

La déconstruction de l'Histoire dans le roman
Qui se souvient de la mer
de Mohammed Dib :
entre la représentation cauchemardesque
et la reconstruction libératrice

Ilham BOUABDALAOUI¹

Les événements historiques qui ont marqué l'humanité sont rapportés dans les créations littéraires sous plusieurs angles, soit comme un témoignage réaliste qui relate l'histoire des petites gens tout en niant la version officielle des grands personnages, soit une œuvre qui prône la subjectivité et se libère du traumatisme de l'Histoire.

À cet égard, *Qui se souvient de la mer* de l'écrivain algérien Mohammed Dib est un récit ésotérique d'un fait historique, la guerre d'Algérie. Il s'agit d'une nouvelle esthétique qui aborde le mal humain dans un cadre purement surnaturel. C'est l'histoire d'une ville côtière qui subit un malheur surnaturel, étant attaquée par des forces intérieures et ensevelie par la mer. Il s'agit de l'anéantissement d'un monde chaotique. Le narrateur-personnage, sa femme, leurs deux enfants et les autres personnages (Zoulikha, la famille Baroudi, Hamou, Zian, El Hadj, des femmes voilées, des hommes effarés) sont écrasés par la nouvelle ville de la surface, attaqués par des oiseaux hideux et pétrifiés par des minotaures et des momies. Bref, cet espace de mort et de torture n'est qu'une allégorie de l'Algérie occupée, comme a déjà déclaré l'écrivain dans la dernière page de couverture : « Une grande ville arabe, des

¹ Université Sidi Mohammed Ben Abdellah, Fès, Maroc.

personnages patients, hébétés, toute une figuration mystérieuse, ensorcelée : une image apocalyptique de la guerre d'Algérie ».²

À travers cette œuvre romanesque, Dib présente une histoire d'hallucination et de songe qui plonge dans le tréfonds de l'inconscient collectif d'une population opprimée par un pouvoir surnaturel. Dans ce cadre, l'écrivain a rompu avec l'écriture réaliste après sa célèbre trilogie d'*Algérie* et opte pour un autre mode de création littéraire qui brosse une Histoire basée sur la subjectivité et l'intériorité. Ce nouveau choix n'accuse pas l'écriture objective, mais il aborde ses failles et son impuissance à révéler la totalité de l'horreur. En effet, Mohammed Dib, dans la postface de son roman, confirme qu'une écriture lisible et réaliste ne réussit pas à illustrer l'image complète du mal : « J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vrai domaine : l'homme, et les songes, les délires qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller d'une forme »³.

Dans ce sens, la description de la famine des mendiants dans le roman *Le Métier à tisser*, ne parvient pas à peindre toutes les dimensions de leur souffrance :

Sans relâche, l'armée grouillante des meurt-de-faim affluait à travers rues et venelles. Elle soulevait le sol, aurait-on pensé, pour déboucher de profondeurs inconnues. Honteuse cohue qui s'épouillait en plein air, étalait ses membres épuisés, ses escarres purulentes, ses yeux trachomateux. Une cendre froide saupoudrait ses êtres sans identité. Ils vagabondaient un peu de-ci de-là : jamais ils n'allaient bien loin. Inattentif les uns aux autres, ils ne se réunissaient pas entre eux. Mais quand quelque part, une distribution de nourriture ou de gros sous avait lieu, ils formaient un cercle qui s'enflait à vue d'œil. Si, à ce moment-là on les chassait, ils se séparaient docilement.⁴

Cette description reste nettement objective car elle ne dépasse pas les limites de la réalité concrète. Voici un autre exemple

² Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, La Différence, 2007, p. 1.

³ *Ibidem*, Postface, p. 218.

