

Roman de l'immigration, immigration du roman
***L'Infante Maure* de Mohammed Dib**

Khaled Elmahjoub
Université de Misurata - Libye

Introduction

En rapport avec d'autres, la littérature maghrébine a été souvent considérée comme problématique dans la mesure où elle s'est distinguée en présentant un phénomène particulier : elle pose le problème de l'expression et de l'imaginaire dans une langue autre que celle de l'origine.

En effet, puisqu'elle « n'est pas celle d'une langue mineure [mais] plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »¹, elle est qualifiée, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, de « littérature mineure », dont l'un des caractères primordiaux est l'inspiration vers la déterritorialisation. Cette dernière qualité signale que les Maghrébins s'inscrivent au sein de la « Francophonie », une aire linguistique qui leur accorde la reconnaissance de leur arabo-berbérisme, et qui permet l'enrichissement culturel qu'ils peuvent rapporter dans l'imaginaire de la langue française.

Pour mettre à l'épreuve le particularisme de cette littérature, on a choisi, comme objet d'étude, une œuvre de Mohammed Dib, puisqu'on peut dire qu'il est l'un de ceux qui ont marqué une rupture dans le champ de la littérature maghrébine, dans la mesure où ses textes reposent essentiellement sur une réflexion sur le langage, devenu, dès lors, l'objet même de l'écriture, et qui suscite une série d'interrogations sur des sujets existentiels tel que la vie et la mort, la vérité ou le mythe, l'autonomie du moi ou l'altérité, mais aussi qui fait alterner la parole et l'écrit, le discours et le récit.

Cette entreprise déjà entamée depuis son roman *Hapel*, publié en 1977, trouve également son application dans *L'Infante Maure*, de 1994², dans lequel l'unique espace concevable est celui de la création du verbe, lieu qui anéantit la différence et qui annule les marques de l'origine. Dès ce moment, la substitution de l'Algérie par un nouvel espace, essentiellement nordique, indique cette coupure avec le référent socioculturel qu'est le Maghreb. Cependant, cette coupure n'est que partielle, spatiale dans la mesure où M. Dib, même s'il change le lieu de ses fictions, ne fait que poursuivre l'exploration des territoires de l'exil, dans lesquels se maintiennent une recherche constante d'une identité perdue, une vision du monde enrichie par une réinterprétation des mythes du pays d'origine en fonction de ceux rencontrés ailleurs, afin d'aboutir à un entrecroisement culturel qui rend toute tentative de relocalisation vaine.

Néanmoins, la recherche de l'identité, thème constant de la littérature de l'immigration, trouve un renouveau chez Dib, et plus particulièrement dans *L'Infante Maure*, puisque assurée, dans ce cas, par une « étrangère » d'un ordre particulier : entre un père maghrébin et une mère européenne, Lyly Belle cherche la réalité du moi et du lieu, essaye de réconcilier les paysages enneigés de la terre maternelle avec les dunes de sable du désert paternel. Dès lors, le monde se reconstitue sous un regard enfantin qui tente de surpasser la souffrance et la séparation par le biais de l'imagination.

Received: 20 June 2020; revised: 13 July 2020; accepted: 14 July 2020. Available online: 15 July 2020

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 48.

² Mohammed Dib, *L'infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994, 181 p.

I. Un roman typique de l'immigration :

1. La rencontre de deux cultures : l'héroïne du roman, Lyly Belle, est le fruit d'un mariage mixte ; située ainsi au milieu de deux espaces culturels distincts, celui du père (un pays du Maghreb, inconnu dans une certaine mesure) et celui de la mère (un lieu en Europe du nord, connu dans lequel elle vit), elle va chercher à les rapprocher, voir même à les rendre complémentaires, par opposition aux autres personnages immigrés, dans la mesure où elle n'affichera aucune préférence pour l'un des deux espaces, tel que dans cet aveu : « *Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert en quelque sorte, un désert d'eau, de forêt et de rien. Où seul le silence connaît mon nom, pour autant qu'au désert on ait besoin d'un nom.* » (p.31), ou bien encore, on peut citer cette phrase récapitulative : « *C'est son pays : et moi donc, personne ne m'empêchera de dire qu'il est le mien, quand bien même j'ai un autre pays, un pays plus plein de neige que d'autre chose.* » (p.147).

Le nom propre : En effet, par son nom même, elle ne se trouve point dans une situation de tiraillement entre les deux milieux, puisque ce signe, quoique sensé en arabe, existe dans le texte sous une forme insensée, pure invention de l'écrivain ; de caractère fantaisiste, il sème le doute et contraint au déchiffrement : la particule « belle » signifie la francité du nom, lui octroie une consonance française et plus généralement occidentale ; quant au premier élément, il paraît plus problématique même s'il indique, une origine maghrébine : le nom de Lyly se rattache étymologiquement à celui de Leila, qui signifie en arabe « la nocturne » ou « la nuit », un temps propice à la contemplation ; cependant déstabilisé de la sorte, il ne peut assurer une légitimité culturelle puisqu'à l'encontre de deux réalités référentielles.

Par ailleurs, construit, donc unique, le nom propre, chez Dib, n'acquiert son essence que dans le texte, et son existence n'est assurée que par lui, puisque créée, donc imaginaire, il désigne également une entité aussi imaginaire : il s'agit d'une fiction dans la fiction. Cette singularité le caractérisant évite aux personnages la claustration dans un comportement social particulier, les préserve d'une réduction qui les contraindrait à n'être que des relais de l'anthroponymie sociale, débiteurs de descendance, d'apparemment, naguère en eux leur éternelle origine. Néanmoins, bizarre, étranger par rapport à l'origine, le nom ne refuse pas pourtant la filiation maghrébine.

