participent à l'écriture du ressassement. Ainsi, elles sont toutes porteuses, soit d'une tournure restrictive portant sur le verbe être : « je ne suis que », soit d'une tournure négative : « je ne peux pas ...je n'y ai plus ». L'espace, le temps, la présence sont tout à la fois niés.

Le passage qui concentre toutes les attentes, mais également toute la souffrance du narrateur de *Neiges de Marbre* se situe à la page 166 :

« *J'ai déjà perdu un pays, plutôt le mien m'a perdu. J'en ai cherché un qui veuille m'adopter. Je me suis dit : peut-être celui-ci, ou peut-être celui-là. Et le hasard m'a conduit ici. Le hasard et Roussia. La main dans la main. C'est le bout du monde, je l'ai tout de suite vu. Mais au moins, ai-je pensé tout de suite aussi, je n'y aurai à disputer ma place à personne. Il y a tant de place dans ce pays. Il s'en est fallu de peu qu'il en fût ainsi. Mais si déserte et si désolée*

*que soit une terre, quelqu'un y est avant vous, quelqu'un a déjà des droits dessus. [...] J'ai découvert que plus un pays se trouve à l'écart du monde et moins il souffre les intrus. [...] Mais Lyyli, cette enfant, n'est pas de force à s'approprier suffisamment son pays pour m'y faire une place. Je retourne donc à mon point de départ, toujours de départ, d'errance. La loi sur les étrangers ne veut pas que je reste plus longtemps. Et pas seulement la loi. Combien de temps cela durera-t-il encore ? »*

La quête d'un espace à soi est d'autant plus impérieuse que le narrateur se trouve abandonné. Le champ lexical de l'abandon prolifère au début du passage. Ainsi, la première phrase reprend dans une tournure chiasmatisée le verbe « perdre ». Apparaît ensuite l'expression d'une quête et le verbe contrapuntique au verbe abandonner : « *J'en ai cherché un qui veuille m'adopter* ». Le déracinement est total. Le leitmotiv de « la place » se fait plus aigu encore.

La Finlande (même si le nom n'est pas explicité, c'est bien de ce pays qu'il s'agit) est transfigurée, acquiert une dimension surréaliste et quasi amoureuse : « *Et le hasard m'a conduit ici. Le hasard et Roussia. La main dans la main.* ». On remarque également l'idée d'une simultanéité entre les sens et l'intellectualisation de ces sens :

*« C'est le bout du monde, je l'ai tout de suite vu. Mais au moins, ai-je tout de suite pensé aussi, je n'y aurai à disputer ma place à personne. » (p166)*

On peut ainsi noter le parallélisme entre le verbe « voir » et le verbe « penser », tous deux rapprochés dans un même rapport de spontanéité : « *...je l'ai tout de suite vu. Mais au moins, ai-je tout de suite pensé*

*aussi...* » grâce à la répétition de l'expression adverbiale « *tout de suite* ». C'est un peu comme une révélation qui s'impose au narrateur ; il identifie la vastitude de cette lointaine contrée à son désir d'unité spatiale, de stabilité. Ainsi, un glissement s'effectue sans heurt entre l'idée de place au sens de : « *portion d'espace, endroit, position qu'une personne occupe, qu'elle peut ou doit occuper* » contenue dans l'expression « *ma place* » grâce à l'adjectif possessif ; vers le sens d' « *espace, lieu* » exprimé par la phrase « *Il y a tant de place dans ce pays* ».

Au début, le récit de ces premières impressions se constitue comme un conte, un de ceux que le narrateur pourrait raconter à sa fille. Nous avons bien une situation initiale bouleversée : un personnage perd son pays et devient orphelin. Des péripéties interviennent, matérialisées ici par le destin et l'amour : « *Le hasard et Roussia* ». La phrase « *Il y a tant de place dans ce pays* » pourrait symboliser le rétablissement de l'ordre dans la situation finale. Le texte ne se clôt cependant pas sur cette heureuse fin. Au contraire, il rebondit quand le narrateur écrit : « *Il s'en est fallu de peu qu'il en fût ainsi* ». La douceur de cette phrase (douceur liée à une allitération en consonnes fricatives [s] et [f] et en liquides [l]) n'en exprime que plus encore la souffrance retenue du narrateur. Le temps semble comme suspendu. Ce flottement s'étend au début de la phrase suivante : « *Mais si déserte et si désolée que soit une terre...* ». Le



narrateur procède en effet par glissement de syllabes. L'allitération en [s] se poursuit grâce à la reprise de la dernière syllabe du mot « *ainsi* » qui devient dans la phrase suivante un intensif. On observe de plus une symétrie parfaite, une alternance régulière entre fricative dentale sourde [s] et fricative dentale sonore [z], participant alors à la musicalité, à la poétisation du texte.

L'envolée lyrique suscitée par la litote et le jeu avec les sonorités laisse cependant place au sentiment d'exclusion. Le sujet, en position d'objet s'efface peu à peu devant l'indétermination du pronom indéfini « *quelqu'un* » : « *quelqu'un y est avant vous, quelqu'un a déjà des droits dessus* ». Le champ lexical de la législation contamine progressivement le reste du passage : « *des droits* », « *La loi sur les étrangers* », « *la loi* ». Le contraste entre la vastitude du pays et les lois restrictives sur l'immigration est d'autant plus violent :

« *J'ai découvert alors que plus un pays se trouve à l'écart du monde et moins il souffre les intrus.* » (p166)

L'opposition est nettement marquée par le balancement binaire « *...plus...moins...* ».

On peut également remarquer comment les sentiments du narrateur ressortent à l'état latent dans la phrase. En effet, aussi bien que le pays, le narrateur est « *à l'écart du monde* ». Mais le plus révélateur reste

l'utilisation polysémique du verbe « souffrir ». Il est employé dans son sens littéraire et, attribué au pays, il signifie : « *supporter, tolérer* ». L'expression «... *moins il souffre les intrus* » connote donc l'intolérance du pays à l'égard des immigrants. Ce verbe est loin d'être anodin et exprime aussi la souffrance morale qu'endure le narrateur. Ce dernier est renvoyé au statut péjoratif d' « *intrus* » plus fort encore que celui d'étranger puisqu'il connote l'indésirable, l'inopportun.

L'illusion, le mirage de la terre d'asile se dissipe. Le narrateur est contraint à un recommencement incessant :

*« Je retourne donc à mon point de départ, toujours de départ, d'errance. Je reviens voir Roussia, voir Lyyt, et je repars. La loi sur les étrangers ne veut pas que je reste plus longtemps. Et pas seulement la loi. Combien de temps cela durera-t-il encore ? »  
(p166)*

Le mouvement se traduit ici par le préfixe en [re] de la quasi totalité des verbes, préfixe soulignant la répétition des actions : « *Je retourne* », « *Je reviens...je repars* », sa présence est plus graphique que significative dans « *je reste* ». On serait alors tenté de comparer le narrateur à Sisyphe : condamné à un éternel va et vient. Mais le temps lui-même, et l'amour aussi, sont l'objet d'un doute qui va précipiter la fin : « *Et pas seulement la loi. Combien de temps cela durera-t-il encore ?* ».

Bien plus douloureuse encore que l'interdiction des lois est la souffrance provoquée par la délitescence de l'amour.

## **D/ La fragmentation de l'amour avec Roussia :**

Là où les lois sont contraintes, l'amour aurait pu être délivrance, espoir.

Le narrateur lui même s'interroge :

*« Et l'amour d'une femme ? Ne vous donne-t-il pas des droits ? Ne vous offre-t-il pas cette place que vous recherchez ? La force de l'amour. » (p166)*

On voit bien qu'il n'en est plus rien entre le narrateur et Roussia quand celui-ci constate :

*« Et ensuite on découvre que l'amour ne rime qu'un temps avec toujours, une licence poétique dont aucun amour ne se satisfait volontiers » (p166)*

Le désenchantement reste exprimé avec beaucoup de poésie, domaine auquel il emprunte d'ailleurs la métaphore pour dire la fragmentation de l'amour. Déjà, très tôt dans le roman, émerge le thème de la « désunion » entre Roussia et le narrateur. On devrait plutôt dire que le temps utilisé par le narrateur pour décrire les moments de complicité, d'union, est définitivement le passé, qui relègue par là même ces moments au rang de souvenirs.

Il écrit ainsi :

*« Il y a eu un temps, celui de la folie amoureuse et de la dépendance d'esprit à quoi elle prédispose, où nous avons, Roussia et moi, entrepris ensemble quelques traductions. Des écrits très courts, des bricoles en fait. C'est une tentation, l'œuvre en commun, en pareil cas, dont on se défend d'autant plus difficilement qu'elle prend l'apparence d'un acte de foi vis à vis de l'autre parmi tous les actes de foi au moyen desquels on désire resserrer une union, la sceller.*

*Nonsense ! (Comme disent les Anglais.) Cela débouche toujours sur une déconvenue. » (p58)*

La réminiscence est d'entrée de jeu placée dans un temps quasi légendaire : la formule « *Il y a eu un temps...* » s'apparente facilement avec celle qui ouvre les contes : « Il était une fois ». L'aliénation n'est cependant jamais très loin et pointe dans l'expression « *la folie amoureuse* ». On aurait très bien pu la rapprocher du jeu consistant à effeuiller une marguerite : « il m'aime, un peu, beaucoup, à la folie, passionnément, pas du tout... ». Mais sa signification est ici bien plus grave, et au delà de l'intensité des sentiments, il faut évidemment y voir un présage de l'aliénation. Le temps de la création à deux : « *l'œuvre en commun* » est aussi celui de l'illusion, du trompe l'œil : « *elle prend l'apparence* ». On peut voir dans ce court passage se développer le champ lexical de la croyance : « acte de foi », « tous les actes de foi » et même « tentation » qui peut lui être rattaché de manière indirecte. La religion de l'amour devrait permettre l'empathie, permettre aussi « *de resserrer une union, la sceller* ». Ce désir de réunification, pouvant rappeler le mythe platonicien des androgynes primordiaux, est cependant anéanti par la formule lapidaire qui suit : « *Nonsense !* ». Le narrateur a recours au vocabulaire anglais auquel il emprunte un terme des plus concis, sans concession possible. On peut également y voir un clin d'œil ironique aux « *traductions* » précédemment évoquées. Dès lors, les

termes du passage se font écho mais dans un rapport antithétique. Ainsi, le verbe « *sceller* » trouve son négatif quelques lignes plus loin avec l'expression : « *ouvrir la brèche* ». La « *mésentente* » répond quant à elle à l' « *union* ». C'est alors que les bouches se scellent, se ferment l'une à l'autre :

*« Folie, obsession. Nous fûmes heureux l'un par l'autre, Roussia. Nous fûmes dociles l'un à l'autre, nous échangeons nos rêves, tout se cherchait en nous : mains, regards, bouches, corps. Tu reposais en moi et je reposais en toi. Puis...rien. Il n'y a plus eu de rêves. Les mêmes mains, les mêmes regards, les mêmes bouches, les mêmes corps ont désappris la chaleur, le goût, la douceur de l'autre. Délisés. Ne se sont plus cherchés ou s'ils l'ont fait c'était sans y croire, en se mentant. » (p173/174)*

La réminiscence est ici amorcée par le biais d'une phrase nominale : « *Folie, obsession* » qui n'est pas sans rappeler « *la folie amoureuse* » évoquée précédemment. Le temps du bonheur est révolu ainsi que le souligne le passé simple et l'anaphore : « *Nous fûmes* ». C'est comme une litanie qui s'égrène sous nos yeux grâce à la symétrie quasi parfaite de ces deux phrases : « *Nous fûmes heureux l'un par l'autre, Roussia. Nous fûmes dociles l'un à l'autre* ». L'échange, le mouvement et l'aspiration au bonheur sont exprimés par les prépositions qui s'intercalent entre les deux entités pour mieux les unir : « *L'un par l'autre* », « *l'un à l'autre* ». La communion est totale : « *Tu reposais en moi et je reposais en toi* ». Grâce à la tournure chiasmatisée, cette phrase mime un reflet de miroir. Chaque être est tour à tour sujet (« *tu* »/ « *je* »)

et objet ; il serait plus juste de dire complément de lieu, réceptacle de l'autre (« *en moi* »/ « *en toi* ») ; si bien qu'il n'y a aucun rapport de supériorité mais bien d'égalité. Mais la fracture se produit : « *Puis...rien* ». La ponctuation matérialise l'indicible, ces trois points ne sont d'ailleurs pas sans nous rappeler ceux qui trônent au beau milieu de *W ou le souvenir d'enfance* de Perec : « (...) ». Perec exprime par là la disparition de sa mère, le narrateur exprime la disparition de l'amour. C'est pourquoi tous les termes évoquant l'amour sont repris un à un mais sous l'emprise de la négation : « *Il n'y a plus eu de rêves. Les mêmes mains, les mêmes regards, les mêmes bouches, les mêmes corps ont désappris la chaleur, le goût, la douceur de l'autre. Déliés* ». L'anaphore de l'adjectif « *mêmes* » symbolise le contraste entre l'identique, ce qu'on croyait immuable et le changement des sentiments. On reste le même et pourtant on n'éprouve plus la même intensité amoureuse. La dégradation, la fragmentation du sentiment amoureux passe par le processus de l'oubli : « *ont désappris* » et conduit inéluctablement à la désunion exprimée de manière lapidaire par cette phrase se réduisant au seul adjectif : « *Déliés* ».

Une des caractéristiques de l'écriture dibienne est le ressassement, et à ce titre, nous pouvons trouver un passage en parfaite résonance avec celui que nous venons de citer :

*« Ayant été heureux ensemble, ayant emmêlé nos mains, nos bouches, nos corps, ayant elle pris source en moi, et moi pris racine en elle, ce n'est pas facile, je l'admets. Ayant connu le goût, la chaleur, la douceur de l'autre, il semble que tout ne puisse que continuer comme avant, et rien n'est comme avant. L'amour ne vous rapproche-t-il que d'une illusion quand il vous libère de vous-même pour vous faire reconnaître cela qui possède les traits d'une Roussia ? Une illusion têtue alors, qu'on ne saurait écarter d'un retour de la main. » (p48,49)*

Les termes sont identiques, énumérés dans le même ordre. Seul « *le regard* » est absent ce qui permet un triptyque plus régulier au niveau des sensations : « *le goût, la chaleur, la douceur* » (le narrateur a interverti la sensation du goût associée à la bouche et la chaleur des mains créant un effet de synesthésie). Le thème du mensonge est également repris puisque « *l'illusion* » évoquée ici répond à « *en se mentant* » (p174).

Le passé, la fragmentation du couple viennent également ternir la reprise du thème du miroir :

*« Avant, Roussia me disait : « Tu es mon miroir, où je vois le monde. » Et je crois ne plus l'être ; cette ombre se dresse à présent entre nous.*

*Certains jours, elle disait cela différemment :*

*« -Je me vois dans tes miroirs, dans ton esprit c'est moi. » » (p32)*

Le miroir permet l'identification, la réunion de deux entités distinctes que sont le « *Tu* » et le « *je* » contenu dans l'adjectif possessif « *mon* ». C'est le lieu de l'union, de la fusion amoureuse. Dans chacune des phrases énoncée par Roussia, chaque membre du couple est tour à tour sujet et objet : « Tu es mon miroir » où le narrateur est sujet, et

inversement « je me vois dans tes miroirs » où c'est à Roussia d'occuper cette fonction grammaticale. Roussia pose elle même l'égalité entre la première et la deuxième personne : « ...*donc ton esprit c'est moi* », et fait fusionner les âmes.

Ce temps magique de l'empathie est cependant frappé du sceau du passé. Ainsi, les paroles de Roussia doivent-elles supporter la charge d'un adverbe à modalité temporelle, fort de sa position initiale, apposée dans la phrase : « *Avant* ». Les paroles de Roussia subissent également une certaine distanciation puisqu'elles nous sont rapportées par le narrateur. Le caractère révolu de l'union s'affirme enfin dans le contraste des temps. L'imparfait imperfectif permet de suspendre le temps du bonheur : « *disait* » et s'oppose au présent d'écriture : « *je crois* ». A l'affirmation « *Tu es* » succède la négation « *Et je crois ne plus l'être* », le narrateur subit un changement dans son essence. L'image idyllique de l'union s'obscurcit et « *cette ombre [qui] se dresse à présent entre nous* » allégorise la fragmentation, en donne une manifestation sensible. On peut remarquer le caractère familier de cet obstacle qualifié avec l'anaphorique « *cette* » qui nous renvoie quelques lignes plus haut : « *Il y a peut-être le regard, où une ombre se condense, s'inscrit, figure blanche sur mur blanc* » (p32). Le regard de Roussia n'est plus aussi limpide, la communion des âmes (« *tes miroirs* » métaphore des yeux comme « miroirs de l'âme ») est entravée. Dans la disposition même du



texte, l'allusion au changement, à l'« ombre » s'imisce entre les deux phrases de Roussia.

De plus, le leitmotiv des yeux, lié à la symbolique de l'eau, est récurrent et se développe dans l'ensemble de la trilogie nordique ainsi que dans

*L'Infante Maure :*

« ...surtout en un moment comme celui-ci, où je suis tourné vers Aëlle, où je l'écoute parler, où c'est l'eau saturée de lune verte de ses yeux, adamantine et aussi loin qu'on puisse y voir... » (p148, *Les Terrasses*)

« ses yeux parlent et sourient vert » (p160, *Les Terrasses*)

« La verte limpidité de ses yeux ne cesse pas de me donner la réponse... » (p163, *Les Terrasses*)

« ...l'espace d'un éclair ses yeux étaient redevenus tels qu'ils avaient toujours été ¾verts » (p138, *Le Sommeil d'Eve*)

« Elle m'avait frappé d'emblée. Les traits, cette peau de nacre, la taille juste moyenne, les reins qui se cambrent, l'allure décidée et surtout, surtout, verts, les yeux qui souriaient... » (p189/190, *Neiges de Marbre*)

« ...ce que tu es devenue, ce que je suis devenu, moi qui avait cru reconnaître mon destin ¾vert océanique, ... » (p211, *Neiges...*)

« Et après, penchant la tête de mon côté, elle m'enveloppe de son magnifique regard vert qui, noyé dans sa propre lumière, continue à étinceler, à se poser sur moi du fond de cette lumière. » (p103, *L'Infante Maure*)

Un peu plus loin on retrouve ces deux thématiques, et c'est le narrateur qui devient obstacle :

*« Roussia tout près n'est qu'un rêve que traverserait une pierre. Et cette pierre serait moi, dure comme un œil. Puis la regardant mieux, je vois une mer abandonnée sur le sable. La mer, toute la mer, et le jour sur elle. Pas de vent ; quelque chose qui pose son doigt sur la bouche. Et j'écoute. Il y a cela quand il n'y a plus de parole. Il y a cette ligne d'horizon où naît la mer. Avant, elle est éternelle. Après, elle est indestructible. » (p144)*

C'est une Roussia immatérielle qu'évoque ici le narrateur : « *n'est qu'un rêve* » (tournure restrictive) dans une vision onirique, quasi hallucinatoire. Le narrateur est lui-même réifié : « *Et cette pierre serait moi, dure comme un œil* ». L'interpénétration pourrait être positive, symbiotique si l'adjectif épithète « *dure* » n'apparaissait pas. Un effet de surprise naît de la comparaison : « *pierre [...] dure comme un œil* » à tel point qu'on pourrait penser à une inversion, une hypallage. Au fil des mots, Roussia est allégorisée : « *je vois une mer abandonnée sur le sable* » et le narrateur de jouer sur le couple d'homonymes mer / mère. Une fois de plus, l'écriture dibienne suscite l'étonnement par ce que nous pourrions appeler une re-motivation du langage, des expressions. Ce n'est plus la plage qui est abandonnée mais « *la mer* ».

Le narrateur, caractérisé pas ses seules sensations : « *je vois* », « *J'écoute* », disparaît progressivement du texte. L'eau, symbole omniprésent chez Mohammed Dib, semble envahir l'espace : « *La mer,*

*toute la mer* », comme l'exprime l'adjectif « *tout* » qui totalise, étend à l'infini.

La mer et le silence : « *Il y a cela quand il n'y a plus de parole* ». On peut relever ici l'idée de « présence-absence » exprimée dans la succession d'une affirmation et d'une négation : « *Il y a ...il n'y a plus* ». Pour rendre compte du vide, du blanc, de l'impalpable, pour dire cet abstrait, le narrateur doit recourir à un mode de représentation symbolique. Ainsi, « *cette ligne d'horizon* » qui se dessine sous nos yeux matérialise le point de non retour. Cette image n'est pas sans nous rappeler « *la ligne Mince* » évoquée par Driss Ferdi dans *Le Passé Simple*, même si le fonctionnement sémantique est très différent. Le mutisme de Roussia réside en « *Cette ligne d'horizon où naît la mer* ».