⁴ Mohammed Dib, *Le Métier à Tisser*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 19.

de la répression du colon : « Les pouvoirs publics venaient de charger les dernières grappes de mendiants dans plusieurs camions. La ville était libre ; elle respirait ! »⁵. Ce passage montre la réification des nécessiteux incarnant un monde sombre et matériel où la famine et l'extermination demeurent les thèmes les plus traités dans les écrits réalistes de l'époque tragique de deux guerres mondiales. Donc l'image du mal est conçue par les sens, elle n'ose pas descendre aux gouffres de l'inconscient. Cela montre un rapprochement avec le surréalisme qui critique acerbement le réalisme : « hostile à tout essor intellectuel et moral ».⁶

Pour exposer les enjeux et les modes de représentation de l'Histoire dans cette œuvre romanesque qui symbolise l'Histoire du pays natal de l'écrivain, nous mettrons d'abord en avant une source d'inspiration, la peinture, qui incite l'écrivain à revisiter l'imaginaire pour rapporter l'Histoire en se focalisant sur la réinterprétation et la réécriture de la toile de *Guernica*. Ensuite, nous dévoilerons l'enjeu dibien qui se manifeste dans l'ouverture sur d'autres genres et modes littéraires, pour orienter la trame narrative vers la déconstruction de l'Histoire et le dévoilement de la vérité. Et enfin, nous analyserons l'esthétique de l'écrivain qui reflète le soupçon et l'angoisse de son époque à travers le bouleversement des techniques traditionnelles de la narration.

1. Texte et toile : quel rapport ?

Le début du XX^e siècle a marqué l'Histoire par l'ambition désastreuse des pays impérialistes. Cette atmosphère de conflits armés et de massacres a créé un désenchantement chez les opprimés et les intellectuels engagés. En effet, le temps de l'anarchie et le chaos a influencé la création artistique des penseurs contemporains : « À l'heure de la lutte, l'écriture romanesque cède la place aux

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Œuvres complètes, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 313.

écritures plus incisives, plus alertes, plus immédiates, plus aisément transmissibles. »⁷

L'Histoire refusée pousse plusieurs poètes à exprimer leur frustration et leur engagement par la déformation de la réalité. D'ailleurs, ils croient que la seule vérité réside dans l'irréel. Cette conception se manifeste dans un courant littéraire qui nie les lois et les règles enchaînant l'esprit humain. Il s'agit du surréalisme qui a un caractère cosmopolite et universaliste. Il exprime le malaise existentiel et cherche des domaines nouveaux pour compenser la situation précaire de l'être humain. Ainsi, il défend des valeurs humaines qui débouchent sur un messianisme mystique :

L'idée d'une révolution surréaliste vise à la substance profonde et à l'ordre de la pensée. Elle ne peut être conçue qu'en fonction de son pouvoir de désagrégation de la vie. Elle vise à créer un mysticisme d'un nouveau genre et elle exige une désaffection absolue de ce qu'on a coutume d'appeler la vie.⁸

Mohammed Dib a adopté l'écriture surréaliste après sa trilogie *Algérie*. Il semble être un partisan fidèle de ce courant libérateur de toutes les exigences de la réalité répressive. Et cela se révèle clairement dans le roman *Qui se souvient de la mer*, car il s'agit d'une description d'une toile surréaliste qui se base sur les cauchemars. L'écrivain a fait allusion au tableau de Pablo Picasso, *Guernica*, dans la postface de son roman : « Revenons encore à Guernica : pas un élément réalise dans ce tableau - ni sang, ni cadavres - et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur »⁹. La fusion de cette toile dans le récit met l'accent sur la fascination de Dib pour l'imaginaire pictural de Picasso. En effet, *Guernica* présente un bombardement de la ville sans sang. Elle exprime la dimension illimitée de l'horreur. Le peintre s'échappe à la représentation réaliste et historique d'un évènement abominable.

⁷ Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française, à Paris et en Algérie*, ENAP/Bordas, 1990, p. 320.

⁸ Antonin Artaud, *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, Octobre 1924-avril 1925, présenté et annoté par Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1988, p. 123.

⁹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, *op.cit.*, Postface, p. 218-219.

