

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE D'ALGER
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS

Thèse de doctorat en littérature intitulée :

**POUR UNE POETIQUE DE LA RELATION
PERE/FILLE**

Par : Mlle OUCHERIF Lamia

Co-dirigée par :

Mme BOUALIT Farida, Professeure, Université de Béjaia

et

M. BONN Charles, Professeur émérite, Université Lyon II

Membres du jury :

Présidente : Mme HIMEUR Ouarda, MC, Université d'Alger

Examinatrice : Mme DUMASY Lise, Professeure, Université de Grenoble

Examinatrice : Mme KACEDALI Assia, MC, Université d'Alger

Examinatrice : Mlle HADJ NACER Malika, MC, Université d'Alger

Alger 2010

Remerciements

J'exprime toute ma reconnaissance à Monsieur Charles Bonn, qui m'a considérablement encouragée tout au long de ce travail. Je le remercie pour ses précieux conseils et pour m'avoir fait confiance en me laissant mener mon travail dans les meilleures conditions ; il en a suivi chaque étape et en a apporté, à chaque fois, ses appréciations. Celles-ci m'ont été d'une grande aide.

Je voudrai également exprimer ma reconnaissance à Madame Farida Boualit qui a accepté sans aucun problème de me prendre sous sa direction. C'est avec un grand plaisir que j'ai eu à lui faire lire mon travail d'autant plus qu'elle a eu à me diriger pour mon mémoire de magister. Je la remercie pour les corrections qu'elle m'a apportées car elles m'ont aidée à finaliser davantage mon travail.

Mes remerciements s'adressent aussi à Madame Bouba Tabti, ma directrice de recherche lorsque j'ai débuté ma thèse, pour les corrections qu'elle m'a apportées.

Je voudrai dire merci à tous les membres de ma famille, et particulièrement mes parents, qui m'ont énormément soutenue, tout au long de mon travail.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours encouragée au cours de la réalisation de cette thèse.

A la mémoire de mon cher père

INTRODUCTION

La question que nous souhaiterions développer dans ce travail de recherche est la suivante : quel rôle pourrait jouer la relation père/fille dans un texte littéraire ? Nous avons constaté d'après les lectures que nous avons faites en critique littéraire que celle-ci s'occupe plus de l'étude de la relation mère/fils dans les textes que de l'étude de la relation père/fille. Nous pensons aux études que fait Kristeva de Céline ou de Proust, pour ne citer que les plus connues. Nous avons aussi pu constater que, le plus souvent, ces études sont essentiellement centrées sur des interprétations psychanalytiques. Nous voulons tout de suite préciser qu'en ce qui nous concerne la psychanalyse ne sera pas le centre de nos investigations. Autrement dit, il ne s'agira pas pour nous de faire une étude psychanalytique des textes qui nous intéressent. Le plus important pour nous est de chercher quel sens nous pouvons donner à la relation père/fille dans les textes en question. Nous considérerons la relation père/fille comme un « procédé d'écriture » qui peut nous offrir une lecture possible des textes. Nous serons donc plus portée sur l'analyse de la relation père/fille comme un moyen discursif qui se présente aux écrivains.

Nous nous intéresserons à trois écrivains, Mohamed Dib avec *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, Assia Djebar avec *l'Amour, la fantasia* et enfin Simone de Beauvoir avec les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Il faut dire que nous avons trouvé beaucoup de difficultés dans le choix des romans, il nous fallait trouver quelques points communs entre ces derniers pour nous permettre par la suite de les soumettre à une étude comparative. Nous pouvons néanmoins indiquer quelques critères préliminaires qui nous ont permis de les choisir : d'abord, l'écriture des quatre romans est une écriture que l'on appelle « moderne » (notion que nous allons définir); ensuite, les quatre romans sont autobiographiques, même si c'est à des degrés divers, et enfin, la présence du « je » est à souligner dans les quatre romans. Il est vrai qu'à première vue, il peut paraître un peu surprenant d'ajouter aux deux écrivains Mohamed Dib et Assia Djebar, l'écrivaine Simone de Beauvoir. Mais le plus important pour nous n'est pas de nous intéresser à l'étude de la relation père/fille exclusivement dans la littérature maghrébine d'expression française. Ce qui nous intéresse, c'est de voir comment s'articule cette relation, d'une part, chez les écrivains français et algériens d'expression française, et d'autre part, de voir le rôle de la relation père/fille dans les écrits féminins et dans les écrits masculins.

Parmi les trois écrivains que nous avons choisis, Mohamed Dib est celui qui insiste le plus sur la relation père/fille dans ses écrits ; les deux romans, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure* sont essentiellement centrés sur cette relation. C'est à croire qu'il a voulu lui-même en faire une problématique. Nous savons que l'écrivain Mohamed Dib, depuis le roman *Qui se souvient de la mer*, a décidé de ne plus se faire l'avocat de la cause algérienne, son but étant d'aller vers des formes d'écriture beaucoup plus diversifiées. En effet, il a déclaré lui-même vouloir faire « œuvre de créateur ». Il serait donc conseillé pour nous de voir quelles sont les finalités littéraires qui se dégagent des deux romans qui nous intéressent. Et nous pensons que nous pourrions arriver à ces finalités en nous appuyant sur l'analyse de la relation père/fille. F. Boualit explique l'intérêt que tout lecteur doit accorder au texte à la lecture des œuvres de M. Dib ; elle écrit : « M. Dib [...] est sans aucun doute l'un des rares littérateurs algériens à accepter de n'exister que dans et par la littérature, pour ce qu'elle est, sans dévier vers des écritures périphrastiques. »¹

Assia Djébar ne s'appuie pas essentiellement sur la relation père/fille dans son écriture du roman *l'Amour, la fantasia*. Mais elle semble accorder à cette relation une place à part dans la mesure où elle commence à en parler dès le début du roman. Elle nous conduit ainsi à réfléchir sur cet incipit qui semble avoir une importance conséquente dans le texte. Nous nous soucierons donc de voir l'évolution de la relation père/fille tout au long du roman et de chercher quelles sont les implications de l'incipit sur l'ensemble du texte. L'œuvre sera lue de notre part comme « une tentative de recollection de paroles éparses, timidement énoncées, suggérées, arrêtées, interdites, refoulées qui « en pointillé » rétablissent le sens de l'histoire. »² Nous citons Beida Chikhi qui écrit ces propos pour définir l'œuvre entière d'Assia Djébar. En ce qui nous concerne, nous dirons qu'il s'agit effectivement, dans *l'Amour, la fantasia*, de « paroles éparses » qui demandent à être regroupées pour définir non pas le sens d'une histoire mais le sens d'une écriture. Notre préoccupation première est d'apprécier les différents

¹ Boualit F., *L'Infante maure : Le manifeste dibien de la littérature moderne. Mohamed Dib : solitaire mais solidaire.*

² Beida Chikhi, in *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif, sous la direction de Ch. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri-Aloui, Paris 1996. Réf. Site : <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Djebar.htm>

moments du récit où la narratrice revient sur la relation père/fille et de voir leur rôle dans l'écriture même du texte.

En parlant des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir a déclaré un jour, dans l'une de ses interviews, « J'ai toujours sournoisement imaginé que ma vie se déposait dans son moindre détail sur le ruban de quelque magnétophone géant et qu'un jour je déviderais tout mon passé. »³ Par cette phrase, Simone de Beauvoir nous permet de comprendre que son œuvre est essentiellement autobiographique et que son but premier est de nous faire lire un texte où il est question de l'histoire d'une famille, la sienne. Il est effectivement question dans cette œuvre de l'histoire d'une femme qui raconte sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Et dans cette histoire, la narratrice accorde une place importante à son père. Mais nous voulons souligner, pour notre part, une ambiguïté certaine qui marque tout le texte des *Mémoires*. Autrement dit, ce texte est loin d'être aussi réaliste qu'il apparaît. Nous tenterons dans nos analyses de démontrer en quoi consiste l'ambiguïté dont nous parlons. Par ailleurs, nous tenons à préciser que si nous avons choisi cette œuvre parmi les œuvres de Simone de Beauvoir, c'est parce qu'elle est celle qui se prête le plus à notre problématique. Nous voulons en fait nous intéresser particulièrement au texte en essayant de ne pas nous laisser influencer par tout ce qui a été écrit sur l'œuvre de Simone de Beauvoir et plus précisément sur le *Deuxième sexe*. Une œuvre qui a fait l'objet de beaucoup de critiques et qui est considérée comme une « œuvre phare » de l'écrivaine.

L'un de nos objectifs est de comparer les différents textes choisis. L'étude comparée nous permettra de confronter les textes afin de proposer vers la fin de notre recherche une réponse à notre principale interrogation : le rôle de la relation père/fille dans le texte littéraire. Le choix de textes de deux cultures différentes, la culture algérienne et la culture française, n'est donc pas fortuit. Notre souci est le souci de tout « comparatiste » qui cherche à « multiplier les rapprochements pour mieux cerner son objet »⁴. Les spécialistes en matière de comparatisme littéraire, comme P. Brunel, Cl. Pichois et A-M. Rousseau, proposent la définition suivante : « Littérature comparée :

³ Fr.encarta.msn.com/encyclopedia-741538635/

⁴ P. Brunel, Cl. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin, Collection U, Paris 1983, p. 12.

description analytique, comparaison méthodique et différentielle, interprétation synthétique des phénomènes littéraires interlinguistiques ou interculturels, par l'histoire, la critique et la philosophie, afin de mieux comprendre la littérature comme fonction spécifique de l'esprit humain. »⁵

Nous ne nous considérons pas comme des comparatistes spécialisés mais nous voudrions néanmoins emprunter à ces derniers leur volonté de rapprocher des textes qui semblent avoir certains points communs mais aussi des points qui les différentient. Dans leur réflexion, les trois comparatistes que nous avons évoqués plus haut, citent même des écrivains ou des critiques qui, selon eux, ont fait ou font du comparatisme sans le savoir. Ils citent entre autres Marcel Proust et Paul Valéry. En fait, ils semblent se rapprocher beaucoup, dans leurs interprétations, de ce que nous appelons en critique littéraire l'« intertextualité ». Il est clair que nous ne pouvons pas faire du comparatisme sans parler d'intertextualité. Il est entendu que nous serons fortement appelée, dans notre travail, à faire une analyse intertextuelle déjà entre les différents textes que nous avons choisis mais nous ferons aussi appel à d'autres textes. Ce que nous voulons aussi souligner, c'est l'intérêt qui est accordé par les comparatistes à la spécificité de la littérature comme moyen de comprendre « l'esprit humain ». Etudier la relation père/fille comme un procédé littéraire apparaît déjà pour nous comme un moyen spécifique de comprendre la littérature mais aussi de comprendre le contexte culturel dans lequel évolue l'écrivain. L'expression « esprit humain » paraît pour nous comme assez vaste et qu'il nous faut interpréter selon nos préoccupations. En effet, nous préférons utiliser une expression comme « contexte culturel » qui définit mieux un autre objectif que nous visons dans ce présent travail. Il est certain que nous ne pourrions pas aspirer à comparer des textes algériens d'expression française à des textes français si nous ne gardons pas à l'esprit la différence culturelle qui existe entre les contextes dans lesquels évoluent les deux littératures.

Nous n'allons pas nous attarder sur la spécificité tant reconnue à la littérature maghrébine d'expression française. Une spécificité qui n'est pas toujours considérée comme positive et qui parfois au contraire fait d'elle une littérature marginalisée. Roger Fayolle présente une lecture intéressante d'un article très peu connu de Mohamed Dib,

⁵ Idem., p. 151.

paru dans la revue *Ruptures*, où il explique le destin « tragique » de l'écrivain maghrébin d'expression française: « Dans le texte publié par *Ruptures*, Dib reprend, avec insistance, ce thème, essentiel dans son œuvre, du malheur de l'exilé. Tout ce qu'il écrit, en employant la langue de ce pays où il s'est introduit, loin de lui permettre de découvrir d'autres frères, ressemble à un suicide chaque fois renouvelé : « Chaque mot que tu traces sur la page blanche est une balle que tu tires contre toi. » Il faut se rendre à l'évidence : l'écrivain maghrébin qui vit en France avec ses romans et ses poèmes écrits en français est tout simplement semblable à « ces bohémiens qui campent aux abords d'une ville et qui sont soupçonnés de voler les poules de l'autochtone. » Il sera laissé aux marges et traité comme un Gitan maudit. »⁶

Roger Fayolle reprend certes les propos de Mohamed Dib à partir desquels il explique le malaise que ressent l'écrivain. Mais un tel malaise n'est-il pas ressenti par tout écrivain qui veut aller à la recherche de nouvelles formes d'écriture. Roland Barthes ne souligne-t-il pas ce même malaise ressenti par les écrivains français se situant entre la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle ? Il écrit, en parlant, entre autres, de G. Flaubert, M. Proust, A. Camus : « [...] l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus sa condition. Ainsi naît un tragique de la Littérature. »⁷ Tout écrivain désireux d'un renouvellement dans la littérature sera désormais amené à vivre cette situation tragique dont parle R. Barthes ou dont parle Mohamed Dib. Situation tragique dans le sens où l'écrivain sent qu'il est en « décalage » par rapport à l'Histoire de son temps ; son œuvre sera considérée comme presque illisible, voire illisible. Œuvre dont l'écriture est certainement moderne si nous entendons par modernité ce qu'écrit R. Barthes : « La modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible. »⁸

Tant que l'écrivain se fixera comme but d'aller à la recherche d'une « littérature impossible », il ressentira toujours ce malaise qui fait de sa conscience, une « conscience malheureuse »⁹. Sa conscience sera définie ainsi car il sera incapable de

⁶ R. Fayolle, « Ecrivains, écrits vains ? », in *Itinéraires et contacts de cultures, Mohamed Dib*, volume 21-22, 1^{er} et 2^{ème} semestres 1995, l'Harmattan, Paris 1996, p. 16.

⁷ Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, éd. consultée (1976), p. 45.

⁸ Idem., p. 22.

⁹ Nous empruntons cette expression à Roland Barthes.

concilier son écriture avec son propre être. Il ressentira une sorte de « mal-être » qui est un résultat logique puisque sa recherche relève de « l'impossible ». Quel est l'objet tant recherché par l'écrivain, dit de la modernité, si ce n'est cet objet insaisissable parce que toujours présent mais aussi toujours fuyant. Nous verrons dans nos analyses que les trois écrivains qui nous intéressent ont tous ce désir de nommer cet objet mais sans pour autant réussir à lui donner une définition claire. Assia Djebar donne à cet objet le nom « amour », Simone de Beauvoir parle de « liberté » et enfin Mohamed Dib donne presque un mot synonyme du mot objet, il parle de la « chose ». Alors que l'écrivain s'assigne comme projet de rechercher des formes nouvelles d'écriture, il participe à rendre encore plus complexe la définition de la littérature : « Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence même de la littérature qui est mise en question, ce que la modernité donne à lire dans la pluralité de ses écritures, c'est l'impasse de sa propre Histoire. »¹⁰

Roland Barthes n'est pas le seul à se préoccuper de définir la notion de modernité dans la littérature ; un tel sujet préoccupe la plupart des critiques littéraires du XXème siècle. Peter Bürger, par exemple, explique que la littérature, en particulier, et que l'art, en général, sont le fruit d'une rupture entre le sujet et le monde, « puisque l'histoire se dérobe à lui comme champ possible d'expériences significantes, l'art devient le lieu d'une réalisation de soi imaginaire. »¹¹ Les deux, R. Barthes et P. Bürger, parlent du rapport qu'établit l'écrivain avec l'Histoire ou plutôt le rapport que l'écrivain n'arrive pas à établir avec l'Histoire. Celle-ci ne lui offre plus l'occasion de donner un sens à son existence. C'est ainsi qu'il va se sentir en désaccord avec sa propre société et qu'il tentera dès lors de se fier à son « moi intérieur ». Il sera alors un « sujet en procès ». « La constitution [d'un] système de signes, écrit J. Kristeva, exige l'identité d'un sujet parlant dans une institution sociale qu'il reconnait comme le support de cette identité. La traversée du système de signes s'obtient par la mise en procès du sujet parlant qui prend en écharpe les institutions sociales dans lesquelles il s'était précédemment reconnu. »¹²

¹⁰ Ibid., p. 45.

¹¹ Bürger P., *La prose dans la modernité*, éd. Klincksieck, Paris 1994, p. 397.

¹² Kristeva J., *La traversée des signes*, Seuil, Paris, p. 11.

Les trois écrivains, M. Dib, A. Djébar et S. de Beauvoir, nous laissent voir à travers leurs écrits cette volonté d'aller à la recherche de quelque nouveauté afin d'oublier leur situation d'écrivain. Chacun fait le procès de son propre sujet, en ce sens qu'il se voit lui-même comme un autre que ce qu'il est. M. Dib se sert d'un personnage-fille qu'il fait voyager dans un univers onirique et c'est ainsi que cette enfant ou plutôt infante le fait penser à sa propre enfance. Cette période de la vie dont il souhaite tant se rappeler pour répondre à des questions qu'il vit pourtant dans le présent. Dans *l'Infante maure*, par exemple, il parle, à travers le personnage de Lyyli Belle, du parcours qu'il a choisi pour tenter de trouver un sens à tous ses questionnements.¹³ A. Djébar convoque le « frère » pour qui elle a tant d'estime et à qui elle souhaite ressembler pour vivre ce qu'elle n'a pu vivre en tant que femme. S. de Beauvoir ne cesse de convoquer le personnage de Zaza, une amie qui lui permet de vivre des situations qu'elle qualifie elle-même d'exceptionnelles ; elle fait de cette jeune fille du nom de Zaza un être indispensable qu'il lui permet de continuer à croire à son existence même.

Par leur écriture, les écrivains qui nous intéressent « traversent » effectivement les signes en ce sens qu'ils s'autorisent à enfreindre les lois de la langue dans laquelle ils écrivent. Leur langage devient désormais poétique parce qu'il donne naissance à une écriture qui oscille entre deux mondes, le réel et l'imaginaire. Le texte dans lequel ils écrivent est un texte moderne puisque la modernité est, comme nous l'avons vu, synonyme d'un retour sur soi pour la réalisation d'un « soi imaginaire ». Celui qui écoute son « moi » pour créer un autre « moi », qui est un moi différent du premier parce qu'il est « profond », ne peut pas se contenter de rester dans le monde réel ; il se sent comme emporté par une voix dont le lieu est inconnu et qui le fait transporter dans un autre monde, l'imaginaire. Le sujet se trouve ainsi devant un choix, celui de rester entre les deux mondes, le réel et l'imaginaire ou celui d'aller vers l'un ou vers l'autre. Plus il ira vers l'imaginaire, plus son écriture devient hermétique, en ce sens qu'elle sera plus axée sur le signifiant que sur le signifié. Autrement dit, l'écrivain se souciera plus

¹³ N. Khadda écrit à propos du personnage de Lyyli Belle: « Evoluant dans un espace physique et mental sans limites, la petite princesse, d'une maturité surprenante et d'une fraîcheur revigorante, scrute les adultes, se méfie de leurs aveuglements, pressent leurs angoisses, conjure les dérives de leurs paroles, tient en laisse leurs petits mensonges, en un mot s'applique à percer l'opacité du sens. » in N. *Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-En-Provence 2003, p. 111.

de donner « forme » à son écriture que de donner « sens ». Il ne souhaitera pas que son écrit devienne comme un texte où tout est dit sur un problème donné et que le lecteur se contentera de donner le sens de ce problème. Le plus important pour l'écrivain qui s'intéresse à la « forme » est d'appeler sans cesse le lecteur à chercher quel sens il doit donner au texte. Il n'existera pas de sens préétabli, celui-ci se fera au fur et à mesure que le scripteur écrit son texte et au fur et à mesure que le lecteur participe à la création même de ce texte.

La distinction que nous faisons entre les deux mondes, réel et imaginaire, et donc entre les deux types d'écriture, réaliste et moderne, est pour nous importante. En effet, c'est cette distinction qui nous a permis de réfléchir sur le plan même de notre travail. Il est aisé de dire que les trois écrivains qui font l'objet de notre recherche semblent réclamer eux-mêmes cette dualité, entre écriture réaliste et écriture moderne, dans, bien sûr, les écrits que nous avons choisis. En effet, bien que les quatre romans, *Neiges de marbre*, *l'Infante maure*, *l'Amour, la fantasia* et les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, semblent mettre l'accent sur le discours, ils ne font pas tout à fait abstraction de faits qui pourraient facilement être reconnus comme des faits résolument réalistes. D'ailleurs, c'est ce qui nous a conduit à consacrer une partie de notre travail à l'étude des romans comme des textes où il est possible de retenir des faits qui composent une histoire qui a un sens bien déterminé. Mais cette histoire est constamment revisitée par les écrivains et est souvent présentée comme un « terrain de jeu » qui sollicite le lecteur à se poser maintes questions. Le lecteur sera alors amené à vouloir reconstituer une histoire ou des histoires comme s'il s'agissait pour lui de faire autant de parties qu'il souhaite quand il s'apprête à participer à un jeu. Nous voudrions à ce sujet reprendre à notre compte les propos de Ch. Bonn sur M. Dib ; propos que nous élargirons aux deux autres écrivaines, A. Djébar et S. de Beauvoir: « Il n'y a donc pas *un* sens. L'écriture ne dit sans fin qu'elle-même, et que l'ambiguïté en quoi elle consiste parce qu'elle ne livre pas le sens un. Elle est ce vacillement entre réel et non-réel qui confère aux textes les plus personnels de l'écrivain leur vertige. »¹⁴

Il est clair que la notion de modernité littéraire n'est pas tout à fait identique chez les trois écrivains. D'ailleurs, nous allons montrer les différences qui existent entre

¹⁴ Bonn Ch., « Les pouvoirs du langage » in *Itinéraires et contacts de cultures, Mohamed Dib*, volume 21-22, 1^{er} et 2^{ème} semestres 1995, l'Harmattan, Paris 1996, p. 157.

eux dans notre travail. Mais ce qui semble les réunir, c'est cette « ambiguïté » que souligne Ch. Bonn chez Mohamed Dib et sur laquelle nous voulons nous-mêmes revenir. Une ambiguïté qui naît du « vacillement entre réel et non réel » et que nous retrouvons chez les trois écrivains.

Chacun des écrivains s'imprègne, même si c'est malgré lui, d'un univers, celui dans lequel il vit. Simone de Beauvoir ne peut certainement pas s'empêcher de se référer dans son œuvre, *les Mémoires d'une jeune fille rangée*, à des questions existentielles. Comment peut-elle éviter de s'interroger sur son existence alors qu'elle écrit dans une période où un mouvement appelé « existentialisme » connaît un large essor. Un mouvement qui naît de l'interrogation des écrivains qui sont témoins de changements socio-économiques importants dans leur société. M. Dib ne peut éviter, dans *Neiges de marbre* et dans *l'Infante maure*, de juxtaposer deux parts du monde qui sont tout à fait opposées géographiquement, le Nord et le Sud, pour montrer son incapacité de soustraire de son esprit l'idée d'exil. Quant à Assia Djebar, dans *l'Amour, la fantasia*, elle choisit de faire un retour dans l'histoire, pour comprendre comment elle est arrivée à devenir ce qu'elle est devenue, c'est-à-dire une écrivaine de langue française. Elle fait comme une sorte de recherche dans le passé qui pense-t-elle va l'aider à définir sa propre identité.

Question d'identité, question d'exil, question d'existence, nous dirons que toutes ces questions ont un point commun ; toutes rendent compte du souci de l'écrivain de se retourner vers soi pour trouver une raison valable qui lui permet de vivre et qui lui permet de ce fait d'écrire. « Quand on vit, il faut créer »¹⁵, écrit Mohamed Dib dans *Neiges de marbre*. Ainsi, les écrivains relient-ils leur écriture à leur existence même. Et l'écrivain dit de la modernité, parce qu'il est un être qui veut se dire, ne peut s'empêcher de considérer le texte qu'il va créer comme un espace où il lui est permis de vivre des expériences nouvelles ou même originales. Elles le seraient parce qu'elles répondent au désir de l'écrivain de faire œuvre de créateur.

Par ailleurs, nous voulons préciser que nous ne voyons pas dans le « comparatisme » que nous avons indiqué précédemment une approche théorique qui nous permettra d'analyser notre problématique. Faire une étude comparée des textes

¹⁵ *N.M.*, p. 188.

représente à nos yeux une possibilité d'établir dès le départ un choix dans le sujet à traiter, et dans notre cas il s'agit de la relation père/fille. Ceci nous autorise à diversifier notre corpus en nous aidant d'un modèle qui existe déjà et qui est celui de la littérature comparée. Le titre que nous avons choisi, « Pour une poétique de la relation père/fille » indique notre volonté de nous laisser le choix libre de nous référer à plusieurs approches théoriques que nous offre la critique littéraire. Nous n'en excluons aucune en particulier. Même si, par exemple, nous avons dès le début de notre introduction affirmé que la psychanalyse ne sera pas le centre nos investigations, cela ne veut pas dire que nous ferons table rase de cette discipline. Le titre que nous avons choisi de donner à notre travail est nous semble-t-il fidèle à nos préoccupations. Le plus important pour nous n'est pas de voir quelle est l'approche théorique qui serait la plus appropriée à notre problématique. Ce qui nous importe, c'est de présenter une réflexion sur le sens que veulent donner les écrivains à cette relation qui s'établit entre le père et la fille, car nous sommes certaine qu'il serait vain de considérer cette relation uniquement comme un simple thème. Nous ne pouvons pas donc délimiter de façon claire les approches théoriques auxquelles nous ferons appel. Néanmoins, nous pouvons à partir de la présentation du plan de notre travail indiquer quelques méthodes qui nous ont servi de point de départ.

Pour mener à bien notre travail, nous le diviserons en deux parties. Dans la première partie, intitulée, « Pour une analyse spatio-temporelle des textes : la relation père/fille, objet de la narration », nous tenterons de démontrer l'importance de la relation père/fille dans les textes sur le plan de la narration. Nous diviserons cette même partie en deux chapitres, le premier portera sur l'étude du temps et le second sur l'étude de l'espace. Nous convoquons ces deux paramètres, le temps et l'espace, qui sont les deux instances que la narratologie met en avant. Mais nous ne nous empêcherons pas de nous servir, quand cela s'avèrera utile à notre analyse des textes, de textes de philosophes. Nous pensons, par exemple, à Ferdinand Alquié¹⁶, qui accorde une place importante, dans sa réflexion, au temps psychologique.

Quant à la deuxième partie, intitulée, « La relation père/fille : une modalité d'écriture », nous la présenterons en trois chapitres. Dans cette partie, nous

¹⁶ Alquié F., *Le désir d'éternité*, Paris, PUF, 1968.

développerons l'importance de la relation père/fille sur le plan du discours. Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons au sujet du texte en tant que sujet d'une énonciation. Nous verrons comment le sujet, dans les quatre textes que nous avons choisis, a toutes les caractéristiques d'un « sujet en procès ». Dans le deuxième chapitre, nous nous arrêterons sur l'étude de l'objet. Nous savons que dans le texte moderne et surtout dans le roman dit « nouveau », l'objet apparaît comme une composante primordiale. Nous verrons que les quatre sujets parlants, dans les quatre textes, *Neiges de marbre*, *l'Infante maure*, *l'Amour*, *la fantasia* et *les Mémoires d'une jeune fille rangée*, accordent un intérêt assez particulier à l'objet. Nous réserverons le troisième et dernier chapitre à l'étude du rêve dans les textes, car nous pensons que cette étude peut nous aider à mieux comprendre la notion d'imaginaire qui, nous semble-t-il, est fortement liée à la notion de rêve. A propos du rapport qui existe entre le rêve et l'imaginaire, D. Dula-Manoury écrit : « Ce qui réunit étroitement le sommeil, le rêve et la création, c'est le sentiment d'appartenir indissociablement à un moi profond, en même temps qu'ils s'échappent et se multiplient indéfiniment. A partir de ce moment précis, aborder le rêve, qu'il soit intimement profond ou bien d'une superficialité surprenante, laissant se dessiner les nouvelles règles du jeu de l'écriture, ne se fera plus sans la trace des souvenirs. »¹⁷

Le rêve est-il, comme le précise Dula-Manoury, lié à la création, c'est-à-dire à l'imaginaire étant donné qu'il émane du moi profond du sujet parlant. Le rêve et l'imaginaire ont donc une source commune, le moi profond. Le sujet qui se retourne vers son moi profond pour écrire ne peut éviter de retourner à ses souvenirs. L'écriture du rêve devient-elle écriture du souvenir ou inversement l'écriture du souvenir devient-elle écriture du rêve. Nous pouvons accepter les deux propositions car les deux rendent compte de la création d'une écriture ; celle-ci qui est liée dans un cas comme dans l'autre à l'esprit de celui qui dit « je ». C'est à ces questions, du rapport de l'écriture au rêve, au souvenir, à l'imaginaire, que nous nous attacherons dans le troisième et dernier chapitre de la deuxième partie de notre travail.

¹⁷ Dula-Manoury D., *Queneau, Perec, Butor, Blanchot, Eminences du rêve en fiction*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 76.

PARTIE I :

**POUR UNE ANALYSE SPATIO-TEMPORELLE DES
TEXTES : LA RELATION PERE/FILLE, OBJET DE LA
NARRATION**

Nous allons, dans cette première partie de notre travail, nous intéresser particulièrement à l'étude la relation père/fille sur le plan de l'énoncé. Nous nous référons pour ce faire à l'analyse dite structurale. Celle-ci, comme nous le savons, considère le texte comme un « tout complet ». Son but est de présenter une étude immanente du texte littéraire. Selon M. Riffaterre, « l'explication d'un énoncé ne doit pas être une description des formes de cet énoncé, c'est-à-dire une grammaire, mais la description des composantes de l'énoncé qui provoquent des rationalisations. »¹⁸ Quand M. Rifaterre parle des composantes de l'énoncé, il désigne les trois éléments constants dans le roman, le temps, l'espace et les personnages. Nous allons pour notre part nous appuyer essentiellement sur deux composantes, le temps et l'espace ; pour ce qui est des personnages, nous pensons qu'il serait inutile de consacrer un chapitre entier à cette seule composante dans la mesure où nous l'incluons dans les deux autres (le temps et l'espace). En effet, notre intérêt est de mettre en valeur le rapport entre la relation père/fille et le temps, entre la relation père/fille et l'espace. De plus, nous allons insister particulièrement sur les personnages lorsque nous les considérerons comme des sujets de l'énonciation, dans la deuxième partie de notre travail.

