

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Bejaia-



Faculté des Lettres et des Langues
Département de Français

Mémoire de Master

Option : Littérature et Civilisation

Sujet de recherche

**L'écriture du surréalisme dans *Qui se souvient de
la mer* de Mohammed Dib**

Présenté par

M. BECHAR Anibal

Dirigé par

Mme. MOUSLI AYOUAZ Djedja

2017-2018

Dédicaces

Je dédie ce mémoire à ma mère la meilleure femme au monde, à mon cher père, ainsi qu'à mes frères et sœurs qui m'ont toujours inspirés

Table des matières

Introduction générale	5
Chapitre 1 : Les sources du surréalisme	10
1. Définition du surréalisme	11
2. L'omniprésence du mythe	13
2.1 Le mythe de Thésée et le minotaure	14
2.1.1 Le minotaure	14
2.1.2 La ville, référence au labyrinthe.....	16
2.1.3 Nafissa ou Ariane	17
2.1.4 Synthèse	18
2.2 Le mythe du phénix	18
2.2.1 Les différentes versions du mythe.....	19
2.2.2 Réécriture du mythe	20
2.2.3 Synthèse	21
2.3 Les mythe de la gorgone et du basilic.....	22
2.3.1 Méduse	22
2.3.2 Le Basilic.....	25
2.3.3 Synthèse	27
2.4 Le mythe de la sirène	27
2.4.1 Sirènes et spyrovirs	28
2.4.2 Nafissa, ou la sirène nordique	28
2.4.3 Synthèse	30
3. Émergence du fantastique.....	31
3.1 L'hésitation	32
3.2 La métamorphose.....	33
3.3 Les quatre éléments poétiques	34
3.3.1 L'eau et la féminité	35
3.3.2 Le feu, création et destruction	39
3.3.3 L'air, le messager du passé	40
3.3.4 La terre, berceau de rêve et d'onirisme	41
3.4 Synthèse	43
4. Rencontre hasardeuse avec la science fiction.....	43
4.1 Un genre littéraire indéfinissable	44
4.2 La machine.....	46

4.3 Les mutants	48
4.4 Le scénario apocalyptique.....	49
4.5 Synthèse	51
5. Lecture Symbolique des signes	51
5.1 L'étoile et l'éternité.....	52
5.2 Le cyprès, l'immortalité et le deuil	54
5.3 La rose et l'amour	56
5.4 La grotte, les rêves et le repos.....	57
5.5 Synthèse	59
Chapitre 2 : Création d'un univers surréaliste	60
1. Personnages ; portraits et quête	61
1.1 Portrait du narrateur	63
1.1.1 Le nom.....	63
1.1.2 Portrait physique du fantastique	65
1.1.3 Portrait psychologique.....	66
1.1.4 Synthèse	70
1.2 Portrait de Nafissa.....	71
1.2.1 Un nom symbolique	71
1.2.2 Portrait physique symbolique.....	72
1.2.3 La symbolique du Haïk	74
1.2.4 Symbolisme du portrait moral.....	75
1.2.5 Son lien avec le narrateur	77
1.2.6 Synthèse	78
1.3 Portrait d'El Hadj.....	78
1.3.1 Un nom symbolique	78
1.3.2 Portrait physique du fantastique.....	79
1.3.3 Portrait psychologique.....	81
1.3.4 Son lien avec le narrateur	83
1.3.5 Synthèse	83
1.4 Les quêtes du récit	84
1.4.1 Passé : à la découverte de la ville	84
1.4.2 Présent : la quête de vérité.....	87
1.4.3 Synthèse	92

2. Temps et espace.....	93
2.1 L'espace	93
2.1.1 La ville, un espace clos et surréaliste	93
2.1.2 La campagne, et la maison angoissante.....	97
2.1.3 Synthèse	99
2.2 Le temps.....	99
2.2.1 L'Ordre : souvenirs, et anticipation.....	99
2.2.2 Vitesse narrative	101
2.2.3 Une temporalité symbolique du fantastique.....	103
2.2.4 Synthèse	104
Conclusion générale	106
Bibliographie.....	110

Introduction générale

Une étude minutieuse de la littérature du XX^{ème} siècle déchiré par le conflit de la guerre saurait, on le soupçonne, révéler que l'art de l'écriture romanesque, et la réalité de la guerre sont souvent incompatibles. La poésie est le genre le plus généralement considéré comme le genre qui se prête le mieux, dans son intimité et son immédiateté, à la représentation de l'angoisse, de la colère, et au questionnement avec lequel la guerre confronte l'individu. Christiane Achour disait que : « *A l'heure de la lutte, l'écriture romanesque cède la place aux écritures plus incisives, plus alertes, plus immédiates, plus aisément transmissibles.* »¹. La lutte d'indépendance algérienne (1954-1962) est un exemple parmi beaucoup de conflits. Cet événement historique, avait donné lieu à la naissance de nombreux romans, et écrivains mémorables, parmi les quels nous pouvons retrouver Mohammed Dib et son univers littéraire.

Dib était un poète, et romancier Algérien de langue française, qui a beaucoup écrit sur la guerre, il est né en l'année 1920 à Tlemcen. Sa fresque littéraire compte plusieurs œuvres, nous pourrions ainsi citer des romans comme *L'Incendie* (1954), et *Le Métier à tisser* (1957), et des nouvelles dont *Le Talisman* (1966), et *La Nuit sauvage* (1995). L'auteur avait aussi publié des recueils de poésie comme *Formulaires* (1970), et des contes pour enfant comme *Baba Fekrane* (1959), Mais aussi une pièce théâtrale intitulée *Mille hourras pour une gueuse*, qui a été présentée à Avignon en 1977.

Dib était l'homme dont le premier roman intitulé *La grande maison* (1952), avait été salué par André Malraux, et en 1998 il a été couronné par le Prix Mallarmé pour son recueil de poème *L'Enfant-jazz*. Ce trophée constitue à lui tout seul, l'une des plus prestigieuses distinctions poétiques française. Portant le nom de Stéphane Mallarmé, ce prix littéraire était décerné depuis l'année 1937, comme récompense aux poètes d'expression française vivant, ayant écrit un livre de poèmes. Le romancier avait écrit jusqu'à son dernier souffle, publiant ainsi une dernière nouvelle intitulée *Simorgh* en 2003 à quelques jours de sa mort, Dib avait construit une œuvre littéraire substantiel, et protéiforme. Son départ du monde des vivants vers l'âge de 82ans, en France, fut une énorme perte pour la littérature maghrébine d'expression française. Certains pourraient dire qu'il n'est plus, mais ce n'est pas vraiment le cas, étant donné que son travail acharné, traduit en plusieurs langues, l'avait déjà inscrit dans la postérité. Dib était un citoyen du monde ouvert sur l'universel, il avait en plus de cela toujours gardé une âme algérienne. Jean Déjeux qui était membre des Pères blancs, est l'auteur d'études sur la littérature française au Maghreb, disait à son sujet :

¹ Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, à Paris et en Algérie, Éd. ENAP/Bordas, 1990, 320 p.

C'est l'écrivain de la précision dans les termes, de la retenue et de la réflexion. L'air qu'il fait entendre sur son clavecin est une musique intérieure qui parle au cœur. Écrivant en français, sans complexe et assumant sa double culture, l'auteur ne se livre pas purement et simplement au lecteur. Sa création littéraire demande souvent plusieurs lectures pour pénétrer jusqu'au sens².

Louis Aragon disait : « *Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de Villon et de Péguy* ». Mohammed Dib, s'est enfoncé dans le sol de sa terre natale, là où sont ses racines, et ce serait d'ailleurs grâce à sa connaissance des luttes ouvrières et paysannes de l'après-seconde guerre mondiale dans la région de Tlemcen qu'il a réussi à sculpter son univers littéraire. Ce monde intérieur profond, et mythique qui se diversifie, et se renouvelle à chaque fois, grâce à l'expérimentation dans tous les genres, témoignant ainsi de la richesse de son style teinté par les thèmes de la guerre, l'exil, la femme, et l'amour dans toutes ses formes.

En 1962 le romancier algérien, avait publié un roman intitulé *Qui se souvient de la mer*, qui se distingue de ses autres écrits, de par le fait qu'il est le roman où l'écrivain réalise une transition importante de son réalisme habituel, à une littérature poétique et surréaliste, qui exploite les genres du fantastique, et de la science-fiction. Dans ce roman l'écrivain essaye de dénoncer le crime de la guerre grâce à une écriture chargée d'onirisme, et de mythologie, ainsi qu'à l'abord de divers thèmes tel que la féminité, le rêve, l'ésotérisme, la métamorphose, ou encore l'apocalypse. D'après le critique Charles Bonn, seul *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib, est capable donner à l'événement de la guerre de libération algérienne, une dimension véritable : «*La postface de Qui se souvient de la mer peut être lue à cet égard comme une sorte de semi condamnation du réalisme, impuissant à rendre la vraie dimension de l'horreur* »³.

Qui se souvient de la mer, traduit une version apocalyptique de la guerre d'Algérie, le récit se déroule dans une cité innommée, qui en étant située au bord de la mer rappelle le pays natale de Dib. La ville est déchirée par un conflit innomé, une force maléfique venue d'ailleurs, pour

² Jean Déjeux, dans *Hommage à Mohammed Dib*, « Kalim », n° 6, Office des Publications Universitaires (OPU), Alger, 1985.

³ Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, Enal, 1988, 273 p. «Introduction générale».

envahir et opprimer, la population, en édifiant une cité infernale, qui dévore progressivement l'espace citadin. Des créatures sorties tout droit de mythes et de légendes comme les minotaures, ou les momies, semblent constituer la métaphore parfaite pour le romancier, de faire allusion au pouvoir coloniale. Dans ce récit surréaliste, nous retrouvons des figures mystérieuses, et occultées, des personnages qui essaient de survivre dans un monde où certains individus du peuple se transforment progressivement en statues de pierre, tandis que d'autres sont en train d'être à jamais métamorphosés en abominations par les difformités qui recouvrent leurs corps. Un événement majeur apporté par les eaux de la mer, qui va tout changer à jamais est sur le point d'arriver. Le monde est plongé dans le chaos, le temps est dérégulé, l'espace est déformé, et au milieu des rituels ésotériques, et de la destruction apportée par le feu de la guerre, le souffle de l'air redonne vie aux illusions dans temps anciens. Les avertissements se multiplient, et le héros est graduellement prévenu par des signes provenant de sa bienveillante compagne qu'une rébellion pour briser les chaînes de l'asservissement va bientôt avoir lieu.

Le sujet de notre mémoire s'intitule : "*L'écriture du surréalisme dans Qui se souvient de la mer, de Mohammed Dib*" notre choix se justifie principalement par une affinité, à la suite de la lecture de ce texte, et par une envie plus particulière d'explorer son univers fantastique, en effet nous voulons nous intéresser à une littérature qui se situe au-delà du réalisme algérien traditionnel. Notre corpus investit pleinement la question de la littérature surréaliste sur lequel peu de travaux de recherches ont été effectués, et ce afin d'apporter à la question de l'identité d'un pays qui raconte le drame de la guerre d'Algérie et ses horreurs, déjà longuement étudiée, un nouveau point de vue. Le corpus choisi se distingue par son écriture et l'originalité de sa stylistique. il s'inscrit ainsi dans le domaine de la littérature algérienne d'expression française dont le principal sujet serait la figure historique d'un pays en devenir, partagé entre traditions et modernité, colonialisme, et liberté nationale et individuelle.

Notre problématique de recherche repose essentiellement sur des interrogations à propos de l'univers littéraire de notre corpus. Autrement dit, cette problématique peut être formulée ainsi : Quels sont les procédés littéraires qui permettraient à notre corpus de s'inscrire dans l'écriture surréaliste ? Quels sont les modalités de la présence de la dimension du surréaliste dans *Qui se souvient de la mer* ?

Afin de répondre à cette problématique, nous faisons l'hypothèse que :

- L'écriture surréaliste se manifesterait à travers le personnage, l'espace, et le temps.
- La présence de l'écriture surréaliste dans notre corpus serait rendue possible, à travers la convocation de la mythologie et des symboles.

- Notre corpus, s'inscrirait dans l'écriture surréaliste grâce à l'abord des genres littéraires du fantastique et de la science-fiction.
- Les thèmes traités dans notre corpus renverraient à une écriture surréaliste.

Pour pouvoir confirmer ou infirmer ces hypothèses, nous ferons, d'abord, appel à la théorie du personnage de Philippe Hamon. La lecture sémiologique du personnage nous a semblé nécessaire, car elle renvoie aux portraits des personnages. Ensuite, nous nous appuyerons sur l'analyse actantielle de Greimas pour souligner les quêtes du récit, et sur la narratologie de Genette pour analyser l'espace et le temps. Pour finir, nous ferons appel à *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov pour souligner tous les procédés littéraire, thématique et rhétorique qui inscriraient notre corpus dans le champ du fantastique, qui démontrerait une présence du surréalisme. Notre objectif de recherche consiste à démontrer que la dimension réaliste de *Qui se souvient de la mer*, qui est liée à l'histoire tragique de l'Algérie coloniale, côtoie une dimension surréaliste de l'écriture.

Nous comptons répondre à notre problématique de recherche à travers une méthodologie articulée en deux chapitres. C'est ainsi que nous allons dans notre premier chapitre, faire une analyse, qui a tout d'abords l'objectif d'étudier les différents mythes et légendes convoqués par le romancier. Puis de souligner les différentes thématiques, et des caractéristiques présentes dans le roman, qui participent à l'émergence du genre fantastique, et de la science-fiction, pour finir avec une étude consacrée aux signes et aux symboles visibles dans le texte. Nous consacrerons ensuite un deuxième chapitre, pour étudier les portraits des personnages du roman, de l'espace et du temps, dans l'objectif de dévoiler l'aspect surréaliste de l'univers créé par Dib.

Cette étude s'articule donc autour de ces deux chapitres, à partir des quels nous souhaiterions démontrer que le roman de Mohammed Dib est une œuvre surréaliste, qui exploite la mythologie, les symboles, le fantastique, et la science fiction, pour créer tout un univers surréaliste. La visée de ce modeste travail de recherche, centré sur les vertus de l'honnêteté, et de la persévérance, est d'apporter des réponses claires, et pertinentes, aux questionnements qui sont à l'origine de cette étude. Dans un ultime effort pour rendre hommage à cet homme valeureux qui a été, et qui sera sans nul doute l'un des plus grands écrivains de la littérature contemporaine.

Chapitre 1 : Les sources du surréalisme

L'objectif principal de notre premier chapitre sera de dévoiler les raisons pour les quels notre corpus s'inscrit plus dans un cadre surréaliste, que dans le contexte du réalisme traditionnel des romans algériens. Nous allons ainsi dans un premier temps étudier les mythes, qui apparaissent dans le texte, et la manière dont ils se manifestent. Il s'agira donc de relever les différentes références mythologiques employées par Dib dans le récit, tout en établissant une liaison avec notre corpus. Dans un deuxième temps nous allons nous pencher sur l'étude du fantastique, et de la science-fiction, pour expliquer l'analogie qui existe entre le surréalisme et ces deux genres littéraires abordés par le romancier. Pour conclure, nous nous intéresseront à analyser les divers symboles présents dans le roman, pour expliquer la raison de leur évocation, et la fonction symbolique qu'ils véhiculent.

1. Définition du surréalisme

Avant de commencer notre étude autour des concepts cités auparavant, une définition du surréalisme nous a semblée nécessaire, dans l'objectif d'établir une connexion entre ce mouvement artistique, et le mythe, ainsi que le fantastique, et la science fiction. Pour se faire nous allons nous référer à la définition donnée par André Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme*.

Né à Tinchebray, une ancienne commune française du département de l'Orne, en février 1896, Breton⁴ était un poète, écrivain français, et principal théoricien du surréalisme. En l'année 1924, Breton avait publié un texte intitulé *Manifeste du surréalisme*, qui était à l'origine une préface d'un recueil de poésie surréaliste publié au cours de la même année, ce dernier était nommé *Poisson soluble*. Breton avait donné la définition du surréalisme qui était selon lui un :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se

⁴ Mark Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1999, 844 p.

substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie⁵.

D'après Eléna Galtsova dans⁶ *Les mythes et la pensée mythique dans la dramaturgie surréaliste*, le mythique hantait les camarades d'André Breton dès le début de la formation surréaliste, encore à l'époque Dada. Selon elle cette obsession était bien difficile à définir, car il y avait des tendances hétérogènes : la quête et l'invention de la « mythologie moderne » n'empêchent ni les références aux mythes et aux mythologies dans le sens tout à fait traditionnel du terme, ni « la révision des créations mythiques » (Aragon). D'après elle, tout cela était accompagné de beaucoup de textes où différents surréalistes essayaient de formuler leurs conceptions théoriques- Breton, Aragon, Crevel, Péret, etc.

Jacqueline Chénieux-Gendron, une spécialiste du surréalisme, et un professeur de littérature, connue pour avoir publié plus d'une quinzaine de livres, parmi lesquels nous pouvons citer *Le Surréalisme et le roman (1983)*, et *Le Surréalisme (1970)* qui a été traduit en anglais, espagnol, portugais, japonais et russe. Elle avait dit que :

Il nous faut en tout cas constater qu'avec le mythe le ou les surréalistes entretiennent un double ou triple rapport : d'une part, le mythe est l'instrument et le modèle d'un discours, fondé sur l'analogie, qui arrache la parole à sa contingence; d'autre part, le surréalisme dans ses divers avatars est hanté tout au long de son histoire par le souci d'élaborer des "mythes nouveaux"; enfin, c'est le surréalisme lui-même qui, globalement, dans son ambition de concilier les contraire et d'entraîner l'esprit hors de ses limites, fait figure de mythe moderne⁷.

La relation entre mythe, et surréalisme devient donc évidente grâce à ce triple rapport qui nous a été dévoilé par cette spécialiste. Nous comptons dès à présent, nous intéresser à analyser avec profondeur, le texte de notre corpus, dans le but de relever les différentes références relatives à la mythologie.

⁵André Breton, « Manifeste du surréalisme », In : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais (n° 5), 1985.p. 36.

⁶ Eléna Galtsova, *Les mythes et la pensée mythique dans la dramaturgie surréaliste : discontinuité et continuité des structures de la représentation théâtrale*, p.331, In : *Les mythes des avant-gardes*, par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, France, Éd. Pu Blaise Pascal, 2003, 520 p.

⁷*Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Paris, Lachenal & Ritter, 1996, p. 8.

2. L'omniprésence du mythe

Pour commencer cette étude du mythe, il nous a semblé nécessaire de débiter par une définition de ce concept, qui est donnée par Mircea Eliade. Ce dernier était un historien des religions, mythologue, philosophe, et romancier roumain. Sa formation d'historien et philosophe l'avait amené à étudier les mythes, les rêves, les visions, le mysticisme et l'extase. En l'année 1963 il avait publié un livre qui s'intitule *Aspects du mythe* dans le quel il avait déclaré que :

Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. D'ailleurs, est-il même possible de trouver une seule définition susceptible de couvrir tous les types et toutes les fonctions des mythes, dans toutes les sociétés archaïques et traditionnelles ? Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans les perspectives multiples et complémentaires⁸.

En l'année 2015, Alain Cabantous avait quant à lui dit dans son livre intitulé *Mythologies urbaines*, qu'un mythe⁹ est une construction imaginaire qui se veut explicative de phénomènes cosmiques ou sociaux et surtout fondatrice d'une pratique sociale en fonction des valeurs fondamentales d'une communauté à la recherche de sa cohésion.

Dans *Qui se souvient de la mer* l'écriture est fortement imprégnée de mythes, et d'ailleurs Mohammed Dib affirme dans la postface¹⁰ de son roman que le mythe est omniprésent dans le texte. Au cours de nos nombreuses lectures, nous avons pu constater que les figures mythologiques les plus visibles dans le texte du roman de Dib, sont celles du mythe de Thésée et le minotaure, ainsi que la légende du phénix. Après nos nombreuses recherches nous avons trouvé que ces deux mythes, ont déjà fait l'objet d'une étude, dans une thèse¹¹ intitulée *Ville et parole : Espace en miroir*, qui a été publiée entre les années 2004 et 2005. Réalisée par Laval Elsa, qui était étudiante en master 1 à l'époque. Nous proposons donc dans cette partie de notre 2^{ème} chapitre, une analyse des deux mythes que nous avons mentionné, en plus d'une

⁸Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 16.

⁹Alain Cabantous, *Mythologies urbaines: Les villes entre histoire et imaginaire*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 11.

¹⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.191. « postface ».

¹¹ Laval Elsa, *Ville et parole: Espaces en miroir, Etude sur Qui se souvient de la mer et Habel de Mohammed Dib*, Année 2004-2005, 62 p, supervisé par Charles Bonn.

autre étude du mythe de la sirène, de la gorgone, et du Basilic, qui d'après nos recherches minutieuses, n'ont jamais fait l'objet d'une étude, dans *Qui se souvient de la mer*.

2.1 Le mythe de Thésée et le minotaure

D'après le *Dictionnaire des mythologies* de Myriam Philibert, l'épisode du minotaure constitue le troisième volet de l'action de Thésée. Ce dernier se porte volontaire pour aller défier le minotaure à l'île Crète. Dès son arrivée il séduit la tendre Ariane, qui lui donne une pelote de fil pour sortir du labyrinthe après avoir tué le monstre hybride qui est retenu prisonnier à l'intérieur de la structure.

2.1.1 Le minotaure

Le minotaure¹² est la première référence, qui indique la présence de ce mythe dans le texte. C'est un être hybride, de par le fait qu'il a une tête de taureau et un corps d'homme, il appartient au bestiaire des créatures mythiques. Ce dernier est né de l'union interdite de Pasiphaé qui est la femme du roi Minos, avec un taureau blanc envoyé par le dieu de la mer et des océans Poséidon dans le but de se venger du souverain de l'île de Crète. Craignant un scandale au sein de son royaume, le roi Minos enferme le minotaure après sa naissance dans un enclos conçu exprès par Dédale pour enfermer la bête, cachant ainsi son existence.

La référence au minotaure, est présente dès la première page du roman, et elle se manifeste par une apparition claire des "minotaures", qui se montrent tout d'abord comme des silhouettes surnoisées et pâles qui passent et repassent devant la porte de la metabkha juste après que le "type"¹³ y ait fait son entrée. Ces derniers sont officiellement introduits dans le récit dès la page suivante, et nous pouvons constater cela à partir de cette citation : « *un minotaure gris se découpa devant la porte* »¹⁴. Les minotaures du roman sont de couleur grisâtre, spectrale et fantomatique, mais en plus de cela ces derniers portent des lances flammes, et leurs mouvements provoquent des sifflements. Le fait de porter ces armes ajoute un côté étrange à l'apparence du minotaure, ce qui vient par la même occasion renforcer son caractère dangereux et menaçant, qui se dégageait déjà bien assez par leur aspect monstrueux. L'aspect agressif et cruel des minotaures est aussi évoqué par le narrateur dans ce passage :

¹²Myriam Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, France, Éd. Maxi livre, 2001, 282 p. p. 187. « Le minotaure ».

¹³**Note** : Un personnage anonyme, qui apparaît au début du roman, le narrateur le désigne en employant la périphrase de "type".

¹⁴Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 10.

Un lot d'hommes avait d'abord été enlevé. Les épouses, les enfants allèrent quémander la vérité sur le sort des leurs à toutes les portes. [...] les femmes tombèrent à genoux devant les minotaures placés en sentinelles. Leur baisèrent les mains. Leur tendirent les mioches qu'elles avaient au bras. [...] Les minotaures les repoussèrent sans comprendre un traitre mot à leur baragouin¹⁵.

Le caractère brutal et imposant du minotaure est encore évoqué dans ce passage : « *Seul, mais face à face avec une bête, sorte de fauve sombre, qui me flairait autour. [...] elle me repoussa cependant en arrière, toujours en arrière [...]* »¹⁶, ce moment renvoie à une scène nocturne, durant la quelle le narrateur retourne à l'endroit où la nouvelle ville ennemie est entrain d'être construite. Dans le but contempler les nouvelles constructions, un endroit dans le quel il ne devait pourtant surtout pas se trouver à cause des risques encourus. La présence du fauve serait dû au fait que le minotaure soit le gardien du labyrinthe, et dans ce cas précis de la nouvelle ville coloniale. Le narrateur semble conscient de la force titanesque de la bête qui rode autour de lui : « *La bête se mit à danser, là-dessus, comme si elle voulait me menacer ou, en tout cas me narguer, et j'eus la certitude que si la fantaisie lui en prenait, elle pouvait m'abattre d'un coup de patte.* »¹⁷, ces observations témoignent de la force brute, et du semblant colossal du minotaure imaginé par Mohammed Dib.

Dans le roman le coté gardien des minotaures est aussi démontré, ces derniers sont dépeint comme des sentinelles qui gardent les carrefours et les ruelles de la ville: « *Des minotaures veillent aux carrefours* », cependant le narrateur ajoute : « *à vrais dire des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité, dont elles ont quelque mal à se débarrasser.* »¹⁸. Ces détails qui viennent s'ajouter au premier passage, amplifient le coté dantesque du minotaure qui est maintenant comparé à une momie, une créature d'outre tombe qui dépasse la mort elle-même. C'est justement cela qui contribue à rendre le minotaure plus effroyable et plus terrifiant que jamais, et d'ailleurs nous pouvons remarquer qu'après cet épisode le terme "minotaure" n'est jamais plus cité dans le récit, ce dernier est remplacé par la métaphore de "momie".

¹⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.17.

¹⁶ Ibid. p. 98.

¹⁷ Ibid. p. 98.

¹⁸ Ibid. p. 46.

2.1.2 La ville, référence au labyrinthe

La ville est le deuxième élément par le quel se manifeste le mythe de Thésée et le minotaure, étant donnée qu'elle est dès le début du roman comparée au labyrinthe, ce qui est d'ailleurs démontré par le narrateur : « *Rentrant à la maison, durant ces journées occupées par d'interminables, d'imprévisibles marches dans le labyrinthe [...]* »¹⁹. Le mot 'labyrinthe' ici est une métaphore qui renvoie à la ville. Mohammed Dib aurait créé cet endroit en se référant à son lieu de naissance, qui est la ville Tlemcen, mais plus précisément la vieille médina, où se trouve la casbah Tlemcénienne qui s'apparente à un labyrinthe.

La présence du labyrinthe est aussi évoquée, par le mouvement des murs qui se déplacent : « *Les murs ne cessaient d'improviser des nœuds inextricables* », faisant ainsi de la ville un espace instable en perpétuelle transformation. Ces déplacements peuvent être observés à différents moments du roman, tout d'abord dans un épisode²⁰ où le narrateur se retrouve soudainement tout seul dans le marché de la ville, étant donné qu'il n'avait pas vu les marchands fermer leur magasins pour s'enfuir, et quand le narrateur voulait lui aussi quitter l'endroit où il était, il avait constaté que toutes les issues avaient disparues, celles-ci avaient été remplacées par des murs. Le narrateur ne savait pas par où passer, mais tout d'un coup le rempart formé par les murs se met à bouger pour former une petite ouverture qui permet au narrateur de passer. D'ailleurs ces ouvertures formées par les murs du labyrinthe sont tellement étroites qu'elles sont décrites comme étant des fentes. Les citoyens qui se retrouvaient piégés dans le labyrinthe devaient passer à travers ces failles, et arrivaient au bout qu'après avoir lutté pendant une durée de temps indéterminée comme nous pouvons le constater ici : « *une fente, à travers laquelle un homme a peine à passer, et ne passe finalement qu'après une pénible et longue lutte qui exige des semaines, quelques fois des mois.* »²¹.

L'aspect changeant du labyrinthe est ensuite démontré par la disparition de certaines rues, et certaines autres ruelles qui se transforment en impasse, attribuant à la ville une nature qui est réellement labyrinthique, obligeant ainsi le narrateur et les autres habitants de la ville à trouver d'autres passages pour se déplacer. A certains moments du récit les habitants de la ville sont agressés par les murs, comme ce passage semble l'indiquer :

¹⁹Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 19.

²⁰ Ibid. p. 61.

²¹ Ibid. p. 96.

Des ombres aux yeux sans prunelles s'échappent des murs et, me frôlent furtivement, détalent à travers les rues. [...] les murs refoulent la population. [...] Pendant qu'ils vomissent les gens d'un côté, ils les enveloppent de l'autre²².

Les murs de la ville qui devaient protéger la ville et sa population, deviennent donc l'ennemi qui agresse, et qui oppresse le peuple.

2.1.3 Nafissa ou Ariane

Nafissa est une figure qui témoigne de la présence de ce mythe, celle-ci semble incarner le rôle d'Ariane. Selon le mythe original Ariane²³ est la fille du roi Minos et son épouse Pasiphaé, sa popularité est dû au fil qu'elle avait remis à Thésée le héros Athénien, quand ce dernier était venu à Crète pour y défier le minotaure dans le labyrinthe, et c'est ainsi que ce dernier est parvenu à s'en échapper. Ariane était tombée amoureuse de Thésée dès l'instant où qu'elle avait posé le regard sur lui, cet amour fou est d'ailleurs souvent associé à l'œuvre d'Aphrodite. Vers la fin du roman dans l'un des épisodes qui précèdent la disparition de Nafissa, au moment où le narrateur est entrain d'attendre cette dernière pendant une soirée, celle-ci rentre tardivement et apparaît dans l'obscurité nocturne, portant une rose brillante au-dessous de l'oreille. Le narrateur mentionne d'ailleurs un détail important à propos de cette rose : « *la fleur scintille avec force* »²⁴, et plus tard vers la toute fin du roman Nafissa offre cette rose rouge au narrateur : « *Elle posa un plateau entre nous, je vis qu'il portait aussi une rose rouge dans un verre.* »²⁵, avant de disparaître pour de bon.

L'utilité de cette rose n'est dévoilée que vers la fin du roman : « *Aussi je n'avais pas vu –ni entendu –arriver le garçon aux pieds nus [...] -Donnez moi la rose. –Comme j'hésitais : - Vous comprendrez plus tard, dit-il.* »²⁶, le garçon aux pieds nus demande au narrateur de lui donner la rose car elle est l'instrument qui ouvre le passage vers la cité souterraine. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que le choix de Mohammed Dib concernant la rose, n'est pas anodin. En effet le romancier aurait pu choisir n'importe quel autre objet pour en faire la clé qui ouvre l'accès vers la cité souterraine. La rose est une référence au fil d'Ariane, et Dib aurait choisi cette fleur, car elle est significative étant donné qu'elle est le symbole de l'amour.

²² Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.130.

²³ Myriam Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, p. 21. « Ariane ».

²⁴ Ibid. p.140.

²⁵ Ibid. p.165.

²⁶ Ibid. p.183.

D'autre part la lumière qui se dégageait de la rose, rappelle la figure de la lumière qui scintille tout au fond des ténèbres, l'espoir caché au fond des abysses du désespoir, et la lueur qui guide dans la nuit. C'est l'instrument qui permet au narrateur de rejoindre la ville souterraine, et de fuir la ville de la surface, tout comme le fil d'Ariane, avait guidé Thésée à travers le labyrinthe, lui permettant ainsi d'y retrouver son chemin et d'en sortir indemne.

2.1.4 Synthèse

Pour conclure, nous constatons que la référence au mythe de Thésée et le minotaure, renverrait tout d'abord à une allégorie de l'amour incarné par Nafissa, qui serait une représentation de l'amour inconditionnel que le peuple algérien nourrit envers sa patrie. Cette affection est si pur et transcendante qu'elle ne leur permet pas de baisser les bras tandis que l'envahisseur s'approprie la terre des ancêtres aux quels ils sont attachés, levant ainsi les armes pour se défendre, contre le pouvoir coloniale représenté par la métaphore du minotaure.

La marquise de Lambert avait un jour dit à sa fille que : « *L'amour est à l'âme ce que la lumière est aux yeux: il écarte les peines, comme la lumière écarte les ténèbres.* », la rose scintillante de Nafissa serait ainsi la lumière qui guide le narrateur à travers les ténèbres, pour retrouver le chemin qui mène dans la cité souterraine, qui est la métaphore du maquis, donc de la révolution. Enfin nous pouvons aussi remarquer qu'un élément qui est Thésée semble manquer à l'appelle dans cette évocation du mythe, cela serait lié au fait que le héros dans *Qui se souvient de la mer*, soit un personnage passif, qui n'accomplie aucune action contre le minotaure comme Thésée l'avait fait dans la version originale du mythe, et cela démontre qu'on est bien face à une réécriture de ce mythe.

2.2 Le mythe du phénix

D'après la définition donnée par le dictionnaire *Larousse*²⁷, le phénix est un oiseau fabuleux, qui vivait plusieurs siècles, se brûlait lui-même sur un bûcher et renaissait de ses cendres. Le mythe aurait pour origine le culte du héron cendré ou Benou, adoré par les Égyptiens pour sa présence au retour de la crue du Nil. C'était Hérodote, au cinquième siècle avant Jésus christ qui a fourni le premier récit cohérent du mythe. Les origines de cette légende remontent donc à l'antiquité, puis elle s'est transmise au moyen âge, et fut par ce fait enrichit.