Ce passage tout entier, comme une grande majorité du texte, tend vers la prose poétique. On peut ainsi remarquer que les deux phrases : « *Il y a cela quand il n'y a plus la parole. Il y a cette ligne d'horizon où naît la mer* » pourraient être des alexandrins blancs (avec la synérèse de « il y a » prononcé phonétiquement en deux syllabes). Les phrases miment le rythme des vagues de la mer dont parle le narrateur grâce aux répétitions de « Il y a » et à la symétrie, au balancement des deux dernières phrases : « *Avant, elle est éternelle. Après, elle est indestructible* ».

Par certains thèmes, cet extrait de *Neiges de Marbre* se rapproche d'un poème comme « L'Amoureuse » d'Eluard <sup>2</sup>:

*« Elle est debout sur mes paupières  
Et ses cheveux sont dans les miens,  
Elle a la forme de mes mains,  
Elle a la couleur de mes yeux,  
Elle s'engloutit dans mon ombre  
Comme un pierre sur le ciel.*

*Elle a toujours les yeux ouverts  
Et ne me laisse pas dormir.  
Ses rêves en pleine lumière  
Font s'évaporer les soleils  
Me font rire, pleurer et rire,  
Parler sans avoir rien à dire. »*

Le narrateur de *Neiges de Marbre* voit cependant la parole amoureuse se tarir, aller vers une fragmentation du langage.

Le processus est progressif et déroule sa mécanique implacable tout au long du texte. La première phase est celle des violentes disputes, des joutes verbales qui opposent le narrateur à Roussia :

*« Avant de connaître les scènes qui nous dressent, Roussia contre moi, et moi contre elle, j'avoue n'avoir pas soupçonné combien la parole est sauvage, indomptable. Que n'écrivons-nous pas les horreurs que nous nous jetons à la figure en ces moments ? Nous sommes tous deux capables d'écrire. Nul doute que l'envie alors nous en passerait. Je veux dire, l'envie de les préférer, peut-être même de les penser. » (p66/67)*

Il ne s'agit plus de la parole amoureuse mais d'un usage de la parole véhément : « nous nous jetons à la figure ».

---

<sup>2</sup> In *Capitale de la douleur*

Le langage est animalisé : « *la parole est sauvage, indomptable* » comme si la civilisation n'était jamais tout à fait acquise et que l'homme pouvait retomber à chaque instant dans la primitivité bestiale. Seule l'écriture paraît être salvatrice pour le narrateur, permet d'évacuer les tensions négatives, destructrices du langage. Peut-être parce que la transition entre la pensée et l'acte d'écriture est plus longue que celle entre la pensée et la prononciation : on parle d'ailleurs souvent de « mots qui dépassent la pensée ». Comme si l'acte d'écriture supposait une prise de conscience que ne suppose pas l'acte d'énonciation, un rôle, ou du moins pas au même degré.

Petit à petit, les mots se font plus rares et le silence s'installe :

*« Nous n'avons plus grand-chose à nous dire, et c'est plus à une figure brouillée, à une image perdue que nous le disons. Nous devenons chacun l'unique destinataire, l'unique objet de notre parole. Cette parole qui se parle à elle seule, cela seul demeure entre nous. » (p96)*

Le flétrissement du langage s'exprime grammaticalement par la tournure négative : « *Nous n'avons plus* », qui suggère qu'il y a eu un « avant » où la parole était fertile. Les êtres, les destinataires du schéma logique de la communication perdent leurs contours, deviennent flous (« *figure brouillée* »), immatériels, désincarnés (« *image perdue* »). L'incommunicabilité s'installe et se traduit par l'impossibilité qu'éprouve Roussia aussi bien que le narrateur à sortir de soi, comme le

prouve la répétition du mot « *unique* » : « *Nous devenons chacun l'unique destinataire, l'unique objet de notre parole* ». La parole est elle-même désincarnée, vide, ne peut pas s'ouvrir vers l'autre « *qui se parle toute seule* » et devient un réceptacle stérile. L'incommunicabilité est le seul lien qui subsiste dans le couple : « *cela seul demeure entre nous* ».

L'idée de cette fragmentation extrême du langage, de cette non-communication est reprise à la page 165 :

*« Je suis pris d'un fou rire. Mais quand ce fou rire a-t-il commencé ? L'air devient un mur entre nous deux. De l'autre côté du mur j'essaie, une fois calmé, de lui dire : « Il y a eu un temps où ta vie s'est pliée sur la mienne qui à son tour s'est pliée sur la tienne, pli selon pli. » Mais elle ne m'a pas entendu. Je crois. A cause du mur. Je crois. »*

L'image du « mur » rappelle vaguement l'allusion à l'ombre dans le regard de Roussia. L'obstacle est ici de taille, insurmontable, tel un mur de Berlin qui sépare irrémédiablement le couple. L'incommunicabilité se matérialise, devient palpable grâce à cette métaphore du solide. L'aliénation, quant à elle, profite « *d'un fou rire* », de « *ce fou rire* » pour resurgir, et c'est aussi le langage qui est aliéné.

L'issue de cette dislocation ne peut être que tragique pour le couple, dont le naufrage est consommé :

*« Je m'apprête à partir, moi aussi, dans un pays de grand froid, celui de l'amour mort. L'amour quand il a sombré. » (p126)*

Le point de non-retour est franchi : « *l'amour mort* » ; l'image du « *froid* » apparaît et, avec elle, la présence à l'état latent encore de la neige qui envahit tout. Cette neige qui insidieusement estompe les être, les efface :

*«Quand ils oublient leurs noms d'affection, quand dépérit la tendresse dans le désert de solitude ; quand ils ne savent plus feindre et renoncent à feindre ; quand d'autres lèvres sans contours continuent à dire l'amour auquel ils survivent et que sans contours, cette même parole se tenant aux lisières ne cesse de les hanter. » (p150)*

L'amour n'en finit pas d'agoniser, ainsi que le montre l'anaphore de l'adverbe « *quand* ». Le narrateur et Roussia deviennent étrangers l'un à l'autre, s'aliènent l'un à l'autre et se fragmentent : « *d'autres lèvres* ». Ils s'acheminent vers un effacement fantomatique (« *sans contours* », « *hanter* »). Nous avons successivement vu la fragmentation de l'instance narrative, la fragmentation de l'amour qui ne sauraient passer sans la fragmentation de Roussia.

Très tôt, le narrateur saisit les symptômes de cette fragmentation qui s'effectue au travers d'un dédoublement :

*« Je continue à l'observer, je relève pour moi seul : « Il existe une Roussia de la nuit, avec ses fureurs, son désespoir, sa folie, et cette Roussia du jour. Aucune ne peut être l'autre. Elle n'est peut-être ni*

*l'une ni l'autre. Comment cela finira-t-il ? Mais y aura-t-il jamais une fin ? [...] Les heures nocturnes de la veille, ces heures terribles, il me semble maintenant les avoir rêvées. » (p66)*

La dichotomie entre le côté obscur et le côté lumineux de Roussia ne peut être exprimée de façon plus explicite. Cette métamorphose frôle la schizophrénie tant le changement est radical et violent. Roussia est au bord de l'aliénation : « *ses fureurs, son désespoir, sa folie* ». Le rythme ternaire se déploie avec une intensification, une gradation vers l'altération mentale.

A ce titre, nous pouvons voir en Roussia un double du personnage de Faïna dans *Le Sommeil d'Eve*, roman constituant le deuxième volet de la trilogie nordique de Mohammed Dib. Faïna (prénom dissyllabique dont les sonorités rappellent celles du prénom « Roussia », notamment grâce au [i] et au [a]) atteinte de troubles mentaux, doit séjourner dans un hôpital. L'œuvre de Dib est d'ailleurs empreinte d'intratextualité puisque dans *L'Infante Maure*, faisant suite à *Neiges de Marbre*, le personnage de la petite fille « *Lyyli Belle* », double translucide de Lyyli, raconte à propos de sa mère :

*« Elle a déjà été mise dans un de ces horribles hôpitaux où on enferme pour les soigner des personnes qui ne sont pas malades. C'était avant ma naissance. Et jusqu'à présent, elle ne semble pas en être revenue, ou elle doit le penser certains jours et elle craint qu'on l'y ramène, ou elle doit en avoir conservé un vague souvenir mais d'autant plus affreux. [...] Elle a son monde à elle, il en vaut un autre, peut-être plus. » (p120)*



Pour en revenir au texte, on constate qu'un doute ontologique pèse sur Roussia à tel point que le narrateur ne peut la cerner, tenter de la définir que par la négative : « *Elle n'est peut-être ni l'une ni l'autre* ».

Cette réflexion du narrateur procède comme une annonce de la scène quasi-surréaliste qui élucide le titre. Alors qu'une dispute les change en « *déments hallucinés* » (p129), le narrateur écrit :

*« Je contemplais, muet, la scène d'un théâtre que rien n'occupait à l'exception d'un embrasement cataleptique. De là où je me trouvais, le monde, ayant sauté par-dessus un abîme ouvert devant lui, derrière ou à côté, semblait avoir changé de place. Puis j'entrevis Roussia. [...] Toute nue, elle allait, elle foulait la neige de marbre. Je clignai des yeux : c'était elle, non un spectre. Le pas souple, léger, quasi aérien, elle se promenait, offerte à la lumière électrique, une lumière saisie, reprise et renvoyée par son corps comme par cette blancheur gelée. [...] c'était Roussia et ma Roussia déambulait paisiblement dans le jardin mort. »* (p132)

Tout concourt ici à l'irréalité de ce que le narrateur nomme « *scène* ».

Le décor se met en place devant un spectateur inscrit dès le départ dans la passivité (« *Je contemplais, muet* »). Le vide et la perte des repères prédominent ainsi que le montrent le champ lexical du néant : « *rien* », « *abîme ouvert* » et celui de l'instabilité spatiale : « *devant* », « *derrière ou à côté* », « *changé de place* ». Le lecteur est placé dans la même situation que le narrateur : celle d'un rêve éveillé. Un effet d'attente est créé par l'arrivée retardée de Roussia dans ce décor planté là : « *Puis j'entrevis Roussia* ». Ce personnage féminin est nimbé de pureté : « *Toute nue, elle allait, elle foulait la neige de marbre* » puisque la

blancheur du corps se conjugue avec la blancheur du paysage (« *nue* », « *neige* »). Le thème de la blancheur, un des leitmotivs du roman, se déploie cependant vers le thème du blanc qui ne peut être comblé, vers le vide, l'absence. « *La neige de marbre* » contient cette idée de blancheur à laquelle s'ajoute celle de dureté, d'indifférence à la souffrance si on l'associe à l'expression : « rester de marbre ». Roussia semble ne pas ressentir « *les morsures mortelles du froid* » et malgré l'irréalité de la scène, le narrateur refuse de croire à une hallucination : « *c'était elle, non un spectre* ». L'image du fantôme surgit ici en filigrane : « *spectre* », « *aérien* », « *jardin mort* » mais ne prend toute son ampleur que plus loin :

« *Et le fantôme. Le fantôme qui nous habite et par les yeux duquel nous voyons les autres, voyons les choses, il habite encore plus Roussia, elle voit plus par ses yeux les autres, les choses.* » (p158)

Avant de perdre un peu de sa consistance, les deux facettes de Roussia fusionnent. C'est la « *Roussia de la nuit* » et elle est pourtant « *offerte à la lumière* ». Le manichéisme jour / nuit n'a plus aucun sens ici, c'est encore une troisième réalité, ou plutôt surréalité de Roussia qui se dessine sous nos yeux. Le narrateur a lui-même besoin de la nommer pour tenter de la saisir, l'appréhender par l'esprit : « *c'était Roussia et ma Roussia déambulait ...* ». C'est comme s'il y avait deux personnes. Le personnage féminin est d'abord appelé par son diminutif « Roussia » puis ce diminutif est renforcé par l'adjectif possessif connotant

l'affection : « *ma Roussia* ». Cette dernière nomination recrée le véritable nom du personnage : « Maroussia » tout en le fragmentant.

Rien n'échappe à la fragmentation, la dépossession : les lieux, l'amour, les êtres : Roussia aussi bien que le narrateur. Cette image en fragment qui nous est donnée de toute chose est une des transcriptions littéraires de l'aliénation.

Comment y remédier ? Par quels moyens recréer l'unité ?

# **L'UNITE**

## II/ L'unité

### A/ Le lien :

S'il existe une issue, un unique moyen de réparer les déchirures de l'aliénation, il réside en Lyyl.

C'est en effet la petite fille qui rassemble ses parents, d'une manière symbolique comme au sortir de l'hôpital, avec la scène du taxi :

*« Le taxi. Lyyl entre Roussia et moi. Son bonheur qu'elle enfouit dans la chaleur unique dont à deux nous l'entourons. » (p32)*

La préposition « *entre* » symbolise bien le rôle d'intermédiaire que joue la fillette, favorisé et facilité ici par l'idée de lieu clos, de cocon que représente « *le taxi* ». L'atmosphère est propice au rapprochement, au fusionnement : « *dans la chaleur unique dont à deux nous l'entourons* ». Par amour pour leur fille, Roussia et le narrateur se confondent, ainsi l'union est prolongée et les adjectifs « *unique* » et « *deux* » ne sont pas en dissonance ; ils s'accordent bien au contraire.

Et quand la fillette fait sa propre expérience du miroir, c'est pour unir, réunir les liens qui se desserrent :

*« Elle s'examine posément et s'adresse dans le miroir le même genre de sourire à fleur de traits, juste ébauché. [...] Elle s'interrompt seulement à l'instant où Roussia se montre. Lyyl allonge alors le bras pour l'attirer plus près, la serrer contre elle, contre moi. Et de s'exclamer :  
- Trois font un ! Kato, regarde , mama. Kato, papa. On est un! »  
(p135)*

A nouveau, Lyyli fait fusionner les corps du mieux qu'elle peut, elle fait des efforts comme le montre la succession de verbes de mouvement « *allonge* », « *attirer* », « *serrer* ». Succession évoluant suivant un rythme ternaire et une gradation dans l'intensité du mouvement. Le miroir magique de Lyyli réussit ce que la réalité ne peut plus : la réunion. Le langage de la petite fille défie toute logique mathématique pour créer une nouvelle langue mathématique affective : « *Trois font un* ». Lyyli interpelle successivement chacun de ses parents par l'intermédiaire du verbe de perception « *regarder* », ce qui prouve l'évidence de la fusion à ses yeux. Cette évidence est renforcée par le mode impératif du verbe. La lecture n'est que peu entravée par l'intrusion d'un mot appartenant au vocabulaire finnois. La traduction du verbe intervient alors que la fillette s'adresse à sa mère, alors qu'il aurait dû être traduit pour le père. Comme si c'était Roussia qui avait besoin qu'on lui montre, qu'on lui redise le sens des mots. Heureusement, Lyyli s'en charge.

### **B/ Lyyli :**

Il faut noter que le personnage de la fillette est le seul à bénéficier d'un traitement narratif que l'on pourrait qualifier d'harmonieux. En effet, Lyyli n'est pas soumise à la fragmentation qui menace ses parents. C'est d'ailleurs le seul personnage du roman qui possède une telle pluralité de facettes, de dénomination et qui ne souffre pas

de morcellement, d'éclatement, à la différence des adultes. Lyyll est la clé de l'unité.

Dès le premier chapitre de *Neiges de Marbre*, celle qui par la suite s'avérera être Lyyll entre en scène :

« *Elle entre. Je n'en crois pas mes yeux. Elle saute sur un pied, les mains croisées dans le dos, continue, avance sur le même pied. Elle joue à la marelle, ou fait comme si elle jouait. Elle pousse un invisible palet et je n'en crois pas mes yeux.* » (p11)

Un des tout premiers seuils du roman, hormis le titre générique, est ce titre de chapitre, le premier : « *La visiteuse* » qui lui est consacré. A qui ? A « *Elle* ». Les premières lignes de cet incipit *in medias res* projettent immédiatement le lecteur dans la narration. Le narrateur place son lecteur dans une situation d'attente : on ne sait rien de ce personnage féminin. « *Elle* » est d'emblée placée sous le signe du mystère, rien ne vient déflorer son identité. Tout lui est pourtant consacré : la périphrase du titre « *la visiteuse* », comme le premier mot du texte « *Elle* ». Le pronom personnel est repris en anaphore (quatre occurrences en cinq lignes) , comme une incantation : « *Elle entre [...] Elle saute [...] Elle joue [...] Elle pousse* ». Le pronom est toujours à l'attaque de la phrase, toujours sujet d'un verbe d'action. « *Elle* » nous est donnée en premier, ce n'est qu'ensuite que se manifeste l'instance narrative : « ***Je n'en crois pas mes yeux*** ». Le narrateur est en revanche porteur d'une négation,

objet d'un doute. Il s'agit bel et bien d'une vision, de ce que Flaubert a appelé dans *L'Education Sentimentale*<sup>3</sup> « une apparition » :

*« Ce fut comme une apparition :  
Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête [...] »*

La typographie particulière, avec le retour à la ligne et la majuscule du pronom « *Elle* » participent à la sacralisation du personnage féminin. Il en va de même dans *Neiges de Marbre*, où le regard du narrateur détaille dans ses moindres gestes les actions de Lyyl (par anticipation), d'où l'énumération de verbes dont « *elle* » est le sujet.

Il faut attendre la page suivante pour que « *Elle* » se transforme en « *Lyyl* » :

*« Je me baisse vers elle, elle se détourne. [...] Je n'insiste pas. Être suçotée ennuie Lyyl, je sais. Plus obliques sont les voies qui nous mènent l'un vers l'autre. Ah non, je ne l'aurais pas aimée moins brune, avec une tignasse moins noire dans ce pays de têtes blondes à n'en plus pouvoir. Et ses yeux d'ambre, non plus, je ne les aurais pas aimés moins chauds, moins brillants parmi tous les pétales de ciel délavé, les seuls yeux que vous rencontrez ici. Ni d'ailleurs je n'aurais voulu sa beauté moins éclatante. Néfertiti... » (p 12)*

Dans ce court passage, on voit à quel point le personnage de la fillette est protéiforme. De « *elle* », on passe à « *Lyyl* », prénom mystérieux évocateur d'un ailleurs pour le lecteur français puisqu'il n'appartient pas à son champ référentiel habituel. Mystère encore autour des relations affectives unissant le père à sa fille : « *Plus obliques sont les voies qui*

---

<sup>3</sup> p 22 dans l'édition Folio classique.



*nous mènent l'un vers l'autre* ». Dans sa tournure, cette phrase prend des allures de sentence religieuse, comme si les voies de Lyyl étaient impénétrables. Le narrateur va d'ailleurs mimer cette idée « d'oblicité » sur le plan narratif pour la description de sa fille. Pour dire l'amour, le narrateur passe par une tournure négative et le conditionnel : « *je ne l'aurais pas aimée moins...* ».

Cette litote pour dire l'amour fou, sans bornes, du narrateur pour sa fille est filée dans l'ensemble du passage : « *je ne l'aurais pas aimée moins brune [...] ses yeux d'ambre, non plus je ne les aurais pas aimés moins chauds, moins brillants [...] Ni je n'aurais voulu sa beauté moins éclatante* ». Passer par le négatif, l'envers pour dire la réalité, telle est la seule manière d'approcher Lyyl. Ce qui d'ordinaire est un morphème à la connotation négative (« *moins* ») devient ici un intensif qui en dit bien plus long qu'une tournure « positive » .

Lyyl est dès sa première présentation placée dans un cercle « méditerranéen » avec le champ lexical qui s'y rattache : « *brune* », « *tignasse...noire* », « *yeux d'ambre* », « *chauds* ». Ce champ lexical s'oppose à celui de la physiologie nordique : « *têtes blondes* », « *pétales de ciel délavé* ».