¹⁸ Riffaterre M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

Chapitre I : Analyse du temps

L'analyse du temps nous permettra d'amorcer notre étude de la relation père/fille. Nous allons voir quels sont les événements qui ont permis aux deux protagonistes, le père et la fille, de s'unir pour donner naissance à une relation. Une relation qui, comme nous allons le voir, va avoir des conséquences importantes sur l'image que le sujet du texte se fait du temps. Nous aborderons aussi celui-ci d'un point de vue pourrions-nous dire, « philosophique », en ce sens que nous nous attarderons sur un temps particulier auquel se réfèrent chacun des quatre scripteurs, à savoir le présent de l'éternité. C'est ce qui nous conduira à rendre compte de la présence, dans les différents textes, d'un temps qui n'est pas celui des horloges mais celui que les philosophes appellent, le temps « psychologique ».

I-1- « Le temps dit et voilà » :

Nous empruntons cette expression à Mohamed Dib. Ce dernier donne le titre de « Lyyl dit et voilà » à l'un des chapitres qui composent *Neiges de marbre*. En fait, si nous avons choisi ce titre, c'est pour indiquer le caractère « dynamique » que les trois écrivains, M. Dib, A. Djébar et S. de Beauvoir reconnaissent au temps. Le temps chez ces derniers « n'est plus seulement un thème ou la condition d'un accomplissement, mais le sujet même du roman. »¹⁹ A la lecture des quatre romans, *Neiges de marbre*, *l'Infante maure*, *l'Amour, la fantasia* et *Mémoires d'une jeune fille rangée*, nous nous apercevons que tous les événements sont soumis à l'instabilité du temps. Cette instabilité résulte des souvenirs relatés par les différents narrateurs. En effet, chaque narrateur parle de ses souvenirs sans pour autant nous dire quand tel ou tel événement s'est passé exactement. Bien sûr, cette achronie se présente d'une manière différente chez les trois écrivains. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* se joue du temps pour faire

¹⁹ Bourneuf R., *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 124.

alterner son vécu, le vécu des femmes algériennes et l'histoire de l'Algérie. La narratrice des *Mémoires* s'applique à retracer d'une manière discontinue les moments les plus marquants de sa vie et de la vie des différents personnages qu'elle a côtoyés. Le narrateur des deux romans, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, quant à lui, nous plonge dans ce que nous pouvons appeler une « déconcertante fuite du temps ».

La phrase qui ouvre le roman d'Assia Djebar est la suivante : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, la main dans la main du père »²⁰. Dès cette phrase, nous constatons que la narratrice accorde peu d'importance au temps. Ce sur quoi elle insiste, c'est le fait d'avoir été à l'école avec son père « la main dans la main ». Ce geste, qui est énoncé par la narratrice d'une manière tout à fait simple, a nous semble-t-il beaucoup d'importance. Car, c'est grâce à ce geste que la narratrice va s'initier à l'instruction, à apprendre à écrire. L'écriture va lui permettre de voyager dans tous les temps. La narratrice elle-même souligne l'importance qu'elle accorde à chacun de ses souvenirs d'enfance :

Ecrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché²¹.

Le « souvenir d'enfance » représente pour la narratrice une source d'inspiration où elle puise tous les événements qu'elle va raconter. Sa « voix » va se « dépouiller » et va se multiplier pour nous faire écouter diverses histoires. Celles-ci relatent des témoignages d'hommes qui ont participé à l'histoire de l'Algérie, des moments autobiographiques, des récits de femmes... Le geste de « la main dans la main » est cité une autre fois par la narratrice mais cette fois vers la fin du texte :

La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...²²

²⁰ A.F., p11.

²¹ A.F., p224.

²² A.F., p302.

Dans l'incipit, la narratrice emploie le singulier, « un matin d'automne », pour relater l'événement, alors que dans l'extrait ci-dessus, elle emploie l'itératif, « chaque matin ». Ce déictique temporel révèle l'influence qu'a le père sur sa fille. Ce dernier se trouve être un instituteur qui enseigne la langue française. Le père ne fait pas qu'accompagner sa fille à l'école mais lui lègue aussi sa formation. Remarquons comment, dans l'extrait, se succèdent ou plutôt se relient les expressions « langue des Autres »/ « tunique de Nessus »/ « don d'amour de mon père ». Le père serait pour la fille-narratrice celui qui lui aurait donné « la tunique de Nessus » et cette tunique serait la « langue des Autres ». En fait, il nous paraît nécessaire de nous arrêter ici sur l'expression « tunique de Nessus » qui renvoie à la mythologie grecque. Nessus (un centaure), en essayant de faire violence à Déjanire, a été blessé par Héraclès. Nessus se venge en proposant à Déjanire d'utiliser son sang comme philtre d'amour à son égard. Déjanire envoie à Héraclès la tunique trempée de sang de Nessus. Dès qu'il a mis la tunique, Héraclès s'est senti consumé. Il se brûle alors lui-même pour échapper à la douleur.

Si nous analysons attentivement la tragédie, nous dirons que la narratrice occupe la place du personnage qui reçoit le philtre d'amour, c'est-à-dire Déjanire ; « philtre d'amour », par analogie, serait le « don d'amour ». La narratrice substitue la « tunique de Nessus » à la « langue des Autres ». De ce fait, la narratrice occupera aussi la place de Héraclès ; elle est celle qui prend et qui porte la tunique de Nessus ; elle est donc celle qui apprend et qui emploie la « langue des Autres ». En se référant à la tragédie, la narratrice veut décrire la situation dans laquelle elle se trouve. En utilisant la langue des « Autres », c'est-à-dire la langue française, elle ressent un sentiment contradictoire, elle est à la fois heureuse et triste. Elle est heureuse parce qu'elle se sent comme libérée de quelque chose, libérée comme d'un fardeau qu'elle garde en elle et cela parce qu'elle a réussi à s'exprimer, à dire ce qu'elle a voulu dire. Mais ce bonheur se mêle à un sentiment de tristesse que la narratrice n'arrive pas à mettre sous silence. Elle est désormais obligée d'écrire dans une langue qui n'est pas la sienne :

Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale- le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville – écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.

Ecire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues²³.

A partir de ce passage, il est important de souligner la référence que fait la narratrice à sa langue maternelle. Elle se désole de ne pas pouvoir s'exprimer en arabe ou en berbère mais se dit que c'est la langue française qui lui permet en quelque sorte de ressusciter sa langue maternelle. Car toutes les femmes qu'elle fait parler ne maîtrisent pas le français et elle est là pour traduire leurs dires, leurs souffrances, leurs espérances... Parmi ces récits, un a particulièrement retenu notre attention, celui de la femme qui parle de la cuillère que lui aurait donnée son père. En voici un passage :

J'ai donné à mon fils une coupe à confiture, avec une petite cuillère en argent. Je tenais celle-ci de mon père. [...] Je la gardai [...] et cela dura trente ans au moins, ou peut-être quarante... Or cette nuit dont je parlais, les maquisards étaient chez nous. Ils avaient bu et mangé. D'autres surveillaient les environs. Au café, je tends le confiturier à mon fils pour qu'il leur serve et j'y mets, je ne sais pourquoi, la cuillère en argent. A peine était-il sorti de la pièce que la France fit faire une poussée en avant à ses troupes. Les balles se mirent à tomber partout ! C'est ainsi que mon garçon partit avec eux : le confiturier jeté, mais cette cuillère à la main... Comme s'il emportait la bénédiction de mon père, que Dieu garde celui-ci dans son salut !²⁴

Ce don de la cuillère que fait le père à sa fille nous rappelle étrangement le « philtre d'amour » que nous avons évoqué précédemment. La fille prend la cuillère et la garde comme objet précieux, c'est l'objet qui ravive en elle les souvenirs de son père. Mais comme elle le dit elle-même, un jour, inopinément, elle la donne à son fils. La « cuillère en argent » comme le « philtre d'amour » a aux yeux de la femme-narratrice un rôle ambivalent. C'est un objet qui lui permet d'évoquer un bon souvenir, celui de son père, mais aussi un mauvais souvenir, celui de l'éloignement de son fils. Mais elle se dit que si son fils est parti, c'est pour la bonne cause et « s'il doit mourir, il mourra en héros ». La narratrice de *l'Amour, la fantasia* tente par plusieurs moyens de retourner vers le passé afin de reproduire, à sa manière, des faits qui sont propres à l'histoire de son pays. Elle veut prendre la place des témoins qui ont assisté à des événements, même les plus anodins :

²³ A.F., p285.

²⁴ A.F., pp. 245-246.

Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? Juge-t-il cette menace dérisoire ?²⁵

Ils sont deux maintenant à relater le choc et ses préliminaires. Le capitaine de vaisseau en second, Amable Matterer [...] Un second témoin va nous plonger au sein même des combats [...] Il s'appelle le baron Barchou²⁶.

Nous trouvons souvent, dans le texte, ce type de discours où la narratrice présente ou commente les dires des différents témoins qu'elle cite. Cependant, dans l'un de ses commentaires, elle précise que la majorité des témoins de la conquête d'Algérie sont des Français :

Trente sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de Juillet 1830. Trente sept descriptions seront publiées, dont trois seulement du côté des assiégés : celle du mufti, futur gouverneur en Anatolie ; celle du secrétaire du bey Ahmed qui vivra plus tard la servitude, la troisième étant celle du captif allemand. Si l'on exclut, de cet amas, le journal du Consul anglais, le seul en position de véritable mentalité (son statut de diplomate restera toutefois la publication de son témoignage), si l'on met à part la relation d'un prince autrichien venu en observateur auprès de De Bourmont, il reste tout de même trente deux écrits, en langue française, de ce premier acte de l'occupation²⁷.

La narratrice ne se contente pas de préciser qu'il s'agit de témoins français mais de témoignages écrits en langue française. Témoignages qui concernent le « premier acte » de l'occupation française. « Allant pour la première fois à l'école [...] la main dans la main du père », « premier acte de l'occupation ». Nous insistons sur ces deux énoncés pour montrer leur rapprochement. La narratrice semble accorder bien de l'importance aux premiers moments qui concernent sa vie mais aussi aux premiers moments qui concernent l'histoire de l'Algérie. Par une sorte de condensation, elle veut rapprocher deux périodes qui sont très éloignées l'une de l'autre. Elle veut faire de ces deux temps d'histoire un seul temps et qui est celui du texte de *l'Amour, la fantasia*. L'alternance entre les deux temps donne au texte un caractère assez singulier, un caractère qui conduit le lecteur à ne plus se soucier de trouver une suite logique dans les événements racontés. Ce qui l'intéressera, c'est plutôt la façon dont sont rapportés ces

²⁵ A.F., p.16.

²⁶ A.F., p. 27.

²⁷ A.F., p66.

événements, c'est le discours qu'emploie la narratrice pour raconter. Cette façon de raconter permet à la narratrice d'apporter aux témoignages qu'elle cite ses propres interprétations, comme lorsqu'elle reprend le récit d'un capitaine nommé Bosquet :

Parmi ces relations fiévreuses, des scories surnagent : ainsi ce pied de femme que quelqu'un a tranché pour s'emparer du bracelet d'or ou d'argent ornant la cheville. Bosquet signale ce « détail » comme négligemment. Ainsi ces sept cadavres de femmes [...] les voici devenues, malgré l'auteur du récit, comme des scrofules de son style²⁸.

La narratrice qualifie la description que fait Bosquet de la femme à qui on a amputé le pied, pour lui voler un bracelet, de « scrofules » de style. Elle ressent ce qu'a pu ressentir cette femme ou même toutes les femmes qui ont subi la maltraitance des soldats français. Elle ressent ce que l'auteur français n'a pas senti. Ce dernier décrit – négligemment- non pas un « détail » mais un fait qui aux yeux de la narratrice garde toute son importance. D'ailleurs, elle met bien le mot, détail, entre guillemets ; car s'il s'agit pour Bosquet d'un détail, il est question, pour elle, d'un acte monstrueux. Un peu plus loin dans le texte, elle ajoute : « Leurs mots [les témoins français], couchés dans des volumes perdus aujourd'hui dans des bibliothèques, présentent la trame d'une réalité « monstre » »²⁹. Mais la narratrice veut aller au-delà de la « réalité monstre » dont elle parle ; elle souhaite la souligner parce qu'il lui faut décrire la réalité telle que vécue par ses « ancêtres ». Elle veut montrer qu'un tel fait n'a pas empêché l'histoire de se poursuivre. Elle en est la preuve puisqu'elle-même devient le témoin de son temps. Elle veut, à son tour décrire les événements tels qu'elle les a vécus. Et en rapportant ces événements, elle s'attarde particulièrement sur le vécu de ses compatriotes-femmes. Elle ne s'intéressera pas exclusivement à ce que ces femmes ont pu subir comme maltraitance venant de l'Autre. Elle veut, au contraire, parler de l'à-côté, de ce qui ne pouvait se voir, de ce qui se déroulait dans un espace fermé. Ces femmes ont participé, à leur manière, à l'histoire, en se détournant d'elle et en s'occupant de leur propre vie et plus précisément de leur vie sentimentale :

²⁸ A.F., p82.

²⁹ A.F., p. 84.

Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration...³⁰

Ici, la narratrice veut parler des jeunes filles algériennes qui, ne pouvant pas sortir de chez elles, ont trouvé comme moyen de se libérer d'écrire des lettres à des hommes étrangers d'origine arabe. Elle donne comme exemple les trois filles d'un campagnard qui ne sait ni lire, ni écrire le français. Ces filles ont pu aller à l'école et ont pu de ce fait apprendre à écrire. Mais, à aucun moment leur père ne pouvait les soupçonner d'être capables d'écrire des lettres à des étrangers. Elles ne sortaient jamais sauf pour aller au bain maure et c'était leur père qui les accompagnait en calèche. Le père prend la place de l'Autre dans la mesure où il joue le même rôle que lui ; il est celui qui contrôle la liberté de sa fille. Celle-ci, pour tenter de connaître la liberté, se met à écrire dans le silence ; elle écrit sans le dire à son entourage et surtout en cachette du père. En parlant d'une lettre qu'elle a reçue de son correspondant –sans évoquer son contenu-, la narratrice précise :

Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de parvenir. Mon écriture en entretenait ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative –ou tentation- de délimiter mon propre silence... mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite ; il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions³¹.

La narratrice, comme les jeunes filles de son âge, écrit des lettres et reçoit des réponses de ses correspondants. En lisant les lettres qu'elle reçoit, la narratrice ne peut s'empêcher de penser à la présence du père. Dans cet extrait, elle fait le lien entre l'écriture des lettres et l'écriture tout court. Autrement dit, quand il s'agit de parler d'elle-même, elle ne fait aucune distinction entre l'écriture d'une lettre et l'écriture dans son sens le plus général. Elle veut expliquer que si elle se tait, c'est parce qu'il y a son père qui l'empêche de parler. Nous pensons que les précisions qu'apporte la narratrice sur ses rapports à son père et aux lettres se situent à un autre niveau que celui de l'histoire. Autrement dit, elle évoque comment elle envisage l'écriture, explique ce qu'est l'écriture pour elle. La « vraie » écriture pour elle est celle qui oscille entre la lumière et l'obscurité, entre la parole et le silence... La narratrice nous fait souvent part

³⁰ A.F., p. 67.

³¹ A.F., p. 91.

de ses réflexions sur la définition de l'écriture. Nous y reviendrons plus tard, dans un autre chapitre de notre travail.

Depuis que j'allais en classe, mon père s'intéressait à mes succès, à mes progrès et il comptait davantage dans ma vie³².

La narratrice des *Mémoires d'une jeune fille rangée* écrit cette phrase (dès les premières pages du texte) en se remémorant son enfance. Elle précise bien que son père a tenu un rôle essentiel dans son instruction dans la mesure où il l'encourageait pour chacun de ses succès. Ces encouragements vont porter leurs fruits étant donné que Simone va réussir à faire de longues études. C'est grâce à celles-ci qu'elle va faire plusieurs rencontres ; chacune d'elle va influencer d'une manière ou d'une autre sa vision du monde. La narratrice va raconter sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Et à chaque période de sa vie (enfance, adolescence, âge adulte), elle va s'arrêter sur les moments qui l'ont le plus marquée. Mais lorsqu'elle développe son récit, elle s'arroge le droit de manipuler le temps à sa guise. Elle parle de son enfance pour ensuite revenir sur son adolescence ou sur son âge adulte et vice versa.

Les déictiques temporels qui ponctuent le texte sont peu précis, parfois, ils sont de type singulatif (« un jour », « un soir », « un après-midi ») et parfois de type itératif (« chaque jour », « chaque mercredi »). Et d'autres fois, nous retrouvons des déictiques qui précisent le mois, « à la fin septembre », « en octobre »... Mais ceux-là ne nous aident pas à retrouver la linéarité du temps, étant donné qu'ils apparaissent de manière anarchique. La date pour la narratrice importe peu, ce qui l'intéresse, c'est l'événement. Tout en exposant le cursus de ses études, la narratrice présente les différents personnages qu'elle a rencontrés dans sa vie. A la rencontre de chaque personnage, elle donne les précisions qui lui paraissent nécessaires. Ces précisions concernent généralement les réflexions du personnage, son mode de vie et très souvent ses rapports avec sa famille. Ce qu'il faut souligner surtout, c'est que la narratrice les compare à chaque fois à elle et à son père. Le premier personnage appartenant au monde extérieur avec qui elle fait connaissance est celui de Zaza, son amie. Celle-ci, se trouvant un jour chez Simone, se brouille avec son père :

³² *M.J.R.*, p. 28.

Je souffris du mépris de Zaza, mais ce qui me troubla davantage, ce fut la dissension qui venait de se manifester entre elle et mon père : je ne voulais donner tort à aucun d'eux. Je parlai à papa ; il haussa les épaules, et dit que Zaza était un enfant ; cette réponse ne me satisfit pas. Pour la première fois, j'étais acculée à prendre parti : mais je n'y connaissais rien et je ne décidai pas. La seule conclusion que je tirai de cet incident, c'est qu'on pouvait avoir un autre avis que mon père. Même la vérité n'était plus garantie³³.

La narratrice laisse entendre que jusqu'au jour où cette discussion ait eue lieu, elle a toujours cru que la seule personne (dans son entourage) qui détenait la vérité était son père. Elle ne s'est jamais imaginé que quelqu'un pouvait le contredire. Et du coup, elle ressent un réel malaise qui l'empêche de décider ; elle ne sait plus qui a tort, son père ou son amie. Cet incident va la conduire à se poser des questions beaucoup plus sérieuses et qui concernent sa « vie intérieure ».

Je m'intéressais beaucoup moins aux lointaines questions politiques et sociales qu'aux problèmes qui me concernaient : la morale, ma vie intérieure, mes rapports avec Dieu. C'est là-dessus que je commençai à réfléchir³⁴.

Le problème central qui occupera donc la pensée de la narratrice est celui de l'inexistence de Dieu. Au départ, elle décidera de ne dévoiler ce secret à aucune de ses connaissances. C'est au fur et à mesure qu'elle avancera dans l'âge, qu'elle finira par révéler ce qu'elle pense de Dieu et de la religion catholique. La personne à qui elle le dira en premier lieu est sa mère, une fervente catholique. Celle-ci, même si elle avait remarqué le changement qui se produisait chez sa fille, ne la prendra pas au sérieux. D'ailleurs, une seule fois dans le texte les deux femmes, la fille et sa mère, échangent des mots à propos de ce sujet. La fille, n'abordera, par contre, à aucun moment du récit, ce sujet avec son père, car elle ne parle jamais des questions religieuses avec lui. Le domaine qu'elle partage avec son père est exclusivement celui de la littérature. Elle précise :

La conséquence c'est que je m'habituai à considérer que ma vie intellectuelle- incarnée par mon père- et ma vie spirituelle- dirigée par ma mère- étaient deux domaines radicalement hétérogènes, entre lesquels ne pouvait se produire aucune interférence³⁵.

³³ *M.J.R.*, p134.

³⁴ *M.J.R.*, p134.

³⁵ *M.J.R.*, p44.

La narratrice, avant qu'elle ne remette en question l'existence de Dieu, avait reçu, grâce à sa mère, une éducation religieuse assez stricte. Elle dit qu'elle avait pris l'habitude de séparer les deux domaines, la religion et la littérature. Or, cette habitude allait s'arrêter, puisque ses lectures sont, dans une grande mesure, responsables de son éloignement du catholicisme. Déjà lorsqu'elle était enfant, elle s'introduisait dans la bibliothèque de son père et lisait des livres qu'on ne lui autorisait pas. Pourtant son père sélectionnait les livres qu'elle pouvait lire, des livres pour enfant :

On ne me donnait que des livres enfantins, choisis avec circonspection ; ils admettaient les mêmes vérités et les mêmes valeurs que mes parents et mes institutrices ; les bons étaient récompensés, les méchants punis ; il n'arrivait de mésaventures qu'aux gens ridicules et stupides. Il me suffisait que ces principes essentiels fussent sauvegardés ; ordinairement, je ne cherchais guère de correspondance entre les fantaisies des livres et la réalité³⁶.

La fille-narratrice, avec du recul, qualifie les livres préconisés par ses parents d'enfantins. Elle dit qu'elle ne confondait pas littérature et réalité, mais cela allait vite changer :

Un soir, à Meyrignac, je m'accoudai, comme tant d'autres soirs, à ma fenêtre [...] J'avais passé ma journée à manger des pommes interdites et à lire, dans un Balzac prohibé, l'étrange idylle d'un homme et d'une panthère ; avant de m'endormir, j'allais me raconter de drôles d'histoires, qui me mettraient dans de drôles d'états. « Ce sont des péchés », me dis-je. Impossible de tricher trop longtemps, la désobéissance soutenue et systématique, le mensonge, les rêveries impures n'étaient pas des conduites innocentes. Je plongeai mes mains dans la fraîcheur des lauriers-cerises, j'écoutai le glouglou de l'eau, et je compris que rien ne me ferait renoncer aux joies terrestres. « Je ne crois plus en Dieu », me dis-je, sans grand étonnement³⁷.

A partir d'un événement qu'elle a lu dans un roman de Balzac (qui lui était interdit), elle s'est mise à s'imaginer des histoires qu'elle qualifie de « péchés ». Et tout d'un coup, elle laisse de côté ses rêveries pour rejoindre la réalité ; elle se laisse bercer par la nature et se dit : « Je ne crois plus en Dieu ». Nous voyons, à partir de cet exemple, comment la narratrice met en évidence l'influence de ses lectures sur sa position par rapport à la religion, par rapport à sa « vie intérieure ». Pourtant, dans cet exemple de Balzac, il n'y a aucune allusion à Dieu. Mais c'est la narratrice qui dans sa façon d'interpréter les choses, les relie à ses croyances. L'histoire de l'idylle entre l'homme et la panthère (Balzac) sert de déclencheur qui a permis à la narratrice de

³⁶ *M.J.R.*, p53.

³⁷ *M.J.R.*, p53.

réfléchir sur le lien qui existe entre l'homme et la nature. Elle se rend compte de ce qui l'entoure, « les lauriers-cerises », « l'eau » et conclut qu'elle ne croit qu'à ce qu'elle voit, à ce qu'elle peut toucher des doigts. C'est ce qui lui procure de la joie. Dans ce qui suit l'extrait précédent, nous lisons :

Le scepticisme paternel m'avait ouvert la voie ; je ne m'engageais pas en solitaire dans une aventure hasardeuse. J'éprouvai même un grand soulagement à me retrouver, affranchie de mon enfance et de mon sexe, en accord avec les libres esprits que j'admirais³⁸.

La narratrice dit que le scepticisme de son père l'a aidé dans sa remise en question de Dieu. Mais il faut dire que le scepticisme du père ne concerne pas Dieu, il concerne plutôt le système politique (sur lequel nous allons revenir plus tard). Mais malgré cela, elle se rassure elle-même et se dit que si son père pouvait douter de quoique ce soit, elle se permettait de faire de même. Donc, d'après elle, ses doutes ne sont pas le fruit d'un hasard, ils viennent de l'enseignement d'un père. Celui-ci a transmis ses idées à sa fille à son insu. La fille sent la présence de son père dans ses entreprises mais déclare tout de même : « Je n'envisageai pas de m'ouvrir à mon père : je l'aurais jeté dans un terrible embarras »³⁹ Ni le père, ni aucun membre de sa famille ne pourraient accepter ses idées. Depuis qu'elle a réalisé son athéisme, elle s'est rendue compte que ses rapports avec sa famille allaient devenir difficiles à gérer :

Ainsi, mes rapports avec ma famille étaient-ils devenus beaucoup moins faciles qu'autrefois. Ma sœur ne m'idolâtrait plus sans réserve, mon père me trouvait laide et m'en faisait grief, ma mère se méfiait de l'obscur changement qu'elle devinait en moi. S'ils avaient lu dans ma tête, mes parents m'auraient condamnée...⁴⁰

La narratrice, en ne trouvant pas de réconfort auprès de sa famille et surtout auprès de son père, établira des liens avec d'autres hommes. Celui avec qui elle échangera ses idées, c'est Jacques, son cousin. Elle l'admirait d'autant plus qu'il l'avait initiée à une littérature qu'elle ne connaissait pas encore : « Il connaissait une quantité de poètes et d'écrivains dont j'ignorais tout ; avec lui entraient dans la maison les rumeurs d'un monde qui m'était fermé : comme j'aurais voulu y pénétrer ! »⁴¹ La littérature à laquelle elle s'initiait représente tous les écrivains du début du vingtième

³⁸ *M.J.R.*, p138.

³⁹ *M.J.R.*, p140.

⁴⁰ *M.J.R.*, p113.

⁴¹ *M.J.R.*, p123.

siècle, Claudel, André Gide, Valéry... Et la narratrice explique pourquoi elle ressentait tant d'enthousiasme à la lecture de ces écrivains :

Barrès, Gide, Valéry, Claudel : je partageais les dévotions des écrivains de la nouvelle génération ; et je lisais fiévreusement tous les romans, tous les essais de mes jeunes aînés. Il est normal que je me sois reconnue en eux car nous étions du même bord. Bourgeois comme moi, ils se sentaient comme moi mal à l'aise dans leur peau. La guerre avait ruiné leur sécurité sans les arracher à leur classe ; ils se révoltaient mais uniquement contre leurs parents, contre la famille et la tradition. Ecœurés par le « bourrage de crâne » auquel on les avait soumis pendant la guerre, ils réclamaient le droit de regarder les choses en face et de les appeler par leur nom ; seulement comme ils n'avaient pas du tout l'intention de bousculer la société, ils se bornaient à étudier avec minutie leurs états d'âme : ils prêchaient la « sincérité envers soi-même »⁴².

A partir de cet extrait, nous retenons un certain nombre d'informations auxquelles la narratrice fait allusion mais qu'elle ne développe pas, celui de la guerre et celui des problèmes de classes. Ces sujets sont évoqués dans d'autres passages du texte d'une manière plus précise, nous y reviendrons plus loin dans notre travail. La narratrice insiste sur un fait, les écrivains qu'elle lit remettent en question la tradition et la famille. Cela l'intéresse particulièrement car elle-même veut que les choses changent au sein de sa propre famille. Elle ne veut plus que sa mère contrôle ses amitiés, qu'elle lui interdise de voir certaines personnes de peur qu'elles l'influencent. Elle veut, dit-elle, « être libre ». Cette liberté, elle va progressivement l'avoir au fur et à mesure qu'elle avancera dans ses études.

En outre, il faut dire que la narratrice cite des écrivains que l'histoire littéraire elle-même rassemble pour les reconnaître comme des écrivains qui ont marqué l'histoire de l'humanité⁴³. Ce sont désormais des écrivains qui, subissant les effets des deux guerres mondiales, ont su les traduire à travers une écriture qui ne pouvait pas passer inaperçue. Paul Valéry, par exemple, en définissant ce qu'il entend par le « Moi Pur » situe la réflexion à un point philosophique qui n'est pas des moindres : « Je ne me suis jamais référé qu'à mon MOI PUR, écrit-il, par quoi j'entends l'absolu de la

⁴² *M.J.R.*, p193.

