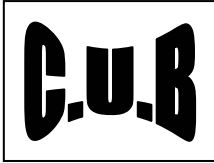


République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

CENTRE UNIVERSITAIRE DE BECHAR



Mémoire :
Pour l'Obtention du Diplôme de Magistère
En Sciences des textes littéraires

Présenté par :

Mlle GUERMAT Fatma

THEME :

De « La danse du roi » à « Mille hourras pour une gueuse » : Problématique de l'écriture chez Mohammed DIB.

Les membres du jury :

	Nom	Prénom	Grade	Université d'origine
Président	BENAMAR	Aicha	Maitre de conférences	Oran
Examineur	BERRACHED		Maitre de conférence	Bechar
Encadreur	BENDJELID	Faouzia	Maitre de conférences	Oran

Année Universitaire : 2006-2007

Table des matières

Introduction.....	1
Résumé du corpus :	
« <i>La danse du roi</i> » (1968).....	6
« <i>Mille hourras pour une gueuse</i> » (1980).....	7
Premier chapitre : La théâtralité comme figure et technique romanesque	
I- Des personnages en mouvement.....	8
A- En vue d'une quête.....	9
B- Une quête multiple.....	12
C- Quête et théâtre.....	17
II- La gestuelle.....	19
A- Le geste au théâtre.....	21
B- Le geste mensonge.....	22
III- Les intonations.....	24
A- Une voix expressive.....	24
B- La voix et le jeu.....	28
Synthèse.....	31
Deuxième chapitre : L'étude spatio-temporelle	
I- L'étude de l'espace.....	32
A- Représentation de l'espace.....	32
A-1) La terre mère.....	33
A-2) Les lieux tragiques.....	34
A-3) L'espace théâtral.....	38
A-3-a) L'espace matériel.....	39
II- L'étude du temps.....	40
A- Le temps de la quête.....	39
A-1) Les nuits obstacles.....	42
A-2) Les nuits théâtrales.....	45

REMERCIEMENTS

Nous formulons nos remerciements à :

Monsieur SLIMANI, le recteur du Centre Universitaire de Bechar,
Madame BENDJELID Faouzia pour la qualité de son encadrement, son
orientation méthodologique, ses précieux conseils, sa disponibilité et son
extrême gentillesse,

Tous les professeurs algériens et français qui ont assuré les séminaires de
l'année théorique, en particulier Monsieur Jean-Pascal SIMON,

Ma tendre famille pour son soutien moral et pécuniaire,

Mes amies qui ont fait preuve de patience, particulièrement Samira pour son
immense générosité et Shahrzed pour ses encouragements.

DEDICACE

Je dédie le présent mémoire à toute ma famille,
A mon père qui ne fait plus partie de ce monde, que son âme repose en paix,
A ma tendre mère qui m'inspire force et patience,
A mon oncle pour ses encouragements et sa forte présence

Introduction

Mohammed Dib est l'écrivain algérien de langue française qui, depuis 1950, n'a pas cessé de se frayer un grand chemin par ses écrits qui s'inscrivent dans différents genres, allant de la poésie, nouvelles, romans jusqu'au théâtre. Son œuvre, en prise directe sur l'Histoire, occupe une place majeure dans l'ensemble de la production Maghrébine de langue française, non seulement par son importance quantitative mais surtout par sa puissance et son originalité. Elle est l'expression artistique d'une sensibilité et d'un imaginaire très personnels et tout à fait fascinants.

Pendant son parcours, l'écriture dibienne revêt une autre forme, passant d'une description réaliste de l'histoire à l'usage de symboles pour dire la vérité. La raison de cette mutation, selon Charles Bonn est l'indépendance de L'Algérie. Le romancier passe d'une écriture réaliste, manifestée dans sa trilogie « Algérie », à une écriture symboliste, voire, surréaliste qui se manifeste dans ses écrits de la post-indépendance.

Le symbole devient, cependant, le moyen le plus efficace pour démontrer le réel sans détourner l'auteur de son premier objectif qui est aussi sa première inspiration ; l'Histoire de l'Algérie. En effet, son œuvre porte en elle les séquelles d'une longue et douloureuse colonisation. Elle raconte l'angoisse d'un monde où l'homme est contraint à se réfugier dans la folie. Encore offre-t-elle à la littérature Maghrébine de langue française une tonalité qui résonne de douleur.

Une nouvelle forme suppose donc une nouvelle esthétique. Cette dernière a des effets sur l'écrivain et le lecteur aussi. L'action sur le lecteur se fait moins exaltante qu'elle ne l'était dans ses premiers écrits, elle ne prétend plus orienter sa volonté mais stimuler sa réflexion. L'œuvre de Dib s'engage dans une nouvelle quête, c'est la raison pour laquelle nous nous sommes intéressés à cette partie surréaliste de l'œuvre dibienne. Nous avons choisi comme corpus, deux textes appartenant à deux genres distincts : « *La danse du roi* », roman édité en 1968 et « *Mille hourras pour une gueuse* », son unique texte dramatique, édité en 1980.

Dib y traite l'histoire d'un peuple et d'un pays qui sont les siens, il instaure dans sa narration une esthétique surréaliste et une technique polyphonique qui exploite l'ambiguïté et le conflit du sens dans le contenu.

Après une lecture indépendante des deux textes, il nous a semblé que « *La danse du roi* » est un mélange de deux genres différents. L'auteur inclut dans le romanesque le genre théâtral jusqu'à en faire une grande partie dans la narration. Des séances théâtrales sont présentées par les personnages de Dib. On passe alors du mot écrit à l'image, vue et entendue.

Nous le verrons, le roman de Dib est marqué par une forte théâtralité, terme que nous allons expliquer lors de notre étude.

Comment reconnaître cette théâtralité ? Et pourquoi s'installe-t-elle dans le roman ?

L'histoire de « *Mille hourras pour une gueuse* » est reprise du roman. Ce texte représente une organisation semblable à celle du texte romanesque, mais avec des changements repérables. Les deux textes intercalent deux temps, celui de la guerre et celui d'après, celui du drame vécu par les personnages et celui de

la dérision. Tout comme dans le roman, les héros du théâtre n'ont plus de place dans ce monde, ils sont niés et rejetés par l'histoire- même.

Le théâtre permet la mise en montages, en mots et en images des questions qui suivent l'épreuve. Cette farce et cette dérision relancent la recherche des voies.

Ce passage d'un genre à un autre semble correspondre, chez Dib, à une nouvelle situation d'écriture et la manifestation d'une constante interrogation sur les moyens dont elle dispose pour raconter le réel.

Comment se fait le dialogue entre ces deux textes de genres différents ? Cela est la question principale à laquelle nous tenterons de répondre, mais avant cela, nous aurons à voir d'autres interrogations secondaires :

- Comment se manifeste la théâtralité dans le roman de Dib ? Et en quoi sert-elle la quête des personnages ?
- Le transfert du récit à la scène va-t-il donner un autre sens à la quête et au discours des personnages ?
- S'agit-il d'une même histoire, véhiculant une même quête et un même discours ?

L'approche comparatiste nous permettra de trouver des réponses à ces interrogations. Et nous allons voir les études qui touchent de plus près l'œuvre de Mohammed Dib, et encoir les critiques qui traitent du roman et du théâtre.

Ce passage du roman au théâtre touche aussi la structure discursive qui connaîtra un changement radical, c'est pourquoi l'analyse du discours nous permettra de cerner les éléments de l'énonciation : Qui parle ? A qui parle-t-il ? Et de quoi parle-t-il?

A partir de toutes ces données, nous ouvrirons notre champ de recherche par un premier volet, « La théâtralité comme technique et figure romanesque » où nous aurons à étudier les techniques de la théâtralité.

Comment ces techniques vont-elles vers la quête ? Et dans quel cadre servent-elles la théâtralité ?

Nous allons commencer l'étude de la théâtralité par l'analyse des réactions de quelques personnages, en étudiant les points suivants: leurs déplacements dans : « Des personnages en déplacement », « La gestuelle » et « Les intonations ».

Le corps du personnage revêt une importance fondamentale, point que nous aurons à démontrer à partir de cette première étude.

En second lieu, nous verrons « Le cadre spatio-temporel », deux points de grande importance. Le personnage poursuit sa quête dans un espace et en un temps déterminés. Nous traiterons d'abord, « L'espace » qui peut servir de lieu théâtral et/ou comme l'objet d'une quête. Ensuite « Le temps » qui peut être celui d'une quête et porter des moments dramatiques. L'espace et le temps se joignent pour mener les personnages à la voie de leur quête.

Dans le troisième volet, nous verrons « La représentation » où nous traiterons la scène romanesque et théâtrale. L'intrusion du théâtre au sein de « *La danse du roi* » nous permet de parler de « scène » dans le roman :

Comment se construit-elle en tant que lieu et représentation ?

La scène, Quelle soit matérielle ou fictive, est un point fondamental dans le texte théâtral :

Quelle est sa fonction dans l'écriture de chaque texte ? Et quel rôle a-t-elle dans l'aboutissement de la quête ?

Par l'intrusion du théâtre dans le roman, Dib veut créer une nouvelle technique qui puisse représenter le réel. C'est pourquoi nous serons emmenés à traiter le contenu plus que la forme des deux textes.

Résumé du roman :*La danse du roi (1968)*

Rodwan quitte chaque jour la ville pour aller dans la montagne, solitaire, il passe des heures à attendre un objet d'indéfini que le saut dans le puits lui permettra de découvrir. La nuit tombée, il déambule dans les rues avec Arfia. Ce personnage, sans se soucier qu'on l'écoute, raconte sa traversée de la montagne pendant la guerre avec ses trois compagnons.

Les deux anciens combattants, devenus clochards de la post-indépendance se trouvent en relation avec Babanag, un nabot dérangé par Arfia. Il entraîne les deux errants, à l'orée de la ville où ils participent à un étrange « cirque ». Des personnages marginalisés présentent un spectacle théâtral devant un grand portail. Celui-ci s'ouvre, un petit matin, sur des ordures sur lesquelles s'écroule l'érudit Wassem et en qui Rodwan reconnaît son propre double.

La rencontre de ces trois principaux personnages constitue le récit premier qui intègre d'autres récits mettant en scène d'autres personnages, être du passé, tressant une narration polyphonique.

Résumé de la pièce théâtrale:

Mille hourras pour une gueuse (1980)

Arfia, le personnage principal de la pièce théâtrale, raconte, dans son monologue, la guerre et évoque les souvenirs de ses trois amis : Slim, Bassel et Nemiche dévorés par la montagne. Ces personnages ressuscitent sur scène pour faire du récit une réalité vécue et vue. Puis ils disparaissent, cédant la place aux personnages du présent. Babanag, à la quête d'une mère, se colle à Arfia et fait d'elle, comme d'autres, une comédienne d'un petit théâtre qui se joue dans la rue pendant la nuit.

Babanag distribue les rôles, Arfia aura celui d'une vieille femme qui rencontrera sur son chemin l'érudit Wassem, attendant l'ouverture du portail du grand Chadly. Ces deux comédiens deviennent plus tard des spectateurs de scénettes portant chacune un thème. Le fameux érudit disparaît, Arfia sera arrêtée pour le meurtre de Babanag, mais sera relâchée pour folie.

Nous assistons à « un théâtre dans le théâtre ». Le comédien ainsi que le spectateur dans la salle voient devant eux comme vérité ce que le spectateur-acteur voit comme illusion théâtrale.

Le théâtre dans le théâtre est le lieu de la manifestation de la réalité comme le rêve dans le rêve selon Freud.

CHAPITRE I :
La théâtralité comme technique et figure
romanesque.

Nous ouvrons notre étude par les techniques dramatiques, pour étudier la théâtralité du roman : «*C'est la présence, dans une représentation, de signes qui disent clairement la présence du théâtre* »¹. Ainsi nous avons choisi de suivre le parcours de quelques personnages se déplaçant pour aboutir à une quête.

Si la quête entant que thème réside dans le contenu, la théâtralité vise plutôt l'esthétique du roman. Elle touche à sa forme et à sa construction.

I-DES PERSONNAGES EN MOUVEMENT :

Le personnage, cet individu virtuel, être du papier fait de mots et gestes écrits, est « *au cœur de la théâtralité, déclare Michel Pruner. Toute situation implique une relation interpersonnelle à partir de laquelle le système dramatique peut se mettre en place* »²

Cet être fictif prend forme dans le texte romanesque ou théâtral grâce aux évènements que lui fait subir l'écrivain. Il mène une existence qui donne l'impression du réel, il va vers une quête. En suivant le parcours qu'il mène, nous aurons compris son objectif.

Les personnages dont nous voulons suivre l'itinéraire, sont Arfia et Babanag, parce qu'ils marquent fortement la théâtralité.

Arfia, l'ancienne combattante, qui fut porteuse d'armes devient une porteuse de mots et de mémoire. Après son retour de la guerre personne ne l'attend, personne n'est prêt à l'écouter. Les séances théâtrales qu'elle présente au sein du roman, lui permettent de retrouver sa voie et donner un sens à sa quête, devenue plus profonde.

Babanag est un personnage marginalisé et dérangé par Arfia, il devient, plus loin dans le roman, le guide des mots et gestes des autres personnages. Il est metteur en scène dans « *La danse du roi* », c'est-à-dire créateur même du théâtre.

¹ A. Ubersfeld, «*Les termes clés du théâtre* », Le Seuil, 1996, p. 83.

² M. Pruner, « *Les théâtres de l'absurde* », NATHAN, 2003, p. 111.

Nous le verrons, tout au long de notre étude, prendre la place de l'auteur pour que l'écriture se poursuive.

Nous serons emmenés à évoquer, mais de façon superficielle, d'autres personnages qui entrent en relation avec ceux que nous avons choisis.

Le déplacement est une composante essentielle dans les deux textes de Dib. Les personnages bougent, partent, reviennent, courent ou marchent. Ce mouvement devient des fois la raison pour le développement de l'écriture.

Dans «*La danse du roi* » et «*Mille hourras pour une gueuse*», Arfia et ses compagnons se lancent dans une longue marche nocturne, dans la montagne, pour aller quelque part, en vue de chercher leurs amis et de la route qui les mènerait vers la sortie. La quête visée à travers ce mouvement est bien la libération.

A- En vue d'une quête :

Pour aboutir à la quête, des contraintes surgissent barrant le chemin des personnages, ce qui les poussent à accélérer leur rythme, voire, baisser les bras, quelques fois.

Ils marchent toute la nuit, se battent contre les forces naturelles ; froids et vents. Ils supportent les faiblesses et les dangers pour trouver une cache et échapper ainsi à l'arrestation. La quête se soumet à la longueur de la marche, plus celle-ci avance et plus les quêteurs ont l'impression de s'approcher de leur but. Elle prend tout l'intérêt des personnages, on évoque plus la marche que la cache.

On parle de ses difficultés, de sa longueur et de ses effets. Accomplir ce mouvement devient le moyen et le but, puisqu' « *il fallait marcher, coûte que coûte marcher. Marcher. N'avoir que ça dans la tête.* »³ Elle devient le seul souci qui occupe leur esprit. Les personnages sont parfois fatigués et las de

³ M. Dib, « La danse du roi », Le Seuil, 1968, p. 35.

chercher, jusqu'à perdre toute leur d'espoir : *«ça serait pas du bidon, dit Slim abattu par la fatigue, à ses compagnons, des fois cette cache qu'on cherche ? Il y a déjà combien de jours qu'on lui court après dans ces foutues montagnes »*⁴

Les nuits se succèdent les unes après les autres, la marche s'allonge, et les personnages commencent à douter de l'existence de la cache, ils perdent de vue leur objectif avec la longueur du temps et de l'espace.

En se déplaçant, les personnages se trouvent face à des difficultés qui les empêchent d'avancer. Cela peut être des forces naturelles ; *« La nuit ! Le froid ! Des paquets d'épines dans les pieds. »*⁵ Se lamente Slim, en plus de la fin de la nuit qui fait mal. Parfois c'est leur crainte et peur, émanant de l'obscurité des nuits et surtout de la montagne, qui les paralysent : *« C'est elle qui nous fait le coup ! C'est elle qui veut nous garder prisonniers ! Tu vois pas, Elle nous bousillera, Arfia ! »*⁶ Confie Slim.

