

Charles BONN

LES ROMANS
ET NOUVELLES TARDIFS
DE MOHAMMED DIB
OU LA THÉÂTRALISATION
DE LA PAROLE



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

Apparue peu avant les années cinquante, qui furent très vite celles de la guerre d'Algérie, l'œuvre de Mohammed Dib (1920-2003), probablement le plus grand écrivain algérien, a longtemps été considérée comme une œuvre descriptive et militante, ce que commandait l'époque de ses commencements. Ses trois premiers romans les plus connus, successivement *La grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957), rassemblés en trilogie «Algérie», et dont l'écriture, descriptive en partie, a semblé plus facile que celle de ses œuvres ultérieures, ont été longtemps privilégiés par une lecture souvent militante¹, puis par les programmes d'enseignement de l'Algérie indépendante, le journalisme et la recherche universitaire.

Son œuvre ultérieure, très riche et d'écritures différentes, est plus diversifiée et plus originale, mais plus difficile d'accès et surtout d'une lecture souvent plus inquiétante. Ce qui explique en partie, avec en plus une attente idéologique consécutive à la guerre d'Algérie, le fait que cette œuvre ait longtemps été réduite à la trilogie «Algérie». J'ai choisi pour le présent essai de m'attacher à l'œuvre tardive de l'écrivain : celle qui illustre le plus un aspect de ce que j'ai depuis longtemps privilégié dans mes lectures de cette œuvre², à savoir la problématique récurrente des pouvoirs de la parole. Problématique dont la théâtralisation des langages constitue un aspect essentiel.

*

¹ *Ombre gardienne*, son recueil poétique paru en 1960 (Paris, Gallimard, Rééd. La Différence, 2003) alors que Dib était encore militant communiste, a été préfacé par Aragon.

² Particulièrement dans un ouvrage déjà ancien : *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.

Le présent essai, autour de cette théâtralisation des langages dans les romans et nouvelles de Mohammed Dib depuis *Habel* (1977) jusqu'à *Laëzza* (2006), a commencé à être rédigé en même temps que j'organisais en pleine pandémie de Covid 19, avec Naget Khadda et Mounira Chatti, un colloque sur «Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib», colloque qui put finalement se tenir, à Cerisy la Salle, en septembre 2021³. Or les communications qui nous ont été proposées pour ce colloque ont presque toutes porté sur l'œuvre de Dib postérieure à l'Indépendance de l'Algérie. Et particulièrement sur les romans «nordiques». Signe d'une évolution de la lecture de cet auteur majeur se dégageant de la réduction idéologique de cette œuvre à la suite de la guerre d'Algérie.

La lecture chronologique que j'ai faite de ces romans et nouvelles tardifs de Dib m'a permis de constater et de décrire une succession également chronologique des préoccupations qu'elles mettaient à jour, comme en même temps des théâtralisations différentes et néanmoins progressives des langages et de l'écriture de ces textes. Succession chronologique dont il faut néanmoins préciser qu'elle ne concerne que les années de publication de ces textes, et non celles de leur écriture, qui s'est étalée sur toute la période productive de cet écrivain fécond, comme le montre entre autres le fonds de ses manuscrits et tapuscrits déposés à la Bibliothèque nationale de France par son épouse Colette Dib, qu'on ne saurait assez remercier ici. Succession chronologique de «manières» et de thématiques probablement voulue par l'auteur au moment de la publication de ces œuvres, que j'ai pu ainsi suivre facilement, à de rares exceptions près, pour organiser le présent essai. Les quatre parties de cet essai correspondent donc chacune à un angle de lecture particulier, mais ces angles de lecture successifs correspondent aussi à des dominantes successives dans l'œuvre de Dib. Ou plutôt à un approfondissement progressif de préoccupations qu'on retrouve de l'une à l'autre. C'est pourquoi ma description de l'œuvre tardive fera d'assez fréquents rappels à l'œuvre antérieure, qui permettront de mieux saisir cette progression. Mais la succession des textes analysés restera grandement chronologique, en même temps que commandée par la succession des angles d'approche.

*

³ Actes en cours de publication aux Presses de l'Université de Rennes.

La première partie de cet essai, intitulée «La théâtralisation d'une parole de l'in-sensé», porte d'abord sur *Habel*, puis sur ce qu'on a appelé les romans «nordiques», auxquels j'ai joint *Le Désert sans détour*⁴, qui est contemporain de ces derniers et qui peut en être lu en partie comme un aboutissement. Libérés de la contrainte imposée jusque là à la lecture de l'œuvre de Dib par une attente essentiellement idéologique et commémorative, ou alors ethnographique et quelque peu paternaliste, *Habel* (1977) et les romans dits «nordiques» (*Les Terrasses d'Orsol* (1986), *Le Sommeil d'Ève* (1989), *Neiges de marbre* (1990) et *L'Infante maure* (1994)), ont pu développer à la fois une thématique plus intime, dans le jeu malicieux avec l'autobiographique, et une théâtralisation de la parole qui met à jour des problèmes philosophiques aussi graves que ceux de la quête du sens, des pouvoirs du langage, de l'amour, de la folie, de l'identité et de la mort. Thèmes déjà largement présents dans l'œuvre antérieure, dont ils apparaissent ainsi comme une sorte d'aboutissement. D'ailleurs cette thématique était jusque là essentiellement portée par des romans, et nous sommes bien dans cette première partie en face exclusivement de romans. Mais en même temps il s'agit presque des derniers romans de Mohammed Dib, puisqu'ils ne seront plus suivis dans ce genre que par *Si Diable veut* (1998), qui n'a plus rien à voir avec eux comme avec l'essentiel des romans antérieurs.