⁴³ « Valéry, Gide et Claudel font véritablement figure, au moment de la Libération, de patriarches des lettres : la IIIe République les avait distingués, la IV les comble. Au milieu de la gloire et des honneurs, ils parviennent pourtant à préserver leur liberté d'homme et d'écrivain. On sent même, à lire leurs derniers textes et à les confronter, que cet excès d'honneurs les a comme déliés de leur propre personnage et de toutes les servitudes qui les entourent : tous trois manifestent, et d'abord vis-à-vis d'eux-mêmes, cette aisance allègre et cette audace que confèrent, à qui sait les manier, l'ironie, la fantaisie, l'humour. », J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, Bordas, Paris 1970, p. 177.

conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de *tout*, et dans ce tout, figure notre personne même, avec son histoire, ses singularités, ses puissances diverses et ses complaisances propres. »⁴⁴ Simone, la narratrice, ne semble pas ignorer une telle réflexion car elle est elle-même à la recherche de son moi et souhaite le décrire tel que le décrit P. Valéry. En effet, la philosophie qui l'intéresse est celle qui se préoccupe de décrire le monde dans sa globalité, de décrire le *tout* dont parle P. Valéry. Dans ce *tout*, la narratrice veut s'y retrouver pour se définir elle-même, pour rencontrer son « Moi Pur ». Aller à la rencontre de son Moi signifie, pour la narratrice, aller à la rencontre de la liberté. C'est cette rencontre qui va lui permettre de décrire sa propre histoire, de parler de sa propre vie dans tout ce qu'elle a de singulier. Nous reviendrons sur la philosophie que veut développer Simone plus tard. Cette dernière fera davantage connaissance avec des intellectuels, Herbaud, Nizan, et la rencontre qui va bouleverser son esprit est celle de Jean-Paul Sartre. Elle dit à son propos :

Son esprit était toujours en alerte. Il ignorait les torpeurs, les somnolences, les fuites, les esquives, les trêves, la prudence, le respect. Il s'intéressait à tout et ne prenait jamais rien pour accordé. Face à un objet, au lieu de l'escamoter au profit d'un mythe, d'un mot, d'une impression, d'une idée préconçue, il ne le regardait pas ; il ne le lâchait pas avant d'en avoir compris les tenants et les aboutissants, les multiples sens [...] Que mon petit monde était étriqué, auprès de cet univers foisonnant !⁴⁵

La narratrice est attirée par la façon dont réfléchit son ami. Analyser le monde en se basant sur ses propres observations, sans introduire l'individuel, la subjectivité ou les idées reçues, voilà ce qui intéresse Simone. En fait, l'influence de J-P. Sartre sur Simone rejoint l'influence qu'a exercée sur elle P. Valéry. En effet, elle est imprégnée par les idées de tous les écrivains qui ont le souci de se définir par rapport au monde dans lequel ils vivent ; de ceux qui veulent se distinguer en tant qu'individus dans une société dans laquelle ils se sentent rejetés. Avant même de se sentir rejetée par sa société, la narratrice se sent rejetée par sa propre famille et surtout par son propre père. Lorsqu'elle rencontre un personnage masculin ou féminin (que ce soit les rencontres qu'elle fait à travers ses lectures, des rencontres fictives, ou les rencontres qu'elle fait dans la réalité), elle en parle à son père. Celui-ci n'est jamais satisfait des connaissances

⁴⁴ *Cahier 3*, 1943.

⁴⁵ *M.J.R.*, pp. 338-339.

de sa fille. Voici quelques exemples des appréciations du père concernant ces personnages.

Convaincus que je subissais de néfastes influences, ils m'interrogeaient avec soupçon : « Qu'est-ce qu'elle a donc de si extraordinaire, ta Mademoiselle Lambert ? » demandait mon père. Il me reprochait de n'avoir pas le sens de la famille et de lui préférer des étrangers⁴⁶.

Ayant effleuré du regard mes auteurs favoris, mon père les jugea prétentieux, alambiqués, baroques, décadents, immoraux ; il reprocha vivement à Jacques de m'avoir prêté, entre autres, Etienne de Marcel Arlend. Ils n'avaient plus les moyens de censurer mes lectures : mais souvent ils s'en indignaient [...] Le conflit qui couvait entre nous s'exaspéra⁴⁷.

Le père ne partage aucunement les idées de tous les personnages que fréquente sa fille. Il reproche à celle-ci le fait qu'elle s'éloigne de sa famille pour consacrer son temps à des gens qui n'ont aucun mérite. La fille qui était très proche de son père se trouve ainsi en réel conflit avec lui. Mais au lieu de s'en lamenter comme elle a toujours eu l'habitude de le faire, elle décide de dépasser ce problème en déclarant vers la fin du texte : « Je ne me sentais plus du tout rejeté par mon milieu : c'était moi qui l'avais quitté pour entrer dans cette société dont je voyais ici une réduction, où communiaient à travers l'espace et les siècles tous les esprits qu'intéresse la vérité. »⁴⁸ En voulant aller à la recherche de la vérité, la narratrice se résout elle-même à ne plus s'inquiéter de ses problèmes avec sa famille. Un problème d'un tout autre ordre la préoccupera. Elle veut s'éloigner de la réalité pour aller dans le monde de l'imaginaire qui lui permettra de voyager à travers les siècles et à travers l'espace. Le monde de l'imaginaire est désormais ce qui la préoccupe le plus dans ses recherches. La narratrice semble être influencée par J-P. Sartre beaucoup plus par ce qu'il écrit sur le rapport de la littérature à l'imaginaire que sur le rapport de la littérature à la politique. Dans sa définition de l'imaginaire, J-P. Sartre écrit : « Ainsi le temps des objets irréels est lui-même irréel. Du temps de la perception il n'a aucune caractéristique : il ne s'écoule pas [...] il peut à volonté se déployer ou se contracter en demeurant le même, il n'est pas irréversible. C'est une ombre de temps, qui convient bien à cette ombre d'objet, avec son ombre d'espace. Rien ne sépare plus sûrement de moi l'objet irréel : le monde imaginaire est entièrement isolé, je ne puis y entrer qu'en m'irréalisant. »⁴⁹

⁴⁶ *M.J.R.*, p. 224.

⁴⁷ *M.J.R.*, p. 187.

⁴⁸ *M.J.R.*, pp. 283-284.

⁴⁹ Sartre Jean Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, 1986, p. 253.

L'objet imaginaire est le livre ; il l'est parce qu'il donne lieu à deux instances imaginaires qui sont le temps et l'espace. Le temps dont parle Simone est certes un temps qu'elle a vécu mais elle veut faire de lui un temps imaginaire. Elle ne veut pas seulement faire de son récit un récit autobiographique. Tout en parlant de sa vie, elle réfléchit et veut par là même faire réfléchir son lecteur sur la signification du temps, sur son influence sur l'homme. C'est effectivement le temps qui a permis à la narratrice d'assimiler ses lectures, comme celles qu'elle a faites de J-P. Sartre ou de P. Valéry et c'est le temps qui l'a conduite à créer ce livre, objet bien concret mais dont le contenu relève autant du réel que de l'imaginaire. Ce qui intéresse Simone, c'est de se retrouver dans ce monde imaginaire que J-P. Sartre qualifie d' « isolé ». Elle sait qu'elle pourrait se reconnaître comme autre que ce qu'elle est, si elle accepte de s'installer dans un temps exceptionnel, celui de l'imaginaire. La recherche de la vérité signifie donc pour la narratrice apprendre à se définir en tant qu'un être pouvant concilier les deux mondes, le réel et l'imaginaire. Autrement dit, l'être qui cherche la vérité est celui qui se cherche et qui veut comprendre le sens de son existence.

Chercher le sens qu'elle doit donner à son existence dans la vie qu'elle mène ne suffit pas à la narratrice. Elle veut, à côté de cette vie, en mener une autre qui lui ouvre de nouveaux horizons. C'est à travers un temps « incertain », qui est celui du texte qu'elle crée, que la narratrice découvre la difficulté de se définir en tant qu'être vivant en société. Mais cette difficulté ne la décourage point ; elle essaie de s'inspirer de tout ce que lui offrent ses lectures pour tenter de mener à bien sa recherche. C'est ce que nous démontrerons plus tard dans notre travail. Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue le rôle que joue le temps dans les réflexions de Simone. A travers l'écriture, elle montre, d'un côté, l'influence qu'a le temps sur elle, mais d'un autre côté, l'influence qu'elle veut elle-même exercer sur le temps. En effet, elle sait qu'elle ne peut rien contre le temps réel qui est celui qu'elle voit s'écouler et dont elle se doit de parler. En transcrivant des événements qu'elle a vécus, la narratrice se permet de parler d'autres événements qui, eux, relèvent de sa propre création et qui donnent ainsi lieu à un temps imaginaire. Un temps, pourrions-nous dire, humain, car il est le reflet des pensées de la narratrice.

Lyyli-Belle, celle qui dit « je » dans *l'Infante maure* est, elle aussi, à la recherche d'une vérité :

Et moi, ma vérité où est-elle ? Dans ma lumière, et dans toute celle qu'envoie le soleil, quelque chose de nu et on est mieux habillé de sa nudité que de ses habits. Ce quelque chose, pour l'instant, qui ne se reprend pas, ne reprend pas son souffle, le retient, garde en suspens. Et si c'est un mur, c'est un mur qui vous ouvre son cœur. Une lumière, en ce moment, qui sourit, brille de toute la surface. Je sais maintenant ce que je cherche, et mon regard avec moi le sait, et mon cœur...⁵⁰

La façon dont Lyyli-Belle décrit la vérité qu'elle cherche est ambiguë, obscure. D'abord, la vérité serait selon elle une chose sur laquelle se jette deux types de lumière, la sienne et celle du soleil. Ensuite, ce serait une chose qu'elle voit et qu'elle ressent. La définition qu'elle donne de la vérité se présente, pour le lecteur, comme une devinette ; une devinette qu'elle seule pourrait résoudre. Le lecteur ne peut que constater le mystère qui entoure cette vérité. Dans sa définition, la fille-narratrice fait une supposition, la vérité pourrait être un « mur ». Mais un mur qui n'a rien d'ordinaire, car il s'agit d'un mur qui aurait un « cœur ». En fait, si Lyyli-Belle fait référence au « mur », c'est parce que c'est son père qui, en lui parlant de la vérité, lui en parle comme d'un mur : « la vérité, si ce n'est pas un mur qu'on doit attaquer des poings, de la tête, des griffes et de tout ce qu'on a pour frapper, casser, ce n'est pas la vérité »⁵¹. La définition que donne le père de la vérité est tout aussi obscure que celle de la fille. Ce que nous pouvons retenir à partir des deux définitions, c'est l'emploi des contraires : nu/habillé, mur (dureté)/cœur (sensibilité), lumière/obscurité, vérité/non-vérité... Un peu plus loin dans le texte de *l'Infante maure*, Lyyli-Belle écrit :

Papa, quand il me parle de cette façon, je prends sa main et je le mets contre ma joue. Le contact est dur et doux. Je sens la chaleur de sa peau, la chaleur de ce désert, mais aussi la fraîcheur de ma peau qui est celle de nos neiges. Je les garde en moi pour les moments où il n'est pas avec nous. Nous n'avons plus besoin de paroles après⁵².

La fille elle-même met en relief la contradiction qui caractérise les paroles du père. Et au seul contact de son père, elle se met elle aussi à associer les contraires. Mais le contraire (chaleur/froid) dont elle parle ici est omniprésent dans les deux textes,

⁵⁰ *I.M.*, p. 68.

⁵¹ *I.M.*, p. 67.

⁵² *I.M.*, p. 71.

l'Infante maure et *Neiges de marbre*. Nous y reviendrons plus tard. Par ailleurs, dans *Neiges de marbre* exactement comme dans *l'Infante maure*, la fille, Lyyli, parle d'une chose qu'elle cherche :

...quelque part, il y a une chose. Je ne peux pas savoir quoi, elle est seulement perdue. C'est une chose qui est tout le temps là. Elle donne de la joie. Si l'on veut ; comme la neige qu'on découvre au jardin à son réveil. Il n'y avait rien, et maintenant il y a cette chose, on peut en faire ce qu'on veut. Mais elle change avec le temps, tout comme il passe. Il lui est tout à fait possible d'aller se mettre par exemple dans les feuilles d'un arbre. Elle ne dort pas, elle, même si l'arbre dort. Le matin c'est elle qui de bonne heure appelle la lumière dans les feuilles. Le soleil sait qu'elle y est cachée. Et là où elle est, il la cherche. Quand elle parle comme elle le fait en ce moment, j'entends ce qu'on ne peut pas entendre⁵³.

Lyyli, comme Lyyli-Belle décrit la « chose » d'une manière tout à fait mystérieuse et le contexte dans lequel les deux personnages placent « la chose » est presque identique. Mais il y a un point très important qui les sépare. Lyyli-Belle, à la fin de l'extrait déclare : « Je sais maintenant ce que je cherche ». Alors que Lyyli, dans la suite du passage précédent précise : « Je saurai quelle chose est cette chose, mais il faut que papa et maman soient morts. Elle est comme ces gens qui prennent toute la lumière avec leur figure et l'emmènent avec eux. Les autres restent avec un trou noir à la place de la figure »⁵⁴. Nous comprenons à partir de ce passage que Lyyli elle-même ne sait pas exactement ce qu'est cette chose, c'est pour cette raison qu'elle a du mal à la définir. Mais elle pose une condition qui lui permettra de la connaître, c'est la mort de ses parents. Ce sur quoi nous voulons attirer l'attention, c'est sur la phrase qu'emploie Lyyli-Belle (« Je sais maintenant ce que je cherche »). Nous pouvons dire que cette phrase se veut comme la suite des propos de Lyyli, car il ne faut pas perdre de vue que les deux textes, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure* font partie de la même trilogie. Ces quelques précisions nous amènent à revenir sur la structure générale des deux textes. Dans *Neiges de marbre*, celui qui prend majoritairement la parole, c'est le père. Dans *l'Infante maure*, c'est plutôt la fille qui semble prendre majoritairement la parole. Une question s'impose à nous : Lyyli-Belle ne serait-elle pas le substitut de Lyyli ? Lyyli-Belle prend le relais de Lyyli et prend de ce fait la parole, car le père est mort. La mort du père est annoncée par les deux filles, Lyyli et Lyyli-Belle. La première dit qu'elle ne peut connaître la chose que si ses parents meurent et la seconde déclare qu'elle sait ce

⁵³ *N.M.*, p. 38.

⁵⁴ *N.M.*, p. 57.

qu'est la chose. Bien sûr, la mort du père n'est qu'une mort imaginaire, car à aucun moment du texte de *l'Infante maure*, la narratrice ne parlera de la mort de son père. Elle parlera plutôt de son absence. Dans *Neiges de marbre* comme dans *l'Infante maure*, le père et la fille parlent de leur séparation. C'est cette séparation qui les pousse à se remémorer leurs souvenirs, chacun de son côté.

Quand les deux personnages (Borhan dans *Neiges de marbre* et Lyyli-Belle dans *l'Infante maure*) parlent de leurs souvenirs, ils emploient le présent de l'indicatif. Ils en parlent comme s'il s'agissait d'événements présents. Ils emploient des déictiques tels que : « en ce moment », « maintenant », « encore un moment », « à présent », « pour l'instant », « c'est pareil chaque matin », « un matin », « pour le moment », « aujourd'hui », « au cours de l'après-midi »... Ce procédé rend la lecture des textes complexe. En effet, le lecteur qui voudra faire le résumé des deux romans aura des difficultés car, à proprement parler, il n'y a pas d'histoire⁵⁵. Nous pouvons par contre parler de la présence d'un certain nombre d'histoires. Mais, le mot « histoire » ici ne doit pas être pris au sens que lui accordent les spécialistes de la narratologie. En effet, les histoires que les deux protagonistes racontent sont des histoires qui n'ont ni début, ni fin. Eux-mêmes expliquent ce qu'ils entendent par le mot « histoire ». Dans *l'Infante maure*, Lyyli-Belle dit :

Des moments, des paroles, des images qui reviennent ainsi, quand on les croit perdus. Tout ça revit et on n'est plus perdu comme on aurait pu le penser. Cela devient notre histoire. Après s'être faite toute seule, une histoire qui retrouve son chemin en nous, se raconte elle-même. Le temps n'y peut rien, parce qu'une histoire a son temps à elle⁵⁶.

Une histoire, selon Lyyli-Belle, est un ensemble de moments, de paroles et d'images. C'est en se basant sur cet ensemble que l'histoire se fait d'elle-même (« se raconte elle-même ») sans qu'elle ait de contenu. C'est une instance qui la régit, une instance qui est indéfinie. En fait, en définissant l'histoire de cette manière, la fille-narratrice nous permet de comprendre qu'il est question de la définition d'une écriture, celle du texte de *l'Infante maure*. Effectivement, ce qui caractérise le texte de *l'Infante*

⁵⁵ Ce que nous entendons par histoire, c'est ce que disent les spécialistes en narratologie. Todorov écrit : « Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. », in « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, Paris, éd. Seuil, 1981.

⁵⁶ *I.M.*, p. 137.

maure, c'est bien la multiplicité et la pluralité des paroles, des images et des moments. Dans la suite du passage relevé ci-dessus, Lyyli-Belle ajoute :

C'est comme dans l'histoire qu'il m'a racontée lorsque j'étais encore bébé, une fleur d'enfant. Je m'en souviens, elle s'appelait La perle du bonheur, ce genre d'objet y était caché. Une perle. Une histoire comme il sait les raconter, qu'il ne prend pas dans les livres mais qu'il invente pour moi, mon papa. Et quand une histoire commence, le temps s'arrête.

Cela aurait pu se passer aussi bien en vrai, ce n'étaient pas des choses toutes prêtes dans sa tête. Je le revois avec son air de se rappeler, je revois l'effort qu'il faisait pour y arriver et les expressions qui lui changeaient le visage, joyeuses, ou effrayées selon le moment. L'histoire se racontait aussi sur sa figure⁵⁷.

Dans cet extrait, Lyyli-Belle définit davantage ce qu'est une histoire et ce qu'est l'écriture. « Quand l'histoire commence, le temps s'arrête », dit-elle. Cela signifie que l'histoire n'a pas de temps précis, elle se déroule dans ce que nous pouvons appeler le « hors temps ». L'histoire s'écrit d'emblée, elle n'a pas de sens prédéfini ; le sens se produit au fur et à mesure que l'histoire s'écrit. Lyyli-Belle arrive à donner ces précisions sur « l'histoire » en se remémorant l'image de son père en train de raconter. La fille le comprend non seulement en l'écoutant mais aussi en se concentrant sur chaque expression de son visage. Le père, dans *Neiges de marbre*, fait également attention à l'expression du visage de sa fille lorsqu'il lui raconte des histoires :

Je commence et, aussitôt attentive, elle m'écoute dire dans une langue inconnue des histoires plus que connues d'elle. Je vois sa tête, de côté, penchée sur le livre que je tiens dans les mains, je vois la frange qui lui tombe sur les yeux et, dans le prolongement, la courbe pure de la joue mais pas le nez derrière, il existe pourtant, je le sais, et la regardant ainsi je vois comment une statue écoute. Lyyli en est une. Je me fie aux images : énigmatique, le texte imprimé ne me sert à rien. Sur ces images, j'ai bâti mes histoires⁵⁸.

Le père en affirmant qu'il construit ses histoires dit qu'il se base sur des images. Mais quelles images ? Est-ce qu'il s'agit des images représentées par les gestes de sa fille ou s'agit-il alors des images qu'il voit en feuilletant le « texte imprimé » qu'il a entre les mains ? Nous pouvons dire qu'il s'agit des deux vu que le père lui-même les confond. Ce dernier s'inspire des gestes de sa fille car s'il insiste sur la description de la moindre expression du visage de sa fille, de son moindre geste, il ne le fait pas gratuitement. Il s'inspire aussi des images du texte qu'il a sous les yeux même s'il précise clairement que le livre ne lui sert à rien. Les images dont il parle et qui le

⁵⁷ *I.M.*, p. 137.

⁵⁸ *N.M.*, p. 118.

poussent à inventer des histoires sont donc tout aussi liées aux mouvements de sa fille qu'aux images qu'il perçoit en feuilletant le livre qu'il a entre les mains. Nous disons bien les images compris dans le livre et non pas le texte ; en effet, le père, en parlant du livre ne fait pas allusion à une écriture mais à des images. C'est à croire qu'il confond volontairement les deux types d'images pour faire confondre deux mondes qui sont constants dans le texte, celui du réel et celui de l'imaginaire. Une telle confusion nous autorise à douter de l'existence même de Lyyi. Celle-ci existe-t-elle dans le monde réel ou dans le monde imaginaire ou dans les deux en mêmes temps ? En fait, il nous est possible d'admettre les trois propositions mais à ce stade de notre travail nous nous limiterons à une seule, celle qui nous montre que Lyyi existe, dans le monde réel, et qu'elle est la fille que le père n'arrive pas à oublier parce qu'elle est loin de lui. Nous ne devons pas perdre de vue que notre objectif dans cette première partie de notre travail est de montrer l'importance de la relation père/fille sur le plan de l'énoncé.

Par ailleurs, il est à préciser que la structure du texte de *Neiges de marbre* se présente sous forme de courts chapitres et chacun comporte un titre. Cette manière qu'a le narrateur de structurer le texte pousse le lecteur à réfléchir sur le rapport qui existe entre les différents titres et de ce fait entre les différents chapitres. Nous n'allons pas reprendre tous les chapitres mais si nous nous en tenons à quelques exemples, nous nous rendrons compte que chaque chapitre peut être considéré comme comportant une histoire qui se veut indépendante des autres qui composent le texte. L'un des chapitres s'intitule, « Les framboises » et dans lequel le narrateur parle d'un jour où c'est lui-même qui a accompagné sa fille au « jardin d'enfants ». Il transcrit chaque détail, de leur attente, lui et sa fille, dans l'arrêt de bus jusqu'à leur arrivée au lieu désiré. « Les framboises » est le nom que porte le groupe de filles avec lequel Lyyi s'amuse ; en effet, le père explique que le groupe de filles que fréquente Lyyi s'est lui-même donné un nom et qui est « les framboises » : « Le boute-en-train des *Mansikat*, les Framboises, nom porté par son groupe : c'est elle, je le sais. La meneuse de jeu et le diable doué pour toutes sortes d'inventions. »⁵⁹. Le père insinue même que c'est sa fille qui a eu l'idée de se former en plusieurs groupes avec ses camarades et que chacun ait un nom. C'est, d'après lui, elle qui est « douée » pour « toutes sortes d'inventions ». Cette précision n'est pas sans conséquences pour le lecteur du texte de *Neiges de marbre*. Il se

⁵⁹ *N.M.*, p. 156.

doit de considérer Lyyll comme la considère son propre père ; c'es-à-dire comme un être ayant une existence réelle étant donné que ce dernier signe sa présence en donnant lieu à un espace où il inscrit ses propres créations et aussi ses propres dires. Nous disons ses propres dires car il arrive fréquemment à Lyyll de dialoguer avec son père. Et celui-ci reprend ces dialogues dans le style direct, comme nous pouvons le constater à travers ce court passage que nous tirons du chapitre, « Les framboises » :

_ Papa ! Papa !

_ Oui.

_ Pourquoi tu ne réponds pas quand je te parle ?

_ Pardon, ma fille, j'étais en train de réfléchir à cette chose.

_ Et maintenant tu as fini de réfléchir à cette chose ?

_ Je viens juste de finir.

_ Papa, tu es bien mon papa ?

_ Je crois que personne n'osera prétendre le contraire.

_ Alors tu n'es pas sot [...] ⁶⁰

Il ne s'agit pas pour nous ici de reprendre tout le dialogue, nous le coupons mais nous voulons tout de même préciser que c'est Lyyll qui semble prendre les devants dans la discussion avec son père en ce sens que les questions qu'elle pose ne reflètent pas son ignorance ; elle les pose pour expliquer par la suite à son père qu'elle est loin d'être « sottie » selon les termes qu'elle emploie. Vers la fin du dialogue, elle précise et dit à son père : « [...] Elles te servent à rien, les choses que tu sais. A rien. Où avais-tu la tête en les apprenant ? C'est comme si tu ne savais rien. » ⁶¹ En déclarant ces propos, Lyyll réclame sa présence et montre qu'elle occupe une place plus importante que son père dans l'histoire. Nous désignons par « histoire », l'histoire qui se déroule entre la fille et son père dans le chapitre en question mais aussi celle qui se déroule entre eux tout au long du texte de *Neiges de marbre*. La fille occupe certes une place très importante dans le texte puisque tout ce que dit le père, qui est le narrateur, est en rapport avec sa fille. Le narrateur choisit même parfois la métaphore pour se référer à sa fille, comme dans un chapitre qu'il intitule, « Le cygne à la rose ». Ce cygne est en fait Lyyll elle-même :

Du bleu le plus tendre, pervenche, sans autre garniture qu'une rose appliquée sur le plastron, la robe, d'être venue de Paris, lui confère un attrait, un prestige dont n'est pas peu fière celle qui se pavane dedans. Chacun de ses mouvements le proclame, Lyyll marche, preuve

⁶⁰ *N.M.*, p. 161.

⁶¹ *N.M.*, p. 162.

vivante de sa propre élégance, comme un cygne sur l'eau glisse, vogue. Bleu, le cygne, rose la rose, peut-on voir rien de plus beau⁶².

Une « preuve vivante », Lyyll l'est effectivement ; elle est un personnage réel que le père voit de ses propres yeux mais aussi qu'il veut décrire selon ses goûts. S'il veut voir en sa fille un cygne, il parle alors d'elle comme d'un cygne. Le père compare sa fille au cygne pour rendre compte de sa beauté mais aussi de sa souplesse et de sa capacité de danser sur une musique aussi rythmée que celle du jazz. En effet, il explique que si sa fille a mis une jolie robe, c'est pour qu'elle l'accompagne à un concert de jazz : « Dans la fosse naturelle formée par un pli du terrain, l'orchestre, on l'aperçoit entre les arbres, composé de blonds sauvages en transe. Ils jouent encore plus des bras et des jambes. Restée debout, Lyyll se déhanche sur place, les pieds écartés. Elle est bien dans le rythme. »⁶³ Lyyll apparaît comme un cygne, comme un élément faisant partie de la nature ; elle est parmi les arbres en train de danser ou en train de faire des mouvements qui pourraient ressembler à ceux du cygne. Du moins, c'est l'image qui s'offre pour le descripteur qu'est le père. Celui-ci, en soulignant la présence de sa fille, ne peut s'empêcher de produire autant de métaphores qui prouvent son adoration pour elle.

Nous pouvons encore citer les autres chapitres et montrer qu'il nous est effectivement possible d'extraire une petite histoire de chacun d'eux mais ce n'est pas le but essentiel de notre recherche. Nous nous limitons aux deux exemples que nous venons de voir, « Les framboises » et « Le cygne à la rose » car notre intérêt est de montrer comment chaque titre qui compose chaque chapitre du texte a d'une manière ou d'une autre un lien avec la fille, Lyyll. Le père, à chaque nouveau chapitre veut commencer une nouvelle histoire en lui attribuant un titre tout aussi nouveau et tout aussi singulier, « L'île fortunée », « L'exploratrice », « Le jour qui finit »...Le lecteur, en lisant la table des matières, peut compter vingt deux titres et peut dire que chaque titre se veut comme l'entête d'une histoire. Mais une fois sa lecture du texte de *Neiges de marbre* finie, il se résigne à comprendre que toutes ces histoires relatent un fait certain, celui d'un père qui veut retrouver sa fille qu'il a perdue.

Dans *l'Infante maure*, nous ne retrouvons pas autant de chapitres. Il est plutôt question de deux parties dont chacune comporte un titre, le premier est « l'héritière dans

⁶² *N.M.*, pp. 135-136.

⁶³ *N.M.*, p. 138.

les arbres » et le second reprend le titre de l'œuvre, c'est-à-dire « l'Infante maure ». Ce découpage ne semble pas créer une réelle séparation entre les deux parties, du moins sur la plan de l'énoncé ; que ce soit dans l'une ou dans l'autre, c'est Lyyli Belle qui prend la parole pour décrire la situation dans laquelle elle se trouve, elle vit désormais avec sa « maman » et ne cesse de penser à son « papa » qui est absent. Quelque soit le découpage que nous pouvons constater dans l'un ou l'autre roman, *Neiges de marbre* ou *l'Infante maure*, il nous est admis de dire qu'il est question dans les deux textes de deux personnages qui se cherchent continuellement. Lyyli Belle parle de l'idée de la relation qu'une « petite fille » doit tenir avec son père comme d'une condition ; elle déclare : « Une petite fille, c'est fait pour penser à son papa. Lui, il va, il vient. Et elle, ici elle reste pour penser à lui, penser à l'oiseau qui ne se pose jamais longtemps à la même place. »⁶⁴ Ici, c'est-à-dire du lieu où elle parle, Lyyli Belle n'a donc qu'un seul objectif, celui de penser à son père, c'est-à-dire celui de parler de son père. En effet, le verbe « penser » dans le texte est synonyme du verbe « parler », car la petite fille ne cesse tout au long du texte de parler de/ou à son père même si la personne avec qui elle vit est sa mère. Il lui arrive certes de parler de cette dernière mais c'est à chaque fois pour dire qu'il existe une réelle distance entre elles, comme dans l'extrait qui suit :

_ Lyyli Belle ! Lyyli Belle ! Où es-tu ? Encore dans ces arbres ? Maman qui me cherche. Elle a lancé de nouveau son appel. *Encore dans ces arbres ?* Elle s'en doute bien. Elle ne me trouvera pas. Lui répondre. Je le voudrais. J'ouvre la bouche : tout de suite quelque chose m'arrête. Je ne peux pas. Je sens pourtant les impossibles paroles qui me montent aux lèvres mais ne débordent pas. Maman ne saura jamais. Et personne, jamais. Ces choses ne devraient pas se savoir. Dans les arbres, quand j'y grimpe, j'attends. Je ferme les yeux et j'attends. Je ferme les yeux et j'écoute. Ce qui doit venir, vient-il ? Quelqu'un ? Le portail du jardin claque comme quand on entre et le referme derrière soi. Quelqu'un peut-être. Mais où est-il ? Il est venu. Il est reparti.⁶⁵

S'installer sur l'arbre est la solution qu'a trouvée Lyyli Belle pour attendre son père sans que personne sache qu'elle le fait pour cette raison ; « personne », c'est-à-dire sa mère. Elle ne veut en aucun cas que cette dernière sache qu'elle est, tout le temps, en train d'attendre son père. Lyyli Belle sait qu'un tel fait peut affecter sa « maman ». Elle sait que sa mère ne pourrait pas supporter l'idée que si le père « revient », c'est pour « repartir ». La « maman » est désormais décrite dans le texte comme une personne qui

⁶⁴ *I.M.*, p. 135.

⁶⁵ *I.M.*, p. 109.

est au bord de la folie et qui de ce fait est très faible psychologiquement⁶⁶. C'est par ce fait que Lyyli Belle explique son impossibilité de converser avec sa mère. Le personnage qu'elle convoite et avec qui elle veut échanger des propos est son père. Malgré son absence, elle fait de lui quelqu'un de présent et lui parle comme s'il était à ses côtés. Elle souhaite faire de lui quelqu'un de présent pour profiter d'un temps qu'elle seule peut connaître et peut comprendre, un temps qu'elle éternise et qui est le présent. Il faut dire que les protagonistes des quatre romans qui nous intéressent accordent une importance toute particulière à ce temps qu'il nous est possible d'appeler « le présent d'éternité ».