Cette métaphore pour dire le bleu des yeux n'est pas sans nous rappeler quelques vers d'Apollinaire :

« *Le colchique couleur de cerne et de lilas  
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là* »<sup>4</sup>

« *Les pétales flétris sont comme ses paupières* »<sup>5</sup>

Cette intertextualité latente prouve à quel point l'écriture dibienne frôle la poésie et se constitue en prose poétique. Rien n'est plus normal alors que de suivre l'éclosion de la chrysalide et la métamorphose de cette fillette au physique hors normes. Rien n'est trop beau pour elle, et voilà le narrateur qui la pare d'un autre nom, celui d'une reine mythique : « *Néfertiti* ». La sonorité des syllabes confèrent au prénom une aura magique, et la répétition devient incantation : « *Néfertiti...Je murmure tout de même ce nom à son oreille, Néfertiti, Néfertiti.* » (p12)

Lyy1 a bien retenu la musicalité du prénom, et lui donne une autre signification : « *Des fois, papa m'appelle Néfertiti, ça doit vouloir dire mouette dans sa langue* » (p37), elle se le réapproprie dans son imaginaire. Le narrateur aussi se réapproprie Lyy1, tente d'appivoiser par l'imaginaire :

« *Je pense pour moi : « Néfertiti, c'est ma visiteuse aujourd'hui . » Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes aveuglantes de blancheur.* » (p12)

Le titre du chapitre s'élucide et gagne en profondeur puisque toutes les épaisseurs de Lyy1 y sont superposées : « *Néfertiti, c'est ma visiteuse*

---

<sup>4</sup> « Les colchiques », in *Alcools*

<sup>5</sup> « Mai », in *Alcools*

*aujourd'hui* », Lyyl est un visiteuse du jour et non du soir. Elle devient ensuite héroïne d'un conte inventé pour elle par son père qui s'inspire de *Alice au pays des Merveilles* pour recréer « *Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes aveuglantes de blancheur* ». Au sens étymologique du terme, c'est Lyyl qui semble être une barbare puisque différente, étrangère de couleur de peau et de cheveux, étrangère de père. Le narrateur renverse cependant les valeurs et crée une interférence entre le mot « *barbare* » et « *tartare* » utilisé un peu plus loin au chapitre « *Le matin d'une tartare* » (p46). Le côté sombre de « *Néfertiti* » contraste avec la lumière qui se dégage des femmes nordiques : « *aveuglantes de blancheur* ». Ici encore, la narrateur renverse les valeurs puisque l'adjectif « *aveuglantes* » sera repris plus loin dans le roman dans le thème de l'aveuglement, et celui de « *l'ange aux orbites évidées* »(p211). Dans *L'Infante Maure*, la fillette dit : « *Pères et mères : des aveugles qui voient tout, excepté ce qu'il faut voir* » (p91). De plus, le thème de la « *blancheur* » se déploiera lui aussi dans le roman comme métaphore du vide, de l'absence. Nous voyons donc que le danger ne vient pas de l'ombre mais de la lumière.

La fillette est divinisée, elle possède les attributs de son rang, puisque son père écrit d'elle : « *C'est une immortelle.* » et un peu plus loin : « *Elle me paraît en effet immortelle* » (p14/15). Le véritable prénom,

(mais les autres ne sont-ils pas tout aussi véritables puisque dictés par l'amour ?), celui de l'état civil : « Lyyl », est presque passé inaperçu tant le glissement vers la sphère mythique semble naturel et légitime. Le texte agit comme si le narrateur nous présentait la fillette à chaque fois qu'il la nomme et la fait apparaître dans le récit. On peut ainsi lire, quelques lignes après « Néfertiti » :

*« Elle, Lyyl, continue en route, de cette voix qui porte à protester. »  
(p12/13)*

Le pronom « Elle » rappelle l'incipit du texte. La formule « Elle, Lyyl » unifie, effectue une jonction entre les différentes nominations qui nous ont été données depuis le début, sans pour autant les confondre comme le montrent les deux majuscules. La majuscule du prénom « Lyyl » est légitime, c'est une question d'usage, celle du pronom « Elle » l'est aussi avec cette nuance qu'elle l'élève quasiment au rang de prénom. Autant de façon de traduire la richesse de l'enfant. A peine plus loin dans le texte, le narrateur utilise la répétition pour affirmer la présence de sa fille :

*« [...] On connaît : du jus d'airelles pressé à la maison. Elle (la grand-mère) en verse un doigt dans le godet en carton de Lyyl et Lyyl siffle ce doigt d'un trait. » (p14)*

La répétition du prénom n'était pas nécessaire, le narrateur aurait très bien pu écrire « ...dans le godet en carton de Lyyl qui le siffle d'un trait ». C'est donc que cette répétition fait sens. De complément, la

fillette acquiert une fonction grammaticale sujet et prend donc une place plus importante dans le texte. Le narrateur exprime le caractère protéiforme qu'il donne à son enfant sur une pluralité de plans : identitaire, morphologique, et même grammatical. Il faut d'ailleurs noter à ce titre la création d'un adjectif néologique consacré à la fillette :

*« ...un moment surtout : celui où elle est dans son lit, son lit tel d'abord que je la vois s'efforcer de le refaire, déménageant au pied ce qui est à la tête et à la tête ce qui est au pied et s'y appliquant avec un soin tout lyilien, sans bruit, la tétine bien en bouche... » (p24)*

C'est une véritable manière d'être que désigne cet adjectif qualificatif.

Cet ancrage de la fillette au cœur même de l'ordre syntaxique symbolise son importance : tout gravite autour d'elle, la grammaire se plie à ses fantaisies.

De fait, à chaque attitude de l'enfant, le narrateur lui attribue un nouveau prénom, ou pour être plus précis, un prénom composé. Ainsi on voit apparaître au fil du texte des appellations comme « *lyyl-chatte* » ou encore « *lyyl-maîtresse-de-maison* » :

*« Elle frotte ses joues rosies à ma manche, une lyyl-chatte, de celle qui pensent : « Il n'y a jamais trop de bonnes occasions pour ça. » Nous rentrons et une lyyl-maîtresse-de-maison me prend alors en main... » (p33/34)*

Une fois de plus, Lyyl change de catégorie grammaticale et devient un nom commun. La majuscule a disparu du prénom pour former un nom composé qui varie suivant l'humeur de la fillette, ce qui explique le

déterminant « *une* » indiquant soit l'indéfini soit l'unicité. Lyyll change également de catégorie sémantique puisque d'humaine elle devient animale : « *lyyll-chatte* ». Le thème de l'animalisation est récurrent dans tout le chapitre « *Un père et manque* ». Il relate en effet un souvenir de vacances et s'inaugure par cette question rituelle :

« *Après le petit déjeuner, chaque matin, à peine sortons-nous de table, elle demande :*  
- *Papa, tu veux qu'on joue ?* » (p192)

Les jeux de la petite fille ont pour thématique principale le cirque, déjà présent dans le chapitre « *Le matin d'une tartare* » où la fillette qui crache son lait change d'identité :

« *Ca coule, elle est un clown. Elle est Pellé Hermani. Elle le sait. Elle sait ce qu'elle fait. Elle sait ce qu'elle a à faire. [...]*  
- *Kato, papa, regarde, papa, j'ai un masque !* » (p50)

Le masque que lui fait le lait, tout en restant dans le domaine enfantin, n'est pas sans évoquer celui dont parlait son narrateur-traducteur de père.

Lyyll est polyvalente dans son cirque et quitte l'habit de clown pour revêtir la peau de l'animal sauvage :

« *Ainsi un lion entre-t-il en scène, ondulant sur ses pattes, pas pressé : c'est elle, et moi je suis le dompteur.* » (p194)

Le narrateur crée un effet d'attente, un décalage entre l'entrée en scène du « *lion* » qui reste dans la sphère de l'indéfini (« un lion ») et le présentatif « c'est elle ».

On voit ici les différents totems de la fillette qui sont regroupés autour de la classification féline. On retrouve même quelques pages plus loin le jeu de « *la petite chatte perdue* » (p197). Cette fois, ce n'est plus « *une lyyl-chatte* » qui apparaît sous nos yeux mais « *cette chatte-lyyl* ». L'inversion des deux termes fait sens puisque c'est le côté animal (animal domestique) qui prend le dessus. Elle nous semble plus familière si l'on en croit l'anaphorique « *cette* ». (Le narrateur et Lyyl jouent au chat et à la souris avec le lecteur puisque à la page 101, on peut lire : « *Puis une Lyyl-souris se glisse à pas feutrés dans la chambre* ».)

A peine le lecteur s'est-il habitué à cette nouvelle forme de lyyl que le narrateur la métamorphose à nouveau, et ce, dès le chapitre suivant : « *Mouette, mouette* ». Il abandonne le totem félin, et puise même dans le totem opposé pour lui offrir les ailes d'un oiseau.

L'incipit de ce chapitre commence ainsi :

*« Néfertiti-Lyyl, tu n'appartiens pas plus à ta mère qu'à moi. Tu n'appartiens à personne, sauf à toi même. Peu importe où se trouve ton nid pour l'instant. Il n'est que provisoire. Il sera toujours provisoire. Vole, mouette...Je te libère de moi ; libère-moi de toi. Vole haut, mouette ! » (p201)*

La fillette est divinisé dès le début grâce à la recomposition de son prénom :« Néfertiti-Lyyl ».On assiste ensuite à une transubstanciation de la petite fille. La métaphore filée de l'oiseau se déploie peu à peu dans

le texte jusqu'à prendre son envol : « *nid* », « *vole* », « *mouette* » (quatre occurrences en cinq lignes, avec le titre du chapitre). Cette évocation de la « *mouette* » nous rappelle le chapitre « *Lyyll dit et voilà* », où la parole est laissée à la fillette :

*« Oh ! que j'aimerais être un oiseau ! Une mouette. Je serais libre. Je m'envolerais loin, je verrais des pays avec leurs gens. [...] Si quelqu'un cherche à me faire du mal, un coup d'aile, et vole mouette ! D'en haut je rirais comme font les mouettes. [...] Des fois, papa m'appelle Néfertiti, ça doit vouloir dire mouette dans sa langue. » (p36/37)*

La fille et le père sont bien sur la même longueur d'onde : pour l'un comme pour l'autre, la mouette est le symbole de la liberté. La même injonction se retrouve dans leur bouche : « *vole mouette* ». Plus qu'un ordre, c'est un souhait, un désir, une aspiration à un idéal. Et cet idéal c'est encore et toujours Lyyll.

Malgré toutes les apparences qu'elle peut revêtir, Lyyll possède une unité profonde, unité qui est d'ailleurs inscrite dans son prénom et fait corps avec elle. Ainsi, le narrateur relate-t-il cette scène dans le chapitre « *La fleur de pissenlit* » :

*« [...] - Des bêtises ? Regarde. J'écris ton nom. Détachant une feuille de mon carnet, je trace les lettres, L, Y, Y, L, toutes des majuscules qu'elle est plus apte à reconnaître, et qu'elle reconnaît d'ailleurs. - Tu vois ? Ca, c'est ton nom, Lyyll. N'est-ce pas ? Prends-le d'un côté ou de l'autre, à l'endroit ou à l'envers, il reste le même. » (p190)*



La parole du narrateur à sa fille se déploie toujours vers un horizon poétique et la phrase : « *J'écris ton nom* », toute banale en apparence, nous en rappelle une autre, celle qui s'égrène dans ce poème d'Eluard<sup>6</sup>, et qui de litanie et répétition tournoyante devient chanson :

*« Sur mes cahiers d'écolier  
Sur mon pupitre et les arbres  
Sur le sable et la neige  
J'écris ton nom*

*Sur toutes les pages lues  
Sur toutes les pages blanches  
Pierre sang papier ou cendre  
J'écris ton nom*

[...]

Et par le pouvoir d'un mot  
Je recommence ma vie  
Je suis né pour te connaître  
Pour te nommer

*Liberté »*

D'une référence à une autre, on en revient toujours au même signifié...

Le narrateur veut faire vivre à sa fille l'expérience de sa profonde unité. Le lecteur suit également la progression de ce raisonnement logique, au fur et à mesure que les lettres se dressent sous ses yeux : « *L, Y, Y, L* ». Force est de constater la symétrie parfaite du prénom de la fillette, l'équilibre qui s'en dégage et participe à sa symbolique. Que le narrateur écrive le prénom en lettres majuscules, en l'épelant : « *L, Y, Y, L* » ou

---

<sup>6</sup> Paul Eluard, *Poésie et Vérité*, Edition de Minuit, 1942.

qu'il l'écrive « *Lyyl* » (« *Ca, c'est ton nom, Lyyl.* »), l'identité de la fillette est inaltérable : « *il reste le même* », le verbe d'état « *rester* » lui confère cette aura pérenne. Il y a quelque chose de cyclique contenu dans ce prénom comme l'exprime la remarque du narrateur : « *Prends-le d'un côté ou de l'autre, à l'endroit ou à l'envers, il reste le même* ». Le prénom de la fillette est en effet un palindrome : il peut être lu de gauche à droite, et de droite à gauche (ce qui n'est pas sans rappeler le sens de lecture arabe), il signifie la même chose. La spatialisation est abolie, les points de repères sont brouillés et n'ont plus de raison d'être, le prénom *Lyyl* se constitue comme une ronde, un lieu clos. Comme nous l'avons vu au début, le prénom de la fillette : « *Lyyl* » entretient un rapport d'homophonie avec « *l'île* » dont il est question dans le chapitre « *L'île fortunée* ». L'allégorie de l'île dans ce chapitre joue sur un double plan. C'est tout d'abord une référence directe à l'Eden, au paradis selon le Coran. C'est aussi une référence intratextuelle. En effet, dans *Les Terrasses d'Orsol*, deuxième volet de « la trilogie nordique », on retrouve l'épisode de l'île et le personnage de Talilo, dont le prénom contient lui aussi la syllabe magique [lil] et même une variante du mot « île » : « îlot » (« Talilo »). De plus, comme le souligne Saloua Ben Abda dans son article « Poétique de la traduction dans *Neiges de Marbre* »<sup>7</sup>, le phonème [li] participe à l'univers sémantique de mots

---

<sup>7</sup> Article in revue *Itinéraires*, consacrée à Mohammed Dib

arabes tels que « leil » (« désignant la nuit, à partir duquel est formé le prénom Leïla »), « *terme particulièrement marqué chez les Arabes, qui ponctue en quelque sorte les moments d'enthousiasme* ». En plus d'évoquer le côté lumineux de l'île, la syllabe évoque le côté obscur et n'en donne que plus d'épaisseur à la fillette.

Ce n'est qu'à la toute fin du roman que le prénom de la fillette est « élucidé » :

« *Dar linn do. Darling Dodo. Celle dont le prénom s'écrit Lyyl et se prononce Lûûl.* » (p214)

Grâce au statut particulier du langage entre le père et la fille (comme nous le verrons par la suite), la phrase type pour corriger la diction de la fillette qui ne roule pas les [r] se transforme en surnom, le dernier de la longue liste énumérée. Ce n'est donc que quatre pages avant le point final que le narrateur nous donne une des clés du mystérieux prénom de sa fille. L'écriture ne coïncide pas avec la prononciation, ce qui rajoute une facette de plus au kaléidoscope des prénoms « lyyliens ». Tout au long du texte, le lecteur a lu et assimilé le prénom de la fillette suivant cette traduction phonétique : [lil] . Si le narrateur ne révèle qu'au final la bonne lecture et prononciation : [lul], c'est certainement pour que le lecteur occidental puisse faire le lien avec son homonyme : « l'île ».

Mais ce serait compter sans l'ingéniosité de la fillette si le mystère du nom s'arrêtait là. Les pistes se brouillent à nouveau quand il s'agit « du nom secret ».

Le roman *Neiges de Marbre*, et tout particulièrement Lyyl, résout l'énigme du « nom secret » qui court dans les deux premiers volets de la trilogie nordique.

Ainsi, le narrateur de *Les Terrasses d'Orsol* écrit-il :

*« Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. Vous le savez tous, hein, que votre nom n'est pas votre vrai nom, que vous en avez un autre, que vous en avez un tas que vous vous donnez en dedans, en cachette et qui sont vos vrais noms, mais pas celui qu'on vous donne, et ces noms-là vous ne pouvez les dire. [...] Ceux-là vous n'avez pas le droit de les révéler, chut, c'est comme ça. Il ne faut pas que le nom sous lequel vous vous connaissez soit divulgué comme si c'était celui qu'on vous donne et qui n'est bon que pour les gens, pour la paperasse et qu'on a presque honte de porter, vu ? Pas presque, tout à fait honte ! Votre vrai nom, c'est celui que vous emporterez avec vous dans la tombe. » (p151)*

Faïna, la première instance narrative du roman *Le sommeil d'Eve* reprend cette réflexion à plusieurs endroits du récit. Parfois par bribes : « *N'oublie pas, Faïna, que tu t'appelleras Louve aussi.* » (p29), « Je lui ai envoyé une carte, l'autre jour, avec ce tableau reproduit : *La fiancée du loup.* » (p69). Parfois dans un long monologue torturé (en italique dans le texte) :

*« Tu connais ton vrai nom à présent, mais chut... Ce nom doit rester secret. A n'utiliser qu'entre quatre murs, qu'entre toi et moi. Sans le savoir, on a souvent affaire dans la vie à des gens qui sont des bêtes en train de devenir humaines. Mais s'est-on avisé qu'on*

*rencontre non moins souvent des bêtes qui sont des humains en train de recouvrer leur nature de bêtes ? Tu reprends ta vraie nature, ta nature de louve. Tu t'appelles Louve, mais chut... » (p68)*

Dans les deux extraits cités, nous pouvons remarquer la récurrence de l'interjection « *chut* » : la révélation est frappée du sceau du silence.

Dans la deuxième partie du *Sommeil d'Eve*, c'est Solh (l'amant de Faïna) qui prend à son compte l'énonciation et relate cette scène lourde de sens :

*« ...c'est alors que, reprenant une conversation parvenue au bout d'elle même, Faïna m'a dit [...] :*

*«Si je me convertis à ta religion, Solh, j'aimerais prendre comme nom, Faïna. »*

*Et cette estafilade au cœur de nouveau. Elle voulait s'appeler Faïna. Elle voulait s'appeler du nom qu'elle portait. Je me suis mis à rire dans le noir.*

*« Tu t'appelles déjà Faïna. »*

*Lui ayant répliqué aussi sottement, moi, elle a reconnu, d'une voix éplorée :*

*« Au fait, c'est vrai. »*

*[...]*

*Je n'ai compris qu'à ce moment l'improbable chose qui lui était venue à l'esprit et qu'elle avait eu envie de me communiquer. Mettant son espoir dans ma religion, elle espère la rémission. Car elle avait bien cet espoir pour objet, sa demande, ou sa prière, de la nuit. J'ai eu garde de lui répondre, de lui donner même une ombre de réponse. Je me suis abstenu aussi de lui confier qu'elle avait déjà reçu un nom, un autre nom. Elle est partie et, son nouveau nom, son vrai nom maintenant, elle ne le sait pas. Le connaîtra-t-elle jamais ? » (p139/140)*

*« Je voudrais que mon nom secret t'illumine, Roussia, et que de tes blessures il pleuve moins de larmes de sang que de larmes de lumière. Cette lumière justement qui dorait tes yeux. » Neiges de Marbre (p212)*

Ce n'est qu'avec le dernier volet du triptyque (*Neiges de Marbre*) que l'on voit s'apaiser ce déchirement identitaire, cette ambiguïté du nom : celui qu'on donne au narrateur et celui que le narrateur se donne. Sur le plan grammatical, cette ambiguïté s'exprime par la radicale différence de fonction : le fossé entre objet / sujet qui ne peut être comblé. Le nom semble être à la source même de l'altérité, de la scission de l'être, d'autant plus tragique qu'il est l'objet d'un tabou, d'un refus, d'une impossibilité d'être énoncé.

Avec le personnage de Lyyll, on voit s'instaurer un état de confiance et non plus de défiance :

*« J'interroge Lyyll, c'est la première fois que je pense à le lui demander :*

*¾ Comment s'appelle ton petit bébé ?*

*C'est curieux, c'est bien la première fois.*

*¾ Lyyll, me répond-elle, sans relever la tête, très absorbée.*

*¾ Lyyll ? Et toi donc ? Comment t'appelles-tu ?*

*Elle laisse là sa poupée, se lève, monte à sa manière décidée sur le banc. Elle m'entoure le cou de ses bras, me diffuse alors un murmure dans l'oreille. Que dit-elle : je ne comprends pas. Un nom sans doute, celui qu'elle se donne. Je fais :*

*¾ Je n'ai rien compris.*

*N'ayant pas relâché son étreinte, elle recommence et, cette fois, je ne comprends pas à la seconde même mais à la seconde qui suit. C'est effectivement un nom. Un nom inconnu. Je l'empoigne sous les aisselles, l'éloigne un peu de moi, la regardant en face. Elle sourit de ce sourire indécélable qu'elle a par instants. C'est l'éblouissement et l'aveuglement : elle vient de me dire son nom.*

*¾ Non ? dis-je, surpris.*

*Et elle, pour me répondre, elle secoue la tête :*

*¾ Oui.*

*S'entend son nom secret. Le seul apparemment qu'elle se reconnaisse. Celui qu'elle se donne au fond d'elle-même. Elle vient de se nommer de son nom comme si elle avait écarté un rideau pour*

*montrer le soleil qui l'éclaire en dedans et ne l'a fait que pour moi. Qu'est-ce qui me vaut ce traitement de faveur ? Parce que c'est moi ?*

*C'est moi et c'est elle. C'est la confiance qui ose, assurée de n'être jamais trahie. [...]*

*Et voilà, un autre secret nous lie. Je deviens la tombe qui garde un secret de plus. Cette tombe du fond de laquelle je continuerai à te parler, ma Lyyl, quand ce sera mon tour d'y descendre. Te parler, t'appeler de ce nom qu'à mon oreille tu as murmuré. » (p116/117)*

L'écriture restitue une atmosphère propice à la confiance. Ainsi, le mouvement des corps : « *Elle m'entoure le cou de ses bras* » semble recréer sous nos yeux une alcôve, renforcé par « *son étreinte* ». On retrouve même dans cette phrase « un effet de sourdine », une certaine douceur qui traduit cette ambiance secrète, et s'exprime grâce aux allitérations de labiales [m], et liquides [l], [r] : « *Elle m'entoure le cou de ses bras, me diffuse alors un murmure dans l'oreille. » . Le texte se constitue d'ailleurs suivant une structure cyclique puisque le passage s'achève sur cette phrase : « *Te parler, t'appeler de ce nom qu'à mon oreille tu as murmuré* » .*

Le texte mime le chemin de la connaissance, de la reconnaissance. En effet, le narrateur écrit : « *Que dit-elle : je ne comprends pas. Un nom sans doute. Son nom, celui qu'elle se donne* ». Au début, ce parcours de la compréhension est entravé comme le montre la tournure négative associée au verbe de cognition : « *je ne comprends pas* ». C'est ensuite le

passage de l'indéfini au possessif qui marque une progression : « Un nom »/ « Son nom ». A l'attaque de chacune des deux phrases, cette répétition crée un effet quasi anaphorique mais la nuance est de taille. Quelques lignes plus loin à peine, on retrouve cette dialectique : « Un nom inconnu » / « elle vient de me dire son nom ». De même, on passe dans le texte de la formulation : « *Son nom, celui qu'elle se donne* » à « *Elle vient de se nommer de son nom* ». Lyyt est simultanément sujet (« elle ») et objet (« se ») dans les deux propositions (« elle se donne »/ « Elle vient de se nommer »). La dernière formule est cependant plus forte grâce à la redondance sémantique (« nommer »/ « nom ») et grammaticale (réfléchi « se » et possessif « son »).