L'écrivain imite Picasso dans la description de l'horreur d'une guerre. Il utilise le mythe, le minotaure et son labyrinthe, en supprimant ainsi la réalité matérielle de la guerre. Autrement dit, les soldats français sont métamorphosés en des minotaures et des momies, tandis que les victimes en des statues de pierre. Cela met l'accent sur l'absence de sang en tant que réalité refusée par l'écrivain.

Les points de convergence dans les deux œuvres se manifestent dans la volonté de présenter le mal humain dans sa totalité. En effet, chez Picasso, le tableau aborde dans le premier plan l'inhumain et la bestialité. D'une part, le taureau qui symbolise les nazis, compères des nationalistes, met à nu la déshumanisation de l'être humain qui perd sa sensibilité et devient cruel et féroce pour assouvir son besoin de domination. D'autre part, le cheval blessé incarne l'impuissance de la résistance devant la destruction totale de l'armée aérienne de l'ennemi. Ainsi, l'arrière-plan présente une femme boitant et une autre qui porte son fils mort ; elles ne sont que les victimes civiles innocentes de cette boucherie. Toutes ces images symboliques de l'horreur et du tragique ne cachent pas une lueur d'optimisme. En effet, l'ampoule sous forme d'un œil au-dessus de ces créatures exprime la présence de l'espoir au sein du malheur. Il s'agit d'une allusion implicite à la fin de la dictature, car toujours dans une situation désespérée il y a une autre, latente, mais salvatrice.

L'interprétation du tableau *Guernica* croise aussi l'écriture surréaliste du roman *Qui se souvient de la mer* dans la représentation de la métamorphose. Cela veut dire que l'univers de la toile de Guernica est fait en pierre. Et l'on remarque la même conception chez Dib, qui a remplacé le sang et les cadavres par des statues en pierre, brossant donc un monde étrange et légendaire dans lequel foisonnent les métaphores de l'oppression et de l'aliénation : « Je fais un pas et au second, me desséchai, changé en pierre. En moi, seul le cœur resté vivant battait. Je voudrais parler, mais ma voix s'était fondue aussi dans la pierre. »¹⁰

¹⁰ Mohammed Dib, *op.cit.*, p. 121.



Guernica de Picasso, 1937

D'ailleurs, les deux créations esthétiques apportent un engagement de l'intellectuel qui cherche à éveiller l'inconscient collectif pour défendre le droit à la vie et à la liberté. Effectivement, Picasso a précisé le rôle noble de son art au service des opprimés : « La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements, c'est un instrument de guerre offensif et défensif contre l'ennemi »¹¹. Et Dib, lui aussi, dans sa postface a parlé de la fonction de son œuvre : « Qui se souvient de la mer est une tentative du même genre ; c'est dire qu'elle n'a pas été un simple divertissement littéraire, mais une expérience profondément vécue, un engagement, un affrontement total »¹². Autrement dit, le romancier a le souci de partager avec les opprimés leurs souffrances et leurs aspirations : « Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas des devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent ».¹³

D'autre part, ce genre de verbe poétique reflète l'impact des doctrines freudiennes sur l'inspiration littéraire. Tout devient

¹¹ Georges Tabaraud, Picasso et la presse. *Entretien avec Picasso, Réunion des musées nationaux*, 2000, p. 30.

¹² Mohammed Dib, *op.cit.*, p. 219.

¹³ Albert Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 240.

symbole et retour au primitif : « D'ailleurs, retourner aux sources primitives n'est pas une déchéance, mais une fantastique extension »¹⁴. L'écrivain révèle le désir de trouver le salut dans la terre, une allusion au retour aux sources. Et cela met l'accent sur la vision onirique, à la fois enchanteresse et cauchemardesque de son roman.