Leur action est interrompue par la fatigue, la peur, mais aussi par leur imagination qui leur fait des tours. Slim s'imagine la montagne bouger :

*« Elle a l'air de marcher quand nous marchons, de s'arrêter quand nous nous arrêtons. Dirait-on pas qu'elle va nous suivre comme ça jusqu'à notre dernier jour ? T'as l'impression qu'il n'y a rien d'autre au de là, qu'y a qu'elle... »*⁷

La montagne, lieu où se poursuit la marche, où se déroule la quête, devient un opposant, un élément qui empêcherait les personnages d'arriver au but. La quête connaît, cependant, et depuis le départ, des obstacles qui feront de sa réalisation une impossibilité certaine.

⁴ M. Dib, « La danse du roi », Le Seuil, 1968, p 43.

⁵ M. Dib, Ibid., p. 35.

⁶ M. Dib, Ibid., p. 76.

⁷ M. Dib, Ibid., p. 77.

En conséquence, les personnages se sentent incapables de poursuivre, plus particulièrement Slim : « *Je suis tout raide, tout dur en de dans, je peux plus bouger mes pattes, je peux plus bouger mes bras, et je peux... je peux plus bouger ma tête.* »⁸

Slim insiste sur la phrase « *je peux plus* » qui se répète trois fois dans le même énoncé. Cette redondance ne fait que marquer son incapacité de bouger, de faire le moindre mouvement pour arriver au but. Cette phrase qui revient avec des tons sûrement différent l'un de l'autre ne fait que montrer le degrés du désespoir dans lequel sombre le personnage incapable, et qui voit la cache, lieu de paix, de plus en plus loin.

Désespoir qui s'incruste tout au fond des cœurs perdus lorsque la mort arrive pour mettre fin à toute attente :

« *Une de ces mitraillade comme si vous receviez des quartiers de ciel sur le dos les fauche* »⁹ Décrit Arfia la mort de Némiche et Bassel.

Il est difficile de franchir les contraintes, et encore moins, à la quête de retrouver sa fin.

En dépit de ces contraintes, Arfia, la femme résignée, se montre insatisfaite du chemin qu'ils ont mené jusque là. Elle semble décidée, se montre acharnée pour arriver à la voie de la liberté sans perdre une minute de plus :

« *On a marché ? On s'est traîné. Oui ! Plutôt ! L'heure de se reposer n'est pas encore venue. Quand il fera jour.* »¹⁰

De quel jour s'agit-il ? Quand la nuit a enfin achevé sa tournée dans ce monde de guerre, les personnages pourront poursuivre leur mouvement de marche et arriver au but, moment tant attendu.

Ils se libèreront de la peur et surtout de la montagne qui tient à faire d'eux des prisonniers, non de guerre mais d'espace.

⁸ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 36.

⁹ M. Dib, Idem., p. 53.

¹⁰ M. Dib, *Íbid.*, p. 38.

« *Quand il fera jour* », dit Arfia, le verbe est au futur de l'indicatif, temps et mode de l'avenir et de certitude. Moment où la combattante espère tant à arriver au but, le voir clairement, puisque ça sera pendant « le jour » lumineux avec un ciel clair, et pour y arriver, il ne faut pas s'arrêter, mais marcher encore. Le discours de la femme porte une lueur d'espoir et une force d'un guide résigné et encourageant.

Le jour de la gloire est venu, l'indépendance est acquise, le rêve de Arfia est enfin réalisé, le jour a chassé les ailes sombres de la nuit, Arfia a pausé ses armes. Mais a-t-elle cessé de marcher ? Le résultat de cette guerre cruel, était-il satisfaisant ?

Dans cette nouvelle Algérie, indépendante, les choses ont changé, les gens aussi. Entre eux Arfia se sent étrangère, voire même, rejetée, elle n'a plus d'amis ni de maisons, elle poursuit sa marche, continue à chercher sa liberté, mais cette fois-ci de façon différente.

B- Une quête multiple :

Dans « *La danse du roi* », il y a souvent des personnages qui accompagnent cette femme :

« *Je t'ai aperçu plusieurs fois, confirme Rodwan (...) Il y a toujours un tas de gens autour de toi.* »¹¹

Cette femme n'est pas seule à poursuivre la liberté, il y a d'autres personnages qui poursuivent la même quête qu'elle, mais son discours nous dit le contraire. Elle vit dans une solitude profonde, puisque l'ancienne maquisarde reprend les moments du passé, en un monologue jamais interrompu, poursuivant sa marche nocturne, toujours solitaire.

Elle raconte sans cesse, et en détail, les souvenirs du maquis, reprenant mot à mot le discours de ses amis. Cette femme semble être trop attachée à son passé, elle nie le présent, ou peut être c'est le présent qui la nie. Les nouveaux

¹¹ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 22.

habitants de la nouvelle ville la rejettent, seuls lui tiennent compagnie les marginalisés de son espèce, et les personnages de sa propre mémoire, Slim, Nemiche et Bassel. Ceux-là reprennent vie à travers son discours qui se développe avec l'allongement de sa marche. Ces paroles semblent venir d'un passé très lointain. Dans une discussion avec les policiers elle évoque la révolution affirmant que ce n'est que le début :

« On en parlera encore longtemps, mes enfants, dit-elle, ça ne fait même que commencer »¹²

La bataille pour l'ancienne maquisarde n'a pas pris fin, elle continue, elle reprend son cours d'une manière ou d'une autre. Mais ces paroles semblent susciter les moqueries des hommes de loi, ils en rient, se montrent inconscients du message transmis par Arfia. Son discours se veut mobilisateur, elle tient, à travers son récit éveiller l'esprit des gens :

« Il faut qu'ils se réveillent ! Dit-elle »¹³

Son mouvement, ainsi que son discours visent la sensibilisation, elle répand ses idées à travers les rues et les crie sans crainte.

Sa quête est multiple, elle passe d'une fuite de l'arrestation à une libération interne. Rangée par les remords, elle voit en sa marche continuelle un moyen pour fuir le retour de ses amis :

« S'ils revenaient couverts d'un sang qu'ils me doivent et qu'ils voient brisées les vérités pour les quelles ils sont morts ? »¹⁴

Les principes pour les quels ils se sont battus jusqu'à se donner la mort, ont disparu dans cette nouvelle ville, où la survécue se trouve étrangère et inconnue. Marcher le soir lui permet de passer inaperçue, tel un fantôme qui ne peut pas se montrer le jour, Arfia le dit d'elle-même :

¹² M. Dib, « La danse du roi », p. 194.

¹³ M. Dib, Idem., p.174.

¹⁴ M. Dib, Ibid., p. 176.

« *Je ne suis qu'une ressuscitée. Tout a fait une âme remontée de la maison profonde* »¹⁵

Elle reconnaît, à travers ces mots qu'elle n'a pas déplacés dans cette ville, dans cette vie, elle donne l'impression de venir d'un autre monde qui appartient au passé, peut-être aux morts. Tel un fantôme, elle retrouve une fois la nuit tombée. Le narrateur ne nous donne aucun détail sur sa vie pendant la journée, comme si elle n'a pas de vie pendant ces moments. Le récit se déroule pendant la nuit, quand le jour se lève, le récit s'arrête et les personnages de Dib disparaissent, sans laisser de trace derrière eux. Arfia suit le même mouvement que celui mené pendant la guerre, elle marche la nuit et se repose le jour. Or, à présent, elle ne fuit plus le colon, mais le regard des nouveaux habitants qui refusent d'entendre sa voix.

Le mouvement de Arfia et son récit mènent au vide. La femme est arrêtée à la fin du roman, la prison est l'unique lieu où l'on n'entend guère ses discours, entre quatre murs, la prisonnière est confrontée à la solitude et surtout au silence. Quelques jours après, elle fut relâchée pour folie : « *T'es pour la maison de fous ! Lui fit le gardien* »¹⁶

Le personnage est mis, une autre fois, face à l'échec. Il demeure insatisfait, car sa quête est inachevée, c'est pourquoi, il se trouve dans la perte et l'errance. Il est perdu physiquement et moralement.

Babanag est un autre personnage marginalisé qui n'arrive plus à retrouver sa place dans ce monde, il est, lui aussi, un être perdu, sans abri. Il passe ses nuits à marcher, en poursuivant Arfia pour faire taire sa voix, craignant qu'elle soit arrêtée :

« *Tu finiras par être arrêtée. Tout a fait ! Viens partons d'ici* »¹⁷

¹⁵ M. Dib, Ibid., p. 176.

¹⁶ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 204.

¹⁷ M. Dib, Idem., p. 17.

Babanag semble être conscient de ce qui attend Arfia. Il sait déjà que sa voix ne trouvera guère d'oreilles qui sachent l'écouter, ni d'esprit qui puisse percevoir ou comprendre ce qu'elle raconte.

La parole ne suffit pas pour dire la vérité. Le nabot venu de nulle part semble avoir trouver une meilleure solutions pour dire son discours, sans en être blâmé. Le jeu théâtral lui permet de dire ses pensées à haute voix, c'est pourquoi, il se déplace ça et là, dans la nuit pour rassembler les autres personnages et les emmener là où ils doivent présenter, comme d'habitude, des spectacles dans la rue.

Son mouvement introduit au théâtre, car c'est avec l'apparition de ce « *nabot* » qu'on pénètre au théâtre au sein du roman. Avec des mouvements rapides, il rassemble les comparses, les guides à l'orée de la ville, dans un endroit isolé et sombre.

Avec des moyens très simples, il prépare la scène du jeu devant un grand portail. Ses mouvements s'effectuent aisément, en dépit de sa petite taille :

« ...il alla à l'un des piliers du portail, y accrocha sa lanterne, et l'on eut dit qu'il avait accroché une roue de lumière. Il revint aussitôt et, sans ménagement, poussa devant lui vers ce même portail une silhouette haute trois fois comme la sienne qu'il expulsa du noir. »¹⁸

Ce personnage est actif, nous le voyons clairement à travers la description du narrateur, et surtout l'emploi des verbes d'action : « *il alla, accrocha, revint, poussa, expulsa...* » Le passé simple exprime la rapidité et la facilité dans lesquelles sont accomplis les mouvements.

Le mouvement revêt une valeur fondamentale, il est minutieusement décrit, le narrateur nous permet de suivre les déplacements et les gestes des

¹⁸ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 12.

personnages, en particulier ceux qui relèvent du théâtre. Les scènes prennent sens à travers les mouvements et le jeu qui se présentent devant un spectateur intéressé. Le théâtre commence par l'entrée de Wassem.

Arrivé trop tard à la réception organisée par le grand Chadly, Wassem se trouve obligé de passer la nuit devant le portail, venu à sa hauteur, il « *tomba à la renverse, il se releva sur le champ. Il rajusta ses habits, les brossa du plat de la main.* »¹⁹

Les déplacements rapides de cet érudit reflètent son état d'esprit, après un incident pareil, l'invité est énervé et impatient de se trouver dans le monde du luxe. Son déplacement l'a mené à une porte fermée qui refuse de s'ouvrir. Dans ce monde fictif, la quête connaît, et encore, un autre échec dès ses premiers pas.

Le discours des personnages acteurs est, lui aussi, porté par le déplacement. Les acteurs parlent de la marche et de la longueur de la route. Plus celle-ci allonge et plus le déplacement s'accroît :

« *Comme une route peut se faire longue ! Ce soir plus je marche et plus la mienne allonge. Je n'en verrai jamais la fin.* »²⁰

Nous remarquons que le déplacement mène toujours au néant, la quête n'est pas aboutie, Wassem a marché toute la nuit, mais il arriva tard à la réception et trouva la porte fermée. De l'autre part, Arfia se déclare incapable de voir la fin, le mouvement s'avère de nouveau vain, ne menant nulle part.

Le mouvement ne touche pas uniquement les personnages, il prend une nouvelle forme qui accentue l'air théâtral au sein du roman. Le mouvement est au centre de l'écriture. D'acteurs du théâtre à l'orée de la ville, Arfia et Wassem

¹⁹ M. Dib, « La danse du roi », p.113.

²⁰ M. Dib, idem. p.118.

deviennent spectateurs de scénettes jouées par d'autres acteurs. Le théâtre se creuse au fond du roman pour donner plus de profondeur à la quête.

Ce passage du récit romanesque au jeu théâtral est un premier mouvement qui développe la théâtralité et qui permet aux personnages de trouver le chemin de leur liberté interne. Mais ils n'arrivent, en fin de compte, qu'à des portes fermées qui s'ouvrent sur le néant.

L'errance physique et morale est le sort de ces individus. Ni la marche ni les séances théâtrales ne leur ont aidés à trouver leur voie.

Quelque soit sa nature, le mouvement est, d'une part, une composante fondamentale qui constitue la théâtralité du roman, et d'autre part, l'élément sur lequel se fonde le théâtre en générale, puisque le théâtre est surtout « geste et mouvement ».

C- Quête et théâtre :

« *Mille hourras pour une gueuse* » est une pièce qui porte le mouvement en elle, les personnages ont une expression linguistique, et surtout corporelle. La pièce s'ouvre sur un monologue où Arfia évoque la marche nocturne dans la montagne. Son discours engendre l'apparition de ses compagnons et leurs mouvements sur scène. Les morts reprennent vie dans le théâtre.

« *Slim entre dans la lumière (...)*

Dans la pénombre, arrivent lentement Bassel, puis Nemiche.

Mais seul Bassel entre dans la lumière. »²¹

Sur la scène théâtrale, nous voyons les personnages bouger, se déplacer librement, sous le regard de tous. Leur présence physique actualise leur mouvement et donne vie à leur discours qui appartiennent au passé.

²¹ M. DIB, « *Mille hourras pour une gueuse* », Le Seuil, 1980, p. 12.

L'utilisation du présent de l'indicatif actualise les actions des ressuscités, les évènements sont authentiques. Le jeu devient, alors, crédible.

Tout comme dans le roman, le jeu des personnages et leur mouvement mènent à un point vide. Wassem se trouve devant le portail enfin ouvert sur les ordures, Arfia, est enfermée en prison.

Le déplacement de l'écriture du genre romanesque au genre théâtral aboutit aux mêmes fins et au même sort. Les personnages- acteurs sont condamnés à l'errance, leur recherche demeure incomplète.

L'écriture est aussi emportée par le mouvement, il devient une raison pour son développement et aussi sa source créatrice.

Mais il est, aussi, source d'un trouble que le lecteur n'arrive pas à s'expliquer. Au moment de la lecture, ce dernier fait face à un chevauchement d'histoires, de personnages qui racontent et encore des genres qui s'entremêlent pour tisser une narration surréaliste.

Dans « *La danse du roi* », l'auteur procède par une alternance de discours et d'histoires, le lecteur commence par lire un narrateur extradiégétique qui rapporte l'histoire d'une journée tranquille d'un certain Rodwan, ensuite une voix inconnue s'impose à l'oreille de Rodwan et narre l'histoire de la jeune Nahira. Et enfin, le personnage de Arfia qui raconte ses souvenirs, son récit prend une grande place dans le roman.

A travers cette alternance, l'auteur invite le lecteur à suivre les évènements et à en déchiffrer l'aboutissement. On devine que le sens est aussi multiple, qu'il crée un mouvement au sein de la narration et permet sa

multiplicité : « *On ne peut jamais tout raconter* » dit Arfia à Rodwan à la fin du roman.

Dans « *Mille hourras pour une gueuse* », l'auteur procède autrement dans les alternances. Arfia raconte deux histoires de deux périodes différentes, l'une se situe au passé, issue de sa mémoire, l'autre au présent, où elle raconte ses nuits de marche avec Babanag.

Ce balancement entre passé et présent, oblige le lecteur à suivre le déplacement des personnages pour ne pas se perdre. Ce mouvement fait avancer le roman et le théâtre sans monotonie avec la progression de la quête jusqu'à devenir une course ininterrompue.