En effet, ce signe distinctif dans la langue (le seul nom mentionné dans le texte) se procure une importance considérable, comme le remarque Barthes : « *On peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre* »³, dans la mesure où le roman ne présente pas une intrigue linéaire, chronologique, mais il se constitue d'une série de séquences indépendantes, dont l'ordre peut être interchangeable, et qui véhiculent en surplus, une valeur symbolique : la coexistence des deux cultures, mise en place aussi par le biais du *titre*, qui affiche à lui seul le programme de l'œuvre, à savoir la complémentarité des deux milieux socioculturels, dans la mesure où l'infante est le titre donné aux enfants puînés (cadets) des souverains d'Espagne et de Portugal, alors que l'adjectif maure signifie au moyen âge, un membre d'un peuple berbère islamisé qui conquiert l'Espagne, et actuellement celui provenant du Sahara occidental. De même, l'intitulé de la première partie est aussi significatif : « l'héritière dans les arbres », puisque Lyly reçoit en héritage les valeurs relatives à l'origine paternelle, alors qu'elle est au sein de la terre maternelle, dans la mesure où l'arbre ou la forêt est l'élément représentatif du pays nordique. D'une autre part, le côtoiement de plusieurs langues, l'insertion de mots étrangers n'appartenant ni à l'arabe, ni au français, des mots finnois, russes qui permettent l'insertion d'un nouvel espace référentiel, dépassant ainsi le cadre du Maghreb, comme : « con fuoco, giocoso, dievotchka, lops, zlotys, babas, pani, haïoks... » sont révélateurs du fusionnement des deux espaces, et ce au niveau du langage qui s'achemine vers un sens reterritorialisé. Par ce biais, Dib surpasse le bilinguisme dans le but d'engendrer un champ de la plurilingue où les indications culturelles se multiplient, et où le classement des modèles linguistiques n'a plus lieu, au sein d'« une écriture unique, à horizons multiples. »

³ Cité par Eugène Nicole in « L'Onomastique littéraire », *Poétique* n°54, 1983.

Par surcroît, l'espace est déterminé par des caractéristiques, autres que le langage, à noter des références sociales qui sous-entendent l'origine du narrateur, à savoir Lyyli Belle, sa mère ou son père. Ce dernier se reconnaît volontiers venu d'ailleurs, d'un lieu d'origine marquant un écart spatio-temporel par rapport à l'espace dans lequel il se trouve. Ainsi, il évoque la « Méditerranée » : *« Parce que c'est beau, nous appellerons ça méditerranée, a-t-il dit. Méditerranée la douce mer, la douce amère, la mer mère. »* (p.180), par surcroît, il évoque sa situation en tant qu'un étranger, un immigré qui souffre des tourments de l'exil, tel qu'il l'évoque dans cette interrogation : *« Mais d'où, en ce moment, cette enfant me vient-elle? De quel exil, de quel occident obscur? »* (p.60), il en est aussi dans cette assertion de Lyyli Belle : *« ...il y'est allé pour revenir bien en vie. Parce que invariablement arrive un moment, quand il est ici, où on le voit près de mourir. »* (p.144). Et quoique la différence entre les deux espaces de la fiction est apparente, à noter cette remarque de la jeune fille : *« ...mon pays n'a ni de ces montagnes ni d'aucune autre espèce. »* (p.41), ils paraissent complémentaires, tel que dans la phrase suivante : *« ...dans une maison de l'Extrême-Nord se répand l'odeur magnifique, orientale, de ce thé. »* (p.131).

Il est ainsi intéressant de mettre en valeur l'importance du *milieu naturel*, en tant qu'un élément permanent dans le champ de la représentation, puisqu'il dénote l'appartenance à l'origine, et dans la mesure où le cheminement du personnage est démarqué par des ensembles végétaux, appartenant aussi bien à l'espace nordique qu'à celui de la Méditerranée, on cite alors à titre d'exemple les phrases suivantes : *« D'abord le jardin. Ma première visite est pour lui. Je dis bonjour à nos arbres, les bouleaux, les pins, à notre herbe, nos fleurs... ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de brume »* (p.13).

Les paysages naturels diffèrent, mais il y a toujours des points communs qui cherchent à rapprocher les deux espaces, en mettant en valeur l'origine humaine, puisque plus importante que l'appartenance géographique ou ethnique, il en est ainsi dans ce passage : *« Papa, dans son pays, n'a pas de lacs, mais il a des montagnes... Nous n'en avons pas une seule, nous. Nous ne savons pas ce que c'est, une montagne. C'est ce qu'il y a de plus haut qui puisse prendre de la place... Nos lacs, eux, restent toujours couchés, mais ils prennent aussi de la place... La montagne, rien ne peut la briser... Nos lacs, c'est du silence fait eau, lumière... Et si on y ajoutait la perfection de nos neiges... Et au delà des montagnes il y a le désert du sable et rien... Je sens la chaleur de sa peau, la chaleur de ce désert, mais aussi la fraîcheur de ma peau qui est celle de nos neiges. »* (p.71). Néanmoins, ce rapprochement est essentiellement mis en valeur au cours de la scène de la rencontre avec le grand-père, où le sable et la neige ne constituent que les deux faces d'une entité ; il en est ainsi dans ces phrases : *« La neige produit le silence. Le sable aussi produit le silence. C'est lumineux, c'est doux et ça fond entre les doigts. Il ramasse une poignée de sable, qui s'écoule en petits filets de sa main. Comme ça? Il est lumineux, doux. Non, pas comme ça. Mais presque... C'est très froid et ça peut être chaud comme de la plume. Le sable de jour est une plume chaude, le sable de nuit une plume froide. »* (p.152).

Quant à la jeune fille, elle a choisi d'être au milieu des deux cultures, affirmant qu'elle est à la fois de l'une et de l'autre, elle dit : *« Je suis là-bas, de retour, même si je suis ici. »* (p.163), elle est au milieu à l'instar de son grand-père paternel : *« Lui, il gardait ces sables, assis au milieu, ce milieu qui se trouve partout. Comme moi je garde ici les arbres et les fleurs... Et la neige... qui n'admet pas plus de limites que le sable du désert. »* (p.164), ou encore, elle affirme qu'elle est *« [p]our l'instant, [...] au milieu de cette neige de sable toute chaude. »* (147).

Ce milieu est le symbole de la situation de cette étrangère, vivant au sein de la terre maternelle mais aspirant à celle du père, du grand-père : *« Mon grand-père... Papa entre nous, mon papa qui est mon père et son enfant à égale distance, mais avec la même voix parlant dans le sang, la même descendant et remontant de l'un à l'autre de nous trois, que l'un (mon grand-père) soit assis dans un désert et l'autre (moi) au milieu des forêts, et papa entre nous. »* (p.164).

Cette importance accordée à la nature dans la définition de l'origine aboutit, chez l'héroïne, à une sorte de symbiose, d'amalgame avec cette première mère, cette source originelle, à tel point que Lyyli Belle se « change en arbre » : *« ...elle voudrait que je descende. D'où? Je suis cet arbre. »*

» (p.39), de même la mère n'est qu'« une tourterelle qui gonfle la gorge et roucoule », alors que le père « *pour elle, a ses regards de loup. Il ne dévorera pas la tourterelle, il guettera au contraire ses expressions presque avec des larmes.* » (p.21). La nature est également privilégiée parce qu'elle signifie la stabilité, la fidélité, elle est toujours là, contrairement au père : « ... *Et le regard d'un père absent. Il n'y a que les arbres qui ne sont jamais fatigués d'être là.* » (p.41).