Pour en finir avec le parcours de la reconnaissance, il est intéressant de noter le processus : « *N'ayant pas relâché son étreinte, elle recommence et, cette fois, je ne comprends pas à la seconde même, mais à la seconde qui suit.* » Le cheminement de l'intellectualisation est décrit étape par étape, comme au ralenti. On constate ainsi un rythme binaire au cœur des modalisateurs temporels : « *à la seconde même* »/ « *à la seconde qui suit* ». La reconnaissance est associée au champ lexical de la lumière : « *C'est l'éblouissement et l'aveuglement* », « *...pour me montrer le soleil qui l'éclaire en dedans* ». La sémantique de la lumière vient compléter celle de l'obscurité : « *Celui qu'elle se donne au fond d'elle-même* », « *...comme si elle avait écarté un rideau...* », « en dedans ». Les deux



champs lexicaux ne sont pas dans un rapport manichéen mais dans un rapport de complétude (expression de la profonde cohésion, union de la fillette), comme nous le rappelle le titre du chapitre : « *L'autre part des choses* ».

On assiste ici à une ré-interprétation de la cérémonie du baptême, avec une symbolique du nom.

Le narrateur joue avec les mots :

« *C'est l'éblouissement et l'aveuglement : elle vient de me dire son nom.*

- *Non ? dis-je surpris.*

*Et elle, pour me répondre, elle secoue la tête :*

- *Oui. » (p117)*

En effet, le langage se fait jeu, grâce aux homonymes « *nom* »/ « *Non* » qui se succèdent dans le texte, et que seule l'écriture permet de différencier. Lyyl se désigne elle-même par un nom synonyme de refus : « *Non* ». Dans *Les terrasses d'Orsol*, comme dans *Le Sommeil d'Eve*, le nom secret est frappé du sceau du refus, est de l'ordre de l'indicible alors qu'ici, le refus dit le nom secret. Paradoxalement, le refus permet à Lyyl la révélation de l'indicible, est sa seule modalité d'expression. Le sourire du lecteur se dessine en même temps que celui de Lyyl (« *Elle sourit de ce sourire indécélable...* ») en lisant l'enchaînement de réponses :

« - *Non ? dis-je, surpris.*

[...]

- *Oui.* »

A la négation succède l'affirmation, et pourtant la compréhension est là. Le texte semble inverser les valeurs ou du moins les rendre complémentaires : lumière/obscurité, acceptation/refus. Lyyll est cette magicienne qui réconcilie tout. Cette réconciliation n'est possible que grâce à l'empathie qui unit le père à sa fille : « *Parce que c'est moi ? C'est moi et c'est elle.* ».

On peut relever ici une intertextualité évidente :

*« Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : "Parce que c'était lui ; parce que c'étais moi." »<sup>8</sup>*

Comme Montaigne, le narrateur ne peut transcrire ses sentiments, ses impressions de manière rationnelle. Et nous assistons ici à une sorte « d'au-delà du langage ».

Le texte se déploie ensuite vers une intratextualité évidente.

En effet, la fin du passage évoque la tombe dont parlait le narrateur des

*Terrasses d'Orsol* :

*« Je deviens cette tombe qui garde un secret de plus. Cette tombe du fond de laquelle je continuerais à te parler, ma Lyyll, quand ce sera mon tour d'y descendre »(p117)*

*« Votre vrai nom, c'est celui que vous emporterez avec vous dans la tombe. » (p151, Les Terrasses d'Orsol)*

---

<sup>8</sup> Montaigne, *Essais*, I, 28.

On observe cependant un déplacement. En effet, dans le premier volet de la trilogie nordique, le narrateur est le seul réceptacle de son secret qu'il enterre lui-même. Il y a une profonde incommunicabilité. Avec *Neiges de marbre*, la communication n'est plus l'objet d'une impossibilité. Au contraire, la parole de Lyyli trouve un écho, un réceptacle et même un lieu inviolable en la personne de son père.

Et le langage se fait distance inaliénable entre les deux.

### **C/ Le langage :**

Dès le début du roman, le narrateur évoque « la barrière du langage » qui aurait pu le séparer de sa fille :

*« Mais peu à peu j'oublie mes craintes, et jusqu'à ce mur de la langue dressé entre nous. De même elle, sans la moindre erreur. Peu à peu, nous nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la parole étrangère. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Parole qui nous suffit, nous unit. Il semble inconcevable en cet instant qu'une paille puisse aucunement s'y glisser. » (p18)*

Le narrateur reprend la métaphore du « mur » précédemment évoquée pour exprimer, matérialiser l'impossible communication avec Roussia :

*« L'air devient un mur entre nous deux. De l'autre côté du mur j'essaie, une fois calmé de lui dire [...] Elle ne m'a pas entendu. Je crois. A cause du mur. » (p150)*

Cette fois-ci, le langage n'est plus frappé de la fatalité de l'incommunicabilité puisque « *ce mur* » est complément d'objet du verbe oublier : « *j'oublie mes craintes, et jusqu'à ce mur...* ».

Pour conjurer le sort fatidique, le narrateur emprunte cette phrase de Luther : « *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* » (Garde nous, Seigneur, dans ta Parole). Dans le texte, le narrateur se place sous la protection d'une instance religieuse et c'est une véritable mystique du langage qui se déploie.

Nous assistons alors à la création d'un espace protégé, privilégié entre le père et sa fille : « *dans ta Parole* », le langage se fait complément circonstanciel de lieu. On peut véritablement parler d'un « au-delà du langage » qui dépasse et transcende les barrières culturelles et linguistiques. La différence des langues maternelles (le finnois pour le fillette et le français, voire l'arabe pour le narrateur) est transcendée comme l'exprime la formule « *une parole commune à travers l'autre, la parole étrangère* ». Le narrateur évoque la perméabilité, l'empathie : « *à travers l'autre* ». L'idée de rassemblement, d'unification est contenue dans l'adjectif « *commune* ». De plus, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'adjectif « *étrangère* » bien que rapporté à « *la parole* », n'est pas synonyme de fragmentation ni d'aliénation comme il a pu l'être au début du roman lorsqu' appliqué au narrateur, mais de réunion. Seul l'amour peut garantir la rencontre avec ce territoire, cet Eden linguistique

comme prolongement, allégorie de « *L'île fortunée* ». Le temps se fige presque (grâce au présent d'éternité) dans cette pureté du verbe : « *Parole qui nous suffit, nous unit* ». Lyyli a le pouvoir de panser les blessures de l'incommunicabilité.

Même l'épisode du chapitre intitulé « *Valo* », qui aurait pu être l'augure d'un fossé incommensurable entre les deux personnages, mime le parcours de l'interprétation. Il tend à nous rendre compte des difficultés surmontées. Dès le deuxième chapitre du roman, le narrateur et le lecteur sont confrontés à l'opacité du signifiant. Ainsi, le titre « *Valo* » offre une résistance à la lecture. L'ouverture du chapitre s'ouvre tel le chœur d'une tragédie antique :

*« L'attention, la sollicitude : l'entente qui ne se dit pas mais s'éprouve. Cela ne vous assure nullement contre les risques, tels qu'ils se courent, ce serait trop beau, ne vous prémunit pas contre les drames. La complicité par-dessus et par-dessous les mots, et néanmoins, et malgré tout, par moments les malentendus ; d'affreux malentendus. Et l'envie de blasphémer. » (p21)*

On voit ici deux champs sémantiques se développer parallèlement : celui de la compréhension implicite ; celle qui reste encore à l'état de sensation, de sentiment car aucun mot ne saurait traduire, transcrire la vérité, la pureté de cette émotion : « *l'entente qui ne se dit pas mais s'éprouve* », « *La complicité par-dessus et par-dessous les mots* » ; et le champ sémantique du danger encouru par l'incompréhension :

« *risques* », « *dramas* », « *les malentendus ; d'affreux malentendus* ».

Les deux sèmes sont reliés entre eux par des adverbes dénotant l'opposition : « *nullement* », « *contre* » (dont on compte deux occurrences), « *et néanmoins, et malgré tout* » (redondance et insistance avec l'anaphore de la conjonction « *et* »).

Nous retrouvons comme précédemment la notion « d'au-delà du langage » grâce à l'expression « *la complicité par-dessus et par-dessous les mots* », de même l'idée de mystique de la langue se retrouve dans la phrase : « *Et l'envie de blasphémer* » ; mais cette fois-ci, le champ sémantique religieux est inversé. Le négativité, la connotation péjorative du verbe naît de l'incompréhension que nous relate le narrateur :

« *Elle disait ce mot  $\frac{3}{4}$  valo  $\frac{3}{4}$ ; pas un autre. Je ne voyais pas, non, je ne savais pas ce qu'elle voulait. Elle attendait. Je n'étais pas fichu de trouver ce que c'était.* » (p21)

En observant le jeu des pronoms, nous pouvons constater un changement par rapport à cette remarque du premier chapitre : « *Parole qui nous suffit, nous unit* ». L'union se traduit, en plus d'être dénotée par le verbe « *unir* », par l'utilisation du pronom personnel « *nous* » incluant le narrateur et Lyyl. Ici, au contraire, le « *nous* » est scindé par cette incompréhension (qui reste ponctuelle et exceptionnelle : « *par moments, les malentendus* ») comme nous le montre l'enchaînement des pronoms. Dans ces quatre phrases, les pronoms : Elle/ Je/ Elle/ Je alternent avec un

rythme des plus réguliers. Chacun est cantonné en tant que sujet dans sa phrase qui devient espace imperméable.

Le narrateur, tout comme le lecteur, se heurte à ce mot « *valo* », non traduit, qui les place « *en situation de décrypteurs d'une langue énigmatique* ».<sup>9</sup> Rien de moins étonnant alors à ce que l'obscurité symbolise l'obstacle à la compréhension, ainsi, la phrase du narrateur : « *Je ne voyais pas, non...* » est à prendre au sens propre comme au figuré. L'incompréhension est également inscrite au cœur de la syntaxe puisque tous les verbes dont le narrateur est le sujet sont porteurs d'une négation : « *je ne voyais pas, non, je ne savais pas* », « *Je n'étais pas fichu* ».

La culpabilité contenue dans cette dernière formule va croissant dans le texte :

« *Une tragédie vraiment. Et l'envie de cracher votre âme* » (p22)

La tension du texte comme douleur atteint son point culminant, son acmé à ce moment du texte puis la délivrance intervient :

« *Là, elle me montra de ses yeux humides l'interrupteur puis, tournant la tête, l'ampoule qui brûlait. La lumière se fit en moi aussi. Il s'agissait de cela ! La lumière. Valo.* » (p22)

Le texte mime le cheminement intérieur du narrateur. De l'obscurité (« *je ne voyais pas* ») liée à l'opacité du mot « *valo* », le texte se déploie vers la lumière, allégorie de la connaissance. Nous assistons à « *une véritable*

---

<sup>9</sup> Article de Saloua Ben Abda : « Poétique de la traduction dans *Neiges de Marbre* » in revue *Itinéraires*

*illumination du sens pour le narrateur* »<sup>10</sup>, le mot « valo » se révèle (au sens quasi photographique du terme, et surtout au sens mystique) en coïncidant avec son référent. Cette élucidation du sens relève encore de la mystique : « *La lumière se fit en moi* », qui n'est pas sans évoquer la sentence biblique « *Et la lumière fut* ». Cette acception mystique est renforcée tout au long du chapitre par des assertions telles que : « *l'inspiration me visita* » (p22), ou encore par le surgissement d'un verset incomplet du Coran :

« *Sortira du feu qui dira : « Point de divinité, sinon Allah. » Sans cette timbale, elle ne peut se laver les dents. »* (p23)

L'intervention du sacré dans le profane participe de la richesse de ce langage à part, participe du métissage de sa culture.

L'épisode de la lumière se clôt sur cette remarque :

« *Il s'en faut de beaucoup que j'oublie dorénavant ce que valo veut dire.* » (p22)

Cette phrase en appelle d'autres à elle, toutes issues de l'intratextualité du roman. D'abord, la moralité de « l'histoire du petit chien » que le narrateur raconte à sa fille : « *Comme d'un mal peut naître un bien.* » (p203).

Mais surtout ce passage du chapitre « L'île fortunée » :

« *La lumière. La lumière, venue aussi de là-bas. Valo. Mets la lumière dans mon cœur ; mets la lumière dans ma vue ; mets la lumière dans mon ouïe ; mets-la à ma droite et à ma gauche ; au-*

---

<sup>10</sup> article « Poétique de la traduction dans *Neiges de Marbre* »



*dessus de moi et au-dessous de moi ; devant moi et derrière moi ;  
assigne moi dans la lumière. » (p75)*

N'est-ce pas Lyyl, encore une fois, qui se cache derrière ce verset du  
Coran ?

La communication entre Lyyl et son père va parfois dans le sens d'un  
« supra-langage » : les mots ne sont plus l'outil indispensable et  
nécessaire pour communiquer.

Bien au contraire, le silence devient un lien de plus :

*« Où les mots ne font plus beaucoup le poids. Où la connivence est  
pure parce que muette, ces moments comme il y en a par moments,  
un moment surtout : celui où elle est dans son lit...[...] Dans la  
quiétude qui règne du haut en bas de la maison, sans que soit  
prononcé un mot par elle ou par moi, nous échangeons des regards,  
regards non moins calmes que la paix qui nous environne. Et tout  
est là,  $\frac{3}{4}$  pour toujours. » (p24)*

Le texte insiste sur les adverbes modalisateurs de lieux, avec l'anaphore  
à l'attaque de la phrase : « *Où les mots...Où la connivence* », « *celui où* »  
(dans ce cas, « *où* » est indicateur temporel), « *Et tout est là* ». Il existe  
bien un endroit paradisiaque : « *connivence* », « *calmes* », « *paix* », où le  
temps et la parole sont suspendus : « *Et tout est là,  $\frac{3}{4}$  pour toujours* »,  
« *muette* », « *sans que soit prononcé un mot* ». Cet endroit pourrait bien  
être l'allégorique « *île fortunée* ». En effet, une fois de plus, c'est le

silence qui unit le père à sa fillette dans leur promenade contemplative sur le côté sauvage de l'île :

*« Lyyll me tire avec insistance par la manche de mon blouson. J'abaisse mon regard sur elle : elle me montre le bouquet de fleurettes blanches qu'elle a cueilli. Y a-t-il quelque chose dans mon expression qui lui fait perdre la voix ? interdite, comme elle lève les yeux vers moi, elle reste. Puis d'un geste irréfléchi, toujours sans un mot, elle me tend son petit bouquet.*

*Roussia poursuit ses explications ainsi qu'elle a commencé, cite dans sa langue des noms, qu'elle traduit ensuite... » (p75)*

On assiste ici à la rencontre, à un mouvement spontané vers l'autre :

*« J'abaisse mon regard sur elle » / « Elle lève les yeux vers moi ».* Le mouvement descendant du narrateur rejoint le mouvement ascendant de Lyyll pour se figer, se suspendre dans le silence. L'absence de parole est une fois de plus fortement connotée dans ce court passage : *« qui lui fait perdre la voix », « Interdite », « toujours sans un mot ».* Cette entente implicite, cette communion innée (*« d'un geste irréfléchi »*) contraste avec l'attitude de Roussia.

Roussia est pour une fois du côté du flux de parole, à la limite de la logorrhée verbale. Les valeurs sont renversées. Alors que le narrateur évoquait et déplorait, entre Roussia et lui cette voix incapable de se contrôler : *« Il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment »* (p28), c'est Roussia qui ne sait pas profiter de ce moment privilégié. Elle qui parle peu dans tout le roman s'inscrit en porte-à-faux dans ce passage. Tout d'abord, elle est isolée dans l'espace même du texte par un renvoi à la

ligne. C'est ensuite « *ses explications* » qui s'opposent au « *geste irréfléchi* » de Lyyl. Sans le savoir, sans même en avoir conscience, Roussia trouble la quiétude, le silence qui est d'or entre Lyyl et son père car mode d'expression de l'amour. Roussia ne peut pas comprendre l'empathie qui règne entre Lyyl et son père. C'est dans ce sens qu'il faut entendre cette remarque du narrateur :

« *Roussia [...] cite dans sa langue des noms, qu'elle traduit ensuite...* ».

C'est bien Roussia qui pâtit de la barrière du langage, isolée qu'elle est dans un lieu fermé : « *dans sa langue* ». Celle qui aurait dû être l'intermédiaire entre Lyyl et son père n'est cependant pas celle qui permet la communication, la compréhension.

L'attitude de Roussia contraste avec le désir de non-traduction qui unit Lyyl à son père, bien que ne parlant pas la même langue. Dans le texte on voit ainsi naître quantité de passages tels que :

« *Et les discours qu'elle me tient en même temps. Pour ne pas les comprendre il faudrait être bête à manger du foin. Je n'ai même pas à savoir les mots. Je lis simplement sur son visage. Et son visage se multiplie : amusé, surpris, dubitatif, concentré, heureux, malheureux, excité...* » (p98)

« *Mais aussi, comme entre ces masques, elle continue à me faire des signes que seule sait faire une Mélusine, à me tenir un langage qui me parle quand bien même ce langage s'altère et mue d'un instant à l'autre* » (p173)

Point n'est besoin de traduction là où l'amour est roi. La compréhension se fait au-delà des mots et nous pouvons parler d'un espace-temps

linguistique relevant du temps mythique de l'ante Babel : « *je n'ai pas à savoir les mots* », « *me tenir un langage qui me parle* ». la communication se fait ouverture à l'autre : « *Je lis simplement sur son visage* ». Le langage du corps, l'expression des yeux, les grimaces en disent parfois plus long que les mots soumis à l'arbitraire du signe, les mots qui ne peuvent être en adéquation totale avec les émotions.

La compréhension passe davantage par la poétique de la langue, par la musicalité des phonèmes qui demeurent non-traduits (« *valo* », « *Dar linn do* »). Lyyl elle-même est plus sensible à ce matériau poétique de la langue qu'à sa signification :

« *Des fois, papa m'appelle Néfertiti, ça doit vouloir dire mouette dans sa langue. Papa et moi, nous parlons chacun notre langue. C'est une autre langue, mais je comprends tout ce qu'il dit même quand je ne connais pas les mots. Je comprends tout ce qu'il ne dit pas aussi.* » (p37)

Le langage devient le lieu d'une réappropriation du sens, d'une interprétation. La structure syntaxique est positive, dans le sens où il n'y a pas de négation. En effet, la fillette aurait pu dire : « Papa et moi, nous ne parlons pas la même langue », elle a choisi de ne pas recourir à la tournure négative pour symboliser l'absence de contrainte linguistique. Lyyl et son père accèdent bien à une dimension mythique du langage, celle d'avant Babel (« *je comprends tout ce qu'il dit même quand je ne connais pas les mots* »). Si pour les chrétiens, le mythe de Babel symbolise une punition divine : Dieu a anéanti par la confusion des

langues les efforts insensés des fils de Noé à construire une tour pour atteindre le ciel ; pour les musulmans au contraire, « *Babel consacre l'humanité dans la richesse de sa pluricité* »<sup>11</sup>.