II- LA GESTUELLE :

En se déplaçant, le personnage ne peut se passer du geste et des mouvements du corps qui provoquent son déplacement. Que peut exprimer un geste dans les textes de Dib ?

Le geste revêt une valeur expressive, tel le discours. Il peut être un signe de joie et de tristesse, de fatigue et de force. Il diffère selon les situations dans lesquelles se trouvent les personnages, il oscille entre la force et la faiblesse. Slim, tourmenté par la fatigue, « *se casse en deux (...) Puis ses genoux se plient aussi, et ils cognent le sol* »²²

Les verbes décrivent l'état de Slim, ils relèvent de la brisure et de la cassure, ou encore, « *sa tête pend sur sa poitrine comme sciée par une corde* »²³
Les gestes sont dirigés vers le bas, ils reflètent sa fatigue et l'épuisement de ses forces. Ils portent en eux une faille et une défaite.

²² M. Dib, « *La danse du roi* », Le Seuil, 1968. p. 54.

²³ M. Dib, Idem., p. 78.

Par contre, Arfia reste en position de force, elle veille à ce que la marche poursuive son mouvement. Elle commande et protège, elle essaye encore de calmer le délire de Slim. Celui-ci imagine l'arrivée des corbeaux, la femme reprend toutes ses forces pour le retenir : « *Je lui saute à la gorge, je le tiens des deux mains. Je serre de plus en plus, je lui bloque les conduits* »²⁴

Les verbes expriment une action violente, renvoient à un caractère sévère du personnage de Arfia, sa force physique l'aide à retenir Slim en crise, à étouffer sa voix folle de crainte à ce qu'ils soient arrêtés de nouveau et mis en prison.

Le narrateur nous décrit en détail chaque geste des personnages, les verbes d'action abondent dans les textes, ce qui montre que le personnage diabolique est, souvent, en mouvement, nous n'avons pas l'impression de lire ces gestes et ses déplacements, mais de les voir s'affairer sur la scène romanesque. Pour fuir la douleur insupportable, raconte Arfia, Slim « *se jette sur moi, il m'empoigne avec la force de quelqu'un qui voit venir la mort.* »²⁵

Avec des gestes agressifs et violents, il se réfugie chez Arfia, fuyant la mort, s'attachant avec toutes ses forces, affaiblies, demandant la protection, comme si cette femme pouvait la retenir. Pour délivrer son ami de cette souffrance, elle ordonne ses compagnons de lui lancer une pierre sur la tête. Nous voyons un autre geste cruel qui, en revanche, vise la délivrance.

La description du geste en détail et l'évocation du déplacement des personnages, nous permettent de voir l'action, la sentir plus crédible. Le romancier empreinte cet aspect du théâtre pour orner son texte avec une esthétique théâtrale, en vue d'une quête profonde.

²⁴ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 55.

²⁵ M. Dib, *Ibid*, p. 57.

Le geste dans le théâtre de Dib est aussi violent, et reflète encore l'état d'âme des personnages, souvent emportés contre la situation dans laquelle ils se trouvent, voire contre eux-mêmes.

A- Le geste au théâtre :

Nous voyons sur scène Arfia et Babanag, dans une dispute, violente qui mène à une fin tragique. Tourmenté par la faim, Babanag se plaint de son état tant douloureux. Il va jusqu'à menacer Arfia de la dénoncer aux policiers. Sentant le poids devenir plus lourd, Arfia ne supporte plus ses maladresses :

« (*Babanag se précipite sur elle, Arfia le reçoit avec des coups*) : *Puisque t'as tellement faim, tiens, mange, croupion de poule.*

- *Arfia (continuant à le battre) : faut jamais s'arrêter au beau milieu, quand on a commencé une bonne action »²⁶*

Les gestes des deux personnages reflètent leurs nerfs, ils ne supportent plus la situation dans laquelle ils vivent, ils n'arrivent plus à se supporter.

La violence sert à se débarrasser de la douleur et dans ce cas, à débarrasser Babanag de sa faim, la douleur physique l'empêcherait de penser à son ventre.

Arfia pense accomplir une bonne action qui aide son ami à oublier son mal.

L'écriture dibienne est un geste qui mène d'un monde à l'autre. Les personnages passent du statut de personnage comédien à celui de personnage acteur. Au sein de la pièce théâtrale, les acteurs se métamorphosent selon le rôle qu'ils doivent jouer :

« *Ramassant un bâton par terre, aussitôt Arfia se métamorphose en vieille. Frappant le sol de son bâton, Arfia se remet en marche. Elle arrive devant Wassem.* »²⁷

²⁶ M. Dib, « Mille hourras pour une gueuse », Le Seuil, 1980, p. 51.

²⁷ M. Dib, Idem., p. 81.

Arfia passe à un jeu théâtral indiqué par son geste « transitif » ; lorsqu'elle ramasse un bâton et se transforme en vieille dame. En plus de l'expression d'état d'âme, le geste ouvre les portes du jeu et de la transformation.

La gestuelle est un point que l'auteur met en valeur, il la décrit avec détail pour permettre à ses personnages de s'exprimer librement et aux spectateurs de suivre leur jeu. Le geste peut exprimer un sentiment vécu par les individus, comme il peut ne refléter qu'un mensonge.

B- Le geste- mensonge :

Grâce au geste, le personnage appuie son discours, il devient un moyen de communication quand la parole se trouve incapable de se dire ou de se faire croire.

Venant en retard à la cérémonie préparée par le grand Chadly, Wassem se trouve dans l'obligation de passer la nuit devant le portail fermé. Volé d'abord par Arfia, la vieille, la nuit lui présenta deux autres personnages aux quels Wassem confie l'agression et le déshonneur du siècle.

Les deux compères se décident, alors de profiter de sa naïveté et de sa faiblesse. L'un d'eux feigne manifester son grand respect au grand érudit Wassem :

« *Babanag : Pardon, maître ! (Il exécute des courbettes) Mais si tout le monde vous connaît... (Il renouvelle ses saluts) »*²⁸

Alors qu'il ne l'a jamais connu de sa vie. Poursuivant ainsi son rôle mensonger, Babanag oblige son ami à suivre son exemple en lui donnant des coups de coudes. L'autre compère se trouve, à la fin, obligé de manifester son estime et son remerciement : « *Le compère (pliant l'échine) : Merci, grand écrivain !*

²⁸ M. Dib, "Mille hourras pour une gueuse", Le Seuil, 1980, p. 97.

Merci, grand écrivain ! »²⁹ Cette redondance dans le discours du personnage donne plus de crédibilité au geste qu'il effectue.

Grâce à la gestuelle expressive, Babanag réussit à gagner la confiance de sa victime. Pour le rassurer,

«*Babanag (se déchaussant) : Ayez la bonté de prendre mes chaussures, je vous prie.* »³⁰ Et le conseille d'en faire attention.

L'expression corporelle de Wassem ne manque pas du tout de supercherie, il parle en effectuant des gestes expressifs qui reflèteraient sa sagesse et qui servent à attirer l'attention :

«*Wassem fait de la main un geste protecteur qui réclame l'attention en même temps.* »³¹

Ce personnage devait avoir, à tout prix des chaussures qui lui permettraient de pénétrer le monde du luxe, auquel il se disait invité. Le bel usage de la langue joint des gestes, ensorcelle les locataires et pousse l'un d'eux à offrir ses chaussures.

Le recours à la gestuelle pour appuyer la parole est l'une des caractéristiques du théâtre. Dib s'en sert dans son roman pour aider, d'abord, son personnage à atteindre son but et aussi pour orner son esthétique théâtrale qu'il instaure dans « *La danse du roi* ».

Le corps se manifeste comme moyen de communication, s'ajoute à cela la voix.

²⁹ M. Dib, « *Mille hourras pour une gueuse* », p. 101.

³⁰ M. Dib, Idem., p. 101.

³¹ M. Dib, Idem., p. 98.

III-LES INTONATIONS :

Le personnage, comme nous venons de le voir, se sert de plusieurs moyens pour faire passer son message, ou exprimer son état d'âme, la voix en est l'un d'eux. C'est à partir de cet élément vocalique qu'on peut entendre les mots et saisir leur sens. La voix est aussi « *cette signature intime du comédien* »³² C'est elle qui nous permet de reconnaître le personnage parlant.

Dib suit de plus près les intonations des personnages. En suivant ces changements vocaliques, nous découvrirons qu'à chaque timbre de la voix correspond une intonation qui sert la théâtralité.

A- Une voix expressive :

Dib est un auteur qui est sensible, dès ses premiers romans, à l'indication du timbre de la voix de ses personnages, mais c'est dans la deuxième partie de son œuvre que le ton s'accroît, ainsi dans « *La danse du roi* » et « *Mille hourras pour une gueuse* » la voix est tellement forte qu'elle tend vers le cri. Les personnages doivent parler plus fort, voire, crier pour se faire entendre.

Cherchant Bassel, dans le noir, Arfia devait élever le ton de sa voix :

« *Je crie : où c'est qu'il est passé ?...On s'arrête. J'appelle.*

-Tu arrives ? Je crie »

Sa voix creuse le silence des montagnes, pénètre l'obscurité des nuits pour atteindre l'ouïe de Bassel, elle prend du volume pas uniquement chez les personnages, mais aussi dans l'écriture du roman.

La redondance du cri, dans le récit de Arfia commence à faire résonner le texte, elle lui donne une voix particulière qui hausse le ton dans quelques situations, surtout quand les personnages sont affrontés au vent qui empêche à la voix de se faire entendre :

³² P. Pavis, « *Dictionnaire du théâtre* », ARMAND Colin, p. 404.

« *Maintenant, on était l'un et l'autre obligés de gueuler à cause du vent* »³³

Il faut faire des efforts pour faire sortir les mots de la gorge car la parole est inaudible.

Le discours des personnages est souvent interrompu ou coupé : « *Il (le vent) vous traverse jusqu'au tro... Crie Slim.*

- *Au tro...quoi ? Je lui crie* »³⁴

Il est impossible de compléter le mot à cause du vent, la parole rencontre un obstacle qui interdit l'émission de la parole, il semble interdit aux individus de dire ce qu'ils ressentent.

Le cri sert, généralement à exprimer une insistance ou une force, or dans les textes de Dib, il est en revanche expression de faiblesse et d'angoisse, c'est la voix criarde de Slim qui affecte les textes de douleurs puisqu'il est le seul qui se plaint à plein temps :

« *-Que je crève ! Sacré nom de malheur ! Je préfère ça plutôt que de vous suivre !*

- *Crève, mais ne crie pas si fort.*

Et il gueule toujours

-*Je demande pas mieux !* »³⁵

Slim est désespéré, le cri lui permet d'extérioriser son mal interne et d'apaiser sa douleur.

La voix inspire sa force de la faiblesse du personnage, elle crie ce que le mot ne peut pas dire de douleur physique ou morale. Lorsque Slim tombe dans le délire, sa voix inonde l'espace et le texte, elle surgit de ses profondeurs :

« *Des corbeaux ! Des corbeaux !*

Il crie plus fort. »³⁶

³³ M. Dib, « *La danse du roi* », p. p. 40-41.

³⁴ M. Dib, Idem., p. 96.

³⁵ M. Dib, Ibid., p.17.

Le délire renferme le personnage dans un monde imaginaire fait de douleur, où il n'entend aucune autre voix, même pas celle de Arfia qui l'appelle à la raison.

La douleur ne le relâche pas :

« *Et de nouveau ça le reprend, dit Arfia, à hurler mais à hurler* »³⁷

Le cri remplace la parole. Nous avons l'impression que les personnages n'arrivent plus à mener une discussion sans lever le ton, puisque leur discours est souvent interrompu, et parfois il est interdit tel le cas de Arfia à qui l'on refuse la parole.

Nous avons remarqué, dans les textes de Dib, une grande difficulté à communiquer, cela apparaît dans l'écriture, l'instance narrative commence des phrases qu'elle n'achève pas :

« *Et ensuite percer le fond ! Répartit l'autre voix. Et puis encore...* »³⁸

La voix ne manifeste aucune haute tension, mais ne poursuit pas son discours, ce dernier demeure suspendu, comme le personnage qui ne sait quoi faire devant le puits, le discours hésite, et le personnage aussi.

Marque d'hésitation, la voix discrète peut avoir des secrets qu'elle refuse de partager avec le lecteur :

« *Il dirigeait un commerce de... Le cœur pur et sage, ainsi que le plus modeste de ses concitoyens, il...il...il...Mais à part sa demeure et ses magasins ne fréquentait d'autres endroits que...* »³⁹

La voix se tait sur quelques détails concernant le personnage en question, le silence est marqué par les points de suspension. Il paralyse la parole et la compréhension du discours.

³⁶ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 55.

³⁷ M. Dib, *Idem.*, p. 57.

³⁸ M. Dib, *Ibid.*, p.12.

³⁹ M. Dib, *Ibid.*, p. 12.

« *La danse du roi* » raconte l'impossibilité de l'émission de la parole souvent interrompue, voire, interdite, elle tend vers le cri, elle fait résonner le texte. Elle prend des fois, une forme animale :

« *Il (Wassem) enfla sa voix : Je vous dis d'ouvrir !*

Et il lança dans un rugissement :

*Maître Wassem... »*⁴⁰

Enragé à cause de la marginalisation, Wassem s'emprente une voix du roi de la jungle pour imposer sa considération et qu'on écoute son dire.

Nous venons d' « entendre » des voix marquées par la douleur, la peur et le désespoir. Elles recourent, d'abord au cri pour mettre fin à la marginalisation et mobiliser les oreilles sourdes, ensuite au jeu qui peut présenter la vérité dans un monde fictif.

B- La voix et le jeu :

Dans deux scènes de « *La danse du roi* », le narrateur focalise le jeu sur la voix : d'abord dans une comédie jouée par Slim et Bassel. Les deux comédiens représentent un paysan et un capitaine lors de la bataille. Les acteurs imitent le geste et la voix de la personne représentée. C'est ainsi que Bassel parle avec une voix contrefaite :

« *Et Bassel avec sa grosse voix qu'il rend encore plus grosse :*

*Alors comme ça tu leur as filé de taule ? »*⁴¹

La voix est emphatique et caricaturale. Le personnage la déguise selon son rôle pour donner plus de réalisme à son jeu, en plus du ton, le narrateur donne importance aux colorations de la voix, le timbre et le registre de langue reflète la société représentée. Les mots utilisés par le capitaine, Bassel, relève du registre familier, « *taule et filer* » pour dire prison et fuir.

⁴⁰ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 114.

⁴¹ M. Dib, Idem., p. 19.

Nous remarquons encore l'oralité qui se manifeste dans son énoncé ; l'interrogation posée est plutôt orale. Ces caractéristiques se trouvent chez les deux comédiens, Slim est aussi fidèle à son rôle et à sa classe sociale :

« *Et depuis le temps que je marche, tout seul dans cette montagne, à votre recherche, v'là que j'ai fini par vous trouver.* »⁴²

L'oralité se manifeste encore dans l'énoncé de Slim, le paysan, « v'là ». En plus du timbre et le ton de la voix, le registre familier et l'oralité jouent un rôle très important dans la théâtralité du texte romanesque de Dib.

Plus loin dans le roman, la voix prend un aspect théâtral, grâce à la mise en scène. Les séances théâtrales lui permettent de s'exprimer librement. C'est ce qui fait du jeu théâtral une composante importante dans la réalisation du discours. Elle devient un personnage qu'on ne voit pas :

« *Une voix contrefaite minauda à travers le portail*

-La fête est finie

La même voix désaccordée renvoya en écho.

*-La fête est finie »*⁴³

Le narrateur attribue à la voix des caractères corporels, car elle fait des grimaces, elle « minauda » ; expression qu'on ne voit que sur le visage. Cette composante vocalique prend un corps invisible et reprend son discours, en écho, elle continue à répondre Wasseem « *avec des miaulements de castrat* »⁴⁴. De grimaces elle passe aux miaulements, cri particulier aux chats. C'est ainsi, qu'elle arrive à exprimer son ennui, car elle *débite* les réponses.