²⁷ Dictionnaire Larousse en ligne.

2.2.1 Les différentes versions du mythe

Le phénix a été mentionné plusieurs fois, et à chacune de ces mentions, ce dernier possédait en générale les attributs d'un grand rapace, mais cette description était raccourcie étant donné qu'il est souvent indiqué dans les textes que l'oiseau est grand comme un aigle. Dans la toute première version du mythe, le phénix est représenté par Hérodote comme étant un oiseau du soleil, un symbole qui accompagne l'astre solaire dans sa course céleste. Selon Hérodote le phénix rendrait visite aux Egyptiens dans la ville antique d'Héliopolis en Egypte, tous les cinq cent ans, et la venue de ce dernier suivait la mort du phénix ancien qui est également le père du visiteur ailé, et c'est alors que le jeune phénix enveloppe le corps de son géniteur dans de la myrrhe, pour l'emporter au sanctuaire d'Hélios et lui offrir sépulture dans ce temple.

Le plumage de l'oiseau légendaire va du roux au bleu violacé, d'ailleurs son nom est expliqué par Hérodote²⁸, et selon lui le nom de la créature mythique viendrait justement de la teinte de ses plumes, qui sont de couleur phénicienne à savoir rouge pourpre. La source de ce nom n'est cependant pas uniquement liée à la couleur rouge du phénix mais aussi au palmier 'Phoenix', un dattier dont l'habitat va de l'Afrique et des îles Canaries jusqu'en Crète et au Moyen-Orient, ce nom renvoi aussi à une dénomination ethnique et géographique, plus précisément au nom ethnique des phéniciens.

Selon Gosserez Laurence la version romaine²⁹ la plus ancienne du mythe est donnée par Pline, étant donné qu'il avait cité Manilius un auteur qui vivait vers 86-78 avant J.-C, dont les œuvres sont perdues. Ce dernier avait expliqué le processus de la renaissance du phénix autrement, car selon lui le phénix père se décompose, pour donner naissance à un vermisseau qui se métamorphose en phénix, c'est par ce fait que le mythe du phénix acquiert un sens nouveau, celui de la piété au travers des devoirs funéraires du fils envers son géniteur.

Dans le christianisme³⁰ le phénix est considéré comme un symbole de transcendance et de renaissance, lié directement à la résurrection du christ, ainsi les Pères de l'église utilisaient l'exemple du phénix, pour lutter contre l'hérésie. Le phénix est aussi une allégorie de la béatitude éternelle, récompense des justes qui ont souffert au cours de leurs vie, une idée qui a été reprise et développée par clément de Rome en associant l'exemple du phénix à celui de la

²⁸Nous appuyons nos propos par cet article : Labrique Françoise : Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73). In: Hérodote et l'Égypte, 2013. p. 119.

²⁹Laurence Gosserez, *Le Phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan)*. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1,2007. p. 98.

³⁰Laurence Gosserez, *Le Phénix coloré*, pp. 105-106.

parole de Job : « *Je mourrai dans le petit nid que je me suis fait, et je multiplierai mes jours comme le phénix.* »³¹.

2.2.2 Réécriture du mythe

Dans *Qui se souvient de la mer* le phénix apparaît vers le troisième chapitre du roman pendant une nuit où le narrateur était assis chez lui entraîné d'observer une étrange étoile : « *L'étoile traverse l'obscurité, elle rit ou elle chante, on ne sait au juste et je me figure que la vie renaît de ses cendres. Que doivent penser tous ceux qui, dans la même nuit, écoutent son chant ?* »³². Elle déversait un chant sur la ville, tout en traversant la voûte céleste obscure, d'ailleurs la présence de cette étoile qui « *monte plus haut que le cyprès qui oscille dans le temps* », à partir de ce moment dans le texte n'est pas dû au hasard, étant donné que cette dernière est un symbole de l'éternité.

Selon Laurence Gosserez³³ le resplendissement de l'étoile présage la résurrection du Christ, et cette renaissance est elle-même le prélude des hommes à la fin du monde. L'étoile aurait donc été mentionnée dans le texte pour établir une analogie avec le phénix, qui est lui aussi capable de renaître de ses cendres. Nous avons également remarqué que le phénix apparaît dans le roman de façon progressive, et cela commence par la métaphore de l'étoile, avant qu'il ne se manifeste de façon officielle dans le récit à travers ce passage : « *le phénix déterré vivant des caves* »³⁴.

La manifestation de ce oiseau légendaire survient dans une atmosphère angoissante, chargée d'horreur et d'effroi, pendant une nuit maléfique où des « *démons* » semblent être entraînés d'ensorceler la population de la ville durant un « *concert maléfique* » où les bruits de cymbales sont mêlés à un chœur de chiens, une nuit infernale marquée par d'épaisses déflagrations dont le simple bruit s'apparente à « *des dieux en pierre tombés quelques part* »³⁵. À un moment l'étoile semble interrompre son chant, le remplaçant ainsi par un hurlement, qui est « *tel aussi que le monde paraît plongé dans une sorte de coma* »³⁶. Au début l'étoile était entraînée de monter, mais peu après, celle-ci commence à tomber comme l'indiquent les passages suivants : « *l'étoile tombe en cendres* », « *L'étoile, elle-même poursuivie maintenant*

³¹ Job, XXIX, 18.

³² Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.38.

³³ Laurence Gosserez, *Poésie de lumière: une lecture de Prudence*, Paris, Éd. Peeters Louvain, 2001, 298 p. p. 137.

³⁴ Ibid. p. 43.

³⁵ Ibid. p. 40.

³⁶ Ibid. p. 41.

par des clameurs, arrive sur nous ». L'étoile rappelle aussi le pentagramme qui est un symbole occulte, utilisé en ésotérisme et en magie, quand il est droit comme l'étoile qui monte dans le cas du roman, ce dernier est une image qui évoque le bien, dans un cas contraire quand celui-ci est inversé, comme la figure de l'étoile qui tombe, ce dernier représente les forces démoniaques. Quand l'étoile percute le sol la cérémonie prend fin, le phénix revient à la vie non pas en renaissant de ses cendres mais en étant « *déterré vivant des caves* », nous pouvons donc par ce fait remarquer que le phénix de Dib n'est pas lié au soleil et à la lumière, mais à la nuit et aux ténèbres, et la manière dont il revient à la vie rappelle celle qu'ont les morts vivants de renaître. Le phénix est dépeint comme une entité malfaisante à partir de cet extrait : « *Le présage s'était accompli, le phénix déterré vivant des caves, qui préparait depuis longtemps ce crime, savourait son triomphe.* ».

La nature du crime dont le phénix était coupable est dévoilée vers le chapitre 3, au moment où le narrateur rend visite à son ami El Hadj dans son magasin :

des corps ont été découverts. Des maraichers apportant leurs légumes au marché, des laitiers arrivant avec leurs bidons sur des ânes, les ont vus, les premiers. Il y en avait vingt. Ce ne serait rien, la chose ne serait pas exceptionnelle par les temps qui courent, si ces corps ne portaient pas des marques jamais vus³⁷.

Il est sous entendu dans le récit, que le phénix était un allié des envahisseurs, et cela est indiqué dans l'extrait suivant : « - *C'est un crime sans précédent. – Laisse-les faire. – Ils réfléchiraient si... - Ils sont surs que, quoi qu'ils fassent, le phénix les protégera.* »³⁸. À un moment donné dans le récit, le narrateur compare le phénix à un « *coq au langage de chien* »³⁹, l'image du coq dans cette comparaison est significative, étant donné que le coq gaulois est l'emblème de la France, l'on peut donc aller jusqu'à dire que Mohammed Dib aurait fait cette comparaison pour référer au pouvoir du colon français.

2.2.3 Synthèse

Après avoir comparé les trois versions du mythe du phénix, à celle de Mohammed Dib, nous pouvons observer que le phénix Dibien est lié à la nuit et aux ténèbres, il est porteur d'une connotation négative, et se montre ainsi comme une figure qui personnifie le mal. Le

³⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.47

³⁸ Ibid. p.48.

³⁹ Ibid. p.45.

phénix décrit par Dîb s'oppose totalement au phénix grec qui évoque la lumière, mais aussi à la version romaine, et chrétienne du mythe où cette créature légendaire est aussi perçue comme une allégorie du bien, portant une connotation positive. La réécriture de ce mythe serait dû au fait que le thème principale du roman soit lié à l'apocalypse. Le mythe du phénix symbolise donc uniquement le coté destructeur du feu, et non pas le coté purificateur et régénérateur de ce dernier, ce qui fait que cette créature mythique incarne le feu infernal de la guerre et tout l'horreur qu'elle apporte avec elle.

2.3 Les mythe de la gorgone et du basilic

D'après Myriam Philibert dans son dictionnaire des mythologies, Les gorgones⁴⁰ sont des êtres mythiques issus de la mythologie grecque, elles sont malfaisantes, et possèdent le pouvoir de pétrifier grâce à leurs yeux les individus qui auraient eu le malheur de croiser leur regard. Les gorgones sont les jeunes sœurs des Grées, elles sont au nombre de trois, et se nomment Sthéno, Euryale, et Méduse.

2.3.1 Méduse

Hésiode disait que parmi les trois sœurs seule Méduse était mortelle, cependant elle était aussi la plus célèbre des trois de par sa beauté, et de tout les traits de splendeur dont celle-ci était pourvue, sa chevelure était de loin la plus attirante, et une foule de prétendants se hâtaient pour demander sa main en mariage. Cependant un jour Méduse a le malheur de séduire Poséidon dans le temple d'Athéna, s'attirant ainsi la colère de la déesse vertueuse. D'après Myriam Philibert la divinité de la guerre aurait changée Méduse en un dragon, aux griffes de bronze, pourvu d'une horrible tête hérissée de serpents, cette créature posséderait un regard capable pétrifier tout ce qu'elle regarde. Ovide avait parlé de cet événement dans le quatrième livre des ses *Métamorphoses* :

Célèbre par sa beauté, Méduse fut l'objet des vœux de mille prétendants, et la cause de leur rivalité jalouse ; parmi tous ses attraits, ce qui charmait surtout les regards, c'était sa chevelure ; j'ai connu des personnes qui m'ont assuré l'avoir vue. Le souverain des mers profana, dit-on, sa beauté dans un temple de Minerve. La fille de Jupiter détourna les yeux, couvrit de l'égide son chaste visage, et, pour ne pas laisser cet attentat impuni, elle changea les cheveux de la Gorgone en

⁴⁰Myriam Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, p. 106. « Gorgones ».

d'horribles serpents ; maintenant même, afin de frapper ses ennemis d'épouvante et d'horreur, elle porte sur l'égide qui couvre son sein les serpents qu'elle fit naître⁴¹.

Dans *Qui se souvient de la mer* l'évocation du mythe de la gorgone survient de manière implicite, à travers le personnage de Zoulikha⁴², comme nous pouvons le constater à partir de l'extrait suivant : « *Et voila que Zoulikha se révélat être un instrument de ce sort qui venait de se manifester dans la metabkha ! D'un seul de ses regards verts, elle eut vite fait de me paralyser.* »⁴³. La paralysie dont le narrateur est victime, serait dû au fait d'avoir croisé les yeux de Zoulikha, et cela rappelle étrangement le regard pétrifiant de la gorgone. La couleur verte des yeux de cette figure féminine évoque la symbolique négative de la couleur verte. D'après Michel Pastoureau :

Dans le monde des symboles également, le Moyen Age finissant constitue pour la couleur verte une période de changement. À l'époque féodale et encore au XIII siècle, cette couleur, comme toutes les autres, était ambivalente; mais ses aspects négatifs restaient plus nombreux et plus fréquemment mis en scène que ses aspects positifs. Le vert, c'était surtout la couleur du Diable et de ses créatures les plus étranges (serpents, dragons, crapauds, démons de toutes sortes)⁴⁴.

Ce dernier ajoute que « *C'était également une des couleurs du désordre et de la folie* ». Par ailleurs, la couleur verte est liée aux Egyptiens qui étaient les premiers à avoir fabriqué le vert avec un pigment minéral, qu'est la Malachite. Selon Nadine Jammot⁴⁵, le vert dans sa charge péjorative, symboliserait aussi le poison, l'envie, ou encore l'avarice. D'après ces informations, nous pouvons donc dire que la couleur verte des yeux de Zoulikha aurait été évoquée dans le texte pour faire allusion, à la chevelure hérissée de serpents de Méduse, et à son aspect de dragon.

Durant sa première apparition dans le roman *Zoulikha*, est décrite par le narrateur comme étant petite, « *aux yeux habituellement rieurs* », et d'ailleurs nous pouvons remarquer que les yeux de Zoulikha sont le seul trait d'apparence sur le quel le narrateur semble être focalisé. Un

⁴¹OVIDE, *Les Métamorphoses*, IV. Traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier (1876).

⁴²**Note :** Zoulikha un personnage, qui apparaît vers le début du deuxième chapitre du roman. Elle est l'une des voisines du narrateur, et c'est la femme du cordonnier Abbaz.

⁴³ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 29.

⁴⁴ Michel Pastoureau, *Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge*, In : revue scientifique de *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2005, p. 726.

⁴⁵ Nadine Jammot, *Les couleurs*, Mai 2013.

autre détail vient donner plus de présence au mythe de la gorgone dans le récit, car le narrateur mentionne que Zoulikha est l'épouse d'un cordonnier nommé Abbaz. Une figure qui rappelle celle d'Hermès⁴⁶, qui est le dieu des inventeurs, des voleurs, et des voyageurs, qui prête son aide à Persée⁴⁷ dans sa quête pour terrasser Méduse, en lui offrant des sandales ailées qui lui permettent de venir à bout de la femme serpent, et de s'enfuir des deux autres sœurs qui le poursuivaient.

La première manifestation du personnage de Zoulikha dans le récit est directement suivit du tout premier phénomène de pétrification dans le roman qui est bien démontré par l'extrait suivant :

Lkarmoni revint vers la maison avec son malheur entre les dents. Sa femme supposa qu'il se trouvait mal, elle appela les voisins. Quand nous entrâmes chez eux, nous le vîmes assis dans un coin, blême, pris dans la pierre⁴⁸.

Le nom du personnage de Zoulikha serait quant à lui pas dû au hasard, étant donné que Mohammed Dib aurait choisit ce dernier à cause du sens dont il est porteur, car ce prénom féminin musulman et arabe, porterait selon le *Dictionnaire des prénoms*⁴⁹, la signification de belle et bien portante, symbole de séduction. Dans le livre de la genèse de la Bible Hébraïque Zouleïkha est la femme de Potiphar, celle-ci était amoureuse de Joseph qui est le fils de Jacob, et aussi un des messagers de dieu. Dans les textes coraniques sacrés "Potiphar" devient Al-Azize : « *Et dans la ville, des femmes dirent: « la femme d'Al-Azize essaye de séduire son valet! Il l'a vraiment rendue folle d'amour. Nous la trouvons certes dans un égarement évident.* »⁵⁰. Le nom de la femme de Al-Azize qui est "Zouleïkha" n'est d'avantage jamais mentionné dans le coran. Cette femme était décrite comme étant belle : « *Or celle qui l'avait reçu dans sa maison essaya de le séduire. Et elle ferma bien les portes et dit: «Viens, (je suis prête pour toi!)» - Il dit: « Qu'Allah me protège! C'est mon maître qui m'a accordé un bon asile. Vraiment les injustes ne réussissent pas.* »⁵¹. D'après les versets coraniques suivant, ce serait cette même femme qui avait essayé de séduire Joseph :

⁴⁶Myriam Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, p. 124. « Hermès ».

⁴⁷ Ibid. p. 227. « Persée ».

⁴⁸ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 21.

⁴⁹[Dictionnaire](#) des prénoms en ligne.

⁵⁰ Coran, sourate Yusuf (Joseph), verset 30.

⁵¹Dorothee Longeni Basosila, *Les filles qui ont changée la loi*, France, Éd. Books on Demand, 2013, 180 p. p.31

Or celle qui l'avait reçu dans sa maison essaya de le séduire. Et elle ferma bien les portes et dit: «Viens, (je suis prête pour toi!)» - Il dit: « Qu'Allah me protège! C'est mon maître qui m'a accordé un bon asile. Vraiment les injustes ne réussissent pas»⁵².

À partir de cela nous pouvons observer qu'il y a une analogie qui renvoie à la grande beauté de Méduse, avant qu'elle ne soit frappée par le châtement d'Athéna.

Par ailleurs, d'après *la théogonie* d'Hésiode⁵³, Méduse ainsi que ses deux autres sœurs, sont le fruit de l'union incestueux de deux divinités marine primordiales, le dieu Phorcys ainsi que la déesse Céto, qui sont eux-mêmes nés d'une autre relation incestueuse qui unissait Gaïa « la terre », une divinité primordiale identifiée à la « Déesse mère », et son fils Pontos « le flot ». Nous rappelons ainsi que l'un des thèmes principales de ce roman de Dib est la mer, le passage suivant serait une référence à ces deux divinités : «*Si la terre berceuse, tendre et profonde, et la mer autour d'elle agenouillé regardaient vers leur enfant* »⁵⁴, la mer dans le roman est toujours assimilée à la femme, cependant dans cet extrait celle-ci semble plutôt adopter le rôle viril dans ce couple, dont le deuxième élément est la terre qui prend le rôle de la femme qui chante des berceuses pour endormir ses enfants.

2.3.2 Le Basilic

Après avoir étudié l'apparition de la gorgone dans notre corpus nous allons à présent nous intéresser au Basilic. Ce dernier figure dans le bestiaire mythique comme étant une bête légendaire, mi-serpent, mi-coq. D'après Jorge Luis Borges⁵⁵, cette créature légendaire serait née comme la plupart des autres serpents mentionnés dans la mythologie grecque, du sang qui a coulé de la tête de la gorgone méduse au moment où Persée l'avait tranchée. Certains d'autres qui contestaient cette naissance, pensaient que le Basilic était venu au monde à partir d'un œuf de coq couvé par un crapaud, la créature hybride au poison venimeux, aurait d'ailleurs héritée du même pouvoir de pétrification, d'après Aristote :

il est vrai que si le basilic peut nous donner la mort, nous pouvons lui rendre la pareille en lui présentant la surface polie d'un miroir : les

⁵² Coran, sourate Yusuf (Joseph), verset 23.

⁵³ Hésiode, *La Théogonie*, 270, Traduction française de Thomas Gaisford, édité en 1814.

⁵⁴ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 26.

⁵⁵ Jorge Luis Borges, *Le livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, juin 2009, 254 p. pp. 47-49.

vapeurs empoisonnées qu'il lance de ses yeux iront frapper la glace, et, par réflexion, lui renverront la mort qu'il voudra donner⁵⁶.

Dans *Qui se souvient de la mer*, le Basilic prête ses traits aux momies, donc par la même occasion aux minotaures. Le regard de ces créatures d'outre tombe est décrit comme étant celui d'un lézard dans l'extrait suivant :

Des minotaures veillent aux carrefours : à vrais dire des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela ajouté à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire, qui se traduit par un grand respect⁵⁷.

Nous pouvons donc remarquer que le regard des momies, est comparé à celui d'un lézard, qui rappelle à son tour le regard d'un serpent, mais aussi celui d'une espèce de sauriens, des reptiles qui existent bel et bien, plus précisément le Basilic à plumes⁵⁸, également connu sous le nom de Basilic vert, ou lézard Jésus Christ, une appellation qui est en lien directe avec la capacité de cet animal à courir sur l'eau.

En plus de son regard de lézard, la momie imaginée par Mohammed Dib, semble aussi posséder le pouvoir de pétrifier, et cela est démontré dans un épisode du roman où le narrateur, essayant d'échapper au chaos provoqué par une explosion, est accosté par un groupe de momies, dont le regard semble progressivement le transformer en pierre, comme nous pouvons le remarquer dans l'extrait suivant:

A l'angle, deux momies en faction, elles fermaient les yeux mais présentaient un étrange sourire. [...] Je me rangeais près d'elles qui, sans se donner la peine d'entrouvrir les yeux, se poussèrent et me laissèrent une place. [...] –Allez, me dit à cet instant une des momies sans ouvrir les yeux. On va nettoyer ce quartier et le barrer. [...] Je n'allais pas loin. D'autres bouchaient la rue adjacente, qui

⁵⁶Paroles d'Aristote citées par Jacques Barthélémy Salgues, dans : *Des erreurs et des préjugés répandus dans la société*.

⁵⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 46.

⁵⁸Philippe Gérard, *Le terrarium : manuel d'élevage et de maintenance des animaux insolites*, France, éditions Animalia, octobre 2014, 160p. Cité dans la page 90.

m'intimèrent par leur expression l'ordre de m'arrêter. Je fis un pas et au second, je me desséchai, changé en pierre⁵⁹.

Nous pouvons donc remarquer qu'il n'est nulle part mentionné que les momies se servaient de leurs regard pour pétrifier étant donné, que leurs yeux étaient restés fermées pendant toute la scène, mais aussi pendant tout le récit où elles sont entrain de dormir à chacune de leurs mentions. Nous pouvons même aller jusqu'à nous demander pour quoi donc, ces créatures millénaires auraient besoin de leurs mirettes, pour transir dans la pierre tous ceux qui les regardaient, si leur seule présence effroyable est suffisante pour provoquer cet effet. Le fait qu'ont les momies d'ordonner, peut aussi être une analogie avec le Basilic, dont le nom qui est issu du grec ancien signifie "roi" ou "petit roi", et selon Édouard Brasey⁶⁰, le basilic était considéré comme le roi des serpents, d'où ce nom, qui rappelle aussi le Pharaon qui est également mentionné vers un épisode du quatrième chapitre 4 du roman, plus précisément dans l'extrait suivant : « *il se dresse, tend souverainement une main. Main de pharaon : presque noire, vigoureuse, desséchée.* »⁶¹.

2.3.3 Synthèse

Pour conclure, nous pouvons dire que le mythe de la gorgone est présent dans le roman de Dib pour évoquer la puissance du regard féminin, étant donné que le thème de la femme est l'un des thèmes principaux du roman. C'est donc pour cette raison que Mohammed Dib avait choisi d'inclure ce mythe dans son roman, au même titre que le Basilic qui est quant à lui perçu comme étant l'un des symboles de Satan, qui pourrait donc renvoyer au malheur et à la destruction apportés par la guerre, et donc être une allusion aux atrocités commises par le pouvoir coloniale.

2.4 Le mythe de la sirène

D'après le *Dictionnaire des mythologies*⁶² de Myriam Philibert, les sirènes sont des créatures mythologiques hybrides qui peuplent les océans. Dans la mythologie gréco-latine, elles étaient représentées comme étant des oiseaux, arborant une tête de femme, mais jamais

⁵⁹Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 100.

⁶⁰L'étymologie du nom du Basilic : Édouard Brasey, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions le pré aux clercs, 14 septembre 2007, 435 p. p. 143-144.

⁶¹Ibid. p. 54.

⁶²Myriam Philibert, *Dictionnaire des mythologies*, p. 253. « Sirènes ».

avec une queue de poisson. Homère⁶³ avait mentionné les sirènes dans le douzième chant de son *Odyssee*, cependant il n'avait jamais évoqué que les sirènes étaient des femmes-oiseaux. La version des sirènes à queue de poisson apparait quant à elle au moyen âge entre le 7eme et le 8eme siècle en Europe, celles-ci proviennent de la mythologie nordique.

2.4.1 Sirènes et spyrovirs

Dans le livre de Dib, les sirènes sont clairement évoquées au début du roman, dans l'extrait suivant : « *Des minotaures nous tenaient à l'œil. Nous n'attendîmes pas longtemps : plusieurs spyrovirs se mirent à hurler de tous les cotés comme des sirènes.* »⁶⁴. Nous pouvons remarquer que les "spyrovirs" sont comparés à des sirènes. Le premier détail à observer ici est bien évidemment ce nouveau terme inventé par Mohammed Dib, un néologisme qui ponctue le texte du récit jusqu'à sa fin. Il faudrait aussi remarquer qu'il existe une sorte de liaison entre le spyrovir de l'imaginaire de Dib, et la sirène de la mythologie grecque, ce lien se manifeste par l'utilisation de la voix, cependant un détail semble manquer dans cette comparaison, étant donné que le spyrovir hurle, alors que la sirène chante.

Dans le récit les spyrovirs sont décrits comme étant des créatures qui vivent dans l'air, un détail qui semble aussi rappeler la version gréco-latine de sirènes mi-femmes mi-oiseau. À partir d'autres descriptions, qui sont données progressivement par le narrateur au cours du récit, les spyrovirs semblent graduellement se rapprocher de ce qui s'apparente le plus à des créatures liées au feu :

Et je constatais que ce que j'avais pris pour des rafales de feu étaient en réalité des spyrovirs. Il en passait partout dans l'air, ils se suivaient sans arrêt, filaient tels des météores, freinaient brutalement pour redémarrer aussitôt. En hurlant en même temps⁶⁵.

Étant donné la comparaison aux rafales de feu, puis aux météores, qui éloigne les spyrovirs de la sirène nordique qui est un être de l'eau, mais les rapproche cependant de la sirène grecque qui est un être de l'air.

2.4.2 Nafissa, ou la sirène nordique

La deuxième évocation des sirènes, est faite de façon implicite au cours d'un passage où le narrateur décrit sa femme, comme étant une créature aquatique dans l'extrait suivant :

⁶³ Homère, *L'odyssée*, Chant XII, version traduite par Jean-Baptiste Dugas-Montbel, 1835.

⁶⁴ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.26.

⁶⁵ Ibid. p.100.

ses cheveux enroulés en torsades autour de la taille, circula dans la grotte sans troubler de ses pieds nus le visage de l'eau apparu à la dérobée. Je me la représentais habillée de cette longue chevelure noire, imprégnée de l'humidité marine qui attisait sa blancheur⁶⁶.

Le lexique utilisé dans ce passage rappelle la mer, et la longue chevelure noire, gorgée de moiteur marine, qui entoure la taille de Nafissa, ainsi que son visage qui est décrit comme étant celui de l'eau, rappelle les attributs dont sirènes sont pourvus. La seule différence étant que Nafissa marchait pied nus au lieu de se déplacer à l'aide d'une queue de poisson comme le font les sirènes de la mythologie nordique.

Le pouvoir de la voix des sirènes avait déjà été évoqué par Homère :

Ulysse, toutes ces choses se sont donc passées ainsi. Maintenant écoute-moi, et plus tard un dieu te rappellera le souvenir de mes paroles. — D'abord tu rencontreras les Sirènes, séductrices de tous les hommes qui s'approchent d'elles : celui qui, poussé par son imprudence, écouterait la voix des Sirènes, ne verra plus son épouse ni ses enfants chéris qui seraient cependant charmés de son retour ; les Sirènes couchées dans une prairie captiveront ce guerrier de leurs voix harmonieuses. Autour d'elles sont les ossements et les chairs desséchées des victimes qu'elles ont fait périr⁶⁷.

Les sirènes étaient dotées d'un talent exceptionnel, et même divin pour la musique. Celles-ci ne se privaient guère de s'en servir, parfois à l'aide de lyres et de flutes, parfois avec le son de leur voix, pour charmer les marins qui voguaient sur les océans, ces derniers attirés par leurs accents magiques, perdaient le sens de l'orientation échouant ainsi sur les rochers. Après quoi les malheureux se faisaient dévorer par ses créatures maléfiques et enchanteresses à la fois, et d'après le *Dictionnaire des mythologies* de Myriam Philibert, Ulysse a dû s'attacher au mât de son navire pour leur résister, et l'équipage du bateau avait dû se boucher les oreilles avec de la cire pour échapper à ce malheureux sort, grâce aux conseils de Circé la magicienne.

Le chant est aussi évoqué dans le roman, à plusieurs reprises⁶⁸, mais la mention la plus intéressante d'entre toutes, est celle du chant de la mer. En effet au cours d'un épisode situé

⁶⁶Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.32.

⁶⁷ Circé à Ulysse, *Odyssée*, XII, 37.

⁶⁸**Note :** Dans *Qui se souvient de la mer* le chant est aussi évoqué, à partir de l'étoile, les berceuses, et le chant religieux (litanie des justes) etc.

vers les derniers pages du roman, le narrateur est attiré par l'appel d'une étrange musique en provenance de la mer :

La mer éclairée, resplendissante, endormie mais modulant une seule note, en quoi je reconnais l'appel. [...] Tandis que son miroitement grandit, je me laisse submerger par la voix que j'avais presque oubliée. [...] Je m'en vais sous la protection du même chant⁶⁹.

Le chant de la sirène se manifeste ensuite à travers Nafissa, et l'extrait suivant démontre cela :

-Aide moi, sinon je tomberai ! implorai-je. Nafissa tendit sa main vers moi, chercha la mienne et la garda. Me tirant, elle ne disait pas un mot. Mais je remarquais que, retenant son souffle, elle chantait imperceptiblement. Je voguais, entouré par ce chant et, vulnérable, ouvris les yeux sur la ville qui veillait parallèlement⁷⁰.

Nous pouvons ainsi relever dans ce passage la nature bienfaisante du geste de Nafissa envers son époux, qui empêche la chute de ce dernier. Le fait que cette action soit accompagnée d'un chant, constitue un autre détail important, étant donné que cela donnait au narrateur l'impression de 'voguer', l'utilisation de ce terme rappelle d'ailleurs les marins grecques naviguant sur les océans, sauf que le chant dans ce cas n'est pas un piège tendu par les sirènes, mais un réconfort, et une protection pour le narrateur.

2.4.3 Synthèse

Pour conclure cette analyse du mythe de la sirène dans notre corpus, nous pouvons dire que Mohammed Dib aurait inclut cette légende dans son roman, pour faire allusion aux dégâts provoqués par le feu destructeur de la guerre, comme une comparaison au chant dévastateur de la sirène. Les flammes étant évoquées à travers "les spyrovirs", qui pourraient d'ailleurs être interprétés comme étant une métaphore des hélicoptères du pouvoir coloniale. Dib aurait aussi d'attribué à ce mythe une connotation positive, qui est celle du chant protecteur de la femme, mère, mer, qui témoigne d'une réécriture du mythe.

⁶⁹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 160.

⁷⁰Ibid. p. 163.

3. Émergence du fantastique

Jean-Paul Clébert, écrivain français surréaliste né en 1926 avait défini le fantastique dans son *Dictionnaire du surréalisme*, en disant que : « *Le fantastique est sans doute d'abord un "genre", qui concerne l'art, la littérature, le cinéma..., et dans lequel les surréalistes ont reconnu une de leurs sources d'inspirations* »⁷¹.

L'écriture dans *Qui se souvient de la mer*, est marquée par une forte tonalité fantastique, qui fait peu à peu glisser le récit du côté de l'irréel. Dib anime l'abstrait, le rendant ainsi concret, tantôt en donnant vie à la nature, tantôt en dépeignant les personnages de son roman de façon surréelle en les imprégnant de la mythologie, comme nous l'avons déjà vu.

Avant de commencer notre repérage des caractéristiques de l'écriture du fantastique dans notre corpus, nous allons tout d'abord définir le terme du "fantastique". La définition la plus complète, et la plus précise du fantastique, est donnée par Tzvetan Todorov, dans son essai *Introduction à la littérature fantastique* :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁷².

⁷¹ J-P Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Éd. du seuil, 1996, p.267.

⁷² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1970, p. 29. « Chapitre 2 : Définition du fantastique. »

Le fantastique est donc un genre, où l'incertitude et l'hésitation doivent être des sentiments omniprésents, ressentis par le lecteur à travers les personnages. Cependant dès que cette indécision s'évanouit, et que l'on choisit de dire que les événements surnaturels qui se sont produits appartiennent à la réalité, le fantastique s'en va pour laisser place au merveilleux ou, à l'étrange. En addition à la thématique du dédoublement de personnalité qui peut être observée chez les personnages⁷³ de Nafissa, et El Hadj nous avons aussi distingué la présence d'autres thèmes du fantastique que nous allons dès à présent étudier en détails.

3.1 L'hésitation

Todorov avait dit dans le dixième chapitre de son essai que :

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 pas⁷⁴.

En nous référant à cette citation de Todorov, la première implication du fantastique dans le récit se situerait donc vers le début du troisième chapitre du roman. Cela se passe au moment où le narrateur venant juste d'échapper à une explosion, décide de se reposer chez lui, où il glissait progressivement dans une « *invincible somnolence* »⁷⁵. La transition de la réalité vers le rêve, est marquée par une hyperbole : « *Je suis mort* »⁷⁶, qui conclut le deuxième chapitre, il faudra d'ailleurs remarquer que le narrateur n'est pas vraiment mort, étant donné que la mort dans ce cas est une allusion au sommeil. D'ailleurs comme nous l'avons mentionné au cours de l'analyse de l'espace dans notre premier chapitre, la maison du narrateur est comparée à une grotte, et selon Gaston Bachelard : « *La grotte est un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au rêve d'un repos tranquille, d'un repos protégé* »⁷⁷, cet endroit devient donc un lieu convenable pour rêver, et renforce le côté onirique de cette scène.