Effectivement, dans l'espace naturel du pays du nord, *la forêt*, comme le désert pour le lieu originel, se conçoit comme un principe représentatif, que Dib semble tirer de la mythologie finnoise, il procède ainsi par le biais de la technique de l'intertextualité⁴. IL existe également un autre élément symbolique, à noter *l'eau*, qui selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, est « une source de vie, un moyen de purification, un centre de régénérescence »⁵, elle est aussi, dans l'imaginaire religieux chrétien, « eau lustrale, baptismale et bénite », dont la vertu est plus que sacrée, puisqu'elle symbolise d'autre part la pureté, aussi bien chez les chrétiens comme chez les musulmans, utilisée avant la prière : « *La neige est pure. Pur, le sable rend également le monde pur.* » (p.153). On retrouve, par ailleurs, cette fonction accomplie par l'eau, chez les chrétiens, et l'idée du bain purificateur dans la composante naturelle : *le sable*, puisque comme l'eau, il est le lieu où s'effectue un bain purificateur, régénérateur qui accomplit un retour à la source de la vie, à la matrice originelle, et c'est pour cette raison qu'il véhicule une valeur initiatique de renaissance. « *Tu iras te plonger dans ton sable. Notre neige. Tu y prendras ton premier bain.* » (p.154). Même les habitudes culinaires sont évoquées pour mettre en valeur la coexistence de l'orient et de l'occident, une problématique dans l'existence de Lyyli, on note ainsi ces phrases indicatives : « *Et des dattes? J'ignore ce que c'est. Je vais pourtant les manger... C'est si nouveau, on dirait de l'or qui fond sur la langue et se fait miel.* » (p.155), « *une attention de papa, ce thé vert et cette menthe qui ont l'odeur de son pays ; là-bas, un pays dont sans le connaître je connais à présent l'odeur.* » (p.130). Il existe également dans le texte une indication de plus qui dévoile l'origine du père, *la religion*. Cette composante est présente dans le texte par le biais de plusieurs éléments, tels que le rapport de la *danse* et du *religieux* : « *Quelque chose dans ta religion te l'interdit ou quoi? Non ma religion dit : Qui aime la danse vit en Dieu.* » (p.76), et on note dans cette phrase l'emploi du pronom possessif « ta », qui indique que malgré un attachement fervent à la figure paternelle, Lyyli reste en quelque sorte à l'écart de cette culture (c'est sa religion à lui et non à elle). On remarque également la mention du mode du *salut* : « *Le salut soit sur vous... Tu n'es pas seule. Tu as un ange placé à ta droite, un ange à ta gauche.* » (p.148).

L'écriture sainte est aussi présente chez M. Dib qui se fait exégète, en introduisant des versets coraniques dans son texte. Il ne s'agit pas seulement de simples citations, mais d'indicateurs incontestables de pensées, dans la mesure où il ne fait pas que les incorporer, il leur concède un sens conforme aux exigences de son récit. Sa citation se procure ainsi l'exubérance d'une exégèse ; en surplus, il accomplit un travail d'intertextualité, en admettant ce dépôt divin que sont les Écritures. C'est un texte (l'infante) qui se retrouve gardien d'un autre texte (le coran). Celui-ci est énoncé par le personnage à chaque fois qu'il est dans un état de contemplation, ou s'il a besoin de vérifier ses propos. En effet, le texte écrit par M. Dib, tout en énonçant la parole révélée, se charge de la compréhension de son sens spirituel⁶. En se renvoyant à cette parole, le personnage consolide son sens de l'exégèse en mettant en place une opinion plus lucide sur le monde sensible et créaturel qui l'entoure, et c'est pour cette raison qu'on va suggérer ici la tradition mystique qui partage le monde entre réalité et apparence.

Pour conclure, on peut dire que le coran n'est mentionné que pour consolider le verbe de l'écriture romanesque, lui communiquer une énergie assertive et inédite. Étroitement liés, les deux textes ne sont pas confondus : M. Dib note les versets en italique et entre guillemets, afin de prévenir le lecteur de l'étrangeté de ce corps au sein de son texte. Il renvoie la citation à son

⁴ Beïda Chikhi, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.67.

⁵ Dictionnaire *Les Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, p.28.

⁶ *Itinéraire et contacts de culture*, « Mohammed Dib », Paris, Université Paris-Nord & L'Harmattan, Vol. 21-22, 1^o et 2^o sem. 1995, pp.98-101.

origine : « *Ils posséderont des jardins où coulent des ruisseaux.* » (p.155). Il est outre, intéressant de noter la présence d'une figure religieuse : Ismaël, symbole de la paternité, tel que l'affirme la jeune fille : « *Je veux être, comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toutes les autres, une paternité passée dans le même sang de papa jusqu'à moi.* » (p.172). Ismaël, fils d'Abraham et de Agar, que la tradition biblique et le texte coranique en font l'ancêtre du juif et de l'arabe ; il est ainsi représenté comme une grande figure de l'histoire religieuse des deux peuples puisqu'il est le fondateur du monothéisme. Par conséquent, il affiche encore cette concomitance de deux cultures. Mentionné une seule fois dans le texte et noté à la manière arabo-islamique, il ne peut que véhiculer une signification religieuse. Il paraît, à l'instar de Marie, rappelé par l'écrit, car la sourate XIX l'invoque comme « un être de vérité », un « prophète » : « *Qu'as-tu, Agar? Ne crains pas, car le seigneur a entendu la voix de l'enfant dans le lieu où il est. Lève-toi! Relève l'enfant et prends-le par la main, car je ferai de lui.* » (p.172). Des aspects culturels réfèrent, d'autre part, à ce Maghreb quitté, ils consistent essentiellement dans les contes, les histoires rapportés par le père et qui soulignent la place primordiale de l'oralité dans cette culture ; on va donner à titre d'exemple l'histoire de Salem racontée, une première fois par le père à sa fille, et une deuxième fois par Lyyli à sa mère : « *Il faut absolument que tu écoutes ça, maman. C'est une histoire que papa m'a rapporté dernièrement de voyage... Lève-toi, Salem, et va ouvrir... Là-bas, les contes finissent toujours comme ça, avec des perles.* » (p.123).