I-2- Le présent d'éternité, un temps désiré :

« Nous détournant de l'avenir, et refusant de changer, nous ne pouvons plus tendre qu'à éterniser le présent, à retrouver le passé, tâches impossibles et vaines, dont le désir nous place en dehors du cours des choses, nous fait renoncer à toute action efficace, et fait naître en nous les passions. »⁶⁷. Nous reprenons ces propos de F. Alquié pour introduire notre étude sur ce présent particulier qui semble être désiré par les différents scripteurs des quatre textes qui nous intéressent et qui est « le présent d'éternité ». Simone, dans les *Mémoires* convoite ce présent pour exprimer sa passion pour « l'absolu ». Lyyli Belle, dans *l'Infante maure* souhaite demeurer dans ce temps hors du temps pour vivre pleinement sa relation avec son père. Et Borhan fait de même dans *Neiges de marbre* ; la passion est pour lui synonyme de sa fille, Lyyli. La narratrice, dans *l'Amour, la fantasia*, se passionne, quant à elle, pour l'histoire et veut créer un temps exceptionnel qui rassemblerait tous les événements qu'elle souhaite vivre ou revivre.

⁶⁶ Nous pouvons reprendre un passage du texte où Lyyli Belle explique la faiblesse psychologique de sa « maman » : « Elle regarde la glace et semble y voir autre chose, on ne sait pas quoi. Un autre monde. Elle se tient là devant comme si elle était tentée d'y entrer. Elle ne se doute pas que je l'observe [...] Je devine sa difficulté mais sans imaginer ce que cette difficulté pourrait être. Je comprends seulement qu'elle est en peine et j'ai pitié d'elle. Cela doit être affreux d'être devant une glace et de ne pas s'y voir. Et pire d'y voir autre chose. Maman reviens à toi pendant qu'il est encore temps. », p. 96.

⁶⁷ Alquié F., *Le désir d'éternité*, Paris, P.U.F., collection SUP, 1968, p. 10.

Dans *les Mémoires d'une jeune fille rangée*, la narratrice dit qu'elle veut s'éloigner du monde réel et c'est pour cette raison qu'elle convoque ce temps insaisissable qui est celui de l'éternité :

Je me perdais dans l'infini tout en restant moi-même. Je sentais sur mes paupières la chaleur du soleil qui brille pour tous et qui ici, en cet instant, ne caressait que moi. Le vent tournoyait autour des peupliers : il venait d'ailleurs, de partout, il bousculait l'espace, et je tourbillonnais, immobile, jusqu'aux confins de la terre. Quand la lune se levait au ciel, je communiais avec les lointaines cités, les déserts, les mers, les villages qui au même moment baignaient dans la lumière⁶⁸.

Le désir d'éternité s'accompagne, chez elle, d'un désir de solitude. Si Simone sent que son cœur est immobile, elle se rend compte que le seul fait de penser à l'infini lui permet de s'évader dans tout ce que lui réserve la nature du monde : déserts, mers, villages... Son corps est présent (immobile) mais son esprit « tourbillonne » en allant à la recherche d'un monde où le temps perd son sens. Les trois dimensions, passé, présent, futur perdent de leur valeur ; ils n'ont plus aucun sens pour celle qui dit « je ». Celle-ci pense que c'est en se laissant envoûter par ce temps hors du temps qu'elle peut atteindre ce qu'elle appelle la « réalité supra-humaine » :

Dans ces prés, ces bois où je ne percevais pas la trace des hommes, je crus toucher cette réalité supra-humaine à laquelle j'aspirais. Je m'agenouillais pour cueillir une fleur, et soudain je me sentais clouée à terre, accablée par le poids du ciel, je ne pouvais plus bouger : c'était une angoisse et c'était une extase qui me donnait l'éternité⁶⁹.

Cette description est semblable aux descriptions des écrivains dits romantiques qui ont pour rêve de se retrouver dans un monde, pourrions-nous dire, vierge, un monde qui n'a pas encore été visité par l'homme ; nous pensons particulièrement à un écrivain, J.J. Rousseau, qui écrit : « J'allais alors d'un pas plus tranquille chercher quelque lieu sauvage dans la forêt, quelque lieu désert où rien ne montrant la main des hommes n'annonçât la servitude et la domination, quelque asile où je pusse croire avoir pénétré le premier, et où nul tiers importun ne vînt s'interposer entre la nature et moi. »⁷⁰ A la manière de J.J. Rousseau, la narratrice des *Mémoires* décrit le monde dans lequel elle veut se trouver. Désirer l'éternité signifie pour elle désirer la solitude. C'est cette solitude qui lui permet d'oublier où elle est, d'oublier la réalité qu'elle vit. Mais, être

⁶⁸ *M.J.R.*, p. 126.

⁶⁹ *M.J.R.*, p. 265.

⁷⁰ Rousseau J.J., *Lettres à Malesherbes*, Troisième Lettre, 1762.

seule ne lui suffit pas ; elle veut l'être mais dans un monde où nulle « trace » de l'homme existe. En outre, le désir d'éternité éveille chez elle des sentiments contradictoires, l'extase et l'angoisse. Elle n'a pu ressentir ces sentiments qu'après avoir rassemblé un certain nombre de conditions : être loin des hommes, être en pleine nature et s'exposer à la lumière du ciel. Mais pourquoi ressent-elle les deux sentiments à la fois, l'extase et l'angoisse ? Est-ce en rapport avec la confusion qu'elle fait entre le « désir indéfini » et le « désir d'infini » ?

Je m'étais installée dans l'absolu pour pouvoir regarder de haut ce monde qui me rejetait ; maintenant, si je voulais agir, faire une œuvre, m'exprimer, il fallait y redescendre : mais mon mépris l'avait anéanti, je m'apercevais tout autour de moi que le vide [...] Je souhaitais tenir fermement quelque chose, et trompée par la violence de ce désir indéfini, le confondais avec un désir d'infini⁷¹.

La narratrice révèle un autre désir, celui de vouloir s'exprimer, écrire. Et elle se dit que si elle écrit, il faut qu'elle se mette dans une situation exceptionnelle, celle qu'elle appelle l'absolu. Mais en étant dans cette situation, elle ne pourra pas être parmi le monde qui l'a rejeté et dont elle veut parler. Elle se trouve ainsi entre deux mondes, le monde de « l'absolu » qui relève de son imaginaire et le monde ordinaire qui représente le monde de la réalité dans lequel elle vit. En se trouvant entre ces deux mondes, la narratrice est comme cette personne qui sent qu'elle veut quelque chose mais ne sait pas quoi. Du coup, elle ressent une angoisse qu'elle est incapable de contrôler. Ainsi, en ne sachant pas ce qu'elle veut (« désir indéfini »), elle le compense par le désir d'infini, c'est-à-dire le désir d'éternité. C'est celui-là qui l'aide à combler le vide qu'elle ressent, « car à quelle réalité se fier ? une curiosité morbide, malsaine, envers l'être sentant voudrait compenser l'universelle absence. Plus on s'ennuie, plus on « s'écoute ». Le sentir-vivre, à défaut d'un « vouloir-vivre », exprime un « être- temps ». La durée est scandée par les pulsations du cœur, horloge intérieure qui, à la différence des autres, s'use d'instant en instant. »⁷²

La narratrice est prisonnière de ses sentiments ; elle ne peut « écouter » que ce qu'elle ressent. Elle est un « être- temps » condamné à vivre l'ennui qui l'empêche d'entreprendre des activités qui relèvent de l'ordinaire. Des activités qui sont celles de

⁷¹ *M.J.R.*, p. 227.

⁷² Menyard, *Analyses et réflexions sur le Désert des Tartares de Dino Buzatti*, Paris, éd. Marketing, 1981, p.182.

la vie quotidienne. Le temps qui régit le texte est donc lié à la psychologie de la narratrice. Celle-ci parle des deux sentiments qu'elle ressent, l'extase et l'angoisse. Et ce sont ces deux sentiments qui alternent tout au long du texte. Tantôt, Simone se sent heureuse et fait des projets. Tantôt, elle sombre dans le désespoir et ne pense plus à ce qu'elle veut faire dans sa vie :

[...] mon père m'emmena au théâtre de Dix-Heures, où j'entendis Dorin, Colline, Noël-Noël ; je m'amusai beaucoup. Que j'étais heureuse d'en avoir fini avec le cours Désir ! Deux ou trois jours plus tard, pourtant, comme je me trouvais seule dans l'appartement, je fus prise d'un étrange malaise ; je restai plantée au milieu de l'antichambre, aussi perdue que si j'avais été transplantée sur une autre planète : sans famille, sans amis, sans attache, sans espoir. Mon cœur était mort et le monde vide [...]⁷³

La narratrice se décrit comme quelqu'un de tout autre que ce qu'elle est quand elle rêve d'éternité. Le temps dont elle parle dans l'extrait ci-dessus est un temps bien réel, un temps qu'elle vit et qu'elle n'arrive pas à chasser de sa mémoire, un temps qu'elle est obligée de vivre et qu'elle voit s'écouler. L'angoisse qu'elle ressent en vivant le temps réel n'a rien à voir avec celle qu'elle ressent quand elle vit dans « le présent d'éternité ». En effet, l'angoisse qu'elle ressent dans ce présent qui est bien réel est celle qui lui fait sentir qu'elle est dans un monde vide de sens, un monde mort et qui traduit la mort de ses sentiments. Elle se sent vidée comme est la « planète » qu'elle entrevoit et qui est synonyme du « néant ». Le « présent d'éternité » lui procure un autre type d'angoisse. Quand elle vit ce présent, elle est angoissée parce qu'elle ne sait pas comment gérer un temps qui la comble autant ; elle se sent comme dépassée par le temps parce qu'elle a l'impression qu'il passe trop vite et qu'elle ne pourra pas en profiter autant qu'elle le souhaite.

Le père, dans *Neiges de marbre*, vit la même situation que la narratrice des *Mémoires*. Il se sent comme perdu dans le temps. Parce qu'il a perdu sa fille Lyyl, le père est incapable de faire quoique ce soit, il constate seulement que le temps passe trop vite.

Un an déjà, c'était l'été dernier, c'est de nouveau l'été. Un autre été. Je ne vois toujours pas ce qu'il faut faire. Je ne trouve rien. Cette année même, je n'imagine pas comment elle est

⁷³ M.J.R., p. 161.

passée. J'essaye. Je n'y arrive pas. C'est le chaos dans ma tête. Toujours le chaos [...] Et j'ai perdu Lyyt. Cette seule chose demeure [...] Je reste avec ce trou dans la tête⁷⁴.

A cause de l'éloignement de sa fille, le père se sent comme vidé. Il répète par deux fois qu'il est dans le chaos, ce qui prouve son malaise. Le père de Lyyt, à la manière de Simone va alors, pour dépasser cette crise, laisser libre cours à son imagination. Il invente un monde où il peut tout régler comme il le souhaite :

Je ne bouge pas de ma chaise longue. Moi je suis bien comme je suis. Rien n'est plus beau qu'un jardin qui repose dans la sérénité, la transparence d'une fin d'après-midi comme celle-ci. Le temps, en suspens, arrêté, se fait plus léger que l'air. Une âme y exulte. N'était la part du bleu qui entre dans la composition de la lumière du jour, dans celle de toutes les couleurs, j'en oublierais où je suis. Je me croirais transporter sous les cieux plus cléments. L'illusion est telle que cesse l'illusion, qu'on s'y abandonne, on n'y résiste pas, ce qui est dépaysement. Je goûte l'air, il est un peu croustillant. Qui se souviendra de moi si ce n'est cet air qui, avec ma respiration, me visite et revisite ? Les arbres se taisent, regardent, écoutent de toutes leurs feuilles⁷⁵.

Immobile, le père-narrateur aspire à l'éternité. Dans ce laps de temps qu'il éternise, il crée un monde où tout est calme, le climat, le milieu... Son âme est en harmonie avec la nature. Les « arbres se taisent » et lui aussi se tait pour écouter le bruit des feuilles qui bougent grâce à l'air doux qui les secoue. Il sent désormais que toute la nature lui appartient. Il transpose alors, à sa guise, tout ce qu'il ressent sur chaque élément qui compose la nature : le ciel, l'air, les arbres... D'où l'abondance des métaphores et la personnification de la nature, les arbres « se taisent », les feuilles « écoutent », l'air « croustille »... Le narrateur du texte de *Neiges de marbre* est cette « âme romantique » qui ne peut s'empêcher de s'intéresser à la nature pour décrire tous les sentiments qu'elle ressent. Seule la nature peut l'aider car seule la nature existe dans ce monde créé par lui-même. Il ne peut voir personne dans ce monde car sa conscience l'en empêche. Sa conscience ne veut rendre compte que d'une seule présence, celle de sa fille. Le père n'accepte pas la solitude ; parce que sa fille est absente, il se permet alors de goûter à un temps, « le présent d'éternité », qui est le seul à pouvoir lui faire oublier son chagrin. Il veut oublier le temps présent, qui est bien réel, parce qu'il lui fait peur ; c'est dans ce temps qu'il pense à une réalité qu'il doit, malgré lui, accepter :

⁷⁴ *N.M.*, p. 171.

⁷⁵ *N.M.*, pp. 158-159.

Je n'essaie même pas d'imaginer ce qui arriverait si je commençais d'avoir peur de la perdre. O my Lord, éloignez de moi pareille pensée, ne me laissez pas connaître cette peur, je commence à avoir peur déjà. Roussia ne partagera pas Lyyll. Moi présent, elle use, sans se gêner, de tous les moyens, de tous les subterfuges pour me l'enlever.⁷⁶

En s'adressant directement à sa fille, « O my Lord », le père lui demande ce qu'elle-même ne pourrait pas réaliser, car une personne s'interpose entre eux, Roussia. En fait, l'appel que fait le père à Lyyll est un appel qui ne peut pas avoir de retour. Le père s'adresse certes à sa fille mais elle est absente ; il communique donc avec un être qu'il voit, mais dans son imagination. Néanmoins, il veut croire en sa présence et l'invoque pour lui exprimer la tristesse qu'il ressent. Il se parle alors à lui-même en essayant de comprendre la situation dans laquelle il se trouve. Il faut dire que les différents procédés qu'utilise le père pour parler de sa fille rendent la structure du texte assez complexe. En effet, le lecteur peut facilement confondre les différents temps du présent qu'utilise le narrateur. Nous en avons déjà distingué deux, ceux que nous avons appelés, « présent réel » et « présent d'éternité ». Ce n'est pas l'appellation que nous leur accordons qui importe le plus. Ce qu'il faut souligner, c'est la multiplicité des moments qui existent dans le texte. Autrement dit, le texte se présente comme donnant lieu à des « instants de vie ». Le père s'arrête sur chaque instant pour donner les détails qui lui semblent nécessaires mais sans se soucier de préciser quand tel ou tel événement, qui correspond à tel ou tel instant, s'est produit. Le texte se présente alors comme faisant état d'une « conscience qui veut se dire » dans des « présents successifs ».

Dans une étude sur le temps, Jean Pucelle écrit sur l'instant : « Nous n'avons pas le sens inné de l'égalité des durées [...] Nous les mesurons qu'en les reconstruisant, en les comparant par des opérations intellectuelles. Pour les durées courtes, nous n'y parvenons [...] qu'en morcelant notre expérience en des présents successifs de plus en plus comprimés, et dont la limite, la cellule, serait l'instant, comme si nous répétions indéfiniment : « Maintenant, maintenant, maintenant... » Mais nous n'y arrivons, et encore très imparfaitement, qu'en nous aidant d'un artifice mécanique, par des battements réguliers, c'est-à-dire en matérialisant le temps en une fragmentation factice. »⁷⁷ Fragmenter le temps de façon factice est ce qui convient parfaitement au

⁷⁶ *N.M.*, p. 95.

⁷⁷ Pucelle J., *Le temps*, Paris, P.U.F., Collection SUP, 1967, p. 12.

père-narrateur. Pour se permettre de revivre tous les instants qu'il garde en mémoire ou vivre les instants qui le conduisent à méditer sur quelque sujet que ce soit, il n'y a pas mieux pour lui que de se fier à un temps qu'il organise comme il peut lui convenir. Ce qui importe au narrateur, c'est de vivre l'instant, c'est de répéter autant de fois qu'il souhaite : « maintenant ». Un « maintenant » qui peut renvoyer à un instant que le narrateur vit au moment même où il parle comme il peut renvoyer à un instant qu'il a vécu dans un temps très lointain, qui peut même renvoyer à son enfance. Pour mieux expliciter ce que nous entendons par l'écriture des « instants de vie », nous allons citer quelques extraits du texte qui nous serviront d'exemples :

Tu es l'une de ces personnes trop occupées, débordées, qui pour être partout ne sont jamais là où il faut. Tu es en train de faire passer les petites choses avant les grandes, Roussia : Je ne vais pas me mettre à t'adresser des reproches maintenant. Quand on commence avec les reproches, on ne sait pas où cela finit.⁷⁸

En initiée accomplie, vivement elle mène le train, me prodigue en même temps des conseils, lâche force rires à chacune de mes fautes, et j'ai de plus en plus de mal à m'y reconnaître dans tout le monde. Et, sans se désintéresser du jeu, maintenant elle me pose la question :

_ C'est vrai, papa, ce que tu as dit l'autre jour ? Que la terre est ronde.⁷⁹

Remarquons que dans les deux extraits, le père utilise le déictique temporel, « maintenant », comme pour parler d'instant présents. Or les événements dont il parle relèvent du passé. Il faut aussi noter la différence certaine qui existe entre les événements compris dans les deux extraits. Dans l'un, il s'adresse à Roussia comme si elle était à ses côtés et comme si, elle et lui, n'étaient pas encore séparés. Dans l'autre, il parle d'un moment de divertissement qu'il partage avec sa fille. Il nous fait part d'un dialogue qui se déroule entre lui et sa fille dans un présent qu'il semble réellement vivre. Quel est l'extrait que le lecteur doit considérer comme réellement présent, est-ce le premier ou est-ce le deuxième ? En fait, le lecteur ne pourra pas répondre à une telle question, ce qu'il doit par contre retenir, c'est que le présent que le scripteur emploie est « le présent de l'énonciation ». En effet, les extraits que nous venons de voir ne sont que représentatifs de tout le texte de *Neiges de marbre* car tout le texte fait état d'un « je » qui se veut comme producteur d'une énonciation. C'est ce que nous allons voir dans la seconde partie de notre travail.

⁷⁸ *N.M.*, p. 27.

⁷⁹ *N.M.*, p. 72.

Lyyli-Belle, dans *l'Infante maure*, est tout aussi intéressée, que le père, dans *Neiges de marbre*, par ce présent qu'elle voudrait qu'il dure pour l'éternité :

C'est surtout à l'époque des nuits sans nuit quand la forêt vit un rêve. Comme eux, les enfants, je suis présente dans ce rêve, j'avance à petit pas sur la mousse trempée de rosée, retenant mon souffle, parce que quelque part des lèvres disent des choses. Ces nuits quand les images du monde s'effacent pour ne laisser qu'elles se réveillent au moment où le présent n'a plus d'avenir ni de passé, il n'y a qu'un chuchotement d'eau et d'écume qui sèche sur le sable⁸⁰.

En parlant d'un présent qui « n'a plus d'avenir, ni de passé », la narratrice veut parler d'un présent particulier ; celui dans lequel elle veut se trouver et celui qu'elle considérera comme éternel. Ce présent va l'aider à construire un monde dans lequel elle seule peut vivre ; un monde où la nuit n'existe pas ; un monde où il fera jour pour qu'elle puisse contempler un paysage tout à fait singulier ; celui qui fera flotter une flaque d'eau sur un amas de sable. Elle voudra être seule dans ce monde pour pouvoir écouter ce qui ne pourrait être écouté, le son de l'eau en train de sécher sur le sable. Ce fait ne peut effectivement se réaliser que si Lyyli Belle décide de se mettre dans une situation particulière, celle qui lui fait croire qu'il existe un présent éternel. Lyyli Belle veut figer le temps. Elle fait de même que le père, dans *Neiges de marbre*, elle retient son souffle pour pouvoir écouter ce qui ne peut pas être écouté. Son seul souffle pourrait la gêner car il pourrait l'empêcher d'écouter les « lèvres » de la « mousse » qu'elle piétine. Lyyli Belle veut elle-même s'imaginer comme quelqu'un d'éternel ; quelqu'un qui ne connaît pas ce qu'est la mort :

Et je continuai. Toujours plus haute, toujours plus grande. Aussi loin, aussi seule. Au milieu de tout un pays, dans toute une solitude, le seul arbre qui se voie. Se voie d'aussi loin qu'on le regarde. Et puis que tout cesse après lui. Tout. Que rien ne change. Je serai morte peut-être et je serai le même arbre, toujours debout à ma place. D'aussi loin qu'on puisse voir. On ne trouvera rien d'autre. Ni d'aussi beau⁸¹.

L'image de l'arbre est très présente dans *l'Infante maure*. Souvent, Lyyli-Belle se décrit comme étant sur un arbre. Ici, elle ne parle pas de n'importe quel arbre ; elle précise que l'arbre dont elle parle est celui qui la représente. La fille s'approprie sa propre image et se voit en arbre. Elle veut être un arbre parce qu'elle pense que celui-ci peut vivre éternellement. Si elle meurt, il y aura l'arbre qui la remplacera pour être

⁸⁰ *I.M.*, p. 83.

⁸¹ *I.M.*, p. 110.

témoin de tout ce qui se passera dans le monde et pas n'importe lequel. Dans la suite du passage ci-dessus, elle ajoute :

Papa dit que dans plus de la moitié de son pays on peut marcher des jours sans rencontrer un arbre. Alors je serai l'arbre qu'il pourra voir d'aussi loin qu'il sera mis en route⁸².

Voilà donc pourquoi Lyyli-Belle veut que son image s'éternise ; elle veut désormais que son père, absent, puisse la voir là où elle se trouve, même dans un lieu vide où elle se trouverait seule, dans un désert. L'image du désert est tout aussi présente dans le texte que celle de l'arbre, nous y reviendrons lorsque nous traiterons de l'espace. Le père, dans *Neiges de marbre*, aspire à l'éternité pour oublier qu'il a perdu sa fille et la fille dans *l'Infante maure* veut que le temps s'éternise pour que son père puisse la voir. Ainsi, les protagonistes des deux romans se complètent, l'un voit en l'éternité ce qui lui permet d'oublier les mauvais souvenirs (la perte de la fille), l'autre voit en elle ce qui pourrait lui rappeler les bons souvenirs (la présence du père). Lyyli-Belle, en plus de l'image de l'arbre, cherche d'autres moyens pour aspirer à une vie éternelle. Elle pense à Shéhérazade dans *les Mille et une nuits* qui raconte chaque soir une histoire au roi pour que celui-ci ne la tue pas et se dit :

Voilà ce qu'il faudrait que je fasse, moi aussi : raconter des histoires pour ne pas être morte, pour ne pas avoir besoin de mourir. Tout le monde devrait y penser, la vie veut qu'on prenne la route du bonheur. De marcher simplement sur cette route est déjà un bonheur⁸³.

Pour Lyyli-Belle, penser à l'éternité, c'est se frayer un chemin vers le bonheur, c'est aimer la vie. D'après Ferdinand Alquié, l'homme qui rêve de l'éternité est celui qui refuse d'oublier le passé et qui veut à tout prix redonner vie à tout ce qu'il aime. Il dit entre autres : « L'être intemporel [...] est la passion même, objectivée. Ici l'amour refuse le temps, affirme que le passé n'est pas mort, que l'absent est présent ; il se trompe d'objet, se montre incapable de saisir les êtres dans leur actuelle particularité, dans leur essence individuelle. Il se souvient en croyant percevoir, il confond, il se berce de rêve, il forge la chimère de l'éternité »⁸⁴. La fille, ne voulant pas accepter l'absence de son père, s'enferme dans le passé et fait de lui un temps présent et c'est ce présent qu'elle souhaite éterniser. C'est celui-là même qui lui fait croire à la présence de son

⁸² *I.M.*, p. 110.

⁸³ *I.M.*, p. 144.

⁸⁴ Alquié Ferdinand, *Le désir d'éternité*, Paris, P.U.F., 1968, p. 20.

père. Et les histoires dont elle parle sont les histoires qu'elle souhaite raconter à son père.

Le père, dans *Neiges de marbre*, et la fille, dans *l'Infante maure*, se mettent ainsi à employer le présent pour raconter des événements passés pour faire des moments qu'ils ont vécus ensemble des moments éternels. C'est ce qui explique la multiplicité des images dans les deux textes. Les souvenirs de ce fait apparaissent dans le texte comme des « états » faisant partie de la nature des deux personnages. Comme l'écrit F. Alquié : « Dire que le passé se conserve, c'est le déclarer éternel. Et, dans cette mesure, les souvenirs semblent adhérer à notre moi, constituer sa nature : ils ne nous apparaissent pas comme des états distincts de nous, ayant une date en notre vie ; ils se confondent avec nous-mêmes »⁸⁵. Borhan et Lyyli Belle sont des personnages qui veulent parler d'eux-mêmes et pour ce faire ils ne trouvent pas meilleur moyen que celui de se fier à leurs souvenirs. Ceux-ci sont ancrés dans leur esprit au point où ils « adhèrent à leur moi ».

Eterniser le passé au point que les « souvenirs adhèrent au moi », c'est ce que nous retrouvons, également, chez Assia Djebar. La narratrice, dans *l'Amour, la fantasia*, déclare :

Je suis seule. Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte, comment dire « au commencement », mais de quoi, au moins de cette pérégrination. L'espace est nu, la rue longue et déserte m'appartient, ma démarche libre laisse monter le rythme mien, sous le regard des pierres⁸⁶.

La narratrice, comme le père-narrateur dans *Neiges de marbre*, sent que l'espace lui appartient. Et c'est parce qu'il lui appartient qu'elle se sent libre. Elle laisse ses empreintes sur les pierres qu'elle piétine. Ce sont ces traces qui vont prouver son passage dans la rue qu'elle parcourt, une rue qui est la sienne mais qui est aussi celle de son pays. Désormais, elle n'est pas la seule à avoir laissé ses empreintes ; d'autres sont venus avant elle et ont eux aussi éternisé leur passage :

Amoindrir au moins l'intensité ! Les étrangers, derrière leurs murs, se recueillent et je ne suis, moi, qu'une exilée errante, échappée d'autres rivages où les femmes se meurent fantômes blancs, forme ensevelies à la verticale, justement pour ne pas faire ce que je fais là

⁸⁵ Idem., p. 24.

⁸⁶ A.F., p. 164.

maintenant, pour ne pas hurler ainsi continûment : son de barbare, son de sauvage, résidu macabre d'un autre siècle⁸⁷.

Ici la narratrice distingue deux types de personnages, les étrangers et les femmes. Sur les murs qu'elle entrevoit, elle construit des images. D'un côté, les étrangers qui « se recueillent » et qui affirment par là leur présence ; et d'un autre côté, des femmes dont elle devine la présence. L'image que garde la narratrice de ces femmes est chargée de douleur et de souffrance. Une souffrance que les femmes ont ressentie à cause du comportement « barbare » des colonisateurs. Il arrive aussi à la narratrice de figer les récits des hommes historiques qu'elle cite, comme lorsqu'elle évoque le récit de Bosquet :

Le décor ainsi déployé accentue la surprise et l'effarement des victimes. Paysages que l'on traverse durant des heures, que le récit ensuite immobilise et les hommes caracolent en pleine charge de l'aube. Symphonie exacerbée de l'attaque ; piétinement par lancées furieuses, touffes de râles emmêlés jusqu'au pied des cauales. Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet s'attarde sur la violence des couleurs⁸⁸.

Celle qui dit « je » parle d'un paysage qu'elle parcourt « pendant des heures » ; ceci représente toutes les images qui lui viennent à l'esprit lorsqu'elle lit le récit de Bosquet. C'est ainsi qu'elle arrive à se rendre compte de l'importance de l'écriture. C'est elle qui lui permet d' « immobiliser » des événements passés. Si des témoins de l'histoire, comme Bosquet, n'avaient pas écrit, celle qui dit, « je », n'aurait jamais pu recueillir autant de détails sur les faits qui ont eu lieu dans son pays lors de la conquête. Ce sont ces détails qu'elle veut retranscrire mais en les « révisant » : « L'entreprise englobante qui consiste à expliquer chaque geste d'un héros par sa fin n'offre pas un grand intérêt. Vivre signifie que tout est possible à chaque minute. Et c'est cela qu'il faut capter. Mais le capter comment ? Il est évident que l'on peut utiliser les sources du colonisateur pour examiner les points de vue de l'agressé, se servir des seuls textes que nous ayons sur 1830, textes français pour dire l'oppression. Mais plus difficile sans doute est de dire ce passé dans une langue qui est celle du conquérant, mais qu'il faut

⁸⁷ A.F., p. 164.

⁸⁸ A.F., p. 82.

conquérir, subvertir. »⁸⁹ L'essentiel pour la narratrice n'est pas de reprendre les textes des témoins français pour dire qu'ils ont existé et qu'ils ont eux-mêmes mis en évidence des événements qui concernent l'histoire de l'Algérie. L'essentiel pour elle est de réinterpréter ces discours pour se focaliser sur le langage ; un langage qui ne serait pas celui de l'Autre mais celui d'un « je » qui veut être lui-même détenteur d'une histoire. Dans un autre passage du texte de *l'Amour, la fantasia*, la narratrice explique davantage l'importance de l'écriture, voire la force du mot :

Il faut partir, l'odeur est trop forte. Le souvenir, comment s'en débarrasser ? Les corps exposés au soleil ; les voici devenus mots. Les mots voyagent. Mots, entre autres, du rapport trop long de Pélissier ; parvenus à Paris et lus en séance parlementaire ; ils déclenchent la polémique : insultes de l'opposition, gêne du gouvernement [...] L'écriture du rapport de Pélissier, du témoignage dénonciateur de l'officier espagnol, de la lettre de l'anonyme troublé, cette écriture est devenue graphie de fer et d'acier inscrite contre les falaises de Naçmaria⁹⁰.