Derrière les paroles de la fillette, nous voyons se dessiner l'accès « à un autre type de compréhension, celle où le signifiant est neuf, vierge de tout signifié, de toute dénotation »<sup>12</sup>. Les propos de Lyyl en appellent d'autres à eux, ceux du narrateur :

*« J'écoute, moi aussi, j'écoute et ne comprends qu'à moitié ces propos rêvés. Mais est-il meilleure façon de comprendre quelque chose ? Ou comprendre quelqu'un. » (p121)*

*« Et je pense : « va, nous nous comprenons, fille. Nous savons, toi et moi, ce que parler veut dire. Il ne s'agit au fond ni de ce que fait le jour, ni de ce que fait la nuit, si l'un se lève, si l'autre tombe, ou l'inverse, mais d'autre chose. Dievotchka, n'est-ce pas ? Maïa. » » (p143)*

La narration tisse un réseau sémantique qui se déploie de plus en plus vers la création d'un espace légendaire, magique du langage. Les « *propos rêvés* » évoqués par le narrateur font écho au babil de Lyyl dans les scènes du réveil matinal :

*« Un pépiement réitéré, pou, pou, pou... Dormeur éveillé perdu au for intérieur d'inconcevables mondes, d'abord je n'y fais pas attention. Les mêmes chimères, de tristes ombres, continuent à s'ébattre autour de moi. Puis j'entends. Je reprends pour le coup mes esprits. Ce babil, mais c'est Lyyl qui le produit. Est-ce une manière d'appeler, qu'on aille à elle ? » (p61)*

---

<sup>11</sup> article de M. Mathieu « Mohammed Dib : Errances et pèlerinages » in revue *Itinéraires*

<sup>12</sup> article de Saloua Ben Abda : « Poétique de la traduction dans *Neiges de Marbre* »

« *Encore un, de matin. Il ne se confondra pas avec un autre, n'en prendra pas la place, ne le bousculera pas. A peine naissante, l'aube, et je me représente dans ce jour nouveau la courbe volante du ciel, aile encore désertée par l'oiseau. Je me représente les vertes prairies, les bouleaux ceints de leur pagne blanc juste sorti de la lingerie. Sans bruit chantent les choses, et d'autres choses écoutent. L'aube point pour elle, pour nous, accueillie par ces paroles énigmatiques. S'y mêlent des paroles audibles. D'où sortent-elles ? J'essaie de l'imaginer. C'est tout près. Et je comprends : c'est ici, elles sont avec nous, elles sortent du lit de Lyyl. Elle bavarde toute seule.*

*D'un bond, Roussia va l'empoigner pour revenir la fourrer entre nous deux. Fini le gazouillis, le murmure du ruisseau qui s'émerveille de sa propre histoire. » (p110)*

« *Des pépiements, ou quelque chose qui y ressemble. Ils filtrent à travers mon sommeil, un puit où je ne me suis pas senti plonger très tôt, ce matin, après être resté un moment éveillé.[...] Puis est venu ce pépiement. Je l'entends encore. Quel oiseau est-ce ? Comment savoir, je suis en terre étrangère. Ses cris brefs  $\frac{3}{4}$  des cris d'engoulement ?  $\frac{3}{4}$  se succèdent, bas, tout bas, piip, piip, piip...A la fin, je renonce à trouver la porte de sortie, je n'essaie plus. Je me tourne sur le côté. Aussitôt je déplonge de mon sommeil. La mer quand elle vous boute hors de ses eaux d'un seul coup de ses vagues, d'un seul. Et je vois. C'est ma Lyyl. » (p145)*

Le narrateur métamorphose non seulement sa fillette mais aussi son langage qui devient chant dans les chapitres « *Chante oiseau* », « *Mouette, mouette* ». Nous pouvons évoquer ici l'étymologie latine du mot « chant » dont la source est « *carmen* », signifiant littéralement « *charme, enchantement* ». Lyyl-oiseau est investie de ce pouvoir magique de ramener son père à la vie : « *Dormeur éveillé perdu au for intérieur d'inconcevables mondes [...] Je reprends pour le coup mes esprits* », « *Aussitôt je déplonge de mon sommeil* ». Ces scènes chargées

d'onirisme se déploient vers une prose de plus en plus poétique où la nature occupe l'espace : « *A peine naissante, l'aube, et je me représente dans ce jour nouveau la courbe volante du ciel, aile encore désertée par l'oiseau. Je me représente les vertes prairies, les bouleaux ceints de leur pagne blanc juste sorti de la lingerie. Sans bruit chantent les choses, et d'autres choses écoutent. L'aube point pour elles, pour nous, accueillie par ces paroles énigmatiques. S'y mêlent des paroles audibles. D'où sortent-elles ?* » La narration se suspend dans cette description, description qui se constitue elle-même comme un tableau (« *je me représente* »), celui du premier matin du monde, où tout est pur (« *encore désertée par l'oiseau* », « *pagne blanc* »), originel (« *A peine naissante, l'aube* »). L'esthétisme de la description lui confère le statut d'hypotypose. Le mouvement s'exprime de plusieurs façons : dans le dynamisme des adjectifs verbaux « *à peine naissante* », « *la courbe volante* », dans le sémantisme du champ lexical de l'envol « *aile* », et de la verticalité qu'évoquent « *les bouleaux* ». C'est une Finlande merveilleuse qui émerge dans le texte. Il suffit juste de changer la disposition typographique du passage pour voir la prose poétique se métamorphoser en poème aux vers libres :

A peine naissante, l'aube  
 Et je me représente dans ce jour nouveau  
 La courbe volante du ciel  
 Aile encore désertée par l'oiseau  
 Je me représente les vertes prairies

Les bouleaux ceints de leur pagne juste sorti de la lingerie  
Sans bruits chantent les choses  
Et d'autres choses écoutent  
L'aube point pour elles, pour nous  
Accueillie par ces paroles énigmatiques  
S'y mêlent des paroles audibles  
D'où sortent-elles ?

Lyyl évolue dans ce paysage réinventé, telle une prêtresse. Lyyl est la  
Pythie de ce lieu, celle qui comprend l'infra langage de la nature.  
N'oublions pas que Lyyl est celle qui entend la nature :

*« ¾ Encore une chose. Es-tu capable d'entendre l'herbe pousser,  
toi ? L'herbe ou les fleurs ?  
¾ Je n'en suis pas certain.  
¾ Eh bien, moi si.  
¾ Comment ça ?  
¾ C'est l'été surtout, comme en ce moment, avec les fenêtres  
ouvertes sur la nuit. Couchée, je les entends pendant qu'elles  
grandissent. C'est comme le soupir qu'on pousse en s'étirant.  
J'écoute leur joli bruit et je leur dis dans mon cœur : « allez, les  
herbes, les plantes, et vous aussi les arbres, courage ! Vous rendrez  
la terre plus belle ! » A la fin, je m'endors avec leur musique dans  
les oreilles, et les mots deviennent sourds et muets. » (p163)*

Lyyl est comme le réceptacle du bruissement de l'univers. La  
communication ne passe plus par le langage humain puisque les mots  
sont inertes, désincarnés : *« les mots deviennent sourds et muets »* mais  
par la *« musique »*.

Lyyl et son père contournent tous les obstacles qui se dressent entre eux  
pour créer leur propre mode de communication, au delà des mots, grâce



aux silences, aux regards, aux syllabes qui deviennent poésie pure et sont éclairées d'une nouvelle lumière, dépoussiérées telle une lampe d'Aladin qui fait surgir un génie aux pouvoirs magiques.

Le génie de Lyyl et son père, ou « *l'ange* » comme l'appelle le narrateur, est non seulement capable de faire du langage (peu importe la forme qu'il prenne) une donnée inaliénable mais il peut également unifier l'univers spatio-temporel du narrateur.

### **D/L'espace temps :**

Plus la narration se déploie, plus le texte tend à réunifier les données spatio-temporelles du roman. Cette tentative du narrateur devient on ne peut plus explicite à partir du chapitre « *L'état d'absence* ».

Alors que nous nous approchons de la fin du roman, le narrateur écrit :

« *Un an déjà, c'était l'été, c'est de nouveau l'été. Un autre été.* »  
(p171)

A ce moment précis de la narration, la distinction entre le passé clairement dénoté par l'imparfait « *c'était* » et le moment de l'écriture caractérisé par le présent « *c'est* » est encore nette. L'écoulement

inéluçtable du temps est tout entier contenu dans l'adverbe « *déjà* ». Cette année qui vient de s'achever, on devine, grâce au regret que laisse transparaître ce même adverbe « *déjà* », qu'elle n'a été que manque, « *absence* » comme le suggère l'intitulé du chapitre.

Et pourtant, par l'écriture, le narrateur rapproche l'été qui appartient au passé de celui qui appartient au présent. C'est peut-être la seule donnée qui soit encore stable, l'enchaînement logique des saisons : « *c'est de nouveau l'été* », seule donnée à laquelle se raccrocher. Dans ce chapitre, le narrateur qui a perdu sa fille va s'efforcer de gommer la phrase nominale qu'il pose en incipit : « *Un autre été* ».

La recherche de Lyyl est déclenchée, amorcée par ces quelques lignes :

« *Ce matin, j'ai soudain compris. A Reims, où nous avons passé tout un jour, l'été dernier. Il me faut aller le chercher à Reims. Lyyl est là-bas et c'est là-bas que je la trouverai.* » (p174)

A ce moment du texte, la temporalité de la narration bascule et coïncide avec le moment même de l'écriture : « *Ce matin* ». Le lecteur n'a cependant aucun moyen d'identifier précisément cette temporalité qui reste floue, un peu comme dans le célèbre incipit de Camus : « *Aujourd'hui maman est morte* ». La révélation, puisqu'il s'agit bien de cela à en croire sa fulgurance : « *j'ai soudain compris* », se déroule en trois temps. C'est tout d'abord l'ancrage temporel, bien qu'indéfini, qui nous est donné : « *Ce matin* ». Succède ensuite une notation de lieu : « *A*

*Reims* », elle aussi en apposition, isolée typographiquement par une virgule. Enfin surgit l'expression d'une obligation impétueuse que l'on devine vitale pour le narrateur : « Il me faut aller la chercher ».

On voit, en l'espace de ces quelques phrases seulement que l'unification temporelle est indissociable de l'unification spatiale. La recherche de Lyyll à Reims prend peu à peu l'allure d'une quête initiatique :

*« L'entrée dans Reims. Je me dirige sans traîner vers la cathédrale derrière laquelle, cette fois encore, je me gare. Ensuite, à pied, je m'engage dans la rue en boyau, la même, qui se boursoufle, s'étrangle, collant au flanc gauche de l'incroyable église, avant de déboucher sur la place, où vous tombez dans l'incroyable marée de touristes dont les vagues battent un parvis, une façade, à leur tour pris d'assaut dans une montée verticale par une autre marée : celle d'un peuple d'apôtres, d'anges, de prophètes, de saints, de corps allongés, poncés, qui ne sont presque plus de pierre avec leur visage qui s'efface, leurs yeux tournés plus haut, regardant loin, habités par une ombreuse lumière. » (p175)*

Ce passage s'ouvre sur une phrase nominale et courte pour situer l'action : « *L'entrée dans Reims* ». Avec la précision « *cette fois encore* », suggérant la réitération, et la volonté de retrouver les mêmes gestes, le même rituel pour retrouver Lyyll.

Le texte prend ensuite une ampleur soudaine : la troisième phrase constitue quasiment tout le paragraphe et nous assistons à la transfiguration de la ville qui devient anthropophage et avale le narrateur. C'est le champ lexical de la digestion, l'ingestion qui apparaît pour décrire le dédale dans lequel le narrateur s'achemine : « *dans la rue en boyau, la même, qui se boursoufle, s'étrangle, collant au flanc*

*gauche... »*. On observe même une gradation dans ce rythme ternaire, et le verbe « s'étrangler » fait planer l'ombre du danger au dessus de cette quête. Il s'agit en effet d'une démarche volontaire du narrateur (« *je m'engage* ») qui pour atteindre son but doit affronter des obstacles, comme dans tout parcours initiatique.

Après l'épreuve de l'ingestion par la rue (qui peut s'apparenter avec celle du labyrinthe telle qu'elle a été analysée par Mircea Eliade<sup>13</sup>), le narrateur doit faire face à l'hostilité de l'environnement : « *vous tombez dans l'incroyable marée de touristes dont les vagues battent le parvis, une façade, à leur tour pris d'assaut dans une montée verticale par une autre marée...* ». Deux champs lexicaux coexistent, ainsi, le vocabulaire guerrier (« *battent* », « *pris d'assaut* ») vient compléter celui de la mer mouvementée (« *incroyable marée* », « *vagues* »).

On peut remarquer un mouvement ascendant initié par la « *montée verticale* » (à la limite du pléonasme) et par le regard des statues : « *leurs yeux tournés plus haut, regardant loin, habités par une ombreuse lumière* ». Le texte reste empreint de mysticisme. C'est l'oxymore « *une ombreuse lumière* » qui permet la révélation finale, l'aboutissement de la quête. En effet, cette « *ombreuse lumière* » fait écho aux portraits qui nous ont été faits de Lyl, écho à ses facettes toujours complémentaires sans jamais être contradictoires, aux paroles mêmes de la fillette :

---

<sup>13</sup> in *Images et Symboles*, « Symbolisme des situations limites », Ed. Paris Gallimard

«  $\frac{3}{4}$  Mais papa, tu ne comprends rien. Je ne suis pas la lune, moi. Je suis un soleil brûlé. » (p144)

Il ne fallait rien de moins qu'un oxymore pour annoncer dans le texte l'apparition de Lyyl et les retrouvailles :

« *Nous sommes là-devant, Lyyl et moi* » (p175)

Le temps, le souvenir aussi, sont retrouvés. Nous sommes face à un présent dont on ne sait pas si, pour le narrateur, il est présent de narration ou d'énonciation. On peut penser que les deux temps sont confondus, le présent, quel qu'il soit, envahit le texte.

On assiste alors, à peine plus loin, à une réminiscence quasiment proustienne :

« *A ce moment, et je n'en crus pas mes yeux, je remarquai à travers la grille les mûres, violettes certaines, blanches les autres, qui mouchetaient la pelouse du square, en faisant un tapis d'orient. L'enfant qui dormait en moi se réveilla de son profond sommeil, les yeux brillants, il retrouva à l'autre bout d'une éternité une route poudreuse et l'hystérie d'un soleil déchaîné.* » (p177-178)

Le narrateur est assailli par un souvenir fulgurant : « *je n'en crus pas mes yeux* ». La vision des « *mûres* » fait appel à la mémoire endormie dans les limbes de l'inconscience du narrateur : « *L'enfant qui dormait en moi se réveilla de son profond sommeil* » (la fulgurance est également exprimée ici grâce au passé simple qui contraste avec l'imparfait). On assiste à une transposition des lieux, « l'ailleurs » si souvent évoqué sous la forme énigmatique « *là-bas* » rejoint l'« *ici* » du texte à savoir le

square de Reims , le rapprochement peut s'établir grâce à la métaphore « *en faisaient un tapis d'orient* ». La distance et le temps sont abolis, retrouvés : « *il retrouva à l'autre bout d'une éternité une route poudreuse et l'hystérie d'un soleil déchaîné* ».

« *Les mûres* » de *Neiges de Marbre* (partagées par Lyyl et son père) agissent comme les illuminations existentielles du narrateur proustien, illuminations participant à la révélation de la vocation d'écrivain. On peut ainsi rapprocher ce passage d'autres extraits du *Temps Retrouvé* :

*« Mais au moment où ; me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. [...] Et presque tout de suite je la reconnu, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de St Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. »<sup>14</sup>*

*« Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, avaient à cœur de se multiplier, car un maître d'hôtel depuis longtemps au service du prince de Guermantes m'ayant reconnu, et m'ayant apporté dans la bibliothèque où j'étais pour m'éviter d'aller au buffet, un choix de petits fours, un verre d'orangeade, je m'essayai la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; mais aussitôt, comme le personnage des Mille et Une Nuits qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour*

---

<sup>14</sup> *Le Temps Retrouvé*, p 173-174, édition Folio (n/2203)

*lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux [...] la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de celle avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec »<sup>15</sup>*

*« Or cette cause, je la devinais en comparant entre elles diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. »<sup>16</sup>*

C'est bien le même mécanisme de la mémoire involontaire qui est en jeu à ce moment-là du texte. Les lieux se rejoignent : « *et comme là-bas, ces mûres maintenant* » (p178). On peut remarquer ici le parallélisme entre le lieu « *là-bas* » et le temps « *maintenant* » alors qu'on attendait peut-être plus « *ici* ».

Les temps fusionnent également pour que se rejoignent deux souvenirs, deux enfances scellés dans son épaisseur :

---

<sup>15</sup> *ibid.* p175

<sup>16</sup> *ibid.* p177-178

« En ce même jour, deux enfances se rencontrèrent, l'une, celle de Lyyl, redescendant, ou la mienne remontant vers elle. » (p179)

Le fleuve temps n'est plus qu'un seul mouvement qui, à l'image du prénom de la fillette (Lyyl est un palindrome), peut être pris dans tous les sens : « *redescendant, ou la mienne remontant* ». Le narrateur a retrouvé le temps, l'a réunifié.

Mais pour combien de temps encore ?

## **L'ECRITURE**



### **III/ L'ECRITURE :**

#### **A/ L'œuvre en fragment :**

Le narrateur de *Neiges de Marbre* affronte tout au long du roman des dépossessions progressives : les objets, le territoire lointain qui devient exil ; l'amour de et pour Roussia qui meurt, lui même qui se fragmente.

L'espace de la page blanche semble le seul lieu paisible, le seul territoire qui lui appartienne vraiment. Il n'y évolue pas en tant qu'étranger. Cet espace littéraire qu'il se crée est intimement lié à la conquête de la paternité qui court dans le roman tout entier. C'est aussi le havre où il peut épancher ses souffrances. On pourrait penser que « les lois sur les étrangers » dont il est question à un moment donné du texte et qui

sévissent dans le pays de l'exil ne sauraient avoir de prise sur ce territoire-là.

Pourtant, il suffit d'élargir l'espace de la page vers un champ littéraire un peu plus vaste : celui de la littérature maghrébine d'expression française pour deviner les réticences auxquelles l'auteur, Mohammed Dib, a pu se heurter. Roger Fayolle<sup>17</sup> reprend l'article de *Ruptures* dans lequel Dib s'exprime :

*« Dans une seconde séquence, Dib évoque, aussi abruptement, le vol de la langue française, qu' « ont commis les écrivains maghrébins ». C'est une insupportable audace aux yeux des Maîtres-jurés de la littérature parisienne qui font comme si la langue française leur appartenait. [...]*

*« Mais qui des uns, devrait remercier les autres ? Et si, parce que nous en mangeons aussi de ce gâteau, nous lui apportions quelque chose de plus, lui donnions un autre goût ? Un goût qu'ils ne connaissent pas ? » »*

L'espace littéraire n'est pas exempt de préjugés. La situation de l'auteur est inverse de celle de Lyyl et son père. Le père et la fille se cherchent une langue spirituelle commune qui transcende les différences entre leurs langues maternelles. Pour Mohammed Dib, comme pour beaucoup d'écrivains maghrébins, bien que parlant et écrivant le même français qu'un « écrivain parisien », la langue ne permet pas de dépasser et transcender les différences de cultures et d'origines. Comme le souligne Roger Fayolle<sup>18</sup> dans son article, il n'est peut-être pas facile pour les écrivains parisiens d'admettre que les écrivains venus du Maghreb soient

---

<sup>17</sup> Article « *Ecrivains, écrits vains ?* » in revue *Itinéraires* consacrée à Mohammed Dib

<sup>18</sup> *ibid.*

capables de donner « *de nouveaux pouvoirs* », un nouveau goût à la langue française.