⁴² M. Dib, « *La danse du roi* », p.21.

⁴³ M. Dib, Idem., p. 113.

⁴⁴ M. Dib, Ibid., p. 116.

Le narrateur donne une grande importance au timbre vocalique. C'est à partir de ses colorations qu'on comprend l'état des personnages, c'est aussi à partir de sa description, par le narrateur, qu'on connaît le statut du personnage parlant. Ce dernier, souvent marginalisé et exclu de la société, sa voix fait de lui un individu dépourvu des qualités humaines. Le personnage est dépersonnalisé, sa voix renvoie à l'espèce animale ; lorsqu'on refuse de lui ouvrir la porte, « *Wassem lança dans un rugissement :*

*Maître Wassem... »*⁴⁵

Le rugissement est un cri propre au lion, le narrateur l'attribue au personnage pour dire son nom avec rage, puisque tout le monde devait le connaître.

Les comédiens poursuivent leur jeu, leur voix change, alors, de timbres. Babanag, le metteur en scène se fait obéir, par le seul moyen de la voix qui interrompt le silence et introduit à la scène :

« *La voix gloussante de Babanag déchira la sérénité nocturne*

*Vas y Arfia c'est toi maintenant. »*⁴⁶

Le cri de Babanag est comparé à celui d'un chat dont la voix se manifeste pour prouver sa présence dans les lieux. Babanag crie pour rappeler Arfia à la scène.

Il est clair que l'état dans lequel se trouvent les personnages leur dicte des réactions dont le timbre vocalique est une impression directe. Plus le malaise s'accroît chez les personnages dibiens et plus la voix fléchit et se lasse, l'auteur fait de la voix un être au fond du personnage, capable de sentir et de souffrir.

⁴⁵ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 116.

⁴⁶ M. Dib, *Ibid.*, p. 117.

La voix de Slim perd sa force à cause de la fatigue, « *Ce n'était plus une vraie voix. Ça refusait de sortir de sa gorge.*

-vous entendez ou vous entendez pas ?

Cette chose raclait »⁴⁷

Le narrateur fait de la voix un objet qui « *racle* » et fait du bruit, il est impossible, sinon, difficile de déchiffrer les paroles, surtout quand celles-ci sont émises d'une gorge blessée : « *Le froid nous a déchiré le gosier, il faut parler avec cette plaie dans la voix, cette lame plantée dedans.* »⁴⁸

La voix de Slim reflète la douleur, le malaise et la blessure, tout comme le personnage, elle souffre, ce qui rend difficile son émission et aussi sa compréhension. C'est surtout cette difficulté à communiquer que traite Dib dans ses deux textes.

⁴⁷ M. Dib, «*La danse du roi*», p. 35.

⁴⁸ M. Dib, *Íbid.*, p. 37.

La synthèse :

Nous avons vu que les personnages de Dib sont souvent en agitation, ils partent ça et là, marchent, courent pour aboutir à leur quête qui se fait dans un temps et un espace précis. Comment sont représentés l'espace et le temps dans l'écriture des deux textes ? Comment servent-ils la quête et la théâtralité ?

CHAPITRE II : **L'étude spatio-temporelle.**

I-L'ETUDE DE L'ESPACE :

Nous allons entamer ce chapitre par l'étude de la composante spatiale. Cette dernière mêle affection, douleur et désir. Qu'il s'agisse d'un lieu réel, vécu ou imaginaire, décrit dans le texte ou indiqué par de simples allusions dans le discours des personnages, l'écriture dibienne manifeste une forte sensibilité dans la représentation de l'espace. C'est à la lumière d'une telle sensibilité que l'on veut voir comment le lieu est représenté et comment sert-il la quête et la théâtralité.

A- Représentation de l'espace :

Chaque écriture est marquée par un lieu précis. L'oeuvre de Dib met en scène un lieu géographique de deux ordres différents : le premier est l'espace réel qui est présent, surtout dans la première partie de son oeuvre ; c'est la terre algérienne sous la tutelle du colon. Le deuxième vise celui de l'éloignement et de l'exil, il est souvent instable, fugitif et symbolise généralement le lieu où se trouve l'auteur, l'espace de l'autre.

Faisant partie de la seconde oeuvre, « *La danse du roi* » et « *Mille hourras pour une gueuse* » peignent le tableau de ces deux lieux qui sont encrés dans le discours des personnages. Les lieux deviennent eux-mêmes des personnages dotés d'un pouvoir et d'un désir telle une personne réelle.

A.1 La terre: amour maternel:

La guerre engendre, chez les personnages dibiens, la nécessité de se protéger pour pouvoir défendre leur cause. Arfia, Slim, Bassel et Nemiche ont choisi la montagne comme espace protecteur, ils s'y réfugient jour et nuit pour ne pas tomber dans les mains du colon.

La montagne devient, dans ce cas, la mère dont on cherche la protection, elle semble les reconnaître et les comprendre comme ses propres enfants.

Slim, fatigué et rangé par la douleur, effectue souvent des gestes dirigés vers le bas. A chaque fois qu'il a mal, il est soit à genoux, ou il est couché par terre et refuse de suivre ses amis. La terre mère l'enlace, le protège :

« Je me penche, dit Arfia, il se confond avec la terre »⁴⁹

A travers les gestes de ce personnage, nous voyons qu'il se confie à l'élément terrestre, au fur et à mesure que la douleur se fait insupportable, il se laisse aller à cette terre :

« Il n'a pas finit de dire : j'a froid, qu'il tombe à quatre pattes par terre et que j'entends ses ongles racler les pierres. »⁵⁰

Le personnage est inséparable à cette terre, comme s'il était son propre enfant. Elle l'aide à poursuivre sa quête et met tous ses efforts à sa disposition:

« La nuit se referme sur nous, ajoute-t-elle, et la campagne avec elle. »⁵¹

Le temps et l'espace ont le rôle d'adjoint qui pousse à l'aboutissement de la quête. La terre lie son existence à celle de ses enfants. Leur quête devient la sienne.

L'auteur projette son amour et son attachement à la terre violée à travers ses personnages. Ce rapport avec la terre, le lieu, se justifie pour lui qui écrit d'un autre espace ; l'exil. Dib, ne veut-il pas que cette terre le reprenne et l'enlace comme elle le fait avec ses héros ? Ce lien d'amour qu'on trouve dans la représentation spatiale chez quelques personnages tourne en relation tragique

⁴⁹ M. Dib, «*La danse du roi* », Le Seuil, 1968, p. 45.

⁵⁰ M. Dib, *idem.*, p. 46.

⁵¹ M. Dib, *Ibid.*, p. 98.

chez certains d'entre eux. Volé et violé, l'espace exprime sa douleur qui incarne l'errance et la perte.

A.2 Les lieux tragiques :

Dans les textes de Dib, le lieu est vécu comme un univers tragique et un lieu d'errance physique et morale. Parfois, elle est plus morale que physique. Ce qui caractérise cet espace, c'est l'étrangeté, l'insécurité et surtout l'imprécision, c'est à la fois un lieu et un « non-lieu » comme le qualifie Bachir Adjil :

*« L'espace chez Dib est un espace dénué de charge symbolique. Il évoque un endroit imprécis, quelconque, non inscrit dans l'ordre temporel et topographique. »*⁵²

Dans les textes dibiens, le narrateur ne donne aucune précision, ni sur l'espace ni sur le moment où se déroulent les événements.

Que l'on soit dans « *La danse du roi* » ou « *Mille hourras pour une gueuse* », les personnages vivent dans un espace où ils se sentent perdus, où ils ne retrouvent plus leur place, il n'y a pas de repères qui les aident à se retrouver, c'est pourquoi ils se lancent à sa recherche :

*«...déambuler, chercher ma place, dit le père de Rodwan, était devenu ma principale activité, mon passe-temps et mon but. »*⁵³

Le personnage n'a aucun autre but, ni autre tâche que de chercher l'espace où il se sent chez lui, pour s'y éterniser, ou ne passer que quelques secondes de repos.

Rodwan allait à la montagne à la recherche de l'espace « repos » :

*« Cet espace précis, oui délimité, oui, l'espace qu'il cherchait (olivaies, vigne, aridité des montagnes. »*⁵⁴

Il semble trouver l'espace qu'il cherchait, mais cela est momentané, ce plaisir que lui procure la montagne ne dure pas longtemps, puisqu'il doit redescendre

⁵² B. AJIL, « Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique », L'Harmattan, 1995

⁵³ M. Dib, « *La danse du roi* », Le Seuil, 1968, p. 93.

⁵⁴ M. Dib, Idem, p. 51.

en ville et errer dans ses rues. Sa quête demeure inassouvie. Ce qui inclut l'incertitude dans l'esprit des personnages.

Slim, courant après la cache doute de son existence même :

« *Ça serait pas du bidon, des fois, cette cache qu'on cherche ?* »⁵⁵

Il a l'impression que l'espace leur fuit des regards pour qu'ils se perdent de plus en plus, cela a mené Arfia à penser aux chemins qu'ils doivent prendre :

« *Slim, nous deux, on prendra la route française... elle est plus facile* »⁵⁶

Les errants dans la nature pensent à tous les moyens pour sortir de ce labyrinthe.

La recherche du lieu de sortie est devenu leur principale quête qui mène à la délivrance, non seulement physique mais aussi morale. Or la montagne les retient et embrouille leur voie. Plus encore, elle semble porter une rancune envers eux. Ce lieu vaste et immense s'étend devant eux. Il prend de l'importance chez le narrateur qui le décrit comme espace de quête. Mais le personnage le voit autrement.

Slim le voit comme lieu de condamnation :

« *Elle veut nous garder prisonniers ! Dit Slim, tu vois pas ? Elle nous bousillera, Arfia ! (...) J'aurai jamais cru une chose pareille ! Toute la place, tout l'air que tu veux, et tu te sens plus captif que dans une prison !* »⁵⁷

La montagne les entoure, les enferme non pour les protéger, mais plutôt pour les étouffer et les empêcher d'arriver jusqu'au bout de leur quête. Elle est lieu de condamnation. Après avoir avalé ses amis, le monstre terrestre relâche Arfia, la condamne à l'errance dans les rues de la ville, où personne ne l'attend ni ne s'intéresse à ce qu'elle raconte. Elle est mise à l'écart avec d'autres personnages.

⁵⁵ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 43.

⁵⁶ M. Dib, Ibid, p. 42.

⁵⁷ M. Dib, Idem., p. 76.

La ville est un autre espace de l'errance des personnages, Arfia, Babanag et Rodwan passent des nuits à marcher dans ses ruelles en vue de trouver la paix morale et la délivrance de toutes les angoisses. C'est pourquoi Arfia ne cesse pas de raconter les souvenirs de ses amis dont le discours est porteur de vérités violentes et dont la fin fût tragique. Elle est emprisonnée après avoir tué Babanag, puis relâchée pour folie. La femme pénètre le monde de l'ignorance et de la perte. Désormais personne ne la considère, aucun individu ne s'intéresse à ce qu'elle dit ni à ce qu'elle devient. Elle passe comme une étrangère dans sa propre ville où elle erre la nuit pour échapper aux regards ignorants.

Tous les lieux mènent à une solitude qui range l'âme et au vide qui n'a pas de limites :

« Il fallait apprendre à vivre dans ce vide, à chercher chacun pour soi, sans que personne ne puisse aider personne. »⁵⁸

La narration évoque l'insatisfaction des héros dibiens, elle est due à l'impossibilité d'atteindre leur but. La quête inassouvie engendre une humanité hantée par l'angoisse, creusée par le vide et la solitude. Ils ont perdu foi en tout. Le personnage de Dib ne fait plus confiance à l'espèce humaine ni au nouveau pays qui naquit après l'indépendance, il est plein de bâtards dont il faut se débarrasser pour avoir un pays propre :

« Y a peut être une Algérie à tuer. A tuer pour qu'une autre plus propre puisse venir au monde. »⁵⁹

Pour reconstruire et réédifier, il faut tuer, c'est le prix d'une renaissance.

⁵⁸ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 100.

⁵⁹ M. Dib, *Idem.*, p. 80.

L'errance est aussi profonde et plus douloureuse au niveau de l'écriture. L'auteur, dans l'acte de la création, est le parfait errant à travers l'imagination guidée par la plume, et le désir de trouver un sens à son écriture. La nature de la quête chez Dib exige cet autre espace, tout comme l'écriture qui a besoin d'errance et d'un nouvel espace. Celui-ci est instable, comme le sont les personnages et l'auteur lui-même. Le lieu bouge, se transforme, vit et meurt. L'espace de l'écriture est invention comme cette Algérie qu'il faut faire naître dans la douleur, les sacrifices et le sang.

L'écriture de Dib va vers une quête, elle a son propre rôle et son propre but, elle est l'espace où se recherchent et se retrouvent les personnages, elle est la scène où se déroulent les événements. C'est là que réside la théâtralité de l'espace.

A-3 L'espace théâtral :

L'espace romanesque ne suffit guère pour guider la quête au bout, le théâtre s'inscrit dans le roman de Dib comme une nécessité dont ne peut se séparer les personnages et dont ils ont besoin à fin d'atteindre leur objectif, le narrateur en a aussi besoin pour donner la vraie valeur de la quête, sa profondeur conduit à des nuits et des espaces encrés dans des univers surréalistes et qui portent en eux des sens que l'on n' a pas pu déchiffrer dans la montagne ou la ville.

Quoiqu'il soit limité, l'espace où la quête trouve sa profondeur est marqué par le théâtre, il est unique et différent. C'est ce que nous appelons l'espace théâtral, il devient, selon Pavis,

« Le support sur lequel tous les signes et systèmes scéniques se greffent, il comprend les dispositifs scéniques et le lieu d'où le public assiste à l'évènement théâtral, donc la scénographie et l'architecture théâtrale. »⁶⁰

⁶⁰ P. Pavis, « voix et images de la scène. Essays de sémiologie théâtrale. », P. U. de Lille, 1982, p. 201.

Plusieurs sortes d'espaces sont mentionnées dans les textes de Dib. Nous allons montrer si ces espaces sont délimités. Puis dans quelle mesure servent-ils de lieu de spectacle, et enfin sont-ils exposés aux regards ?

Les espaces repérés comme lieu de théâtralité comportent deux délimitations : une délimitation matérielle et une autre fictive.

A-3-a) L'espace matériel :

Par cette expression, nous entendons tout lieu délimité par un mur ou un objet, c'est aussi le lieu où se déroulent les événements et où se manifeste un discours qui a une portée plus théâtrale que narrative. Dib nous en donne les détails dans la chambre du père de Rodwan.

« Rodwan se revoit arrivant de la rue. Il franchit la porte de la maison, s'immobilise. (...) Il se rue vers la chambre d'où il suppose que les sons se sont envolés. »⁶¹

L'espace se construit sous les yeux du lecteur à travers le mouvement du personnage. A l'arrivée de Rodwan, le narrateur visualise l'enfant à la façon d'un acteur qui monte sur scène, encore invite-il le lecteur à pénétrer l'espace décrit en détail, et de suivre l'action de plus près. La description détaillée donne aux mots une sonorité exceptionnelle :

« Plusieurs accords tirés distraitemment d'un instrument de musique frappent ses oreilles. Une gerbe de notes s'éparpille... Les accords descendent, sombres, grondent quelque temps et s'arrêtent brusquement. »⁶²

L'espace théâtral devient actif par la présence des éléments de la scène, un lecteur spectateur, des personnages et un espace où se déroule la scène.

⁶¹ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 82.

⁶² M. Dib, *Idem.*, p. 82.

Les autres accessoires ne sont pas ignorés, pensant en homme de théâtre, Dib brode son texte de sonorité exceptionnelle qui donne vie aux situations vécues et aux discours des personnages.