Cependant, le je fait explicitement référence à la valeur de la narration dans les milles et une nuit, en évoquant la figure primordiale de cet aspect oral, à noter la princesse Shéhérazade : « *Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit pour ne pas mourir...voilà ce qu'il faudrait que je fasse, moi aussi : raconter des histoires pour ne pas être morte, pour ne pas avoir besoin de mourir.* » (p.144). Cette importance primordiale de l'oralité s'affiche également dans l'histoire racontée plusieurs fois par la mère : « *Papa qui l'écoute sans perdre un mot, sans détacher d'elle ses yeux de loup, ne lui dit jamais qu'elle a déjà raconté cette histoire.* » (p.47), sans oublier de noter qu'il existe plusieurs occurrences qui témoignent de cette omniprésence de l'histoire qui accapare presque la totalité du roman, il s'agit d'une intertextualité particulière puisqu'il s'agit d'histoires dans l'histoire ; on cite à titre d'exemple ces phrases : « *Des moments, des paroles, des images qui reviennent ainsi, quand on les croit perdus. Cela devient notre histoire. Après s'être faite toute seule, une histoire qui retrouve son chemin en nous, se raconte elle-même. Le temps n'y peut rien, parce qu'une histoire a son temps à elle.* » (p.137), et encore : « *C'est comme dans l'histoire qu'il m'a racontée... La perle du bonheur, ce genre d'objet y était caché. Une perle. Une histoire comme il sait raconter, qu'il ne prend pas dans les livres mais qu'il invente pour moi... Et quand une histoire commence, le temps s'arrête.* » (p.137).

Cette importance primordiale de l'oralité s'affiche aussi dans l'histoire racontée plusieurs fois par la mère : « *Papa qui l'écoute sans perdre un mot, sans détacher d'elle ses yeux de loup, ne lui dit jamais qu'elle a déjà raconté cette histoire.* » (p.47), sans oublier de noter qu'il existe plusieurs occurrences qui témoignent de cette omniprésence de l'histoire qui accapare presque la totalité du roman, il s'agit d'une intertextualité particulière puisqu'il s'agit d'histoires dans l'histoire ; on remarque à titre d'exemple cette phrase : « *Des moments, des paroles, des images qui reviennent ainsi, quand on les croit perdus...Cela devient notre histoire. Après s'être faite toute seule, une histoire qui retrouve son chemin en nous, se raconte elle-même. Le temps n'y peut rien, parce qu'une histoire a son temps à elle.* » (p.137).

Cet aspect oral de la culture paternelle se voit dédoublé par un autre : le regard, le visuel jouent un rôle essentiel dans la représentation imagée du monde, dans l'acquisition de l'identité et du savoir ; il en est ainsi dans les exemples suivants : « *Je mourrai aussi... Et je resterai un bon moment avant de ressusciter, de reprendre ma place dans le regard de maman, de papa.* » (p.89) ; « *Je veux voir et j'ai peur de voir...Il suffit d'un regard, et nous allons à la rencontre de toute la joie du monde ou à notre perte.* » (p.92) ; ou encore « *J'irai dans le grand désert le rejoindre et il*

m'apprendra encore ce qu'on ne sait pas. Il suffira pour cela qu'il me regarde... et quelque chose s'inventera de lui-même derrière mon front. » (p.167).

2. La recherche de l'identité : On a vu dans la majeure partie des œuvres de l'immigration qu'une constante quête de l'identité joue le rôle du pivot principal autour duquel gravitent les personnages, on cite alors : « *J'essaye de retourner au pays d'où je suis sortie sans le vouloir. Dans ce pays, se trouve toujours un refuge pour moi.* » (p.61) ; ainsi, cette recherche a pour premier motif la peur du déracinement, l'effroi face à la perte, à l'inexistence du lieu originel comme l'affirme Lyyli : « *Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre devient alors votre terre... Il n'y a que je déteste autant que cette idée, être sans lieu.* » ; et pour l'acquérir, ils vont accorder une importance considérable au nom, comme on l'a déjà démontré, puisque nommer est créer la chose, si celle-là n'a pas de nom. À partir de là, l'obsession de la perte du nom se transforme en une véritable perte de la mémoire et de l'identité, puisque la marque du nom n'est autre que l'empreinte du sujet, et elle n'existe plus, puisque ni les personnages (à l'exception de Lyyli Belle), ni les choses, ni les pays ne possèdent ce signe définitoire, il en est ainsi dans les répliques suivantes : « *Toi sans nom, toi, Lyyli Belle, danse et souris à la fête silencieuse, solitaire.* », « *...faut-il te demander ton nom? Inutile... Où tu habites? D'où tu viens? Inutile.* » (p.59). Néanmoins, cette recherche identitaire ne se situe pas uniquement sur un plan géographique, réglée par l'acquisition d'une origine, d'un nom, au contraire, elle s'avère existentielle, puisque l'interrogation primordiale est : qui est ce moi? puisque « *[à] des heures, tu es toi ; à des heures, non. Ça change tout le temps et il n'y a que toi pour t'en rendre compte. En cette minute, c'est ça, je suis moi. Mais il ne faut pas s'y fier. Ce moi s'il était parfait, il serait comme une pomme ou comme la lumière du jour. Il se trouverait bien campé devant vous, et seul à ressembler à lui-même.* » (p.28).

Tous les personnages sont ainsi accablés par ce doute, Lyyli Belle : « *je pousse mes pas dans la jardin, loin de ce que je suis, laissant derrière moi l'image qui me ressemble mais qui n'est pas moi... J'ai cessé d'être ce qu'il croit que je suis... Je n'y suis pas, moi, je n'y suis plus, sa mère : Que suis-je, même devant ce miroir? Une maman? ... Quelqu'un d'autre?* » (p.97). Mais, il demeure un espoir de se retrouver, de se reconnaître, « *[e]t un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers... je n'aurai besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera de m'appartenir et plus personne ne vivra dans un pays emprunté.* » (p.174). À ce niveau, on peut mettre en valeur la place primordiale qu'occupe (*la figure du père*), source première pour l'acquisition de l'origine, comme dans la plupart des œuvres de l'immigration⁷, on cite alors : « *...on veut crier : « Papa! Papa! » Puis tout bas : « Maman »* (p.10). Par surcroît, il est la voie vers la renaissance, pour la vie : « *Sortir du ventre de sa mère, c'est si naturel que ça ne vaut pas la peine d'en parler. Mais du ventre de son père! C'est être entièrement né.* » (p.25), il en est encore dans cette phrase : « *je ne sais presque pas le genre de père que j'ai et comment il me protégerait. Les yeux fermés, je sens quand il est là, une émotion frissonne en moi. Qu'y aurait-il de plus fort que... Que la vie?* » (p.40).

Afin de mettre en valeur cette relation étroite et intime avec son père, la jeune fille a souvent recours au regard, qui montre les chemins et permet de revivre, et par conséquent, on remarque une exubérance en images visuelles : « *Lyyli Belle, avec un regard amusé me voit faire. Les routes par lesquelles je vais, elles-mêmes s'égareraient si je ne me trouvais sous ce regard, ce but, mon but, le seul qui mériterait d'être atteint.* » (p.36), il en est de même chez Lyyli : « *Rien n'a plus beaucoup d'importance dès que je regarde les yeux de papa, ces pierres vivantes et précieuses sous le regard desquelles je me sens grandir en taille, en beauté.* » (p.85).