Bien que roman francophone, *Neiges de Marbre* ne laisse pas transparaître ses origines maghrébines. Moins dans le contenu que dans sa forme même. Le roman se distingue de certaines œuvres de jeunesse qui sous la forme d'autofiction évoquent l'itinéraire en rupture avec une société archaïque de type patriarcal et l'émancipation d'un narrateur révolté. Mohammed Dib a pu le faire avec la trilogie consacrée à l'Algérie, Chraïbi avec *Le Passé Simple* ou encore Memmi avec *La Statue de Sel*. Mais avec *Neiges de Marbre*, et l'ensemble de la trilogie nordique, Dib montre sa capacité à sortir du cadre de son pays d'origine. Peut-être parce qu'une certaine littérature avait donné à lire aux lecteurs occidentaux les clichés dont ils raffolaient. Devant cette littérature de la facilité, « *la plupart des romanciers du Maghreb ont pourtant signifié leur refus de jouer un tel rôle et de se laisser enfermer dans les frontières de ce Maghreb pour touristes* ». <sup>19</sup>

Avec *Neiges de Marbre*, Mohammed Dib réussit le pari fou de créer une œuvre universelle, une œuvre d'une profonde unité mais une œuvre en fragments tant elle relève de genres différents. La forme romanesque, à l'image de Lyyl, est protéiforme. Nous l'avons déjà vu au fil du texte, la prose poétique envahit l'écriture et plus particulièrement dans les

---

<sup>19</sup> Roger Fayolle in *Itinéraires*

descriptions extérieures participant à réinventer et rendre onirique cette Finlande, même s'il n'en est jamais explicitement question :

*« Vous vivez aussi parmi les arbres filles, les bouleaux. Têtes folles qui s'exhibent en parures cousues de paillettes d'or déjà en août trop légères. Sur leurs membres à la blancheur d'hermine, transparentes, ces toilettes vous font pressentir le désastre. » (p133)*

*« Et le jardin se fait destin transparent. Seulement des ombres le traversent. Je cherche encore le ciel par dessus la futaie de bouleaux. Il est maintenant désencombré de son nuage unique. Il est d'un bleu doré, qui a mûri. Un ciel d'Islam. Si j'ouvrais les bras ? Sait-on si tout ce bleu ne viendrait pas comme un grand oiseau s'y blottir. » (p164)*

Le paysage acquiert une dimension temporelle éternelle grâce au présent qui suspend le vol du temps. Il s'anime, s'anthropomorphise : « *des arbres filles : les bouleaux* » ou s'animalise : « *comme un grand oiseau* ». La luminosité (« *paillettes d'or* », « *doré* ») et la couleur, le bleu du ciel, lui donne également vie. Pourtant la blancheur est là qui plane et rôde sur ce tableau : « *la blancheur d'hermine, transparentes, ces toilettes vous font pressentir le désastre* », « *Et le jardin se fait destin transparent* ». Cette transfiguration imaginaire du réel n'en laisse pas moins s'exprimer les augures de l'aliénation. Mais le caractère protéiforme du roman ne semble pas être une des manifestations symptomatique et narrative de l'aliénation.

La trame narrative s'enrichit des chansons enfantines qui accompagnent le sommeil de l'enfant, chansons qui se transmettent d'une génération à

une autre, d'une mère à son fils puis d'un père à sa fille, charriées du continent africain jusqu'au septentrion :

*« Tout en haut des arbres  
Dors, mon bébé, dors*

*Dors, le vent soufflera  
Tout en haut des arbres,  
Le vent te bercera*

*Un rayon de soleil,  
Un rayon sur l'eau  
Comme un sourire pour toi ...*

*Sur l'eau jouera, sur l'eau sourira. » (p56/57, 215)*

C'est à peine surpris que le lecteur de *L'Infante Maure* voit surgir au détour du récit de la mère cette chanson :

*« Je n'en veux pas des étoiles ;  
Je n'en veux pas des océans ;  
Je veux la Pologne avec des pommes  
De terre grosses comme un poing.*

*Dors, mon petit, dors,  
Ta mère est partie pour Pariiis !...*

*Dors, mon petit dors,  
Maman est partie pour Pariiis !... » (p44)*

D'un continent à l'autre, les mots et références changent mais le refrain lui reste presque le même.

La tradition des devinettes elle aussi se transmet tel un héritage culturel, de la grand-mère au narrateur et de celui-ci à sa fille, jusqu'à former une ronde :

*« Je me suis plusieurs fois demandé d'où me vient ce goût, qui me demeure encore à mon âge, et que j'ai inoculé à Lyyl. Je me pose encore la question. Je crois savoir. De ma grand-mère. Quand, enfant, j'allais lui rendre visite, elle me gardait des jours et des jours de suite. Mon lit était installé dans sa chambre. Le soir, à peine couchés, elle et moi, les lampes soufflées, un autre monde s'éveillait pour nous, s'illuminait. Le monde du merveilleux. » (p188)*

La réminiscence du narrateur débute elle même comme une devinette, avec une interrogation : *« Je me pose encore la question »*, l'élucidation progressive : *« Je crois savoir »*, et la réponse définitive : *« De ma grand-mère »*. L'origine de la devinette est quasiment posée sous forme de devinette, elle est mise en abîme.

Ce procédé de la mise en abîme, avant d'être répertorié comme une figure de style, appartient au vocabulaire du théâtre. Et dans *Neiges de Marbre*, nombreuses sont les séquences qui pourraient être transcrites sous forme théâtrale. En témoigne ce passage inaugurant le jeu des devinettes :

*« C'est à table surtout, là est le plus souvent le théâtre de nos défis.  
Et j'attaque :  
¾ Il s'habille quand il fait chaud  
Et se déshabille quand il fait froid.  
¾ L'arbre, répond-elle instantanément. » (p107)*

Outre la présence du mot *« théâtre »*, ce passage relève d'une mise en scène évidente. En effet, le narrateur plante le décor : *« C'est à table surtout »*, et donne le ton : *« nos défis »*. Certaines indications romanesques prennent des allures de didascalies : *« Et j'attaque »*,

« *instantanément* ». L'enchaînement des devinettes pourrait quant à lui faire penser à un procédé de stichomythie.

Au chapitre « La cerisaie » (qui emprunte lui-même son nom à une pièce de Tchekov), on peut lire cette phrase du narrateur : « *J'assistais à cette fin de partie* » (p82) qui n'est pas sans nous rappeler une pièce de Beckett.

La devinette fait jaillir le souvenir d'enfance. Souvenir qui appelle à lui ce « *monde du merveilleux* » qui prend vie à la nuit tombée. Nous pouvons relever une antithèse évidente entre « *les lampes soufflées* » évoquant l'obscurité, moment propice au sommeil et « *un autre monde s'éveillait pour nous, s'illuminait* ». Le champ lexical est ici celui de la lumière. Et nous retrouvons le couple oxymorique qui parcourt à nouveau le roman tout entier.

Le narrateur évoque « le monde du merveilleux [qui] ouvrirait ses portes d'or .» (p188). Ces portes en appellent d'autres vers elles, celles du conte d'Ali Baba qui s'ouvrent grâce à la formule magique « Sésame, ouvre-toi » et donnent accès à la caverne aux trésors.

La thématique de la porte est récurrente dans *Neiges de Marbre* :

« *Pourquoi ferme-t-on les yeux à la seconde précise où les portes du Jardin d'Eden s'écartent ? A cause de la trop grande lumière qui en déferle ? Il faut y rentrer les yeux grands ouverts. Mes yeux sont grands ouverts.* » (p35)

*« Elle n'a pas recommencé, depuis. Mais comme une porte est restée ouverte. Une porte ouverte peut donner sur autre chose, peut cacher la peur. Et tu sens qu'elle est dedans. Tu t'es ouvert en ouvrant la porte. » (p131)*

*« Alors nous nous sommes cousu les yeux pour aller plus droit sur l'obstacle, sur plus de portes qui ne s'ouvrent pas,  $\frac{3}{4}$  plus sûrement. » (p174)*

*« Et elle (Lyl) a pris soin de tirer la porte derrière nous, ce n'est pas la première fois non plus, chose qui ne plaît pas beaucoup à sa mère. [...] Se sent-elle rejetée par cette porte fermée ? Ce ne peut être que cela, exclue, enfermée dehors. » (p193)*

On la retrouve même au début de *L'Infante Maure* :

*« Je ne crie pas à cause du silence, et cette chose retourne derrière la porte. Parce qu'elle est entrée et vous ne vous en êtes pas aperçu. Elle est donc retournée derrière la porte mais elle est toujours là. » (p10)*

La signification de cette porte est polysémique. On peut voir qu'il n'y a pas de manichéisme entre la position ouverte et la position fermée de la porte. La porte ouverte peut aussi bien symboliser le passage : *« à la seconde précise où les portes de l'Eden s'écartent »* ; que l'intrusion de l'inconnu, la menace du danger : *« Une porte ouverte peut donner sur autre chose, peut cacher la peur »*. De même, la porte fermée est ambivalente, tantôt obstacle : *« pour aller plus droit sur l'obstacle, sur plus de portes qui ne s'ouvrent pas »*, tantôt signe de bien-être, de sécurité pour Lyl et son père : *« Et elle a pris soin de tirer la porte derrière nous »*. Dans ce même passage, la porte revêt ses deux visages,



positif pour Lyyt et son père mais négatif en ce qui concerne Roussia :  
« *Ce ne peut être que cela, exclue, enfermée dehors* ». Le narrateur en arrive à cette formulation presque oxymorique « *enfermée dehors* », l'enfermement supposant un lieu clos comme celui qui abrite le narrateur et sa fille. Ici c'est l'espace extérieur qui pèse sur Roussia.

Le narrateur évoque l'accès à un espace privilégié, espace auquel on accède grâce à un sésame : les portes du merveilleux : « *Il ouvrait ses portes d'or. Portes, attention...* » (p188), l'espace du conte. Dans l'enfance du narrateur, le conte est nimbé de mystère, est très ritualisé :

« *Portes, attention, qu'à aucun prix elle n'aurait consenti à me faire franchir autrement que la nuit. Pourquoi ? Pas une fois, elle n'oubliait sa recommandation : " Jamais en plein jour. Tu ne réclamera jamais qu'on te raconte des histoires, tu n'en écouteras jamais. En plein jour. Tu attraperas la teigne et tu finiras avec un crâne aussi nu que ton genoux."* » (p188)

L'expression « *faire franchir* » évoque le vocabulaire anthropologique d'un rite de passage, d'initiation. De plus la cérémonie est rythmée par les paroles de la grand-mère, paroles immuables : « *Pas une fois, elle n'oubliait sa recommandation* », qui se transforment en litanie. L'adverbe temporel « *jamais* » martèle quasiment chaque phrase, on le retrouve même dans « *pas une fois* » qui lui est synonyme, cet adverbe fait peser l'interdit, l'impossibilité de la transgression. La parole reste voilée, telle celle d'un oracle. Elle est cyclique. L'interdiction débute avec cette formule « *Jamais en plein jour* » et s'achève avec celle-ci, à

peine modifiée par la ponctuation : « ...*jamais. En plein jour.* ». Le fait qu'elle soit éclatée ne lui donne que plus de poids. Ce n'est qu'à la fin que l'interdit est élucidé, explicité par cette croyance populaire qui prend des allures de mauvais sort.

Malgré son caractère irrationnel, cette tradition pèse encore sur le narrateur même s'il ne l'a pas transmise à sa fille :

*« Jusqu'à ce jour, une crainte m'en reste, dirait-on. Je le sens à la réticence que j'ai à commencer une histoire, quand Lyyll m'en demande une : je louche malgré moi, avec un petit pincement au cœur, vers le grand jour, s'il fait jour, puis vers la crinière qui la coiffe. Des fois que ça lui arriverait. » (p189)*

C'est une autre tradition, héritée de sa grand-mère, que le narrateur lègue à Lyyll, celle de la formule magique qui achève le conte :

*« Fil rouge, fil jaune et fil enfilé de perles. Les grosses pour moi, les petites pour toi.*

*) Mais papa, que viennent faire ces perles ici ?*

*) Ces perles ? C'est un signal comme ça. Le signal que l'histoire est finie. Ma grand-mère terminait ses contes juste de cette façon. Alors je pouvais fermer les yeux et les oreilles, et m'endormir.*

*) Mais encore quelle histoire de chien est-ce là ? » (p207)*

La petite fille a d'ailleurs bien intégré cet héritage paternel, elle le porte en elle au point de le transmettre plus tard à sa mère (qui fait preuve du même étonnement qu'elle) dans *L'Infante Maure*, inversant la chaîne logique de transmission :

*« ... Nous sommes allés le long de la route, nous avons trouvé un sac de perles : les grosses pour moi, les petites pour toi ...*

*Maman :*

*) Quelle jolie histoire ! Et qui finit bien.*

) *N'est-ce pas, maman ? Je te l'ai dit.*  
) *Je n'ai seulement pas compris pourquoi on trouve ces perles sur la route, si elles ont le moins du monde quelque chose à faire avec l'histoire. Mais c'est joli aussi.*  
) *La bas, les contes finissent toujours comme ça, avec les perles. »*  
(p125)

Dans *Neiges de Marbre*, la limite entre la réalité et le réel est souvent mince.

En témoigne ainsi l'histoire de la petite Lyyli belle qui cherche la perle du bonheur :

«) *Il était une fois une petite fille, très mignonne, qui s'appelait Lyyli ...*  
) *Presque comme moi.*  
) *Mais avec un i en plus et un point sur le i.*  
) *J'ai dit : presque comme moi. Même avec un i en plus et ce point sur le i. Ca n'y change pas grand-chose »* (p86)

A la fin du roman, on peut élucider un passage à la lumière de cette histoire de Lyyli belle :

« ) *Alors comme moi, dit-elle.*  
) *Non pas comme. C'est toi.*  
) *C'est ça. Tu as trouvé le mot qu'il faut.*  
*Elle en est convaincue, elle. Et moi ? Moi aussi. Elle est aux anges.*  
*Et tout est là. O Lord, tout est là. »* (p216)

Le narrateur gomme la conjonction adverbiale « *comme* » : « *Non pas comme* » qui établit un rapport de comparaison pour poser un rapport d'égalité : « *C'est toi* » dans lequel rien ne vient s'interposer. Grâce à

cette abolition, le personnage du conte se confond avec celui du roman et donnera Lyyli Belle (avec une majuscule cette fois) ou *L'Infante Maure*.

La fillette bascule d'elle même dans la fiction puisqu'elle dit dans son chapitre, « *Lyyli dit et voilà* » :

*« Papa, lui, coud des histoires, plutôt c'est sa voix. Tout le temps et je regarde sa bouche qui coud et les dents qui cousent dans sa bouche, regarde simplement et regarde, je n'écoute plus. C'est que sa voix m'a déjà cousue dans l'histoire, une histoire chaude comme une main, comme sa main. » (p41)*

La fillette remotive la langage grâce à ses métaphore d'enfant ; « *Papa, lui, coud des histoires* ». C'est la remotivation du mot « rapsode » signifiant « celui qui coud » qui est le point de départ de la métaphore filée<sup>20</sup>. L'emploi du verbe coudre ne révèle-t-il pas que la fillette a interprété à sa façon l'histoire du « *fil rouge, fil jaune, fil enfilé de perles* » ? Elle-même participe à la fiction dans la fiction : « *C'est que sa voix m'a déjà cousue dans l'histoire* ».

Plus loin, ce sont les paroles de la fillette qui sont placées sous l'aura du conte quand son père écrit :

*« Et quand l'impossible récit s'arrête, ce n'est pas qu'il ait pris fin, c'est qu'il faut bien en interrompre le fil à un moment ou à un autre, Chahriyar lui-même autorisait Schéhérazade à laisser le sien en suspens jusqu'au lendemain. » (p147)*

Les *Mille et Une nuits* sont ainsi convoquées pour évoquer la suspension de la parole, et c'est toute la tradition orale de la culture arabe qui

---

<sup>20</sup> cf. article de M.Mathieu in *Itinéraires*

remonte telle une bouffée originelle (plus qu'une bouffée d'orientalisme) dans le récit.

Les histoires se succèdent dans le récit, souvent sous forme d'allégories. Ainsi, l'histoire du petit chien, histoire que le narrateur raconte à l'absente dans la chapitre « *Mouette, mouette* », semble être une allégorie de la relation qui unit le narrateur à sa fille. Un chiot perdu choisit de suivre le narrateur.

Mais petit à petit, l'animal prend des traits humains : « *Peu après, il me prend un doigt. Ah, oh !, me dis-je. Il est comme ces enfants qui, au lieu de donner la main, aiment mieux tenir le doigt de leur maman ou de leur papa* » (p204). On constate à quel point la frontière est mince entre l'humain et l'animal, même si nous avons plus l'habitude de trouver des références au loup dans *Le Sommeil d'Eve* où le nom secret de Faïna est Louve, dans *L'Infante Maure* où Lyyli Belle évoque souvent la bête sauvage pour parler de son père :

« *Alors papa, pour elle, a ses regards de loup.* » (p21)

« *) Parce qu'il y a un loup en toi aussi, papa.* » (p23)

« *Papa qui l'écoute sans perdre un mot, sans détacher d'elle ses yeux de loup...* » (p47)

Lyyli elle-même évoque le regard de son père en ces termes :

« *Celui de papa se fait très doux, à des moments, comme le regard d'une bête inconnue.* » (p45)

Dans l'histoire du petit chien, ce dernier devient un fardeau pour le narrateur : « *brusquement il se fait lourd, lourd* » ; à tel point que le narrateur laisse échapper cette sentence : « *Mais non, d'un bien, un mal est décidément en train de sortir.* » (p206). Comment ne pas rapporter ce poids que devient soudainement l'animal affectueux à l'intensité des sentiments unissant LyyI à son père, intensité qui rend d'autant plus déchirante la séparation. Le narrateur n'avait-il pas émis le souhait d'une délivrance : « *Vole, mouette ...Je te libère de moi, libère-moi de toi.* » (p201) ?

Quelques pages plus loin, c'est le narrateur qui endosse la peau du petit chien et devient fardeau :

*« Comment en arrive-t-on là ? Cela s'est produit ... Non, je ne sais plus. Je n'avais pas le droit de te suivre. Tu avais ce bébé dans les bras et je t'avais suivie. Le souvenir s'arrête là, sans plus, là. »* (p210)<sup>21</sup>

La sentence énoncée à peine quelques lignes plus loin pourrait être la « morale » du conte, c'est malheureusement celle de la vie du narrateur :

*« La vie ne nous donne rien qu'elle nous permette de garder. Elle m'a repris ce qu'elle m'a donné, plus vite encore qu'elle me l'a donné. Mais moi, je suis incapable de me déprendre. »* (p210/211)

Le narrateur a fait durant tout le roman l'expérience de la dépossession jusqu'à l'aliénation et ici, les champs lexicaux en présence s'articulent autour de la dialectique possession / dépossession : « *donne* »,

---

<sup>21</sup> non souligné dans le texte

« garder », « m'a donné », « me l'a donné » / « repris », « déprendre ».  
de plus, le narrateur se caractérise par sa fonction objet : « elle m'a repris  
ce qu'elle m'a donné, plus vite encore qu'elle me l'a donné ». Et quand  
bien même il est sujet, l'adjectif attribut est porteur de négativité : « Mais  
moi, je suis incapable de me déprendre ».

La morale de sa propre histoire ramène le narrateur à son aliénation.

Nous voyons donc que l'écriture dibienne est des plus protéiformes :  
prose, poésie, conte, devinette, théâtre, paroles sacrées. Le roman ne se  
laisse pas enfermer dans un seul genre et échappe à toute tentative de  
classification. Cette écriture qui relève de la mosaïque n'en confère pas  
moins une profonde unité au roman. Elle n'est cependant pas salvatrice.  
La fragmentation, qui comme nous l'avons vu est une des manifestations  
narratives de l'aliénation, vient cette fois-ci troubler, contaminer le  
souvenir.

### **B/ La fragmentation du souvenir :**

Les souvenirs sont eux aussi atteints de la symptomatique fragmentation  
qui ne semble épargner qu'une seule personne dans le roman : Lyyll.  
Nous pouvons observer deux types de souvenirs bien distincts : ceux  
d'été principalement constitués de séquences matinales et ceux d'hiver,

saison de l'absence. Cette dualité vient compléter l'autre couple qui parcourt tout le roman : ombre / lumière.

Nous pouvons ordonner les souvenirs en différentes séquences bien précises et souvent successives :

- ) scènes du matin au réveil
- ) scènes du petit déjeuner
- ) scènes de départ à l'école
- ) scènes de départ à l'aéroport.

On peut remarquer les formules récurrentes qui inaugurent ces séquences matinales :

« *Lyl, le lendemain au réveil...* » (p46)

« *Déjà le matin, l'aube plutôt, qui me surprend les yeux ouverts. Lyl aussi est réveillée, je le sens.* » (p59)

« *Un pépiement réitéré, pou, pou, pou...* » (p61)

« *Déjà tôt le matin...* » (p96)

« *Ce matin...* » (p106)

« *Encore un, de matin...* » (p110)

« *Depuis, c'est le matin, un nouveau matin flambant neuf* » (p112)

« *Des pépiements, ou quelque chose qui y ressemble.* » (p145)

Ces courtes phrases (nominales pour la plupart d'entre elles) se répondent les unes aux autres. On pourrait les comparer à autant



d'indications scéniques, théâtrales aussi bien que cinématographiques.

On peut dresser la même typologie pour les scènes de petit déjeuner :

*« A table, elle s'occupe de son porridge et non, comme les autres matins, le verbe haut, de tout et de rien simultanément. » (p46)*

*« Au bout de la table, sur sa chaise à elle, Lyyl est bien encadrée, sa mère d'un côté, sa grand-mère de l'autre. » (p49)*

*« C'est à table. C'est l'heure du petit déjeuner. » (p62)*

*« Le petit déjeuner se prolonge, un vrai repas. » (p97)*

*« C'est à table surtout, là est le plus souvent le théâtre de nos défis. » (p107)*

*« Maintenant débarrassée, après le petit déjeuner, la table de la cuisine est convertie en terrain où Lyyl fait pousser une ville. » (p146)*

Les mêmes notations se multiplient à tel point que l'on peut évoquer la ritualisation du quotidien. L'enfant a besoin de repères qui jalonnent et structurent sa journée. Mais la nécessité n'en est-elle pas d'autant plus grande pour le narrateur ? En effet, ce dernier s'émerveille, tient à noter, consigner chaque détail, chaque matin auquel il assiste pour graver le plus de souvenirs possible. C'est pour cette raison qu'il insiste à ce point sur la dimension spatio-temporelle (« *le matin* », « *à table* ») même si la temporalité reste imprécise. La seule date précise n'apparaît qu'à la fin du roman : « *samedi 23 Juillet, veille de ton anniversaire, ce rêve, Roussia...* » (p209), incipit du chapitre « *L'enfant nue* ».