⁷³**Note :** voir dans le 2^{ème} chapitre : La partie « Portrait de Nafissa : Un nom symbolique », La partie « portrait d'El Hadj : Portrait physique fantastique ».

⁷⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.165. « Chapitre 10 : Littérature et fantastique. ».

⁷⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 32.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p.161.

Après cette constatation faite par le narrateur, ce dernier se réveille dans une plaine où il est endolori par une blessure sur ses paupières, et il s'aperçoit qu'un œil lui avait été arraché, la souffrance que cette blessure à l'œil lui procurait était tel que le narrateur avait dit : « *il me sembla qu'il y plût du feu* »⁷⁸. Cloué au sol, le narrateur ne pouvait plus se relever, et des iriacs virevoltaient au-dessus de lui comme « *des mouches avides* », cependant il apercevait une femme, et soudainement il s'est mit à léviter, soulevé par cette présence féminine inconnue qui « *déambulait entre ciel et terre* ». Le retour à la réalité se fait brutalement, par l'apparition soudaine de Nafissa qui s'annonce par cet énoncé : « - *Je vais apporter la media et appeler les enfants* ». À cause de sa confusion, le narrateur est encore incapable de faire la différence entre son rêve et la réalité, il dit à sa femme de lui découvrir les yeux, et lui demande ensuite où sont leurs deux enfants, ceci montre d'ailleurs qu'il croit toujours que ce qu'il a vécu dans son rêve, était réel cela participe à démontrer l'incertitude du narrateur.

Par ailleurs l'hésitation apparaît de façon plus claire dans cet extrait: « *Je repensai à l'explosion, au type, aux hommes et aux femmes qui fuyaient, aux spyrovirs. Avaient-ils réellement existé ?* »⁷⁹. Ce questionnement au quelle narrateur est confronté, montre une indétermination qui est partagée avec le lecteur du roman de Dib, qui ne peut être que confus après lecture de ces passages, un fait qui prouve que le fantastique est bien présent dans le récit. Par ailleurs nous constatons qu'il n'y a aucune réponse aux événements du récit vers la fin du roman, le narrateur se contente simplement de décrire la cité souterraine, sans donner le fin mot de l'histoire, préservant ainsi l'aspect étrange du roman.

3.2 La métamorphose

Todorov classe la métamorphose dans une catégorie qu'il a appelé « *Les thèmes du je* »⁸⁰. C'est ainsi qu'il cite dans le septième chapitre de son essai, des exemples de métamorphoses de l'homme qui se transforme en singe, du génie qui se métamorphose en vieillard, ou encore du lion qui se change en poisson. Todorov ajoute dans le dixième chapitre que la métamorphose est un événement surnaturel, il cite ainsi un exemple tiré d'un épisode de *La métamorphose de Kafka* : « *Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine* »⁸¹. Todorov ajoute que : « *la Métamorphose*

⁷⁸Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.33.

⁷⁹Ibid. p.34.

⁸⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 113 à p. 130.

⁸¹Franz Kafka, *La Métamorphose*, Paris, Éd. Gallimard, 1938, traduit par Alexandre Vialatte, 244 p. p.7. Extrait cité par : Tzvetan Todorov, dans *Introduction à la littérature fantastique*, p. 177. « Chapitre 10 : Littérature et fantastique ».

part de l'événement surnaturel pour lui donner, en cours de récit un air de plus en plus naturel »⁸².

La métamorphose est aussi présente à travers le personnage, le temps, et l'espace. Tout d'abord grâce aux transformations que subit l'espace de la ville, qui est dépeinte comme un labyrinthe dont les murs changent indéfiniment d'emplacement. La métamorphose dans *Qui se souvient de la mer* apparaît ensuite à travers la temporalité, ces changements temporels se manifestent à partir des successions aléatoires entre le jour et la nuit.

Les personnages subissent des transformations, El Hadj est ainsi décrit, tantôt comme un vieux, tantôt comme un jeune homme. Nafissa quant à elle est comparée à une roue enflammée, et même à une sirène, celle-ci est représentée parfois comme entourée d'une mystérieuse aura, qui se mêle à ses sourires énigmatiques, et ses très rares paroles claires, participant ainsi à faire d'elle un personnage fantastique par excellence. Nous rappelons aussi que, Tzvetan Todorov avait aussi mentionné en additions aux changements relatifs aux personnages, des transformations liées au temps et à l'espace, dans un extrait où il fait un résumé d'un principe qu'il désigne comme « *la mise en question de la limite entre matière et esprit* » qui d'après lui, engendre plusieurs thèmes essentiels, énumérés dans les extraits⁸³ suivants : « *une causalité particulière, le pan-déterminisme ; la multiplication de la personnalité ; la rupture de la limite entre sujet et objet* », et surtout : « *la transformation du temps et de l'espace.* ».

Nous comptons apporter plus d'arguments à propos de l'aspect fantastique de l'univers du roman, composé par le personnage, l'espace et le temps, dans notre deuxième chapitre.

3.3 Les quatre éléments poétiques

Dans *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov montre que les quatre éléments de la nature et que nous pouvons également lire chez Bachelard, sont une caractéristique de la thématique de l'écriture du fantastique. Dans *Qui se souvient de la mer*, nous remarquons que cet élémentaire à savoir, la terre, l'air, l'eau et le feu, est fortement présent. Pour mieux argumenter nos propos, nous commençons par une citation de Todorov :

On voit du même coup pourquoi des images telles que les quatre saisons, ou les quatre parties de la journée, ou les quatre éléments jouent un rôle si important chez Frye. Comme il l'affirme lui-même

⁸² Tzvetan Todorov, dans *Introduction à la littérature fantastique*, p. 179. « Chapitre 10 : Littérature et fantastique ».

⁸³ Ibid. p. 126.

(dans sa préface à une traduction de Bachelard), « la terre, l'air, l'eau et le feu sont les quatre éléments de l'expérience de l'imaginaire, et le resterons toujours » (p.VII)⁸⁴.

D'après Todorov, les quatre éléments de la nature sont donc un facteur qui favorise l'expérience de l'imaginaire. Ces éléments participent, en effet, à la description des espaces et des personnages dans le récit, nous allons le démontrer cela dans l'analyse qui suit.

3.3.1 L'eau et la féminité

L'eau⁸⁵ est un corps liquide à la température et à la pression ordinaire, incolore, inodore, insipide, dont les molécules sont composées d'un atome d'oxygène et de deux atomes d'hydrogène. Il est l'élément qui est le plus visible dans le récit, il semble être le plus important pour Mohammed Dib. En effet cet élément se manifeste dès le début du roman à travers la mer : « *Des parfums sombres d'équinoxe tournent, rodent sous les aisselles de la mer ; personne ne s'en aperçoit.* »⁸⁶.

Dib représente l'eau, par la mer, une figure féminine, qui établie une analogie entre les mères, et les épouses. La mer est ainsi personnifiée comme une femme dans l'extrait suivant : « *Elle se rapprochait avec un tablier de mousse, rongant la pierre.* », puis dans un autre passage : « *La mer se livre toujours à ces jeux, nous fait nos lits, la nuit venue.* », elle devient une mère car elle accomplit les mêmes fonctions, que cette dernière. La mer est comme la femme, elle est capable de calmer et d'apaiser:

C'était Lkarmoni qui, ne pouvant plus se retenir, s'en prenait à sa femme. L'accès était si violent que les galets qu'il rejetait explosaient et délivraient le cri qu'ils renfermaient.[...] Gênée sans doute par la pierraille répandue au tour d'eux, sa femme essayait de le calmer. La mer embrassait ainsi les pieds de l'homme jadis, se souvenant encore du temps où elle le portait⁸⁷.

L'analogie entre la mer, la mère et la femme de façon générale, a déjà été abordée par G. Bachelard, dans son essai, où il cite les paroles de ^{Mme} Marie Bonaparte qui a dit que : « *La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels*

⁸⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 22. « Chapitre 1 : Les genres littéraires. ».

⁸⁵ Définition du dictionnaire Larousse.

⁸⁶ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 17.

⁸⁷ Ibid. p. 19.

»⁸⁸.Le héro du roman de Dib évoque aussi le rôle des femmes : « *Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins ; elles nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva mains d'entres nous ! Il faudra le proclamer un jour publiquement* »⁸⁹.

G. Bachelard établi une analogie entre les chants de la mer, et ceux de la mère dans le cinquième chapitre de son essai, dans l'extrait suivant :

M^{me} Bonaparte répond : « La mer-réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchanteresse. C'est le chant profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer. » Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère⁹⁰.

Dib prend exemple sur le philosophe en établissant lui aussi un rapprochement entre le chant maternel et celui de la mer : « *La mer éclairée, resplendissante, endormie mais modulant une seule note, en quoi je reconnais l'appel. [...] Je m'en vais sous la protection du même chant.*»⁹¹. La mer en plus de représenter la féminité, représente aussi l'intimité, et narrateur fait allusion à la sexualité représentée par la mer, mais aussi à la complexité de son rôle, dans l'extrait suivant :

L'eau tourna dans la grotte avec des remous, des caresses intimes. Un jour, je reviendrai plus longuement sur ce rôle de la mer, ce que j'en ai dit jusqu'à présent étant si peu de chose. Le plus important reste à dire!⁹².

La mer symbolise aussi le désir du narrateur de renouer avec les temps anciens :

La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments. [...] j'écoute le chuchotement de plus en plus rapproché, haletant, de ses vagues. Entre ce passé et

⁸⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, Édition numérique réalisée par Daniel Boulagnon, 1942, 267 p.p.138.

⁸⁹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, pp. 20-21.

⁹⁰Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, p. 138. « Chapitre 5 : L'eau maternelle Et l'eau féminine ».

⁹¹ Ibid. p.160.

⁹² Ibid. p. 35.

ma vie actuelle, j'avais la certitude que plus un lien ne subsistait, que tous les fils étaient rompus⁹³.

Le narrateur veut retrouver son passé qui s'est éteint, emportant avec lui les anciennes habitudes et traditions, et aussi son envie de quitter le monde présent qui est envahit les forces du chaos. En effet la présence de la mer peut faire remonter à la surface les réminiscences du passé, de l'enfance, mais surtout les souvenirs que le narrateur garde de sa mère. La mer est ainsi le gardien de la continuité, et de la mémoire ancestrale. Cette façon dont la mer est liée aux souvenirs anciens, mais aussi aux défunts, est aussi évoquée par G. Bachelard, dans son essai :

Et il se trouve que, dans le conte de Poe, c'est aussi la mer de l'eau funéraire, de « l'eau qui n'écume plus » (p. 219). En effet, l'étrange bateau dilaté par les âges est conduit par des vieillards qui ont vécu dans des temps très anciens. [...] Il sort d'un rêve très profond : « Il me semble parfois que la sensation d'objets qui ne me sont pas inconnus traverse mon esprit comme un éclair, et toujours à ces ombres flottantes de la mémoire est mêlé un inexplicable souvenir de vieilles légendes étrangères et de siècles très anciens » (p. 216). Dans notre sommeil, ce sont les légendes qui rêvent...⁹⁴.

Nous pouvons à partir de cet extrait, remarquer que la mer est aussi liée au sommeil et aux rêves, qui sont aussi un moyen de se souvenir du passé. Le narrateur du roman de Dib, aurait expérimenté cela en revoyant sa défunte mère en rêve, dans un épisode du quatrième chapitre : « *Ainsi, depuis peu, revois-je souvent ma mère en rêve...* »⁹⁵.

L'élément de l'eau, semble aussi être le seul à pouvoir s'opposer à la sécheresse, G. Bachelard le dit par lui même dans le quatrième chapitre de son livre :

La première action est évidente. L'eau, comme on disait dans les anciens livres de chimie, « tempère les autres éléments ». En détruisant la sécheresse — l'œuvre du feu — elle est vainqueur du feu ; elle prend sur le feu une patiente revanche ; elle détend [143] le feu ;

⁹³Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 52.

⁹⁴*L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, chapitre 3 : LE COMPLEXE DE CARON. LE COMPLEXE D'OPHÉLIE. pp. 96-97.

⁹⁵Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.52.

en nous, elle apaise la fièvre. Plus que le marteau, elle anéantit les terres, elle attendrit les substances⁹⁶.

Cet aspect de l'eau est aussi évoqué par Dib dans son roman, en effet le narrateur raconte que durant les journées où la mer est absente, les habitants de la ville ne connaissent que « *la sèche, la mortelle attente d'un monde de pierre.* »⁹⁷, et la mer est dans la seule qui est capable de chasser la sécheresse : « *Le matin s'enveloppait d'une humidité marine. Je ne m'étais pas trompé : la mer avait repoussé la sécheresse des jours précédents, en remontant des profondeurs (où d'autres occupations la retenaient).* »⁹⁸. Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'il y a un sous-entendu dans ce passage, qui reverrait aussi à Nafissa qui serait remonté de la cité souterraine. Bachelard avait consacré un chapitre⁹⁹ tout entier dans son essai, dans le but d'étudier le côté violent de l'élément eau. Dib aborde lui aussi cet aspect, vers la fin de son roman, où la mer revient « *dans un rire vertigineux* »¹⁰⁰, après sa longue absence, détruisant tout sur son passage. La destruction provoquée par la mer pourrait ainsi laisser croire à une connotation négative de l'élément eau, mais ce n'est pas le cas étant donné que la mer était revenue pour abrégier les souffrances de la ville qui était déjà morte avant la fin du récit, et c'est cet extrait du chapitre 9 qui montre cela :

la ville qui n'a jamais su être autre chose qu'une fourmilière énorme, commune et disgracieuse, se pare pour la première fois d'une beauté particulière : celle des cités abandonnées, des cités mortes mais qui continuent à traverser le temps, préservées de toute atteinte¹⁰¹.

Enfin il est intéressant de se poser une question sur la vraie raison de l'évocation de l'élément de l'eau dans le roman de Dib. Un questionnement qui trouve une réponse assez claire chez G. Bachelard qui dit que : « *L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents.* »¹⁰², l'eau tout simplement, donne son plein sens à

⁹⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, p.127. « Chapitre 4 : Les eaux composées ».

⁹⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 114.

⁹⁸ Ibid. p. 166.

⁹⁹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, « Chapitre 8 : L'eau violente ».

¹⁰⁰ Ibid. p. 187.

¹⁰¹ Ibid. p. 143.

¹⁰² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, p.213. « Conclusion : la parole de l'eau ».

l'expression, et au langage poétique, et en étant un symbole de la femme, et de la féminité celle-ci colle parfaitement au surréalisme, dont elle est un des thèmes favoris.

3.3.2 Le feu, création et destruction

Les autres éléments sont moins présents que celui de l'eau, mais il est incontestable qu'ils occupent une place certaine dans le récit. Selon Karin Becker¹⁰³ l'élément du feu qui est opposé à l'eau, peut tout d'abord être le symbole de la puissance divine dans le contexte religieux, mais aussi de l'émancipation humaine par rapport au ciel par l'utilisation maîtrisée du feu. Le feu peut ensuite être le symbole de la purification qui un aspect qui concerne le corps ou l'âme, dans tous domaines de la vie, mais aussi le symbole de la raison et de la créativité, et c'est dans ce cas un emploi qui vise les œuvres de l'esprit de l'art. Elle ajoute enfin que cet élément est le symbole des passions, des affects, et des émotions violentes, notamment l'amour, mais qu'il symbolise aussi la vie, et donc de l'existence physique de l'homme.

Ces six représentations du feu sont les connotations mélioratives de cet élément, cependant celle qui nous intéresse le plus, est la dernière qui fait du feu un symbole de la vie. En effet cet aspect est aussi abordé dans le roman de Dib, dans un épisode du chapitre 7 où Nafissa qui est comparé à une roue de feu, redonne de la vitalité au narrateur :

Au même instant, une boule rouge arriva vers moi après avoir décrit une large et flamboyante parabole. [...] Quand la roue de feu m'aborda comme pour me dévisager, seulement alors, je pus me retourner contre le mur. [...] Qu'est ce qu'elle me voulait, pourquoi ne se retirait elle pas ? [...] je reconnus, dans un cri, Nafissa ! Je fis volte face : elle se rapprocha et m'enveloppa dans une sorte de vibration infuse et légère à la fois. Toutes les serres qui étaient plantées en moi me lâchèrent. On est toujours seul au plus fort de l'intimité : là, ce fut autre chose, un sang chaud, électrisé, irrigua mes veines. Sans fin... Je tentai de me ressouvenir de quelque chose d'analogue et n'y parvins pas, mais mon cœur tressaillait de joie. D'un geste lent, Nafissa

¹⁰³Karin Becker, *La symbolique du feu et de la flamme dans la littérature*, *Linguae &*: Revista di lingue et culture moderne 15, no. 1 (2016), p.11.

m'alluma la cigarette que j'avais gardée à la bouche. Cette transfusion d'énergie continua jusqu' à l'instant où je repris ma marche [...] ¹⁰⁴.

Le feu porte aussi une connotation négative, d'après Kandilaptis Babis : « *le feu par ses flammes symbolise l'action fécondante, purificatrice et illuminatrice. Mais il comporte aussi un aspect négatif : il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtement, de la guerre* » ¹⁰⁵. L'aspect négatif du feu est aussi abordé dans Qui se souvient de la mer, où il renvoi au feu de la guerre, qui se manifeste tout d'abord dans la destruction provoquée par les explosions, et l'extrait suivant indique cela :

Je n'étais pas parvenu là qu'une déflagration d'une rare puissance – nous en avions pourtant entendu d'autres – secoua la ville. [...] je compris qu'un des nouveaux bâtiments venait d'exploser. [...] la ville se transforma tout de suite en fournaise, et un immense vent assourdissant déferla sur elle ¹⁰⁶.

Le feu représente aussi l'une des caractéristiques les plus essentielles de la description des constructions de la nouvelle cité coloniale. En effet ces bâtiments sont décrits comme étant « *habitée à tous les étages par le feu* » ¹⁰⁷, nous pouvons d'ailleurs souligner une personnification de l'élément feu, qui est mise en évidence par l'utilisation du terme "habitée". Ces édifices sont aussi parfois dépeints comme des créatures infernales dont le souffle brulant est capable de calciner la peau : « *Nous nous bornons à occuper la place, tournant en rond, nous époumonant, criant, tandis qu'un souffle brulant, lancé surement par les nouvelles constructions, s'abat par les rafales sur notre foule et la torrémie.* » ¹⁰⁸.

Par ailleurs, nous pouvons aussi citer une autre personnification qui donne vie au feu, dans l'extrait suivant : « *le feu- échappé des nouvelles constructions ?- qui m'a longtemps lacéré de ses griffes s'enfuit dans les ténèbres.* » ¹⁰⁹. La personnification est mise en évidence par la présence du terme "griffes" qui donne aux flammes un coté bestiale.

3.3.3 L'air, le messenger du passé

L'élément de l'air est quant à lui lié au mouvement, il est comme un vaisseau qui transporte des chants et des messages du passé, et cela est montré dès le début du roman : « *En même*

¹⁰⁴ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 103.

¹⁰⁵ Kandilaptis Babis, (*Terpillios / Gr.*, 1954), p. 34.

¹⁰⁶ Ibid. p.99.

¹⁰⁷ Ibid. p.83.

¹⁰⁸ Ibid. p. 131.

¹⁰⁹ Ibid. p. 85.

temps, une petite chanson, un babil errait sur les lèvres du vent. »¹¹⁰, il est donc par ce fait lié à la mer : « *Imperceptible, comme ce parfum d'algues et de sel, l'air reprit. Berce mon corps, dissous mon ombre...* »¹¹¹. À partir de ces deux extraits, nous pouvons remarquer que l'air est personnifié. La personnification se dévoile tout d'abord grâce cette phrase : « *les lèvres du vent* », dans le premier extrait, puis par la mélodie « *Berce mon corps, dissous mon ombre...* », chantée par l'air dans le second extrait. Cela contribue à conférer à l'air un côté fantastique. L'aspect mouvant de l'air est aussi évoqué chez Bachelard dans son essai intitulé *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, où il cite les paroles d'Hugo Von Hofmannsthal :

c'est le corps d'un elfe, transparent comme l'air, le messenger vigilant qui porte à travers les airs une parole magique : en passant il s'empare du mystère de nuages, des étoiles, des cimes, des vents ; il transmet la formule magique fidèlement, mêlée cependant aux voix mystérieuses des nuages, des étoiles, des cimes et des vents¹¹².

L'élément de l'air contribue au dépassement du réalisme, car il est le pont qui attache le passé au présent, et les chants qu'il transporte seraient des berceuses chantées par la défunte mère du narrateur pendant son enfance. L'extrait suivant serait une allusion à ce fait :

L'air qui me venait invariablement aux lèvres ressemblait à une ancienne berceuse, il disait : *berce mon corps, dissous mon ombre...* Je ne me rappelle plus la suite, je me rappelle seulement que cela me donnait envie de pleurer, mais je ne pleurais pas¹¹³.

Dib aurait évoqué cet élément dans son roman pour renforcer la dimension poétique présente dans son livre, et dire que « *le messenger ne fait plus qu'un avec le message. Le monde intime du poète rivalise avec l'univers.* »¹¹⁴.

3.3.4 La terre, berceau de rêve et d'onirisme

Le dernier élément est celui de la terre, G. Bachelard avait consacré tout un chapitre à la racine, dans son essai sur *La terre et les rêveries du repos*, où il dit que : « *Il suffit de suivre*

¹¹⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.18.

¹¹¹ Ibid. p. 31.

¹¹² Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Librairie José Corti, Édition numérique réalisée par Daniel Boulagnon, 1943. 307 p. p. 232. « Chapitre 9 : La Nébuleuse. ».

¹¹³ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 36.

¹¹⁴ Ibid. p. 232. « Chapitre 9 : La Nébuleuse. ».

*les arbres dans la terre où ils dorment, à pleines racines, pour trouver dans « les noms perdus » des constances humaines. L'arbre est ainsi une direction de rêves »*¹¹⁵. Dib attribue une grande importance à l'arbre qui ponctue la description des espaces dans le récit, nous pouvons ainsi citer¹¹⁶ l'olivier qui symbolise la sagesse, la victoire, la longévité, et l'espérance. Ensuite le figuier qui est le symbole de la volonté de survie, de la générosité, et la richesse naturelle. Mais aussi l'arbre du cyprès qui symbolise le deuil, et l'immortalité. Selon Bachelard la racine est aussi liée au sommeil, elle porte une charge négative qui est liée à la mort plutôt qu'au repos, cette connotation négative qui se manifeste à travers la mandragore : « *Et devant la rage d'une racine, qui ne comprendra le sortilège de la mandragore, de la racine qui se vengeait en faisant mourir celui qui l'arrachait ?* »¹¹⁷. Ce côté péjoratif de la terre figure aussi dans le roman de Dib, vers un épisode du huitième chapitre où le narrateur décrit les carrefours, ainsi que les espaces les plus ouverts et les plus fréquentés de la ville, où les habitants se rassemblent, comme des pièges mortel « *où règne une odeur permanente de mandragore* »¹¹⁸.

Bachelard consacre, un autre chapitre pour parler de la grotte, qu'il compare avec la maison :

On pourrait d'ailleurs indiquer bien des rêveries de constructeurs qui cherchent une véritable continuité entre la grotte et la maison, rendant autant de cosmicité qu'il est possible à leur demeure. André Breton a bien vu dans les constructions du facteur Cheval tous les éléments « médianimiques » qui rattachent non seulement la maison à la grotte, mais encore aux pétrifications naturelles¹¹⁹.

Puis avec l'œuf, la graine, et le ventre maternel :

Pour peu qu'on s'oriente dans l'ombre, loin des formes, quittant le souci des dimensions, on ne peut manquer de constater que les images de la maison, celles du ventre, celles de la grotte, celles de l'œuf, celles de la graine, convergent vers la même image profonde¹²⁰.

Selon Bachelard : « *la grotte protège le repos* ». Comme nous l'avons déjà souligné précédemment, le rapprochement entre la maison et la grotte, est aussi effectué chez Dib, où

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p.249. « Chapitre 9 : La racine. ».

¹¹⁶ Symbolisme des arbres en ligne, d'après le site : arbresymbolique.fr.

¹¹⁷ Ibid. p.253. « Chapitre 9 : La racine ».

¹¹⁸ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.119.

¹¹⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p.164. « Chapitre 6 : La grotte ».

¹²⁰ Ibid. p. 177. « Chapitre 6 : La grotte ».

le narrateur compare sa maison à une grotte, qu'il dépeint comme son « *havre de paix* ». En dehors de la cité souterraine, la grotte est le seul et unique lieu est qui soit en mesure de fournir protection et sécurité dans le roman.

3.4 Synthèse

Pour conclure cette analyse, nous constatons tout d'abords que Dib exploite les quatre éléments dans son roman, pour donner un coté onirique, et surréaliste à ce dernier. Cela est possible notamment en insufflant la vie aux éléments de l'air qui transporte des messages venant du passé du héros, et du feu constructeur et destructeur en utilisant la personnification.

La convocation de l'élément de la terre participe aussi à cet effet avec son caractère onirique, reposant, hallucinatoire, toujours en relation avec le sommeil, au même titre que l'eau qui « *par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique.* »¹²¹. L'eau berce, et enveloppe le sommeil du dormeur, par son aura protectrice, elle est par ce fait le symbole de la femme et de la féminité, thématique qui est elle même appréciée par les surréalistes. Nous constatons ensuite que la métamorphose, participe à donner une dimension surréaliste à l'écriture, en accentuant l'aspect fantastique des personnages, et de la dimension spatio-temporelle. Enfin nous remarquons que l'hésitation demeure toujours présente vers la fin du roman, étant donné qu'aucune réponse n'est apportée au questionnement, relatif aux découvertes faite par le narrateur une fois dans la cité souterraine. En effet, après avoir terminé le roman de Dib, le lecteur se demande toujours si l'aventure du héros n'était qu'un rêve, ou bien une réalité ? Mais cela reste explicable étant donné que le récit relève également de l'étrange, mêlé à un autre genre littéraire, qui est celui de la science-fiction que nous allons à présent étudier.

4. Rencontre hasardeuse avec la science fiction

Philippe Curval ¹²² né en 1929, est un illustrateur, et surtout un romancier et auteur français de science-fiction dont l'œuvre, commencée en 1956, traverse l'Âge d'Or de la science-fiction, puis l'époque - plus turbulente - des années 1980 et 1990, et se poursuit depuis 2000 avec

¹²¹ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, p.65. «Chapitre 2 : Les eaux profondes— les eaux dormantes —les eaux mortes. « l'eau lourde » dans la rêverie d'Edgar Poe. ».

¹²² Robert Laffont, Valentino Bompiani, *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs Tome 1*, France, Éd. Robert Laffont, 1994, 1166 p. p. 785.

plusieurs romans dont *Lothar Blues* en 2008. En 1998 durant un café littéraire, organisé à la ville française de Nancy, il avait dit que :

Refuser de voir l'étroite relation qui existe entre SF et Surréalisme, c'est oublier que, dans l'esprit des media, en particulier dans le journal télévisé, "c'est surréaliste !" équivaut à peu de chose près à "c'est de la Science-fiction !". Il s'agit pour celui qui emploie ces locutions de nier la valeur positive d'un fait, d'en souligner la joyeuse stupidité, à la rigueur de démontrer qu'il est absurde, improbable ou si singulier, qu'il n'entre pas dans le champ du vécu. Les gens normaux s'abstiendront donc de le considérer comme sérieux¹²³.

Il avait ensuite ajouté que : « *Les amateurs de SF devraient s'interroger sur le sens de cette proximité sémantique. Peut-être que Surréalisme et Science-fiction ne participent pas au même combat, mais ils sont placés sur le même front.* ».

L'aspect surréaliste de *Qui se souvient de la mer*, est exprimé par une émergence non seulement de la mythologie, et du fantastique, mais aussi de la science-fiction. La présence de ce genre est d'ailleurs réclamée par Mohammed Dib dans la postface¹²⁴ de son roman, où il fait remarquer à ses lecteurs qu'il n'est pas étonnant de trouver dans son livre un ton qui rappelle par instants celui des romans de science-fiction. Néanmoins le romancier fait aussi une deuxième observation concernant le fait qu'il n'avait avant jamais lu de roman en relation avec cette littérature, et que la rencontre avec cette dernière, survient de manière fortuite. Selon Dib, même si cette rencontre est due au hasard, celle-ci n'en demeure pas moins significative, par conséquent ce genre ne peut donc pas être laissé de côté, sans être étudié en profondeur, dans notre travail de recherche.

4.1 Un genre littéraire indéfinissable

La science-fiction est une littérature très récente qui est apparue au 20^{ème} siècle, celle-ci a fait couler beaucoup d'encre sur sa propre définition. En effet Isaac Asimov qui était connu pour ses œuvres de science-fiction, et ses livres de vulgarisation scientifique, avait dit : « *On peut définir la Science-fiction comme la branche de la littérature qui se soucie des réponses de l'être humain aux progrès de la science et de la technologie* »¹²⁵.

¹²³ Article de Philippe Curval, *Surréalisme et Science-fiction*, café littéraire, Convention française de Science-fiction, Nancy, 16 avril 1998.

¹²⁴ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 191. « Postface ».

¹²⁵ Préface d'Isaac Asimov. David Starr, *justicier de l'espace* (1978).

René Barjavel, qui était quant à lui un écrivain et journaliste français, principalement connu pour ses romans d'anticipation, de science-fiction ou fantastique dans lesquels s'exprime l'angoisse ressentie devant une technologie que l'homme ne maîtrise plus, avait dit que :

La science-fiction, ce n'est pas un genre littéraire, c'est tous les genres, c'est le lyrisme, la satire, l'analyse, la morale, la métaphysique, l'épopée. Ce sont toutes les activités de l'esprit humain en action dans les horizons sans limites. C'est en ce moment la seule littérature vivante du monde entier.

John Campbell, qui est un écrivain américain, et un rédacteur en chef de magazines de science-fiction, ajoute une autre définition en disant que : « *La SF n'est pas autre chose que des rêves mis par écrit. La SF est constituée des espoirs, des rêves et des craintes (car certains rêves sont des cauchemars) d'une société fondée sur la technologie.* ».

Néanmoins la définition la plus populaire du terme "science-fiction", est celle qui est donnée dans les dictionnaires¹²⁶, qui la définissent comme un genre littéraire et cinématographique qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espace-temps fictifs (souvent futurs), impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes. Nous pouvons ainsi remarquer que les définitions données par chaque écrivain, diffèrent entre elles, et qu'il n'y pas vraiment une description précise de la science-fiction, si bien que Isaac Asimov avait dit que : « *Aucun de ceux qui l'écrivent ne sont capables de s'entendre sur sa définition.* ».

Mohammed Dib, qui n'avait jamais lu de roman de science-fiction, plonge dans ce genre par l'utilisation de termes néologiques tel que "iriaces" ou "spyrovirs", mais aussi en abordant certaines thématiques de ce genre littéraire, comme la fin du monde, les mutants et les machines. Philippe Curval avait dit que :

En SF, l'objet s'articule généralement autour de nouveaux concepts scientifiques pour créer de nouveaux mythes, tels le robot, inventé par Čapek et officialisé par Asimov, l'astronef, consubstantiel au genre, l'ordinateur dont le premier exemple le plus frappant se trouve dans le *Lendemain de la machine* de Francis G. Rayer, les armes invraisemblables, dont le rayon de la mort qui s'incarna un jour grâce au laser ; sans compter les dizaines de milliers de machines dont la plus extraordinaire demeure celle qui permet de voyager dans le

¹²⁶ Une définition prise du dictionnaire de français Larousse.

temps, conçue par Wells et déclinée avec art par Barjavel et de multiples suiveurs¹²⁷.

4.2 La machine

Mohammed Dib invente divers instruments mécaniques dans son roman, ainsi nous retrouvons des engins capables de modifier le temps, d'autres qui ont le pouvoir de transformer la matière, ainsi que des animaux mécaniques. La première machine est celle qui est liée au temps, cette dernière se dévoile vers un épisode¹²⁸ du chapitre 2, et le narrateur la décrit comme un cyclotron dans la manière qu'elle a de tourner, « *propageant un vent à peine perceptible.* » par son mouvement cyclonique. Cependant le détail concernant cette machine, qui reste le plus important, est la faculté de cette dernière, qui la rend capable de tuer le temps: « *Bien informée, Zoulikha. Elle parla du type, de l'explosion, de la machine à tuer le temps.* »¹²⁹. Cette machine serait à l'origine des anomalies temporelles qui provoquent une succession hasardeuse entre le jour et la nuit, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse du temps dans notre premier chapitre.