En perpétuel déplacement, il est bien représenté comme l'étranger : « *À force de partir et de repartir, deviendra-t-il lui aussi un haïok, et plus haïok même que les autres.* » (p.50), un sort que l'héritière va partager par amour pour cet être : « *il est ce qu'il y a de plus étranger ici, dans ce*

⁷ Hedi Abdeljaouad, *Fugues de Barbarie. Les écrivains maghrébins et le Surréalisme*, New-York-Tunis, Les Mains secrètes, Coll. Maghreb pluriel, 1998, p.133.

pays, dans cette maison, avec nous. Une fois grande, je sens que moi aussi je me ferai étrangère. » (p.130). Il est aussi le nomade : « *parti comme il l'a fait... Papa est un nomade... sa patrie est un campement dans le désert.* » (p.104), par opposition aux citadins : « *Et la ville, pas de chance non plus, elle me donne la nausée.* » (p.111).

Enfin, il est possible de dire que pour perpétuer la figure paternelle, pour accorder un avantage de légitimité à son origine, l'héroïne dédouble la présence paternelle par l'invention du personnage du grand-père : « *Un bédouin est économe de ses paroles...de tout, sauf de son temps, a dit papa. Mon grand-père, qui semble écouter d'autres voix, prend son temps.* » (p.149).

II. Un espace de rupture :

Quoique, dans ses débuts, la littérature de langue française écrite par les maghrébins n'avait pas pour premier souci un travail sur la langue, elle connaît avec *Nedjma* de Kateb Yacine l'avènement d'une nouvelle écriture, dont l'imaginaire dépasse la description du réel anecdotique, et dans laquelle l'individualité prime sur la cause collective, dans la mesure où le «on» neutre qui sert d'occulter le caractère personnel du discours, et de donner l'impression d'une énonciation plurielle cède la place à «une voix qui dit je, qui se parle seule, se parle d'elle-même.» Dès lors, la littérature maghrébine ne quête plus la reconnaissance de la métropole coloniale, ne répond guère au modèle de la littérature « majeure »⁸, et ce par plusieurs procédés de déterritorialisation :

1. L'éclatement de l'espace : La spatialité dans le texte dibien est bien particulière, dans la mesure où le lieu n'existe plus, il est perdu et entraîne par la suite la perte des repères, le chaos des origines. En effet, le « pays » n'est plus signalé par le nom, et ce tout au long du roman ; cependant, un ensemble de termes descriptifs le désignent, sans pour autant l'identifier véritablement, tels que « un pays où je serais seule avec le vent », « J'ai déjà attendu qu'il revienne de là-bas », « j'essaye de retourner au pays », « Il l'a dit : dans son pays... ». Ainsi, le pays continue d'être innommé et indéterminé, parfois même inexistant : « là-bas dans son pays ». Dès lors, la réalité géographique cède la place aux mots et l'espace n'existe que dans et par le texte ; ce dernier, tout en inventant le lieu, révèle son irréalité. En effet, le pays qui « va de lac en lac » ne peut être reconnaissable qu'au sein du texte.

En l'absence d'une spatialisation précise, les lieux ne semblent pas pour autant contradictoires, ni incompatibles mais au contraire complémentaires, puisqu'un espace autre (déterritorialisé), celui de la mère, est en relation avec un autre ailleurs, dont l'identification est problématique, on cite alors la phrase suivante : « *...je voudrais rêver : de quoi? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde.* » (p.15).

Par surcroît, on remarque souvent l'emploi de compléments adverbiaux désignant l'espace, et ce dans le but de consolider l'idée de l'extraterritorialité et d'octroyer au cadre contextuel une dimension d'intemporalité, dans la mesure où « là-bas » n'affiche aucune notion de temps, à l'opposé d'«ici» qui indique le temps présent. En effet, puisque l'espace s'avère vague, non marqué dans la disposition topographique, le temps n'existe plus, se transformant ainsi en un temps ahistorique, atemporel, dépouillé de toute actualisation. Sans spatialisation, ni temporalité, l'espace se présente en tant qu'une pure invention du personnage principal qui s'acharne pour le garder, pour le protéger, on cite : « *Tu es la gardienne du jardin... de la forêt et du ciel... de ma mère et de mon père... du jour et de la nuit, des esprits et des gens. La gardienne du monde.* » (p.18).

Une seconde spatialité est percevable dans le texte dibien, renforcée par le *langage*⁹. Il s'agit donc du non lieu d'un espace qui se perd et dans lequel l'action à son tour n'existe plus, puisqu'on peut affirmer que le fondement du récit n'est point une série d'évènements ou d'actions perceptibles dans le temps et dans l'espace, au contraire tout se passe, évolue au niveau de la parole qui se réalise en tant que dire. Dès ce moment, l'espace textuel devient, en quelque sorte,

⁸ Jean Bessière, Jean Marc Moura, *Littératures postcoloniales et franco-phonie*, Paris, Champion, 2001, p.42.

⁹ *Itinéraire et contacts de culture*, Op.cit., p.48.

un espace sacré où il ne se passe rien, et où l'irréel du langage se supplée au réel des choses. Néanmoins, la parole sert à l'identification de l'espace culture, parce qu'elle autorise le rapprochement, signale l'origine, comme dans ces petites phrases : « *Le salut soit sur vous... Tu n'es pas seule. Tu as un ange placé à ta droite, un ange à ta gauche.* » (p.148), ou bien encore : « *Non ma religion dit : Qui aime la danse vit en Dieu.* » (p.76). Cependant, elle n'est pas uniquement désignation, mais aussi le lieu de l'être, elle le dit, et réalise en lui son espace d'existence.

2. Le moi : On a vu que le texte est essentiellement un long monologue puisque le personnage principal (Lyyli Belle) ne s'adresse plus à un deuxième interlocuteur, mais à lui-même. De la sorte, le discours fictionnel s'astreint pour se détacher de l'objectivité réaliste, par la mise en place d'un effet autoréflexif. Dans ce cas, Dib ne met point en valeur les aspirations d'un représentant d'une minorité, mais essentiellement celles d'un individu à part entière. Ce je s'observe alors qu'il est en train d'évoluer dans la langue, au sein du texte, tout en réfléchissant sur son sort dans une permanente contemplation de son entourage. Ce moi peut subir ainsi un détachement de soi puisqu'il poursuit son expérience et se transforme en l'écho même de sa parole, dans la mesure où il prolonge également ses interrogations, tout en demeurant sous l'emprise de sa stupéfaction de dire les choses, mais encore de se dire ; de la sorte, il se trouve dédoublé par lui-même, on peut dire même qu'il se narre, tel est le cas de Lyyli : « *...je marche, je parle, je joue, je raconte des histoires dans mon histoire.* » (p.17).