La quête toujours insatisfaite d'un sens, que l'on peut déjà trouver dans la plus grande partie de l'œuvre antérieure de Dib, puis d'une manière plus évidente dans *Habel*, s'associe dans ces romans «nordiques» avec une histoire d'amour dont la période la plus heureuse n'est quasiment pas narrée, à moins qu'il faille la confondre avec la folie de Faïna dans *Le Sommeil d'Ève*, alors que les deux derniers romans nordiques, *Neiges de marbre* et *L'Infante maure*, nous en montrent surtout la progressive dégradation. Dégradation-perte, qu'on peut associer à l'absence de ce sens qu'Eïd recherche à propos de la fosse dans *Les Terrasses d'Orsol*, puis à l'abandon de cette quête elle-même dont la réponse pourtant évidente lui est donnée par un compatriote émigré quand il ne la cherche plus. Tout comme la réponse évidente à sa quête était donnée à Kamel Waëd dans *Dieu en Barbarie*, provoquant son rire strident dans la nuit déserte, rire qui dit le ridicule même de cette quête. Et tout comme dans *Habel* la réponse est peut-être dans cette absence de réponse de la folie de Lily, que le personnage éponyme va rejoindre à la fin. Dans *Le*

⁴ Paris, Sindbad, 1992.

Sommeil d'Ève, on peut établir un lien entre l'absence de réponse, et cette absence de Solh sur laquelle est construite la première moitié du roman, pour Faïna qui s'y adresse souvent à Solh absent.

Car cette absence est aussi l'absence au sens, qu'est la folie même de Faïna, comme l'était celle de Lily dans *Habel*. L'« In-sensé », c'est-à-dire l'absence de sens dont je montre la théâtralisation dans cette première partie, a partie liée avec cette triple absence. Absence d'une quête de savoir insatisfaite, absence dans l'éloignement des amants, absence d'un récit de la période heureuse de leur relation. Mais aussi absence de la parole de Faïna dans la deuxième partie du *Sommeil d'Ève*. Et cette absence se retrouve enfin dans ce jeu malicieux de la narration romanesque avec l'autobiographie, qui repose sur un caché-montré que l'on retrouvera dans d'autres récits tardifs. Il y a donc un lien évident entre cette absence de sens que j'ai nommée « l'in-sensé », et ces modalités différentes de l'absence que je viens d'énumérer, ce qui fait aussi de l'absence un thème privilégié structurant de ces romans nordiques.

L'absence dans *Neiges de marbre* est d'abord celle de la mère du narrateur qui meurt au loin dans son pays. Comme elle est aussi celle des massacres de Sabra et Chatila. Mais elle est surtout celle d'une parole de Roussia que souligne le jeu exubérant de « papa » et Lyyl avec les mots, jeu que théâtralise leur dialogue aimant dans la plus grande partie de ce roman. C'est cette opposition entre la parole débridée et ludique de « papa » et Lyyl, et le quasi-silence (lui aussi absence) de Roussia, qui théâtralise le récit le plus important de la nouvelle, celui du désamour de « papa » et « maman ». Ce désamour n'a de ce fait pas besoin d'être dit : la mise en scène de l'opposition entre les jeux langagiers de « papa » avec Lyyl, et le quasi-silence de Roussia, remplace le récit de ce désamour. Mais si la théâtralisation montre ce désamour, elle ne l'explique pas, car la mise en scène est plus efficace que la parole, même si elle ne comble pas le sens absent de ce désamour. Autre in-sensé porté par la rencontre entre des récits, et aussi des absences de récits, et non plus entre la parole et le réel.

L'Infante maure est l'aboutissement de ce qu'on pourrait appeler le cycle de Lyyl Belle, même si plusieurs courts récits autour de ce personnage central et lui donnant la parole ont été publiés plus tard, sous forme de nouvelles dans *La Nuit sauvage* (1995), *L'Arbre à dire* (1998), ou *Simorgh* (2003), mais ont probablement été écrits avant *L'Infante maure*. En continuité avec ce qu'on a déjà vu dans *Neiges de marbre*, on y retrouve la situation centrale de l'alternance entre la

présence et l'absence de «papa», absence dont on a déjà vu aussi le rapport avec le sens ou l'absence de sens. Mais plus que de quête d'un sens, il s'agit ici surtout, comme déjà dans *Neiges de marbre*, d'une théâtralisation souvent ludique du langage et de l'écriture, dont l'un des sommets sera cette découverte par Lyyli Belle de la vanité de l'écriture dans un rêve qui la fait voyager au pays de «papa» et y rencontrer son grand-père en l'absence de «papa». Ce grand-père lui fera découvrir la vanité de l'écriture à travers la disparition au premier coup de vent de ces traces dans le sable que sont les *atlals*.