L'ETUDE DU TEMPS :

La composante temporelle revêt une présence très forte et une fonction différente à celle de l'espace dans les deux textes dibiens. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir comment le temps se présente par rapport à la quête et la théâtralité. Il peut y avoir plusieurs temps, mais celui auquel nous nous intéressons appartient au texte et fait partie de sa lecture ; « *car le texte narratif comme tout autre texte n'a pas de temporalité que celle qu'il empreinte métonymiquement à sa propre lecture.* »⁶³

A- Le temps de la quête :

Chez Dib, on ne peut pas parler d'un temps unique, passé et présent se mêlent. Ce temps est un facteur qui contribue essentiellement à l'inassouvissement de toute recherche. C'est souvent un présent qui menace par le tourment et l'angoisse. Son passage est retour qui amène le vide et accentue la durée de la quête.

Dans les deux textes de Dib, le temps comme la quête, acquiert une dimension douloureuse. Dans les montagnes, les mêmes nuits reviennent pour agacer encore le personnage, pour le menacer de danger, voire de mort. Ce temps sombre et opaque couvre le personnage sans lui dévoiler la lumière du jour, ni la progression de la quête. Il se trouve déjà dans un monde mystérieux où les chemins se croisent, les journées se mêlent aux nuits et embrouillent les quêteurs. Ils se perdent dans cet univers et dans ce temps de chevauchement.

⁶³ GENETTE Gérard. *Figures III*. Le Seuil, 1972, p.78.

La nuit est le moment choisi pour poursuivre la marche, le groupe doit se déplacer une fois la nuit tombée, puisque la journée, ils avaient à « *rester sur place, à se planquer et marcher rien que la nuit* »⁶⁴

Ainsi le temps doit sa vie au déroulement de la quête. Il ne se mesure pas heure par heure, mais soir par soir, nuit par nuit. Il se mesure surtout par la marche des personnages :

« *Le soleil commence à descendre ! Je lui crie. On fera bien de se préparer à continuer ! Dit Arfia à Slim.* »⁶⁵ Ou encore : « *La nuit ne va pas tarder à tomber ! On n'a pas le choix ! Il faut sortir de cette montagne* »⁶⁶

Les nuits allongent car les personnages ne sont toujours pas arrivés à la « *cache* », ils sont obligés de poursuivre leur marche sans perdre du temps, la nuit est précieuse pour l'aboutissement de la quête.

Le jour, par contre, constitue un danger puisqu'ils risquent d'être repris par l'ennemi et mis en prison, c'est pour cela que « *Dans la journée, il faut se planquer.* »⁶⁷, demande Arfia, sinon l'arrestation mettrait fin à leur quête et volerait leur liberté, puisque ces maquisards ne se battent que pour ce but. La quête de la liberté prend forme la nuit, le jour est le moment de se cacher. Ce chevauchement dans le temps bouleverse les personnages, ils en ont mal, et en souffrent:

« *Le jour commence à verser sur nous comme de l'eau de lessive. Alors je souffre de ce jour qui se lève, plus que tout le reste.* »⁶⁸

Le moment où les maquisards doivent se reposer et sentir le répit, devient un moment pénible pour eux, ils en souffrent jusqu'à ne plus supporter la douleur.

⁶⁴ M. Dib, « La danse du roi », p. 19.

⁶⁵ M. Dib, Idem., p. 96

⁶⁶ M. Dib, Ibid., p. 97

⁶⁷ M. Dib, Ibid, p. 42

⁶⁸ M. Dib, Ibid, p. 54

Ces moments d'attente ne servent plus à rien, les personnages ont l'impression de perdre de force. L'attente leur fait plus de mal que de courir vers la quête.

La durée de la quête entraîne la fusion du temps dont l'ordre est transgressé. Le temps adapté à la lutte est renversé. Les personnages doivent marcher le soir et se reposer la journée. Ainsi, le temps n'est plus réel, mais correspond aux moments de la quête et se présente pour son déroulement.

A-1 Les nuits obstacles :

La multiplication des nuits rime dans les deux textes avec l'absence d'évènements. Le rôle essentiel du temps est de se joindre aux autres difficultés que rencontre la quête, et lui présenter plus d'entraves.

La nuit pèse sur les personnages dès le début de l'histoire, et on cherche à la dépasser par tous les moyens. Le jeu se présente alors comme moyen d'évasion dans un espace et un temps tout à fait autres que ce qu'ils mènent. Slim et Bassel, représentent, dans une comédie qu'ils jouent:

« Nous deux, Nemiche et moi, nous les regardons faire les clowns. Ça nous aidait à passer le temps »⁶⁹

La nuit leur a bien permis d'enrichir leur imagination et de la réaliser dans ce jeu, mais ce moyen de plaisir ne dure pas assez longtemps puisque les combattants doivent reprendre la route. La nuit aura, cependant un autre goût, elle est un moment de guerre pour aboutir à la quête, ce qui demande plus d'énergie. Les personnages sont de plus en plus fatigués de cette longue marche et de ce temps qui s'oppose à eux.

⁶⁹ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 19.

La nuit prend forme dans le roman de Dib, elle est un personnage qui met des obstacles, elle arrive à atteindre le personnage et devient *«comme quelque chose qui mordait. Pis, ça avait des pinces ; pis, ça avait des griffes.»*⁷⁰

Les personnages en ont encore peur, sa force est supérieure à la leur, non seulement elle les emprisonne mais, elle embrouille la voie de leur quête.

*« On ne sait pas si c'est près ou loin. Cette obscurité, ce froid, près ou loin, ça embrouille tout. »*⁷¹ Les personnages perdent tout repère, ils se perdent dans l'espace et dans le temps. Il est alors de plus en plus difficile d'atteindre la quête. Les nuits reviennent chaque fois pour s'imposer au personnage.

Son retour est une arrivée fantomatique qui ravage tout, couvre de douleur et ne laisse derrière elle que « la danse frénétique du vent » :

*« Il regarde ça, et moi aussi, je regarde ça, cette espèce de mort, et je ne pense à rien,... et la nuit se referme sur nous, et la montagne avec elle, et là tout ce noir ne demeure que la danse frénétique du vent, ce vent fou qui nous acclame et ne sait rien faire d'autre. »*⁷²

La nuit laisse derrière elle du vent, signe du vide, elle ne mène nulle part, elle n'aboutit qu'au néant, contrairement à ce qu'attendaient d'elle les quêteurs. Ils ont choisi ce temps pour poursuivre leur quête, mais cette dernière est inassouvie, ils se trouvent perdus et encerclés. Si cette nuit voulait apporter quelque chose, ce serait une danse du vent, une danse du vide dans le vide qui fait écho avec la solitude qu'affrontent les personnages, les hallucinations de Slim et la danse de Wassem.

Ce n'est qu'à la fin des textes que commence l'écoulement de la nuit, celle-ci n'est qu'un signe de renouvellement de la marche, plus ce mouvement allonge et plus les nuits deviennent indispensables, Arfia se rend compte de la distance qui lui reste à parcourir :

⁷⁰ M. Dib, « *La danse du roi* », , p. 35.

⁷¹ M. Dib, *Idem.*, p. 41.

⁷² M. Dib, *Ibid.*, p. 98.

« *Le temps s'écoule, dit-elle à Wassem, j'ai encore du chemin à faire ! Si je ne veux pas arriver trop tard, comme toi en venant ici...* »⁷³

Pour arriver au but, les personnages ont besoin de la nuit en dépit des dangers qu'elle peut engendrer.

La personnification du temps est un procédé dont se sert le narrateur pour lui donner plus de valeur, il n'est plus unité temporelle, sans rôle. En revanche, il est un personnage qui prend une forme humaine ou surnaturelle pour faire avancer ou ralentir la quête.

Après son retour de la guerre dans les montagnes, Arfia se voit rejetée et ignorée par les habitants de la ville à la quelle elle appartenait, comme au passé, elle continue de marcher la nuit, à la recherche d'une libération mais qui diffère de la première. Cette fois elle ne se bat pas avec des armes mortelles mais avec des mots perturbateurs. Les nuits qui lui servaient de marche pénible, lui servent de jeu théâtral auquel elle s'abandonne pour pouvoir s'exprimer.

A-2 Les nuits théâtrales :

Après les longues et nocturnes marches effectuées dans la montagne, Arfia poursuit son mouvement dans la rue, mais cette fois, il est différent. Elle ne cherche plus à fuir l'arrestation ou la mort dans le désert, par contre, elle se sent vivre la nuit qui est moment de mystère, source de surprises, on peut s'attendre à tout dans le noir. Pendant qu'ils marchaient tranquillement, cote à cote, Arfia et Rodwan furent surpris de voir surgir un personnage, « *La nuit cracha un nabot qui se pendit avec des mouvements brusques.* »⁷⁴

Cette nuit est différente des autres, ils sont entraînés dans un espace et un temps qui se distinguent de ceux qu'ils ont vécus. Le narrateur crée un autre monde au sein du roman, celui de la représentation, tout y est illusion.

⁷³ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 125.

⁷⁴ M. Dib, « *La danse du roi* » p. 107.

Le « *temps dramatique : durée des évènements représentés.* »⁷⁵, est de courte durée, il s'étend sur une nuit, contrairement à la représentation qui s'étend sur plusieurs nuits successives.

Les scènes sont découpées selon l'entrée et la sortie des personnages du cercle lumineux. Le rythme s'accélère avec les dialogues serrés. Par ailleurs, toute action implique un début, un milieu et une fin. Les actions se bousculent pendant ces nuits, elles semblent porter la menace, le danger voire la mort.

Wassem fut dérobé de tous ses affaires et habits, puis battu de manière agressive jusqu'à ce qu'à ce que la vie lui soit ôtée. L'obscurité l'empêcha de reconnaître ses agresseurs.

Tous ces évènements se passent dans un temps délimité, aucune indication temporelle n'est fournie par le narrateur, ce détail est même ignoré par les personnages- acteurs : « *Voyons, dit Wassem,... Lorsque j'ai quitté ma maison, il était...Au fait, quelle heure était-il ? Ai-je trop de temps en route ?* »⁷⁶ L'ignorance de l'aspect temporel mène à la perte et à l'incertitude, le personnage n'est pas sûr d'atteindre son objectif, ni d'avoir le temps suffisant pour cela.

« *La délimitation du temps, nous rappelle le théâtre de l'absurde qui joue avec ironie sur la prolifération et l'incohérence des indices temporels.* »⁷⁷

Le récit se raconte dans un temps imprécis, la quête ne connaîtra pas une durée propre, ce qui rend son aboutissement très difficile. Les personnages errent, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps.

⁷⁵ M. Pruner, « *L'analyse du texte de théâtre* », NATHAN, 2003, p.58.

⁷⁶ M. Dib, « *La danse du roi* », Le Seuil, 1968, p. 114.

⁷⁷ M. Akaichi, « *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Gassan Kanafani* », doctorat de l'université de Lyon, 2000. p. 56.

B- Une chronologie éclatée :

Les auteurs de l'absurde utilisent le temps comme un accessoire théâtral avec lequel ils jouent. Sa plasticité et son évanescence se prêtent particulièrement à suggérer un univers onirique :

« *Dans les théâtres de l'absurde, le temps ce « monstre bicéphale de la damnation et du salut » se singularise par son dérèglement systématique* »⁷⁸

Les indications temporelles sont très rares dans les textes de Dib. L'action échappe à toute chronologie. Elle se passe dans un temps délimité. Le temps du récit et celui de l'histoire sont inconnus.

Arfia monte sur la scène théâtrale, en un monologue, elle raconte les souvenirs de ses amis. Le moment du récit n'est en aucun moment précis, l'auteur ne donne pas non plus une date qui précise l'histoire où se sont déroulés les événements racontés. Nous savons que « *l'éclairage se concentre peu à peu sur Arfia.*

Tout redevient noir autour d'elle. »⁷⁹

Dib joue, librement, avec l'éclairage sans que celui-ci ne précise s'il fait jour ou nuit. En effet, la lumière serait, dans le théâtre classique, signe du jour, alors que le noir, représenterait la nuit. Or, ce contraste entre lumière et noir, dans « *Mill hourras pour une gueuse* », sert à attirer l'attention sur les personnages. Ceux-ci semblent vivre en dehors du temps.

Le noir engendre, de sa part, les personnages et leurs discours. Les acteurs surgissent de ce noir, « *Nemiche entre dans la lumière à son tour, lui et Bassel vont se mettre près de Arfia* »⁸⁰

⁷⁸ M. Pruner, « Les théâtres de l'absurde », NATHAN, Paris, p. 104.

⁷⁹ M. Dib, « *Mille hourras pour une gueuse* », Le Seuil, 1980, p. 11.

D'où viennent ces personnages ?

Nous savons déjà que Bassel, Nemiche et Slim sont morts dans la montagne, en parlant d'eux, Arfia les revoit surgir sur scène et reprendre leurs propres discours. Avant de réapparaître, nous entendons d'abord leur voix :

« Une voix prise (dans le noir) : Arrêtons-nous un moment !

Slim (dans le noir) : Arrêtez, j'en peux plus ! (...)

*Slim (hurlant dans le noir) : Je serai un cadavre gelé avant qu'il se lève ! »*⁸¹

Leurs discours sont toujours porteurs de douleurs qui est du à l'inachèvement de la quête. Ils sortent du noir, symbole du mystère et surtout de la perte. Nous les avons lus perdus dans le roman, et nous les voyons encore perdus sur la scène théâtrale.

Les ressuscités sortent du noir profond de la mémoire de Arfia, la conteuse. L'histoire est faite de bribes de mémoire, entrecoupées et qui ne connaissent guère une chronologie continue, elle n'existe encore qu'à travers le bric-à-brac qui encombre l'espace scénique.

Les connotations historiques sont moindres, même si parfois, une image permet fugitivement de placer tels évènements dans un temps particulier. Dans le discours de Arfia, nous décelons une date qui serait celle où s'est déroulée l'histoire : *« C'était au temps où les hommes tombaient comme des mûres au mois d'août. Toujours ce temps-là. »*⁸² Le mois d'août pourrait s'agir du mois où elle et les maquisards se sont affrontés aux ennemis, aussi est-il le mois où elle a perdu ses amis.

⁸⁰ M. Dib, «Mille hourras pour une gueuse », p. 12.

⁸¹ M. Dib, Ibid., p.20.

⁸² M. Dib, Idem., p. 11.

D'après ce détail, l'histoire s'est déroulée pendant la guerre de libération, et la marche pendant la nuit : « *On marchait, et la nuit- on ne marchait que la nuit.* »⁸³

Ce moment est pénible, la nuit pénètre et habite le corps des personnages. Le narrateur la représente telle une force surnaturelle, responsable de son acte : « *La nuit, elle nous rentre dans la peau, y a que la nuit en nous* »⁸⁴

Les personnages ne supportent plus la cruauté de cette nuit, ils délirent. Ils ont de plus en plus mal du soir qui part et du jour qui se lève, tout particulièrement Slim qui est le personnage le plus atteint du délire, puisqu'il voit l'arrivée des corbeaux.

Arfia essaye de le rassurer :

« *Andouille, c'est le jour en train de se lever qui t'en fais voir de ces choses.* »⁸⁵

Ce chevauchement de temps perturbe le personnage. Nuit et jour se mêlent, accentue sa douleur et le détourne de sa quête, voire, elle la ralentie.

Revenue du passé, hantée par les souvenirs, Arfia se lance dans une quête dérisoire et vaine. Les événements lui échappent. Elle est poursuivie par Babanag qui l'introduit dans un monde invraisemblable.

« *... t'as fais de moi un pitre et je me suis mise à faire l'idiote avec tous ceux que t'as réussi à empaumer comme moi.* »⁸⁶

⁸³ M. Dib. « *Mille hourras pour une gueuse* », p. 12.

⁸⁴ M. Dib, Ibid., p. 12.

⁸⁵ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 57.

⁸⁶ M. Dib, Idem., p. 78.

Le passage d'un temps de guerre à celui de l'indépendance, entraîne le personnage à l'errance, il est perdu, traîne dans les rues, sans personne pour l'accueillir, il est rejeté par son milieu, dérangé par le sentiment de solitude, il se lance dans une quête plus profonde. Les nuits de la représentation lui permettent de se chercher dans des personnages et un temps fictifs qui l'aideront peut-être à se retrouver.