Cependant, on note une confusion des instances énonciatives, dans la mesure où l'identification du sujet d'énonciation et celui de l'énoncé semble irréalisable, puisque la voix narrative est prolixe, s'exprimant subrepticement, pour permettre par la suite au récit de se poursuivre. Toutefois, «je», même s'il s'adresse à lui-même le plus souvent, il ne s'empêche pas de s'adresser à d'autres, par exemple à un « tu », désignant soit une entité dans l'absolu : « *À des heures, tu es toi ; à des heures, non. Ça change tout le temps et il n'y que toi pour t'en rendre compte* » (p.28), soit le père ou la mère, les deux protagonistes privilégiés de Lyyli, ainsi le dialogue remplacera pour un bref moment le monologue intérieur, il en est ainsi dans la réplique suivante : « *Papa, maintenant je vais danser, et toi, tu feras la musique...* » (p.104). L'héroïne peut également parler avec une autre personne, cependant, imaginaire, Kikki : « *Je sais que tu es là. Pourquoi tu ne te montres pas.* » (p.87).

Par ailleurs, le pronom personnel «je» ne désigne pas uniquement l'héroïne, puisque les personnages du récit occupent à tour de rôle la position de l'énonciateur principal, il en est ainsi dans les monologues du père : « *les routes par lesquelles je vais, elles-mêmes s'égareraient si je ne me trouvais sous ce regard, ce but, mon but, le seul qui mériterait d'être atteint.* » (p.36), ou de la mère : « *Et soudain je me revois dans le miroir, c'est tout moi...* » (p.99).

Pour conclure, on peut affirmer que ce trio n'existe que par le biais de la parole, et que si les deux parents interviennent dans cet espace réservé exclusivement à l'expression des sentiments, des réflexions de «l'infante», c'est principalement pour éclaircir davantage les caractéristiques de cette personnalité problématique, sûrement se référant aux particularités de ces êtres l'entourant, surtout qu'ils sont tous les deux des étrangers exceptionnels : le père, un immigré qui se balance entre deux milieux, la mère, devenue à son tour étrangère dans son propre pays, parce que s'attachant à un être survenu d'un ailleurs inconnu.

Au niveau des pronoms personnels, on remarque, encore, un passage inattendu de l'un à l'autre, sans cerner les motifs de ce changement injustifiable, il s'agit du phénomène de la plurivocalité, dans la mesure où on peut cerner des dialogues entre des discours qui sont en représentation et par rapport auxquels le lecteur est mis à distance.

3. Le dédoublement du moi : On a déjà signalé que le texte dibien se caractérise par une dualité dans le temps qui dédouble la présence des personnages, partagé entre leurs pays d'origine (déterminé par une temporalité au passé dans la mesure où il n'existe que par le biais des

souvenirs du père et par la suite ceux de sa fille) et le nouvel pays d'exil (le lieu de l'action et dont les faits sont présents). Ainsi, ils portent en eux-mêmes cette dualité, surtout le personnage principal : « *je suis de moi la sœur et le frère...ces mains, ces jambes, ce corps, tout ce temps ensemble, cent ans! Fidèles l'un à l'autre. Je suis pleine d'amour pour ces choses, ce frère et cette sœur que je suis.* » (p.70), ceci permet, au cours du récit, de percevoir son cheminement vers l'unique.

Le monologue du personnage est également une autre illustration du dédoublement, puisqu'on ne peut nier que l'auteur a recherché une poétique qui casse les frontières du moi, du seul, pour chercher son double, condamné comme il est par la solitude, tel que l'affirme Lyyli : « *...quand on a besoin qu'on vienne à votre aide et que personne ne vient vous apporter cette aide : on met alors sa vie au-dessus du regard des autres.* » (p.61), ou par l'incompréhension de l'autre : « *que nous reste-il à savoir de plus, ou avoir? Qu'on est soi et entre soi? Mais il y a toujours, de vous aux choses, de vous aux autres, un désert avec l'odeur chaude de ses sables.* » (p.23). Par conséquent, un conflit latent entre le moi et l'autre se met en place, puisque cette présence étrangère semble nuire à l'unité du moi ; il ne lui apporte ni l'aide : « *je garde ma peine pour moi. A quoi sert de montrer qu'on souffre?* » (p.65), ni la paix : « *Mais moi : de toi aussi, dis-je. De moi? dit-il. Peur? Oui. Pourquoi? Parce que c'est toi. Parce que c'est moi. Et parce que c'est moi.* » (p.26).

En effet, les scènes, affichant cette omniprésence, abondent dans le texte afin de compenser l'isolement du moi, grâce à son ombre, par exemple : « *... mon ombre... Ce serait comme une autre moi avec des ailes et qui planerait au ras du sol... Deviendra-t-elle tout à fait moi quand je serai morte... je partirai avec elle. Mais pour une fois, pas moi devant et elle derrière. C'est côte à côte que nous irons.* » (p.68), ou grâce au côtoiement d'une image du présent et d'une autre du passé : « *C'est comme si je j'avais choisi de t'envoyer cette autre moi-même, à ma place... Je vois de mes propres yeux cheminer mon image. Non, c'est plus qu'une image, qu'une illusion ; c'est moi.* » (p.100).

Le miroir autorise, à son tour, l'ubiquité du moi. Cependant, présumé réfléchir l'image de soi, il reflète l'image de l'autre, il en est ainsi dans ces propos : « *On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. On se dit : "c'est moi", parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace.* » (p.28). On assiste, de ce fait, à la co-présence d'une face que l'on montre et d'une autre que l'on cache ; se regarder dans une glace pour ne plus rien dissimuler de soi, pour se poser les questions intimes, se défaire enfin, après s'être créé faussement. Découvrir ce qu'il y a en-dessous de soi, l'autre qu'on voile à l'avantage d'un autre que nous-mêmes, une expérience vécue par Lyyli : « *En ce moment, j'en surprends une qui va, vient, tourne sur elle-même, penche la tête et se contemple là-dedans avec des mines, des moues, des grâces. Elle pourrait être moi. Non, ce n'est pas moi. Immobile, je reste à l'observer et elle de l'autre côté, ne fait que des choses bizarres, des choses bêtes. Comme une statue, je l'observe.* » (p.29). On passe ici d'un vœu de ressemblance à un vœu de transparence.