La narratrice montre le pouvoir du mot en insistant sur ce que provoque en elle la lecture du rapport de Pélissier. En effet, en lisant ce rapport, la narratrice se sent comme asphyxiée par une odeur. Elle juxtapose l'événement passé, la mort de ses ancêtres, à l'événement présent, la lecture du rapport. Cette seule lecture la fait voyager dans un contexte historique qui l'empêche de respirer. La douleur est tellement importante qu'elle veut tout oublier. Mais comment oublier ce qui est devenu « une graphie de fer et d'acier » inscrite sur des falaises. La narratrice pense que malgré son absence lors de la conquête de l'Algérie, elle arrive à imaginer beaucoup d'événements qui y ont eu lieu. Cela non seulement grâce aux écrits des témoins mais aussi grâce aux traces laissées par toutes les personnes qui ont vécu dans son pays. Certes, les témoins influencent la narratrice par ce qu'ils disent mais c'est l'objet même (le livre ou le papier) qui comporte leurs dires qui déclenche chez elle autant d'images que de souvenirs. Des images qui sont un mélange de ce qu'elle lit et de ce qui relève de sa propre imagination. Et des souvenirs « obsédants » qui apparaissent comme des fragments qui appartiennent à son passé à elle :

⁸⁹ « Notes prises lors de la conférence faite par Assia Djebar au Palais de la culture, le 23 décembre 1985 », par Simone Rezzoug, in *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, collectif sous la direction de Christiane Achour, éd. Enag, Alger 1991, p. 537.

⁹⁰ A.F., pp. 109-110.

Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres⁹¹.

Le geste de « tendre » quelque objet nous rappelle le geste de « la main dans la main » qu'a vécu la narratrice avec son père. Cette dernière nous indique ainsi à chaque fois un personnage qui par un seul geste lui permet de comprendre un certain nombre de choses et de vouloir écrire. Mais pourquoi avoir choisi parmi ces personnages quelqu'un comme Pélissier ? L'écrivaine, Assia Djébar, d'après Simone Rezzoug, explique elle-même que le choix de cet auteur n'est pas hasardeux : « La fiction, l'Histoire ont toutes deux besoin d'un lieu : là intervient évidemment le choix de l'auteur, sa connaissance du lieu ou la nostalgie qu'il éprouve de ne pas l'avoir connu. Ainsi pourquoi avoir choisi les enfumades de Pélissier ? Parce que la tragédie se passe dans le Dahra, proche de l'espace où Assia Djébar a vécu. Il y a une géographie propre à chaque écrivain. Mais les lieux de l'enfance sont les lieux privilégiés de la mémoire. »⁹² La narratrice du texte de *l'Amour, la fantasia* est donc fortement imprégnée par les discours portés sur le village dans lequel elle a vécu. Elle veut connaître les moindres événements qui ont touché de près ou de loin les habitants du lieu de son origine, dans une époque qu'elle n'a pas connue. Ces événements vont l'aider à reconstruire l'histoire ou son histoire dans une écriture qu'elle voudrait partager avec ses lecteurs. En effet, elle veut montrer à ces derniers que son texte n'est pas un roman historique tel que défini par la critique. Son roman à elle est celui qui donne lieu à une lecture particulière de l'histoire de l'Algérie ; une lecture qui est la sienne et qui lui est propre. Et si elle se réfère à des témoins français de l'histoire, tel que Pélissier, c'est surtout pour retrouver ses origines, pour essayer de trouver des traces qui sont propres à sa culture dans ces écrits qui appartiennent pourtant à l'Autre. Et dans un autre passage, elle cite le nom du peintre, Eugène Fromentin et dit à son propos :

J'interviens pour saluer le peintre qui, au long de mon vagabondage, m'a accompagnée en seconde silhouette paternelle. Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner⁹³.

⁹¹ A.F., p. 115.

⁹² *Op. cit.*, p. 538.

⁹³ A.F., p. 313.

La narratrice déclare elle-même que le peintre est pour elle une « seconde silhouette paternelle ». Et cette main qu'il lui tend l'aide davantage à écrire. Si ce n'est pas son père, c'est un autre personnage masculin qui prend place pour l'inciter à écrire. Le rapport qu'installe la narratrice entre les auteurs français et le père paraît assez signifiant dans le texte. Elle semble de ce fait accorder une importance certaine à la présence du père ou à ce qui lui ressemble, « une silhouette paternelle ». La présence du père a donc certainement un impact sur l'écriture du texte de *l'Amour, la fantasia* ; nous y reviendrons plus tard.

I-3- Les souvenirs au présent :

« [...] l'emploi du présent pour raconter le passé vise [...] à actualiser un problème, une situation, à donner à l'aventure le tremblement, l'incertitude du présent »⁹⁴ Ces termes que nous empruntons à Roland Bourneuf nous éclairent sur le sens de l'emploi d'un temps à la place d'un autre dans le roman. Car les deux écrivains, M. Dib et A.Djebar, mettent en avant un « je » qui parle au présent pour évoquer des souvenirs. Et ce sont ces souvenirs qui conduisent les personnages principaux des trois romans, *l'Amour, la fantasia*, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, à s'ouvrir au monde de l'imaginaire et à exprimer leurs sentiments (désir, douleur, vide...). Le problème qu'actualise le père, dans *Neiges de marbre*, est celui de la perte de sa fille et c'est à partir de cette situation qu'il va se mettre à « dire » tout ce qui touche à son « moi ». Un tel événement fera du père un personnage-parole. Nous utilisons cette expression pour montrer l'importance de l'énoncé performatif dans le texte. Il déclare :

Nous nous sommes quittés Roussia et moi, de guerre lasse, la guerre qui se poursuit, mais en moi ! Nous ne pouvions plus de continuer ainsi. Et j'ai perdu Lyyl. Cette seule chose demeure, une chose sûre, une sombre tache, un trou dans lequel mes pensées l'une après l'autre courent se jeter. Je reste avec ce trou dans la tête⁹⁵.

La guerre comme le précise le père est en lui ; il s'agit là de la guerre des sentiments qui sont en lui et de ses pensées. Le père sait que ses pensées n'ont pas

⁹⁴ Bourneuf R., op. cit., p. 128.

⁹⁵ N.M. p. 171.

d'issue ; elles sont enfermées dans un « trou », dans « une sombre tache » qui se trouve dans sa tête. Ce qui sera donc donné à lire au lecteur du texte, ce sont des pensées qui proviennent d'un lieu obscur. Des pensées qui ne se succèdent pas mais qui se *jettent* «l'une après l'autre » comme un jet d'encre sur une feuille de papier. Ce jet produit plusieurs taches sur le papier comme se produisent les différents instants qui composent le texte. L'accent étant mis sur « l'instant plutôt que sur la durée ; le temps n'y est plus fleuve ou cercle mythique, mais miroir éclaté en mille morceaux ou parcelle microscopique.» Les instants qui sont le fruit de l'éclat du miroir sont donc dans le texte de *Neiges de marbre* les pensées, les souvenirs du personnage-narrateur :

Ruminer des pensées, j'occupe le temps à ça, en attendant [...] Dans chaque vie, par moments, comme des nœuds d'obscurité se condensent et, ténébreux comme ils sont, ne cessent plus de vibrer [...] Eux, parce que ce sont des opacités qui pensent. Ils échappent à tout. Ils font feu de tout, les idées, les choses les jours comme vous aimeriez dire et ce que vous n'aimeriez pas dire. Tout. De quelle espèce est leur ténébrosité : à la minute où on le saura, si cela se pouvait, le monde aura vécu. L'un de ces foyers couve dans les yeux pour lesquels je suis né ; les yeux de Lyyl⁹⁶.

Le père, en décrivant ainsi la situation de celui qui ne sait pas comment affronter un problème, veut la rendre universelle. Il n'est pas le seul à vivre cette situation, d'autres l'ont vécue, et d'autres la vivront. Le père-narrateur va pouvoir parler et parlera à son lecteur d'une multitude d'instant. Il a donc pu trouver une solution à son problème : la perte de sa fille. Il l'a perdue certes mais c'est cette perte qui va le pousser à réactualiser ses souvenirs et de ce fait à vouloir parler. Nombreux sont les passages où le narrateur lui-même fait état de son incapacité à se taire :

Celui qui dit, Je, parle, ne fait que parler parce que le courage de se taire lui manque. Il ignore pourquoi, il ignore comment [...] Il dit [...]⁹⁷

Comment se taire, comment pouvoir se taire, comment savoir quand. Elle ne m'amène plus Lyyl ; elle l'a fait, mais elle ne le fait plus. Lyyl la gênerait dans ses allées et venues. Des détails il ne sait comment se taire, n'en a plus la force [...] La force de se taire⁹⁸.

Vouloir garder il ne sait pas se taire, il ne sait pas comment⁹⁹.

Il faut également retenir la dernière phrase que le narrateur énonce dans le passage relevé précédemment : « L'un de ces foyers couve dans les yeux pour lesquels

⁹⁶ *N.M.*, p. 61.

⁹⁷ *N.M.*, p. 27.

⁹⁸ *N.M.*, p. 30.

⁹⁹ *N.M.*, p. 28.

je suis né ; les yeux de Lyyll ». Le père révèle que si sa parole est « née » c'est grâce aux yeux de Lyyll. Car, en effet, tout ce que dit le père a un lien plus ou moins direct avec sa fille. Et même plus ; parfois, s'il parle, c'est uniquement grâce aux yeux de Lyyll- comme il le précise lui-même. Dans d'autres passages du texte, il dit :

Lyyll me tire avec insistance par la manche de mon blouson. J'abaisse mon regard sur elle : elle me montre le bouquet de fleurettes blanches qu'elle a cueilli. Y a-t-il quelque chose dans mon expression qui lui fait perdre la voix ? Interdite comme elle lève les yeux vers moi, elle reste. Puis d'un geste irréflecti, toujours sans un mot, elle me tend son petit bouquet¹⁰⁰.

L'œil est habité par la nostalgie. Me secouant les bras, Lyyll me rappelle qu'elle est à mes côtés. Elle me sourit du regard quand je me tourne vers elle. Ses yeux bien plantés dans les miens¹⁰¹.

Dans les deux passages, le père insiste sur le fait que Lyyll ne parle pas ; elle ne fait que le regarder et le tire de ses mains pour lui rappeler sa présence. C'est à partir de cette scène que le père-narrateur va se mettre à rêver d'un monde idéal. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous traiterons de l'espace. Ce sur quoi nous voulons insister pour le moment, c'est le fait que le père dise que toute sa parole dépend de la présence de Lyyll, alors que celle-ci est absente lorsqu'il parle. L'issue qu'a donc trouvée le père est de s'imaginer que sa fille est avec lui. C'est pour cette raison qu'il se met à parler de ses souvenirs au présent. Les souvenirs, dès lors, n'apparaissent plus au lecteur comme des souvenirs mais comme des événements ayant lieu au moment présent, au moment de la parole. Le père parle et sa fille se tait. Cette constatation que nous faisons à partir de la lecture de *Neiges de marbre*, nous la confirmons à la lecture de *l'Infante maure*. Autant dans *Neiges de marbre*, le père-narrateur déclare ne pas pouvoir se taire, autant dans *l'Infante maure*, la fille-narratrice évite d'employer les verbes parler et dire. Au lieu de ces deux verbes, elle utilise plutôt des verbes comme voir, regarder.

Je ne remue pas un membre, mes yeux seuls bougent dans toutes les directions, cherchent. Je veux voir et j'ai peur de voir, peur que la chose à voir ne soit horrible. Il suffit d'un

¹⁰⁰ N.M., p. 75.

¹⁰¹ N.M. p. 155.

regard et nous allons à la rencontre de toute la joie du monde ou à notre perte. Pas plus d'un regard et la vie devient possible ou impossible à vivre¹⁰².

Lyyli Belle à la manière du père veut rendre compte de l'universalité de certains faits. En effet, le glissement du « je » au « nous » s'opère comme pour nous interpeller et nous informer sur l'impact que peut produire un « seul regard » sur la vie. Un seul regard peut nous faire découvrir le monde de la joie. Mais un seul regard peut aussi nous plonger dans un monde où règne le désespoir, où il est impossible de vivre. La fille, en décrivant ainsi la force du regard nous montre à quel point il est facile de basculer d'un monde à un monde qui lui est complètement opposé. Dans un autre passage, la fille-narratrice décrit l'instabilité du monde :

Mais le monde, c'es regrettable à dire, change de visage sans prévenir. Ce qui est devant nous se met subitement derrière, ce qui est ouvert se ferme ; blanc se fait noir, près se fait loin. Je suis au milieu de tout ça¹⁰³.

« Subitement », on passe d'une chose à son contraire, de ce qui est ouvert à ce qui est fermé, de ce qui est blanc à ce qui est noir... Tel est le monde envisagé par Lyyli Belle. Et c'est ce monde dans lequel elle se trouve- elle y est « au milieu »- qu'elle décrira tout au long du texte de *l'Infante maure*. Ce monde, comme elle le précise elle-même, est riche de « choses » et « d'images » : « Le monde est plein de choses et d'images [...], c'est sa façon à lui de parler ». D'emblée, la narratrice associe les « images » et les « choses » à la parole. C'est ainsi qu'elle définit la parole ; la parole, ce n'est pas ce qui se dit mais ce qui se voit, « [...] je ne sais qui parle, les yeux ou la voix », dit-elle. Dans *Neiges de marbre*, le père parle et *n'arrive pas à se taire* parce qu'il pense à sa fille. Et la fille dans *l'Infante maure* fait de même, elle parle parce que son père est absent :

Moi aussi j'aime mon papa [...] Moi, je sais lui parler surtout quand il n'est pas avec nous. Je le fais pour qu'il reste avec nous. Je le fais pour qu'il reste présent pendant tout le temps où il est absent¹⁰⁴.

Il suffit seulement qu'elle pense à son père pour que Lyyli Belle se sente heureuse :

¹⁰² *I.M.*, p. 92.

¹⁰³ *I.M.*, p. 112.

¹⁰⁴ *I.M.*, p. 119.

Une petite fille, c'est fait pour penser à son papa. Lui, il va, il vient. Et elle, ici elle reste pour penser à lui, penser à l'oiseau qui ne se pose jamais longtemps à la même place. Que faire ? C'est déjà un bonheur de savoir qu'il existe et cette idée me remplit de bonheur¹⁰⁵.

Nous notons de ce fait une certaine réciprocité entre les discours des deux protagonistes des deux romans. Cependant, il y a un point très important qui les sépare. Le père insiste sur le rôle de la parole, le nombre même des verbes « dire » et « parler » est assez important dans le roman. La fille, par contre, insiste sur l'importance de l'image, de ce qui peut se voir et les verbes « parler » et « dire » sont peu présents dans le texte. De plus, il ne faut pas perdre de vue que la fille donne un autre sens au verbe « parler ». Nous arrivons là à ce qui caractérise essentiellement les deux textes. Nous pouvons dire que le travail sur l'écriture dans *Neiges de marbre* est considérable : l'achronie (que nous avons analysée précédemment), le jeu sur les pronoms personnels, la façon dont le narrateur traite de l'espace... Nous allons revenir sur ces notions ultérieurement. Mais lorsque nous lisons *l'Infante maure*, nous nous rendons compte qu'il y a un travail encore plus important sur l'écriture que dans *Neiges de marbre*. Cette constatation que nous nous sommes faite à notre première lecture des textes, nous pouvons la confirmer rien qu'à voir comment les deux protagonistes décrivent le monde qui compose chacun des deux romans, comme nous venons de le voir. Nous apportons peut-être des conclusions trop hâtives mais c'est ce que nous allons démontrer davantage tout au long de notre travail.

Dans *Neiges de marbre*, nous avons pu comprendre que le père parle au présent pour évoquer des souvenirs, en nous appuyant sur certains passages que nous avons cités. Dans *l'Infante maure*, nous ne voyons pas cet emploi d'un temps à la place d'un autre d'une manière aussi évidente. Mais un passage des premières pages du roman retient particulièrement notre attention, le voici :

Moi qui pense maintenant : et voilà, je suis devenue grande. Pense : je ne suis pas dans les arbres où je suis. Je suis loin. Je suis seule. Tout est fini. Les jeux aussi. Pense : je suis vieille et ça ne changera plus, rien ne changera plus, rien ne peut plus m'arriver. Je suis plus vieille que maman, plus vieille que papa. Tout est passé. Je demeure dans un arbre avec ma fin. Peut-être

¹⁰⁵ *I.M.*, p. 135.

suis-je morte déjà et suis-je en train de redevenir jeune comme j'étais. Jeune et belle dans ma nouvelle vie¹⁰⁶.

Nous avons déjà indiqué que l'éternité est un temps qui est fréquemment invoqué par la narratrice. Le passage ci-dessus indique davantage l'intérêt porté par la narratrice à ce temps hors du temps. En déclarant qu'elle est plus vieille que sa mère et son père, la fille-narratrice brouille complètement le lecteur. L'héroïne du texte est-elle une petite fille ou une vieille femme ? A ce stade de notre travail, nous ne pouvons que répondre partiellement à cette question car nous pensons que les propos de Lyyli Belle doivent être interprétés du point de vue de l'énonciation et non pas de l'énoncé. Ce que nous pouvons proposer comme réponse pour le moment, c'est que le personnage de Lyyli Belle réclame son originalité. Aussi, que ce personnage gère le temps comme il peut lui convenir. En énonçant une phrase (dans les premières pages du roman) : « Tout est passé et je n'ai plus que ce passé », la narratrice révèle que tout ce qu'elle dira va porter sur ce qu'elle a déjà vécu, ou plutôt sur toutes les images du passé qu'elle a pu garder en tête ; des images appartenant à ses souvenirs. A ce propos, Ferdinand Alquié écrit : « [...] toute image du passé est-elle émouvante et belle. Les moindres détails s'y colorent d'une lumière de légende, propre aux spectacles que nous pouvons contempler sans agir. Délivrée de l'action et rendue au repos, notre pensée coïncide avec son contenu, se sent conforme au réel lui-même. »¹⁰⁷ Par un retour au passé, Lyyli Belle perçoit, dans le présent, des images qui lui procurent une certaine sérénité. Entre le passé et le présent, il n'existe plus aucune différence car l'image a pour rôle de condenser les deux temps pour laisser place à un temps que Lyyli Belle semble apprécier, celui qui fait d'elle un personnage hors d'atteinte. Elle est dans un lieu qui lui procure un bonheur particulier car il lui donne l'impression qu'elle savoure des instants qui sont liés à « une nouvelle vie » qu'elle n'est pas en mesure de définir ; tout ce qu'elle sait, c'est qu'elle s'y sent comme « jeune et belle ».

La narratrice de *l'Amour, la fantasia* peut bien se définir comme une fervente exploratrice du passé. Les images du passé qu'elle « contemple » défilent comme pour lui faire part d'une réalité qu'elle a vécue. Pour donner une certaine authenticité à ce

¹⁰⁶ *I.M.*, p. 19.

¹⁰⁷ Alquié Ferdinand, *op.cit.*, p. 39.

passé, elle emploie très souvent le présent. Et parfois, tout en exposant les événements, elle se mêle à eux comme pour participer à l'action. Elle précise dans certains passages :

Les deux officiers, chacun ignorant tout de l'autre, entretiennent une correspondance familiale, grâce à laquelle nous les suivons en témoins-acteurs de cette opération. Avec eux, nous revivons toutes les marches guerrières de cet automne 1840¹⁰⁸.

Rédigeant son rapport, Péliissier revivra par l'écriture cette nuit du 19 juin [...] Je reconstitue, à mon tour, cette nuit- « une scène de cannibales », dira un certain P.Christian, un médecin [...] J'imagine les détails du tableau nocturne : deux milles cinq cents soldats contemplent, au lieu de dormir, cette progressive victoire sur les montagnards...¹⁰⁹

Tantôt la narratrice se considère comme un témoin-acteur face aux événements qu'elle rapporte. Tantôt, elle se voit comme « un témoin-relais » car elle-même essaye de « reconstituer » l'histoire selon ses lectures mais aussi selon ce qu'elle « imagine ». Abdelkebir Khatibi explique ce rapport qui existe entre les deux discours que la narratrice de *l'Amour, la fantasia* veut alterner : « Ce qui est remarquable, c'est que cet amas de documents, qui risquait de stabiliser leur usage littéraire sous la forme d'un roman à plusieurs visées et orientations, reste contrôlé par le mouvement et le geste de l'écriture [...] Ce n'est pas tout à fait une épopée, ni un roman vraiment historique. Sa vérité est ailleurs [...] C'est toute une succession d'événements et de non-événements que la narratrice traque avec énergie, afin de leur donner la vérité d'un témoignage romanesque, filtré par des saignées, des rendez-vous manqués. »¹¹⁰ La narratrice met donc les documents historiques dont elle parle au service de son écriture. Les deux, l'histoire et l'écriture, se conjuguent pour conduire le lecteur à rechercher la « vérité secrète » que cache le texte. Celle-ci ne se trouve ni dans l'une (l'histoire), ni dans l'autre (l'écriture) mais dans les deux à la fois. Entre le passé, c'est-à-dire l'histoire, et le présent, c'est-à-dire l'écriture, la narratrice n'établit pas une réelle distinction ; elle voit en les deux la possibilité de dire ce qui occupe son esprit. Elle veut, par l'écriture de l'histoire, donner naissance à un présent qui exprime un seul témoignage, celui qui lui appartient. Il lui arrive même de pousser loin son imagination jusqu'à modifier les textes historiques qu'elle a lus :

¹⁰⁸ A.F., p.75.

¹⁰⁹ A.F., pp. 103-104.

¹¹⁰ « LA VESTALE ET LA GUERILLERE. A propos de *l'Amour, la fantasia* » in *Assia Djébar, Nomade entre les murs...*, sous la direction de Mireille Calle-Guber, Paris, Maisonneuve et La rose, 2005, p. 109.

Cet après-midi du 21 juin 1845, les fumées se dissipent autour du promontoire. Je m'attarde, moi, sur l'ordre de Pélissier :

-Sortez-les au soleil ! Comptez-les !

Peut-être, perdant son contrôle, aurait-il pu ajouter avec brusquerie de l'acharnement : « Sortons ces sauvages même raidis ou en putréfaction, et nous aurons alors gagné, nous serons parvenus au bout ! »... Je ne sais, je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ?¹¹¹

En invoquant le passé et les dires des personnages historiques, la narratrice veut éclairer des détails nouveaux. Autrement dit, elle essaye, en réactualisant le passé, d'interpréter les faits selon un point de vue nouveau, celui de « sa » fiction. La narratrice découvre en elle une capacité qui lui permet d'analyser, de critiquer les faits. Elle emploie le présent pour évoquer le passé pour insister sur les faits les plus marquants de sa vie, comme par exemple lorsqu'elle parle de sa « première enfance » :

Dans ma première enfance- de cinq à dix ans-, je vais à l'école française du village, puis en sortant à l'école coranique.

Les leçons se donnaient dans une arrière-salle prêtée par l'épicier, un des notables du village. Je me souviens du lieu [...]¹¹²

Remarquons ici le passage de l'emploi du présent à l'emploi du passé. Il faut préciser que dans la suite de l'extrait la narratrice emploie le passé jusqu'à la fin du chapitre. En fait, il faudra également préciser qu'il est plusieurs fois question dans le texte de ce passage du présent au passé. La narratrice débute un chapitre par quelques phrases dont les verbes sont conjugués au présent et poursuit jusqu'à la fin du chapitre en employant les temps du passé. Cette modalité d'écriture lui permet de vivre ou de revivre les événements. Dans d'autres chapitres, la narratrice n'utilise que le présent pour parler d'événements passés. Ceci pour permettre au lecteur de revivre l'action en même temps que tous les personnages qui ont fait l'histoire. Nous pouvons à travers quelques bribes d'un chapitre le démontrer :

Aube du 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin [...] Par milliers, les corps des matelots et des soldats relèvent sur les ponts, remontent des soutes par grappes clinquantes, s'agglutinent sur les gaillards [...] Des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent sans doute les vaisseaux [...] Je m'imagine, moi, que la femme de Hussein a négligé sa pièce de l'aube et est montée sur la

¹¹¹ A.F., p. 107.

¹¹² A.F., p. 256.

terrasse. Que les autres femmes [...] se sont retrouvées là, elles aussi, pour saisir d'un même regard l'imposante, l'éblouissante flotte française¹¹³.

Dans ce chapitre, le présent recoupe trois registres de temps, le temps de l'histoire, le temps de la narration et le temps de la lecture. Dans cet « instant précis », la narratrice, les personnages de l'histoire et le lecteur saisissent « d'un même regard » la prise d'Alger par les Français. La narratrice en mettant en valeur l'instant présent, veut nous rappeler l'importance d'un seul événement : l'arrivée de la flotte française à Alger.

La narratrice des *Mémoires*, contrairement aux narrateurs des autres romans, emploie le passé pour parler de ses souvenirs. Mais dans certains passages, elle emploie le présent comme pour rectifier le passé :

Cette aptitude à passer sous silence des événements que pourtant je ressentais assez vivement pour ne jamais les oublier, est un des traits qui me frappent le plus quand je me remémore mes premières années¹¹⁴.

Ainsi, l'image que je retrouve de moi aux environs de l'âge de raison est celle d'une petite fille rangée, heureuse et passablement arrogante. Deux ou trois souvenirs démentent ce portrait et me font supposer qu'il eût suffi de peu de chose pour ébranler mon assurance¹¹⁵.

Les événements dont elle ne pouvait pas parler, elle peut les évoquer maintenant qu'elle a atteint « l'âge de raison » sans aucun problème. Si dans le passé, elle ne pouvait pas, par exemple, parler de son athéisme à ses parents, maintenant qu'elle écrit, elle en parle car elle sait qu'il s'agit du passé, ce temps que l'être humain aime « puisqu'il est déterminé, puisqu'il s'offre comme chose. Il n'y a ici plus de danger [...] plus d'incertitude. »¹¹⁶ La narratrice redécouvre ainsi un temps qu'elle a vécu et essaye de l'analyser selon ses nouvelles connaissances. Si, par exemple, dans le passé elle était croyante et qu'elle interprétait le monde selon ce que la religion de ses parents (catholique) lui a enseigné, maintenant qu'elle écrit, dans le présent, elle veut revenir sur ses interprétations. Elle cherche à donner d'autres explications concernant sa vision

¹¹³ A.F., pp. 14-17.

¹¹⁴ M.J.R., pp. 20-21.

¹¹⁵ M.J.R., p.63.

¹¹⁶ Alquié Ferdinand, op.cit., p.39.

du monde. Jean Guitton, en parlant du pouvoir qu'a chacun de nous de maîtriser son passé, écrit : « Le souvenir transfigure sa matière et chacun de nous est l'artiste et comme le prophète de son passé. Il y discerne les ressemblances des événements, les affinités des personnes et le concert des hasards. Il recompose son histoire en l'ordonnant vers le moment présent, qu'il explique par elle. Il la colore d'esprit. »¹¹⁷ La narratrice des *Mémoires* parle certes de ses souvenirs en employant les temps du passé. Mais dans les quelques passages écrits au présent, elle montre qu'elle peut « démentir » certaines choses. Elle révèle à son lecteur que ce qu'elle raconte ce sont des événements qu'elle a « ordonnés » en fonction du présent, du moment de la parole, de l'écriture. Elle précise encore, en parlant de sa vie, qu'elle n'aime pas perdre son temps, chaque instant est pour elle essentiel :

Je n'avais jamais aimé perdre mon temps ; je me reprochai cependant d'avoir vécu à l'étourdie et désormais j'exploitai minutieusement chaque instant¹¹⁸.

En effet, bien qu'elle ne présente pas les événements sous une forme chronologique, la narratrice s'attarde sur chaque événement et explique les conséquences qu'il engendre sur sa vie privée. En lisant les *Mémoires*, le lecteur a l'impression que tous les événements sont importants ; qu'il ne doit omettre aucun des événements pour comprendre le texte. Nous lisons, par exemple, dans un passage du texte :

J'avais le droit de veiller plus tard ; quand papa était parti pour le « Versailles » où il jouait au bridge presque chaque soir, quand maman et ma sœur étaient couchées, je restais seule dans le bureau. Je me penchais à la fenêtre ; le vent m'apportait par bouffées une odeur de verdure ; au loin, des vitres brillaient. Je décrochais les lunettes de mon père, je les sortais de leur étui et, comme autrefois, j'épiais les vies inconnues ; peu m'importait la brutalité du spectacle ; j'étais- je suis toujours- sensible au charme de ce petit théâtre d'ombres : une chambre éclairée au fond de la nuit. Mon regard errait de façade en façade, et je me disais, émue par la tiédeur du soir : « Bientôt, je vivrai pour de bon »¹¹⁹.

La narratrice explique ce qui lui permet de se retrouver seule dans le bureau de son père : l'absence de ce dernier et le sommeil de sa sœur et de sa mère. C'est ce seul fait qui va la conduire à regarder par la « fenêtre » pour se laisser emporter par la nature

¹¹⁷ Guitton Jean, *Justification du temps*, Paris, P.U.F., 1966, p.

¹¹⁸ *M.J.R.*, p. 181.

¹¹⁹ *M.J.R.*, p. 156.

qu'elle contemple. Et par la suite, c'est son imagination qui prend le dessus. Elle verra un certain nombre d'images, « une chambre éclairée », des « vies inconnues »... Ce sont ces images qui lui font croire à l'éternité du monde et qui lui font dire qu'elle vivra « pour de bon ». Il faut noter également comment la narratrice emploie dans ce passage le passé et met entre deux tirets un énoncé au présent, « je suis toujours ». Comme pour nous dire que les faits, dont elle parle, se sont certes déroulés dans le passé mais il lui semble qu'elle les revit dans l'instant présent.