La deuxième machine quant à elle, est semblable à une « *flamme de soudeur* »¹³⁰, elle est capable d'ingurgiter la matière, puis de la régurgiter dans son aspect initial, mais dans une autre composition matérielle inconnue, comme il l'avait fait avec le narrateur.

La thématique de la machine, se manifeste aussi à travers les créatures fabriquées par l'imaginaire de Dib, les plus intéressantes d'entre elles restent les iriaces, qui sont tout d'abord décrit par le narrateur comme des oiseaux, puis comme des mouches avides dans l'extrait suivant : « *et des mouches avides, ou des iriaces que je prenais pour des mouches, tourbillonnèrent au-dessus de moi.* »¹³¹, ce rapprochement entre l'oiseau et la mouche, rappelle d'une façon étrange les colibris qui sont également surnommés « oiseaux-mouches ».

Les oiseaux iriaces sont dépeints comme étant capable de soulever de lourdes charges, et nous pouvons observer cela dans l'extrait suivant :

Une nuée d'iriaces accourue de tout les horizons recouvrit le corps de mon père qui avait été laissé exposé tout ce temps-là. [...] La minute suivante, il était soulevé dans les airs au milieu d'une multitude d'ailes

¹²⁷ Article de Philippe Curval, *Surréalisme et Science-fiction*, café littéraire, Convention française de Science-fiction, Nancy, 16 avril 1998.

¹²⁸ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 25.

¹²⁹ Ibid. p.30.

¹³⁰ Ibid. p. 27.

¹³¹ Ibid. p. 34.

et ce vaisseau céleste se révéla aux yeux de tous les hommes, qui avaient négligé le présage dans leur aveuglement¹³².

Un autre passage situé vers la fin du chapitre 6 semble faire allusion à ce fait : « *Rarement vais-je voir la nouvelle cité ; pour diverses raisons, la moindre n'étant pas la crainte d'être soulevé et emporté par les iriaces qui, régulièrement, fondent sur les curieux.* »¹³³. Dans le chapitre 9 le narrateur invente une science qu'il nomme « *la théorie du comportement des iriaces* », et c'est seulement à ce moment là du récit que le caractère hybride des iriaces est dévoilé, à partir de cet extrait :

Me fondant sur les observations que j'ai déjà recueillies, je me risque quelques fois à prévoir. Je pense arriver à dégager des lois, des constantes à tout le moins. A partir de quoi, je suis sur que le mécanisme profond du manège de ces volatiles, peut être même les mobiles qui les font agir, me seront dévoilés¹³⁴.

Le mot "mécanisme" serait un indice qui trahit la nature de ces créatures à mi-chemin entre la machine et l'animal. À partir de la page suivante le narrateur laisse sous-entendre que les iriaces, sont des espions :

Les iriaces eux-mêmes, ai-je remarqué, apprécient d'avantage la compagnie des autres ceux des nouveaux édifices que la notre, ils se tiennent plus volontiers près d'eux que de nous. Passant leurs journées à jouer, à rire avec eux, et à nous lancer des noyaux d'olives et des sarcasmes, ils leur portent toutes les nouvelles qu'ils peuvent. Qu'y puis-je ? Je ne le vois pas sans mélancolie, cela m'enlève mes dernières illusions sur leur compte. Je me dis que ce ne sont que des oiseaux à bien y réfléchir¹³⁵.

Ces créatures volantes, travaillent pour le compte des "autres" ce mot est d'ailleurs mis en italique dans le texte, et désigne ainsi « *ceux des nouveaux édifices* », autrement dit l'envahisseur, avec le quel ces oiseaux sont alliés.

Les termes qui attirent donc l'attention le plus dans la description des iriaces sont : "oiseau", "mouche", et "espions", en établissant une liaison entre ces mots, un étrange et très intrigant portrait, semble se dessiner. En effet l'image que Dib semble vouloir

¹³² Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 126.

¹³³ Ibid. p. 96.

¹³⁴ Ibid. p. 133.

¹³⁵ Ibid. p. 134.

transmettre aux lecteurs, correspond trait pour trait à celle du ‘Nano Hummingbird’. D’après un article¹³⁶ publié par Gwendoline Dos Santos, cet être mécanique développé par la DARPA¹³⁷ depuis l’année 2007, est également surnommé oiseau-mouche-espion. Ce dernier ressemble à un vrai Colibri, capable de se déplacer par ses seuls battements d’ailes, mais ce n’est pas tout étant donné qu’il est muni d’une micro caméra permettant de visualiser tous ses déplacements, en extérieur, ou même à l’intérieur d’un bureau. Nous en arrivons donc à nous demander si cette évocation dans le roman de Dib est juste due au hasard, ou bien que le romancier est un visionnaire capable d’aller au-delà des limites de son temps, prévoyant et anticipant ainsi le futur.

4.3 Les mutants

Les mutants est une autre thématique très abordée dans les romans de science-fiction, l’homme transformé par l’environnement est un exemple de cela. Nous pouvons ainsi citer les humains transformés en vampires-morts vivants par la radioactivité dans *I Am Legend*¹³⁸ de l’auteur américain Richard Matheson, ou encore la trilogie de romans de Max Allan Collins intitulé *Dark Angel*¹³⁹, qui aborde l’histoire d’une jeune fille génétiquement modifiée qui essaye de survivre dans les Etats-Unis de 2009, ravagés par une attaque terroriste et un cataclysme naturel.

Dans le roman de Dib, la population citadine semblerait subir des transformations génétiques à cause des déformations que l’espace subit, qui sont-elles mêmes dû au conflit de la guerre et des catastrophes naturelles tel que la sécheresse. L’extrait qui nous semble le mieux approprié pour démontrer cela est le suivant : « *La sécheresse n’a pas attendu, en tout cas pour fissurer l’argile de maint visage.* »¹⁴⁰.

Le thème de la mutation et des mutants, apparait dans la description des habitants qui peuplent la ville. Cela peut se constater rapidement dans le récit, où le premier cas de mutation apparait dans l’extrait suivant : « *Les gens promènent des caboches forés de trous, empanachés de touffes d’herbes folles ; géologie de l’insomnie, plissement, failles,*

¹³⁶Article référence : Gwendoline Dos Santos, [L’oiseau-mouche espion](#), publié le 03/03/2011 à 10:54, chez *Le point*.

¹³⁷La Defense Advanced Research Projects Agency, est une agence du département de la Défense des États-Unis chargée de la recherche et développement des nouvelles technologies destinées à un usage militaire.

¹³⁸ Richard Matheson, *I Am Legend*, États-Unis, Éd. Gold Medal Books, 1954, 160 p.

¹³⁹ La Trilogie de Max Allan Collins, comporte trois tomes intitulés : *Before the dawn* (2002), *Skin Game* (2003), et *After the Dark* (2003).

¹⁴⁰Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 132.

catastrophes »¹⁴¹. Le narrateur remarque que lui aussi doit « *en avoir une semblable* ». Les habitants de la ville sont ainsi dépeint comme arborant des « *têtes de moellons garnies de houppes* »¹⁴², et « *d'herbes sèches* », dans d'autres épisodes il dit que la population arbore des « *figures couverte de moisissures, de mousses* » et des « *yeux entourés de marne grise* »¹⁴³, et parfois « *des têtes de pierre moisie, des yeux de vase* »¹⁴⁴ et « *des mains d'algues* ».

Dans une scène¹⁴⁵ située du chapitre 8, alors que le narrateur est prit dans une foule, il remarque que les gens du peuple ont de « *véritables cratères a la place des yeux et de la bouche* » et que « *chaque visage n'était que glaise ravagée et chiendent* ». Nous pouvons ainsi observer que le lexique employé par le narrateur, quand il décrit les citadin, est toujours en relation avec la terre, un détail déjà mentionné par Dib dans le résumé de son livre où il dit que « *les visages ne sont plus de chair ni de sang mais de pierre et de lichen* ». La mutation est abordée dans le roman pour accentuer l'image apocalyptique que l'écrivain veut donner de la guerre d'Algérie.

4.4 Le scénario apocalyptique

La fin du monde est un événement majeur, et un élément important dans de nombreuses religions, philosophies et mythologies, ainsi qu'un sujet fréquemment mis en scène dans l'art, mais c'est aussi l'un des thèmes favoris de la science-fiction. L'apocalypse est abordée d'une manière différente dans ce genre littéraire, où elle est dans la majorité des cas provoquée par l'être humaine qui développe des technologies destructrices, entraînant ainsi des conflits atomiques, ou des guerres nucléaires qui causent des catastrophes à l'échelle planétaire, conduisant la race humaine à son extinction. Les genres du poste-apocalyptique, et de l'anticipation, abordent fortement la thématique de la fin du monde. Nous pouvons ainsi citer la série littéraire de science-fiction écrite par l'auteur américain Kass Morgan, intitulée *The 100*¹⁴⁶, qui raconte au cours de quatre romans l'aventure de 100 prisonniers adolescents de la Colonie, vaisseau en orbite dans l'espace abritant les derniers membres de l'espèce humaines, envoyés sur Terre trois siècles après que celle-ci a été détruite par des bombardements nucléaires, pour vérifier si la planète bleu des rêves est habitable. Après l'atterrissage

¹⁴¹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 23.

¹⁴² Ibid. p. 28.

¹⁴³ Ibid. p. 47.

¹⁴⁴ Ibid. p. 107.

¹⁴⁵ Ibid. p. 118.

¹⁴⁶ Série littéraire de science-fiction écrite par Kass Morgan, comportant quatre romans : *The 100* (2013), *Day 21* (2014), *Homecoming* (2015), *Rebellion* (2016).

découvrent que la planète est peuplée d'animaux étranges ayant muté après avoir reçu une très forte dose de radiations lors de la catastrophe, et Ils ignorent encore que certains humains n'ont jamais quitté la planète.

Dib aborde ce thème, dans *Qui se souvient de la mer* à travers le conflit de la guerre, dans une ville divisée en deux parties, dont la première est partagée en deux zones : la vieille ville où vit le peuple autochtone, et la nouvelle ville édiflée par l'envahisseur, qui est située au cœur de l'ancienne. La deuxième partie est celle de la ville souterraine, où se cachent les révolutionnaires engagés dans le combat contre l'ennemi. Au cours du récit, l'envahisseur étend progressivement son territoire, en construisant des bâtiments, forçant ainsi de plus en plus d'habitants de l'ancienne cité à quitter la surface, pour rejoindre la ville d'en bas. Ce souterrain représente un centre d'opération à partir duquel des attentats sont organisés contre la nouvelle ville, et ses constructions qui explosent à chaque attaque, engendrant ainsi une série d'événements, dont certains s'apparentent à des catastrophes naturelles. Nous pouvons ainsi trouver un exemple très clair des péripéties qui secouent la ville, vers le chapitre 7, où le narrateur assiste à une explosion qu'il qualifie comme étant « *d'une rare puissance* », ce cataclysme transforme la ville en fournaise, et « *un vent assourdissant* »¹⁴⁷ s'en suit.

La fin du monde est évoquée de façon plus explicite, à partir de l'extrait suivant : « *Des signes mystérieux m'avaient préparé à la fin de ce monde* »¹⁴⁸, et c'est dans la page suivante que le premier signe apparaît, comme étant « *une éclipse qu'aucun calendrier n'avait préalablement signalée* »¹⁴⁹.

Dans le chapitre 8 nous pouvons observer un extrait qui peut passer de banalité, à une image apocalyptique :

Les origines du soleil se dessinent en diagrammes fugaces sur notre terre qu'elles viendront un jour éteindre. Il ne restera plus alors qu'à gagner les hauteurs ou à découvrir les profondeurs. A nous, la vérité, nous qui ne vivons que dans cette attente !¹⁵⁰.

Cet extrait, serait un sous-entendu, qui laisse prévoir le destin qui attend la ville vers la fin du roman, un sort qui rappelle le déluge. Par ailleurs, les nombreuses sécheresses qui frappent la ville peuvent aussi être considérées comme des catastrophes, le premier exemple de ce phénomène est indiqué par cet extrait: « *Le même vent a continué de souffler et, après trois*

¹⁴⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.99.

¹⁴⁸ Ibid. p. 115.

¹⁴⁹ Ibid. p. 116.

¹⁵⁰ Ibid. p. 118.

*jours, la ville en sort complètement desséchée. [...] La sécheresse n'a pas attendu, en tout cas pour, pour fissurer l'agile de maint visage. »*¹⁵¹. Le dessèchement que subit la ville est provoqué par l'absence de la mer, qui peut aussi être compris comme la disparition de Nafissa.

Au fur et à mesure que le récit approche de sa fin, les présages et les avertissements se multiplient, annonçant une fin prochaine. Le meilleur indice qui semble témoigner de cela est une scène au début du dixième chapitre, pendant lequel la ville est complètement retournée sans dessus dessous, par le passage d'un «*vent d'enfer, un vent phosphorescent* »¹⁵², qui la traverse, accompagné par le vol des spyrovirs, et des explosions venant du monde souterrain, ainsi que des piétinements de taupe. Cependant toutes les catastrophes et les présages, que nous avons relevés au cours du récit convergent vers un seul et unique événement, celui vers la fin du récit¹⁵³, quand la mer arrive en détruisant tout sur son passage, obligeant ainsi tout les habitants de la ville à se barricader dans la cité souterraine. Cette image rappelle fortement celle qui peut être retrouvée dans les romans, et les films de science-fiction où les humains se retirent dans des bunkers pour échapper aux catastrophes nucléaires.

4.5 Synthèse

Pour conclure notre analyse autour de ce sujet, une justification du choix de Dib, concernant le recours à la science-fiction dans *Qui se souvient de la mer*, semblerait nécessaire. La réponse est apportée par le romancier lui même dans la postface¹⁵⁴ de son roman, où il dévoile que l'objectif en écrivant ce livre, était de créer un monde où le paradis côtoie l'enfer de façon permanent, dans le but de dénoncer la guerre et de sensibiliser l'humanité. L'accomplissement de cette ambition n'était possible, qu'à travers une fresque surréaliste, qui exploite des images apocalyptiques, et une écriture d'anticipation et de science-fiction, qui est selon Dib le seul genre à être capable d'éveiller la sensibilité collective, dans une ultime dénonciation des méfaits de la guerre, qui sera peut être dans un future proche le fléau qui apportera la fin de la race humaine.

5. Lecture Symbolique des signes

Mohammed Dib emploi dans l'écriture de son roman un langage poétique très complexe, codifié par des symboles qui accordent au texte une écriture métaphorique et d'allégorique.

¹⁵¹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 132.

¹⁵² Ibid. p. 146.

¹⁵³ Ibid. p.187.

¹⁵⁴ Ibid. p. 191. « Postface ».

Nous pouvons ainsi relever les symboles du cyprès qui est un symbole du deuil, l'étoile qui symbolise l'éternité, la rose rouge qui symbolise l'amour, et la grotte qui est un symbole du repos, et de l'onirisme. Nous pouvons donc distinguer quatre signes, que nous allons à présent étudier en détail, en nous appuyant sur le *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le *Dictionnaire des symboles musulmans* de Malek Chebel, ainsi que les textes mythologiques d'Homère, et d'Ovide.

5.1 L'étoile et l'éternité

Nous pouvons relever plusieurs mentions de l'étoile dans le roman mais celle qui reste la plus significative trouve son origine dans cet extrait : « *L'étoile traverse l'obscurité, elle rit ou elle chante, on ne sait au juste, et je me figure que la vie renaît de ses cendres.* »¹⁵⁵. Comme nous l'avons déjà mentionné¹⁵⁶ lors de notre analyse autour du mythe du phénix, l'étoile est un symbole de l'éternité divine, en islam quand elle est entourée d'un croissant celle-ci symbolise la résurrection et la vie éternelle au paradis, comme le phénix éternel qui renaît à chaque fois de ses cendres. Jean Chevalier ainsi que Alain Gheerbrant consacrent une partie entière aux astres dans leur dictionnaire des symboles¹⁵⁷, où ils affirment que le caractère céleste des étoiles fait d'elles un symbole de l'esprit, et en particulier du conflit entre les forces spirituelles, ou de lumière, et les forces matérielles, ou des ténèbres. L'étoile au quel, nous voulons nous intéresser est celle qui possède cinq branches. Cette dernière porte une connotation religieuse, dans la tradition musulmane par exemple, celle-ci est mise en rapport avec les cinq piliers de l'islam à savoir : la foi, la prière, l'aumône, le pèlerinage, et le jeûne. Dans la religion chrétienne, elle représente les cinq blessures dont Jésus avait souffert au cours de sa crucifixion. Cette figure géométrique est aussi liée à l'ésotérisme, selon le savant maçonnique Rex Hutchins le pentagramme :

... est le symbole du divin en l'homme...L'étoile à cinq branches avec un point unique au-dessus représente le divin. Elle représente aussi l'homme car les cinq points font allusion aux cinq sens, aux cinq membres (tête, bras et jambes) et aux cinq doigts de chaque main, qui signifient les marques distinguant les Maçons¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.38.

¹⁵⁶ Ibid. p.12.

¹⁵⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982, 1060 p. p.416.

¹⁵⁸ Citation de Rex Hutchins.

Cependant la définition la plus évocatrice des pouvoirs occultes du pentagramme, provient sans nul doute du magicien Eliphas Levi, qui en parle dans son livre qu'il a intitulé *Magie transcendante*, en disant que :

Le pentagramme exprime la domination de l'esprit sur les éléments et c'est par ce signe que nous contraignons les démons de l'air, les esprits du feu, les spectres de l'eau et les fantômes de la terre. C'est l'étoile de la magie, l'étoile brûlante des écoles gnostiques, le signe de l'omnipotence intellectuelle et de l'autocratie. Son entière compréhension est la clé des deux mondes – c'est la philosophie naturelle absolue et la science de la nature. Son usage, cependant, est des plus dangereux pour les utilisateurs qui ne le comprennent pas complètement et parfaitement. Tous les mystères de la magie, tous les symboles de la gnose (la connaissance), toutes les figures de l'occultisme, toutes les clés kabbalistiques des prophéties, sont résumés dans le signe du pentagramme, que Paracelse proclame être le plus grand et le plus puissant de tous¹⁵⁹.

Les quatre pointes inférieures du pentagramme représentent donc les quatre éléments dont l'eau, le feu, l'air, et la terre, alors que la pointe qui domine les quatre autres en pointant vers le haut, représente l'esprit, qui est le cinquième élément. Le côté élémentaire de l'étoile apparaît dans le roman de Dib, dans ce chant:

Tout à coup, la belle étoile s'éteint, mais son chant ne s'arrête pas lui ;
il dit distinctement :
Pourquoi détresse viennent-elles
Toutes ces figures de pierre
Crier à l'envie sur la mer ?
Pourquoi font-elles brusquement
Le monde se tourner ailleurs,
S'embraser d'une noire absence
Et vite ensuite gargouiller
Dans un reflux d'eau, d'air, et de feu,
Un seul murmure de lumière ?
Ces ombres rapaces et folles,

¹⁵⁹ Citation d'Eliphas Levi dans son livre *Magie transcendante*.

La mer qui remue un jour vide
Entend-elle parfois leurs cris ?¹⁶⁰.

Il s'agit d'un fragment tiré d'un poème que Mohammed Dib avait publié dans son mini recueil intitulé *Formulaires*(1970).Le romancier établit donc clairement une liaison entre le chant et la forme poétique, et symbolique qui revoit au sens allégorique de l'étoile.

Le pentagramme selon sa position, peut comporter deux significations. Dans sa posture habituelle, qui pointe vers le haut ce dernier représente un symbole de protection contre le mal, par contre quand il est inversé ce dernier représente le monde physique, qui règne sur le monde spirituel, faisant ainsi de lui un symbole utilisé au cours des rituels de magie noire, pour l'invocation des forces du mal. Ainsi nous pouvons faire le lien avec les figures de l'étoile citées par M. Dib notamment celle présente dans cet extrait: « *L'étoile traverse l'obscurité [...] Elle monte plus haut que le cyprès qui oscille dans le temps [...] elle prend toujours de la hauteur, son éclat augmente sans cesse. Sans le vouloir, elle déverse une profonde compassion sur nos tristesses, nos espoirs, nos nostalgies.* »¹⁶¹, cette image rappelle en effet celle du pentagramme qui pointe vers le haut, devenant ainsi une allégorie du bien.

Dans un autre cas (p.40) l'étoile évoque plutôt la figure du pentagramme inversé : « *L'étoile tombe en cendres qui rongent la nuit et ne laissant indemnes que nos fonctions biologiques. Nous continuons de la sorte à vivre sous son ombre, entre ses mains de plus en plus expertes dans la cruauté.* », les termes "cruauté" et "ombre" démontrent la transformation malfaisante que subit l'étoile quand elle chute, et le narrateur la décrit entrain de crier, enveloppée « *dans un brouillard rouge* », qui « *répand un chant mort.* »¹⁶², et c'est d'ailleurs pour cela que les personnages du roman invoquent tout les noms de dieu, à travers la prière du trône¹⁶³, dans l'espoir de repousser les forces démoniaques qui assaillent la ville.

5.2 Le cyprès, l'immortalité et le deuil

Le cyprès¹⁶⁴, également appelé "arbre de vie", est un végétal sacré chez plusieurs peuples, sa renommée est due à sa verdure permanente, et son bois qui est doté d'une très grande durabilité, qui est pratiquement imputrescible, ces caractéristiques font de lui un symbole d'immortalité et de longévité. Pour les grecs et les romains le cyprès est un arbre du monde

¹⁶⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, pp. 38-39.

¹⁶¹Ibid. p. 38.

¹⁶²Ibid. p. 41.

¹⁶³ Ibid. p.41 et p.44.

¹⁶⁴D'après : Jean chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.

souterrain, lié à Hadès dieu de l'enfer dans la mythologie grecque, et à Pluton dans la mythologie romaine, et au culte voué à ce dernier, et c'est aussi pour cette raison que cet arbre sert de décoration dans les cimetières.

Le cyprès apparaît pour la première fois dans le récit, au même temps que l'étoile, et nous pouvons constater cela à partir de l'extrait suivant : « *L'étoile traverse l'obscurité [...] elle monte plus haut que le cyprès qui oscille dans le temps.* »¹⁶⁵, nous pouvons d'ailleurs grâce à ce passage relever une analogie entre cet arbre et l'étoile, en effet les deux sont liés à la mort, à la résurrection, et à l'éternité de la même manière que le phénix, au quel l'étoile fait allusion.

Le nom du cyprès dérive de « Cyparisse » un personnage mythique qui trouve son origine dans la mythologie grecque. Ovide raconte dans ses *Métamorphoses* que :

C'était l'été, au milieu du jour, et la chaleur du soleil brûlait les bras courbes du Cancer, ami du rivage. Fatigué, le cerf s'était étendu sur la terre gazonneuse et cherchait la fraîcheur à l'ombre d'un arbre. Par mégarde, le jeune Cyparissus le transperça d'un trait acéré et quand il le vit mourant d'une cruelle blessure, il décida qu'il voulait mourir lui aussi. Que de paroles de consolation prononça Phébus, l'engageant à pleurer avec mesure et de façon proportionnée ! L'enfant continua pourtant à gémir, demandant aux dieux la faveur suprême de pleurer sans fin. Déjà son sang s'était vidé en torrents de pleurs, ses membres commencèrent à prendre une teinte verte, et ses cheveux qui naguère pendaient sur son front de neige se transformèrent en une chevelure hérissée, se raidirent en une cime gracile et se mirent à regarder le ciel étoilé. Le dieu gémit et, plein de tristesse, déclara : « Je te pleurerai, et toi tu pleureras les autres et tu les assisteras dans leurs deuils. »¹⁶⁶.

D'après cet extrait, nous pouvons comprendre que Cyparisse qui était le plus bel enfant de l'île de Céos, chérissait particulièrement un grand cerf apprivoisé par les habitants de l'île, le jeune homme et l'animal étaient des compagnons de jeu, mais un jour d'été, durant lequel la bête se reposait sur l'herbe, elle reçut une blessure mortelle d'un javelot lancé par Cyparisse par erreur. Le jeune homme désespéré par la faute qu'il avait commise, demeure inconsolable par la mort de son ami le cerf, Cyparisse désirait mourir lui aussi, Apollon le dieu qui était amoureux de lui essaya de le consoler, mais en vain. Le jeune homme insensible aux gestes

¹⁶⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 38.

¹⁶⁶ Ovide, *Métamorphoses*, X, 130- X, 135- X, 140.

consolateurs du dieu, demande à pouvoir mener un deuil sans fin, les dieux entendent son imploration, et le transforment en Cyprès qui pleure les défunts, et accompagne leurs proches dans leur chagrin, et c'est ainsi que cet arbre devient un symbole de l'immortalité et du deuil.

La symbolique funéraire du cyprès est présente dans le roman de M. Dib, elle apparaît lors d'un des passages analeptiques¹⁶⁷ qui retracent l'enfance du narrateur, plus précisément après la guérison de ce dernier de la maladie dont il souffrait. Nous retrouvons donc le narrateur entraîné de se promener de bonne heure dans la maison familiale silencieuse, contemplant la campagne alors que le soleil ne s'était pas encore levé, et tout en promenant son regard, une image très intéressante apparaît, celle-ci est indiquée par l'extrait suivant : « *Un oiseau solitaire chantait sur un cyprès.* »¹⁶⁸. La nature de l'oiseau n'est pas citée, il pourrait donc s'agir d'un merle, d'une huppe, ou bien d'un colibri, et dans tous les cas l'image de ce oiseau qui chante, tout en étant perché sur le cyprès, n'en demeure pas moins significative, étant donné qu'elle est porteuse d'une connotation spirituelle et même religieuse. Nous pouvons ainsi faire référence aux paroles d'Origène, un philosophe qui est également le père de l'exégèse biblique, qui dit que : « *les plantes et les animaux renferment l'analogie et le signe des choses célestes..., l'image et la figure du monde invisible* »¹⁶⁹. L'apparition du cyprès au cours de ce souvenir du narrateur, serait elle aussi pas due au hasard étant donné que cet épisode, précède justement un autre souvenir¹⁷⁰, où le narrateur se remémore le jour de la mort de son père suivie peu après par celle de sa mère.

L'objectif de Dib en faisant mention du cyprès dans le texte, serait de montrer le chagrin infini du narrateur, qui perdure à travers les années. Aussi nous pouvons rappeler que la première mention¹⁷¹ du cyprès est faite au même temps que celle de l'étoile qui « *déverse une profonde compassion sur [les] espoirs, [les] nostalgies.* », du narrateur. Le cyprès devient ainsi le symbole du deuil éternel du narrateur, envers ses parents, de la même manière que celui de Cyparisse envers son cerf.

5.3 La rose et l'amour

La plus célèbre mention de la rose, est sans nul doute celle faite dans l'Iliade d'Homère, qui associe cette fleur à la déesse aurore :

¹⁶⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, pp. 94-95.

¹⁶⁸ Ibid. p. 95.

¹⁶⁹ Origène, *Commentaire sur le Cantique des cantiques*.

¹⁷⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 122 à p. 126.

¹⁷¹ Ibid. p. 38.

Mais le soleil disparaît, les ténèbres se répandent sur la terre, et les guerriers s'endorment près des tables de leurs navires. Le lendemain, dès que paraît la matinale Aurore aux doigts de rose, ils retournent vers la grande armée des Achéens, et Apollon leur envoie un vent favorable¹⁷².

Ovide lui aussi fait le même rapprochement dans ses *Métamorphoses* en disant : «*Mais tandis que l'audacieux Phaéthon admire la richesse du travail et celle de la matière, la vigilante Aurore ouvre les portes resplendissantes de l'orient; elle sort de son palais de roses : et l'Étoile de Vénus rassemblant les astres de la nuit, les chasse devant elle, et quitte enfin les cieux.* »¹⁷³. Dans son œuvre intitulé *Fastes* Ovide attribue la naissance de la rose¹⁷⁴ à la nymphe Chloris, épouse de Zéphyr, qui devient la déesse protectrice des fleurs après avoir, fait naître la rose du corps d'une nymphe morte. Aphrodite donne à la rose la beauté, Dionysos y dépose le nectar, au quel cette fleur doit son odeur, et Apollon fait d'elle la reine des fleurs.

Selon Ovide, cette fleur était à l'origine blanche, et sa couleur rouge actuelle vient du sang de Vénus qui s'est piqué le doigt avec une épine de rose. D'autres poètes et écrivains attribuent cette couleur à Cupidon qui aurait renversé son verre de vin par accident sur elle la colorant ainsi de rouge.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans une précédente analyse, au tour du mythe de Thésée et le minotaure, dans notre premier chapitre, la rose rouge que Nafissa offre¹⁷⁵ au narrateur, représente la clé qui ouvre l'accès vers la cité souterraine dans le roman de Dib.

Cette fleur est par ce fait comme le fil qu'Ariane donne à Thésée, objet sans le quel ce dernier n'aurait pas pu quitter le labyrinthe. La rose peut aussi être comprise comme un témoignage d'amour de Nafissa à son époux, et c'est aussi une allusion à l'amour fou éprouvé par Ariane envers Thésée.

5.4 La grotte, les rêves et le repos

Certains symboles sont des emblèmes que nous pouvons qualifier d'universel, la grotte fait partie de ces symboles internationales. Celle-ci est représentée parfois comme étant comme

¹⁷² Homère, *Iliade*, Livre I, 475. Traduction par Barest. Eugène, Paris, Éd. Lavigne, Libraire-éditeur, n°1, 1843.

¹⁷³ Ovide, *Les Métamorphoses*, II. Traduction (légèrement adaptée) de Villenave. G.T, Paris, 1806.

¹⁷⁴ Ovide, *Fastes*, V, 193-228. Traduction de M. Nisard, Paris, 1857.

¹⁷⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.165.

un lieu de rencontre avec le surnaturel, et le divin, parfois comme étant un espace secret, et plein de richesses. Dans la littérature la grotte acquiert l'aspect d'un lieu de rêve qui protège le sommeil du dormeur, et qui procure paix et repos. Gaston Bachelard avait dit dans l'un de son essai intitulé *La terre et les rêveries du repos* que :

la grotte est un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au rêve d'un repos protégé, d'un repos tranquille. Passé un certain seuil de mystère et d'effroi, le rêveur entré dans la caverne sent qu'il pourrait vivre là. Qu'on y séjourne quelques minutes et déjà l'imagination emménage¹⁷⁶.

L'aspect onirique de la grotte existe aussi dans le roman de Dib, il est situé entre la fin du deuxième chapitre, et le début du troisième. Dans cet épisode¹⁷⁷ le narrateur rentre chez lui pour se reposer dans sa maison, qui est assimilée à une grotte, et c'est à ce moment là qu'il commence à faire un rêve étrange.

D'après Malek Chebel¹⁷⁸ dans son *Dictionnaire des symboles musulmans*, il existe une deuxième grotte importante en islam, elle est celle où le Prophète Mohammad, et son compagnon Abu Bakr se sont réfugiés. En effet nous pouvons retrouver dans les versets coraniques, la grotte (ghār) dans le quarantième verset de sourate Al Tawbah :

Si vous ne lui portez pas secours... Allah l'a déjà secouru, lorsque ceux qui avaient mécru l'avaient banni, deuxième de deux. Quand ils étaient dans la grotte et qu'il disait à son compagnon: «Ne t'afflige pas, car Allah est avec nous.» Allah fit alors descendre sur lui sa sérénité et le soutint de soldats (Ange) que vous ne voyiez pas, et Il abaissa ainsi la parole des mécréants, tandis que la parole d'Allah eut le dessus. Et Allah est Puissant et Sage¹⁷⁹.

La grotte est aussi présente dans le coran sous un autre aspect, qui est celui de la caverne (Kahf), au quel toute une sourate qui comporte 110 versets, du même nom est consacrée. Le lien que nous pouvons faire avec le roman de Dib, est mentionné dans l'extrait suivant : « - *Nous avons heureusement notre défense la prière du Trône, sans quoi, je me demande ce que nous deviendrons. – Contre le démon...* »¹⁸⁰, cette scène se passe chez le narrateur, et elle est imprégnée d'une connotation religieuse, car la prière du Trône est mentionnée.

¹⁷⁶ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p.161. « Chapitre 6 : la grotte ».

¹⁷⁷ Ibid. p. 32 à p. 34.

¹⁷⁸ Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans* (Albin Michel 1995), p. 187-188.

¹⁷⁹ Source : *Coran*, Sourate n°9 At-Tawbah (Le Désaveu ou Le Repentir), 129 versets, verset 40.

¹⁸⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 44.

5.5 Synthèse

Pour conclure, nous constatons que Mohammed Dib emploie un langage symbolique imprégné de mythes et de légendes, et cela serait dû au fait que les symboles permettent d'atteindre une autre réalité transcendante de la sensibilité, qui s'inspire de l'imagination poétique. Le romancier aurait opté pour cette démarche qui consiste dans la création d'un monde symbolique qui ne fait qu'un avec la réalité, dans le but de créer un mythe moderne, et collectif qui incarne l'union totale entre le réel et l'imaginaire, où concret et abstrait fusionnent pour former qu'une seule et même notion.