Certes, les images symboliques de *Guernica* et celles du roman de Dib se rencontrent dans les personnages mythiques et dans la fragmentation de l'unité de la réalité. Mais cela n'empêche pas de relever une opposition entre les deux œuvres au niveau de la conception verticale de l'optimisme. Picasso, avec les regards des victimes levés vers le ciel, montre que la source de l'espoir réside dans le haut. Peut-on dire alors que le symbole de la direction transcendante de vue est une lueur d'apaisement et de soulagement qui se réaliserait dans l'avenir ?

Par contre, l'écrivain algérien conçoit la délivrance et le repos dans les racines. Il renverse la vision du peintre. Pour lui, le dessous, la ville souterraine, sont l'incarnation du paradis et de l'espoir. Bref, même si chaque artiste garde une marge qui illustre son individualité et l'originalité de son œuvre, la peinture et la littérature demeurent toujours interdépendantes :

Le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.¹⁵

À cet égard, Mohammed Dib, qui est connu par la diversité de sa création esthétique et pour avoir dévoilé le mal qui envahit son époque, a intégré dans sa première trilogie *Algérie* une vision cinématographique, tout en présentant des détails méticuleux de la

¹⁴ Pierre Daco, *Les prodigieuses victoires de la psychologie*, Verviers, Nouvelles Editions Marabout, 1983, p. 219.

¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

vie amère des autochtones. Ensuite, la peinture réaliste et objective de la violence cède la place à celle du cauchemar et de l'inconscient. En effet, Dib opte pour une autre réalité qui réside dans la sensualité et la sensibilité de l'être humain. Le roman *Qui se souvient de la mer* est un tableau ambivalent qui représente le mal dans sa totalité. L'écrivain peint une image surréaliste dans laquelle le meurtre ne connaît aucune frontière.

Au long du roman, le lecteur rencontre le mal dans ses multiples formes ; il s'agit d'une violence polymorphe. Elle se manifeste dans l'impuissance des habitants à parler. C'est la répression morale qui prive l'individu de s'exprimer et de se révolter verbalement :

Les mots ne me sortaient plus. Forcément, mon gosier n'était plus apte à former des sons mais exclusivement des pierres. Elles ma harcelaient toutes cependant, comme elles harcelaient les autres hommes, ne sachant pas à quoi elles s'exposaient : j'étais prêt à vomir un torrent de pierres.¹⁶

Ainsi, l'écrivain dépeint un univers apocalyptique de la ville à travers les bombardements coloniaux, comme on peut le voir dans le fragment suivant :

Élevant une nouvelle nuit, dans la nuit éclairée par une tempête de spyrovirs. Ceux-ci firent place bien à des étoiles qui se désintégraient au fur et à mesure qu'elles apparaissaient, l'obscurité se remplit de grêlons de feu qui hurlaient en parcourant les galeries.¹⁷

Tous les éléments de l'horreur accompagnent cette atmosphère cauchemardesque. Dib, par le biais du fantastique, esquisse une image expressive et hermétique de l'atrocité de l'humain qui perd son humanité et sa sensualité. Et seuls les opprimés demeurent souffrants et sensibles au malheur. En effet, l'intrusion des personnages surnaturels et inhumains met à nu la métamorphose du puissant en un monstre avide de sang.

¹⁶ Mohammed Dib, *op.cit.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 212.

La peinture de l'oppression chez Mohammed Dib dépasse les frontières de la raison, car malgré le chaos et la destruction de la ville, la vie continue sa monotonie. L'écrivain ne privilégie pas le tragique au détriment du quotidien. Il dessine un tableau subjectif et apocalyptique dans lequel l'espoir et l'horreur fusionnent radicalement. Le mal ne réussit donc jamais à atteindre son apogée.

La dimension picturale semble être omniprésente dans ce roman. L'image des oppresseurs, voire celle des sadiques, se montre avec un visage fermé et étrange, pareil à des momies : « Leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire »¹⁸. La description surréaliste du colonisateur dénonce symboliquement le bourreau et annonce une esthétique savante. Le mal s'affiche à travers les métamorphoses et les pressentiments. La manifestation surnaturelle de la violence y souligne une notion trop large de l'horreur. À cet effet, Dib présente des créatures qui détiennent une puissance illimitée et irrationnelle.