Que ce soit chez Simone de Beauvoir, chez Mohamed Dib ou chez Assia Djebar, le temps est pour les différents narrateurs un moyen d'évasion. C'est le temps qui leur permet de rêver de l'éternité, c'est le temps qui leur permet de se remémorer les événements qu'ils veulent revivre... Il s'agit pour eux « d'échapper par l'art au « temps des horloges », au temps social, pour atteindre, au-delà de [leurs] multiples moi successifs, leur « moi profond » dans « l'intemporel », « le temps à l'état pur ».¹²⁰

I-4- Le « moi profond » ou le temps psychologique :

Les protagonistes des différents romans eux-mêmes définissent le « moi profond », chacun à sa manière. L'héroïne des *Mémoires* écrit :

J'invoquai une instance supérieure qui me permit de récuser les jugements étrangers : je me réfugiai dans « mon moi profond » et décidai que toute mon existence devait lui être subordonnée¹²¹.

La narratrice puise toutes ses pensées dans son « moi profond » qu'elle considère comme une « instance supérieure ». Elle va jusqu'à dire qu'elle est redevable à son « moi profond » car c'est grâce à lui qu'elle existe. C'est ce qu'elle ressent au plus profond d'elle-même qui l'aide à se surpasser et à « récuser » les « jugements » de tous ceux qui l'entourent. Désormais la recherche principale que va s'assigner la narratrice est celle de son moi. Bien qu'elle soit consciente que seul son « moi profond » peut l'aider à surmonter tous les problèmes qu'elle vit, elle ne sait pas encore comment le définir. C'est en s'interrogeant sans cesse sur l'avenir de son moi qu'elle arrive

¹²⁰ Bourneuf, op.cit., p.129.

¹²¹ *M.J.R.*, p. 195.

néanmoins à le percevoir et à tenter de le comprendre. Comprendre quelle est sa raison d'être, quel est le rôle qu'elle doit tenir dans sa propre famille, mais aussi dans sa propre société, sont toutes les questions qui occupent l'esprit de Simone. Il faut dire qu'il est tout à fait compréhensible qu'elle se pose autant de questions sur son existence. Celle qu'il nous faut convoquer ici, ce n'est pas seulement la narratrice des *Mémoires* mais aussi l'écrivaine Simone de Beauvoir. N'oublions pas que cette dernière se met à l'écriture dans une période où les questions sur l'existence, sur l'avenir de l'homme sont de mise. Déjà dans *les Mandarins*, œuvre écrite avant *les Mémoires*, l'écrivaine imagine un dialogue entre deux écrivains qui défendent des idées qu'elle souhaite elle-même défendre. Nous voulons reprendre un court extrait de ce dialogue pour le démontrer : « Dubreuilh regarda Henri d'un air pressant : « Bien sûr, si on fait du merveilleux à propos de ces petites lumières en oubliant ce qu'elles signifient, on est un salaud ; mais justement : trouvez une manière d'en parler qui ne soit pas celle des esthètes de droite ; faites sentir à la fois ce qu'elles ont de joli, et la misère des faubourgs. C'est ça que devrait se proposer une littérature de gauche, reprit-il d'une voix animée : nous faire voir les choses dans une perspective neuve en les replaçant à leur vraie place ; mais n'appauvrissons pas le monde. Les expériences personnelles, ce que vous appelez des mirages, ça existe. »¹²²

Ce passage nous éclaire davantage sur l'objectif que se fixe l'écrivaine mais surtout la narratrice des *Mémoires* ; elle ne s'intéresse pas au monde dans lequel elle vit pour le seul but de le comprendre ; son plus grand intérêt est de faire de son « expérience personnelle » une œuvre qui sera, pour l'essentiel, basée sur son interrogation de son « moi profond ». Ce qu'elle suggère à travers un personnage dans *les Mandarins*, elle le met en application, quatre ans après, dans *Les Mémoires d'une jeune fille rangée*. Raconter son expérience personnelle n'est plus, pour la narratrice des *Mémoires*, un « mirage », c'est une réalité. Elle met cette réalité au-dessus de tout pour pouvoir la percevoir et pour tenter de la définir. Définir sa réalité d'être, c'est pour elle définir sa propre écriture qu'elle revendique sans limite. Elle ne cesse, à travers des passages qui parsèment le texte, du début à la fin, de parler de sa volonté d'écrire. Mais écrire, ce n'est pas pour elle une tâche facile ; elle sait que pour écrire elle se doit de se

¹²² Beauvoir Simone, *Les Mandarins*, 1954.

concentrer essentiellement sur son moi profond. Il est vrai que la question existentielle est une question qui paraît importante pour la narratrice mais elle n'est pas plus importante que celle qui la tourmente et qui la pousse à se demander comment elle peut inscrire son nom parmi la littérature. Une littérature qui veut exister pour elle-même et seulement pour elle-même. Autrement dit, elle veut que son œuvre soit lue non pas pour ce qu'elle apporte sur le plan social ou sur le plan politique mais pour ce qu'elle vaut en tant qu'œuvre littéraire.

Celle qui dit, « je », dans *l'Amour, la fantasia* écrit à son tour :

Rue Richelieu, dix heures, onze heures du soir ; la nuit d'automne est humide. Comprendre... Où aboutir au bout du tunnel de silence intérieur ? A force d'avancer, de sentir la morosité des jambes, le balancement des hanches, la légèreté du corps en mouvement, la vie s'éclaire et les murs, tous les murs, disparaissent...¹²³

Si la femme-narratrice des *Mémoires* parle d'un « moi profond », celle de *l'Amour, la fantasia* parle d'un « silence intérieur ». Qu'est-ce que le « silence intérieur » si ce n'est ce que ressent la narratrice alors qu'elle se trouve seule dans la nuit en train de marcher dans la rue. Elle est tellement prise par ce qu'elle ressent qu'elle ne se rend plus compte de l'heure, dix, onze heures du soir ? Son errance dans la rue, elle la ressent dans son moi ; plus elle avance dans la rue, plus son corps s'allège et plus son esprit s'éclaire. Elle ne voit plus aucune limite, plus aucun obstacle, « tous les murs disparaissent », dit-elle. Il n'y a que ce silence qui est au plus profond d'elle-même qui lui importe car c'est ce silence même qui « éclaire » sa vie et qui dès lors fait son bonheur. Le silence dont parle la narratrice explique certes la situation dans laquelle elle se trouve alors qu'elle est seule dans la rue, mais il explique aussi, et surtout, l'une des caractéristiques qu'elle veut elle-même donner à sa parole. Un « silence intérieur » ou une « parole silencieuse », des énoncés qui définissent le lieu à partir duquel s'exprime celle qui dit « je » dans *l'Amour, la fantasia*.

La narratrice ne veut pas que sa parole soit aussi lisible qu'un document où l'objectivité est de mise, comme un document historique. Elle ne veut pas que son œuvre soit lue en référence à ce qu'elle est dans la vie. Nous nous référons bien sûr ici à

¹²³ A.F., p. 163.

l'écrivaine Assia Djebar qui, comme nous le savons est historienne de formation. L'écrivaine veut faire oublier à son lecteur l'historienne qu'elle est pour lui faire découvrir un texte qui est certes imprégné d'histoire mais qui donne à l'écriture la valeur qui lui revient. *L'Amour, la fantasia* est avant tout une œuvre littéraire au sens plein du terme, sinon comment expliquer tous les procédés utilisés dans ce texte qui conduisent le lecteur à s'interroger sans cesse sur le sens qu'il doit leur donner. L'un des procédés sur lequel nous voulons insister pour le moment est celui que la narratrice appelle « le silence intérieur ». Un silence qu'elle ne peut garder pour elle-même et qu'elle se doit d'exprimer dans autant de pages qui constituent le texte. Un silence qui dit tout le langage que la narratrice ne peut pas exprimer par les mots ; un silence qui seul peut expliquer son appartenance au village auquel elle appartient et dans lequel elle a appris sa langue première : « J'avais, moi, une première langue, l'arabe, et toute ma vie familiale et intime, jusqu'à l'âge de sept ou huit ans, était parmi les femmes qui parlaient arabe. »¹²⁴

Le silence, selon les termes de Van Den Heuvel « ressemble souvent au sommeil du discours qui se repose, mais que l'on sent chargé d'une énergie au repos. C'est comme si la parole, se taisant, se mettait en état d'attente. Source d'énergie nouvelle, l'immobilité suggère alors le potentiel du dicible puisqu'on sait le silence capable de tout, de générer la parole la plus inattendue, celle qu'on craint comme celle qu'on désire : le silence peut *tout dire*. »¹²⁵ La narratrice, dans *l'Amour, la fantasia*, compte sur son silence et sait qu'il existe dans son for intérieur et qui le restera à jamais. En effet, comment oublier une langue qu'on a apprise étant enfant. La narratrice, bien qu'elle ne puisse pas s'exprimer dans la langue maternelle, sait qu'elle peut l'utiliser mais autrement ; dans un silence qui revient sans cesse dans le texte et qui rend compte d'une présence certaine, celle d'une langue enfouie mais qui est pourtant là. Le silence est désormais « capable de tout » et la narratrice est consciente d'un tel fait. Entre les deux signifiants, « parole », « silence », elle ne voit pas une grande différence car l'un implique l'autre. L'expression est présente autant à travers le silence des mots qu'à travers la parole. Désormais, c'est cette parole que nous pouvons appeler « parole

¹²⁴ Extrait d'un dialogue entre Assia Djebar et André Chédid, in *Assia Djebar, Nomade entre les murs...*, p. 98.

¹²⁵ Van Den Henvel P., *Parole, mot, silence*, Librairie José Corti, 1985, p. 78.

silencieuse » qui nous semble définir au mieux le « moi profond » par lequel s'exprime la narratrice. Dans une succession de questions, la narratrice pose tous les problèmes que peut rencontrer une *voix féminine* qui veut « parler haut » :

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?... Comment entreprendre de regarder son enfance, même si elle se déroule différente ? La différence, à force de la taire, disparaît. Ne parler que de la conformité, pourrait me tancer ma grand-mère : le malheur intervient, inventif, avec une variabilité dangereuse. Ne dire de lui que sa banalité, par prudence plutôt que par pudeur, et pour le conjurer... quant au bonheur, trop court toujours, mais dense et pulpeux, concentrer ses forces à en jouir, yeux fermés, voix en dedans...¹²⁶

Dans cet extrait apparaît l'alternance dont nous voulons parler et qui existe entre la parole et le silence. La parole serait pour la narratrice « un malheur » car la parole ne peut émaner d'elle que pour décrire les événements qui ont tant marqué sa mémoire et qui sont liés à l'histoire de son pays. Un malheur qui même s'il dure dans le temps n'est pas aussi important aux yeux de la narratrice que ce bonheur, « trop court », mais qui fait d'elle un être heureux. Le bonheur équivaut, pour elle, au « silence », à cette « voix en dedans » qui porte en elle tout l'intérêt que la narratrice veut lui accorder. Le malheur doit être « conjuré », il ne faut pas qu'il apparaisse comme un vrai malheur ; il faut le parer d'un bonheur qui fera de lui un malheur sans conséquences. Désormais, la narratrice ne veut plus voir cette différence qui existe entre « la parole haute » et la « voix en dedans » ; elle souhaite taire cette différence car c'est de cette façon, pour reprendre ses termes, qu'elle peut la faire « disparaître ». Ce qui compte pour la narratrice, c'est de définir une seule parole, qu'elle soit silencieuse ou « haute », peu importe, l'essentiel, pour elle, est que cette parole mette en valeur son « moi profond ».

Chez Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, le « moi profond » est un « sommeil » qu'elle « reprend » quand elle veut et comme elle veut :

Je vais reprendre mon sommeil, remonter à la source, à ce moment où votre corps ne vous appartient plus. Tout au fond, comme des cloches sonnent. Mais je sais, toute réendormie que je sois : ce sont les cloches de la lumière, le rêve des choses pendant qu'un autre rêve attend

¹²⁶ A.F., p. 223.

ici, derrière la porte[...] Paysages d'eau, peut-être. L'eau transparente, insondable, légère qui va sans bruit, sans finir, à moins que ce soit l'eau lointaine, immobile, le miroir des charmes. Ou paysages de feu peut-être. Et, torche aussi, vous y courez, dansez, les flammes vous couvrant d'ailes ardentes. Vous pourrez alors disparaître dans l'abîme d'une joie impérissable.

Non, il faut que je me lève : ça suffit comme ça¹²⁷.

Lyyli Belle aime « reprendre son sommeil » car c'est grâce à lui, dit-elle, qu'elle peut rêver. Ce rêve va lui permettre d'aller à « la source ». Mais à la source de quoi ? La source serait une sensation qu'elle vivra et qui va l'amener à ne plus sentir son corps. C'est à ce moment précis qu'elle fait d'autres rêves où elle verra des paysages qui lui donnent une joie impérissable. Mais en fait, il ne faut pas prendre le mot « sommeil » dans son sens littéral. C'est la narratrice elle-même qui au départ se met volontairement dans un certain état qui lui permet par la suite de rêver. Et quand elle décide d'arrêter ce « sommeil », elle déclare, « il faut que je me lève : ça suffit comme ça. » Lyyli Belle ne fait aucune différence entre le réveil et le sommeil. Dans l'un (réveil) ou l'autre (sommeil), elle signe toujours sa présence et dit ce qu'elle pense. Désormais, Lyyli Belle est cet être qui ne veut qu'une seule chose, s'emparer du monde avec tout ce qu'il contient et faire de lui ce que bon lui semble. Autrement dit, elle se donne le droit de se servir de tout ce qui l'entoure pour en faire un monde dans lequel, elle seule, peut vivre. Il s'agit en fait du monde qui a pour source certaine son « moi profond ». En se plongeant dans son « moi profond », Lyyli Belle ne se soucie guère du temps qui passe. Cette instance qu'est le temps n'a pour elle aucune importance. Ce qu'elle cherche, c'est de définir son moi et elle y arrive, elle écrit :

A des heures, c'est comme ça ; à des heures, non. A des heures, tu es toi ; à des heures, non. Ça change tout le temps et il n'y a que toi pour t'en rendre compte. En cette minute, c'est ça, je suis moi. Mais il ne faut pas s'y fier. Ce moi, s'il était parfait, il serait comme une pomme ou comme une lumière du jour. Il se trouverait bien campé devant vous, et seul à ressembler à lui-même. Je ne suis ni l'une ni l'autre, ni une pomme, ni une lumière du jour.¹²⁸

En parlant d'elle-même, Lyyli Belle semble maîtriser son moi et savoir ce qu'elle veut. Elle sait qu'elle ne peut pas rester toujours dans une même situation. Et c'est le changement de situation qui fait qu'elle se sente parfois comme étant elle-même et parfois comme étant quelqu'un d'autre. Lyyli belle explique elle-même qu'il existe

¹²⁷ *I.M.*, pp. 10-11.

¹²⁸ *I.M.*, p. 28.

en elle ce dédoublement qu'elle accepte sans aucun problème. Le « moi parfait » existe mais elle ne se reconnaît pas en lui. Un moi parfait, c'est-à-dire un moi qui réclame son unicité. Lyyli Belle cite deux objets, la « pomme » et la « lumière du jour » et dit que chacun représente un « moi parfait ». En effet, du moment où l'on peut nommer l'objet, celui-ci peut se dire qu'il est « un moi parfait ». Il est à souligner que les deux objets que cite Lyyli Belle sont tout à fait différents l'un de l'autre. Et si elle choisit des objets aussi différents, c'est pour dire que du moment où l'on peut donner un nom à quelque objet qu'il soit, il devient définissable, et tout ce qui peut être défini est parfait. Désormais, en ce qui la concerne, elle est loin d'être un « moi parfait ». Elle le déclare elle-même, elle n'est ni comme l'un, la pomme, ni comme l'autre, la lumière du jour. Elle est un être qui existe par sa seule présence. Si Lyyli Belle est bien sûre d'une chose, c'est qu'elle existe. Et c'est cette existence qui fait qu'elle veuille signer sa présence. Il ne s'agit pas pour elle d'essayer de se définir, ceci ne l'intéresse pas ; ce qu'elle veut, c'est de dire qu'elle est là, c'est-à-dire dans son espace et qui est celui de l'écriture.

Sa présence la conduit à se préoccuper d'un seul problème, celui d'attendre son père. Un père qui, tout comme elle, ne peut pas être défini comme un « moi parfait ». Il est, précise-t-elle, parfois présent et parfois absent. D'ailleurs, quand elle parle du retour de son père, elle en parle comme d'une apparition, comme nous pouvons le voir à travers l'extrait suivant : « Dès que papa réapparait, nous n'avons qu'une seule idée : y entreprendre ensemble des randonnées. C'est moi qui vais devant, qui le guide. Mais il faut aussi que je veille à voir s'il me suit, s'il ne reste pas à la traîne. »¹²⁹ En convoquant de cette manière son père, Lyyli Belle nous pousse à nous demander s'il est réellement présent. Ses propos nous conduisent plutôt à croire que c'est elle-même qui le fait venir et ce à travers ses pensées. Nous ne voudrions pas nous attarder sur ces dernières constatations car nous allons y revenir plus tard, dans notre travail. Par contre, nous pouvons déjà citer un autre extrait, où c'est le père qui parle, pour montrer qu'il énonce des propos qui sont tout à fait identiques à ceux de sa fille :

_ Je continue : faut-il te demander ton nom ? Inutile. Faut-il te demander ton âge ? Inutile. Où tu habites ? D'où tu viens ? Inutile. Que peut-on dire de la personne qu'on connaît le mieux. Rien. Et d'une personne dont on ne connaît rien ? Rien non plus. On peut regarder l'une

¹²⁹ *I.M.*, p. 136.

et l'autre. Je te regarde. Tu fais ce que tu dois faire. De même, la personne qu'on ne connaît pas ne fait que ce qu'elle doit faire.¹³⁰

Le père est seul à pouvoir comprendre ce que sa fille représente, il ne semble aucunement étonné que sa fille s'accepte telle qu'elle est, c'est-à-dire comme un être qu'on ne peut pas définir, ni par rapport à son âge, ni par rapport à ses origines... Il retient l'essentiel, celui de pouvoir la regarder et de la voir agir. De telles précisions nous permettent de comprendre qu'un personnage comme Lyyli Belle est celui qui se concentre exclusivement sur son « moi profond ». Le comportement de Lyyli Belle a une explication ; si elle se comporte de la sorte, c'est pour pouvoir communiquer avec son père, qui est, en réalité, absent. En restant elle-même, c'est-à-dire un personnage qui a pour seul objectif de se tourner vers soi-même, elle arrive à réfléchir et à reformuler autant de souvenirs révélant des moments qu'elle a passés avec son père.

Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, parle de « sommeil » et le narrateur, dans *Neiges de marbre*, dit qu'il est comme un « dormeur éveillé » :

Un pépiement réitéré, pou, pou, pou... Dormeur éveillé perdu au for intérieur d'inconcevables mondes, d'abord je n'y fais pas attention. Les mêmes chimères, de tristes ombres, continuent à s'ébattre autour de moi. Puis j'entends. Je reprends pour le coup mes esprits. Ce babil, mais c'est Lyyli qui le produit. Est-ce une manière d'appeler, qu'on aille à elle ? J'écoute. Elle ne demande rien. Une envie de jouer. Elle joue toute seule. Mes pensées se remettent à vagabonder, heureuses¹³¹.

A cause d'un bruit que produit sa fille, le narrateur se retrouve dans une situation paradoxale, il est comme « un dormeur éveillé ». Cela veut dire qu'il n'est pas complètement endormi et pas complètement éveillé. Un état qui fait de lui un voyageur qui va dans « des mondes inconcevables », des mondes qu'il ne peut pas décrire. Tout ce qu'il sait, c'est que cet état lui procure des pensées qui le rendent exceptionnellement heureux. Cet état est celui qui le conduit à se tourner vers lui-même et à écouter son moi. Etant à l'écoute de son moi, le père oublie le monde extérieur, le monde dans lequel vit ; il n'a de raison de vivre que son moi qui lui fait découvrir une nouvelle vie, celle où il peut jouer, non pas avec sa fille, mais comme sa fille. En effet, le père précise

¹³⁰ *I.M.*, p. 59.

¹³¹ *N.M.*, pp. 61-62.

bien que sa fille « joue seule ». Comme elle, il veut jouer seul, et le jeu pour lui est de se complaire dans sa solitude pour être capable de voir ce qu'il ne peut pas voir dans le monde réel. Le père est comme le « comédien » tel que défini par M. Blanchot : « Le comédien est [...] un perpétuel créateur de tropismes, qui se projette dans les profondeurs de son intériorité pour provoquer en lui ce bouleversement de sensations primitives qui seules commandent l'action [...] Si l'on dit souvent de lui qu'il doit être « enfant », se retrouver, redevenir « enfant », il faut repenser l'expression pour en mesurer toute la justesse : si l'art de l'acteur est un art de l'enfance, c'est que c'est un art qui prend sa source dans un état d'avant la parole (in/fans). Le texte n'est jamais qu'un résultat pour l'acteur. Ce dernier parle parce qu'il ne peut pas faire autrement, parce qu'il a su faire naître en lui le tropisme qui le conduit jusqu'au point de rupture où le verbe jaillit comme un jet de lave. »¹³²

Nous dirons, avec M. Blanchot, que le plus important pour le père-narrateur est de s'exprimer et il sait quel est le moyen qui lui permet de le faire. Il sait que ce n'est qu'en se tournant vers soi-même, qu'en donnant à son moi la place qu'il lui faut qu'il peut accéder à ce monde auquel il aspire, celui de l'imaginaire, c'est-à-dire celui de l'écriture. Jouer comme sa fille, Lyy1, signifie pour lui donner à sa propre enfance l'importance qui lui revient. Il est enfant en ce sens qu'il réapprend à dire « je », à vouloir dire ce qui est au plus profond de lui-même. Il se doit de le faire car la profession même qu'il exerce exige de lui qu'il *parle* ; il se doit d'écrire, de créer, lui, qui est un traducteur :

C'est mon métier, traduire. Activité qui donnerait à penser, et sur elle-même, et sur ce que l'on fait. Se luxer le poignet à force d'écrire sans être écrivain, tout en l'étant et quelquefois meilleur écrivain que d'aucuns plus connus ou reconnus comme tels, oui, c'est une activité paradoxale. Nous affectionnons, nous traducteurs, avancer derrière un masque emprunté et qui est pour nous l'autre écrivain, toujours un étranger. Et enfin que l'équivoque, ou la confusion soit totale, excitante, nous nous imposons de changer sans cesse de masque et, de masque en masque, d'en adopter un de notre sexe aujourd'hui, le lendemain le sexe opposé. Sorcellerie, imposture, machiavélisme du double : au choix.¹³³

Comme le comédien, le traducteur doit se choisir un masque ou des masques, tout dépend de la situation qu'il veut interpréter ou qu'il veut jouer. En parlant de sa

¹³² Blanchot M., *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, éd. Ferrago, 1999, p. 139.

¹³³ *N.M.*, pp. 57- 58.

profession, le narrateur ne précise jamais dans quel cadre il l'exerce ; tout ce qu'il dit, c'est qu'il est un traducteur. Remarquons, dans l'extrait ci-dessus, qu'il ne fait pas la différence entre l'acte de traduire et l'acte d'écrire. Pour lui les deux se confondent car les deux n'ont qu'une seule signification ; les deux, le traducteur ou l'écrivain, se servent de leur « poignet » jusqu'à se le « luxer ». Le plus important, pour l'écrivain ou pour le traducteur, n'est pas de définir sa profession, c'est surtout de se concentrer sur son travail, de savoir ce qu'il doit écrire, quand, où et comment. En se posant de telles questions, les deux, l'écrivain et le traducteur, ne voient pas la différence qui les sépare ; ils sont tous deux des écrivains ou plus précisément, ils sont tous deux des comédiens. Un comédien a désormais pour premier objectif de se choisir un rôle. Un rôle qui ne reflète pas forcément sa propre personnalité. Autrement dit, le comédien est connu pour sa capacité de jouer autant de rôles qu'il désire sans pour autant que ceux-ci aient un lien direct avec sa vie privée. Celle-ci est dédoublée ; elle est masquée.

Le comédien, dans son jeu –dans le sens de jouer un rôle- n'est pas obligé de choisir un être qui est du même sexe que lui ; il peut choisir le « sexe opposé » qui lui offre autant de rôles qu'il souhaite. Le narrateur propose lui-même cette définition et lui-même se met à jouer un tel rôle. En effet, il dit que sa fille joue et se met à jouer comme elle, c'est-à-dire à devenir une petite fille comme est Lyyli. Jouer le rôle de la petite fille est important pour le narrateur car c'est ce jeu qui lui montrera le chemin à suivre pour comprendre ce qu'il ne peut pas comprendre en restant l'homme adulte qu'il est. Ce qu'il veut comprendre, c'est comment sa fille peut vivre sans lui ; elle qui se doit de le quitter pour vivre avec sa mère. Elle qui, même si elle ne partage pas la même langue que lui, a fait tant d'efforts pour apprendre ne serait-ce que quelques mots de la langue de son père :

Elle se mettra à ma recherche, mais j'aurai d'abord entendu, après d'impatients coups de sonnette, claquer les portes devant elle qui accourt et se précipite impétueusement sur moi, quelquefois au milieu de l'escalier. Ses bras noués autour de mon cou, elle me tiendra serré pendant un moment. Elle fera des efforts inouïs pour me parler dans ma langue. Elle n'y réussit déjà pas trop mal. Mieux que son père en tout cas pour lui parler dans la sienne. Je ne saurais me vanter d'accomplir autant de progrès. Les efforts qu'elle s'impose sont même, de mon point de vue, héroïques. S'en rend-elle compte ?¹³⁴

¹³⁴ *N.M.*, p. 67.

Le père explique qu'il n'arriverait pas aux mêmes progrès, réalisés par sa fille, pour apprendre une langue étrangère. Des progrès qui lui font comprendre un fait important, celui qui lui assure que sa fille tient à lui plus qu'il ne le s'imagine. En effet, le père comprend que si la petite fille apprend la langue dans laquelle il s'exprime, c'est pour lui prouver son attachement à lui. D'ailleurs, lui, qui se considère comme un traducteur va essayer de traduire les pensées de sa propre fille en la laissant s'exprimer seule dans un chapitre entier, « Lyyl dit et voilà ». En voici un extrait :

Un papa est fait pour être loin et pour que sa petite fille pense à lui. Néfertiti, comme il dit. Il travaille en ce moment là-haut, assis près de la fenêtre, à son bureau qui n'est pas son bureau et c'est dans mon cœur qu'il est et qu'il travaille. J'imagine, je vois au fond de mon cœur sa tête penchée au-dessus de ses papiers.¹³⁵

Le père fait parler sa fille et fait d'elle un personnage qui, tout comme lui, veut écouter « son cœur » ; elle est, elle aussi, entièrement disposée à s'intéresser à son moi qui lui dicte ce qui lui faut faire. Elle est sûre d'un fait ; si elle existe, c'est pour qu'elle « pense » à son père. En faisant de la fille un personnage qui n'a d'yeux que pour lui, le père nous conduit à réfléchir davantage sur la relation qui le lie à elle. Nous pensons que de telles précisions doivent être interprétées sur le plan de l'énonciation sur laquelle nous allons insister dans la deuxième partie de notre travail.

Il est à noter que les héros des quatre romans sont euphoriques parce qu'ils sont dans un état qui leur permet de l'être. Ils sont dans un autre monde que celui de la réalité. Ce monde est désormais lié à leur imaginaire. Nous avons vu comment les quatre personnages des quatre romans s'installent dans un temps hors du temps, l'éternité, pour accéder à leurs rêves. En fait, l'invocation de l'éternité n'est qu'un élément parmi les éléments qui constituent la représentation qu'ils se font du temps. Car celui-ci est soumis à leur psychologie. A propos du temps psychologique, Jean Pucelle écrit : « C'est le propre du temps de passer. Si je m'installe dans le mouvement du temps qui passe, je vois tout de suite que je puis prendre trois attitudes : ou bien je me livre entièrement au *présent* en me plongeant dans mes impressions actuelles ; ou bien

¹³⁵ N.M., p. 42.

je me tourne vers mon passé par la mémoire ; ou bien je suis tendu vers l'avenir. Ces trois attitudes théoriquement distinctes sont pratiquement liées. »¹³⁶

Nous dirons avec J. Pucelle que le temps perçu d'un point de vue psychologique ne peut pas être divisé en les trois instances que nous connaissons, passé, présent, futur. Psychologiquement, l'homme fait interférer les trois instances ; il peut projeter ses souvenirs dans ses perceptions du présent, comme il peut les projeter dans ses perceptions de l'avenir... Nous avons souligné précédemment que les personnages principaux des romans auxquels nous nous intéressons, parlent de leurs souvenirs au présent. Ce que nous voulons ajouter à cela, c'est comment les quatre personnages en question emploient eux-mêmes des expressions qui dénotent leur représentation psychologique du temps ou comment eux-mêmes parlent du temps. La narratrice, dans *les Mémoires d'une jeune fille rangée*, exprime, à travers le temps, ses états d'âme. Le temps est parfois pour elle synonyme d'ennui, de désespoir, voire de mort :

Mes soubresauts, les larmes qui m'aveuglaient, brisaient le temps, effaçaient l'espace, abolissaient à la fois l'objet de mon désir et les obstacles qui m'en séparaient. Je sombrais dans la nuit de l'impuissance ; plus rien ne demeurait que ma présence nue et explosait en de longs hurlements¹³⁷.

Comme je n'étais engagée dans aucune entreprise, le temps se décomposait en instants qui indéfiniment se reniaient ; je ne pouvais pas me résigner à « cette mort multiple et fragmentaire ». Je recopiais des pages de Schopenhauer, de Barrès...¹³⁸

« Brisaient le temps », « nuit de l'impuissance », ces expressions rendent compte du sentiment de vide que ressent la narratrice. Elle est dans cet état quand elle ne trouve rien à faire. Cet état l'amène à considérer le temps en un certain nombre d'instant. Chaque instant représente une mort partielle. L'image qui se dégage de cette description du temps est celle d'un être humain qui meurt à petit feu. La narratrice sent qu'elle meurt petit à petit car elle n'a plus aucun espoir en la vie. Il arrive ainsi à la narratrice d'avoir une image négative du temps mais cela ne dure pas car elle reprend vite sa vie en charge et organise son temps à sa guise :

J'échappais à la passivité de l'enfance, j'entrais dans le grand circuit humain où, pensais-je, chacun est utile à tous. Depuis que je travaillais sérieusement, le temps ne fuyait plus,

¹³⁶ Pucelle Jean, *Le temps*, Paris, P.U.F., 1967, p.10.