Chapitre 2 : Création d'un univers surréaliste

Dans notre deuxième chapitre, nous allons étudier l'espace, le temps, ainsi que le personnage, en nous appuyant sur la narratologie de Genette, la sémiologie de Ph. Hamon et le modèle actantiel de Greimas. Nous allons en premier lieu nous intéresser, à l'analyse des portraits physique, et psychologique des personnages principaux, puis à l'étude des quêtes principales du récit. En deuxième lieu nous allons analyser les différents lieux mentionnés dans le roman, et spécifier le lien qui attache le personnage à l'espace qu'il occupe. Nous allons aussi nous intéresser à l'étude de l'ordre chronologique des événements ainsi que la temporalité dans le récit, dans le but d'examiner la succession des événements, et d'analyser l'alternance entre le passé et le présent. Nous ferons cette étude tout en essayant dévoiler le caractère abstrait, et fantastique de ces trois dimensions qui confèrent au roman son atmosphère surréaliste.

1. Personnages ; portraits et quête

Dans chaque œuvre littéraire les personnages sont considérés comme le moteur de l'histoire, ce sont des êtres de fiction qui possèdent une identité propre à eux. Le lecteur peut identifier cela à travers des informations comme : le sexe, l'âge, le nom, les caractéristiques physiques et psychologiques, les facultés intellectuelles, mais aussi le passé qui se manifeste parfois sous forme de souvenirs. Le modèle actantiel de Greimas¹⁸¹ conçoit le récit tout d'abord comme une quête, où il y a six catégories d'actants, mit en duo, ces derniers occupent une place sur trois axes dans un schéma logique. La première paire d'actants est celle du sujet et de l'objet, qui sont tout les deux placés sur l'axe du vouloir, étant donné que le sujet cherche l'objet de la quête. La deuxième paire d'actants est celle de l'adjuvant, et de l'opposant, les deux sont placés sur l'axe du pouvoir, étant donné que le premier aide le sujet à accomplir sa quête tandis que le deuxième essaye, de s'opposer à lui pour le faire échouer.

Le troisième duo d'actants est quant à lui représenté par le destinataire ainsi que le destinataire, tout deux placés sur l'axe du vouloir, ces dernier vont respectivement faire agir le sujet en lui donnant une quête à accomplir, et en sanctionnant son résultat.

La perspective sémiologique de PH. Hamon¹⁸² propose de compléter l'analyse du "faire" faite par Greimas, par celle de " l'être " (nom, dénomination et portrait).

¹⁸¹ A.J.Greimas, *Sémiotique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1996 (1^{er} éd. : Larousse, 1966).

¹⁸² Ph. Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « points », 1977. Cité par Vincent Jouve dans sa *Poétique du roman*.

Philippe Hamon avait reformulé l'analyse sémiotique qui s'intéressait essentiellement qu'au parcours du personnage, en l'occurrence à ses accomplissements, par une "démarche d'inspiration plus poéticienne"¹⁸³, celle-ci prend aussi en compte le portrait du personnage. Dans sa démarche Hamon considère le personnage d'abord comme un "être" qui est doté d'un nom, et d'un portrait dans le quel sont inclus ses caractéristiques physiques et morales.

Le portrait qui est l'être du personnage peut concerner quatre éléments comme on peut le constater dans ce passage : « *Le portrait, on l'a vu, est constitué par l'addition des signes épars qui, tout au long du récit, caractérisent le personnage. On retiendra quatre domaines privilégiés : le corps, l'habit, la psychologie et la biographie.* »¹⁸⁴.

Ainsi l'être d'un personnage est tout d'abord attaché à un nom propre, l'un des outils les plus efficaces de l'effet du réel. Lorsque ce nom propre existe on sera en mesure de s'interroger sur sa finalité, par contre quand ce dernier est brouillé ou éliminé du récit, le personnage est immédiatement déstabilisé et sera donc réduit à un pronom anonyme, ou un nom de ville. Selon Vincent Jouve comme on peut le constater ici : « *Tel est, semble-il, l'effet recherché par nombre de romans contemporains marqués, à des degrés divers, par la double incertitude sur le sens et les valeurs.* »¹⁸⁵.

L'être du personnage dépend ensuite du portrait qui comme on l'avait dit en haut est lié à quatre domaines. Le premier étant le corps¹⁸⁶ qui représente l'élément essentiel de la caractérisation du personnage, qui peut être beau, laid, difforme, humain, non humain. Le deuxième élément du portrait d'un personnage, est son habit¹⁸⁷. Celui-ci représente l'apparence vestimentaire, qui éclair le lecteur sur l'origine social et culturel du personnage, mais aussi sa relation au paraître.

Le troisième secteur du portrait, après l'aspect physique est la psychologie¹⁸⁸ du personnage qui est principalement basé sur des conditions, et c'est la relation du personnage au pouvoir, savoir, vouloir, et devoir qui donne au lecteur l'impression d'une vie intérieure des personnages, et contribue par la même occasion à la naissance d'une liaison entre le lecteur et les êtres de fiction. La liaison qui existe entre le lecteur et un personnage du roman qu'il lit, représente justement tout l'intérêt du portrait psychologique, le personnage selon les cas va susciter dans les lecteurs soit de l'admiration, du mépris, ou de la pitié. C'est aussi à travers le

¹⁸³ Vincent Jouve, *poétique du roman*, Paris, Éd. Armand colin, 2010, 224 p. p.75.

¹⁸⁴ Ibid. p.84.

¹⁸⁵ Ibid. pp.84-85. « Le nom ».

¹⁸⁶ Ibid. p.85. « Le corps ».

¹⁸⁷ Idem. « L'habit ».

¹⁸⁸ Ibid. pp .85-86. « La psychologie ».

portrait psychologique que se joue ce qui a été qualifié par Jouve "d'effet du réel", le narrateur peut recourir à deux méthodes adverses, mais toutes deux efficaces, dans un cas il va prioriser la "cohérence" en prenant soin de motiver les actions du personnage et de donner à chaque fois des explications à propos de son attitude, et dans un autre cas contraire il va se focaliser sur les contradictions de sa personnalité, et des revirements dans son comportement.

La biographie¹⁸⁹ représente le dernier élément du portrait, celle-ci fait référence au passé du personnage, et permet de renforcer le vraisemblable psychologique de ce dernier, en donnant une explication à la conduite et aux actions du personnage tout au long du roman. La biographie permet aussi de préciser le regard que porte le narrateur.

Nous avons à présent précisé la théorie qui nous permettra d'analyser, les personnages de notre corpus. Nous avons choisi d'étudier trois personnages à savoir le narrateur qui se présente comme le personnage principale de notre corpus, ainsi que sa femme Nafissa, et le personnage d'El Hadj. Ce choix est lié à l'importance de ces trois figures qui sont celles qui apparaissent le plus, et qui interagissent avec le héros.

1.1 Portrait du narrateur

1.1.1 Le nom

Dans *Qui se souvient de la mer*, le récit se déroule à la première personne, dont le narrateur est également le héros, et d'après Gérard Genette dans *Figure III*, un narrateur qui est également le héros de son récit, peut aussi être désigné par l'appellation de "narrateur autodiégétique". Ainsi nous pouvons remarquer que le nom du narrateur n'est jamais mentionné dans le récit, il est tout d'abord remplacé par "je" comme on peut l'observer dans ces extraits¹⁹⁰: « *Je relevai le nez au-dessus du bol de harira* », « *Je pris le boulevard du centre, paisible, avec ses grosses banques, son Hôtel des Postes, ses platanes sous un ciel léger et nu.* ». Ensuite par le retour récurant de la première personne du pluriel "nous"¹⁹¹: « *nous allions vivre au milieu du même cercle ; aucune route, aisée ou difficile, ouverte devant nous.* », « *Nous ne connaissons plus que la sèche, la mortelle attente d'un monde de pierre.* ».

Le retour répétitif du pronom personnel "nous" porte un sens, car celui-ci ne désigne pas uniquement le narrateur, en effet ce "nous" renvoie aussi à la famille du narrateur, ainsi qu'à l'ensemble des autres habitants de l'espace citadin, mais aussi à la ville elle-même à laquelle le narrateur appartient en tant qu'individu.

¹⁸⁹ Vincent Jouve, *poétique du roman*, p.86. « La biographie ».

¹⁹⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Éd. Seuil, 1962, 187 p. pp.9-114.

¹⁹¹ Ibid. pp. 78-114.

Il est probable que cette notion de collectivité exprimé par le ‘nous’, soit liée à la menace représenté par la nouvelle ville, qui est entrain de naitre au cœur de l’ancienne. Un danger imminent qui lie le destin de la population à celui de l’ancienne ville, qui est mise en suris¹⁹² face à la destruction dès le début du roman, la destruction de cette ville voudra aussi dire la mort de la population. Et c’est peut être pour cette raison que le narrateur utilise le pronom personnel ‘nous’ qui fait référence à la communauté, au groupe, à la cité, tandis que le ‘je’ le représente lui uniquement.

Il existe dans le roman une autre dénomination du narrateur, celle-ci est utilisée par Nafissa dans ce passage ¹⁹³: « -Lève toi, mon ange. », cette désignation rend le narrateur perplexe : « *Je me levai précipitamment [...] –Que est ce que tu as dit ?* ». Nous pouvons ainsi relever un autre cas similaire, dans l’épisode¹⁹⁴ où Nafissa disparaît, pour être remplacée, par une autre femme qui s’adresse au narrateur : « -*Pourquoi es-tu si farouche : ne nous aimes- tu pas ? [...] –N’aimes-tu pas ta mère ?* », Ceci peut vraiment prêter à confusion dans le texte étant donné que Nafissa est la femme du narrateur non pas sa mère.

Charles Bonn dans une autre analyse¹⁹⁵ avait d’ailleurs dit quelque chose à ce sujet : « *Aux paroles de Nafissa se superposent celles que dans le passé la mère a pu dire, à moins que Nafissa ne soit la mère, dans une fusion des deux temps : « N’aimes tu pas ta mère » (p.69)... « le charme qui se confond avec son visage » (p.70) »*¹⁹⁶. Quant à la réaction du narrateur face à l’entente du mot ‘ange’, nous ne pouvons faire qu’une supposition, que « -Lève toi, mon ange. », ne sont pas vraiment les paroles de Nafissa mais un écho du passé, des paroles de la mère, et nous pouvons d’ailleurs remarquer que quand le narrateur demande à sa femme de répéter ce qu’elle à dit, celle-ci réponds : « *on mange.* » tout en souriant.

Après avoir analysé les différentes dénominations, par les quels le narrateur est désigné, nous pouvons dire que l’absence de son nom le rend étrange, et lui confère un caractère abstrait, et nous rappelons que d’après Ph. Hamon l’élimination du nom d’un personnage déstabilise ce dernier.

¹⁹² Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.10.

¹⁹³ Ibid. p.37.

¹⁹⁴ Ibid. p.69.

¹⁹⁵ Charles BONN, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, 273 p. « CHAPITRE 1 : Le dépassement du réalisme dans *L’Incendie* (1954) et *Qui se souvient de la mer* (1962). ».

¹⁹⁶ Charles BONN, *Lecture présente de Mohammed Dib*, « *CHRONOLOGIES ET COMMUNICATION : LE TEMPS PÉTRIFIÉ* », Alger, ENAL, 1988, 273 p.

1.1.2 Portrait physique du fantastique

Les détails qui concernent l'aspect physique du narrateur ne sont mentionnés que vers le milieu du récit, dans un souvenir qui compte parmi les nombreuses autres réminiscences de la période de son enfance. Dans ce souvenir le narrateur se découvre dans une glace, après qu'un an se soit écoulé, depuis le moment où il s'est blessé en allant visiter la ville pour la première fois avec sa tante : « *J'avais devant moi, immobiles, le reflet d'un visage clos, une expression trop attentive, comme fascinée, des yeux étrangers, une bouche ramassée.* »¹⁹⁷, cette description est bien sûre celle de la version du narrateur quand il était enfant. Le côté irréel de la description de ce personnage se manifeste dans le chapitre 2, et plus exactement dans cet extrait¹⁹⁸: « *Au réveil, j'étais déjà fatigué, la tête pesante de toute cette houle inutile. Les gens promènent des caboches forées de trous, empanachées de touffes d'herbes folles ; géologie de l'insomnie, plissements, failles, catastrophes* ». Toutefois le détail qui retient l'attention du lecteur, est la remarque faite par le narrateur vers la fin, quand il dit: « *je dois en avoir une semblable.*», nous pouvons donc à partir de cela comprendre que la tête du narrateur est elle-même, semblable à celle des gens qu'il décrit. Cette description démontre un aspect étrange du personnage, qui tient de la métamorphose qui est-elle même une thématique du genre fantastique, mais elle tient aussi du genre de la science-fiction car elle s'apparente à une mutation qui est un thème très abordé dans ce genre.

Les détails de l'apparence vestimentaire du narrateur dans le récit actuel sont introduits dans cet extrait : « *Que de choses il me reste à accomplir. Est-ce pour finir comme ça que je me suis soigneusement rasé ce matin, que j'ai mis une cravate...* »¹⁹⁹. Le narrateur était allé voir la nouvelle cité²⁰⁰, qui est le territoire de l'ennemi, un événement qui précède une terrible explosion qui frappa la ville et la transforma en un énorme brasier, nous pouvons noter que cette description est très étrange étant donné que l'habillement du narrateur, ne concorde pas avec la situation dans la quel il est.

Nous pouvons aussi relever un autre détail à partir du passé du narrateur, qui raconte qu'il avait l'habitude de marcher pieds nus, par exemple pendant la fin d'une certaine journée d'été, où il était monté sur la terrasse de leur maison, après avoir entendu une voix qui l'appelait, le narrateur retrouve un enfant, et constate que : « *ses pieds étaient nus comme les*

¹⁹⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.94.

¹⁹⁸ Ibid. p.23.

¹⁹⁹ Ibid. p.101.

²⁰⁰ Ibid. p.96.

miens »²⁰¹. Le fait de marcher pied nu pourrait donner une fausse impression, au lecteur du roman sur la situation financière, ainsi que l'origine sociale du héros, cependant un indice concernant cela, est déjà mentionné de manière claire dans cet extrait²⁰² : « *j'étais moi-même le fils d'un notable de la cité [...]* ». Il est aussi possible de relever d'autres éléments liés à l'origine sociale du narrateur, par exemple ce dernier dit que la maison de ses parents, était édifée sur un château. Certains éléments de la description de cette maison confirment aussi la richesse de la famille du narrateur, cela est par exemple indiqué dans cet extrait : « *Il était étendu dans son lit monumental, un ancien lit en ferronnerie dorée et à baldaquin [...]* »²⁰³, nous ajoutons à tout cela la ferme, et le magasin dont son père était propriétaire. Une famille démunie ne pourrait pas posséder toutes ces richesses, donc le fait de marcher pied nu n'est ici lié à la pauvreté, mais plutôt à un choix du narrateur qui préfère se promener sans mettre de chaussures, et ce choix est appuyé par la permission de ses parents, comme il est démontré ici : « *Mes parents me laissaient marcher pieds nus mais ne me défendaient pas de sortir [...]* »²⁰⁴. Nous pouvons donc noter que le narrateur est issu d'une famille riche mais qu'il préfère malgré cela, se promener pieds nus, ce détail contribue à donner un côté invraisemblable et inhabituel au personnage, qui le rends étrange.

1.1.3 Portrait psychologique

Après avoir fait le point sur le portrait physique du narrateur, nous allons maintenant nous intéresser, à son portrait psychologique, pour expliquer son comportement, et ses sentiments qui composent la totalité de sa personnalité. Pour se faire, nous allons nous appuyer sur sa biographie, qui est présente dans le roman sous forme de souvenirs de jeunesse, évoqués de manière fragmentaire tout au long du récit.

Le premier trait de personnalité qui attire l'attention, dans ce personnage est sa tristesse, c'est ainsi que l'un des souvenirs où le narrateur raconte sa période d'enfance à la campagne, est introduit par : « *Ma mère devant mon attitude renfermée, soupira : -C'est un enfant mélancolique. [...] je ne jouais pas.* »²⁰⁵. Il ne jouait pas comme tous les autres enfants de son âge, pourtant son « *existence s'épanouissait sans contrainte au milieu des champs* »,

²⁰¹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.74.

²⁰² Ibid. p.51.

²⁰³ Ibid. p.122.

²⁰⁴ Ibid. p.90.

²⁰⁵ Ibid. p.72.

d'ailleurs le narrateur remarque par lui même qu'il aurait « *dû être un enfant insouciant et non demeurer uniquement captivé par le vide qui [l'] entourait.* »²⁰⁶.

Dans un épisode antérieur le narrateur raconte : « *Jadis, dans ma famille, nous ne prononcions déjà que les mots à nos rapports quotidiens. (Aurions-nous été des étrangers les uns pour les autres, nous nous serions adressé cent fois plus la parole.)* »²⁰⁷, à partir de cet extrait, nous pouvons comprendre qu'il y a un manque de communication, entre le narrateur et les autres membres de sa famille, ainsi l'attitude renfermé du narrateur serait peut être due à ce fait.

La maison où le narrateur avait passé toute son enfance, était un lieu fermé et silencieux, ainsi le narrateur dit que : « *Le silence y dormait, débordant de toutes parts* »²⁰⁸, il haïssait²⁰⁹ cet endroit ainsi que l'atmosphère qu'il y respirait.

L'attitude taciturne du narrateur serait donc non seulement due au manque d'échange au sein de la famille, mais aussi à l'espace silencieux où il habite, cela aurait pour effet d'engendrer une envie de liberté, et d'espaces ouvert, que le narrateur n'arrive à trouver que sur la terrasse de leur maison : « *Parfois aussi de monter sur la terrasse. C'était là surtout que je respirais le plus librement.* »²¹⁰. C'est d'ailleurs l'endroit dans le quel le narrateur se rend après avoir entendu un appel qui venait d'après lui d'un enfant qu'il n'avait encore jamais vu : « *Je n'avais jamais aperçu cet enfant chez nous* »²¹¹, selon Charles Bonn²¹² le narrateur est attiré par cet appel car celui-ci contient une infinité de paroles non dites.

Toutefois la terrasse ne sera plus suffisante pour étancher la soif de liberté du narrateur, qui ne sera satisfait que lorsqu'il sortira pour la première fois avec sa tante pour visiter la ville qui représentait l'objet de toutes ses convoitises. Un endroit qui devient une prison dans le récit actuel. Le narrateur à l'âge adulte, est rempli de remords et de regrets, il devient nostalgique, quand il songe aux temps anciens, quand il n'était qu'un enfant : « *Toute ma vie n'a été qu'une erreur, ou un malheur, ce qui revient à peu près au même, pour n'avoir jamais su aimer qui m'aimait* »²¹³. Ainsi la tristesse du narrateur dans le récit actuel est liée à la nostalgie des temps anciens, quand ses parents étaient encore vivants, cet extrait : « *L'étoile traverse*

²⁰⁶ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.72.

²⁰⁷ Ibid., p.35.

²⁰⁸ Ibid. p.36.

²⁰⁹ Ibid. p.75.

²¹⁰ Ibid., p.35.

²¹¹ Ibid. p.74.

²¹² Charles BONN, *Lecture présente de Mohammed Dib*, « *Les envers signifiants : le Plein et le Vide* », Alger, ENAL, 1988, 273 p.

²¹³ Ibid. p.35.

l'obscurité [...] Sans le vouloir, elle déverse une profonde compassion sur nos tristesses, nos espoirs, nos nostalgies. ». L'étoile est un des symboles de la résurrection du christ, et elle est par ce fait liée à l'éternité. Elle serait peut être ainsi dans ce cas une figure qui symbolise le repos éternel des parents du narrateur.

La méfiance est un autre trait de la personnalité du narrateur, cet aspect en lui est directement lié à sa famille. Dans le récit de son enfance, ce dernier raconte comment il se méfiait de tout comme on peut le remarquer ici : « *J'étais moi-même trop accaparé. Flairant la ruse, je me tenais rigoureusement sur mes gardes, pratiquais un régime de soupçon sans faiblisse.* »²¹⁴. Il va même jusqu'à accuser ses parents et les rendre responsables, de la blessure qu'il avait reçu en visitant la ville pour la première fois : « *Mes parents me laissaient marcher pieds nus mais ne me défendaient pas de sortir : n'étais ce pas là une de leurs ruses pour me priver justement de liberté ?* »²¹⁵. Le narrateur ayant atteint l'âge adulte dans le récit actuel, conserve toujours son côté méfiant, qui est présent dès le début du roman, vis-à-vis du "type" qu'il a vu dans la metabkha, mais aussi envers le mendiant qu'il rencontre en allant rendre visite à El Hadj pour la première fois dans le récit : « *Je tréssaille, mon regard tombe sur un vieux mendiant surgi de cette foule. [...] Une angoisse me prend : je devine ce qu'il l'a amené ici.* »²¹⁶. La méfiance peut être une source d'angoisse, d'anxiété, et de tensions illogiques, et le narrateur est un personnage qui éprouve le besoin d'être constamment sur ses gardes, et qui ne peut pas gérer l'ambiguïté que les événements suscitent en lui.

D'autre part le narrateur est dépeint comme un personnage qui souffre de la blessure des enfants qui ont été séparés de leurs parents, dans ce cas il plus précisément question d'une séparation avec la mère. Ainsi à certains moments dans le roman ce dernier voit sa défunte mère en sa femme, notamment dans cette scène :

Avant d'aller au lit, Nafissa se mit à tourner dans la grotte. Le léger bruit répandu ainsi me renvoie à l'autre, qui se présente à moi chaque fois qu'elle s'absente. Forment-elles un couple antagoniste ? [...] elle me prend la tête entre ses mains. –pourquoi es-tu si farouche : ne nous aimes-tu pas ? [...] –N'aimes-tu pas ta mère ?²¹⁷.

Cet extrait peut susciter de la confusion, mais si on y ajoute ce passage présent dans l'un des souvenirs du narrateur : « *Ma mère n'était jamais triste à proprement parler, elle n'était*

²¹⁴Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.73.

²¹⁵ Ibid. p. 90.

²¹⁶ Ibid. p.50.

²¹⁷ Ibid. p.69.

*pas gaie non plus. [...] Mon père veillait sciemment, lui, à ce qu'aucune intimité ne se créât entre nous. »*²¹⁸, la séparation du narrateur de sa mère devient clair, et le père représente ainsi dans ce cas un rempart qui sépare la mère de son fils. Vers le chapitre 6, et plus exactement dans l'épisode qui retrace la période où le narrateur était tombé malade, la mère représentait pour le fils la seule consolation qui est capable d'apporter le réconfort à ce dernier : « *Pourtant, je m'apercevais combien la présence de ma mère pouvait m'être bienfaisante, combien sa voix, douce, un peu monotone, allégeait ma souffrance, surtout à la tombé de la nuit [...] »*²¹⁹.

Le narrateur n'ayant jamais vraiment été proche de sa mère, pouvait accepter le pire des châtements si seulement cela lui permettait d'être réunis avec cette dernière. Durant une de ces nuits, où le narrateur avait le plus besoin de la présence de sa mère, que son père, vient s'interposer pour dire à la mère, de partir et de laisser son fils affronter seul sa souffrance :

Mon père surgit derrière elle et lui demanda ce qu'elle faisait près de moi. –L'enfant n'est pas guéri. Je crains pour lui. –Tu crains toujours. Celui qui craint le mal, pour soi ou pour un autre, perd foi en la providence. [...] –Il souffre. Nous sommes les seuls à pouvoir le soulager un peu. –Laisse femme. Ma mère dut repartir, cette fois²²⁰.

Cette scène montre l'amour que portent les mères pour leurs enfants, elle montre aussi l'audace, et le courage dont elles peuvent faire preuve, pour leur bien-être. Par ailleurs nous pouvons aussi, remarquer la sévérité du père qui s'obstine à priver son fils de la seule personne qui pouvait l'aider à triompher de sa maladie, et au lieu d'essayer de l'aider à aller mieux, celui-ci se met à espérer un miracle de dieu, et même à attendre sa fin.

Sur le plan moral le narrateur reste très passif, et il est même parfois dépeint comme étant un lâche, qui n'accomplit aucune action pour aider les habitants de la ville à repousser l'envahisseur. Au lieu de cela il se contente d'observer tout en faisant « *le sourd, le muet, l'aveugle »*²²¹. L'un des exemples les plus apparents qui témoignent de ce fait, se trouverait dans une scène du récit actuel vers le chapitre 7, où le narrateur n'est pour rien dans l'explosion²²², provoquée par le mouvement des engagés dans le combat contre les l'ennemi.

Dans cet épisode, après une explosion le narrateur se transforme progressivement en statue de pierre, et il est capturé par des momies, qui le placent avec d'autres, statues qui

²¹⁸ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.53.

²¹⁹ Ibid. p.93.

²²⁰ Ibid. pp.93-94.

²²¹ Ibid. p.9.

²²² Ibid. p.99.

ressemblaient « à des morts orgueilleux de leur force et de leur étrangeté », parmi les quelles seul le narrateur figurait comme « un vivant pitoyable », qui ne pouvait rien faire contre la menace des momies. Seule la collectivité des statues, qui s'étaient ressemblés autour de lui pouvaient le sauver grâce à « La puissance inexorable dont elles étaient porteuses, faisant reculer [ses] ennemies et détruisant leurs armes »²²³. Cette situation est ambiguë, car le narrateur est « pitoyable » car devant la présence concrète d'une solidarité révolutionnaire, il se sent différent tout en approuvant, et pourtant il est au milieu de ces statues le seul vivant.

L'engagement du narrateur commence vers la fin du récit où il décide de capturer un oiseau « iriace²²⁴ » pour étudier²²⁵ leurs comportements. Cependant il ne va pas jusqu'au bout de son engagement, étant donné qu'après avoir découvert d'un message²²⁶ transporté par l'une de ces créatures volantes, ce dernier décide de ne rien dévoiler aux habitants, par crainte d'une réaction hostile, face à son activité qu'il avait jusque là gardé secrète. Le narrateur reste ainsi passif, contrairement à Nafissa, et à El Hadj qui sont quant à eux engagés depuis le début.

1.1.4 Synthèse

Après avoir analysé le héros de ce roman, d'un point de vue physique et psychologique nous pouvons constater que c'est un personnage opaque, car les éléments qui permettent de reconstituer une image claire et matérielle de ce dernier, sont très peu. Cela va donc à l'encontre de la description réaliste, qui est précise notamment sur le plan physique qui représente le côté concret des personnages dans une œuvre romanesque. Ensuite l'absence du nom du narrateur dans le récit participe aussi à donner un côté irréel à ce dernier, car d'après Ph. Hamon le nom : « est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. »²²⁷. Nous remarquons aussi que l'accent est mis sur le côté psychologique, donc le côté abstrait du personnage, qui confère un aspect codifié et indéchiffrable au narrateur qui devient presque un être métaphysique. Enfin Nous rappelons que le narrateur subit des métamorphoses, qui participent à lui attribuer une des caractéristiques essentielles qui fait de lui un personnage fantastique.

²²³ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.111.

²²⁴ **Note** : Un des néologismes de Dib, « les iriaces » sont dépeints comme étant des oiseaux espions pour le compte de l'envahisseur. Il est dit dans le récit qu'ils ressemblaient à des mouches, un fait qui selon nous les rapprocherait des colibris.

²²⁵ Ibid. p.133.

²²⁶ Ibid. p.144.

²²⁷ Vincent Jouve, *poétique du roman*, pp.84-85, « Le nom ».

1.2 Portrait de Nafissa

1.2.1 Un nom symbolique

Nafissa est l'épouse du narrateur, elle est présente dès le début du récit, nous allons entreprendre l'étude de ce personnage par l'analyse des différentes dénominations par les quelles elle est désignée, ainsi que la signification et la symbolique de son prénom.

La première nomination par la quelle ce personnage féminin est désigné est, "Nafissa" qui est un prénom²²⁸ arabe et musulman qui signifie "précieuse" ou "de grande valeur". Vers la fin du huitième chapitre le narrateur semble conférer une autre définition à ce nom quand il dit : « *Ce nom nafissa, qui a pour sens tant le lieu d'habitation que l'âme qui y trouve abri et son activité, désigne aussi notre lignée et l'enseignement qui nous est légué ; et nous n'appelons pas nos femmes autrement.* »²²⁹. Nous pouvons ainsi remarquer une ambiguïté, dans les rôles remplies par le nom même de ce personnage, qui se manifeste dans la multiplicité des sens. Ainsi ce nom signifie tout d'abord l'abri où l'âme de l'occupant trouve refuge et protection, mais aussi le savoir ancestral des anciens. Cependant le sens le plus important de tous reste le troisième, et nous pouvons ainsi observer que le narrateur dit que les hommes n'appellent pas leurs femme autrement que par ce nom, qui est aussi synonyme de "précieuse". "Nafissa" serait donc peut être un nom symbolique, qui ferait allusion à la féminité, à la grande valeur des femmes, et au rôle important qu'elle remplit dans une communauté, qui la rendrait donc précieuse.

Pour désigner Nafissa, le narrateur emploie la périphrase de "étrangère", notamment dans cet extrait : « *A ce moment, ce qui subsistait de familier entre nous s'évanouit et c'est réellement une autre femme qui fut devant moi. [...] –Non, me répondit ironiquement l'étrangère.* », nous pouvons noter que l'étrangeté de cette situation révèle un côté invraisemblable de ce personnage.

Nous pouvons aussi citer un autre exemple, situé vers le début du huitième chapitre : « *La sérénité que je relève chez Nafissa n'est probablement due qu'à cette préscience. Une immense épopée est entrain de naître en elle et de me prendre au dépourvu. Je me demande même parfois si mes yeux ne voient pas une étrangère.* »²³⁰, la femme que le narrateur connaissait, devient donc peu à peu une inconnue au fur et à mesure qu'elle s'absente de la

²²⁸[Dictionnaire](#) des prénoms en ligne.

²²⁹Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.128.

²³⁰ Ibid. p.117.

maison, pour accomplir de mystérieuses besognes. Un autre extrait donne une version plus étrange de Nafissa :

Avant d'aller au lit, Nafissa se met à tourner dans la grotte. Le léger bruit répandu ainsi me renvoie à l'autre, qui se présente à moi chaque fois qu'elle s'absente. Forment-elles un couple antagoniste ? Il ne m'est jamais arrivé de les voir ensemble, mais il est certain qu'elles composent une seule et femme, l'une relayant à l'autre au point où la distinction n'est guère possible, où il n'y a pas de distinction²³¹.

Cette description renverrait à un dédoublement de personnalité chez ce personnage. Selon Todorov : « *La multiplication de la personnalité, prise à la lettre, est une conséquence immédiate du passage possible en matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement.* »²³². Le dédoublement de la personnalité serait donc une thématique qui contribue à l'apparition du fantastique.

1.2.2 Portrait physique symbolique

Le portrait physique de Nafissa est évoqué pour la première fois, dans ce passage :

D'un bras, je me couvris les yeux, et elle, ses cheveux enroulés en torsades autour de la taille, circula dans la grotte sans troubler de ses pieds nus le visage de l'eau apparu à la dérobée. Je me la représentais habillé de cette longue chevelure noire, imprégnée de l'humidité marine qui attisait sa blancheur. L'éclat qu'elle répandait, berce mon corps, dissous mon ombre...²³³.

Nafissa est décrite comme une créature de l'eau, elle est capable par sa seule présence, d'absorber les ténèbres et l'angoisse du narrateur par la lumière qui émane de son visage lumineux. Les informations qui concernent l'aspect physique de Nafissa, sont éparpillées un peu partout dans le récit, nous pouvons ainsi relever la forme de la bouche les yeux et les sourcils, qui sont évoquées dans ce passage : « *Avec ses yeux humides larges ouverts sous des sourcils vigoureux, et ses lèvres arqués et fermées comme si elle retenait ses paroles, elle franchit le temps, silencieuse et durable.* »²³⁴. La couleur des yeux est présentée que vers la

²³¹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.69.

²³² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1970, 184 p. p. 122.

²³³ Ibid. p. 32.

²³⁴ Ibid. p. 39.

fin du roman : « *Avec un sourire, elle me considère du fond de ses yeux verts [...] »*²³⁵, ce détail serait porteur d'une profonde signification, et sa présence dans le texte n'est pas dû au hasard, car la couleur verte²³⁶ remplit une fonction symbolique. Car elle est considérée comme une couleur apaisante, et rassurante, une caractéristique qui renvoie à l'une des qualités principales de Nafissa qui est de bercer, et de calmer le narrateur : « *Elle conquiert l'univers, établit son empire sur toute chose et se sert ensuite de son sourire pour apaiser mes inquiétudes.* »²³⁷.

Nafissa est comparée à la mer, donc à l'élément de l'eau, puis à l'élément du feu, quand le narrateur la désigne par la périphrase de "roue de feu" ainsi que "boule rouge", comme nous pouvons l'observer dans cet extrait : « *Au même instant, une boule rouge arriva vers moi après avoir décrit une large et flamboyante parabole. [...] La roue de feu m'aborda comme pour me dévisager [...] Je reconnus, dans un cri Nafissa !* »²³⁸.