Alors, Le miroir n'est plus que le lieu de l'exploration de soi, sans fard ni maquillage, il met ainsi en valeur une dichotomie entre l'être et le paraître. Néanmoins, se voir dans une glace peut être une preuve pénible à surpasser puisqu'on a toujours peur de ne pas se revoir, de perdre son image, comme dans le cas de la mère qui « *regarde la glace et semble y voir autre chose... elle est là, non devant un miroir, mais devant une porte à franchir... ce n'est pas un miroir. Elle ne s'y voit pas... Cela doit être affreux d'être devant une glace et de ne pas s'y voir. Et pire encore d'y voir autre chose.* » (p.95).

III. Une réflexion sur le langage :

1. Le rapport entre les mots et les choses : On a déjà devancé que le nom octroie à la chose son existence, néanmoins, il s'agit aussi de la tuer si on lui accorde un : « *plus elle raconte cette histoire... elle efface les choses avec les mots... il ne reste que les mots, on n'entend que leur bruit et on s'attend seulement à voir comment elle va les dire. On ne peut rien pour les mots prononcés tant de fois, on ne peut rien.* » (p.46). Donc, seul le nom l'authentique, celui que personne ne connaît, est le véritable nom : « *Et voici qu'arrive la chose. Elle arrive. Le silence est le seul à connaître son nom. Et si c'était moi, cette chose...* » (p.30).

Nommer, chez M. Dib, ne signifie plus qu'accorder la mort, en tant qu'une conséquence survenue à la suite de la dégénérescence de la parole et de sa vulnérabilité. Édifier un nom devient alors une forme de meurtre¹⁰. Par conséquent, on ne doit plus le prononcer ; il doit être caché, dissimulé, tout en étant l'objet d'une intériorité occulte, comme l'affirme Lyyli Belle : « *Je n'ai plus de nom. Je ne m'appelle plus. Le nom est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre figure et ne monter qu'un masque... Je suis sans nom. Je ne suis que moi.* » (p.53). De la sorte, l'innommable met en place un problème essentiel concernant le pouvoir du mot dans la langue ; il pousse, par le même fait la littérature à examiner sa propre substance : les mots. Ces derniers vont être abordés par le biais d'une interrogation s'articulant autour de la relation de signification, d'identification du nom à la chose. Dès lors, la problématique des noms incapables d'accomplir leur fonction (nommer), constitue chez Dib, le point de départ pour toute une réflexion sur la langue, dans la mesure où tout semble tourner autour du nom, alors qu'il n'est jamais explicitement émis, dit. Au contraire, il est perdu, introuvable. On peut citer, afin de confirmer cette idée, la conversation qui s'est déroulée entre la petite fille et son grand-père autour de ce rapport équivoque entre les mots et les choses : « *Et leurs noms à toutes [les choses]? Elles ont bien un nom? Aucune n'a dit son nom, même si elle en a un.* » (p.152).

2. la parole et le silence : Par conséquent, *la parole* devient l'unique moyen pour dépasser le tourment de l'innommable¹¹, tel que dans ce dialogue entre Lyyli et son grand-père : « *On dit des mots. Les mots disent ce qu'on veut. Et comment dire une chose? La chose ne se dit pas... Il n'y a que nous qui parlons, et parlons pour les choses*». Elle se concrétise par le biais du symbole de la voix, qui transforme le langage en chant, dont le but d'exorciser ses peines et ses souffrances : « *Les oiseaux... Mon cœur fait pareil, il vole avec eux, crie aussi. Il le fait, lui, pour tous ceux qui n'ont pas de voix et même pour ceux qui en ont une.* » (p.69).

Ce pouvoir de la langue accompli, de la sorte, une fonction salvatrice puisqu'il redonne la vie, elle est l'existence même des humains, les seuls qui la possèdent : « *je voudrais effleurer des doigts tous les mots, tous les points sensibles des histoires que sont aussi notre vie, notre monde.* » (p.137). Elle sauve également de la mort : « *Cette mort, lorsque je me noie dans la lumière comme en ce moment, et ces bulles que sont les paroles et que forment mes lèvres. Des bulles et encore des bulles. Ça finit par faire une histoire... une histoire c'est le temps qui a le temps de tout faire.* » (p.17). Ce don de la parole caractérise essentiellement la figure emblématique du père, comme l'affirme ici, Lyyli : « *j'adore cette façon qu'il a de me parler. J'y suis préparée, et chaque fois ça ne sert à rien, c'est autre chose que ce à quoi on s'attend... je vis suspendue en l'air quand il est avec nous.* » (p.18).

Dès lors, le silence s'avère comme l'unique échappatoire pour un moi qu'« *une fascination exercée par quelque chose d'indicible envahit son regard.* » (p.34), à tel point qu'il le privilégie, espérant qu'il dure à l'éternité, rapportant, comme il est, la sérénité et la quiétude : « *Le silence, j'espère, se fera long.* » (p.12). Et quand le mutisme renferme le sujet au silence, l'espace auquel il paraissait si extrêmement attaché disparaît ; il perd également l'assurance dans la mesure où il a été dépossédé de ce qui était sa marque physique : la parole. Cette dernière se convertit en une

¹⁰ Naget Khadda (dir.), *Mohammed Dib. 50 ans d'écriture*, Université de Montpellier III, 2003, p.77.

¹¹ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004, p.121.

aventure intérieure, une méditation du silence qui l'enveloppe : « *Eh bien, pourvu qu'aucune parole ne vienne gâcher ce beau silence! Moi si je parle, personne ne m'entend, sauf moi.* » (p.175). Par ailleurs, il est évident d'affirmer que ce passage de la parole au silence est un essai pour surpasser le langage, car ce dernier s'avère incapable d'exprimer l'intériorité des êtres, mais aussi parce que l'indicible se situe au-delà de la frontière du langage¹². Ainsi, le silence rend l'ineffable possible à exprimer, et ceci en enfreignant la réalité linguistique, pour accéder à la vérité ; à défaut, c'est le refuge dans le silence. Or, on rencontre chez Dib, que la neige est identifiée justement au silence de la parole, en tant qu'un exil intérieur.

3. Le fantastique et le spirituel : L'imagerie mise en place dans *L'Infante* marque une rupture avec le roman maghrébin narratif, qui n'a été qu'occasionnellement fondé sur un questionnement existentiel que Dib se plaît à l'intensifier. Par conséquent, l'individu et le fait traduisent l'inquiétude face à l'ordre naturel des choses, puisque les personnages eux-mêmes ne sont plus certains s'ils vivent la réalité des événements. Dès lors, rêve et réalité s'entremêlent, comme le certifie la faiblesse de leur conception, puisqu'ils ne sont plus capables à distinguer si les scènes qu'ils aperçoivent sont réelles ou fantasmagoriques, tel est le cas de la jeune fille : « *avec les haïks... Nos rires, il y a des jours, montent si haut que maman sort de la maison et demande, inquiète : Lyyli Belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule? On dirait une folle.* » (p.66).