¹³⁷ *M.J.R.*, p. 16.

¹³⁸ *M.J.R.*, p. 229.

il s'inscrivait en moi : confiant mes connaissances à une autre mémoire, je le sauvais deux fois¹³⁹.

« Travailler sérieusement » pour la narratrice, c'est lire les livres, penser à l'avenir et aux études qu'elle souhaite faire. En occupant le temps par le travail, la narratrice ne le voit plus passer. C'est elle désormais qui commande au temps et le sauve par « deux fois » dit-elle. La première fois, c'est lorsqu'elle profite du temps pour accumuler les connaissances. La seconde fois, c'est lorsqu'elle fait bénéficier de ses connaissances l'une des personnes les plus proches d'elle, sa sœur cadette. Dans la suite du passage ci-dessus, elle écrit : « Grâce à ma sœur- ma complice, ma sujette, ma créature- j'affirmais mon autonomie. » Quand elle ne travaille pas, la narratrice, grâce à son père, savoure le temps :

Par les beaux jours d'été ; il nous emmenait parfois, après le dîner, faire un tour au Luxembourg ; nous mangions des glaces, à une terrasse de la place Médicis, et nous traversions à nouveau le jardin dont la sonnerie d'un clairon annonçait la fermeture [...] La routine de mes journées avait autant de rigueur que le rythme des saisons : le moindre écart me jetait dans l'extraordinaire. Marcher dans la douceur du crépuscule, à l'heure où l'habitude maman verrouillait la porte d'entrée, c'était aussi surprenant, aussi poétique qu'au cœur de l'hiver une aubépine en fleur¹⁴⁰.

La narratrice apprécie les moments qui l'éloignent de la « routine ». Il suffit qu'elle arrête un moment ses tâches quotidiennes pour plonger dans l'extraordinaire. Tout ce qui l'entoure devient agréable à voir. Le temps pour elle est donc une source de désespoir mais aussi une source de bonheur. Les rapports qu'elle entretient avec le temps sont très étroits, étant donné qu'il lui permet d'exprimer ses sentiments. Mais parfois, en pensant au temps, elle est angoissée et ne voit en lui que ce qu'il y a de plus sombre ; ce n'est pas un temps qui passe, ni un temps qui stagne ; le temps lui apparaît comme une instance indéfinissable, à travers laquelle elle ne peut rien exprimer. Tout ce qu'elle arrive à dire, c'est qu'il s'agit d'un temps ténébreux : « Je m'installais dans l'antichambre, en face de l'armoire normande et de l'horloge en bois sculpté qui enfermait dans son ventre deux pommes de pins cuivrées et les ténèbres du temps. »¹⁴¹

¹³⁹ *M.J.R.*, pp. 47-48.

¹⁴⁰ *M.J.R.*, p. 73.

¹⁴¹ *M.J.R.*, p. 52.

La narratrice des *Mémoires* parle des « ténèbres du temps » et celle de *l'Amour, la fantasia* parle du « silence » du temps : « Et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes. »¹⁴².

La matinée dont parle la narratrice est celle de la première matinée de l'arrivée des colonisateurs à Alger. Elle parle du « silence » de la matinée pour indiquer le calme dans lequel se trouvait la ville d'Alger avant l'arrivée des Français. Un calme qui ne durera pas. Les « décennies » suivant cette matinée vont montrer tout le contraire, le bruit qui va régner sur la ville. Un bruit dû à tous les combats qui vont se produire et qui causeront la mort des Algériens. Plusieurs fois dans le texte, elle choisit un moment précis pour décrire ces événements, celui de la matinée. Comme si la matinée représentait à ses yeux un espace vide dans lequel elle peut inscrire ses pensées. Dans d'autres passages, elle parle de l'influence qu'a le temps sur ses activités :

Je dis le temps qui passe, les chansons d'été dans l'appartement clos, les siestes que je vis en échappées. Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite. J'écris pour encercler les jours cernés... Ces mois d'été que je passe en prisonnière n'engendrent en moi nulle révolte. Le huis-clos, je le ressens comme une halte des vacances. La rentrée scolaire s'annonce proche, le temps d'étude m'est promesse d'une liberté qui hésite¹⁴³.

La narratrice évoque très brièvement des sujets qu'elle aborde lorsqu'elle écrit une lettre qu'elle compte envoyer à un inconnu. Elle écrit cette lettre, qui est une preuve de l'ouverture vers l'extérieur, alors qu'elle est enfermée à la maison. Pour ne point se révolter, la narratrice écrit comme pour occuper le temps, « dire le temps qui passe » et ne pas rester à ne rien faire. Elle ne se révolte pas car elle sait que cet enfermement n'est que « provisoire ». Juste après les vacances, elle retournera à l'école. Mais ce retour ne va pas lui donner la liberté à laquelle elle aspire. Tant qu'elle fera des choses en cachette, elle ne se sentira pas totalement libre. Ainsi, tant qu'elle écrira dans le secret, elle n'aura droit qu'à « une liberté qui hésite ».

Chez Mohamed Dib, que ce soit dans *Neiges de marbre* ou dans *l'Infante maure*, les métaphores du temps sont encore plus présentes que chez Simone de Beauvoir ou

¹⁴² A.F., p. 17.

¹⁴³ A.F., p. 86.

chez Assia Djebar. Dans *Neiges de marbre*, le narrateur souffre de la fuite du temps. Celui-ci est pour lui comme un « labyrinthe » dans lequel on entre et dont on ne sait plus comment sortir : « Je m'en vais dans ce labyrinthe calme où un jour équivaut à mille ans et où mille ans sont comme un jour, le temps vous démet de vos droits pour vous entraîner dans sa perte. »¹⁴⁴ Parce que le narrateur est pris dans ce labyrinthe qui est le temps, il ne saura plus comment le définir. Parfois, il utilise des expressions pour montrer que le temps passe, « et que le temps seul passe ». Et parfois, il emploie des expressions qui montrent tout le contraire, « miroir d'un temps qui ne passe plus », « le temps en suspens, arrêté, se fait plus léger que l'air ». En fait, ce malaise que ressent le père-narrateur vis-à-vis du temps est dû à l'absence de sa fille. Il veut que le temps s'arrête lorsqu'il se rappelle les moments qu'il a passés avec sa fille et veut figer ces moments dans sa mémoire. Par contre, il souhaite que le temps passe, surtout quand il s'ennuie et qu'il se rappelle les moments de la séparation d'avec sa fille.

Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, ne semble pas être aussi prise par le temps que son père. Elle semble même le maîtriser. A travers l'image qu'elle se fait du temps, elle veut parler de ce qui ne se définit pas :

[...] on est comme quelqu'un qui... s'attend à se rencontrer lui-même, tout ce que chacun de nous cherche. En attendant ce moment, le jour se fait infini, le calme infini, l'été infini. Tout est infini. Le silence et le cri d'un oiseau. Le temps aussi. Cela n'arrive que de temps en temps¹⁴⁵.

Pour le moment, je danse. Il fera nuit tant que je danserai. Et il ne fera nuit à aucun moment de cette nuit. Je danse à en perdre la tête. Je n'ai plus de nom. Je ne m'appelle plus¹⁴⁶.

Dans les deux passages, la narratrice fait appel à une réalité que nous n'arrivons pas à saisir. Qu'est-ce que se rencontrer soi-même ? Et qu'est-ce qu'une personne qui se dit qu'elle ne « s'appelle plus » ? Si, dans un premier temps, elle dit qu'elle est loin d'être « un moi parfait », elle précise, dans un second temps, qu'elle ne se reconnaît même plus dans son nom. Le temps a fait son effet, il lui a progressivement appris à se prendre en charge et à essayer de se définir. En effet, en déclarant qu'elle n'a plus de nom, elle se reconnaît dans une certaine catégorie, celle qui regroupe des « objets »

¹⁴⁴ *N.M.*, p. 85.

¹⁴⁵ *I.M.*, p. 51.

¹⁴⁶ *I.M.*, p. 53.

qu'on ne peut identifier. Si le lecteur de *l'Infante maure*, cherche, dans un premier temps, à définir le personnage de Lyyli Belle, il doit comprendre, dans un second temps, qu'il est inutile de le faire car le sujet lui-même déclare qu'il est innommable. La narratrice choisit le temps pour se définir à travers lui. Seul le temps lui permet de dire ce qu'elle est ; en disant que le temps est éternel, elle dit d'elle-même qu'elle est éternelle ; en parlant du temps comme de ce qui fuit, elle dit d'elle-même qu'elle est quelqu'un de fuyant ; si elle veut se taire, elle fait « taire le temps ». Le temps est incontrôlable comme elle est elle-même incontrôlable. Elle est impossible à saisir comme il est impossible de voir « une nuit sans nuit ». Cette façon qu'a la narratrice de décrire sa propre personne donne au texte un caractère assez « énigmatique ».

Le temps ne peut être conçu, par les protagonistes des quatre romans, comme un élément stable ; autrement dit, ils ne peuvent parler du temps sans s'y impliquer et faire de lui un temps original, un temps qui n'appartient qu'à eux. Cette façon d'envisager le temps représente pour eux un moyen de se détacher de la réalité et de chercher ce qui pourrait leur permettre de vivre une situation nouvelle. C'est celle-ci qui les pousse à croire davantage à leur existence en tant qu'écrivains et à vouloir produire une écriture qui rend compte de leur refus de l'ordinaire. Désormais, leur but est de s'imprégner du temps à leur guise pour transcrire leur désir d'aller au-delà du réel.

Chapitre II : Analyse de l'espace

A propos de l'espace dans le roman, Roland Bourneuf écrit : « Loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime [...] dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre. »¹⁴⁷ Ces propos nous indiquent la place essentielle qu'occupe l'espace dans le roman. Etudier l'espace peut nous permettre de saisir de multiples sens dans l'œuvre. Dans les différents romans que nous avons à étudier, il existe plusieurs types de lieux qui doivent retenir notre attention. Chaque lieu peut nous éclairer sur le sens de l'œuvre et surtout sur le sens que nous voulons donner à notre problématique, à savoir la relation père/fille. Nous commencerons par étudier l'un des lieux qui est commun aux quatre romans, et qui est la maison.

II-1- La maison :

II-1-1- Du lieu familial au lieu interdit :

La narratrice, dans *l'Amour, la fantasia*, évoque plusieurs types de maisons. Nous pouvons en distinguer au moins deux, la maison de l'indigène et la maison du colonisateur. Lorsqu'il est question de la première, la narratrice insiste sur sa fermeture ; la maison de l'Algérien est toujours fermée. Alors que lorsqu'il s'agit de la seconde, elle décrit une maison qui est ouverte. Un jour, alors qu'elle se promenait dans la forêt, elle perçoit la maison d'un gendarme, s'y arrête et voit une fenêtre ouverte. Elle regarde par la fenêtre et remarque la présence de plusieurs personnages : un père, une mère, une fille et son fiancé. Pendant qu'elle écoutait leur conversation, elle remarque la décoration de la maison :

Durant cette conversation, par l'embrasement de la fenêtre, je regardais le corridor qui ouvrait sur d'autres pièces. Je devinais le bois luisant des meubles dans la pénombre ; je me perdais dans la contemplation de la cochonnaille suspendue au fond de la cuisine ; des torchons à

¹⁴⁷ Bourneuf R., op. cit., p. 97.

grands carreaux rouges semblaient, ainsi accrochés, un pur ornement ; je scrutais l'image de la Vierge au-dessus d'une porte [...] pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète¹⁴⁸.

La narratrice n'écoute plus la conversation qui se tient entre les membres de la famille française ; elle est attirée par le décor de la maison. Les objets qu'elle cite (cochonaille, l'image de la Vierge...) sont des objets qu'elle ne risque pas de trouver dans la maison où elle habite. Et elle reconnaît que la maison française provoquait chez elle une certaine impression. Elle y voit un secret qu'elle n'arrive pas à définir. Juste après avoir décrit la maison du gendarme français, la narratrice ne tardera pas à la comparer à la maison de son village :

Mais je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre du gendarme. Je ne dus contempler leur salle à manger qu'ainsi, recevant la lumière de la cuisine, au bout du corridor. Pour moi [...] il restait évident que la plus belle maison, par la profusion des tapis, par la soie chatoyante des coussins, était sans conteste « la nôtre ». Les femmes, chez nous, issues de la ville voisine célèbre pour ses broderies, s'initiaient à cet art à la mode déjà au temps des Turcs¹⁴⁹.

Bien qu'elle soit impressionnée par la demeure française, la narratrice déclare qu'elle préfère nettement le décor des maisons de son village. Ce décor remonte à un temps ancien, au temps des Turcs. Elle se rend compte donc de la valeur historique que la maison algérienne porte en elle. La narratrice n'hésite pas à faire un retour dans l'histoire pour mettre en valeur un fait culturel, celui du travail artistique auquel s'adonnaient les femmes à l'époque turque. Un travail dont les Algériennes ont hérité et qu'elles continuent à pratiquer. La narratrice va même comparer les actions qui se déroulent à l'intérieur de ces deux différentes maisons. Elle commente les conversations et tout ce qui se passe chez le gendarme, elle dit entre autres :

Le spectacle [...] semblait à peine croyable. D'abord l'image du couple presque enlacé : silhouette mince de Marie-Louise, à demi inclinée contre l'homme tout raide...Leurs rires étouffés, le chuchotement de leurs voix confondues étaient les signes [...] d'une intimité inconvenante. Or la mère poursuivait son dialogue [...] l'air tranquille, jetant de temps à autre un regard sur le couple ; le père, par contre, avait, plongé du nez dans son journal¹⁵⁰.

¹⁴⁸ A.F., p. 38.

¹⁴⁹ A.F., p. 39.

¹⁵⁰ A.F., p. 41.

Le comportement de la fille, celui d'enlacer son fiancé avec un naturel qui ne dérange point le père, est un comportement qu'elle ne risque pas de voir chez elle. D'ailleurs lorsqu'elle parle de sa maison ou d'une autre maison de son voisinage, elle insiste sur sa fermeture mais aussi sur la fermeté des traditions des familles qui y habitent. Elle évoque la maison de ses amies, les « trois filles du cheikh », et décrit tout ce qu'elle y faisait avec elles. Elles ont toutes une seule intention, celle d'enfreindre les lois instaurées par les habitants du Sahel :

Trois jeunes filles cloîtrées dans une maison claire, au milieu d'un hameau du Sahel que cernent d'immenses vignobles. Je viens là durant les vacances scolaires de printemps et d'été. Me retrouver dans ces lieux, enfermée avec ces trois sœurs j'appelle cela « aller à la campagne ». Je dois avoir dix, puis quinze, puis douze ans...¹⁵¹

Cette maison est doublement fermée à cause des « immenses vignobles » qui l'entourent. La narratrice et ses compagnes se prêtent à de multiples jeux. D'abord, elles vont vers une chambre dont l'accès est interdit à tout le monde. Elles n'y entrent pas mais essaient d'entrevoir la mystérieuse vieille femme qui s'y trouve et dont tout le monde a peur, « la violence de sa voix de persécutée nous paralyse », écrit la narratrice. Elles vont ensuite vers la chambre « du frère absent ». Elles lisent les livres qu'elles y trouvent et ouvrent son armoire fermée à clé :

Nous découvrons un album de photographies érotiques et, dans une enveloppe, des cartes postales d'Ouled- Naïls alourdies de bijoux, les seins nus. Autrefois la sévérité bougonne du frère nous inspirait une terreur quotidienne ; le voici redevenu étrangement présent, à ces heures opaques de la sieste. Nous refermons discrètement l'armoire, quand les femmes se relèvent pour la prière de l'après-midi. Nous nous imaginons surgir d'une région interdite¹⁵².

Les filles, même en sachant que leur frère est absent, il est même très loin, au Sahara, gardent en mémoire sa sévérité. Elles rangent ses affaires en ayant peur qu'il les retrouve comme s'il était présent ! Cette peur que ressentent les filles vis-à-vis « du frère », elles la ressentent également vis-à-vis « du père ». Surtout lorsqu'elles se mettent à écrire des lettres à des étrangers, en cachette (comme nous l'avons vu précédemment). En fait, les deux personnages, le père et le frère, représentent pour les jeunes filles l'image qu'elles ont du sexe opposé. Elles se rendent compte de la

¹⁵¹ A.F., p. 18.

¹⁵² A.F., pp. 20-21.

différence qui existe entre elles qui sont des femmes et l'homme. En tant que femmes, elles se doivent de respecter certaines lois ; elles se doivent de rester dans un espace bien précis, celui de la maison. Et même, dans ce lieu qu'est la maison, il y a certaines pièces dans lesquelles, elles ne doivent pas se trouver, comme la chambre du frère. Accéder à la chambre du frère, c'est déjà accéder, pour elles, à une certaine ouverture dans l'espace, car elles pourraient rencontrer dans ce même espace quelque objet qui pourrait leur apprendre une certaine image du monde extérieur, de l'espace du dehors qui leur est interdit. Bien qu'elles aient peur, elles n'abandonnent pas leur projet (enfreindre les lois de la famille). Elles parlent même de leurs activités dans un lieu qui au départ leur était interdit, la chambre de « l'aïeule » :

Nous continuions de chuchoter, la benjamine et moi. Dans les interstices du sommeil qui s'approchait, j'imaginai un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer de rets invisibles nos corps d'adolescentes couchées l'une à côté de l'autre, en travers de l'antique lit familial. Le même lit au creux duquel l'aïeule en délire débitait autrefois ses plaintes en blessures corrosives, antiennes d'un oubli blasphématoire¹⁵³.

La façon dont la narratrice parle du lit de l'aïeule prête à confusion. Elle pense à ce qu'elle pourrait écrire et dit qu'elle le fait « en travers » du lit familial. En employant l'expression « en travers », elle nous conduit à penser que le « lit » prend un autre sens ; le lit devient comme une page. Mais pas une page blanche, car il s'agit d'un lit sur lequel ont dormi d'autres personnes qui de ce fait ont laissé leurs traces, c'est-à-dire leurs écritures. Dans cette page qui contient entre autres les « blessures corrosives » et les « blasphèmes » de l'aïeule, la narratrice ajoute les « mots » qu'elle « imagine ». L'aïeule semble participer à la création par sa seule présence. Le lit devient comme un espace dédié non pas à l'expression de la parole mais à l'expression du corps. Chaque corps qui peut s'allonger sur ce lit, pourra y laisser ses empruntes et pourra de ce fait se dire qu'il a participé à la création d'une histoire. Ceci rejoint ce que nous avons expliqué précédemment sur la volonté de la narratrice d'inscrire dans son œuvre tout ce qui a trait à ses ancêtres. Mais, dans cet extrait, elle convoque un moyen d'expression nouveau, celui du corps. Il faut dire que ce procédé est constamment présent dans le texte, nous y reviendrons plus tard. Ce que nous voulons démontrer pour le moment, c'est le désir qu'a la narratrice d'aller vers la maison pour tenter de l'ouvrir. Ouvrir la

¹⁵³ A.F., p. 24.

maison signifie pour elle s'intéresser aux femmes et à leurs histoires. La narratrice va donc mener une sorte de combat ; un combat qui va la conduire à inscrire progressivement des mots qui sont considérés comme « interdits » dans un lieu qui est aussi fermé que la maison : « Je pressentais que derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes »¹⁵⁴, écrit-elle. Le combat de la narratrice va d'abord commencer à son insu :

Soudain ces feuilles se mettent à exhaler un pouvoir étrange. Une intercession s'opère : je me dis que cette touffe de râles suspendus s'adresse, pourquoi pas, à toutes les autres femmes que nulle parole n'a atteintes. Elles qui, des générations avant moi, m'ont légué les lieux de leur réclusion, elles qui n'ont jamais rien reçu : aucune voix tendue ainsi en courbe de désir, aucun message que traversait quelque supplication¹⁵⁵.

Les feuilles dont il est question représentent la lettre « d'amour » que la narratrice a reçue de la part d'un inconnu. Cette dernière cachera la lettre dans son portefeuille qu'elle mettra dans son sac. Alors qu'elle faisait le marché, une mendicante s'est approchée d'elle, lui a volé le portefeuille et lui a volé de ce fait la lettre. La mendicante ne lira peut-être pas la lettre mais aura reçu un objet qui est important pour la narratrice. Celle-ci écrit encore à ce propos :

Les mots écrits, les ai-je vraiment reçus ? Ne sont-ils pas désormais déviés ? ... J'avais rangé cette lettre dans mon portefeuille, comme la relique d'une croyance disparue [...] Mots d'amour reçus, qui le regard d'un étranger avait altérés. Je ne les méritais pas, me dis-je, puisque j'avais laissé le secret affleurer. Leur trajet les avait amenés entre les doigts de cette analphabète disparue¹⁵⁶.

Dans ces « lieux de réclusion » qui ont été « légués » à la narratrice, va pénétrer un objet qui relève de l'interdit. Ceci n'est qu'un début, car ce lieu, « la maison fermée », va progressivement s'ouvrir au fur et à mesure que l'écriture du texte va s'inscrire sur le papier et au fur à mesure que le combat de la narratrice va se développer. L'ouverture se fera grâce à la narratrice car c'est elle qui va nous faire entendre les « voix » des femmes enfermées. Elle dira à propos de l'une de ces « voix » ceci :

¹⁵⁴ A.F., p. 24.

¹⁵⁵ A.F., p. 88.

¹⁵⁶ A.F., pp. 89-90.

La voix de Chérifa enlace les jours d'hiver [...] Chérifa, vieillie, à la santé déchirante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix [...] Chérifa ! Je désirais recréer ta course : dans le champ isolé, l'arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages, entre gardes, amenée jusqu'au camp de prisonniers qui grossit chaque année...¹⁵⁷

La narratrice dit qu'elle a entendu la voix de Chérifa car elle-même a participé au combat contre les colonisateurs. En fait, la narratrice, en parlant du vagabondage de Chérifa dans les champs et dans les villages, veut montrer comment les femmes algériennes ont quitté le logis familial pour combattre l'adversaire. Chérifa et d'autres femmes ne devaient désormais plus rester enfermer chez elles ; elles devaient accomplir un devoir qui les attendait. Elles seront emprisonnées mais pas dans leurs maisons ; elles se retrouveront dans « le camp de prisonniers qui grossit... » D'ailleurs, dans quelles maisons elles pouvaient s'enfermer ; combien de maisons ont été brûlées par les colonisateurs et n'avaient de ce fait plus d'existence. La maison ne sera donc pas seulement ouverte, elle sera complètement détruite. Les maisons qui n'ont pas été détruites seront ouvertes aux maquisards pour qui il fallait un refuge. L'une des femmes dont la narratrice nous rapporte les témoignages dit à ce propos :

Ma ferme fut brûlée trois fois. Quand ils remontaient et qu'ils la trouvaient de nouveau en bon état, ils savaient qu'entre-temps, les Frères avaient reconstruit la maison ! Ils apportaient des tuiles de toit des fermes des colons. De nouveau, les soldats français détruisaient¹⁵⁸.

La maison qui autrefois enveloppait maintes traditions s'est transformée en un lieu où s'introduit l'interdit. Ou plutôt, un lieu où un mot comme « interdit » n'a plus le même sens. En effet, du moment où la maison sert à réfugier les maquisards, elle retrouve un sens qui lui est propre, c'est-à-dire celle qui a pour seul rôle de protéger ceux qui s'y trouvent. La maison n'est ainsi plus décrite par la narratrice comme le symbole qui assure la tradition mais comme un lieu qui a pour première raison d'exister son utilité. Il est utile car il est parmi les moyens qui servent à faire face à l'autre. La maison n'est donc plus le reflet des traditions et des coutumes mais elle est le miroir qui reflète toute une période historique. Une période où les habitants du Sahel se devaient de mettre de côté leurs règles de vie car ils étaient tous concernés par une même quête, celle de combattre l'autre.

¹⁵⁷ A.F., p. 202.

¹⁵⁸ A.F., p. 214.

La narratrice des *Mémoires*, dans un tout autre ordre d'idées, parle, elle aussi, de la maison comme d'un lieu qui a pour fonction première de sauvegarder la tradition. Dès l'incipit, la narratrice des *Mémoires* décrit la maison dans laquelle elle a passé ses premières années :

De mes premières années, je ne retrouve guère qu'une impression confuse : quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud. L'appartement était rouge, rouges la moquette, la salle à manger Henri II, la soie gaufrée qui masquait les portes vitrées, et dans le cabinet de papa les rideaux de velours [...] je me blottissais dans la niche creusée sous le bureau, je m'enroulais dans les ténèbres, il faisait sombre, il faisait chaud et le rouge de la moquette criait dans mes yeux. Ainsi se passa ma toute petite enfance. Je regardais, je palpais, j'apprenais le monde, à l'abri¹⁵⁹.

La narratrice retient l'éclairage sombre qui résulte de la décoration de la maison. Mais c'est dans ce logis sombre, dit-elle qu'elle va « apprendre le monde ». En fait, si la narratrice déclare « apprendre le monde » tout en étant à la maison, c'est sans doute en pensant à toutes les lectures qu'elle faisait en secret dans le bureau de son père. Ainsi, dès ses premières années, avant même d'affronter le monde extérieur, la narratrice commence à franchir le lieu de l'interdit. Issue d'une famille conservatrice, elle raconte les problèmes qu'elle rencontre avec ses parents. Même en ayant atteint l'âge adulte, elle devait à chaque fois qu'elle voulait sortir de la maison, en dehors de ses études, demander l'autorisation à ses parents. Ces derniers n'étaient pas des plus conciliants et veulent limiter ses connaissances avec les personnes appartenant au monde extérieur. Ils contrôlent même une relation qu'elle a pu instaurer avec son cousin, Jacques, elle raconte :

Pendant des semaines j'avais attendu passionnément cette rencontre et il suffisait d'un caprice maternel pour m'en priver ! Je réalisai avec horreur ma dépendance. Non seulement on m'avait condamné à l'exil, mais on ne me laissait pas libre de lutter contre l'aridité de mon sort ; mes actes, mes gestes, mes paroles, tout était contrôlé ; on épiait mes pensées, et on pouvait faire avorter d'un mot les projets qui me tenaient le plus au cœur : tout recours m'était ôté [...] Il ne me restait qu'à attendre. Combien de temps ? Trois ans, quatre ans ? C'est long quand on a dix huit ans¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *M.J.R.*, p. 9.

¹⁶⁰ *M.J.R.*, p. 209.

La narratrice voit en ses parents les personnes qui risquent de l'empêcher d'entreprendre ses projets. Mais cela n'arrivera pas car petit à petit, elle s'affirmera et ira même habiter seule lorsqu'elle fera ses études supérieures. Et celui qui va l'aider à emménager son appartement, c'est bien son père. Ce qui la touche et la met dans cet état, c'est le fait d'avoir attendu trop longtemps cette sortie avec l'être aimé. Ses parents, par la suite, vont finir par céder et lui autoriseront ses sorties avec son cousin. Mais à aucun moment, ils ne penseront qu'elle allait fréquenter les bars. Elle-même ne pouvait pas le deviner :

Nous n'allâmes pas au cinéma. Jacques me conduisit au Stryx, rue Huyghens, où il avait ses habitudes, et je me juchai entre Riquet et lui sur un tabouret. Il appelait le barman par son nom, Michel, et commanda pour moi un dry-martini. Jamais je n'avais mis le pied dans un café, et voilà que je me trouvais une nuit dans un bar, avec deux jeunes gens : pour moi, c'était vraiment de l'extraordinaire¹⁶¹.

Cette introduction dans un lieu interdit fera de la narratrice un être heureux ; mais elle le sera pour un court moment. Une fois arrivée chez elle, ses parents, en la voyant dans un état qu'ils jugent inconvenant (elle est saoule), seront consternés. Cette fois, ils accuseront Jacques d'avoir déshonoré la famille. En fait, l'intrusion de cet être masculin dans la famille des Beauvoir cause une certaine révolution dans les idées, surtout par rapport à Simone. Déjà, comme nous l'avons vu, c'est lui qui lui a transmis le goût pour une littérature que le père n'aime point. Mais aussi, il a pu lui montrer l'autre versant de la vie. Elle finira par comprendre que la vie n'est pas faite que de bonnes choses et il n'est pas évident que les bonnes gens puissent toujours être récompensées. Simone va progressivement cultiver cet enseignement. Nous y reviendrons dans un autre chapitre de notre travail.

En outre, il est à préciser que la narratrice semble accorder bien de l'importance à tous les personnages qui l'aident à s'ouvrir au monde extérieur. La relation qu'elle veut nouer avec son cousin, Jacques, est tout à son honneur car elle lui permet de s'initier à un monde bien particulier que son père n'apprécie guère. Ce monde est celui dans lequel la narratrice veut vivre car il lui permet d'oublier ses proches et surtout d'oublier les règles que lui dresse sa famille. Ce monde est celui qui fait de la narratrice un personnage qui veut faire du lieu dans lequel il se trouve un lieu tout à fait nouveau

¹⁶¹ *M.J.R.*, p. 266.

qui lui procure des sentiments exceptionnels. La narratrice est donc heureuse de découvrir qu'il est possible de croire à l'existence d'une « maison » qui reflète fidèlement ses pensées. En effet, c'est bien une maison que la narratrice veut créer ; une maison représentative de la société dont elle rêve. Mais l'existence d'une telle maison ne peut avoir lieu que si sa créatrice décide d'aller vers l'autre, de l'explorer, de l'interroger...