Et avec lui nous sommes introduits dans un autre élément représentatif de l'absence du sens : le désert. Désert de la parole et désert du sens, que l'on retrouvera en aboutissement de cet ensemble de romans dans *Le Désert sans détour*. Mais on n'en sera pas moins stupéfait de découvrir dans ce roman cette autre théâtralisation de la parole que sera ce que j'appelle la «parole prêtée». C'est-à-dire que Dib a réussi le tour de force de faire tenir par une enfant de neuf ans durant tout le roman dont elle devient ainsi la narratrice, un discours grave d'adulte, dont le prétexte est souvent – mais pas seulement – la dégradation de l'amour entre ses parents, sans que jamais ce discours paraisse invraisemblable en étant tenu par une enfant.

La réflexion sur l'écriture et sa vanité que représentent les *atlals* est donc bien théâtralisée dans une mise en abyme à la fois par le désir de raconter pour ne pas mourir, et par l'absence de papa dans son propre pays, où Lyyli Belle le cherche en vain. Mais elle dessine également le non-sens de la tentative de fixer une signification par l'écriture, tentative vaine derrière laquelle on peut retenir l'*hybris* de toute volonté de pouvoir par la maîtrise du sens.

Publié entre *Neiges de marbre* et *L'Infante maure*, *Le Désert sans détour*⁵, malgré l'absence totale de rapport entre sa diégèse et celles des romans nordiques avec lesquels je l'associe ici, peut néanmoins en être considéré lui aussi comme une sorte d'aboutissement. On trouvait déjà le désert, avec le grand-père et les *atlals*, dans *L'Infante maure*, et son rapport avec l'écriture était déjà évident. Mais en plus le désert ici est d'abord celui d'un temps arrêté, s'annulant en quelque sorte lui-même comme il annule aussi l'histoire, la mémoire. Et parallèlement il est celui d'une réalité problématique : les deux personnages assez proches de ceux d'*En attendant Godot* qu'on voit arriver semblent sortis d'un songe, et

⁵ Paris, Sindbad, 1992.

leur marche dans le désert s'annule en quelque sorte elle-même. « Ils étaient arrivés et ne le savaient pas » (p. 55-56), dit la voix en contrepoint et en italiques qui alterne comme souvent chez Dib avec la représentation quasi-théâtrale de leur dialogue qui n'en est pas vraiment un. Ce roman préfigure ainsi déjà en partie la mise en doute angoissante de la réalité du réel même à laquelle nous mèneront deux des trois dernières nouvelles publiées de Mohammed Dib, « La couleur pire » et « El condor pasa »⁶, et que je décrirai en quatrième partie.

L'absence de sens, que j'ai appelée aussi « l'in-sensé », se théâtralise également dans ce roman par le burlesque. Particulièrement celui du personnage de Hagg-Bar et de sa royauté dérisoire qui rappelle bien celle de l'érudit Wassem dans *La Danse du roi* (1968). Mais dans *La Danse du roi* la mort burlesque de Wassem avait encore un sens politique : celui de l'exclusion de l'intellectuel par les hommes d'action. Dans *Le Désert sans détour* il n'y a même plus ces restes d'un festin dont Wassem se coiffait : le désert est vide de mémoire comme de sens, et le titre du roman devient de ce fait impitoyable antiphrase si on pense à la marche vaine de ses deux personnages Hagg-Bar et Siklist.

*

Si les romans nordiques constituent ainsi le noyau de cette première partie, ils ont été longtemps considérés par la critique comme un ensemble plus ou moins indépendant du reste de l'œuvre de Mohammed Dib, alors qu'on retrouve le cycle de Lyyli Belle, comme on vient de le voir, dans bien des nouvelles publiées après *L'Infante maure* même si elles ont probablement été écrites avant. Mais après avoir découvert progressivement le paradoxe que peut constituer le fait de lire *Le Désert sans détour* comme l'aboutissement des romans nordiques, je me suis penché à nouveau sur *Habel*, que j'avais déjà étudié dans ma thèse de doctorat d'État⁷ en 1982 et dans mon livre *Lecture présente de Mohammed Dib*⁸ en 1988, et je me suis aperçu que

⁶ Dans les recueils *Simorgh* et *Laëzza*, tous deux parus chez Albin Michel. Le premier a été publié l'année même de la mort de l'auteur (2003), et le second est posthume (2006).

⁷ Charles Bonn, *Le Roman algérien contemporain de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'État, Université Bordeaux 3, Simon Jeune, 1982.

⁸ Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, p. 191-215.