2. L'émancipation de l'intrigue dans le roman *Qui se souvient de la mer*

La rupture avec les canons classiques du genre réaliste pousse Mohammed Dib à chercher d'autres horizons littéraires qui se basent sur la méditation profonde et sur la subjectivité poétique. En effet, l'écrivain déjoue les conventions littéraires et les limites génériques à travers l'annulation des archétypes de la construction narrative, surtout la construction quinaire. Ainsi, le récit bouscule la relation inséparable entre les paramètres de temporalité et d'espace, produisant la trame du récit. Selon Baroni : « L'intrigue serait enfin la combinaison d'une sélection et d'un séquençage des événements, qui fait qu'une histoire est ce qu'elle est et non un simple matériau brut »¹⁹. Dib a éliminé ce concept dans sa création littéraire. Il suit l'écriture du nouveau roman comme Michel Butor et Nathalie Sarraute. À cet égard, son récit échappe à la chronologie et l'espace est insituable. Ce choix contamine aussi le langage qui devient

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹ Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Éditions Slatkine, 2017, p. 26-27.

insaisissable. En effet, le sens et le cadre spatio-temporel perdent toute référence et errent dans les rêves et l'univers cauchemardesque.

Qui se souvient de la mer réussit à réaliser un équilibre instable entre le réel et le surréal. La narration ne demeure plus nettement intelligible, car elle repose sur des songes, des monologues intérieurs et divers passages lyriques. Tous ces éléments croisent le silence qui prend une dimension considérable dans le roman. En effet, il est traduit par des marques typographiques, comme l'italique, les guillemets, les espaces blancs et les points de suspension.

Ainsi, la complexité des événements perturbe l'atmosphère romanesque. Le récit est réparti en chapitres sans titre, et cela offre un ensemble d'images dont chacune parvient à fuir le groupe pour former une entité à part entière. Cette structure qui s'écarte de la norme mentionne la volonté de l'écrivain de libérer son esthétique, car il assume une responsabilité qui semble être dorénavant universelle. Il s'agit de la déterritorialisation de son verbe poétique.

En outre, le choix de relater une histoire fantastique et légendaire y est fort significatif. Cette écriture qui plonge dans les ténèbres de la mémoire fictive, en quête de la parole savante, semble capable de dénuder l'horreur, surtout dans le roman dont nous parlons.

Mohammed Dib confirme la nouvelle fonction de la langue, qui ne demeure plus un outil de communication, mais elle devient un univers à explorer, menant à une découverte du monde et de soi. Cela ne se réalise que dans la rupture avec la continuité narrative, car la visée de l'auteur n'est plus la critique ou la morale. Elle dépasse ces limites et tend vers la reconstruction et la délivrance intérieure.

L'œuvre dibienne est une expression de la confusion entre le rêve et la réalité. Le lecteur sera à son tour confus après la lecture de certains passages. L'écrivain n'offre plus de réponses concrètes aux événements, son rôle se cantonnant dans la description surnaturelle des faits. Même si Dib insère des pauses dans son récit, en tant que questionnement existentiel et métaphysique, il laisse son lecteur incrédule et censé reconstruire le sens qui est déjà déconstruit. Ce roman s'inscrit effectivement dans le genre fantastique, d'ailleurs connu par l'hésitation et le doute devant des actions fantasques, comme par exemple l'intrusion des monstres et des hommes pétrifiés pour faire allusion à la dichotomie de dominant-dominé : « la

Métamorphose part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit un air de plus en plus naturel »²⁰. En outre, le protagoniste et le récepteur partagent les mêmes émotions d'angoisse et de perte :

Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur, un lecteur qui s'identifie au personnage principal- quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion ; autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas.²¹

D'autre part, l'émancipation de la narration linéaire se dévoile aussi dans le foisonnement des répétitions et des rappels créant un effet de rime et de refrain, comme l'expression écrite en italique : « *Berce mon corps, dissous mon ombre...* »²², par exemple, se répétant quatre fois. Donc, on peut considérer cette procédure comme le refrain d'un chant qui exalte l'eau, l'air et la terre, les trois éléments poétiques abordés dans ce roman pour créer un monde parallèle, comme l'aurait dit Platon : « Notre univers doit contenir quatre éléments : du feu et de la terre, afin qu'il soit visible et tangible ; de l'air et de l'eau, afin qu'il puisse s'étendre dans les trois dimensions »²³.