Par ailleurs, *le fantastique* est essentiellement *enfantin* dans la mesure où c'est Lyyli Belle qui reconstruit le monde, offre une vision nouvelle de l'univers des adultes grâce à une irrationalité, propre à son âge. Elle transforme ainsi le grave, le tragique par le biais de l'imagination, en créant des êtres étranges, par lesquels elle parvient à surpasser sa solitude, tels que Kikki, les haïks et les fées : « *Je n'attends pas le matin pour sortir, aller retrouver les haïks et des fées claires comme le jour. Tout ce monde m'a déjà devancé dans le jardin quand j'y arrive.* » (p.52).

Cependant, la scène primordiale qui affiche ce goût pour le merveilleux et l'imaginaire est certainement celle de la rencontre avec le grand-père : « *Je n'ai eu qu'à se fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin... pour aboutir où dans tout ce désert? Devant une tente de bédouin.* » (p.147). Malgré la gravité de la situation, on assiste souvent à des scènes de rigolade tendre, et il suffit d'éprouver une complicité par le rire avec cette enfant qui ne maîtrise pas assez le mode à la manière des adultes, et qui la plupart du temps se dirige vers la rêverie : « *Mais je sais, toute réendormie que je sois : le rêve des choses pendant qu'un autre rêve attend ici, derrière la porte...* » (p.10).

À côté de cette vision enfantine et ludique de la vie humaine, on remarque l'existence de plusieurs thèmes ou référents existentiels, à citer en premier lieu, *la lumière*¹³. Ce thème est très récurrent dans l'œuvre à tel point qu'il acquiert une dimension mystique : l'Ishraq, même s'il se confond avec celui, plus moderne, de la lumière de la ville. L'Ishraq indique de la sorte que la lumière n'est qu'une sagesse ésotérique qui retrouve ses fondements dans les préceptes de la philosophie. Par surcroît, grâce à l'étymologie du mot (Ishraq), elle témoigne du retour à l'orient, en tant que l'origine initiale de la révélation spirituelle, comme l'affirme le père : « *Si tu veux toujours voir la lumière et jamais l'obscurité, cours sans cesse plus loin vers le couchant parce que loin à l'ouest, le soleil ne descend que pour relever la tête. Loin à l'ouest, c'est l'Est. L'Est céleste.* » (p.58).

Par conséquent, reconnue grâce à ce caractère initiatique, la luminosité représente l'être pur, régénéré, libéré enfin des ténèbres, tel est le cas de Lyyli Belle : « *Et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas une lumière, puisqu'on peut dire la lumière... Ce sera tout de même comme une lumière, mais une lumière à moi.* » (p.15). À plusieurs reprises, le texte proclame manifestement sa volonté de mettre en valeur ce concept de la lumière ; même le narrateur prend soin de le perpétuer, dans la mesure où il relate son vécu à travers une quotidienneté plus ou moins ordinaire, qui dissimule incontestablement la thématique de l'Ishraq.

¹² Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, p.81.

¹³ Bachir Adjil, *Espace et écriture chez Mohammed Dib: La trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.93.

On cite quelques phrases à titre d'exemple : « ... *maman, je te vois avec une auréole autour de tes yeux, une auréole autour de tes lèvres, une auréole autour de ton visage.* » (p.17).

On note, d'autre part, la présence de la dualité de la vie et de la mort, sous le regard d'une enfant, qui même si elle vient de découvrir la vie, elle succombe parfois sous le poids, la fatalité de l'existence humaine : « *la vie elle-même ne peut pas s'empêcher de tourner vers vous, un jour, un côté de son visage et le lendemain l'autre côté.* » (p.23), « *La vie est un mal à prendre en patience.* » (p.114) ; ainsi, elle met en place une vision pessimiste : « *sans être mort, on oublie juste de vivre.* » (p.22), puisqu'elle fléchit, parfois, face à la domination de la mort : « *La déchirure de moi à toi, qui a commencé. Même la mort ne voudrait mourir dans ce cas. J'en suis certaine. Comme on se regarde dans un miroir, elle nous regarde et elle sourit elle aussi avec son auréole.* » (p.18).

Conclusion

En guise de conclusion il semble juste de dire que cette œuvre est d'une grande richesse mais aussi d'une grande complexité ; en effet, différents enjeux coexistent, se mêlent et se démêlent au fil des pages, tissant ainsi une toile prolifique de tant de diversité.

Deux histoires peuvent, il est vrai y être lues : celle de Lyyli Belle, personnage exilé en quête d'une identité et celle, plus métaphysique, de l'écriture elle-même, exilée elle aussi et en quête de plénitude.

À travers ce roman, Dib illustre à merveille la situation dans laquelle se trouve tout écrivain francophone. Malgré une vision quelque peu enfantine et utopique sur le monde et une tendance à l'extrême, c'est une belle leçon de vie à caractère universel qui nous est donnée à lire. Figure du milieu, partagée entre deux langues, deux cultures, deux civilisations, l'équilibre ne tient parfois qu'à peu de chose, d'où la nécessité de trouver sa place, de se construire une identité voire de renaître pour s'élever au-dessus de toute une part d'ombre et accéder ainsi à la source qui ne saurait être autre que source d'inspiration.

Le roman de Mohammed Dib est une œuvre de la francophonie par l'origine de son auteur, par sa fidélité à un nombre considérable d'éléments typiques de l'immigration, mais elle est une œuvre importante dans l'histoire de la littérature grâce à des innovations que M. Dib semble parfaitement maîtriser, il suffit de voir qu'il met en place une réflexion bien développée sur le langage ; il l'éprouve jusqu'à la limite de ces ressources, tout en élaborant des pensées existentielles qui réfèrent non seulement à un espace particulier, mais à la totalité de l'humanité.



Bibliographie :

- Mohammed Dib, *L'infante maure*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975
- Beïda Chikhi, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Collectif, Dictionnaire *Les Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969.
- Hedi Abdeljaouad, *Fugues de Barbarie. Les écrivains maghrébins et le Surréalisme*, New-York-Tunis, Les Mains secrètes, Coll. Maghreb pluriel, 1998.
- Jean Bessière, Jean Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001.
- Naget Khadda (dir.), *Mohammed Dib. 50 ans d'écriture*, Université de Montpellier III, 2003.
- Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004.
- Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.
- Bachir Adjil, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : La trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- *Itinéraire et contacts de culture*, « Mohammed Dib », Paris, Université Paris-Nord & L'Harmattan, Vol. 21-22, 1^o et 2^o sem. 1995.
- *Poétique* n°54, 1983.