À un moment donné Nafissa semble même incarner simultanément la douceur de l'eau, et la force du feu, comme nous pouvons le constater ici :

A mon retour, je découvre, allongé à ma place, un fleuve d'or et de flammes sous le ciel du matin, et non plus un corps. Je contemple ce ciel, le visage blanc de cette eau que le sommeil berce. Je me recouche près d'elle, Nafissa se réveille²³⁹.

Nous pouvons remarquer l'étrangeté de la description faite par narrateur, une aura inhabituelle se dégage de cette scène, ceci est dû à cette métamorphose chez Nafissa, qui est étrange et fantastique.

La couleur rouge est liée à l'élément du feu, donc par extension à la destruction, la guerre, et la colère. Cependant elle possède aussi une connotation positive, car celle-ci symbolise la chaleur, la vie, le sang et la vitalité, comme nous pouvons le remarquer dans cet extrait du septième chapitre :

elle se rapprocha et m'enveloppa dans une sorte de vibration infuse et légère à la fois. Toutes les serres qui étaient plantées en moi me lâchèrent. On est toujours seul au plus fort de l'intimité : là, ce fut

²³⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.136.

²³⁶ Pour interpréter le sens symbolique des couleurs dans notre corpus, nous nous servirons d'un ouvrage rédigé par Michel pastoureau, et Dominique Simonnet qui s'intitule "le petit livre des couleurs".

²³⁷ Ibid.119.

²³⁸ Ibid. pp.103-104.

²³⁹ Ibid. p.105.

autre chose, un sang chaud, électrisé, irrigua mes veines. Sans fin... Je tentai de me ressouvenir de quelque chose d'analogue et n'y parvins pas, mais mon cœur tressaillait de joie. D'un geste lent, Nafissa m'alluma la cigarette que j'avais gardée à la bouche. Cette transfusion d'énergie continua jusqu' à l'instant où je repris ma marche [...] ²⁴⁰.

Par ailleurs cette circonstance dans la quel le narrateur se retrouve avec sa femme, est ambiguë étant donné qu'elle représente une situation réaliste, qui pourrait être interprété selon Jarrod Hayes²⁴¹, comme un geste d'une femme qui allume la cigarette de son conjoint après un acte sexuel, qui est démontrée par l'utilisation du terme "intimité", ainsi que le tressaillement ressenti par le narrateur qui pourrait s'apparenter au sentiment de jouissance.

Cette situation est aussi étrange étant donné, que Nafissa inocule une partie de son énergie, dans son époux, ce qui a pour effet de le revigorer, et de le débarrasser de sa fatigue. Cependant malgré ce geste volontaire de Nafissa, l'acte que le narrateur accomplit n'en reste pas moins celui d'un vampire qui absorbe l'énergie vitale d'une victime, une image qui rend cette scène fantastique, et surréaliste d'où son ambiguïté.

1.2.3 La symbolique du Haïk

Le portrait vestimentaire de Nafissa est évoqué vers la fin du roman : « *je découvre devant moi Nafissa dont je reconnais l'allure rapide malgré le voile qui la dérobe aux yeux. [...] Elle entrouvre son voile d'un mouvement vif, et me laisse voir son visage.* »²⁴². Ce voile porté par Nafissa, est également connu sous le nom de "haïk" qui est un vêtement féminin traditionnel, porté au Maghreb. C'est aussi un type de voile qui est associé à la beauté féminine, et par ce fait à la splendeur de Nafissa qui est elle aussi « *Belle et désirable* »²⁴³. Cet habit représente aussi une information sur l'origine culturelle du personnage, étant donné que le haïk est un patrimoine culturel algérien.

Lors de la révolution nationale, le haïk a eu un grand rôle²⁴⁴, car il a été un moyen de résistance, en effet les femmes moudjahidates algériennes, l'utilisaient pour échapper au

²⁴⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.103.

²⁴¹ Jarrod Hayes, *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 322p. p.143, « Chapter six: Sex on fire ».

²⁴² Ibid. p. 161.

²⁴³ Ibid. p.141.

²⁴⁴ Frantz Fanon avait consacré un chapitre entier au rôle du voile durant la guerre de libération nationale, dans son œuvre intitulée : *sociologie d'une révolution*, p.20. « Chapitre 1 : L'Algérie se dévoile ».

contrôle des militaires français, afin de transporter des grenades, et des armes, pour ainsi organiser des opérations kamikazes dans les villes.

Cette activité au quel se livrent les femmes est d'ailleurs montrée dans le roman d'une manière subtile, dans un des épisodes du chapitre 8 où le narrateur aperçoit « *des femmes vêtues de blanc* »²⁴⁵, qui passent dehors, pendant qu'il est assis à l'intérieur de l'échoppe de son ami El Hadj. Le narrateur fait la même rencontre dans cet extrait : « *Avant même de déboucher sur place, j'ai vu cette nuée de femmes recouvertes de voiles neigeux.* »²⁴⁶.

Nous rappelons aussi que Nafissa s'absente souvent du foyer familiale, et que le narrateur ignore la raison derrière toutes ses disparitions, ce dernier ayant envie de découvrir le secret de sa femme, lui propose de l'accompagner la prochaine fois quand elle sortira, Nafissa lui réponds alors qu'il ne voudra pas, et quand il essaye de savoir la raison de son refus, et Nafissa lui dit : « *C'est plus facile pour une femme que pour un homme.* »²⁴⁷. Cela serait peut être plus facile pour les femmes car les voiles sont portés par les femmes et non pas par les hommes, cela rendrait ainsi la tâche plus facile à Nafissa pour transporter des explosifs avec elle. Ensuite parlons des absences de Nafissa du foyer familiale, celles-ci coïncident parfois de manière très étrange avec les explosions qui proviennent des constructions de la nouvelle cité édiflée par les forces ennemies, et nous pouvons observer cela dans ces deux extraits : « *Nafissa s'absente souvent ; les heures d'attente sont autant d'heures d'agonie. [...] Elle était dehors quand quelques-unes des constructions ont sauté [...]* »²⁴⁸, « *Nafissa était déjà partie ! [...] Une heure après. Nafissa est de retour. Entre temps, une des nouvelles constructions a explosé.* »²⁴⁹. Ces indices renverraient à une image des femmes algériennes combattantes, à l'époque coloniale sillonnant les rues, enveloppée dans leurs voiles blanchâtre, transportant les armes, pour les moudjahidines.

1.2.4 Symbolisme du portrait moral

Sur le plan moral, Nafissa est tout d'abord dépeinte comme étant sage. C'est ainsi que lors d'un épisode où le narrateur rentre chez lui, se fait accueillir par ses voisines, dont Zoulikha qui voulait l'interroger, et lui tendre un piège, mais Nafissa tout en étant silencieuse, lui demande par le regard de ne pas lui répondre et de patienter jusqu'au bout : « *ma femme qui, elle, ne me demandait rien mais paraissait soutenir une lutte, formulant toujours du regard la*

²⁴⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.126.

²⁴⁶ Ibid. pp.106-107.

²⁴⁷ Ibid. p.142.

²⁴⁸ Ibid. p.157.

²⁴⁹ Ibid. pp.162-163.

même prière : « *Patiente jusqu'au bout, je t'en prie, patiente.* »²⁵⁰. Or Pindare un poète lyrique de l'antiquité avait dit que : « *le silence est le plus haut degré de la sagesse* »²⁵¹, William de Britaine quant à lui dit que : « *le silence est la clé de la prudence, et le sanctuaire de la sagesse* »²⁵². Charles Eastman, qui est un médecin, écrivain, conférencier national, et réformateur, ayant vécu entre le 19^{ème} et le 20^{ème} siècle, et fait ses études dans l'université de Boston avait un jour dit que :

L'Amérindien a une foi profonde dans le silence - signe d'un parfait équilibre. Le silence est le point d'équilibre absolu du corps, de l'âme et de l'esprit. Quand on lui demande : quels sont les fruits du silence ? Il répond : la maîtrise de soi, le courage et l'endurance, la patience, la dignité et le respect. Le silence est la pierre angulaire du caractère.²⁵³

Le silence est donc un élément fondamental du caractère de l'être humain, comme l'est la pierre angulaire pour un édifice, et c'est aussi la meilleure réponse aux pauvres d'esprit. Nafissa en tant que femme, est aussi semblable à la mer, car les deux se partagent la vertu de la sagesse : « *La sagesse de la mer finit toujours par l'emporter sur les trépignements de l'homme* »²⁵⁴, la mer serait ainsi une autre périphrase qui désigne la féminité.

La compassion est une autre vertu de Nafissa : « *Je contempiais avec un étonnement mêlé de souffrance son beau visage allongé sur lequel se peignait un air de compassion.* »²⁵⁵, « *Nafissa, elle, se gardait de dire quoi que ce fut. Gagnée par la douleur de l'homme ?* »²⁵⁶.

Le personnage de Nafissa est parfois comparée par le narrateur à une enfant : « *Dans la chambre, j'allume, je l'examine, elle est toute rouge, tout animée, elle rit. Une enfant.* »²⁵⁷, « *Nafissa eut à cet instant quelque chose d'incroyablement enfantin, et je désirai contempler son corps nu ; pas une fois elle ne s'était dévêtue devant moi.* »²⁵⁸.

D'après Camille Malebranche, la nudité féminine symbolise²⁵⁹ la pureté, mais d'après les propos tenus par le narrateur, nous pouvons comprendre que Nafissa n'était pas vraiment nue. La nudité aurait peut être été mentionnée dans le texte, dans le but de créer une analogie entre

²⁵⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.30.

²⁵¹ Citation de Pindare.

²⁵² William de Britaine, *La prudence humaine* (1689).

²⁵³ Citation d'Ohiyesa, (*Charles Alexander Eastman* Sioux Santee).

²⁵⁴ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*. p.20.

²⁵⁵ Ibid. p.119.

²⁵⁶ Ibid. p.21.

²⁵⁷ Ibid. p.141.

²⁵⁸ Ibid. p.37.

²⁵⁹ [Article](#) rédigé par Camille Loty Malebranche.

l'innocence de l'enfant, et la symbolique de la nudité de la femme, et nous pouvons donc à partir de cela dégager une autre vertu de Nafissa qui est sa pureté et son innocence.

Rappelons aussi que les nombreux sous-entendus dans le récit, qui font allusion à l'engagement de Nafissa dans le combat contre les ennemis qui ont envahie la ville, font d'elle un personnage héroïque, combattant le mal pour la liberté. Le courage fait donc aussi partie des caractéristiques morales de Nafissa.

1.2.5 Son lien avec le narrateur

Le lien qu'entretient le narrateur avec sa femme est très fort, non pas seulement car elle est sa femme, ainsi que la mère de ses deux enfants, mais c'est parce que c'est avant tout une femme. L'attachement dont le narrateur fait preuve envers sa compagne apparaît dans l'extrait suivant : « *Je la veux continuellement à mes côtés, je souhaite qu'elle forme un cercle indissoluble autour de moi [...]* »²⁶⁰. Nafissa représente le pont d'attache qui relie le narrateur à son passé, elle est la mort qui est restée unie au foyer familiale : « *Nafissa était restée attachée au château ; cela signifiait ma mort.* »²⁶¹. On ne comprend cet énoncé qu'après avoir fait le rapprochement entre la mort de la mère du narrateur, et le fait que ce dernier voit la défunte en Nafissa, qui est-elle même une mère. Un autre passage vient appuyer cette idée : « *Je ne soupçonnais pas la souffrance de l'arrachement, mais dès que de toi je fus privé, je vécus sur une terre de terreur permanent.* »²⁶². La souffrance éprouvée par le narrateur, qui causée par 'l'arrachement', serait liée à la mort de sa mère, et nous rappelons d'ailleurs que celui-ci n'était pas proche d'elle de son vivant, à cause de son père qui veillait à ce qu'aucun lien ne se crée entre la mère et le fils.

Nafissa ensuite représente l'espérance qui permet au narrateur de continuer à avoir de l'espoir, et de se relever après l'effondrement, pour continuer le combat, comme on peut le constater dans l'extrait suivant :

Je me sens à bout de souffle, il y a gros à parier que la prochaine momie qui attend mon passage m'anéantira sous sa chute. Autant en finir tout de suite. Le visage de Nafissa se lève devant moi [...] Le dernier mur que je distingue se rapproche de moi à une vitesse

²⁶⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.68.

²⁶¹ Ibid. p.128.

²⁶² Ibid. p. 128.

monstrueuse. Je me précipite au-devant, me jette contre, à corps perdu, -et l'ouvre. Par la brèche, j'aperçois la mer²⁶³.

À partir de cela, nous pouvons comprendre, que le fait de voir le visage de sa femme, permet au narrateur de garder la foi, et lui donne même assez de courage et d'énergie, pour éviter le mur du labyrinthe, lui permettant ainsi d'être sauvé, et de continuer son chemin vers la source de l'appel, qui est en réalité celui de la mer.

1.2.6 Synthèse

Pour conclure cette analyse autour du personnage féminin principale de notre corpus, nous pouvons constater que le narrateur de *Qui se souvient de la mer*, sublime sa femme au point de faire d'elle une figure héroïque qui ne représente pas uniquement une seule femme. Nafissa serait une allégorie de la féminité, et son nom est porteur d'une signification qui symbolise la grâce, l'excellence, et la grandeur de la femme. Nous rappelons également que la femme a toujours représenté une des plus grandes thématiques de la littérature surréaliste, or Mohammed Dib dédie cette œuvre romanesque, à sa femme. Ajoutons à cela le portrait étrange de Nafissa qui est parfois dépeinte comme une sirène, par ses chants et son visage d'eau. Ainsi que les transformations fantastiques, et les dédoublements de personnalité qu'elle subit, qui la rendent étrangère au narrateur, et lui confèrent une mystérieuse aura, faisant d'elle un personnage véritablement surréaliste.

1.3 Portrait d'El Hadj

1.3.1 Un nom symbolique

El Hadj est présenté comme étant un ami du narrateur, c'est un marchand, qui possède une échoppe, où le narrateur va de temps à autre lui rendre visite. Tout d'abord ce personnage, est désigné par la périphrase de "mon vieil ami", qui est assez récurrente dans le texte : « tous étaient silencieux à l'exception de mon vieil ami. »²⁶⁴, « Comme d'habitude, mon vieil ami garde le silence. »²⁶⁵. Ensuite par celle de "vieil homme" qui n'apparaît que vers la fin du roman : « le vieil homme m'invita à venir me mettre près de la porte »²⁶⁶.

L'appellation de "El Hadj" représente aussi un titre honorifique décerné aux musulmans ayant accompli le pèlerinage à la Mecque. Cette qualification est souvent employée pour

²⁶³ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.160.

²⁶⁴Ibid. p.97.

²⁶⁵Ibid. p.108.

²⁶⁶Ibid. p.181.

désigner un aîné, par rapport au temps nécessaire pour accumuler les fonds nécessaires à la réalisation du pèlerinage.

Dans un article²⁶⁷ paru dans le journal *Liberté Algérie*, qui a été dédié au livre²⁶⁸ intitulé *Tlemcen des saints et des savants* du défunt historien et avocat Rachid Benblal, nous avons trouvé des biographiques de quelques-uns des hommes prestigieux qui ont rayonné à leur époque dans tout le monde musulman. Parmi ces bibliographies, trois ont retenue notre attention, celles-ci sont consacrées par l'écrivain, à parler des grands hommes de Tlemcen.

Nous pourrions ainsi citer : El Hadj Abdesslem Lachachi qui est selon Rachid Benblal, un grand homme de culture. El hadj Mohamed Lachachi, ou encore El Hadj Bensenane, l'illustre imam de la mosquée Sidi El yeddoune, le détail qui semble être le plus intéressant dans ce cas, est le nom de cette mosquée qui est également le nom d'un des personnages dans *Qui se souvient de la mer*. Ce dernier s'appelle " Lyedoun", il n'apparaît que vers les dernières pages du roman, et plus précisément vers le neuvième chapitre, au cours d'une scène²⁶⁹ où le narrateur est rassemblé avec quelques autres personnes dans l'échoppe de El Hadj.

L'appellation "El Hadj" serait peut être dans ce cas une épithète, qui s'ajoute à un nom, qui n'est pas mentionné dans le récit. Mohammed Dib aurait peut être choisi de désigner ce personnage par ce nom pour faire de lui un emblème, qui fait allusion aux savants et aux saints qui ont marqués Tlemcen. "El Hadj" serait une qualification louangeuse qui correspond au portrait physique et moral de ce personnage, comme nous allons le démontrer, dans les parties qui vont suivre cette analyse.

1.3.2 Portrait physique du fantastique

Le portrait physique d'El Hadj est évoqué dès sa première apparition dans le récit, durant la première visite du narrateur au magasin, cette description est faite vers la dernière page du quatrième chapitre : « *El Hadj, paisible, en bras de chemise et maqfoula, les épaules courbées, regarde tranquillement dehors.* »²⁷⁰. Dans cet extrait nous pouvons déjà remarquer des détails relatifs à la forme des épaules, ainsi que l'habit du personnage.

Nous pouvons observer d'autres détails cet extrait :

Il se mit à rire nerveusement. Je ne fus pas sans remarquer la brusque transformation qui s'était accomplie en lui. Presque une mutation :

²⁶⁷ A.B, *Parfums de traditions*, Liberté Algérie, publié le 08-11-2004, à 09:48.

²⁶⁸ Rachid Benblal, *Tlemcen des saints et des savants*, Oran, Dar El Gharb, 2003, 360 p.

²⁶⁹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.137.

²⁷⁰ Ibid. p.48.

barbe prématurément blanchie, traits altérés, crispés, mais retrouvant un air de jeunesse qui étonnait²⁷¹.

La présence de la barbe qui blanchie de façon précoce, contredit le fait que ce personnage ai retrouvé un air de jeunesse. Elle participe aussi à renforcer la correspondance du personnage d'El Hadj avec le "Hadj" de la culture musulmane.

À un certain moment du récit, le narrateur décrit El Hadj comme étant un vieil homme bienveillant, parfois enveloppé dans une mystérieuse aura de lumière presque sacrée :

Le regard d'El Hadj, devenu plus clair, m'enveloppait. Il rayonna si fort à cet instant, que mon ami disparut dans cette lumière, où je pus voir au-delà de la simple apparence des choses, mais où son visage se reforma peu à peu, frémissant dans un halo serein qui m'effraya, car sous les traits d'El Hadj se dégageaient en filigrane mais visiblement ceux de Nafissa²⁷².

Cette image renverrait à celle d'un saint, et les traits de Nafissa qui se confondent avec ceux d'El Hadj rendent cette scène ambiguë, et étrange. Nous pouvons ainsi noter une atmosphère d'étrangeté qui se dégage des deux scènes précédentes. Dans le premier extrait, nous distinguons une transformation bizarre chez le personnage, alors que la métamorphose qu'il subit dans le deuxième extrait, est accompagnée par une aura sacrée qui confère au personnage un caractère fantastique.

Le portrait vestimentaire d'El Hadj est introduit au début du chapitre 7, où le narrateur retrouve son ami entraîné de tenir un discours politique, au milieu d'une assemblée silencieuse. Le narrateur ne le reconnaît pas tout de suite car il était vêtu d'un habit inhabituel: « *loin de moi un homme vêtu de vert. Je fus d'abord un instant avant de me détacher de la vision de cette précieuse couleur et ne reconnus qu'après coup El Hadj en cet habit de rêve.* »²⁷³.

L'adjectif "précieux" employé par le narrateur dans qualification de l'habit porté par El Hadj, renverrait peut être à Nafissa dont les yeux sont verts, en plus d'être elle même "précieuse". D'après *Le petit livre des couleurs*²⁷⁴ de Michel Pastoureau, et Dominique Simonnet, le vert serait une couleur paisible, elle serait ainsi le moyen de faire allusion au côté calme d'El hadj. Cette couleur dans une autre de ses connotations positives, représente

²⁷¹Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.56.

²⁷²Ibid. p.125.

²⁷³Ibid. p.97.

²⁷⁴ Michel Pastoureau, et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, France, Éd. Points, 2014, 144 p.

aussi la lutte contre les immondices, elle serait dans le cas de ce personnage le symbole de la lutte contre l'envahisseur. Par ailleurs le narrateur trouve que la présence d'El Hadj devant les constructions de la nouvelle cité « *étrange* »²⁷⁵, et en plus de cela ce dernier était habillé d'un vêtement qui est inhabituel chez lui. Cette situation est aussi surprenante, car le narrateur dit que son ami ne l'avait pas reconnu, comme si El hadj avait subi un dédoublement de personnalité, qui renforce le caractère fantastique de ce personnage.

La couleur verte de l'habit rappelle étrangement celle du treillis militaire, porté par les moudjahidines durant la guerre de libération. Il existe d'ailleurs dans le récit un sous entendu qui confère à El Hadj l'image d'un résistant. En effet ce dernier, ainsi que ses ami disparaissent au moment même où la déflagration cataclysmique frappe la ville, et le narrateur soupçonne d'ailleurs son ami d'être impliqué dans cette attaque portée contre le territoire ennemi : « *Je n'étais pas plus tôt parvenu là qu'une déflagration d'une rare puissance secoua la ville. Etais-ce dû à l'action d'El Hadj et de ses amis, ç'avait-il été provoqué intentionnellement par les occupants eux mêmes ?* »²⁷⁶. Le personnage d'El Hadj serait peut être une allusion à la figure historique de Messali Hadj²⁷⁷, qui est un homme politique algérien, fondateur du Parti du peuple algérien, du Mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques, et du Mouvement national algérien. Messali avait joué un rôle pionnier dans le processus menant à l'indépendance algérienne.

1.3.3 Portrait psychologique

Nous commençons cette partie par l'analyse du comportement de ce personnage. Nous pouvons ainsi constater dans cet extrait une transformation dans l'attitude d'El Hadj : « *El Hadj affectait le même air de vivacité et d'implacabilité juvéniles que l'autre jour, disposition si contraire à son humeur naturelle mais qui semble à présent faire partie de son tempérament* »²⁷⁸. Ce changement de conduite révèle un coté étrange et même fantastique chez ce personnage.

Sur le plan psychologique, El Hadj est dépeint comme étant calme et serein, sur le plan moral il est présenté comme étant bienveillant, sage et lucide. Ainsi la première chose qui attire l'attention dans le caractère de ce personnage, c'est sa faculté à garder son sang froid :

²⁷⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.98.

²⁷⁶ Ibid. p.99.

²⁷⁷ Jacques Simon, *Biographes de Messali Hadj*, France, Editions L'Harmattan, 2009, 232 p. p. 148.

²⁷⁸Ibid. p.98.

Nous sommes plusieurs dans l'échoppe [...] on parle d'autres gens, de fuites, de recaptures, de coups de main. [...] Je lorgne du côté d'El Hadj. L'inquiétude qui est au fond de notre gaieté ne l'atteint pas, de nous tous, il est le seul à demeurer en paix avec lui-même²⁷⁹.

Pendant que les autres sont soucieux, lui parvient toujours à garder sa placidité. La bienveillance d'El Hadj quand à elle apparaît dans le fait d'aider les autres, notamment dans l'épisode où ce dernier nourrit un mendiant, en le traitant avec respect, malgré la déchéance, et la disgrâce de ce dernier :

Je considère le vieil aveugle assis au milieu de la boutique : El Hadj lui donne à manger, le sert comme s'il était un monarque. Ce n'est pourtant qu'un méchant mendiant déchu. Il importe peu, semble-t-il, à El Hadj ; il n'en continuera pas moins, lui, à le traiter avec d'extrêmes égards²⁸⁰.

La gentillesse d'El Hadj apparaît aussi dans sa façon de se comporter avec la petite fille qui est entrée dans son magasin²⁸¹, le premier geste de cette dernière fut de mettre son petit poing dans la main d'El Hadj, puis de demander deux détonateurs, à ce dernier, puis d'éclater d'un rire, tout en dévisageant d'un air hautain les vieux hommes présent dans l'échoppe. La fille avait fait preuve d'insolence, et sa façon d'agir aux yeux du narrateur était impudente, mais malgré cela El Hadj s'était quand même conduit avec complaisance à son égard.

Enfin le silence dont El Hadj fait preuve à propos de tout ce qu'il sait, témoigne d'une grande sagesse, et le narrateur dit lui même que : « *Cet homme comprend les choses mieux que moi. Nafissa aussi est comme lui.* », Puis il ajoute : « *Son silence restitue effectivement aux choses leur vrai visage, les débarrasse des nuages qui les obscurcissent.* »²⁸². C'est d'ailleurs vers la fin du roman que le narrateur comprendra que El Hadj était au courant de tout ce qui se passait depuis le début, mais qu'il ne lui avait rien dit qu'après avoir jugé qu'il était digne de confiance, qu'il était prêt à rejoindre le maquis :

- C'est une grosse affaire bien plus grosse qu'on le croit. Les gens ne veulent pas l'admettre : il n'y aura pas d'arrangement ; ça ne s'arrêtera pas avant que la ville soit balayée. Ces paroles me prouvèrent qu'il me

²⁷⁹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.137.

²⁸⁰ Ibid. p.51.

²⁸¹ Ibid. p.49.

²⁸² Ibid. p.108.

savait désormais au courant. J'étais bouleversé. Lui qui ne m'en avait jamais rien révélé, il fit dès lors comme s'il eut de tout temps partagé son secret avec moi²⁸³.

Nous pouvons donc remarquer que les caractéristiques, morales et psychologiques d'El Hadj correspondent bien à celles d'un saint, ou bien d'un homme sage qui sait beaucoup de choses, un fait qui le fait correspondre aux savants et saints de Tlemcen.

1.3.4 Son lien avec le narrateur

El Hadj est après Nafissa, le seul capable de soulager la douleur et le tourment du narrateur :

Songeant à ce qu'il m'avait dit, j'étais tourmenté par ces souvenirs qui ne me lâchaient pas, et ne vis pas quitter son siège et se glisser derrière une espèce de tabernacle. Peu après, un marmonnement semblable à une prière me parvint. [...] El Hadj avait fini [...] Je ne sentais plus à présent le besoin de pleurer, j'avais retrouvé l'apaisement²⁸⁴.

La prière dans cet extrait, renvoi au thème de la religion, Ainsi nous pouvons comprendre que El Hadj avait prié pour soulager le narrateur de son angoisse, et de sa tristesse, lui *permettant* de retrouver la sérénité, et le calme. La thématique de la religion pourrait d'ailleurs aussi constituer une allusion aux hommes religieux de Tlemcen.

Par ailleurs El Hadj est le seul personnage dans le récit avec le quel, le narrateur arrive à avoir des discussions utiles, par l'échange de paroles pleines de clairvoyance, cela serait dû au fait que El Hadj soit un détenteur d'un savoir initiatique, qui n'est dévoilé que vers la fin comme nous l'avons déjà souligné, c'est les connaissances de ce dernier qui permettent d'ailleurs au narrateur de rejoindre la ville souterraine, et ainsi d'accomplir son ultime objectif.

1.3.5 Synthèse

Pour conclure l'analyse autour de ce personnage, nous pouvons constater que El Hadj est une allégorie de la sagesse et du sacré. Son nom est un emblème qui ne renvoie pas à une seule personne, mais à un groupe représenté par les nombreux hommes religieux, saints, et

²⁸³ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, pp.180-181.

²⁸⁴ Ibid. p.125.

savants, de Tlemcen. L'insistance sur son portrait psychologique, fait de lui un être abstrait, et les transformations physiques étranges qu'il subit, ainsi que le dédoublement de sa personnalité le rendent changeant. Par ailleurs El Hadj est entouré d'une aura mystérieuse, qui est parfois même sacrée, qui fait de lui un personnage véritablement fantastique.

1.4 Les quêtes du récit

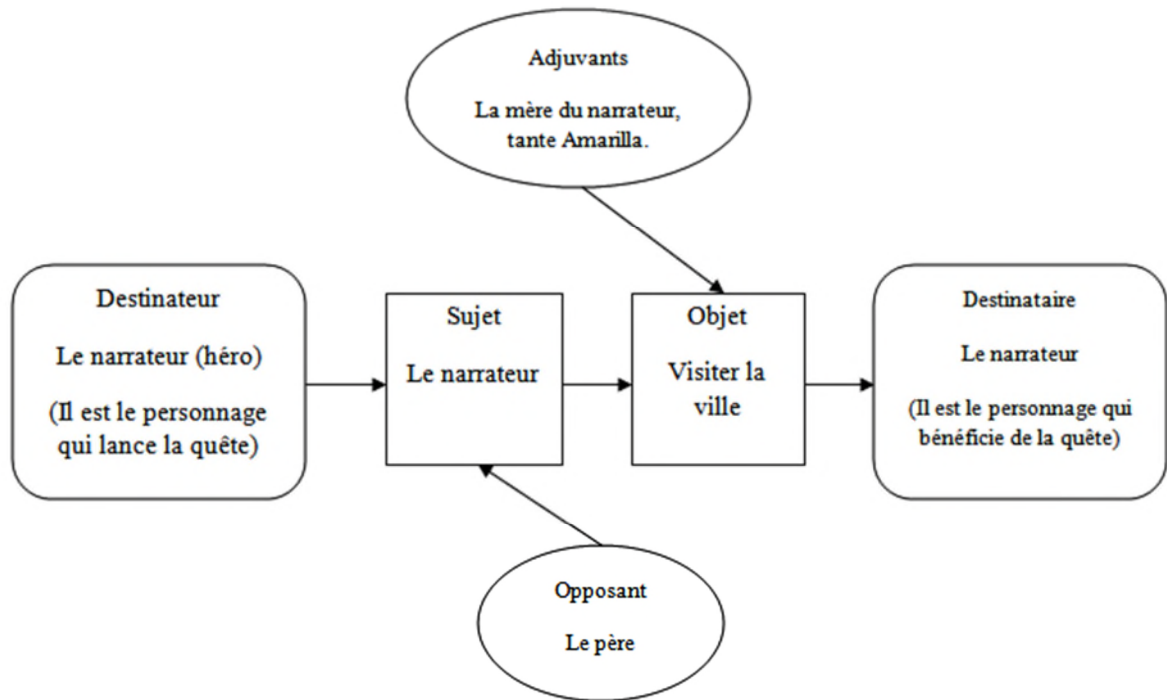
Nous pouvons diviser la quête du héros de *Qui se souvient de la mer* en deux fragments, le premier relate ainsi la quête du récit actuel, où le narrateur essaye d'entrer en contact avec un savoir qui va lui permettre de s'échapper de la ville qui est progressivement dépeinte comme une prison, pour rejoindre la cité souterraine. Tandis que le deuxième bout est lié aux souvenirs d'enfance du narrateur, dans laquelle ce dernier essaye de briser la clôture de la vie familiale monotone pour aller découvrir la ville. Nous pouvons ainsi distinguer deux quêtes principales, que nous allons à présent étudier en détails, en ayant recours à la méthode sémi-narrative de Greimas.

1.4.1 Passé : à la découverte de la ville

Pour commencer l'étude de cette première quête qui concerne les souvenirs d'enfance du narrateur, nous allons tout d'abord préciser les six actants qui composent le schéma actanciel de cette mission. Nous avons ainsi pu remarquer au cours de nos lectures que le narrateur remplit tout d'abord le rôle du sujet qui entreprend la quête, mais qu'il était aussi le destinataire qui lance cette quête, et le destinataire qui en bénéficie. Nous avons aussi noté que l'objectif du narrateur est de visiter la ville, et donc de sortir de la maison familiale, cependant un obstacle s'oppose à l'accomplissement de ce souhait. Cette difficulté est représentée par la figure du père, qui interdit à son jeune fils de sortir au delà de l'espace campagnard. En parallèle la visite de l'espace citadin est rendue possible, grâce à la mère du narrateur, et à la tante de ce dernier sans qui cette quête n'aurait pas pu être achevée.

Après avoir entouré les six actants, de cette quête du récit lié au passé, nous allons procéder à faire une analyse plus approfondie, pour démontrer l'itinéraire suivi par le narrateur, pour atteindre son objectif.