Ainsi, ce monde mystérieux du roman, intégrant à la fois la poésie et le récit, fusionne aussi les temps, les espaces et les personnages qui semblent être inséparables. Cela exige un décodage des symboles et une lecture révélatrice pour identifier ces éléments de la narration. Il s'agit de « l'explosion des images et des métaphores »²⁴, et en même temps la déconstruction qui refuse un sens univoque. Ces métaphores proposent une interprétation plurielle, car la relation directe entre le signifié et le signifiant ne tient plus. Autrement

²⁰ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 179.

²¹ Todorov, *op.cit.*, p.165.

²² Mohammed Dib, *op.cit.*, p. 42, 45, 46 et 51.

²³ Richard Dufour, dans « Une citation d'Aristote en Ennéade II, 1, 6, 25 », *Revue des Études Grecques*, tome 115, Janvier-juin 2002, p. 407.

²⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943, p. 5.

dit, la forme de signes ne renvoie pas à des signifiés, mais génère plutôt d'autres signifiants : « Le concept signifié n'est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu'à elle-même [...]. Tout concept s'inscrit nécessairement dans une chaîne, dans un jeu de différences »²⁵. L'exemple de l'eau dans le roman s'avère être convaincant ; le récit suggère plusieurs significations pour cet élément, comme on peut le voir dans les images de la mer, du fleuve, de la mère, de la femme.

Un autre indice de la déconstruction dans le récit se manifeste dans la destruction du pouvoir colonial - présenté en second plan, puis la primauté du bas (la ville souterraine) sur le haut (la ville du colon). Il s'agit donc d'un renversement des rapports de force. En ce sens, la nouvelle cité demeure isolée et renfermée, ses habitants sont nommés dans le récit « des visiteurs », « les autres ». Cette appellation n'est pas anodine, car Dib met en exergue le séjour momentané du colonisateur par le substantif « visiteurs ». Ainsi, il montre l'altérité du colonisateur, qui n'appartient pas à la même culture et à la même civilisation. C'est pour cette raison que la cité moderne n'est qu'une illusion et un mensonge à l'encontre de la ville souterraine, la symbolique de la vérité et la délivrance : « [...] je regarde les gens marcher, travailler, se tendre la main, et ne comprends pas pourquoi nous sommes encore là alors qu'il existe quelque part sous terre une ville sûre »²⁶.

Par ailleurs, l'écriture dibienne prend un autre aspect qui réside dans le caractère protéiforme de l'esthétique. C'est comme un chapitre de *Mille et Nuits*, transposé en langue moderne. Et pour marquer le renouvellement du roman anonyme, Dib fait recours à la science-fiction. Il invente des instruments mécaniques : « Bien informée, zoulikha. Elle parla du type, de l'explosion, de la machine à tuer le temps »²⁷, et des termes néologiques tel que « iriaces » et « spyrovirs ». Donc, cette création poétique atteste toujours l'originalité et la sensibilité de l'écrivain qui tente de s'émanciper d'une intrigue oppressive de l'Histoire apocalyptique.

²⁵ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit/ Critique, 1972, p. 11-12.

²⁶ Mohammed Dib, *op.cit.*, p. 205.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

3. La narration dibienne : image de l'ère de soupçon

L'imaginaire du XX^e siècle a connu une révolution esthétique qui a ébranlé les techniques traditionnelles. Ce bouleversement n'est que le résultat d'un nouveau monde dans lequel règnent les conflits et les progrès désastreux de la technique. Devant l'horreur de cette Histoire, les écrivains créent une nouvelle littérature qui remet en cause le personnage central et l'intrigue traditionnelle. Il s'agit d'une nécessité poétique qui chante un monde autrement et ailleurs.