Dans ce spectacle, Arfia, le personnage principal, évoque toujours la longueur de la marche, mais différente cette fois, « *Comme une route peut se faire longue ! Ce soir, plus je marche et plus la mienne allonge.* »⁸⁷

Nous remarquons que la marche, en plus de sa longueur, elle s'effectue aussi pendant la nuit. Les personnages associent, et depuis leur guerre, le mouvement de marche au moment obscur de la nuit.

Le temps dramatique se déroule la nuit, nous le voyons bien dans le discours des personnages acteurs. Wassem : « *J'en ai des remords... Demain matin, dès qu'il sera levé je lui présenterai mes hommages.* »⁸⁸

Le jeu se limite du coucher du soleil jusqu'au lever du jour, lors de l'ouverture du portail sur des immondices.

Les personnages n'arrivent plus à se situer dans une durée temporelle continue, cela implique une perception confuse de la réalité. La déconstruction des repères temporels dissout les événements dans une uniformité où plus rien n'a de sens. Elle amplifie le sentiment de l'absurde.

⁸⁷ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 81.

⁸⁸ M. Dib, *Ibid.* p. 83

Dans les textes de Dib, le passé, le présent et le futur se bousculent sans cohérence, les personnages ont du mal à se repérer. En plus, les évènements échappent à toute chronologie. Retour en arrière et anticipation brisent la continuité du temps linéaire. L'analepse ou la prolepse sont l'expression d'un dérèglement général de la chronologie. Le voyage dans le temps se fait devant les spectateurs, la résurrection des personnages sur scène est représentée par leur sortie et entrée du noir.

Le temps échappe à l'axe qui lui donne une progression dans un sens précis. L'ordre du temps est perturbé allant de l'avant en arrière, il permet ainsi de situer les évènements dans un ordre qui se replie en une répétition. La structure répétitive suggère qu'il n'y ait plus de progression temporelle et que les personnages soient enfermés dans un cercle vicieux.

La récurrence des gestes et des silences, laisse entendre que Rodwan, Arfia et les autres ne bougent pas, ces personnages sont prisonniers d'une temporalité anachronique qui exprime leur paralysie, l'espace est, lui-même, limité, ils marchent « *à travers la creuse solitude des rues trouées de lumignons insomniaux* »⁸⁹ vers une scène théâtrale limitée par un cercle lumineux.

Cet espace rétréci est le reflet d'un temps qui a perdu toute épaisseur et qui est devenu une structure circulaire.

*« Ce rejet de références précises s'explique sans doute par une certaine méfiance à l'égard des systèmes. Il s'y ajoute une sorte de dédain pour l'enchaînement cohérent des faits. »*⁹⁰

La cohérence des faits dans un texte accentue son réalisme, courant auquel n'appartiennent plus les deux textes de Dib, en rejetant cette suite, Dib se

⁸⁹ M. Dib, « La danse du roi », p. 111.

⁹⁰ M. Pruner, « Les théâtres de l'absurde », Paris, NATHAN, 2003, p. 104.

démarque des réalistes puisqu'il s'inscrit par sa seconde œuvre dans la veine symboliste.

« *Mille hourras pour une gueuse* » semble nier tous les supports habituels permettant de situer le déroulement de l'action dans le temps. Sa temporalité n'obéit qu'à la logique des souvenirs de Arfia et qui s'entremêlent, se confondent aux moments de la représentation. Ainsi les séquences sont agencées sans chronologie repérable.

Dans la première séquence, Arfia est seule sur scène, raconte les souvenirs de ses amis, nous voyageons avec elle au passé de la mémoire, alors que dans la seconde séquence, nous revenons au présent, où nous la retrouvons avec Babanag.

C'est dans ce rythme que s'écrit la pièce théâtrale, en alternance entre passé et présent. Dib ne module guère le temps représenté en fonction du temps de la représentation.

Ce va et vient dans le temps fait que la lecture des deux textes soit compliquée et que la quête soit encore plus profonde, le retour des personnages prouve d'ailleurs l'inassouvissement de cette quête.

Le thème du retour est fortement marqué dans la pièce, plus que dans le roman, puisque les personnages morts dans la montagne, reviennent sur scène avant et après le nouveau spectacle. Nous verrons qu'ils prennent eux-mêmes leur propre discours, alors que dans « *La danse du roi* », ils reviennent dans le rêve de Arfia quand elle est en prison. La prisonnière fut réveillée lorsqu'on ouvrit la porte de la cellule.

Dans « *Mille hourras pour une gueuse* » Arfia est arrêtée juste après le spectacle pour avoir tué Babanag. Elle sera pourchassée par tout le monde : « *On ne peut être tranquille nulle part* » cria un homme à la fin de la pièce, serait-elle relâchée comme dans le roman ? L'auteur n'en fait aucune allusion. Le temps de la représentation s'achève avec l'arrestation de Arfia.

Ce retour ne concerne pas uniquement le temps et les personnages qui reviennent dans le théâtre. La quête obéit au même mouvement. Celle de la liberté et du sens revient dans les deux textes.

Seul Rodwan disparaît dans la pièce, serait-il représenté par le spectateur ? Ou le lecteur ? Puisqu'il suivait les événements racontés par Arfia, et le spectacle joué dans la rue, il fut aussi influencé par le personnage de Wassem.

Ce mouvement touche aussi l'écriture qui ne renonce pas à son développement. Son retour est plus douloureux, puisqu'elle revient au songe, son point de départ, pour continuer l'interrogation et d'essayer de suivre un autre mouvement en vue d'une ouverture et peut-être un point d'arrivée. Dans ce mouvement qui fléchit et renonce à la ligne droite, réside l'abattement et la brisure que l'on trouve chez les personnages de Dib. Tant que la quête n'aboutit pas, tant que la « recursion » reste le mouvement de l'écriture, elle devient rythme de l'œuvre.

Ainsi le temps dans les textes de DIB, revêt la nature de la quête. Il est non seulement un facteur qui l'entrave et empêche son aboutissement, mais acquiert aussi son retour vide et agaçant.

Synthèse :

Après l'étude de l'espace et du temps, nous venons à dire que la quête demeure incomplète, les personnages sont insatisfaits du chemin qu'ils sont menés et du temps qui, par son chevauchement, les éloigne de leur but.

Du cadre spatio-temporel, nous venons à présent à la représentation. Ce terme est plutôt spécifique au genre théâtral qu'au romanesque. Mais l'intrusion du théâtre dans le roman nous incite à évoquer ce thème. Dib procède dans son écriture par scènes, comment se présentent-elles dans les textes dibiens ? Comment servent-elles la théâtralité ? Et en quoi aident-elles à l'aboutissement de la quête ?

CHAPITRE III :

La représentation.

I- LA REPRESENTATION :

Le roman de Dib est porté par le théâtre, nous allons voir qu'au sein de la narration, Dib nous raconte des scènes plus ou moins théâtrales. Qui sont encrées dans le roman et qui prennent une grande place pour faire avancer l'écriture. La scène peint ce que les mots n'arrivent pas à décrire. Nous allons procéder par éclatement des scènes des moins théâtrales aux scènes les plus théâtrales.

A- Scène et quête :

Parler de la quête chez Mohammed Dib, nous emmène à dire que la présence de cette dernière implique celle de la scène. La scène et la quête sont en effet deux composantes qui vont parfois ensemble. La présence de l'une fait celle de l'autre. Vu sa profondeur, la quête chez Dib a besoin d'un univers propre pour son déroulement. C'est pourquoi, l'auteur doit créer une situation pour permettre la manifestation de chaque quête. Son déclenchement obéit à toute une atmosphère préparatrice, à un monde scénique. Pour mettre sa quête au niveau du langage, Dib a choisi de mettre son personnage quêteur le plus souvent devant une situation qui suscite en lui une ou plusieurs interrogations.

Rodwan, le personnage par lequel Dib ouvre son roman, part chaque matin à la montagne, espace silencieux, reposant et émouvant, se met devant un long puits, à l'attente d'un objet indéfini.

Il songe à y plonger pour trouver ce qu'il cherchait : « *Sombre, se disait-il, sombre et sans fond, ébranlé de remous : un puits, là- dessous. Et la solution de beaucoup la plus préférable, serait de plonger de s'y abîmer* »⁹¹

⁹¹ M. DIB, « *La danse du roi* » p. 08.

Cette première quête que provoque la scène se situe au niveau du personnage qui veut plonger dans les profondeurs de la terre pour trouver les réponses à ses interrogations.

La solitude affligeante dans laquelle se trouve Rodwan, est le tableau qui va permettre l'élaboration d'une autre scène qui se déroulera, dans son imagination ou plutôt sa mémoire. Une voix, dont le point d'émission est inconnue, s'impose à Rodwan, raconte une histoire dont les personnages en questions surgissent, de l'esprit de Rodwan, agissent et bougent comme dans un théâtre.

Nous, lecteurs, nous devenons spectateurs de scènes que nous voyons à travers les yeux de ce personnage, nous les écoutons parler dans son esprit. Sa mémoire devient cependant un théâtre qui raconte une scène où la jeune Nahira, escortée par la négresse Messawda, allait rendre visite à sa sœur aînée. Arrivée dans la maison de la famille.

« Congédiée bientôt, la servante noire s'en retournait chez ses maîtres, et l'homme se réfugiait dans une chambre où les deux sœurs ne tardaient pas à le joindre.

L'adolescente se laissait conduire de bon gré, et même avec empressement...Il la contemplait, lui, captivé. Elle, n'y prêtant guère attention, continuait...n'obéissant qu'à son plaisir »⁹²

Après le départ de la servante, nous assistons à une scène d'abus qui dure un bon moment, et dont le responsable serait obligé de quitter son propre pays pour fuir la hante.

⁹² M. Dib, « La danse du roi », p.14.

Le roman de Dib est comme son propre personnage, il est souvent en mouvement qui ne connaît pas de limites, les scènes se multiplient et le récit s'enrichit d'histoires, mettant en scène de nouveaux personnages.

Revenu en ville, le soir, Rodwan erre dans les rues à la compagnie de Arfia. Ce personnage sera aussi confronté à d'autres scènes. Emportée par le souvenirs de ses amis, Arfia nous guide vers la scène principale du roman : la marche du groupe dans la montagne. Elle est narratrice, elle rapporte les scènes comme elles se sont déroulées, elle prend en charge le discours de ses amis, elle décrit, encore les actions dans ses moindres détails, cela nous permet de voir la scène et de sentir une forte présence du personnage dans le roman. Nous les voyons et les entendons à travers Arfia.

Revenue de la guerre, la femme poursuit sa marche, en racontant toujours les mêmes scènes car elle n'a pas abouti à son but. C'est ce qui l'angoisse et la dérange aussi. Marcher entre les ruelles l'aidera à se libérer non du colon, mais de ses angoisses qui la mènent enfin à la folie.

A travers le récit de ces personnages, le narrateur nous présente l'état de hommes pendant et après la guerre. Ces hommes ont vu la mort, l'ont affrontée pour pouvoir vivre en paix, mais une fois revenus, ils se retrouvent en face d'un autre monde qui ne les reconnaît même pas. Comme Arfia, ils se déplacent d'un endroit à l'autre à la recherche de la vérité, et de la liberté interne.

La scène n'est, d'une certaine manière, qu'une face, un visage de la quête dont elle est le reflet et la traduction de sa nature. La multiplication des scènes montre la profondeur et la complexité de cette quête.

La mémoire et l'imagination ne suffisent pas pour donner plus de profondeur à la quête, le narrateur ajoute le jeu théâtral pour montrer sa complexité.

B- Le spectacle :

Le spectacle occupe une place majeure dans le roman de Dib. Il est ce moment « où tout- personnages, acteurs, action- rentre en agitation et en bouillonnement. Le spectacle c'est aussi ce type de représentation d'une action ou d'un évènement que l'auteur rend présent « hic et nunc » selon la terminologie de Roubine »⁹³

Nous avons vu que la marche du groupe est la scène principale du texte romanesque, le spectacle y est inscrit de façon flagrante.

Fatigués après une telle marche, pendant la nuit, battus par le froid et les épines, les combattants profitent du jour pour oublier le mal, et se reposer. Le jeu de Slim et Bassel, pendant ce temps, est une vraie comédie. Les acteurs, assis par terre jouent le rôle du capitaine et celui du paysan. La scène représente deux classes de société, celle des combattants, représentée par le capitaine Bassel, et celle des paysans qui, affamés, sont décidés à porter les armes, et dont Slim est le représentant. « - Je suis un peu abîmé mon capitaine, déclare Slim, c'est vrai. J'ai pas pu faire autrement, je peux tenir un fusil ! Et comment ! »⁹⁴

Le narrateur procède, dans son roman, par multiplication de spectacles, où le jeu porte plus de valeur, et oriente la quête.

En suivant les traces de Babanag à l'orée de la ville, le lecteur est invité à regarder un théâtre qui se joue dans la rue en plein nuit. Il se met aux côtés de Rodwan pour voir une scène devant le grand portail du riche Chadly.

⁹³ M. Akaichi, « Quête et théâtralité à travers les romans de Dib et Kanafani », doctorat, Lyon, 2000, p.

⁹⁴ M. Dib, « Mille hourras pour une gueuse », Le Seuil, 1980, p. 20.

Arrivé trop tard à la cérémonie, Wassem, l'invité de Chadly, fut obligé de passer la nuit dehors, devant le portail, attendant le lever du jour. Pendant ce temps, des personnages firent leur irruption dans le cercle lumineux. D'abord Arfia, jouant le rôle d'une vieille « folle qui radote », par une ruse, elle lui vola ses jolis mocassins, qu'il mit juste pour cette occasion.

« ... sans faire le moindre bruit, s'approcha de Wassem, s'assura qu'il dormait. Se baissant alors doucement, elle lui retira les chaussures de sous la tête et se sauva aussi vite qu'elle put. »⁹⁵

Le savant Wassem, pris par la panique, demanda de l'aide aux premières personnes venues au hasard. Les deux « pauvres pèlerins », comme prétendent-ils être, font mine d'admirer le grand savoir de Wassem, profitent eux aussi de sa solitude et faiblesse pour le déshabiller de tout ce qu'il portait sur lui, pendant son sommeil,

« L'un des hommes dégagea d'en dessous sa cape un petit sac dont il le coiffa, tout en le maîtrisant. Et pendant que l'érudit poussait des cris étouffés, se débattait, l'autre le dépouilla de ses habits et de tout ce qu'il trouva sur lui en un tournemain. La minute d'après, ils s'évanouissaient dans la noire profondeur des champs. »⁹⁶

Cette scène violente mène à une fin tragique. Ne trouvant rien sur lui, deux brutes se sont emparés de Wassem, sans pitié, ils le tabassèrent de coups. Le théâtre est encré dans le roman, le jeu suit une chronologie logique qui donne de la vraisemblance au spectacle.

⁹⁵ M. Dib, « La danse du roi », p. 126.

⁹⁶ M. Dib, Idem., p. 144.

Le jeu auquel se donne Wassem, plus loin, couronne la scène.

« Wassem qui avait fait une chute dans la décharge, se remit debout, coiffé d'une boîte de conserve vide, et commença imperturbablement à se passer des pneus de vélo usés autour de son cou, à se draper de vieux journaux. Ce fut accoutré ainsi qu'il se tourna avec lenteur et majesté vers la femme et les quatre hommes. »⁹⁷

Wassem s'est déguisé en roi et a agit comme un vrai comédien. Il simule le roi, non pas pour amuser les autres, mais pour en finir avec les bouffonneries et l'amusement du roi :

« Buvez, je l'ordonne ! Dit-il, et il tendit le bras comme s'il levait un verre, bien qu'il n'eût rien dans la main. A partir de ce jour, vous cessez d'être des bouffons voués à l'amusement du roi. Entrez et venez recevoir... »⁹⁸

Etant rejeté par l'espèce humaine, ses connaissances non reconnues, mal traité et battu, Wassem se proclame roi, il meurt couronné d'une boîte de conserve comme s'il était réellement roi. Une fin tragique pour cet érudit !