Nous traduisons les fonctions des personnages actants dans cette quête, par le schéma actanciel suivant :



La quête de la découverte de la ville est amorcée dès le cinquième chapitre du récit, plus précisément vers l'épisode analeptique qui retrace avec plus de précision l'enfance morne du héros au sein du foyer familiale. Le narrateur raconte²⁸⁵ ainsi comment il occupait ses journées en explorant les endroits cachés des ruines du château sur les quelles leur maison était construite. Cependant il se rendait compte que la fin de cette activité de découverte de l'espace qui entoure leur demeure, signifiait aussi son retour à l'intérieur de cette maison, et de son atmosphère étouffant qu'il détestait. Le seul moyen qui rendait possible l'évasion du narrateur de l'espace oppressant du foyer, était de monter sur la terrasse, l'endroit par le quel il lui était possible d'apercevoir « *les bois, les collines, les sources.* »²⁸⁶, lui permettant de mieux respirer, et de se sentir libre. C'est en ce lieu même, pendant une soirée d'été que le narrateur, fait la rencontre étrange d'un autre enfant qu'il n'avait jamais vu auparavant. Or c'est de cet événement que va résulter, un renforcement de la haine éprouvée par le narrateur envers leur maison, qui est responsable de son emprisonnement, mais surtout une volonté à « *rompre le cercle* »²⁸⁷ infernal de la monotonie, dans le quel il est captif. C'est ainsi que le narrateur se mit à attendre le retour de cet étranger qui serait peut être, la clé qui va lui permettre de découvrir la ville, or cela n'est possible que plus tard dans le récit.

²⁸⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 72.

²⁸⁶ Ibid. p.75.

²⁸⁷ Idem.

Le chapitre 6 retrace ainsi la première sortie vers la ville, d'ailleurs selon le narrateur cette occasion qu'il « *n'attendait pas pour si tôt* »²⁸⁸, s'était présentée à lui d'une façon hasardeuse, lors d'une visite de sa tante Amarilla. D'après le narrateur cette parente qui était venue les « *voir comme à l'ordinaire, ce jour-là, était restée à déjeuner, à l'encontre de ses habitudes.* ». En effet d'après les propos tenus par le narrateur nous pouvons comprendre qu'il était rare qu'Amarilla accepte une telle invitation, quoi que la mère du narrateur ait fait pour la retenir, et pourtant ce dernier dit que sa mère qui :

ne la laissait pas repartir sans épuiser à chaque coup les prières en usage pour retenir un hôte, mais quand, à la suite d'une telle insistance, même des étrangers se seraient inclinés, ma tante, elle, pour une raison qui [leur] échappait, se déroba à [leurs] invitations²⁸⁹.

Cette dernière avait ainsi consenti à rester déjeuner pour la toute première fois, un moment après le quel le père « *se retira dans sa chambre pour sa sieste coutumière.* »²⁹⁰. Le narrateur se préparait pour partir avec sa tante, et sa mère « *songeât à son mari comme un juge, elle négligea de le mettre au courant* » du départ de son fils, car elle craignait « *de le voir refuser du ton sec qui lui était habituel ce qu'elle avait déjà promis à sa sœur* ». Cependant cela n'était pas un problème, étant donné que Hamdi le métayer de la famille devait ramener le narrateur dans sa charrette avant que le père ne soit réveillé. Après un moment le narrateur découvre²⁹¹ enfin l'objet de ses convoitises, mais cette première découverte est un échec car cet événement est directement suivi par une blessure, qui lui cause une maladie qui dure pendant une année²⁹². La vraie découverte de la ville commence, après la mort²⁹³ du père du narrateur vers le chapitre 8 du roman, suivie du décès de la mère²⁹⁴, une tragédie qui suit le déménagement du narrateur qui a atteint l'adolescence²⁹⁵, chez sa tante à la ville, pour reprendre le commerce de son père.

²⁸⁸ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.88.

²⁸⁹ Ibid. p.88.

²⁹⁰ Ibid. p.89.

²⁹¹ Ibid. p.89.

²⁹² Ibid. p.94.

²⁹³ Ibid. p.122.

²⁹⁴ Ibid. p.126.

²⁹⁵ Ibid. p. 150.

1.4.2 Présent : la quête de vérité

Nous allons commencer l'étude de cette seconde quête, en précisant les six différentes facettes qui composent l'action dans le récit. Nous avons donc remarqué que le narrateur remplit toujours trois fonctions comme dans la première quête. Il est ainsi tout d'abord, le sujet de la quête, puis le destinataire qui établit la jonction entre le sujet et l'objet qui est dans ce cas la découverte de la ville souterraine, et enfin le destinataire qui en bénéficie à la fin.

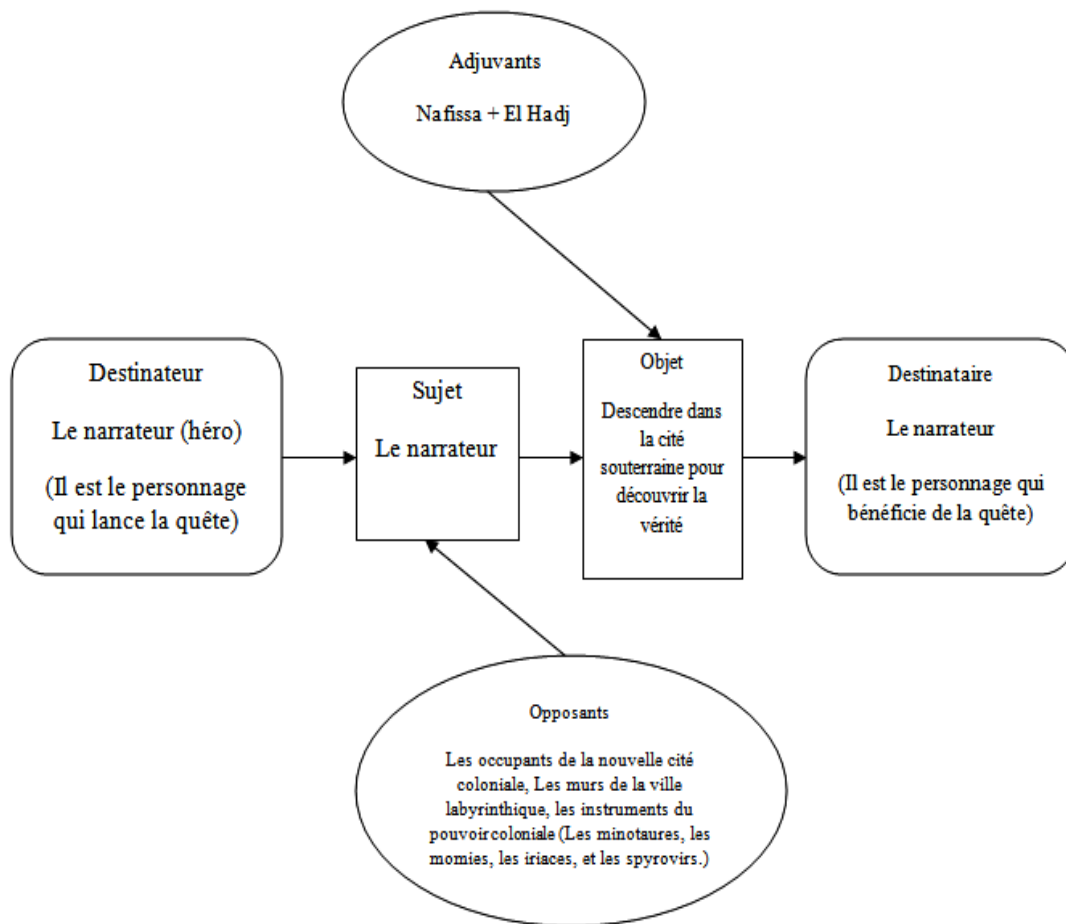
Le chemin que le narrateur prend pour arriver découvrir la vérité, est jonché par des obstacles qui sont représentés tout d'abord par les minotaures, les momies, et les iriaces. Cependant le vrai antagoniste n'est dévoilé que vers le milieu du récit, comme étant les habitants des constructions de la nouvelle cité, qui sont également connus sous le nom de "visiteurs" ou bien "les autres", ainsi toutes les créatures que nous avons citées ne sont que des gardiennes de la ville édifiée par l'ennemi.

Au cours de sa quête, le narrateur est tout d'abord aidé progressivement par sa femme Nafissa qui est détentrice d'un savoir initiatique, puis par son ami El Hadj qui possède lui aussi les connaissances nécessaires pour accéder à la ville souterraine qui est le lieu de la vérité, et ce fait est démontré comme tel dans cet extrait :

Les origines du soleil se dessinent en diagrammes fugaces sur notre terre qu'elles viendront un jour éteindre. Il ne restera plus alors qu'à gagner les hauteurs ou à découvrir les profondeurs. A nous, la vérité, nous qui ne vivons que dans cette attente !²⁹⁶.

Nous traduisons les fonctions des personnages actants de cette quête, dans le schéma actantiel suivant :

²⁹⁶ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.118.



Le narrateur décide de se détourner de la réalité, et de la dénigrer en essayant d'interpréter autrement ce qu'il voit, et ce qu'il entend. Le tout premier chapitre du roman démontre cela, étant donné qu'on retrouve le narrateur entrain de manger, dans la metabkha, un endroit qui s'apparente à un restaurant, quand un étrange personnage qui est désigné par "le type"²⁹⁷ apparaît. La présence de cet individu pousse le narrateur à s'interroger sur les motivations de ce dernier : « *que est ce qu'il manigançait ?* »²⁹⁸, ainsi que son identité : « *Le type, que est ce qu'il était ?* », cela a pour effet d'inquiéter le narrateur. Ce sentiment d'angoisse, était aussi dû aux silhouettes pales et doucereuses qui avaient commencés à errer dehors, c'était des minotaures armés de lance flammes. Les motivations du "type" deviennent plus claires qu'après quelques pages, en effet quand le narrateur sort de la metabkha, une explosion secoue la ville : « *une vaste clameur suivit l'explosion, et des minotaures, et d'autres passants tombèrent à trente mètres de moi. [...] Le type de la metabkha. Je pensai à lui ; il avait fait*

²⁹⁷**Note :** Personnage anonyme, qui serait remonté de la cité souterraine, dans l'objectif de lancer un assaut contre la nouvelle ville coloniale.

²⁹⁸Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 9.

son coup.»²⁹⁹. Le type serait donc remonté de la cité souterraine qui serait selon Charles Bonn une métaphore du maquis : « *Il y a un niveau « objectif » d'analyse de ce chapitre, comme de tout le livre : ce « type » vient de la « ville des profondeurs », c'est-à-dire du maquis* »³⁰⁰.

L'activité des minotaures à l'extérieure de la metabkha serait dû à la présence de ce 'type', les minotaure serait dans ce cas une métaphore de la force coloniale. L'origine du 'type' est d'ailleurs sous entendu quelques pages plus loin, dans le roman, plus précisément dans ce passage : « *Ceux des nôtres qui se sont réfugiés au fond des souterrains forés dans les assises mêmes de la ville lancent chaque nuit, maintenant, des attaques-surprises contre les bâtiments et se retirent aussitôt leur coup porté.* »³⁰¹, les habitants de la ville du sous-sol organisent de plus en plus d'assauts contre les nouvelles constructions, de la nouvelle ville coloniale, ce passage rappelle l'acte accompli par 'le type' au début du roman.

Après avoir subi ces attaques 'les autres' ou bien 'les visiteurs', qui sont également les occupants de cette nouvelle ville naissante, s'empressent de réparer les dégâts occasionnés, pour « *cachez leurs pertes* »³⁰², et donc dissimuler par la même occasion l'existence du mouvement de résistance, qui s'était organisé dans la ville souterraine, aux habitants de la ville d'en haut. Ce camouflage de réalité contribuerait peut être ainsi à déstabiliser ce mouvement qui ne pourra donc pas recruter d'autres membres, pour accroître sa force, mais éventuellement des informations concernant ces pertes finissent par fuiter, arrivant ainsi aux oreilles des habitants³⁰³. L'aveuglement dont le narrateur fait preuve, remplit sa vision d'illusions, et lui fait faire de fausses interprétations notamment sur la source des bruits qui proviennent d'en dessous de la ville, cela est démontré par son attitude qui consiste à « *Faire le sourd, le muet, l'aveugle* »³⁰⁴, ce qui aura pour effet de l'éloigner de plus en plus de la vérité, qui se trouve dans la ville souterraine.

Le mutisme, rend le narrateur passif, et incapable de s'engager, en participant au mouvement de résistance, dont le centre d'opération est la ville d'en dessous, cette discussion entre lui et son ami El Hadj en témoigne : « - *Ce qui m'est pénible, dis-je soudain, c'est de penser qu'on ne peut pas avoir d'émetteurs. [...] – Des émetteurs ? Il faut en donner d'abord*

²⁹⁹Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 25.

³⁰⁰ Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, éditée à Sherbrooke (Canada), Naaman, 1974, 251 p. « chapitre 1 : Terre et cité ».

³⁰¹Ibid. p. 79.

³⁰²Ibid. p. 80.

³⁰³ Ibid. p. 80.

³⁰⁴Ibid. p.9.

à ceux qui ont quelque chose à dire. »³⁰⁵. La réaction d'El Hadj envers les propos du narrateur, serait une preuve irréfutable que le héros du roman est un sujet inactif qui n'essaye pas de changer les choses.

Le silence du narrateur demeure jusqu'à la fin du roman, et réapparaît au moment où le narrateur conçoit une nouvelle science qu'il appelle « *la théorie du comportement des iriaces* »³⁰⁶. Cette dernière consistait à observer les déplacements de ces volatiles, un nouveau passe-temps qui le conduit finalement à découvrir un message codifié³⁰⁷ porté par un des iriaces, ce dernier contenait des informations à propos du sort réservé à la ville d'en haut. Le narrateur choisit cependant, de garder cette information secrète, par crainte de subir des représailles, quand les habitants de la ville sauront ce qu'il faisait. Cela démontrerait un refus du narrateur à s'engager.

Au cours de sa quête, le narrateur est tout d'abord assisté par El Hadj, mais cette aide n'est pas immédiate, étant donné que cela vient de façon progressive dans le récit. En effet les nombreuses discussions entre ce personnage et le héros, permettent à ce dernier de dissiper les illusions³⁰⁸ qui l'empêchent de voir la vérité telle qu'elle est. D'autre part le narrateur n'aimait pas trop se souvenir de son passé : « *Entre ce passé et ma vie actuelle, j'avais la certitude que plus un lien ne subsistait, que tous les fils étaient rompus, et je n'éprouvais aucun désir de voir ressusciter ce qui avait sombré dans l'oubli.* »³⁰⁹. Toutefois El Hadj représentait un pont d'attache qui le reliait à ce passé perdu : « *C'est la raison pour laquelle j'eus envie de reprocher à El Hadj de me laisser entrer et m'asseoir dans son magasin. C'était me laisser me souvenir, me reconnaître !* »³¹⁰, le narrateur se rend donc compte, que les souvenirs représentaient un moyen pour lui de se rapprocher de son objectif qui est de se reconnaître, et donc par le même occasion d'accéder à la vérité.

La découverte de cette vérité, est rendue difficile tout d'abord par la présence des minotaures qui deviennent des momies vers la fin du troisième chapitre. Ces créatures d'outre-tombe sont les « *singulières gardiennes* »³¹¹, qui gardent les moindres recoins, et carrefours de la ville labyrinthique, obligeant ainsi les habitants de faire d'énormes détours. Vers le début du chapitre 7, les momies sont dépeintes comme des créatures infernales qui

³⁰⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 49.

³⁰⁶ Ibid. p. 133.

³⁰⁷ Ibid. p. 144.

³⁰⁸ Ibid. p. 108.

³⁰⁹ Ibid. p. 52.

³¹⁰ Ibid. p. 128.

³¹¹ Ibid. p. 166.

transforment³¹² tout ce que leur regard perçoit en pierre. Les iriaces représentent l'autre obstacle rencontré par le héros, ces volatiles sont les gardiens de la cité coloniale bâtie par "les autres", le narrateur dit qu'il va rarement « voir la nouvelle cité ; pour diverses raisons, la moindre n'étant pas la crainte d'être soulevé et emporté par les iriaces qui, régulièrement, fondent sur les curieux. »³¹³. Vers la fin du roman, le narrateur se rapproche de plus en plus de son objectif, et se rend compte que c'est son attachement pour la ville d'en haut, qui le rend incapable de rejoindre celle d'en bas.

Mais malheureusement ce constat vient trop tard, car le narrateur est déjà, ainsi que les autres habitants pris au piège à l'intérieur, entre ses murs qui « s'acharnent à persécuter, à mettre la population entre parenthèses sous l'œil même des nouvelles constructions. »³¹⁴. La ville de la surface, suffoquée par la nouvelle cité bâtie par "les autres" devient donc, après les iriaces, les spyrovirs, et les minotaures, l'opposant final du narrateur qui se dresse entre lui et la vérité.

C'est aussi à ce moment là du récit que surgit un nouvel espoir, quand Nafissa offre au narrateur une rose scintillante³¹⁵, avant de disparaître dans les profondeurs³¹⁶. Le narrateur comprend bien l'utilité de cette fleur, qui représente, tout d'abord le savoir initiatique, cependant il ne sait pas comment s'en servir, mais aussi qu'elle est la clé qui ouvre le passage vers la ville souterraine. La disparition de Nafissa est directement suivie, par un autre événement étrange, une nuit au cours duquel la substance toute entière du narrateur, est aspirée par « une sorte d'éponge énorme, fade, poisseuse »³¹⁷, Charles Bonn³¹⁸ interprète cela, en disant qu'afin que le narrateur puisse poursuivre le savoir laissé par Nafissa, il doit d'abord perdre sa propre opacité.

Au cours du jour qui suit cet étrange incident, le narrateur décide de s'engouffrer dans les souterrains de la ville d'en haut, un endroit qu'il n'avait jamais visité auparavant. Ce lieu recèle le bureau d'Osman Samed. La première rencontre³¹⁹ avec ce personnage n'aboutit à rien étant donné que le narrateur est comme invisible aux yeux d'Osman, estimant alors que sa visite était inutile le héros fait le chemin inverse pour retourner à la ville. Le narrateur ne

³¹² Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.100.

³¹³ Ibid. p. 96.

³¹⁴ Ibid. p. 177.

³¹⁵ Ibid. p. 165.

³¹⁶ Ibid. p. 167.

³¹⁷ Ibid. p.168.

³¹⁸ Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, 273 p. « Les étapes d'une quête de connaissance. La ville et son envers ».

³¹⁹ Ibid. pp. 169-170.

pouvant pas s'empêcher de « *penser que de nouveaux secrets [lui] seront révélés* »³²⁰, cherchera au cours du dernier chapitre du roman, par tout les moyen à retrouver le chemin vers le bureau d'Osman, mais sans succès étant donné que depuis cette visite le narrateur a l'impression que « *les murs se rejoignent derrière [lui], comme si devinant [ses] intentions ils essayaient de [le] tenir en échec, de faire en sorte que ce retour devienne à jamais impossible.* »³²¹. Cependant le narrateur réalisera vers la fin du roman qu'au lieu d'essayer de revoir Osman Samed, il aurait plutôt dû consulter son ami El Hadj qui savait tout depuis le début :

Du coup, l'activité d'El Hadj m'apparut clairement. Et moi, aveugle que j'étais, qui avais placé mes espoirs en cet Osman Samed, alors qu'à portée de main, dans un endroit que je fréquentais depuis des années... [...] J'étais bouleversé. Lui qui ne m'en avait jamais rien révélé, il fit dès lors comme s'il eut de tout temps partagé son secret avec moi³²².

Suite à cette révélation le narrateur, est mené par un garçon vers la ville des profondeurs, lui permettant ainsi d'être sauvé du funeste destin, réservé à la ville de la surface, achevant par la même occasion sa quête, en pénétrant dans l'endroit qui détient le savoir ultime. Une cité souterraine qui d'après le narrateur, « *ne connaît pas de limites* », selon lui cette dernière « *plonge ses racines non pas dans le sol, au sens restreint du terme, mais d'une façon générale, dans le monde, avec lequel, par une infinité de conduits, d'antennes, elle entre en communication comme jamais ne l'a fait la ville de l'air* »³²³. qui devient ainsi l'endroit de la connaissance, et de la liberté ultime.

1.4.3 Synthèse

Après avoir étudié les deux quêtes effectuées par le héros, nous avons constaté qu'elles étaient liées, à deux chronologies du récit. Nous avons ainsi pu remarquer que l'objectif dans le passé est un désir de quitter la maison qui est un espace clos, pour visiter un espace plus ouvert qui est représenté par la ville. Tandis que le but du narrateur dans le récit actuel, est de découvrir ce qui se passe réellement dans la ville qui est à présent progressivement encombré par la présence de la nouvelle ville. L'accomplissement de cet objectif n'est possible qu'en visitant la cité souterraine qui est plus vaste et plus libre que la ville d'en haut. Etant située

³²⁰Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.171.

³²¹Idem.

³²²Ibid. p. 181.

³²³ Ibid. p.185.

sous la ville de la surface, cette dernière représente l'endroit de la vérité, et de la connaissance ultime. Nous pouvons donc remarquer qu'il y a un point commun qui crée une liaison entre les deux objectifs, qui est le désir d'être plus libre. Nous pouvons ainsi dire que ces deux missions, sont deux fragments d'une seule et même quête, qui est une métaphore du désir d'émancipation de tout peuple opprimé, de devenir libre, un souhait qui fait naître une volonté de révolution, qui n'est possible qu'en rejoignant le maquis, qui est représenté dans ce roman par la cité souterraine.

2. Temps et espace

Notre objectif au cours de cette analyse centrée autour de l'espace et du temps, est de démontrer l'aspect surréaliste de ces deux dimensions, de notre corpus. Nous allons ainsi tout d'abord étudier les différents lieux parcourus par le héros du roman, tout en exposant l'aspect onirique et fantastique, de certains endroits. Par ailleurs nous allons nous intéresser à l'analyse des chronologies présentes dans le récit, ainsi que la temporalité de l'univers romanesque, tout en déterminant en quoi est-ce que ces éléments participent à l'apparition du fantastique, et de la science-fiction.

2.1 L'espace

Selon Vincent Jouve³²⁴, étudier l'espace d'un point de vue poétique, c'est tout d'abord examiner les techniques et les enjeux de la description, car chaque tableau descriptif, se présente comme l'« expansion » d'une « dénomination », dans la mesure où cette dénomination qui est développée par le passage descriptif, fonctionne comme le « thème ». L'espace dans *Qui se souvient de la mer* se divise en deux domaines, le premier est celui de la ville qui fait partie du présent du narrateur, le deuxième quant à lui est représenté par la campagne, qui est uniquement évoqué à travers ses souvenirs. Nous allons donc entreprendre cette étude par, un recensement des endroits présents dans la ville, pour cela il suffira de retracer le parcours du narrateur dans le récit.

2.1.1 La ville, un espace clos et surréaliste

Le tout premier lieu de la ville qui est évoqué dans le récit, est "la metabkha" dans la quel se déroulent les premières scènes du roman. D'après ces descriptions : « *le patron regarda et se retourna vers les fourneaux* », « *metabkha au plafond bas et enfumé, aux murs tachés de*

³²⁴ Vincent Jouve, *poétique du roman*, p.51. Ouvrage mentionné : Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.

graisse [...] », « Des clients entrèrent [...] Ils discutèrent avec le patron pour savoir ce qu'ils mangeraient [...] »³²⁵.

Cet endroit s'apparente à une gargot, et l'activité principale dans ce genre d'endroit, est la restauration, la consommation, et surtout la cuisine, qui est une activité particulièrement culturelle. Celle-ci est liée aux traditions et aux savoir-faire locaux qui permettent les échanges et le partage. Au début du roman le narrateur mentionne qu'il était entrain de manger de la "harira"³²⁶, qui est une soupe traditionnelle d'Algérie et du Maroc d'origine andalouse. C'est un plat constitué de tomates, de légumes secs, de viande et d'oignon, qui est notamment préparé pendant le mois du Ramadhan³²⁷.

Le deuxième lieu évoqué dans le récit actuel, est la maison collective où habite le narrateur accompagné par sa femme et ses deux enfants, ainsi que d'autres familles. Ce lieu est parfois comparé à une grotte, que le narrateur qualifie de « *havre de paix* »³²⁸. Selon Gaston Bachelard la grotte, ou bien la caverne est un endroit de retrait, et de gestation, Bachelard décrit cet espace en disant :

Grotte, onirisme du sommeil tranquille des chrysalides. La grotte est plus qu'une maison, elle reste un lieu magique et un archétype agissant dans l'inconscient de tous les hommes. Elle est enracinement dans la terre et ressourcement à la mère³²⁹.

Au cours du récit le narrateur visite aussi d'autres endroits comme l'échoppe d'El Hadj. Ce lieu représente un autre pont d'attache qui lie le narrateur avec les temps de sa jeunesse, et qui lui permet de se souvenir, c'est dans cet endroit que le narrateur rencontre "Salah" un mendiant³³⁰ qu'il connaissait quand il était enfant. Le magasin devient donc un moyen pour l'évocation des souvenirs.

Au cours de son errance à travers la ville le narrateur visite d'autres endroits, comme le "boulevard du centre", qui est décrit dans ce passage : « *Je pris le boulevard du centre, paisible, avec ses grosses banques, son Hôtel des postes, ses platanes sous un ciel léger nu.* »³³¹, ou bien le Médresse qui figure comme le centre nerveux au quel tout les couloirs du labyrinthe sont connectés : « *Chacun chaque galerie s'entend, sa vie propre, reliée toutefois*

³²⁵ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, pp. 169-170.

³²⁶ Ibid. p.9.

³²⁷ A.B, *Parfums de traditions*, Liberté Algérie, publié le 08-11-2004, à 09:48.

³²⁸ Ibid. p.139.

³²⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : librairie José Corti, Édition numérique de Daniel Boulagnon, 1982, 343 p. p.202.

³³⁰ Ibid. p. 50.

³³¹ Ibid. p. 114.

par d'invisibles fils au reste, notamment au centre nerveux que nous nommons Médresse »³³², c'est aussi le lieu où le labyrinthe semble être le plus actif comme nous pouvons nous en rendre compte grâce à ce passage : « Beaucoup de personnes courent au Médresse. [...] je comprends de quoi il retourne : les murs refoulent la population. Jusqu'ou iront-ils ? Et où se réfugier ? Pendant qu'ils vomissent les gens d'un coté, ils les enveloppent de l'autre [...] »³³³.

Le Médresse³³⁴ du roman est un espace référentiel, qui renvoi à la ville de Tlemcen. "El-Medress" connu aussi sous le nom de "El-Mawkaf", figure parmi les quartiers de la vieille médina de Tlemcen, l'endroit où se trouve la casbah tlemcénienne qui prête les traits de sa structure au Labyrinthe dans le roman. "El-Medress", et "la Souiqa", qui est également citée dans le roman sous le nom de "Souiqa"³³⁵ sont des endroits liés, à la "Quaiçaria"³³⁶, qui est le grand marché de la ville romanesque, qui existe aussi réellement à Tlemcen, c'est le lieu où les habitants font leurs achats notamment à l'approche du mois de Ramadhan. Par ailleurs, nous pourrions aussi remarquer que d'autres lieux situés à Tlemcen ont été mentionnés dans le roman, nous pourrions ainsi citer : Remchi, Lalla Seti et Moghnia, ainsi que Tafrata³³⁷, mais aussi d'autres lieux en Algérie comme "Ouahrane" qui renverrait à la ville d'Oran.

Dans le roman la vieille citée de la surface, est progressivement absorbé par la nouvelle ville coloniale, qui est entrain de naitre en son centre³³⁸, édifée par l'envahisseur représenté par "les autres". Cette ville où les nouvelles constructions continuent de foisonner sans cesse, oblige les habitants à vivre confinés dans un espace de plus en plus étroit, leur ôtant ainsi toute liberté de mouvement :

Apprendre à vivre sans bouger, dans un espace restreint, de plus en plus restreint, un trou, à respirer à peine, ne pas soulever sa poitrine ni faire le moindre bruit, rêver peut-être, mais non vouloir : l'anéantissement, ce à quoi nous sommes promis dans un proche avenir³³⁹.

³³²Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 24.

³³³ Ibid. p. 130.

³³⁴ Nos propos sont appuyés par l'article journalistique suivant : M. Zenasni, *Quel avenir pour la médina d'El Medress ?* Publié en ligne dans : *Le soir d'Algérie*.

³³⁵Ibid. p.17.

³³⁶ Ibid. p. 151.

³³⁷ Ibid. p. 13, p.14, p.106.

³³⁸Ibid. p.56.

³³⁹Ibid. p. 132.

Nous retrouvons dans ce précédent extrait, un argument de taille qui prouve que l'espace de la ville est véritablement clos, et d'après Fabienne Claire Caland qui est une chercheuse en littérature et mythologie comparées :

Au XIX^{ème} siècle, la littérature fantastique emboîte le pas aux romans noirs, dans lesquels l'espace est circonscrit en trois carcans : le labyrinthe pour se perdre, la prison pour s'enclorre et la ruine pour mourir. Un siècle plus tard, la répartition spatiale génère toujours la peur de l'étouffement avec les caves et les caveaux, les cellules et les chambres, les maisons et les palais, même les pyramides, comme dans certaines nouvelles de H.P. Lovecraft. Mais à la peur de l'étouffement peut se substituer la peur de la dilution car ces lieux clos s'articulent avec les lieux ouverts, autre héritage des romans noirs codifiés par E. Burke³⁴⁰.

Le fait que la ville soit donc un espace fermé, participe à faire d'elle un espace fantastique de prédilection. Par ailleurs nous pouvons observer que l'itinéraire du narrateur dans la ville est circulaire, il commence et s'achève chez lui (grotte), et si au début du roman, le brisement du cercle paraît possible, étant donné que El Hadj avait même proposé cette solution³⁴¹, cela devient impossible vers la fin du roman. Le narrateur semble d'ailleurs constater par lui-même que la ville est devenue une prison : « *la ville : elle me tenait prisonnier avec des centaines de milliers d'autres, enterrés sous ses murs* »³⁴², dont les murs constituent les barreaux. D'un autre côté l'avenir de la ville était décidé dès la deuxième page du roman : « *Un client se leva. Il enfonça la main dans la poche de sa blouse, s'approcha du comptoir, un sursis était accordé à la ville* »³⁴³. La sentence que la mer allait prononcer vers la fin du roman, était juste en suspension. Les personnages du roman ainsi que les lecteurs sont progressivement prévenu, par des signes que cela n'allait pas tarder, notamment par le message³⁴⁴ porté par les iriaces, qui découvre par le narrateur. Celui-ci comportait une demande d'abandon de la ville.

L'espace citadin devient donc par ce fait soumis au destin et à la fatalité, ce qui fait de la ville un espace tragique. Le narrateur devra donc briser ce cercle représenté par la cité d'en

³⁴⁰ Fabienne Claire Caland, *Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique*. In : *Littérature & Espaces : Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, et Daniel-Henri Pageaux, Université de Limoges, France, 2001.

³⁴¹ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.55.

³⁴² Ibid. p. 175.

³⁴³ Ibid. p. 10.

³⁴⁴ Ibid. p. 144.

haut, en plongeant dans les profondeurs pour atteindre la ville souterraine, qui est le tout dernier endroit visité dans le roman. Selon Jean-Pierre Bayard :

Le monde souterrain, par sa richesse infinie et inviolée, hante l'imagination de l'homme. Ce domaine mystérieux ne se révèle que rarement ; la caverne obscure et profonde, aux bruits étranges, inspire la terreur et la superstition. Il faut interroger ces bouches de l'enfer, examiner ces grottes où l'homme a parfois dessiné son rêve et son émoi, il faut prier devant la Vierge noire, accessible après un long parcours, un labyrinthe où l'eau souterraine serpente et luit dans les ténèbres. Il faut visiter les entrailles de la Terre-Mère et en revenir transfiguré : tout au long de cet ouvrage, l'auteur aborde le thème de la descente de l'Esprit dans la matière et sa lente cristallisation³⁴⁵.

Le narrateur rejoint cet espace vers la toute fin du roman, juste au moment où la ville de la surface subit le châtement de la mer, en se faisant engloutir sous les flots.

2.1.2 La campagne, et la maison angoissante

Après avoir analysé les lieux existant dans le récit actuel, nous allons maintenant étudier la campagne, et les autres endroits cités au cours des souvenirs du narrateur. Le nom de l'endroit où se trouve la campagne n'est pas cité dans le texte, néanmoins le narrateur fait quand même une description des lieux qui entourent la maison de ses parents :

La vue des champs ensoleillés qui s'étendaient à l'infini provoquait en moi une sauvage exaltation. Le ciel touchait à des lointains si profonds qu'il était agité d'un perpétuel frémissement. Des marronniers d'inde projetaient leurs ombres contre les murailles à créneaux, garnies de tourelles, d'embrasures et d'un chemin de ronde, de notre maison édifiée sur un château aux trois quarts en ruine. Des gerbes de senteurs végétales s'élevaient dans l'air tranquille³⁴⁶.

Cette description est faite, depuis la terrasse du foyer familiale, qui est elle même construite « sur un château aux trois quarts de ruine ». La terrasse est la partie de la maison où le narrateur se sent le plus libre, alors que l'intérieur de la maison est synonyme d'enferment, ces extrait confirment ce fait :

³⁴⁵Jean-Pierre Bayard, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Paris, édité par Véga, 2009, 336 p.« résumé du livre ».

³⁴⁶ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, pp. 35-36.