En effet, Mohammed Dib, influencé par le contexte culturel de son époque, comme la philosophie existentialiste de Sartre, le théâtre de l'absurde et le Nouveau roman, s'engage dans ce parcours de changement. Il décèle dans ses œuvres un monde noir en présentant une société incrédule envers son présent décevant.

D'ailleurs, le XX^e siècle est une *ère du soupçon*. L'humanité a perdu son innocence et sa transparence. Elle semble désormais sombre et cruelle. Les deux guerres mondiales, les bombes atomiques d'Hiroshima, l'émergence des révolutions contre les pouvoirs impérialistes esquissent une image hideuse de l'avenir de l'homme sur terre. La vie réelle devient un enfer pour les opprimés qui subissent l'Histoire.

À cet effet, les intellectuels rapportent les événements historiques sous des perspectives inédites. Franz Kafka, l'auteur des célèbres romans *Le Château* et *Le Procès*, décrit cette réalité comme une ère cauchemardesque et sinistre où l'homme est déraciné de tout cadre traditionnel. Il récuse la bureaucratie, la technicisation et la réification culturelle. Dib s'inspire des écrits de ce grand écrivain tchèque. Lui aussi, dans son roman *Qui se souvient de la mer*, aborde des personnages qui vivent dans un monde d'angoisse et d'hallucination. Le narrateur tente désespérément d'arracher la vérité au sein d'une atmosphère hermétique. Le rêve, le réel et le songe se mêlent et créent une ambiguïté insupportable :

Je prononçais chaque mot sans comprendre ; à trois reprises, Axa murmura le serment et je dus autant de fois recommencer à sa suite. Je n'en pouvais plus, je fus sur le point de crier pour me

libérer de l'oppression qui pesait sur ma poitrine et tombai sans connaissance²⁸.

D'autre part, après la rupture avec le roman codé et chiffré, l'esthétique dibienne s'écarte des normes et cherche d'autres horizons du verbe poétique. Le roman *Qui se souvient de la mer* illustre ce ton où se mêlent en même temps le fantastique, la légende, le mythe grec et la culture populaire. Il s'agit d'un genre littéraire indéfinissable, car il reflète l'époque du vide et du chaos. En l'occurrence, le soupçon apparaît nettement dans ce passage : « Je repensai à l'explosion, au type, aux hommes et aux femmes qui fuyaient, aux spyrovirs. Avaient-ils réellement existé ? »²⁹.

Un autre aspect du vide et de la perte se manifeste dans une narration qui ne présente plus un sujet agissant dans un monde réel, mais un personnage qui perd toutes les caractéristiques du héros. Il vit dans son univers d'hallucination et de cauchemar. Il représente le caractère commun de l'époque contemporaine. Donc, c'est une image de l'individualisme et de l'isolement qui est l'incarnation même des temps modernes.

Ainsi, le doute semble être l'émotion la plus présente dans ce roman. C'est pour cela, probablement, que Dib opte pour une écriture riche en symboles, par lesquels il veut transmettre son angoisse et son malaise au lecteur. Le roman devient un terrain dévasté où l'émetteur et le récepteur s'affrontent pour atteindre une vérité univoque, celle de créer en face de l'Histoire atroce une autre histoire, dans laquelle règnent le salut et la paix des malheureux.