Le sort tragique du roi est traité dans des saynètes jouées devant Wassem et Arfia. Un roi et un fou dialoguent un petit moment sur la question du moment auquel on goûte le sommeil, se trouvant incapable de répondre, le roi invite le jeune homme de boire un verre, pour devenir son « commensal ». Le roi est alors interné dans l'asile qu'il a lui-même édifié. Le sort de ce roi rejoint en quelque sorte celui de Wassem ; ce dernier finit par mourir, tabassé par des brutes, quant à l'autre roi, il est interné dans l'asile.

⁹⁷ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 150.

⁹⁸ M. Dib, Idem., p. 151.

L'écriture dibienne a besoin du théâtre pour son développement, la scène témoigne d'un spectacle, elle est une composante théâtrale et reste un évènement chargé de sens, elle constitue un moyen efficace qui permet de visualiser et illustrer les moments les plus sensibles, et les moments les plus marquants au sein du roman. Par son déroulement devant les spectateurs, par sa forte présence dans l'écriture, elle ne passe pas sans effet sur le personnage, elle peut le toucher, voire changer son comportement.

C- La fonction cathartique :

Rodwan, le personnage qui devint le spectateur des scènes, et à travers lequel, nous pouvons voir, nous aussi, le spectacle, se trouve influencé par le personnage de Wassem, car à la fin du jeu, Rodwan « *eut l'impression que c'était lui qui gisait là devant et non un dénommé Wassem, lui qui dans une espèce de dédoublement allègre, s'était livré à une pareille farce, et que du début à la fin cette histoire, était, d'une façon échappant à toute explication, la sienne, sans conteste.* »⁹⁹

Au théâtre grec, on appelait cet effet de « catharsis ». Selon Aristote, ce terme désignait la « *purification et la purgation des passions* »¹⁰⁰ En assistant au spectacle, Rodwan se libère de ses pulsions, angoisses et fantasmes, il les vivait à travers Wassem et les situations représentées devant ses yeux. Il se voit en lui, il ressent ce que ce dernier ressent, il arrive à se libérer des sentiments inavoués.

⁹⁹ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 152.

¹⁰⁰ www.Google.fr, article de wikipedia.

D'un homme qui cherchait quelque chose d'indéfini en sautant dans les puits, Rodwan s'est vu roi en Wassem et se veut roi, après la disparition de ce personnage. C'est cela qu'il cherchait en ses profondeurs, sans qu'il s'en rende compte, l'effet de la catharsis, l'a aidé à se retrouver, car elle est aussi « *un rappel à la conscience d'une idée refoulée.* »¹⁰¹ selon la psychanalyse de Freud. Le spectacle revêt cependant une valeur morale, une fonction édifiante. Il donne plus de profondeur à la quête des personnages et leur guide vers la voie qu'ils cherchaient, peut-être sans le savoir au fond d'eux.

Ce spectacle ne peut plus trouver sa place dans le roman, Dib le prête au théâtre pour en faire un vrai spectacle.

Tout comme dans le roman, la marche commandée par Arfia est la scène principale, dans « *Mille hourras pour une gueuse* » Arfia est le personnage principal par lequel Dib ouvre son théâtre, en un monologue, elle raconte les événements qu'elle a menés dans la montagne, du but de leur pénible marche : « *La liberté c'était alors notre fête* »¹⁰² déclara-t-elle à l'égard du public. Dans son monologue, elle évoque la mémoire de ses amis qui ressuscitent sur scène, prennent en charge leur discours, contrairement au roman, où leur parole sont rapportées par Arfia.

Sur la scène théâtrale, les personnages du passé et Arfia, personnage du présent, se mêlent. Ensemble, ils discutent et dialoguent, puis repartent dans le noir pour laisser le présent, Arfia, poursuivre son monologue. Elle se confie pour se délivrer de ses remords et des ses angoisses. Pour faire partager une tranche de vie tout a fait tragique dont elle se souvient clairement, « *à force de les raconter, que je n'ai plus besoin, dit-elle, de me les rappeler.* »¹⁰³

¹⁰¹ www.Google.fr, article de wikipedia.

¹⁰² M. Dib, « *Mille hourras pour une gueuse* », p. 11.

¹⁰³ M. Dib, Idem., p. 11.

Les scènes sont déjà vécues, continue de les revivre dans sa mémoire et les partage avec son public.

Cette scène tragique, en ce qu'elle porte de mal et douleur, laisse libre cours à d'autres personnages qui se proposent de jouer des saynètes devant les comédiens. Ainsi, Dib crée un théâtre au sein de ce théâtre pour chercher une illusion plus accrue. Le personnage devient spectateur, comme le déclare Goffman :

« Là, il est impossible de scinder entre la vie et l'art, le jeu est le model général de notre conduite quotidienne et esthétique. »¹⁰⁴

Slim et Bassel, en un moment de repos, se mettent en jeu où ils imitent le capitaine et le paysan, tous deux portés par l'envie de défendre leur pays. Ce petit spectacle vient pour distraire les quêteurs de la liberté, les scènes, si souvent comiques, font rire, non seulement le spectateur, *« Arfia et Nemiche se tordent de rire »¹⁰⁵* mais aussi les comédiens : *« Bassel ne peut plus retenir le rire qui s'empare de lui, il parlait, des fois, en essayant de réprimer son rire »¹⁰⁶*

La scène principale voit la multiplication des saynètes,

« Arfia se métamorphose en vieille.

Frappant le sol de son bâton, Arfia se remet en marche.

Elle arrive devant Wassem. »¹⁰⁷

Ce dernier était couché devant un portail monumental. Ils deviennent tous deux spectateurs aussi d'autres scènes, dont Babanag est un personnage comédien.

¹⁰⁴ P. Pavis, « Dictionnaire du théâtre », ARMAND Colin, p.365.

¹⁰⁵ M. Dib, « Mille hourras pour une gueuse », p. 19.

¹⁰⁶ M. Dib, Idem., p. 17.

¹⁰⁷ M. Dib, Ibid., p. 81.

Dans « *La danse du roi* », Babanag était le metteur en scène. Dans le texte théâtral, il reprend sa fonction de personnage, et Dib reprend la sienne, celle de distributeur de rôles.

Babanag a de multiples rôles, il est d'abord, un des deux « quidams », puis un des voleurs. Il est aussi le serviteur du roi, lors d'une saynète évoquant le thème du roi.

« Holà, serviteurs ! Qu'on apporte des sièges ! (Deux tabourets sont apportés par Babanag. Le roi fait asseoir le jeune fou et s'installe en face de lui.) Et du vin ! Je veux du meilleur vin !

Babanag vient leur présenter un plateau. Le roi y prend une coupe et tend l'autre au fou. Le roi se met à boire. »¹⁰⁸

En dépit de sa courte durée, la saynète s'encre dans le théâtre pour donner une profondeur au sens de la quête.

L'allégorie du fou revient deux fois, dans la scène romanesque et théâtrale. Elle fait l'ironie du sort des personnages. Arfia, après avoir tué Babanag, est arrêtée par la police, mais elle fut relâchée pour folie.

¹⁰⁸ M. Dib, « *Mille hourras pour une gueuse* », p. 89.

II- LE DISCOURS DRAMATIQUE

A- Le roman en scène :

« *La danse du roi* » est divisée en plusieurs parties non numérotées, elles se présentent comme des scènes de théâtre, rythmées par l'apparition des personnages. Chaque nouveau chapitre amène une nouvelle histoire, qui se raconte puis s'interrompt laissant une autre histoire poursuivre. L'instance narrative se trouve répartie entre, d'une part l'ancienne maquisarde, Arfia qui fait des confidences à Rodwan, ancien combattant, lui aussi, et d'autre part, le narrateur qui rapporte les souvenirs et les méditations du même Rodwan. C'est ainsi que se développe la narration, en un échange de voix et un retour au passé qui ne connaît ni de fin ni de limites.

Les chapitres deviennent, par le déroulement des événements qui ne sont que ce voyage interminable entre passé et présent, de vraies séquences scéniques. Leur développement s'accomplit et aboutit à une fin tragique des personnages. Ceux-là marginalisés finissent par être rejetés à la folie. Ce destin tragique provoqué par la folie ou la mort s'avère fatal, ils n'ont pas à le fuir puisque « *ce n'est pas son existence qu'on reçoit en venant au monde, ni sa mort, mais son destin* »¹⁰⁹ déclare Arfia.

Dans les deux textes, Dib lègue la parole à chacun de ses personnages. Tout le monde parle et chacun a quelque chose à dire, même le mort a son mot à dire. « *Par cette construction, et par l'importante place du discours, le roman n'est plus le lieu où se déroule une histoire, un récit* »¹¹⁰

¹⁰⁹ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 177.

¹¹⁰ M. Akaichi, « *Quête et théâtralité à travers les romans de Mohammed Dib et Gassan Kanafani* », Doctorat, Lyon, 2000, p. 85.

Le roman se présente sous la forme de scènes qui s'ouvrent et lèvent le rideau sur des personnages « acteurs » qui font entendre leur discours. Plusieurs voix se manifestent dans le roman, auquel s'ajoute une nouvelle composante qui est la polyphonie.

B-LA POLYPHONIE :

Les voix se multiplient pour embrouiller le chemin de la quête, elle prend de multiples voies pour se trouver un sens propre à elle, la polyphonie :

« C'est ce don particulier d'entendre et de comprendre toutes les voix ensembles, et dont on ne trouve l'équivalent que chez Dante, qui a permis à Dostoïevski de créer le roman polyphonique. »¹¹¹

La multiplication de la voix est-elle aussi une composante qui marque le roman ? Comment rentre-elle dans la construction du roman ? Et comment participe-t-elle à la dramaturgie ?

Dans « *La danse du roi* », le narrateur s'efface souvent devant ce qu'il raconte. Le roman dépend de plusieurs voix qui fonctionnent en alternance. La narration est échangée entre deux voix principales, celle du père de Rodwan et celle de Arfia. Elles alternent d'un chapitre à l'autre, racontant chacune une histoire différente, et le roman se développe à travers leur progression. Mais ces deux voix deviennent sources de plusieurs d'autres voix, en particulier celle de Arfia qui engendre celles de Slim, Bassel, Nemiche et en fin de Babanag et de Wassem.

Ces personnages sont, tout le long du roman, en contact par le seul acte de parole. Ils parlent en agissant, en se délaçant et même quand il sont immobiles, ils sont en train de parler.

¹¹¹ BAKHTINE, Mikaël. « *La poétique de Dostoïevski* ». Le Seuil, 1970, p.68.

Leur discours est essentiellement provoqué et marqué par la marche ; on parle de la longueur de la route, de ses contraintes, on se plaint, on lutte pour arriver à la fin de cette route et sa durée engendre une multiplicité des voix qui se prêtent au texte même.

Arfia raconte l'histoire de sa marche avec ses compagnons dans la montagne, rapporte, en un style direct, le discours de ses amis, la parole fuse de toute les bouches et les voix dominant.

B-1 Arfia la voix :

Arfia, par delà cette présence physique imposante, puisque c'est l'unique personnage féminin, chez Dib, qui soit décrit de façon précise, parle et fait parler. Avant de surgir du noir, elle est voix qui peuple la nuit : « *J'entends vos voix dans les rues toutes les nuits.* »¹¹²

Arfia c'est d'abord un récit quasi obsessionnel, qu'elle répète, comme si la parole devenait rempart contre l'oubli, cette mort totale. Elle reprend le même épisode de la guerre de libération. Sa voix se répand dans presque tout le roman, on ne lit que sa parole, celle du narrateur s'efface totalement. Arfia, la voix devient fécondatrice, non seulement de ses propres mots et discours, mais aussi ceux des autres personnages qu'elle rapporte dans le style direct.

Les voix engendrées par l'acte de parole de Arfia, portent chacune un message qu'elles veulent faire passer. Les personnages deviennent des acteurs qui se succèdent sur la scène de la parole.

¹¹² M. Dib, « *La danse du roi* », Le Seuil, 1968, p.23.

Par cette prise de parole, Arfia est une scène principale, englobant des voix. La parole passe d'un personnage à un autre ce qui va faire une plurivocité dans le roman. La narration devient plus discours que récit et le texte crée la polyphonie.

Les personnages se nourrissent de parole, s'ils luttent pour la liberté, ils luttent aussi pour sauvegarder leur parole. Arfia défie tout le monde et s'impose grâce à son discours qui est son unique arme : « *Personne n'a jamais réussi à me fermer la bouche quand j'ai envie de parler. Non, il n'est pas encore né celui-là et ce n'est pas aujourd'hui que ça commencera.* »¹¹³

Le personnage dénonce déjà l'impossibilité de la parole. Cette dernière est interrompue, voire interdite, surtout à une femme qui veut dire une vérité. Le discours de Arfia confronte des oreilles sourdes et des forces empêchant son émission. La femme reste indifférente à ces menaces, son plus grand veut est de faire entendre sa voix, aller jusqu'au bout de la parole. Chose qui constitue une difficulté comme elle reconnaît à la fin du roman : « *on peut pas tout raconter* »¹¹⁴

Sa parole reste suspendue, incomplète, et tout comme ce personnage, son discours est marginalisé. Arfia refuse que la révolution soit du domaine du passé. Après son retour de la montagne, elle n'a plus de place parmi les vivants, elle parle sans se soucier si on l'écoute, d'ailleurs personne ne l'écoute. Son discours est vain. Pourquoi ce rejet ? Arfia dérange, son dire introduit une rupture dans une continuité d'apparente sérénité.

¹¹³ M. Dib, « *La danse du roi* », Le Seuil, 1968, p. 171.

¹¹⁴ M. Dib, Idem, p. 204.

Le fait de parler bouleverse des vies, mène au danger, Babanag lui affirme le danger qu'elle court : « *Pour sûr que tu finiras par être arrêtée (...)*

- *A cause que tu causes trop, maligne.* »¹¹⁵

La parole constitue un danger. Elle est source de la peur de quelques personnages qui craignent affronter d'autres forces, mais pour certains, elle permet la délivrance de leurs angoisses.

Arfia exprime la nécessité de parler, elle se confie à Rodwan : « *Je te dis les choses qui se sont passées, il vaut mieux que tu saches comment elles se sont réellement passées.* »¹¹⁶ Sa parole, confiée ne peut être oubliée, elle restera immortelle, personne ne sera prêt à l'oublier, mais cette redondance du récit ne peut être que déstabilisante au lieu d'être rassurante. Parler de ces événements nous permet de penser que le personnage n'a pas abouti à son but.

Raconter est, chez Dib, un moyen pour essayer de sonder la parole et de voir ce qu'elle peut signifier. Il existe, chez l'auteur, une autre façon de détecter cette parole, c'est de la poursuivre jusqu'à remonter à son origine. C'est pourquoi, il crée des voix « *sans visage* » qui proviennent de l'autre monde. Cette parole se détache du personnage pour accéder à un autre et devient une voix sans corps, une révélation, une parole angélique.

¹¹⁵ M. Dib, « *Mille hourras pour une gueuse* », p. 33.

¹¹⁶ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 27.

B-2 La voix de l'au-delà :

Le monde des vivants n'est pas suffisant pour solder la parole. Le narrateur ira chercher sa signification dans un autre monde. Il crée des voix inconnues qui participent à la narration : C'est la voix du père qui harcèle Rodwan dans « *La danse du roi* ».

« *Intempestive voix recluse dans un temps impossible à préciser et pourtant familier...si assourdissante se montra-t-elle, si acharnée à le harceler de son caquet, à reprendre ici et ailleurs une confiance ininterrompue, sans qu'il fut seulement possible de l'assortir à un visage.* »¹¹⁷

Elle surprend le personnage plongé dans ses souvenirs sur le terre bosselé, lui raconte une histoire, lui dicte par là l'inquiétude et le trouble des personnages en question. Elle le transporte dans les événements d'un passé lointain. Elle participe à son tour au développement de l'écriture.