Ensuite, il me fallait redescendre. Les salles m'ouvraient leur domaine nocturne. [...] Le silence y dormait, débordant de toutes parts. », « N'eussé-je connu que cette oppression, j'aurais sûrement gardé pour notre maison, avec son domaine, une rancune inaltérable [...]»³⁴⁷.

Le foyer familial est dépeint comme un cercle³⁴⁸ qui emprisonne le narrateur, qui n'avait qu'une seule solution pour en échapper. La première était de monter sur la terrasse, la deuxième était de d'aller dans la ville qui se trouvait au-delà des collines vertes, un endroit qui lui était interdit³⁴⁹, du moins jusqu'au moment où sa tante l'emmène avec elle pour le visiter. La description des lieux perçus par le narrateur durant sa première visite de la ville, est démontrée dans cet extrait :

Empruntant, ma tante et moi, la longue allée bordée d'orangers, de mûrier et de micocouliers, qui traversait le domaine, nous débouchâmes dans la grande route, une voie d'une belle largeur dont les pavés plis et noirs étaient nivelés. De chaque côté, à intervalles réguliers, des platanes joignant leur feuillage en une ogive vertigineuse au-dessus de nos têtes. J'allais à la ville pour la première fois.³⁵⁰

Par ailleurs nous pouvons remarquer que le même endroit est déjà cité, et décrit dans le récit actuel, une page avant la description précédente :

Ce quartier ne remue qu'une chair inconsistante, son sang et ses pensées, naguère si riches, ne forment qu'une boue grise répugnante, des rues, jadis chemins d'un rêve où l'on se reconnaissait soi-même, ne subsistent que les dépouilles³⁵¹.

Cette deuxième description est une preuve, des effets dévastateurs du combat qui règne dans la ville du récit actuel. Pour finir, nous constatons que le foyer familial dans le quel le narrateur avait passé son enfance, est donc lui aussi un espace clos, et ce détail contribue à en faire un espace fantastique.

³⁴⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 36.

³⁴⁸ Ibid. p. 75.

³⁴⁹ Ibid. p. 73.

³⁵⁰ Ibid. p. 88.

³⁵¹ Ibid. p. 87.

2.1.3 Synthèse

Pour conclure cette étude autour de l'espace romanesque, nous pouvons tout d'abord remarquer que Dib a procédé au brouillage d'une dimension qui détermine notre existence, cette dernière est représentée par l'espace. La ville qui est le lieu des péripéties du récit actuel, ainsi que la campagne qui figure comme un domaine lié au passé, sont ainsi des espaces génériques, et sans nom. Par ailleurs n'oublions pas de rappeler que des noms géographiques, ainsi que des mots arabes, avaient été mentionnés dans le texte, ces termes contribuent comme nous l'avons déjà dit, à préciser la spécificité locale. Le manque de détail à propos du nom de la ville serait quant à lui intentionnel, car le but du romancier serait justement de perturber les coordonnées spatiales, pour ainsi rendre l'univers romanesque étrange, et même sibyllin. À tout cela vient s'ajouter le fait que la ville du récit actuel soit un espace mythologique, qui est dépeint comme un labyrinthe, une ville qui est tout d'abord un espace onirique, par la présence de la grotte, et de la ville souterraine. La ville et la maison des parents du narrateur qui se trouve à la campagne, convergent autour d'un point commun, en effet elles sont toutes les deux des espaces fermés, et donc fantastiques, mais aussi des lieux qui seraient relatifs à la littérature de la science-fiction car ils abordent la thématique du "huis clos", qui a également su s'imposer en tant que sous genre, de cette littérature.

2.2 Le temps

D'après Vincent Jouve³⁵² dans sa poétique du roman, l'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations du temps de l'histoire, qui est mesurable en siècles, années, jours, et heures, avec le temps du récit qui peut être mesuré par le nombre de lignes ou de pages. Nous allons donc commencer cette étude du temps, par une analyse de l'ordre chronologique des événements dans le récit, puis la vitesse de narration. Nous conclurons notre étude par une analyse de la temporalité du monde romanesque, pour démontrer l'aspect surréaliste qui se dégage du temps, et sa fonction symbolique dans le récit.

2.2.1 L'Ordre : souvenirs, et anticipation

D'après le livre intitulé *Poétique du roman* de Vincent Jouve, l'étude de l'ordre³⁵³ chronologique dans un récit, s'intéresse aux rapports entre l'enchaînement logique des événements présentés, et l'ordre dans les quels ils sont racontés. Nous pouvons ainsi

³⁵² Vincent Jouve, *poétique du roman*, p. 43. Ouvrage cité : Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 288 p.

³⁵³ Ibid. p.49.

dégager deux chronologies dans le récit de *Qui se souvient de la mer*, la première étant celle du temps actuel où se passent la plupart des événements du récit. Tandis que la deuxième est liée au passé du narrateur, qui est présentée sous forme de souvenirs des temps anciens de son enfance. Ces souvenirs sont évoqués de façon fragmentaire, ils surgissent dans le récit actuel par l'intermédiaire d'un autre personnage et parfois même par la simple visite d'un lieu.

Genette désigne les discordances liées au temps dans son livre intitulé *Figure III*, par le terme « *anachronie* », ce désordre chronologique peut être divisé en deux sortes, le premier est appelé « *prolepse* », qui est une anachronie d'anticipation qui consiste à évoquer un événement à venir, tandis que la deuxième anachronie est appelée « *analepse* », celle-ci consiste à revenir sur un événement passé. Au cours des analyses que nous avons effectuées sur notre corpus, nous avons décelé un nombre important d'analepses, et la toute première que nous pouvons citer, se trouve au début du premier chapitre du roman.

Dans ce premier retour en arrière, le narrateur repense à son enfance, dans la compagnie et la transition se fait à l'aide de ce passage : « *Je repensai à ma vie dans la compagnie, à des temps anciens, à mon enfance* »³⁵⁴, la présence du « type » dans la *metabkha*, serait l'élément qui a déclenché ce souvenir. La deuxième *analepse* du récit, se trouve une vingtaine de pages plus loin, et le passage au passé se fait par l'utilisation de l'adverbe « Jadis », et dans ce cas c'est la mer qui est le moyen par lequel le narrateur se souvient :

Un jour, je reviendrai plus longuement sur ce rôle de la mer [...] A l'époque je ne me rendais pas compte de son attachement [...] c'était juste si je me doutais qu'elle portait encore autre chose, que je ne comprenais pas, au fond d'elle. [...] Jadis dans ma famille [...] ³⁵⁵.

La troisième *analepse* est déclenchée par la présence de « Salah » le mendiant : « *mon regard tombe sur un vieux mendiant surgissant de cette foule. [...] Tout gosse, courant dans les rues, je me trouvais souvent dans le groupe de mioches qui trottait à ses trousses [...]* »³⁵⁶, après avoir marquée une suspension, dans ce souvenir le narrateur reprend à la page suivante : « *Je me trouvai à plusieurs reprises dans le groupe de gamins qui le talonnaient [...]* ». La rencontre du narrateur avec le mendiant semble faire resurgir d'autres souvenirs, notamment ceux de sa défunte mère.

³⁵⁴ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 12.

³⁵⁵ Ibid. p. 35.

³⁵⁶ Ibid. p. 50.

Le retour vers le passé, qui suit³⁵⁷ retrace la période d'enfance mélancolique du narrateur, au sein de la maison familiale, ainsi que sa rencontre avec un autre enfant mystérieux aux pieds nus, l'évocation de ce souvenir est en relation directe avec la présence de Nafissa dans le récit actuel dans la page précédente. Le cinquième souvenir³⁵⁸, retrace le moment où le narrateur visite la ville pour la première fois, cette analepse aurait été déclenchée, car le narrateur avait visité une ruelle dévastée dans le récit actuel, celle-ci représente le premier endroit qu'il avait vu au cours de sa toute première visite de la ville dans le récit des souvenirs. Dans la sixième analepse³⁵⁹ le narrateur raconte la mort de ses parents, le souvenir est suspendu pour un retour dans le présent, où le narrateur est assis dans l'échoppe d'El Hadj, entrain de discuter avec ce dernier, El Hadj serait donc un autre élément qui contribue à l'évocation du passé.

La transition vers le dernier souvenir du narrateur est marquée par ce passage : « *Atteignant l'adolescence, je ne voulais pas, déjà, laisser passer l'heure de ma chance.* ».³⁶⁰ Chronologiquement cette analepse est située après la mort des parents du narrateur, elle est consacrée à raconter la période d'adolescence du narrateur, où ce dernier déménage en ville, pour y ouvrir le magasin laissé par son défunt père, cette réminiscence du passé marque la fin du récit de jeunesse du narrateur mais aussi celle du magasin.

Contrairement aux analepses, les prolepses sont très rares dans le texte, nous avons ainsi pu identifier une seule qui se trouve au début du chapitre 8, plus précisément dans cet extrait : « *Des signes mystérieux m'avaient préparé à la fin de ce monde.* »³⁶¹, ajoutons à cela la mention du terme 'prescience'³⁶² deux pages après. À partir de ce passage nous pouvons donc comprendre, que le narrateur prévoit un avenir qui se produit véritablement vers la fin du roman, les signes étant les éclipses imprévues, les ouragans dévastateurs, et les sécheresses apportées par les vents impétueux.

2.2.2 Vitesse narrative

Selon Vincent Jouve³⁶³ dans sa *Poétique du roman*, l'étude de la vitesse permet de réfléchir sur le rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements. Nous allons donc évaluer la

³⁵⁷ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 72.

³⁵⁸ Ibid. p. 88.

³⁵⁹ Ibid. p. 122.

³⁶⁰ Ibid. p. 150.

³⁶¹ Ibid. p. 115.

³⁶² Ibid. p. 117.

³⁶³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, p. 45.

vitesse narrative du roman de Dib, tout d'abord en relevant quelques exemples des temps d'arrêts marqués dans le récit.

La scène³⁶⁴ donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'épisode et le temps qu'il met à se dérouler. L'échange de propos entre le narrateur et d'autres personnages, peut être considéré comme un exemple de scène comme nous pouvons le constater dans cet extrait : « - ... *Il n'y a plus de loi, voilà ! [...]* – *Pourquoi font-ils tant de mal ; qu'est-ce que tu en pense ? [...]* – *Quoi, que s'est-il produit ? Crié-je hors de moi.* »³⁶⁵.

La pause³⁶⁶ désigne les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire. La description peut être considérée comme une pause narrative, nous pouvons ainsi citer la description d'un personnage, démontrée dans cet extrait : « *Hamou semble très abattu. Je l'examine avec plus d'attention : la figure couverte de moisissures, de mousses, les yeux entourés de marne grise, comme il a l'air usé ! Il saisit mon regard.* »³⁶⁷, ou bien la description d'un endroit :

Le ciel touchait à des lointains si profonds qu'il était agité d'un perpétuel frémissement. Des marronniers d'Inde projetaient leurs ombres contre les murailles à créneaux, garnies de tourelles, d'embrasures et d'un chemin de ronde, de notre maison édiflée sur un château aux trois quarts en ruine. Des gerbes de senteurs végétales s'élevaient dans l'air tranquille³⁶⁸.

La scène, et la pause contribuent donc au ralentissement du récit, toutefois l'ellipse produit un effet contraire. Selon Vincent Jouve³⁶⁹ : « *l'ellipse constitue un moyen d'accélération maximale, ce procédé correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous silence* ».

Nous pouvons ainsi citer l'extrait suivant : « *Ma maladie avait duré presque un an ; je commençais à guérir.* »³⁷⁰, en plus d'un autre passage situé au début du chapitre 8 : « *Il ne nous restait qu'à serrer les dents et attendre qu'une nouvelle expérience de ce genre eut lieu. (Deux semaines ont passé depuis lors. L'éclipse ne s'est pas renouvelée. Mais elle se renouvellera.)* »³⁷¹. En plus de deux autres extraits que nous avons respectivement relevé vers le neuvième et le dernier chapitre du roman : « *Le même vent à continué à souffler et, après*

³⁶⁴Vincent Jouve, *Poétique du roman*, p. 45.

³⁶⁵Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 47.

³⁶⁶ Ibid. p. 46.

³⁶⁷ Ibid. p. 47.

³⁶⁸ Ibid. p. 36.

³⁶⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, p. 46.

³⁷⁰ Ibid. p. 94.

³⁷¹ Ibid. p. 117.

*trois jours, la ville en sort complètement desséché. »*³⁷², « *Sans nouvelles de la mer, depuis deux semaines... »*³⁷³.

2.2.3 Une temporalité symbolique du fantastique

Nous allons consacrer cette dernière partie de notre analyse autour de dimension temporelle, à l'étude de la temporalité du monde romanesque créé par Dib, pour démontrer le côté fantastique, et donc surréaliste du temps, et la fonction symbolique qu'il véhicule.

Le côté fantastique du temps se manifeste vers la fin du septième chapitre du roman, il est présenté comme des métamorphoses, ou bien des anomalies temporelles, qui apparaissent comme des successions aléatoires entre le jour et la nuit. L'exemple de ces changements qui est le plus frappant, se situe dans un épisode où le narrateur rend visite à son ami El Hadj pendant la matinée. Le narrateur fait remarquer que ce n'est encore que le début de la journée : « - *Je comprends qu'il fait jour ! C'est même encore le matin. »*³⁷⁴, mais soudainement un événement étrange semble se produire, car une seconde après cette constatation, le narrateur observe une activité accrue dans la ruelle en face du magasin de son ami, les gens marchent avec hâte comme s'ils étaient pressés de rentrer chez eux. Peu après cela le soleil se couche, la scène est d'ailleurs décrite par le narrateur comme « *un crépuscule de pierre* » qui « *s'abat sur la ville* », selon le narrateur : « *la foule s'écoule avec une hâte fébrile, et son mouvement précipite la marche du soleil qu'elle pousse promptement au déclin* »³⁷⁵, c'était comme si la course du soleil dans le ciel copiait le mouvement des gens qui marchaient rapidement dans la rue. Quelques pages après, le narrateur décide de quitter l'échoppe d'El Hadj mais dès qu'il « *mets le pied dans la rue, le jour recommence à briller, la vie retourne à l'éclat, au feu, dont se nourrissait son mouvement quelques instants plutôt ; sans changement.* »³⁷⁶. Le narrateur fait d'ailleurs une observation à ce propos : « *Une erreur ! J'en suis convaincu. Une erreur s'est glissée dans la marche du temps.* ».

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que les événements de l'histoire prennent place pendant la saison de l'automne, le mois d'octobre est d'ailleurs mentionné au début du roman. En addition le narrateur fait d'autres allusions à l'automne tout au long du récit : « *Des parfums sombres d'équinoxe [...] c'est cela, justement cela qui tournoie au fond des yeux de*

³⁷²Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p.132.

³⁷³ Ibid. p. 178.

³⁷⁴ Ibid. p.109

³⁷⁵ Ibid. p. 109.

³⁷⁶ Ibid.p. 112.

l'automne »³⁷⁷. La saison automnale est aussi mentionnée vers le chapitre 7 : « *un automne chargé de fleurs envoie son souffle sur la ville.* », l'ambiance de l'automne se fait aussi ressentir, par la présence d'une flore relative à cette saison : « *des oliviers se réveillaient. [...] je rêvais à des figuiers dispersant leur semence au loin.* »³⁷⁸. Bien évidemment le choix de cette saison ne serait pas du tout anodin, car l'automne est un thème récurant dans la poésie, et le meilleur exemple pour illustrer cet argument, se situe dans le poème de Guillaume Apollinaire intitulé « *Signe* »³⁷⁹, dans le quel le poète, avait présenté l'automne comme une saison emblématique :

« Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne
Partant j'aime les fruits je déteste les fleurs
Je regrette chacun des baisers que je donne
Tel un noyer gaulé dit au vent ses douleurs
Mon Automne éternelle ô ma saison mentale

Et associé aux souffrances de l'amour, au déclin, dans des images sinistres, brutales, et lugubres :

« Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol ».

Cette saison remplie donc une fonction symbolique, elle représente le déclin, d'ailleurs c'est exactement l'atmosphère véhiculée dans le roman, qu'on pourrait comparer à un crépuscule, représenté par la ville qui est au seuil de la fin.

2.2.4 Synthèse

Pour conclure notre étude autour de dimension temporelle dans *Qui se souvient de la mer*, nous pouvons tout d'abord constater que l'ordre temporel du récit est doté d'un caractère symbolique, troublé et désordonné, et cela participe à produire une intrigue à l'aspect occulté et complexe. Nous avons aussi remarqué que la temporalité du monde romanesque se pare d'un caractère hasardeux, car la succession entre le jour et la nuit est aléatoire, et le temps est soumis à des métamorphoses qui annoncent un aspect fantastique du temps. Tous ces facteurs démontrent la modernité de l'écriture Dibienne, et nous permettent donc d'annoncer une

³⁷⁷Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 17.

³⁷⁸Ibid. p. 32.

³⁷⁹Guillaume Apollinaire, « *Signe* », *Alcools*, Paris, Éd. Mercure de France, 1913.

narration renvoyant à une temporalité expressive, et fantastique, qui participe à donner au roman de Mohammed Dib, son aspect surréaliste.

Conclusion générale

Au cours de ce modeste travail consacré à l'analyse du roman « *Qui se souvient de la mer* » de Mohammed Dib, nous avons essayé de démontrer que l'univers fabriqué par le romancier est un tableau surréaliste. Nous avons le sentiment d'avoir abouti à un degré relativement convainquant quant aux hypothèses émises au début de cette humble recherche.

À travers les chapitres, nous avons entrepris une étude des différents concepts, et thématiques qui pourraient inscrire notre corpus dans l'écriture surréaliste. Nous avons donc dans un premier temps entrepris une analyse des sources du surréalisme, et nous avons commencé par une étude du mythe, et des références mythologiques apparues dans notre corpus. Nous avons tout d'abord constaté que l'espace romanesque faisait référence au labyrinthe du mythe de Thésée et le minotaure, et que la plupart des personnages, et des créatures inventées par Dib, renvoyaient à des êtres mythiques et légendaires. Nous pouvons ainsi citer la figure féminine principale de ce roman qui est représentée par Nafissa, qui incarnerait à la fois la sirène nordique, et la figure mythique d'Ariane, en plus du personnage emblématique de Zoulikha qui renverrait implicitement à Méduse la gorgone. Nous avons également observé que les Spyrovirs qui relèvent du néologisme, renvoyaient à la version grecque de la sirène, tandis que les momies renvoient au serpent légendaire du Basilic.

Enfin nous avons remarqué une réécriture du mythe du phénix, dans une version sinistre et ténébreuse, l'objectif de Dib en faisant cela aurait été de renforcer la thématique apocalyptique véhiculé qui enveloppe son roman. Nous avons donc conclu que le mythe et les nombreuses références mythologiques, participent à la composition d'une sphère légendaire, entourée par une aura fantastique, surréaliste, car selon Mohammed Dib³⁸⁰ les mythes anciens et modernes les plus actifs, sont le moyen qui permet aux aspirations les plus profondes de l'âme humaine, à ses hantises et à ses désires de faire surface, mieux que dans la littérature dite « réaliste ».

En parallèle avec l'étude du mythe, nous avons réalisé une analyse qui vise à déceler les caractéristiques de la littérature fantastique, dans notre corpus. En nous référant aux études effectuées par Todorov, nous avons ainsi réussi à prouver que l'hésitation du héros, et les transformations que subissent les personnages sont bien des thématiques qui relèvent du fantastique. Après cela nous avons analysé les quatre éléments poétiques, et nous avons conclu que l'eau aurait été abordée par rapport à sa symbolique reliée au thème de la féminité qui est une thématique bien appréciée par les poètes et les romanciers surréalistes. L'élément de la terre trouve aussi sa place dans ce roman grâce au fait qu'il soit lié à l'onirisme, et au rêve,

³⁸⁰ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer*, p. 191. « Postface »

qui elles aussi sont des sujets abordés dans le surréalisme. L'air et le feu quant à eux sont exploités comme des éléments de la description qui donnent vie à l'espace par l'emploi des personnifications.

Nous nous sommes après cela penché sur, l'analyse des thèmes de la science-fiction dont la fin du monde, et le phénomène de la mutation qui donne un aspect terreux à la population de l'espace citadin. Nous avons aussi noté l'évocation des machines dans le roman, Dib avait fabriqué toute une technologie incroyable, dont un dispositif qui est capable de tuer le temps, ainsi qu'un autre appareil qui a la faculté d'absorber la matière et de la reformer dans une autre composition. Ajoutons à cela des oiseaux mécaniques semblables à des mouches, destinées à l'espionnage. Tous ces éléments sont des composantes de la littérature de science-fiction qui comme nous l'avons déjà souligné, partage un lien étroit avec le surréalisme. Enfin nous avons terminé cette deuxième étape par une lecture des signes qui jonchent le récit, dans l'objectif de démontrer l'aspect emblématique de l'univers créé par Dib, un monde où l'abstrait fusionne avec le concret, pour donner naissance à un univers surréaliste.

Au cours de la seconde étape de notre étude, nous nous sommes penché sur l'étude de l'univers créé par Dib, tout d'abord en analysant le portrait des personnages qui nous ont semblés être les plus présents dans le récit. Notre objectif au cours de cette étape était de montrer la dimension surréaliste du héros, qui subit des mutations, un fait qui contribue à l'inscrire dans le champ de la science-fiction. Nous avons ensuite démontré le symbolisme qui entourait l'emblématique Nafissa, qui est l'incarnation de la douceur et de la force féminine, ainsi que de la femme surréaliste. Ainsi que l'allégorie de la sagesse véhiculée par le personnage d'El Hadj, qui serait quant à lui une métaphore des hommes de lettre, des savants, qui ont lutté grâce à leur savoir contre le pouvoir colonial. Par ailleurs les figures de Nafissa et d'El hadj, sont dotées d'un caractère invraisemblable car elles connaissent des métamorphoses, et des dédoublements de personnalité qui les inscrivent dans le champ du fantastique.

Après cette analyse, nous avons également conclu que la sphère spatiale était close, un fait qui confère à l'espace romanesque un caractère angoissant. En effet nous avons pu voir que les endroits clos dégagent une atmosphère oppressante, et suffocante ressentie par le lecteur à travers les personnages. L'espace devient ainsi un instrument essentiel à la convocation des genres du fantastique qui accorde une importance aux lieux qui suscitent l'égarment, et de la science-fiction qui privilégie les espaces fermés notamment dans son sous genre du huis-clos. À la fin de cette étape nous avons également démontré le caractère complexe de la chronologie narrative, ainsi que l'aspect hasardeux, aléatoire, et changeant de la dimension temporelle, qui devient par ce fait fantastique, et donc surréaliste.

Notre humble travail n'est qu'une simple recherche, qui met la lumière sur le surréalisme qui arrive à maturité dans cette œuvre de Mohammed Dib, en fleurissant d'une manière surréaliste, comme une plante qui a été nourris d'un engrais miraculeux. Le surréalisme bourgeonne spectaculairement dans *Qui se souvient de la mer* grâce à la convocation du langage sibyllin des rêves, des hantises de l'humanité. Une littérature engagée imprégnée de paroles chargées d'onirisme et de métaphores, tel est semble t-il le meilleur moyen pour Dib de dénoncer les atrocités de la guerre partout dans le monde, à la manière dont le célèbre Picasso l'avait déjà fait dans son illustre peinture *Guernica*, une des raisons pour la quel Dib restera éternellement ancré dans nos mémoires.

Bibliographie

Corpus littéraire étudié

DIB, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Édition du Seuil, 1962.

Les œuvres littéraires consultées

APOLLINAIRE, Guillaume, « Signe », *Alcools*, Paris, Éd. Mercure de France, 1913.

BENBLAL, Rachid, *Tlemcen des saints et des savants*, Oran, Dar El Gharb, 2003.

BORGES, Jorge Luis, *Le livre des êtres imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, juin 2009.

DIB, Mohammed, *Formulaires*, Paris, Édition du Seuil, 1970.

HÉSIODE, *La Théogonie*, Traduction française de Gaisford. Thomas, édité en 1814. [En ligne : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/HESIODE_THEOGONIE.pdf].

HOMÈRE, *L'odyssée*, Chant XII. Traduction française de Dugas-Montbel. Jean-Baptiste, 1862. [En ligne] <http://kulturica.com/k/litterature/odyssee-chant-12/>.

HOMÈRE, *Illiade*, Livre I. Traduction par Bareste. Eugène, Paris, Éd. Lavigne, Libraire-éditeur, n°1, 1843. [En ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/iliade1.htm>.

KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, Traduit par Vialatte. Alexandre, Paris, Éd. Gallimard, 1938.

OVIDE, *Fastes*, Traduction de M. Nisard, Paris, 1857. [En ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FAST/F0.html>].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, II. Traduction (légèrement adaptée) de Villenave. G.T, Paris, 1806. [En ligne] <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/02.htm>.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre IV. Traduction de Puget. Louis, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier, 1876. [En ligne] <http://prolimeduses.e-monsite.com/pages/annexes/le-mythe-de-meduse-et-des-gorgones.html>.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre X. Traduction et notes de Boxus. A.-M. & Poucet. J, Bruxelles, 2008. [En ligne] <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-1-142.htm>.

Ouvrages théoriques

BAYARD, Jean-Pierre, *La symbolique du monde souterrain et de la caverne*, Paris, Édité par Véga, 2009.

BONN, Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988. [En ligne] <http://www.limag.com/Textes/Bonn/DibENAL/DibENAL.htm>.

CABANTOUS, Alain, *Mythologies urbaines: Les villes entre histoire et imaginaire*, Rennes, Éd. Presses universitaires de Rennes, 2004.

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

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, & VADE Yves, *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1996.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

FANON, Frantz, *Sociologie d'une révolution: (l'An V de la révolution algérienne)*, Paris, Édition F. Maspero, Édition numérique réalisée par Émilie Tremblay, 1972. [En ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/sociologie_revolution/sociologie_revolution.html.

GASTON, Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, Édition numérique réalisée par Daniel Boulagnon, 1942. [En ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/eau_et_les_reves/eau_et_les_reves.html

GASTON, Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Librairie José Corti, Édition numérique réalisée par Daniel Boulagnon, 1943. [En ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.html.

GASTON, Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris : librairie José Corti, Édition numérique de Daniel Boulagnon, 1982. [En ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/terre_et_reveries_du_repos/terre_et_reveries_du_repos.html.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1996 (1966, pour la première édition).

GOSSEREZ, Laurence, *Poésie de lumière: une lecture de Prudence*, Paris, Éd. Peeters Louvain, 2001. [En ligne] https://books.google.dz/books?id=YrJZFdh0BGMC&q=1%27%C3%A9toile+des+Mages&hl=fr&source=gbs_word_cloud_r&cad=6#v=snippet&q=1%27%C3%A9toile%20des%20Mages&f=false.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

JOUVE, Vincent, *poétique du roman*, Paris, Armand colin, 2010.

POLIZZOTTI, Mark, *André Breton*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1999.

SIMON, Jacques, *Biographes de Messali Hadj*, France, Éd. L'Harmattan, 2009.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Articles et revues

A.B, « Parfums de traditions », *Liberté Algérie*, publié le 08-11-2004, à 09:48. [En ligne] <https://www.liberte-algerie.com/editorial/parfums-de-traditions-2045>.

BECKER, Karin, *La symbolique du feu et de la flamme dans la littérature*, *Linguae &: Revista di lingue et culture moderne* 15, N°. 1, 2016. [En ligne] <http://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/viewFile/959/805>.

BRETON, André, « Manifeste du surréalisme », In : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais (n° 5), 1985. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-topique-2011-2-page-113.htm>.

CALAND, Fabienne Claire, « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique », In : *Littérature & Espaces : Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, de Vion-Dury. Juliette & Grassin. Jean-Marie & Westphal. Bertrand & Pageaux. Daniel-Henri, Limoges, Éd. Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2001. [En ligne] <https://books.google.dz/books>.

CURVAL, Philippe, « Surréalisme et Science-fiction », café littéraire, Convention française de Science-fiction, Nancy, 16 avril 1998. [En ligne] https://www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Surrealisme_et_Science_Fiction/.

DOS SANTOS, Gwendoline, « L'oiseau-mouche espion », In *Le point*, 03/03/2011 à 10:54. [En ligne] http://www.lepoint.fr/science/l-oiseau-mouche-espion-03-03-2011-1302170_25.php.

GALTSOVA, Eléna, « *Les mythes et la pensée mythique dans la dramaturgie surréaliste : discontinuité et continuité des structures de la représentation théâtrale* », In : *Les mythes des avant-gardes*, par Léonard-Roques. Véronique, & Valtat. Jean-Christophe, France, Éd. Pu Blaise Pascal, 2003. [En ligne] <https://books.google.dz/books>.

GOSSREZ. Laurence, « Le Phénix coloré (d'Hérodote à Ambroise de Milan) », In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°1, 2007. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2007_num_1_1_2245.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Édition du Seuil, coll. « points », 1977.

HAYES, Jarrod, « Sex on fire », In : *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb*, Chicago, University of Chicago Press, 2000. [En ligne] https://books.google.dz/books?redir_esc=y&hl=fr&id=BHfH8tWUqkAC&q=sex+on+fire#v=snippet&q=sex%20on%20fire&f=false.

JAMMOT, Nadine, « Les couleurs », 2013. [En ligne] http://www.bmi-gueret.fr/images/stories/couleurs_mai_2013.pdf.

KANDILAPTIS, Babis, (*Terpillos / Gr.*, 1954). [En ligne] https://art-info.be/sites/default/files/biographie_complete/kandilaptis_b_000_bio_17.11.11.pdf.

LABRIQUE, Françoise, « Le regard d'Hérodote sur le phénix (II, 73) », In: *Hérodote et l'Égypte. Regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, Lyon, Éd. Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Jean-Pouilloux, 2013. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2013_act_51_1_2258.

LONGENI BASOSILA, Dorothée, *Les filles qui ont changée la loi*, France, Éd. Books on Demand, 2013. [En ligne] <https://books.google.dz/books>.

MALEBRANCHE, Camille Loty, « Nudité et Symbolisme du Corps Féminin », 2 Janvier 2017. [En ligne] <http://intelligence.over-blog.com/article-nudite-et-symbolisme-du-feminin-115380586.html>.

PASTOUREAU, Michel, « Une couleur en mutation : le vert à la fin du Moyen Âge », In : *revue scientifique de Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2005. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2007_num_151_2_87941.

SALGUES, Jacques-Barthélémy, *Des erreurs et des préjugés répandus dans les diverses classes de la société*, Paris, Éd. Foucault, librairie, Rue De Sorbonne, N°. 9, 1823. [En ligne] <https://books.google.dz/books>.

ZENSANI, M, « Quel avenir pour la médina d'El Medress ? », Publié dans : *Le soir d'Algérie*. [En ligne] <https://www.lesoirdalgerie.com/articles/2016/05/09/article.php?sid=195977&cid=4>].

Mémoires et thèses de doctorat

AITMOUHOU, Nawel, *L'écriture de la violence et la violence dans l'écriture*, Dans *Le Blanc de L'Algérie D'Assia Djebar*, Mémoire de master 2, Université de Bejaia, Encadrée par Mousli Ayoub Djedjiga, 2016.

BERIBECHE, Mohamed Lamine, *Le mythe migrateur dans Habel de Mohamed Dib*, Mémoire de master 2 Université Mohamed Khider de Biskra, Encadré par Guerrouf Ghazali, 2017. [En ligne] <http://dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/10195/1/Beribech-Amine.pdf>.

BONN, Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, éditée à Sherbrooke (Canada), Naaman, 1974. [En ligne] <http://www.limag.com/Textes/Bonn/LaLitt/BonnLaLitt.htm>.

LAVAL, Elsa, *Ville et parole: Espaces en miroir, Etude sur Qui se souvient de la mer et Habel de Mohammed Dib*, Mémoire de master 1, Dirigé par Charles Bonn, 2005. [En ligne] <http://www.limag.refer.org/Maitrises/LavalDibEspaces.pdf>.

Dictionnaires et encyclopédies

BRASEY, Édouard, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions le pré aux clercs, 2007.

CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Éd. Albin Michel, 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Robert Laffont-Jupiter, 1982.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Éd. du seuil, 1996. [En ligne] http://www.cndp.fr/crdp-toulouse/spip.php?page=dossier&article=15465&num_dossier=2167

Dictionnaire des prénoms, En ligne : <https://www.prenoms.com/>.

Dictionnaire Larousse, En ligne : <http://www.larousse.fr/>.

GÉRARD, Philippe, *Le terrarium : manuel d'élevage et de maintenance des animaux insolites*, France, Éditions Animalia, 2014.

LAFFONT, Robert & BOMPIANI, Valentino, *Le Nouveau Dictionnaire des auteurs Tome 1*, France, Éd. Robert Laffont, 1994.

PASTOUREAU, Michel, & Simonnet. Dominique, *Le petit livre des couleurs*, France, Éd. Points, 2014.

PHILIBERT, Myriam, *Dictionnaire des mythologies*, France, Éd. Maxi livre, 2001.