Le besoin d'une utopie de la fuite devient indispensable pour supporter l'univers apocalyptique. *Qui se souvient de la mer* dévoile cette délivrance au sein de l'oppression. Il s'agit d'un salut qui se réalise avec le retour aux origines ; en l'occurrence ce récit romanesque se clôt par une descente à la ville souterraine qui incarne un lieu protecteur, libre et thérapeutique. Cette image de l'osmose entre l'horreur et l'extase se manifeste dans le roman moderne qui conjure la réalité contemporaine, par le biais de la création poétique :

²⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

Partout où il y a une distance, une séparation, un dédoublement, un clivage, il y a possibilité de les ressentir comme une souffrance, puis d'élever cette souffrance à la hauteur d'une sublime nécessité. [...] Nous sommes ici en présence d'une démarche biaisée de l'humanisme contemporain, qui risque de nous abuser. L'effort de récupération ne portant plus sur les choses elles-mêmes, on pourrait croire à première vue que la rupture entre celles-ci et l'homme est en tout cas consommée. Mais on s'aperçoit bientôt qu'il n'en est rien : que l'accord soit conclu avec les choses, ou avec leur éloignement, cela revient bien au même ; le "pont d'âme" subsiste entre elles et nous.³⁰

Finalement, on peut dire que cette lecture dévoile une représentation subjective et sensuelle de l'Histoire. En effet, l'écrivain dépasse un témoignage totalement réel et tragique, et opte pour un imaginaire à la fois cauchemardesque et onirique. Il s'agit aussi de la fusion de la peinture et de l'écriture surréalistes, afin de refléter le malaise existentiel des indigènes souffrant de l'aliénation et de l'injustice, dans un monde qui a perdu ses repères humains.

Ainsi, le récit *Qui se souvient de la mer* illustre, par le biais du verbe poétique, la toile de *Guernica*. Dib déclare son engouement pour la peinture surréaliste offrant un imaginaire libérateur et exubérant. Donc, la ressemblance entre les deux œuvres réside dans l'absence d'une réalité matérielle de la guerre, voire de l'Histoire. Les deux artistes, Dib et Picasso, s'éloignent de la peinture sanglante du massacre et optent pour la symbolique et la mythologie.

En outre, la spécificité de la narration dibienne se manifeste dans l'émancipation des carcans du temps et du lieu. À cet effet, le temps et le lieu du roman sont indéfinis. Il s'agit d'un roman inédit qui rejette la trame narrative traditionnelle. Cela renvoie à une création esthétique qui refuse le sens univoque et tend vers une interprétation plurielle. Nous pouvons noter aussi que l'imbrication des mythes, des songes et des hallucinations génère une nouvelle réalité, qui tourne en dérision le pouvoir de l'opresseur. Dans ce cadre, le colonisateur dans *Qui se souvient de la mer* est abordé comme un être étranger, isolé, qui ne parvient pas à établir un

³⁰Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 55.

entendement avec l'autre ; sa vie est un chaos, un cauchemar qui débouche sur une ruine totale.

Devant le sort tragique des puissants, une voie de liberté se retrace pour les opprimés. Malgré la violence qui domine l'espace romanesque, la promesse d'une vie meilleure est accomplie à la fin du récit. Il s'agit d'une renaissance, suivie d'une libération, et qui débouche finalement sur une vie éternelle. Nous pouvons comprendre que Mohammed Dib cherche, à travers la poésie, le meilleur des mondes dans lequel il puisse franchir les frontières du réel et tend ainsi vers la délivrance.

Bibliographie

Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, La Différence, 2007.

Dib, Mohammed, *Le Métier à Tisser*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Achour, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française, à Paris et en Algérie*, ENAP/Bordas, 1990.

Artaud, Antonin, *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence*, Octobre 1924 – avril 1925, présenté et annoté par Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1988.

Baroni, Raphael, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Éditions Slatkine, 2017.

Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Œuvres complètes, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Camus, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958.

Daco, Pierre, *les prodigieuses victoires de la psychologie*, Verviers, Marabout, 1983.

Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972.

Dufour, Richard, « Une citation d'Aristote en Ennéade II, 1, 6, 25 », *Revue des Études Grecques*, tome 115, Janvier-juin 2002.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.
- Tabaraud, Georges, *Picasso et la presse*, Entretien avec Picasso, Réunion des musées nationaux, 2000.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.