La voix est narratrice, son récit est écrit en italique, elle confronte le narrateur qui cède sa place, pour la laisser dire son message. Son récit envahit peu à peu le texte jusqu'à devenir un second texte autonome, qui longe et double le récit premier, voire le conteste. La troisième personne « elle » qui renvoie à la voix sans visage, devient première personne dans le texte italique. Elle parle, et parfois « *feignais de se parler, de se raconter cette histoire comme si elle n'importait, ne saurait importer à personne, et même être entendue de personne.* »¹¹⁸

Cette voix est individuelle et unique en son genre, puisqu'elle appartient à l'au-delà, se manifeste en un monologue intérieur et s'oppose au discours officiel.

¹¹⁷ M. Dib, « *La danse du roi* », p.09.

¹¹⁸ M. Dib, Idem., p. 27.

La séparation de la voix du nom et du corps et son envoie à un autre monde, n'est finalement que le degré le plus profond de la quête de l'auteur. Dib a choisi de léguer la parole aux personnages parce qu'il sait la profondeur et la complexité de la quête que parfois on sent l'impossibilité de son aboutissement.

Nous avons déjà vu que les personnages mènent un itinéraire de quête souvent pénible et douloureux. Leurs actions se concentrent autour de cette quête, en plus ils éprouvent le besoin d'en parler. Ils prononcent un discours qui lui est propre et en font un moyen pour sa réalisation. Ce discours peut accompagner l'action, comme il peut être le signe de son inassouvissement. Nous verrons dans ce cas qu'il ne reste que la parole pour dire la quête et la représenter.

C- Dire la quête :

Dans les deux textes de Dib, les personnages recourent à deux moyens pour accomplir la quête, qu'elle soit du lieu, de la liberté ou du sens. Les maquisards se lancent dans une longue marche pour fuir l'arrestation, seule Arfia en sort vivante. Il ne lui reste que la parole pour raconter ces évènements. La répétition de cette histoire exprime sa nostalgie et participe à la quête qui la hante. A force de la répéter, elle n'a plus besoin de faire des efforts pour la remémorer.

En parlant sans cesse de la révolution, Arfia veut l'encre dans l'esprit de ceux qui l'écoutent, et encore plus dans le roman. Sa parole lui redonne vie, refuse de l'enterrer dans l'oubli. Cette parole n'incite en aucun cas à l'action puisque l'action est déjà faite, elle veut par contre s'éterniser, se mettre face contre l'oubli.

L'unique arme dont se sert, à présent, Arfia est son discours qui est marqué par l'enthousiasme et l'audace surtout, ayant dans l'espoir qu'on l'écoute un jour, mais la confrontation qu'elle eut lors de son arrestation tourne à la déception. Sa parole n'est pas prise en compte, elle est par contre pourchassée.

*« Tous sont sauvés... Seul ne sera pas sauvé celui qui n'est pas mort quand son heure a sonné ! Effacez les souillures que ces maudits infligent à la terre ! ... Ecartez-vous de leur chemin ! Ils corrompent le monde ! »*¹¹⁹

La parole de Arfia perd vie, impossible qu'elle aboutisse à la quête puisqu'il est impossible de tout dire. Si elle voulait fuir l'oubli en parlant, Arfia s'y trouve à la fin du roman. Elle ne sait plus ce qu'elle disait : *« Qu'est-ce que je voulais dire déjà ?... Je ne sais plus ! »*¹²⁰

Le rythme du discours dans le roman suit celui de la quête. Il exprime généralement l'état d'âme du personnage quêteur. Les situations dans les quelles se trouvent les personnages, leur dictent le type du discours.

Dans la marche du groupe, le discours est peint de douleurs, et de souffrances. En particulier celui de Slim, dont le discours est surtout marqué par la plainte : *« Arrêtons-nous ! Arrêtez, j'en peux plus. »*¹²¹

Aussi le discours va-t-il avec l'urgence de trouver une solution, Bassel : *« Le jour... raaah... Merde ! Le jour, il va se lever. Force-toi... raaah !... encore un peu. »*¹²²

La quête et le discours suivent la même rapidité du rythme, c'est pourquoi le narrateur utilise des phrases courtes, le ton est aigu et sonore. Plus la marche s'allonge, plus cette urgence s'accroît. Le discours mû par la colère et la

¹¹⁹ M. Dib, « *La danse du roi* », p. 192.

¹²⁰ M. Dib, « *La danse du roi* », Le Seuil, 1968, p. 204.

¹²¹ M. Dib, *Idem.*, p. 35.

¹²² M. Dib, *Ibid.*, p. 56.

douleur devient par conséquent plus vif. Il prépare ainsi la fin tragique des personnages. La force dramatique qui hante le roman emporte son écriture et en fait une danse, celle qui réside dans la danse ultime de Wassem et dans le délire de Slim.

Le discours chez Dib, porte en lui la quête des personnages, il fonde aussi la dramaturgie du roman et participe aussi à la théâtralité. La parole a besoin d'être entendue et comprise, ce que les personnages ne retrouvent pas dans les textes, le mouvement, le geste seraient autres moyens aux quels recourent les héros pour aboutir au sens du mot, c'est ainsi que le narrateur a fait du théâtre une composante très importante au sein du roman. La représentation serait ce moyen qui donnerait aux mots une image et une voix particulière et propre à la quête.

C- Discours et représentation :

Bien que le discours touche à la réalité, il a une fonction effective. Il peut avoir un caractère fictif dans le sens où il appartient à quelqu'un d'autre. Le narrateur recourt à ce genre de représentation pour illustrer ses idées et marquer certaines situations. Il crée des voix de l'au-delà pour habiller son message, pour lui trouver la forme et le contexte qui conviennent à fin de garantir son effet et sa réception. Il choisit de faire passer un message dans des circonstances émotives et selon des formes inquiétantes, en prêtant sa voix et sa parole à des personnages qui relèvent de l'autre monde, celui de la mort.

Le narrateur fait de l'agonie du père de Rodwan une scène où le mourant devient par son discours un acteur devant ses visiteurs. Cet événement que Rodwan revit à travers le souvenir porte un dire qui renseigne sur la vie de ce père, mort depuis trente ans, et puis sur la vie en général. En quête de la vérité, Dib choisit un moment décisif pour dire aux visiteurs et aux lecteurs que la vérité reste toujours à chercher, qu'elle n'existe nul part. ce personnage se présente dans la narration à travers son discours ; c'est sa parole qui compte et non pas sa mort en elle-même. Il n'est finalement qu'un moyen entre les mains de l'auteur pour dévoiler ce qu'il a envie de dire : « La vérité n'est qu'un mensonge »

La quête de la vérité qui n'aboutit qu'au mensonge revient souvent dans le roman. Il donne à cette parole plus de poids, et plus de charge. Cette parole bénéficie souvent d'une efficacité au sein d'elle-même et au sein du récepteur. Le mourant parle en connaisseur et en sage pour véhiculer les idées de l'auteur.

Cet homme qui possède une grande expérience, se rend compte que l'être humain est condamné à la vie comme il est condamné à la mort : « *La vie ? Une charge imposée, endurée, jamais une aventure.* »¹²³

La vie qui nous fait croire que le monde est réel et que nous agissons entant qu'hommes libres, s'avère un mensonge : « Fini, plus de place au mensonge ! A ce mensonge qu'est notre vie. » (p.85) Il veut dire par son discours que la vie guide l'homme vers le mensonge qu'elle porte et sur lequel elle se fonde. Et ce n'est qu'à l'un de ces derniers moments qu'on le découvre.

Cet homme parle pour nous persuader de la fausseté du monde, du mensonge de la vie et de la vérité introuvable : « *La vérité ! Ah, vous ne savez pas ce que c'est, et vous ne le saurez jamais !* »¹²⁴

Ce discours qui porte les idées de l'auteur et sa quête profonde au niveau de l'écriture, se transmet à travers le personnage, le représente pour avoir plus d'effet et plus d'ancrage dans le roman.

La représentation de la voix, chez Dib, va encore plus loin, dans son texte théâtral, « *Mille hourras pour une gueuse* » est un texte porteur de discours qui diverge d'une voix à l'autre.

Contrairement au roman qui fait parler deux voix principales, celles du père de Rodwan et Arfia, le texte théâtral met en scène une seule voix, de Arfia, qui donne naissance à d'autres voix venant de sa mémoire, surgissent sur la scène et prennent corps et âme.

¹²³ M. Dib, « La danse du roi », p. 92.

¹²⁴ M. Dib, Idem., p. 93.

Répartie en cinq séquences, la pièce théâtrale comprend la voix de Arfia qui « *commence à parler en aparté puis, progressivement, s'adresse au public.* »¹²⁵ Son monologue est porté par le souvenir du maquis, toujours le même, répété sans cesse, mais cette fois-ci, elle ne s'adresse plus à Rodwan, mais plutôt à un large public, puisque Rodwan disparaît dans le texte théâtral.

Arfia est livrée à elle-même, parle seule sur scène, d'un passé qui la hante et la tourmente, d'un passé qui s'actualise non seulement par la résurrection des personnages mais aussi par leur discours. Le dialogue entre les deux périodes, passé et présent devient plus crédible dans le théâtre. Dans ce théâtre, Arfia cherche toujours à se faire entendre, à se faire une place dans la nouvelle vie, mais sa parole, si forte soit elle, s'avère dangereuse, elle perturbe, et comme seul moyen pour la faire taire c'est de l'emprisonner ou de la rejeter. Son discours sème le déséquilibre, on le craint :

« Allez-y, camarades miliciens, je vous paierai à boire quand vous en aurez fini avec elle.

*« On ne peut plus être tranquille nulle part. »*¹²⁶

Les morts prennent voix sur scène, ils disent leur propre discours, passent leur propre message. Si la voix était sans corps dans le roman, elle se le réapproprie sur la scène théâtrale, pour donner forme vivante aux idées de l'auteur. Surtout quand celles-ci sont exprimées par des personnages morts.

Le mot a, en fait, sa puissance dans les deux genres. Il rend compte d'une situation vécue. Cet effet est double, non seulement il constitue un danger à celui qui le reçoit car c'est un élément déstabilisant, mais il peut aussi nuire à celui qui le prononce. Arfia, n'a-t-elle pas fini à la folie ?

¹²⁵ M. Dib, « Mille hourras pour une gueuse », p. 11.

¹²⁶ M. Dib, « La danse du roi », p. 203.

La théâtralité du discours dans les deux textes de Dib, nous rappelle le nouveau théâtre, celui de Beckett, Ionesco... qui rejette un certain réalisme, et où l'accent est surtout mis sur le langage et son pouvoir. Ainsi cette façon de faire passer le message par le personnage, sans l'intervention du narrateur ou l'auteur dont le discours est solitaire et cherche à être reçu, fait que sa réception soit plus directe et surtout plus effective.

L'absurdité est introduite au sein du langage, exprime la difficulté à communiquer, à élucider le sens des mots et l'angoisse de ne pas y parvenir. Il montre des êtres errants, marginalisés, prisonniers de forces invisibles (montagne, nuit) Les personnages sont marqués par le traumatisme de la guerre, ils dominent mal leurs fantasmes et leurs névroses, c'est ainsi qu'ils sont menés à la folie et la dérision. A la suite de ces évènements, on prit de l'abîme entre les actes humains et les principes nobles.

« *Mille hourras pour une gueuse* » est une pièce qui obéit à une logique interne, fondée sur le caractère et le statut des personnages. Dib décrit de façon détaillée ses personnages, parle de leur état d'âme, le décor est réduit au strict minimum, aucun objet n'est signalé sur scène, juste un grand portail qui s'ouvre sur des ordures. Les personnages sortent et entrent sur scène, mais le décor reste toujours le même. Les thèmes récurrents mis en exergue sont ceux du vide et du néant.

Les personnages s'abandonnent au monologue qui ne tend plus à l'action, à marquer le sujet parlant non plus. Le discours connaît un renouveau dans ce théâtre contemporain. M-C. Hubert définit ainsi la fonction nouvelle du monologue : « *Symboliser une double impossibilité du héros de se saisir lui-même et de communiquer avec son semblable.* »¹²⁷

¹²⁷ M-C. Hubert, « *Le théâtre* », ARMAND Colin, p. 85.

La solitude du personnage sur la scène théâtrale, voire romanesque, suppose qu'il est nié par ses semblables. Les personnages dibiens sont effectivement seuls, marginalisés, c'est ce qui fait de leur vie une étape difficile à supporter, ils errent cherchant un espace qui les adoptent et des hommes qui les acceptent. Or, le rejet guide leur recherche vers le vide, la mort et aussi la folie. Enfin, leur discours devient impossible à émettre et à comprendre et la parole leur est interdite.

Synthèse :

Les textes de Dib ne cessent de toucher au langage et de sonder ses secrets. Cette hantise est encore plus complexe lorsqu'on découvre, que la parole entant que moyen qui sert la théâtralité et la quête devient elle-même son objet.

Conclusion

L'écriture de « *La danse du roi* » et « *Mille hourras pour une gueuse* » qui font l'objet de notre étude, est marquée par une nouvelle esthétique qui introduit l'œuvre dibienne dans la veine symboliste. Les deux textes racontent la douleur et la souffrance dans laquelle vivent les personnages de la post-indépendance. Dib, comme nous l'avons remarqué, garde toujours le même référent historique qui relève de la guerre. La nouveauté se manifeste par l'encrage du théâtre pour représenter la quête. Ces deux axes que nous avons essayés de traiter dans notre recherche, s'entremêlent pour tisser une narration polyphonique et pleine d'ambiguïté.

Les étapes que nous avons suivies, nous ont montrés que l'écriture s'organise autour de ces deux axes. Chacun des trois chapitres propose l'étude des points qui participent au développement de la théâtralité et à nouer sa relation avec la quête.

Nous avons vu, dans le premier chapitre, que Dib crée différents mondes où il incite les personnages à réagir par leur déplacement, réactions gestuelles et vocaliques. C'est ce qui pousse la quête à son achèvement. L'esthétique de la théâtralité qui s'inscrit dans l'écriture dibienne se manifeste pour détruire le silence et l'impossibilité de la parole et surtout, elle s'impose pour marquer la profondeur et la complexité de la quête.

Cette quête se fait dans un temps et un lieu qui sont, eux aussi, particuliers à cette nouvelle esthétique. L'espace, que nous avons traité dans le second volet, figure comme un lieu de solitude et de condamnation. Il condamne le personnage à une perte et une errance physique et morale. De sa part, le temps n'est pas précisé. L'auteur ne donne aucune indication temporelle qui puisse permettre au lecteur de se situer dans le temps. Le personnage est perdu, il perd toute notion de temps. Il vit dans un chevauchement.

L'étude de la théâtralité, chez Dib, nous a incités à évoquer la représentation où nous avons fait une analyse des scènes. Elles se multiplient dans les textes pour relancer la recherche et surtout pour arriver à donner un sens au discours des personnages.

Lors de notre analyse, nous avons remarqué que la quête demeure suspendue, puisque le roman et la pièce théâtrale aboutissent, tous deux, à l'errance et à la dérision. La quête ne connaît pas de fin, elle est en attente d'une réponse qui pourrait la résoudre. Cela relève du caractère absurde de la vie des personnages, surtout pour ceux qui sont revenus de la guerre. Dib, ne représente-t-il pas la période de l'après-guerre ?

En plus de l'errance et de la perte, Dib traite dans ses écrits le problème du langage, la parole est, elle aussi, interrompue. Nous avons vu des personnages qui n'arrivent plus à communiquer entre eux, c'est pour cela qu'on pense que la théâtralité serait le moyen de libération des mots sur des scènes fictives. L'imaginaire prend la relève pour raconter le réel.

S'inscrire dans la veine symboliste n'a pas détourné Dib de son objectif. Son écriture vise toujours la mobilisation, elle ne veut plus reproduire le réel, mais plutôt pousser le lecteur à penser à ce qui se déroule devant lui.

Notre modeste étude se veut, quant à elle, être une simple lecture parmi tant d'autres. Timide, elle prétend être une interrogation sur le théâtre de Dib. Le théâtre inclut dans l'écriture romanesque, serait-il un moyen pour libérer la parole et lui donner un sens ?