Les scènes de départ à l'école garderie obéissent elles aussi à un rite bien précis, rite auquel la fillette ne déroge jamais.

« *Au-re-voir-pa-pa !*

*Et la bouche encore pleine, je me lève et descends aussi. Je me poste à la fenêtre qui au rez-de-chaussée donne sur le jardin. Je les regarde toutes les deux s'éloigner dans l'allée centrale, Lyyl derrière sa mère, Lyyl qui fait trois pas et se retourne pour m'adresser un adieu de la main sachant, fine mouche, où je me tiens et comme je l'observe, qui fait encore trois pas, m'adresse un nouveau signe. [...] Encore trois pas, elle se retourne, m'adresse un signe » (p 51)*

« *Dis-moi au revoir.*

*Ce que je fais. Roussia survenue entre temps l'entraîne pour ne pas dire la traîne.*

*Se retournant tout de même, Lyyl me fait des petits signes de sa main libre, poursuit son manège sans se retourner, jusqu'au portail dont j'entends le claquement lorsqu'il se referme. » (p149)*

La scène de la séparation matinale est un moment privilégié entre Lyyl et son père. La fillette met un point d'honneur à ce que ce rituel, cette cérémonie s'exécute dans les règles de l'art. Peut-être n'est-elle que trop habituée à voir partir son père, à le voir mourir comme elle le dit dans le chapitre « *Lyyl dit et voilà* ».

Le contenu de la parole reste le même : « *Au-re-voir-pa-pa* », « *Dis-moi au revoir* », c'est du moins toujours Lyyl qu'on entend parler. La mise en scène ne saurait se passer du « *signe* » de la main que la fillette adresse à son père. Ce dernier fixe par l'écriture les moindres détails, les moindres gestes de Lyyl et à nouveau nous pouvons évoquer des indications scéniques. La description est si précise que le lecteur assiste et vit cette scène d'au revoir.

L'écriture fait revivre grâce à la répétition chacune de ces scènes, et se fait mimétique : elle devient écriture de la répétition :

*« Lyl qui fait trois pas et se retourne pour m'adresser un adieu de la main [...] qui fait encore trois pas, m'adresse un nouveau signe. [...] Encore trois pas, elle se retourne, m'adresse un signe ».*

Le chiffre trois semble contaminer l'ensemble de ce passage puisque chaque terme est répété exactement trois fois. De plus, la dernière phrase est construite suivant un rythme ternaire. Après avoir décomposé les mouvements de la fillette, comme si le film passait au ralenti devant nos yeux, le narrateur prend un certain recul. Comme s'il tentait d'analyser, de transcrire les sentiments qu'il éprouve à la suite de telles scènes :

*« Comme dans la nostalgie, l'inassouvissement d'un songe, cette scène se répète chaque matin. Si je ne faisais que la rêver ? » (p51)*

*« Une scène, pareille scène, qui s'est renouvelée combien de fois, je ne saurais le dire : chaque fois pourtant le cœur me manque et s'ouvre en moi le même désert de solitude » (p149)*

Le narrateur est conscient de la répétition des scènes et paradoxalement, l'écriture du ressassement l'amène à produire la même réflexion succédant à ces scènes de départ à la garderie. Le narrateur dévoile les sentiments qui l'assaillent. On peut ainsi noter l'opposition (« *pourtant* ») entre la répétition de la scène : « *qui s'est renouvelée combien de fois* » et la répétition du sentiment de vide, d'absence : « *chaque fois ... le cœur me manque...* ». Il semble que le narrateur ne puisse se résoudre à voir partir sa fille, il ne s'habitue pas à son départ,

c'est pour cette raison que la scène est récurrente dans le roman. Cette séquence de séparation quotidienne, bien qu'unique à chaque fois qu'elle se produit, est propice à l'épanchement de la douleur du narrateur. La douleur, la déchirure surgissent au détour d'une métaphore : « *et s'ouvre en moi le même désert de solitude* ». L'immensité, l'incommensurabilité du sentiment d'abandon ne sauraient trouver expression plus touchante.

L'expression du sentiment personnel laisse ensuite place à l'universalisation de ce sentiment :

*« L'instant où le manque sait être le plus aigu, une scène prête à se reproduire longtemps après, des mois, un an, ) ou des années avant. Le manque, au moment où elle se répète, au moment où ce qui, revenu, passe sans passer. » (p51/52)*

Le narrateur se place dans une atemporalité totale puisque futur (« *longtemps après, des mois, un an* ») et passé (« *des années avant* ») sont confondus, fusionnent et participent à l'éternisation, la suspension du temps : « *passe sans passer* ». Et cette phrase tout en retenue : « *L'instant où le manque sait être le plus aigu* », phrase qui tente de dire le vide, l'absence, de les combler.

La réflexion du narrateur trouve une résonance en chacun de nous. De l'expression d'un sentiment personnel, qu'il universalise ensuite, le narrateur s'approche au plus près de ce que chaque lecteur a pu ressentir,

éprouver. Les scènes de départ à la garderie augurent d'autres scènes de départ beaucoup plus déchirantes celles-ci, de séparation à l'aéroport.

On peut relever deux séquences qui relatent le départ dans ce qu'il a de définitif, deux scènes qui se font écho l'une l'autre :

*« Je les conduis à l'aéroport de Roissy, il est midi, elles vont prendre l'avion pour rentrer au pays. Des mois, presque un an, l'été ; puis l'automne, puis l'hiver, et c'est le printemps maintenant. Lyyll s'engage déjà dans l'une de ces gorges de verre qui mènent à la terrasse d'embarquement, le noir infatigable tapis roule sous leurs pas, les emporte, l'une et l'autre. Elle perdent contact avec la terre ferme sous mes yeux et je les regarde partir. A présent, Lyyll donne la main à Roussia. Tournée vers moi de l'autre main, elle me fait des signes d'adieu. Du haut de ses trois ans seulement alors et comme elle vient de le faire dans le jardin, en partant pour son école. De Roussia, je n'aperçois plus que le bas de la robe. Lyyll se détache encore en pied, mais le boyau mécanique l'aspire. De plus en plus, il l'aspire. Puis deux voyageurs avant que la chose, l'avalement ne se produise et qu'elles ne disparaissent tout à fait, posent leurs grosses godasses sur le tapis de gomme, se plantent entre nous. Il y a toujours et partout de ces ballots qui ne remarquent jamais rien. A peine puis-je voir Lyyll, du coup. Elle s'en rend compte, elle se détourne ayant compris que c'est la fin. Le dos, c'est tout ce que je discerne d'elle. Figé à ma place, je reste le regard braqué dans sa direction et, surprise, je décèle la petite main qui remue derrière ce dos ! Elle s'entête, Lyyll, à m'envoyer des signes. Je les reçois malgré ces deux ballots de voyageurs. Elle ne renonce pas, ne désespère pas, ne m'abandonne pas. Repliée derrière elle, sa main sur fond de manteau bleu marine continue à s'ouvrir, se refermer, tentant l'impossible. [...] Mes yeux ne s'attachent plus qu'à ces doigts minuscules et aux signes qu'ils m'adressent. Qu'ils me font peut-être encore maintenant que je ne les ai perdus de vue. » (p52/53)*

*« Je pensais que je ne reverrai plus Lyyll, nous nous quittons, Roussia et moi, en mauvais termes, nos relations étaient au plus mal. Inévitable, sans retour, la rupture se consommait devant ce tapis de gomme noire tandis qu'il glissait dans le tube de verre et emportait l'une après l'autre ses proies, victimes impavides s'acheminant vers le ciel des destins accomplis, les empyrées où*

*Roussia et Lyyl avaient déjà disparu dans un mouvement d'uniforme, de fatidique ascension qui ressemblait davantage à une chute dans l'abîme. Immobile devant le conduit qui avait l'air d'aller en se rétrécissant, je les voyais pourtant présentes, leurs deux silhouettes toujours remontant vers les mêmes empyrées qui n'étaient qu'un gouffre. Et la voix des cauchemars, déchaînée, hurlait : plus jamais, plus jamais... » (p54)*

On retrouve dans les deux passages la même image de « *l'infatigable noir tapis de gomme* », « *ce tapis de gomme noire* ». Le premier aéroport est localisé avec précision : « *à l'aéroport de Roissy* », ce qui est rare dans *Neiges de Marbre* puisque les lieux sont la plupart du temps des lieux de nulle part. Cette précision du lieu apporte un effet de réel au texte, effet qui est supplanté très vite par la transfiguration du réel opérée ici. L'aéroport se métamorphose, est doté de caractéristiques anthropomorphes et, tel un Minotaure, ingère les voyageurs. On voit ainsi apparaître le champ lexical de la digestion : « *l'une de ces gorges de verre* », « *le boyau mécanique l'aspire* », « *il l'aspire* », « *l'avalement* » (p52) et « *le tube de verre* » (p54). La métaphore est filée puisque les voyageurs deviennent des « *proies, victimes impavides* » (p54).

Le premier extrait a tout d'une épreuve initiatique, avec ses opposants : l'hostilité des éléments extérieurs, l'obstacle que représentent les « *deux ballots de voyageurs* » qui s'interposent entre Lyyl et son père ; le seul adjuvant étant la fillette qui envoie malgré tout ses signes : « *Elle ne renonce pas, ne désespère pas, ne m'abandonne pas* ». Cette phrase au

rythme ternaire est parfaitement équilibrée (chaque membre contient exactement six syllabes), c'est pourquoi elle a une résonance particulière dans l'oreille du lecteur. On observe également une gradation dans l'intensité exprimée par les verbes, gradation qui trouve son paroxysme dans ce cri retenu du narrateur : « *ne m'abandonne pas* ». Lyyl, comme nous l'a déjà révélé son nom secret (Non), est du côté de la négation, mais de la négation synonyme de persévérance (préfigurant ainsi Lyli Belle de *L'Infante Maure*), de résistance à l'image d'une héroïne tragique, d'une Antigone :

« *Et bien tant pis pour vous. Moi je n'ai pas dit « oui » ! [...] Moi, je peux dire « non » encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seule juge.* »<sup>22</sup>

Dans le deuxième extrait, on retrouve cette notion de tragédie : « *victimes impavides s'acheminant vers le ciel des destins accomplis, les empyrées où Roussia et Lyyl avaient déjà disparu dans un mouvement d'uniforme, de fatidique ascension qui ressemblait davantage à une chute dans l'abîme* ».

La signification étymologique du lexème tragédie est ici clairement signifiée, c'est ce qui doit arriver : « *destins accomplis* », « *fatidique* ». Le lecteur a l'impression d'assister à un sacrifice antique : « *victimes* », « *ciel* », « *empyrées* ». Les voyageurs sont immolés sur l'autel de l'aéroport. On observe également une inversion du mouvement. Alors

---

<sup>22</sup>p78 in *Antigone*, de Jean Anouilh, Ed. La Table Ronde

qu'un mouvement vertical ascendant domine le texte : « *s'acheminant vers le ciel* », « *les empyrées* », « *dans un mouvement [...] de fatidique ascension* » ; les valeurs sont inversées : « *qui ressemblait davantage à une chute dans l'abîme* ». Le mouvement vertical est descendant cette fois-ci et semble conduire les voyageurs-victimes tout droit vers l'enfer.

Cette transfiguration du réel par le narrateur appelle à elle un des dessins de Lyyl. La fillette fait preuve d'une imagination plus que fertile pour donner un nom à ses œuvres. Après avoir achevé l'un d'entre eux, voici son commentaire :

« " *Ce sont deux montagnes, une blanche et une noire. Il y a un pont qui mène par-dessus. Au milieu, c'est le trou du destin et de l'autre côté il y a de la pulpe dure.* " » (p152)<sup>23</sup>

Et le narrateur de reformuler en lui les paroles de Lyyl : « *l'abîme du destin* » (p152) qui synthétise en une seule ces deux expressions : « *le ciel des destins accomplis* » et « *un chute dans l'abîme* ».

Après ces scènes de départ inéluctables, on observe un changement dans la narration du souvenir. Le narrateur doit substituer sa parole, ses mots à ceux de Roussia. Ainsi, juste après un scène de départ à l'aéroport, on peut lire cette indication : « *Roussia raconte* » (p55). C'est donc Roussia qui prend le relais indirectement dans la narration.

---

<sup>23</sup> non souligné dans le texte



Ce sont des souvenirs qui n'en sont pas puisque la formule incantatoire qui leur donne corps est :

« *Je n'y étais pas. C'est Roussia qui raconte.* » (p119)

« *Je n'y étais pas. C'est Roussia qui raconte.* » (p119)

« *Je n'y étais pas. Une fois, Lyyl a confié à Roussia...* » (p120)

« *C'est Roussia qui raconte .* » (p120)

« *Roussia raconte encore ...* » (p121)

L'écriture du ressassement trouve toute son ampleur dans cette litanie qui envahit l'espace du texte en moins de deux pages.

L'effacement du sujet est évident pour le narrateur qui est porteur d'une négation, négation d'autant plus pesante qu'elle affecte un verbe d'essence : le verbe être. Comme dans tout le roman, Roussia et le narrateur sont séparés, ici c'est la ponctuation qui symbolise l'incommunicabilité et confine chacun dans une phrase différente : « *Je n'y étais pas. C'est Roussia qui raconte* ». De plus, l'insistance est portée sur Roussia grâce au présentatif « *C'est Roussia qui* ». Le temps également sépare les deux personnages. Le narrateur est du côté du passé alors que Roussia participe au présent de la fillette (« *Je n'y étais pas* », « *Roussia qui raconte* »). Roussia devient le seul intermédiaire possible pour combler le vide de l'absence. Ce n'est qu'en se réappropriant ces bribes, ces fragments de vie auxquels il n'a pas assisté que le narrateur peut essayer maintenir le lien avec Lyyl.

Les souvenirs non plus n'échappent pas à la fragmentation, ils tentent de recréer le temps écoulé depuis l'absence du narrateur. Ils ont une réelle fonction unificatrice mais soulignent en même temps le vide, le blanc de l'absence.

### **C/ La blancheur :**

A l'image de la fragmentation, l'apparition de la blancheur est une des manifestations narratives de l'aliénation. La blancheur pour dire l'absence, le blanc pour dire le vide, le manque. Le blanc pour dire, symboliser l'indicible. Quand le monde extérieur n'est plus qu'une présence brumeuse, quand les êtres ne sont plus que des fantômes, que reste-t-il ?

La blancheur apparaît pour la première fois (indirectement) dès le titre, seuil liminaire du roman : *Neiges de Marbre*. Les deux lexèmes connotent bien évidemment tous les deux la couleur blanche. L'association des deux termes interpelle immédiatement le lecteur. En effet, la dureté du marbre contraste avec la consistance de la neige. Le pluriel attire lui aussi l'attention sans qu'on puisse pourtant l'explicitier.

Nous avons déjà vu que l'élucidation du titre est assez tardive dans l'économie du roman :

*« Puis j’entrevis Roussia. [...] Toute nue, elle allait, elle foulait la neige de marbre. » (p131)*

C’est la seule et unique fois que le titre légèrement modifié (le singulier « *neige* » dans le texte au lieu du pluriel « *Neiges* » du titre ) apparaît dans le roman. Le marbre semble ici exprimer la dureté de cette scène pour le narrateur, son caractère insoutenable, quelque chose qui vient se briser contre cette neige implacable.

Si l’on suit la chronologie du roman, on voit que le mot « *neige* » est prononcé pour la première fois par Lyyll :

*« C’est une chose perdue qui est tout le temps là. Elle donne la joie. Si l’on veut ; comme la neige qu’on découvre au jardin à son réveil. Il n’y avait rien, et maintenant il y a cette adorable neige comme une chose perdue qui était tout le temps là. » (p37)*

Dans la bouche de la fillette qui apparaît à bien des titres comme une prêtresse de la nature, la neige est un élément positif et même affectif : « *cette adorable neige* », la comparaison va dans le même sens : « *Elle donne la joie ... comme la neige qu’on découvre au jardin à son réveil* ».

On constate ici que les circonstances sont bien précises, il ne s’agit pas de n’importe quelle neige mais d’une en particulier localisée dans l’espace et le temps : « *au jardin à son réveil* ». C’est l’émerveillement de la première neige dont nous parle ici la fillette, celle évoquée plus tard par le narrateur est beaucoup moins ludique.

N’est-elle cependant pas en empathie avec son père quand elle prononce ces mots :

*« Maman tantôt dans la maison tantôt dehors, occupée, la figure semblable à cette figure inquiétante et belle déjà vue ailleurs, à cette blancheur de rien qui traverse le jardin, pas tous les jours, mais certains jours. » (p39)*

C'est Lyyl également, inspirée par son sixième sens, qui évoque pour la première fois la blancheur, couleur qui deviendra funeste au narrateur.

Le déictique « *cette* » dénote une certaine familiarité, fait penser à cette chose impalpable, inconnue et connue à la fois qu'elle cherche dans le chapitre « *Lyyl dit et voilà* ». La blancheur touche aussi bien les êtres que le monde extérieur : « *Maman [...] la figure semblable à cette figure inquiétante et belle déjà vue ailleurs, à cette blancheur de rien qui traverse le jardin* ». Cette phrase de Lyyl annonce la désincarnation, l'action érosive du blanc sur les couleurs de la vie.

La neige, la blancheur font partie du paysage, les personnages les côtoient quotidiennement et ne réalisent pas la menace qu'elles représentent.

Seul le narrateur est conscient de son pouvoir mortifère et il l'annonce de façon proleptique au début du récit :

*« Le pays n'attend que l'heure de se retirer, dans une irrésistible fuite, sur ses confins, des limites vite franchies au-delà desquelles il n'y a plus de limites. Pour que cette heure arrive, il faut sans doute que la neige fasse son entrée en scène et ce n'est pas son heure. Mais elle sera tôt là. Et quoi qu'il en soit, volatile, claire, pénétrante, par tous les temps, on hume son odeur dans l'air. » (p49)<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> non souligné dans le texte

Nous avons vu déjà, par bien des aspects, comment le texte entretenait une connivence avec l'écriture théâtrale. La démonstration nous est faite une fois de plus ici. A nouveau (comme pour la scène à l'aéroport), le ton est celui de la tragédie, de l'inéluctable et de l'inévitable. Les deux dernières phrases du narrateur sonnent comme celles d'un prologue, d'un chœur antique. La « *neige* », incarnation matérielle de la blancheur, est personnalisée au sens propre du terme : « *il faut sans doute que la neige fasse son entrée en scène* ». Elle participe en tant que personnage au huis clos tragique qui se joue dans le roman, huis clos pour lequel le narrateur est aux premières loges. Sa mécanique implacable est minutieusement huilée, minutée : « *pour que cette heure arrive* », « *ce n'est pas encore son heure* ». Comme dans une tragédie, on n'échappe pas au destin, au *fatum* : « *Mais elle sera tôt là* ». Avant même le lever du rideau, les dés sont jetés et rien ne peut infléchir le cours des événements. Dans son essence, ce passage peut faire penser au prologue d'Antigone :

*« Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure, qu'elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle qui est roi. Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et, depuis que ce rideau s'est levé, elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa sœur Ismène, qui bavarde et rit*

*avec un jeune homme, de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir. »<sup>25</sup><sup>26</sup>*

Nous retrouvons les mêmes notions d'irréversibilité du sort, de déterminisme : il ne peut pas en être autrement. Pour reprendre la métaphore filée du théâtre qui parcourt l'extrait de *Neiges de Marbre* cité précédemment, on peut dire que la neige, la blancheur sont encore dans les coulisses du roman : « *Et quoi qu'il en soit, volatile, claire, pénétrante, par tous les temps, on hume son odeur dans l'air.* ». Le triptyque d'adjectifs utilisé pour caractériser la neige est construit suivant une gradation, on assiste à la matérialisation progressive de la neige qui finalement laisse son empreinte : « *volatile, claire, pénétrante* ».

Les présages s'accroissent alors, mais toujours de manière subreptice, dans l'interprétation du paysage par exemple :

*« Vous vivez parmi des arbres filles, les bouleaux. Têtes folles qui s'exhibent en parures cousues de paillettes d'or déjà en août trop légères. Sur leurs membres à la blancheur d'hermine, transparentes, ces toilettes vous font pressentir le désastre. » (p133)*

On assiste depuis le début à un renversement des valeurs, en effet, généralement le blanc est connoté de manière positive, il est souvent synonyme de pureté. Dans *Neiges de Marbre*, il se fait de plus en plus oppressant pour le narrateur qui ploie sous son poids :

---

<sup>25</sup> p 9, in *Antigone*, de Jean Anouilh

<sup>26</sup> non souligné dans le texte

*« Le temps d'avant Roussia, après toutes ces années, c'est ce que je retrouve au bout de ma course en rond. Le temps d'avant Lyyl. Un temps de jour en jour identique à lui-même, tout de silence. Je suis rendu à la blancheur des moments où rien n'arrive, à la blancheur de ce que peut devenir chaque moment. Dans ma certitude de n'être pas attendu, où que ce soit, je me retranche dans mon impossibilité d'être entendu par qui que ce soit. » (p173)*

On observe dans ce passage une circularité du temps qui confine à l'enfermement tant il est impossible de sortir du cercle infernal, qui confine à l'échec puisqu'il y a retour au point de départ et non dépassement : *« Le temps d'avant Roussia, après toutes ces années, c'est ce que je retrouve au bout de ma course en rond. Le temps d'avant Lyyl »*. Les repères temporels sont personnifiés et n'en disent que plus fort le sentiment d'absence : *« Le temps d'avant Roussia », « Le temps d'avant Lyyl »*. Absence des êtres, absence de bruits : *« tout de silence »* et finalement absence de repères : *« Un temps de jour en jour identique à lui-même »*. L'incertain, l'indéfini envahissent le texte en même temps que la blancheur : *« où que ce soit », « par qui que ce soit »*. La négativité aussi : *« des moments où rien n'arrive », « de n'être pas attendu », « dans mon impossibilité d'être entendu »*, négativité qui touche petit à petit le narrateur et qui en efface les contours.

L'écriture ressasse ce leitmotiv avec une fréquence de plus en plus récurrente dans la phrase : *« Je suis rendu à la blancheur des moments où rien n'arrive, à la blancheur de ce que peut devenir chaque*

*moment* » ; mais aussi dans le texte puisque, dès la page, suivante on peut lire :

*« Dans le sien, dans son paysage, dans cet infini de neige, mon rêve est enterré là-bas. J'erre ici et il est là-bas sous l'aire immaculée dont la blancheur fait tout le poids. Soi-même on s'y évanouit à la fin et ne devient personne mais seulement le diable pour continuer d'aller là où, peu importe la direction, délirent les boussoles, s'efface la vie, où les sons, quand ils se produisent, ont un tranchant, un éclat d'acier, et il n'y a même plus de sons, on ne se heurte qu'à du silence. L'empire du vide ; vous faisant face, la solitude dans sa blancheur arrêtée. Enchantement insoutenable de la mort : vous faisant face, la blancheur qui relaie la même blancheur, un au-delà déjà là. » (p174)*

C'est le caractère létal du blanc qui s'affirme ici puisque nous sommes en présence du champ lexical de la mort : « *enterré* », « *ne devient personne* », « *s'efface la vie* », « *Enchantement insoutenable de la mort* », « *un au-delà déjà là* ». Le narrateur apparaît toujours en décalage : « *Dans le sien, dans son paysage, dans cet infini de neige, mon rêve est enterré là-bas* ». Il est toujours étranger comme le souligne l'opposition entre la troisième et la première personne du singulier, sans qu'on sache si cette troisième personne se réfère à Roussia ou à Lyyt. L'aliénation guette les objets : « *où [...] délirent les boussoles* » et à plus forte raison le narrateur qui subit un effacement progressif. La silhouette est gommée : « *Soi-même on s'y évanouit à la fin* », les repères le sont aussi et pire deviennent hostiles et violents : « *un tranchant, un éclat d'acier ... on ne se heurte qu'à du silence* ». L'issue qui se dessine, qui



ne peut être que tragique, est exprimée par cette formulation oxymorique : « *Enchantement insoutenable de la mort* ».

La blancheur qui se fait de plus en plus pressante dans le texte (quatre occurrences dans cet extrait) est intimement liée à l'image du fantôme qui parcourt elle aussi tout le roman, exprimée ici par : « *J'erre ici* ».

Un des avatars du fantôme est cet ange dont parle le narrateur, ange qui l'accompagne à chaque instant mais qui, au fil des pages, se transforme en aveugle : « *Un ange aveugle nous mène* »(p211) tant la route qu'il indique est semée d'obstacles. Le motif de l'ange est un motif coranique : chaque homme est accompagné de deux anges. Il semble également qu'il devienne l'allégorie de la mort : « *Je me retourne de temps en temps et lis ma route dans les orbites évidées du mien* » (p211).

La blancheur a cet effet sur les êtres qu'elle annule les couleurs de la vie, qu'elle désincarne les êtres :

*« Ce qu'il en reste. Je ne parle et ne vis plus qu'avec des fantômes. En suis-je, à présent, de ces fantômes, à force de frayer avec eux. Les apparences ont beau crier le contraire, comment en être sûr : j'hésite parfois à tourner la tête pour voir si mon ombre me suit. [...]*

*La grand-mère de Lyyll, depuis que je la connais, ne s'habille que de gris. Présente, elle prépare déjà le monde à son absence, elle gomme ses traces. [...] Elle ne rit pas, elle sourit, quand ça lui arrive, d'un sourire désolé de fantôme. Sur Roussia aussi le temps,*

*ou je ne sais quoi, commence à déposer ce givre, ce quelque chose de pathétique qui fait le fantôme. Je ne la vois plus qu'à travers une sorte de profondeur, d'écart. Un air d'orchidée à travers la brume qui lui ronge la figure, le regard, la ronge toute entière, de tous les côtés. Voir loin qui on aime, n'y voir qu'un fantôme dans un recul inévitable. » (p211/212)*

Peu à peu les personnages, tous sauf Lyyl, perdent de leur substance. Le narrateur ne sait plus s'il appartient au réel ou s'il a basculé dans cette irréalité qui affecte chaque être : « *En suis-je, à présent, de ces fantômes, à force de frayer avec eux.* ». Alors que l'inversion du sujet suppose un tournure interrogative, la ponctuation, quant à elle, ne correspond pas à l'attente du lecteur. Comme si cette interrogation était plus un affirmation pour le narrateur, une constatation.

Le narrateur décrit ensuite les symptômes chez les autres membres de la « famille ». C'est un effet de sourdine qui se dégage de la description de la grand-mère. La couleur tout d'abord : « *gris* », dernier stade avant le blanc. La disparition de cette dernière s'effectue en douceur comme le suggère l'allitération de fricatives [s] : « *Présente, elle prépare déjà le monde à son absence, elle gomme ses traces* ». Tout est atténué, comme ses expressions par exemple : « *Elle ne rit pas, elle sourit, quand ça lui arrive, d'un sourire désolé de fantôme* ». On observe une gradation mais qui suit un mouvement descendant, qui va vers le ténu, la rareté du sourire qui n'en est pas un : « *sourire désolé de fantôme* ».

Pour Roussia en revanche, la disparition prend des tournures beaucoup plus torturées. La blancheur se manifeste à travers le « givre » connotant la pâleur : « *Sur Roussia aussi le temps [...] commence à déposer ce givre, ce quelque chose de pathétique qui fait le fantôme* ». A nouveau, le déictique « *ce* » dénote une certaine familiarité, accoutumance. La distance entre eux deux ne fait que s'agrandir : « *profondeur, écart* », « *voir loin* ». L'obstacle est matérialisé par « *une sorte de brume* », épaisseur blanchâtre qui vient brouiller les traits de Roussia. Le terme employé pour évoquer la déréalisation de Roussia est quasiment insoutenable à la lecture : « *une sorte de brume qui lui ronge la figure, le regard, la ronge tout entière* ». Nous assistons ici à la décomposition de Roussia qui perd sa consistance quand le narrateur « *n'y voit qu'un fantôme* ».

Le huis clos qui se jouait entre Roussia, sa mère et le narrateur trouve son dénouement avec cette phrase :

« *Vous marchez dans un paysage de neige, vous ne savez plus où est le chemin, il n'y a plus de chemins. Une maison là-bas. N'y allez pas, n'y entrez pas. Ne l'habitent que des fantômes.* » (p214/215)

Nous très sommes loin des descriptions poétiques du jardin. Le lecteur assiste à l'effacement des repères par le blanc. Mais la solitude, l'égarément est préférable au symbole d'hospitalité. La maison est hantée, il n'y a plus d'espoir.

Le dernier avatar du fantôme est Kikki : le petit garçon tout droit sorti de l'imaginaire de Lyyl, celui qu'elle s'invente pour inséparable ami. Le narrateur entre dans le jeu de sa fillette mais il reconnaît le caractère fictif de Kikki :

« ) *Comme tu manges bien ta soupe, Kikki !*  
*Mais à peine émis, ces mots je les regrette, Lyyl a changé de figure. Il est trop tard à présent pour les rattraper. Je fais celui qui n'a rien remarqué, surtout pas sa mine déconfite, et plutôt que de reculer je poursuis, apostrophant Kikki sur le ton de la plaisanterie à la place où il est censé se trouver :*  
*) D'ici que tu aies fini avant que Lyyl ait porté la première cuillerée à sa bouche, il n'y a pas loin.*  
*Et sans plus, je me remets à manger. Quel mauvais génie m'a soufflé cette idée ? Convoquer à notre table l'enfant fantôme, je ne comprends pas. » (p167/168)*

Le narrateur a recours au chantage pour faire manger Lyyl. Certains indices révèlent la non-existence de Kikki : « *sur le ton de la plaisanterie* » (qui peut être interprété sur deux niveaux : plaisanterie adressé à Kikki, ou à Lyyl), « *place où il est censé se trouver* ». Le narrateur le nomme lui-même : « *l'enfant fantôme* ». On constate cependant un changement radical de ton à la toute fin du roman.

En effet, Lyyl se sépare de Kikki dans le chapitre « Un père et manque » :

« ) Et Kikki ?  
Point de réponse.  
) Que devient-il ? Il y a un bon moment qu'on ne l'a vu.  
Qu'on ne l'a *vu* ! Dire ça au sujet de Kikki. Et c'est moi qui le dit, qui parle de *voir*. Lyyl s'immobilise. Cela dure un instant. Puis cela dure tout le temps. Plus de jeux. Elle va plus loin, s'approche de

l'une des deux grandes fenêtres. Et moi, n'en revenant pas qui ai fait état de *voir* Kikki, je continue :

) Sais-tu pourquoi...

) Ca suffit !

Ce cri. Elle ne s'est pas retournée. Elle toujours face à la fenêtre, elle presse maintenant sa figure contre les vitres et ne voit rien j'en suis sûr.

Moi, je ne cesse pas :

) Que lui arrive-t-il ?

Alors elle, entre ses dents :

) Il ne reviendra plus. » (p199)

Le narrateur à ce moment du roman est encore conscient de ce qu'il dit et de l'impropriété du verbe « *voir* » pour parler de Kikki comme le souligne l'italique dans le texte et les réflexions sur le poids des mots : « Qu'on ne l'a *vu* ! Dire ça au sujet de Kikki. Et c'est moi qui le dit, qui parle de *voir*. [...] Et moi, n'en revenant pas qui ai fait état de *voir* Kikki ». Le narrateur est lui-même étonné de ses propres paroles ainsi que le montre l'insistance sur le sujet : « *Et c'est moi qui* », « *Et moi* ». Comme s'il ne maîtrisait plus tout à fait les mots qui sortent de sa bouche.

Cette scène annonce la scène finale :

« *Tiens, qui voit-on se pointer : Kikki !*

) *Bonjour, Kikki. Avance.*

*Il est tout de même revenu. Sans doute a-t-il cru pouvoir trouver Lyyll ici.*

) *Non, lui dis-je. Elle est là-bas, dans son pays.*

*Je corrige :*

) *Votre pays.* » (p216/217)

Le narrateur rappelle Kikki du pays imaginaire alors que Lyyll l'avait enterré « *dans le sable* » (p200). Lyyll absente, le narrateur n'a plus

besoin de faire semblant. Cependant, le doute n'est plus posé, ne serait-ce que de manière sémantique (par le biais de verbes comme précédemment), sur l'existence de Kikki. Le narrateur perd pied avec le réel et bascule dans l'imaginaire. Un imaginaire mortifère qui conjugue à la fin du roman les deux manifestations allégoriques de l'aliénation : la blancheur et le fantôme, ce dernier pouvant être considéré comme la résultante, l'aboutissement du blanc.

*« Après le passage de Kikki, le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes. L'automne continue à découper les feuilles de chêne dans de l'or bruni. Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue. » (p217)*

Le texte est saturé par la couleur blanche qui emprunte toutes les catégories grammaticales possibles : verbale (« *a blanchi* »), adjectivale (« *blanche* »), nominale (« *blancheur* »). La phrase martèle la disparition, l'effacement progressif du narrateur tant l'écriture est résolument tournée du côté de la répétition, du ressassement : « *Après le passage de Kikki, le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes* ». Cette phrase au rythme ample place le récit dans une sorte d'atemporalité. Les repères sont brouillés car on ne sait à quoi rattacher « *après le passage*

*de Kikki* », qui n'appartient plus au réel. Le narrateur pose un rapport d'équivalence entre le temps et lui : « *nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs* » qui participe à sa dématérialisation. En effet, le temps reste quelque chose d'impalpable, d'immatériel à l'homme qui n'a eu de cesse de vouloir lui donner une consistance (sable, aiguilles ...). En s'associant à lui tel un compagnon d'infortune, le narrateur précipite sa disparition. Alors qu'il pourrait être un symbole de pérennité, le temps rappelle ici l'homme à l'inanité de sa vie. L'acmé est atteint avec le superlatif absolu : « *la plus blanche des blancheurs* », le point de non-retour est atteint : la transparence, « *celle des fantômes* ». Le monde extérieur semble indifférent à ce mal qui ronge à son tour le narrateur : « *L'automne continue à découper les feuilles de chêne dans de l'or bruni. Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère.* ». En témoigne le contraste des couleurs : le blanc omniprésent dans la vie du narrateur et « *l'or bruni* ». Le temps s'est arrêté à Lyyl pour le narrateur, même s'il poursuit sa course pour le reste du monde : « *L'automne continue* », « *Le facteur apporte chaque jour* ». L'absence se fait d'autant plus criante qu'elle n'est dévoilée que de manière pudique, à demi mots : « *Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espérée.* ». L'opposition entre le pluriel « *des lettres* » et le singulier « *celle* », renforcée par la préposition exclusive « *sauf* » traduit l'unicité de la missive tant attendue.

A l'automne succède l'hiver : « *La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose .* ». L'arrivée imminente de la neige précipite celle de la tragédie. On assiste à une éternisation du temps grâce au présent de narration « *La neige elle-même donne l'impression* ». De plus, la neige ; qui quelques pages avant gommait les repères géographiques : « *Vous marchez dans un paysage de neige, vous ne savez plus où est le chemin, il n'y a plus de chemins* » (p214) ; s'attaque ici à dimension temporelle du récit qu'elle abrase : « *jamais* », « *toujours* », « *un jour* ». Autant de repères impossibles à localiser. La neige, allégorie de l'aliénation se fait aussi allégorie de l'absence : « *comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose* ». Borhan refuse de nommer Lyyl et Maroussia et préfère recourir au pronom pluriel « *certaines* » qui les laisse dans une espèce d'indistinction. La neige elle-même devient fantomatique : « *Subtil, erre ce parfum de neige* », alors qu'on dirait plus facilement « *flotte* ». La tension du texte culmine, déploie son amplitude maximale dans la dernière phrase :

« *Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue.* »

Les allitérations en occlusives [t] et en fricatives [s] et [ʃ] lui confèrent une poésie propre. Le roman s'achève sur une prophétie (emploi du



futur), prophétie qui porte sur un futur que l'on devine imminent même si le texte ne permet pas de le déterminer, qui reste dans l'indéfini : « *Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche* ». Le temps est personnifié mais se caractérise justement par son absence de visage : « *sa face blanche : de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu* ». On peut retrouver ici l'image de l'ange aux orbites vides, celle du fantôme également. Le marquage temporel s'estompe définitivement quand les verbes (porteurs d'indications temporelles) disparaissent : « *Toute la neige, toute l'étendue* ». Le narrateur croule, est enseveli par cette chape de neige, par cette blancheur aliénante qui ouvre sur un autre vide : le blanc de la page, le blanc de la fin. Nous quittons le narrateur au bord du gouffre. La tragédie naît de ce cri étouffé par la neige, cri qui continue de résonner en nous une fois le roman achevé.

*Neiges de Marbre* est un roman qui laisse comme un arrière goût d'amertume, de tristesse une fois la lecture achevée. Il ouvre une des portes de notre sensibilité qu'il n'est pas prêt de refermer.

Ce qui est troublant, c'est que, sans jamais tenir un discours théorique ou critique sur l'aliénation (discours qui aurait tôt fait de casser le récit), le narrateur arrive à nous faire ressentir son mal-être.

Les manifestations narratives de l'aliénation sont multiples. Elles passent avant tout par la fragmentation qui altère et menace le narrateur. La fragmentation s'imisce de manière insidieuse dans le rapport de possession du narrateur aux choses et devient une véritable « déterritorialisation » de sa paternité. Le narrateur est également atteint dans son intégrité. Son prénom : Borhan n'apparaît en tout et pour tout qu'une seule fois dans le roman (p28). Le lecteur est confronté à une

instance narrative scindée et distanciée d'elle-même puisque se désignant tour à tour comme « *celui qui dit, Je* » ou encore « *la voix* ».

L'espace aussi lui échappe, celui d'où il vient (« *là-bas* »), celui où il va quelques mois par an au gré des lois sur les immigrés et de l'hospitalité de Roussia. Un exilé de nulle part, voilà ce qu'il est. L'amour aurait pu être une terre d'asile mais devient « *un pays de grand froid, celui de l'amour mort* » (p126). Dès lors l'incommunicabilité s'installe et gèle irrémédiablement les rapports entre Borhan et Roussia. Roussia qui elle aussi se fragmente, se dédouble et laisse parfois échapper cette part de folie qu'elle porte en elle.

Il n'y a que Lyyl, que Lyyl qui puisse panser les blessures de son père. Lyyl est la seule unité possible. Elle est La figure féminine de ce roman qui ne cesse de se déployer vers une conquête de la paternité.

Le narrateur métamorphose sa fillette grâce à la multiplicité des noms dont il la pare, noms qui sont autant de façons de dire l'amour. Le langage se fait empathie, magie. La mystique de la langue permet une communication qui va au delà des mots, qui permet d'accéder à un lieu où la Parole est originelle. Lyyl devient dès lors un réceptacle d'amour, à la croisée de la Méditerranée et du septentrion.

Rien n'est moins étonnant alors que de voir le narrateur basculer irrémédiablement dans l'aliénation quand Roussia et les lois de son pays cherchent à lui enlever sa fille.

Sur l'aliénation , Antonin Artaud a écrit dans *Van Gogh le Suicidé de la Société* :

*« Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ?  
C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. »*

Le narrateur préfère marcher au bord du gouffre de la folie plutôt que de trahir son amour pour Lyyl. Alors le blanc, la neige, les fantômes et Kikki peuvent bien surgir.

Lyyl porte en elle les paroles de son père.

Ne reprend-elle pas le flambeau dans *L'Infante Maure* ?

## **BIBLIOGRAPHIE :**

### Corpus :

DIB Mohammed, *Neiges de Marbre*, Paris, Sindbad, 1990

DIB Mohammed, *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985

DIB Mohammed, *Le Sommeil d'Eve*, Paris, Sindbad, 1989

DIB Mohammed, *L'Infante Maure*, Paris, Albin Michel, 1994

### Ouvrages critiques :

MATHIEU Martine, « *Mohammed Dib : Errances et pèlerinages* », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, Paris, L'Harmattan, 1996

BEN ABDA Saloua, « *Poétique de la Traduction dans Neiges de Marbre* », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, Paris, L'Harmattan, 1996

FAYOLLE Roger, « *Ecrivains, écrits vains ?* » in *Itinéraires et Contacts de Cultures* , Paris, L'Harmattan, 1996

ELIADE Mircea, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952

Autres :

(Ouvrages classés par ordre chronologique d'apparition dans le mémoire)

ELUARD Paul, *Capitale de la Douleur*, Paris, Gallimard, 1923

ELUARD Paul, *Poésie et Vérité*, Paris, Editions de Minuit, 1942

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920

FLAUBERT Gustave, *L'Education Sentimentale*, Paris, Gallimard, 1927, Folio Classique n/147

MONTAIGNE, *Les Essais*, I, 28, édition de référence : Paris, GF-Flammarion, 1979

PROUST Marcel, *Le Temps Retrouvé*, première édition : la Pléiade, deuxième édition : Gallimard, Paris, 1954, édition de référence : Folio Classique n/2203

ANOUILH Jean, *Antigone*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1946

ARTAUD Antonin, *Van Gogh le Suicidé de la Société*, Paris, Editions K, 1947, deuxième édition : Gallimard, 1974, édition de référence : L'Imaginaire Gallimard, 2001