Jacques est l'homme qui peut lui montrer l'autre versant de la vie ; il est celui à qui elle peut tout dire parce qu'il est capable de lui apporter les réponses qu'elle cherche. Jacques saura jouer son rôle et apportera à la narratrice maintes réponses. Parmi elles, sa croyance à l'amour de l'autre. En effet, la narratrice exprimera de façon franche l'amour qu'elle éprouve pour son cousin et y croira au point de vouloir l'épouser. Mais le mariage pour elle n'est pas une fin en soi ; Le mariage, en plus du contrat social qu'il représente, est pour elle comme métaphore ; une métaphore qui assure la médiation entre ce qu'elle vit et ce qu'elle veut vivre. Le mariage n'a pour elle aucun sens s'il ne la conduit pas à se définir comme un être nouveau qui veut mener une vie nouvelle. Parler de sa vie signifie pour la narratrice s'intéresser à la société dans laquelle elle vit. Elle veut par sa conception de l'union avec l'autre dire ce que représente la société à ses yeux ; désormais, « tout renouvellement sociétal réel et profond doit passer, ne peut que passer, par la redéfinition du rapport à l'autre. »¹⁶² Se redéfinir est la quête essentielle que s'assigne la narratrice. Elle se doit de se redéfinir pour pouvoir redéfinir la société à laquelle elle aspire. La narratrice se trouve ainsi dans une sorte de « cercle vicieux ». Elle ne peut se définir si elle ne croit pas à l'autre et elle ne peut définir l'autre si elle n'envisage pas de changer, de devenir quelqu'un d'autre.

II-1-2-La maison enchantée :

La maison dans *Neiges de marbre* n'est pas vraiment décrite, que ce soit de l'extérieur ou de l'intérieur. Nous retrouvons une seule description où le père précise :

Et bientôt en vue, la maison elle même. A la russe, une datcha couleur vert d'eau et toutes ces choses autour qu'on croit bien connaître, toutes ces impressions ; le jardin de plein pied avec la forêt et s'y prolongeant ; le bloc erratique, d'où j'apprends à Lyyl de sauter ; le bac

¹⁶² Françoise Rétif, *l'Autre en miroir*, Paris, l'Harmattan, 1988, p. 19.

à sable. Toutes ces choses qu'on croit les connaître et attend néanmoins de reconnaître, les mêmes images, et la vie familière qui attend pour revivre, s'animer, qu'on y entre, s'y fonde¹⁶³.

Le père s'attarde plus sur la description des objets qui lui rappellent sa fille que sur la description de la maison elle-même. Tout ce à quoi aspire le père, c'est d'entrer à nouveau dans cette « datcha » pour non pas retrouver la vie « familiale » mais la vie « familière ». En effet, le père parce qu'il était à l'hôpital, devait s'absenter quelque temps. Et dès son retour à la maison, il ne pense qu'à un seul être, sa fille. La vie « familière » représente pour le père toutes les activités qu'il a eu l'habitude de partager avec sa fille. Donc, ce qui importe pour le père, ce n'est pas de retourner à la maison, c'est de retourner à l'endroit où se trouve sa fille, « le lieu, comme le précise Mitterand, n'a d'importance que s'il et lorsqu'il s'y passe quelque chose. »¹⁶⁴

A l'intérieur de la maison, deux pièces sont continuellement fréquentées par le père et sa fille, la cuisine et la « pièce commune ». Ces deux pièces ne sont jamais décrites, elles apparaissent comme « le lieu d'un faire narratif »¹⁶⁵. Autrement dit, le père, lorsqu'il évoque les deux pièces, parle de ce qu'il y fait avec sa fille : dialogues, jeux, échange de devinettes et d'histoires. Par un énoncé itératif, le père déclare que ses rencontres avec sa fille dans la cuisine se font tous les jours : « Après le petit déjeuner, chaque matin, à peine sortons nous de table, elle demande : - Papa, tu veux jouer ? »¹⁶⁶ Et puis, à plusieurs reprises, il raconte ce qui se passe lorsqu'il est dans la cuisine avec sa fille. Nous allons relever quelques passages pour voir comment le père décrit sa relation avec sa fille. En insistant sur certains éléments, il nous pousse à réfléchir sur leur signification :

Maintenant, débarrassée, après le petit déjeuner, la table de la cuisine est convertie en terrain où Lyyl fait pousser une ville. Les matériaux, elle commence par utiliser ses dominos et un jeu de construction, avec ses cubes en bois coloriés¹⁶⁷.

C'est à table. C'est à l'heure du petit déjeuner. C'est là que tout à coup elle explose. Sanglots, cris, agitation furieuse, elle se saisit de la cuiller pleine de kacha que sa grand-mère

¹⁶³ *N.M.*, p. 32.

¹⁶⁴ Mitterand, H. *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1984, p. 190.

¹⁶⁵ *Idem.*, p. 190.

¹⁶⁶ *N.M.*, p. 192.

¹⁶⁷ *N.M.*, p. 54.

croit bon de lui porter à la bouche et la fait voler à travers la cuisine. Le reste, assiette, timbale, suit le même chemin, et ce qu'elle a déjà mangé elle le rend¹⁶⁸.

Et maintenant, elle me prend la main pour me conduire à la cuisine [...] Toujours escorté, mené par elle, je vais, nous allons rejoindre les autres à la cuisine où le petit déjeuner nous attend. Expéditive, dans tout ce qu'elle fait, Roussia déjà levée nous a devancés à table¹⁶⁹.

L'eau quand elle miroite, où les rayons de soleil ne fond que danser. L'eau quand elle s'éblouit elle-même. Telle paraît la figure, de Lyyi, à table [...] Pas un nuage ce matin, du ciel de notre petit déjeuner¹⁷⁰.

N'oublions pas que lorsqu'il parle, le père-narrateur évoque ses souvenirs tout en les réactualisant. Dans les différents passages que nous avons relevés, remarquons d'abord l'emploi des déictiques temporels, « maintenant » et « ce matin ». Comme si les événements dont le père-narrateur parle se passent effectivement au temps présent. En fait, l'image qui se dégage de la lecture de ces passages est celle d'une personne qui, se trouvant seule, dans un milieu « familier », se remémore les événements qui l'ont le plus marqué. A partir de ces passages, nous pouvons constater la répétition de certains mots, « table de cuisine » et « petit déjeuner ». En répétant ces mots, le narrateur nous permet de comprendre que l'un des moments qui l'ont plus marqué est un moment bien précis, celui du petit déjeuner, à table, dans la cuisine. En fait, cette répétition d'un événement passé et réactualisé rend compte d'un phénomène psychique que vit le père, celui de l'habitude. A ce propos, Ferdinand Alquié écrit : « On voit que la mémoire qui conserve et rappelle le souvenir a tous les caractères de l'habitude. Elle est inconsciente, s'impose à nous, se confond avec ce que nous sommes. Et l'on ne saurait nier que les habitudes soient en nous des facteurs essentiels du refus du temps : ces manières d'être permanentes sont la source de retours du passé involontaires et inconscients. Mon passé est ici si bien incorporé à moi-même qu'il se présente comme aptitude et non comme souvenir. »¹⁷¹ Alquié explique que celui qui s'habitue à faire du temps passé un temps présent est celui qui refuse le temps. Et par là même refuse de penser à l'avenir. D'ailleurs, dans le texte de *Neiges de marbre*, nous retrouvons un seul passage où les verbes sont conjugués au futur :

¹⁶⁸ *N.M.*, p. 62.

¹⁶⁹ *N.M.*, pp. 111-112.

¹⁷⁰ *N.M.*, p. 114.

¹⁷¹ Alquié Ferdinand, *op.cit.*, p.24.

Et j'ai perdu Lyyll [...] La reverrai-je un jour ? Une fois grande. Peut-être. Une fois libre de ses mouvements. Elle me cherchera. Elle le fera. Mais me retrouvera-t-elle à ce moment ? Et il faut vivre jusque-là si ça doit arriver. Parce que je ne me fais aucune illusion. Roussia ne me l'enverra pas, ne me la confiera pas, serait-ce une heure. Elle ne me la confiera jamais. Nourrir pareil espoir, ce serait me bercer d'illusions¹⁷².

Si le père refuse le futur, c'est parce qu'il ne croit plus en l'avenir. Tout ce qui l'intéresse est sa fille. Et en pensant à l'avenir, il sait qu'il ne pourra plus la revoir. Les retrouvailles avec sa fille relèvent de l'impossible, ce n'est qu'une « illusion ». Le seul brin d'espoir qui traverse l'esprit du père est celui que sa fille puisse venir le voir de son propre gré ; mais pour cela, il faut qu'elle grandisse. Et le père s'inquiète davantage, sera-t-il vivant quand sa fille sera apte à venir le voir ? Tant de questions qui angoissent le père. Il ne peut penser à l'avenir sans penser à sa fille. Et parallèlement, il ne peut penser à l'avenir sans penser à la fin de ses jours, « toute pensée du futur est-elle angoisse, et toute angoisse est-elle, par essence tournée vers le futur. »¹⁷³ Ainsi, veut-il vivre dans le passé car c'est ce dont il a besoin. Tout ce qui surviendra, tout état nouveau risque de le priver à jamais de sa fille. L'autre lieu de la maison invoqué par le père est celui de « la pièce commune » :

Après le petit déjeuner, chaque matin, à peine sortons-nous de table, elle demande : - Papa, tu veux qu'on joue ? [...] Elle s'est déjà emparée de ma main, elle me conduit vers la pièce commune. Tout se passe là, ce n'est pas la première fois. Et elle a pris soin de tirer la porte derrière nous, ce n'est pas la première fois non plus, chose qui ne plaît pas beaucoup à sa mère¹⁷⁴.

Si nous devons comparer les deux lieux, la cuisine et « la pièce commune », nous dirons que parmi les deux le lieu le plus fermé est « la pièce commune ». Dans la cuisine, la mère et la grand-mère, les deux autres personnages qui fréquentent la maison, bien qu'ils ne parlent pas, peuvent très bien assister à toutes les scènes qui se déroulent entre la fille et le père. La fille entraîne son père dans « la pièce commune » pour ne l'avoir que pour elle, comme si les autres allaient les déranger. Ce qu'il faut surtout souligner, c'est qu'une fois dans la pièce commune, les deux protagonistes plongent dans leurs activités, jeux de cirque, interprétation gestuelle des histoires... :

¹⁷² *N.M.*, pp. 171-172.

¹⁷³ Alquié Ferdinand, *op.cit.*, p.39.

¹⁷⁴ *N.M.*, pp. 192-193.

Nous avons notre répertoire, nous l'avons mis au point, figolé au jour le jour. Et chaque jour, il y passe, tout le répertoire. Il débute par un numéro de cirque [...] D'autres numéros suivent sans transition. Puis n'ayant aucun rapport avec les jeux du cirque, se noue un drame où nous sommes des bêtes de bois qui nous livrons à la chasse aux chasseurs. Joyeusement, féroce­ment. Une histoire mise encore au point par Lyyli¹⁷⁵.

Le père s'attardera sur la description du premier « jeu de cirque » et ne donnera aucune précision sur les autres jeux. Il résumera également l'histoire dont il parle, « celle mise au point par Lyyli ». Mais il précise : « Si les jeux de scène restent inchangés d'une fois à l'autre, les dialogues en revanche sont libres »¹⁷⁶. Cette précision nous interpelle et nous amène à dire que le père veut rendre compte d'une certaine vérité. Il est vrai que le jeu doit être distingué de la réalité. Ce qui relève du jeu, ce sont tous les mouvements auxquels se prêtent les deux personnages pour accomplir leurs rôles. Alors que ce qui relève de la réalité, c'est ce qu'ils se disent, les dialogues. Nous serons effectivement confrontés à différents dialogues- entre le père et sa fille- tout au long du texte. Nous y reviendrons plus tard.

Nous voulons revenir sur une autre précision que donne le père, le fait que ce soit sa fille qui veuille fermer la porte de la « pièce commune », comme si sa fille était à ses côtés. Nous savons que le père ne fait que se remémorer les moments qu'il a vécus avec sa fille. Il est possible donc de dire que ce fait sur lequel il insiste relève de son imagination. Car c'est lui qui ne veut pas oublier le passé et c'est lui qui souhaiterait enfermer tout ce qui est en rapport avec sa fille dans un lieu clos, « la pièce commune ». Rappelons-nous que, lorsque le père parle de sa séparation avec sa fille, il déclare : « un trou dans lequel mes pensées [...] courent se jeter. Je reste avec ce trou dans la tête » ou alors, « ruminer des penser, j'occupe le temps à ça ». « La pièce commune » ne serait-elle pas une autre appellation du « trou dans la tête ». Sinon que signifierait l'expression « pièce commune ». Cette pièce serait donc un espace imaginaire dans lequel le père enferme tous les moments qu'il ne veut pas oublier. « Tant que la scène se donne pour un autre lieu que celui qu'elle est réellement, que l'acteur se donne pour un autre, il se créera une perspective de l'imaginaire. »¹⁷⁷ Tant que le père considérera les événements

¹⁷⁵ *N.M.*, pp. 193-196.

¹⁷⁶ *N.M.*, p. 197.

¹⁷⁷ Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 161.

passés comme des événements présents, il ne sera pas dans le lieu réel mais dans le lieu qu'il aura créé lui-même et qui est celui de l'imaginaire.

II-1-3- La maison abandonnée :

Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, semble distinguer nettement deux types de maisons, la maison de sa mère et la maison de son père : « Là-bas, c'est la maison maternelle. Ici, la maison paternelle. J'y suis autant à l'abri que dans la lumière devant moi et derrière. Plus loin se tient la forêt sans herbe... »¹⁷⁸ Le « ici » renvoie au jardin de la maison ; Lyyli Belle parle de la maison du père, pour désigner le jardin. La « maison paternelle » est un jardin. Alors que la « maison maternelle » est la maison où elle vit avec sa mère pendant que le père est absent. Nous reviendrons sur la « maison paternelle » ultérieurement. Tout comme le père dans *Neiges de marbre*, la fille dans *l'Infante maure*, insiste sur deux pièces particulières de la maison, la cuisine et ce qu'elle appelle tout simplement « la chambre ». Or, lorsqu'elle décrit ce qu'elle fait dans les deux pièces, elle le fait d'une manière différente de celle du père. Elle dit à propos de la cuisine :

Maman, maman, tu es partout présente sauf ici, dans cette cuisine qui ne nous sert pas que de cuisine : j'y dors aussi, j'y travaille. Tu es tout le temps ailleurs que là où je te vois, où tu vis, où je vis pendant que je dessine et peins¹⁷⁹.

La fille interpelle sa mère comme si elle était absente, alors qu'elle est présente. Malgré sa présence, la mère ne partage rien avec sa fille. Lyyli Belle veut nous montrer que lorsqu'elle s'applique dans ses activités, elle ne voit pas l'utilité de la présence de sa mère. Celle-ci ne lui apporte pas ce qu'elle recherche quand elle s'apprête à dessiner ou à peindre. En fait, en parlant de ce qu'elle effectue comme créations quand elle se trouve dans la cuisine, Lyyli Belle nous conduit à comprendre qu'il s'agit d'un fait que nous ne devons pas perdre de vue. En effet, elle veut elle-même nous dire ce qui doit nous importer à notre lecture de *l'Infante maure*. Désormais, nous devons nous fier beaucoup plus aux images qu'à la parole du texte. Et parmi ces images, il nous faut voir en la figure de la mère une figure peu présente. La mère est un personnage qui ne peut

¹⁷⁸ *I.M.*, p. 40.

¹⁷⁹ *I.M.*, p. 101.

pas vraiment avoir de la place dans les créations de Lyyli Belle parce que c'est un personnage qui est dans un état qui ne lui permet de comprendre quoique ce soit. Elle est atteinte d'une maladie psychique qui la conduit à devenir comme quelqu'un d'obsédé. Elle est obsédée par un événement qui à ses yeux est d'une importance capitale. Un événement qui raconte l'histoire qu'elle a vécue dans un aéroport, en Pologne, où elle a perdu son sac. Un sac qu'elle va retrouver par la suite. Lyyli Belle elle-même explique que lorsque sa mère se décide à se mettre à parler, elle ne fait que revenir sur cet événement ; elle précise :

Elle raconte, raconte. J'ai remarqué que, plus elle raconte cette histoire, et c'est une fois de plus, plus elle efface les choses avec les mots, ce qui lui est arrivé. Il ne reste que les mots, on n'entend que leur bruit et on s'attend seulement à voir comment elle va les dire. On ne peut rien pour les mots prononcés tant de fois, on ne peut rien¹⁸⁰.

Lyyli Belle explique donc pourquoi elle ne s'intéresse pas particulièrement à l'histoire que raconte sa mère ; celle-ci ne raconte qu'une seule histoire et, de plus, elle utilise, pour ce faire, les mots. Lyyli Belle est complètement à l'opposé de sa mère : quand elles s'apprêtent à s'exprimer, autant la première (Lyyli Belle) se fie aux images autant la seconde (la mère) se fie aux mots. D'ailleurs, quand Lyyli Belle reprend le discours de sa mère, elle fait se succéder un bon nombre d'énoncés qui ne signifient que ce qu'ils veulent signifier :

Et je me retrouve dans cette salle d'attente. A quel aéroport ? De Berlin-Est ? Non, de Poznan. Il fait si froid ! L'hiver polonais. Lugubre comme un tonneau troué. J'avais déjà passé quelques-uns là-bas. Mais avant. Je n'ai jamais connu autant de courants d'air, de cornichons gelés, de pommes ratatinées sur les charrettes des marchands ambulants, de rideaux souillés flottant au rythme d'une porte qui s'ouvre et se ferme. Dans les cafés et les boutiques, par terre, se mêle une pulpe de misère de neige [...]

Nous voyons à partir de ce court extrait du discours de la mère que celle-ci décrit ce qu'elle perçoit dans un lieu dans lequel elle ne se trouve pourtant plus. Elle décrit ce lieu, dans lequel elle s'est déjà trouvée dans le passé, à travers un discours qui se veut plus que tout réaliste. Autrement dit, si la mère souffre d'un réel trouble psychique, elle semble à tout prix s'attacher à des faits bien réels qu'elle a bien vécus ; des faits qui d'une manière ou d'une autre la rassurent. Elle est très différente de sa fille

¹⁸⁰ *I.M.*, p. 46.

qui, au contraire, s’empare de tout ce qui l’entoure pour pouvoir quitter le monde réel. Lyyli Belle, à l’opposé de sa mère, est prête à aller dans un autre monde que celui du réel pour être capable de délirer. En effet, ce qu’elle souhaite, c’est d’oublier le temps présent, d’oublier le lieu dans lequel elle se trouve pour pouvoir vivre des situations que la raison ne peut pas accepter. Le lieu qui intéresse particulièrement Lyyli Belle pour se permettre ses délires est l’arbre. Ce qui se répète dans le texte, c’est la scène où la fille se trouve sur un arbre (aux alentours de la maison) et la mère lui demande à chaque fois d’y descendre :

-Lyyli Belle ! Lyyli Belle, je sais que tu es dans l’un de ces arbres ! Descends, Lyyli Belle, descends de là !

Maman qui m’appelle. Et moi je suis un fantôme, je joue à la fille de l’air. Elle ne saura jamais où je suis, dans quel arbre¹⁸¹.

La fille ne se préoccupe aucunement de sa mère alors que celle-ci la recherche. Lyyli Belle veut désormais jouer au « fantôme ». Le lieu qui l’intéresse particulièrement pour jouer est le jardin. Mais il faut dire que si Lyyli Belle se prête à ce jeu et si elle reste dans le jardin de la maison, c’est pour une raison bien précise : attendre son père. Même lorsque sa mère lui demande de l’accompagner à « la ville », elle refuse, de peur de ne pas voir son père si jamais il s’apprête à revenir à la maison ; lui, qui est absent:

Qu’elle y aille, à sa ville. Et si papa du coup arrivait et qu’il n’y ait ni elle ni moi à la maison ? Un jardin vide, une maison vide, des objets qui le reconnaîtront ou ne le reconnaîtront pas. Qui va l’accueillir ? J’en mourrais, je crois. Je resterai où je suis¹⁸².

Lyyli Belle déclare vouloir rester près de chez elle, à l’intérieur de la maison ou au jardin. Le plus important pour elle est de ne pas s’éloigner de la maison. Elle sait que si son père veut la retrouver, il viendra à la maison. Quand elle est au jardin, elle précise que ce qui l’intéresse le plus dans ce lieu, ce sont les arbres. Quand elle est à la maison elle insiste sur deux pièces, la cuisine et « la chambre ». Il faut revenir sur ce que dit Lyyli Belle à propos de la cuisine, c’est la pièce où elle dort, *dessine* et *peint*. Les moments où elle n’est pas dans le jardin, elle reste dans la cuisine pour s’occuper de ses activités. La cuisine serait-elle l’autre lieu qu’aime la fille car il lui rappelle son père. En effet, la cuisine, comme nous l’avons vu, dans *Neiges de marbre*, est le lieu où elle

¹⁸¹ *I.M.*, p. 37.

¹⁸² *I.M.*, p. 111.

partageait maintes activités avec son père. Si elle n'est pas au jardin ou dans la cuisine, il lui arrive d'aller dans « la chambre », un lieu dans lequel elle « s'attarde un peu » :

Je vais seulement m'attarder un peu dans cette chambre en présence de l'attente qu'on y perçoit. En suspens, son odeur y flotte. Et tous la respirent en montant la garde pour la protéger : les murs, les tapis, les meubles, les livres. Comme eux, j'attends sans peine ni larmes. Comme eux, je monte la garde. Cela ne plaît pas beaucoup à maman, que je m'installe ici¹⁸³.

La fille souligne que sa mère n'aime pas qu'elle reste dans « la chambre ». Le père, rappelons-le, dans *Neiges de marbre*, souligne le même fait. C'est-à-dire le fait que la mère n'apprécie pas qu'il se retrouve seul avec sa fille dans « la pièce commune ». Nous pouvons dire par association que ce que le père appelle « la pièce commune », la fille l'appelle « la chambre ». Il serait trop simple de considérer les lieux cités par Lyyli Belle comme des lieux ordinaires. En effet, la chambre et la cuisine ont une toute autre signification pour leur descriptrice, Lyyli Belle. Celle-ci fait des deux lieux des lieux du divertissement et de la création. Dans la chambre, Lyyli Belle précise encore :

Dès que, ayant tourné le dos, papa s'absente, quelque chose ici ne manque jamais de s'endormir. Quelque chose qui se réveille uniquement quand j'arrive moi, et qu'eux, les objets, ceux qui lui appartiennent et les autres, commencent, de leur place, avec leur exigence habituelle, à m'interroger, à me demander s'ils ont été abandonnés. Une fois de plus c'est ce qu'ils veulent savoir¹⁸⁴.

Nous pensons que les objets dont elle parle sont ceux dont elle se rappelle car il s'agit d'autant d'objets qui leur servaient, à elle et à son père, à jouer au cirque ou à inventer différentes histoires. En effet, lorsque le père, dans *Neiges de marbre*, décrit quelques uns des jeux, il cite un certain nombre d'objets. La fille personnifie ces mêmes objets et fait d'eux des objets vivants pour qu'ils se joignent à elle afin de lui permettre de parler de son père. Quand Lyyli Belle s'installe dans la chambre ou dans la cuisine, c'est donc pour se concentrer sur tant d'activités qu'elle partageait avec son père. Elle préfère rester à la maison ou dans le jardin ; elle refuse d'aller dans d'autres lieux ou même d'en parler :

¹⁸³ *I.M.*, p. 145.

¹⁸⁴ *I.M.*, p. 145.

Quand je suis seule, je ne suis jamais seule. Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eva, je n'en ai que faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances¹⁸⁵.

Lyyli Belle ne se sent pas seule. Malgré l'absence de son père, elle choisit de s'installer dans tous les lieux dans lesquels elle restait avec son père lorsqu'il était présent. Et là, elle se met à jouer, à conter des histoires ; elle fait tout ce qu'elle a eu l'habitude de faire avec son père. Etant donné que celui-ci est absent, elle parle à tout ce qui l'entoure. Dans le jardin, elle parle à la nature, et à la maison, aux objets. Les filles de son âge ne l'intéressent donc point. Elle ne dira mot de ce qu'elle fait à l'école et précise qu'elle est en vacances. Par contre, chez les deux narratrices des deux romans, *l'Amour, la fantasia* et *les Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'école est citée à plusieurs reprises. Elles racontent toutes les deux l'apport de l'école à leur formation intellectuelle.

II-2- L'école :

II-2-1- De l'école française à l'école coranique :

La narratrice de *l'Amour, la fantasia* distingue deux écoles, l'école française et l'école coranique. Dès l'incipit, elle raconte le jour de sa première entrée à l'école française. Elle s'attarde plus sur la description du comportement des gens de son village que sur la description de l'école elle-même :

Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré¹⁸⁶.

Ainsi, la femme-narratrice inscrit-elle la mentalité rétrograde qui marquait un nombre important des gens de son village. L'instruction selon eux serait dangereuse pour la fille. Qui dit instruction dit capacité d'aller vers l'interdit. Néanmoins, la

¹⁸⁵ *I.M.*, p. 49.

¹⁸⁶ *A.F.*, p. 11.

narratrice ne semble pas trop se préoccuper par les dires des uns et des autres ; au contraire, elle est fière de son père qui l’emmène lui-même à l’école. Nous avons précédemment souligné l’importance du geste du père grâce à qui la fille a pu s’initier à l’apprentissage de la langue française. Au delà de cet apprentissage, la narratrice va connaître une certaine indépendance que ne connaissaient pas de nombreuses filles de son village. En effet, grâce à l’école, elle pourra par la suite se déplacer seule sans la présence « du père ». Elle précise :

A l’âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l’école française, je peux davantage circuler : le car du village m’emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi. A chaque sortie du week-end, une amie à demi italienne, qui rejoint un port de pêcheurs sur la côte, et moi nous sommes tentées par toutes sortes d’évasions...¹⁸⁷

Ici, la narratrice montre bien le contraste qui existe entre elle et les autres filles de son âge. Alors que celles-ci, en atteignant l’âge de douze à treize ans, doivent mettre le voile, elle est en train de se promener avec l’une de ses amies étrangères. Elle profite d’un moment interdit, un moment qui ne dure pas trop longtemps. Mais lorsqu’elle franchit l’interdit, la narratrice ne peut s’empêcher de penser à son père. Pendant la séance de sport, en jouant avec ses camarades, elle pense :

Tous les jeudis, vivre les heures de stade en giclées éclaboussées. Une inquiétude me harcèle : je crains que mon père n’arrive en visite ! Comment lui avouer que, forcément, il me fallait me mettre en short, autrement dit montrer mes jambes ! [...] Aussi, ma panique se mêle d’une « honte » de femme arabe. Autour de moi, les corps des Françaises virevoltent ; elles ne se doutent pas que le mien s’empêtre dans des lacs invisibles¹⁸⁸.

La narratrice est confuse ; elle se compare aux Françaises et se dit que même si elle se confronte à elles, elle ne peut oublier sa culture de « femme arabe ». Elle veut que son corps soit en parfaite harmonie avec son esprit. Entre son esprit et son corps, la narratrice veut qu’il n’y ait aucune disparité ; il faut que son corps reflète l’état de son esprit. Elle a « honte » de se mettre en short et la seule idée que son père puisse la voir ainsi la met mal à l’aise. Le père qui, pour elle, et dans la situation présente, est la figure de la tradition. Désormais, elle ne peut, malgré ses efforts, s’empêcher de se dire qu’elle

¹⁸⁷ A.F., p. 253.

¹⁸⁸ A.F., pp. 253-254.

voit son corps s'engloutir dans des « lacs ». C'est cette seule image qui s'offre à son esprit. L'école française n'est pas la seule école que fréquente la fille-narratrice, elle va également à l'école coranique :

Dans ma première enfance de cinq à dix ans- je vais à l'école française du village, puis en sortant, à l'école coranique. Les leçons se donnaient dans une arrière-salle prêtée par l'épicier, un des notables du village. Je me souviens du lieu, et de sa pénombre : était-ce parce que les heures de cours étaient fixées juste avant le crépuscule, ou l'éclairage de la salle était parcimonieux. ?...¹⁸⁹

La narratrice insiste sur ce que lui a procuré le décor du lieu ; ce qui n'est pas le cas pour l'école française. Ce qui l'a le plus marqué, c'est l'éclairage qui se dégageait de ce lieu. Par l'emploi du « ou », elle distingue deux énoncés qui pourtant se rapprochent par le sens. Elle se demande si l'éclairage de la salle était sombre à cause du moment (avant le crépuscule), ou alors à cause de la lumière de la salle elle-même. Dans les deux cas, une chose est sûre, la salle qu'elle décrit est bien peu éclairée. Elle veut, en fait, par cette description, rendre compte d'un sentiment qu'elle ressent ; elle est comme confuse car elle sait qu'elle sera amenée à quitter cette école. Ce qui va remplacer l'école coranique, c'est la « medersa » ; en la décrivant, la narratrice exprime sa déception :

[...] j'appris qu'une autre école arabe s'ouvrait pareillement alimentée de cotisations privées. L'une de mes cousines la fréquentait ; elle m'y emmena. Je fus déçue. Par ses bâtiments, l'horaire de ses cours, l'allure moderniste de ses maîtres, elle ressemblait à une prosaïque école française...¹⁹⁰

Je compris plus tard que j'avais, au village, participé à la fin d'un enseignement séculaire, populaire.

La narratrice exprime donc sa déception de voir l'école coranique disparaître. L'école arabe ne l'inspire point ; elle ne reflète pas la culture qui intéresse particulièrement la narratrice et qui est sa propre culture. Elle est construite à la manière de l'école française et les maîtres qui y font cours sont tout aussi modernisés. La narratrice est déçue parce qu'elle sait qu'elle ne retrouvera pas, dans cette nouvelle école, ce qu'elle a toujours recherché et ce qu'elle continue à rechercher : sa langue maternelle dont elle veut retrouver des traces dans chaque lieu qu'elle fréquente.

¹⁸⁹ A.F., pp. 256-257.

¹⁹⁰ A.F., p. 258.

II-2-2- L'école Cours Désir :

La narratrice des *Mémoires*, quant à elle, n'avait pas le choix ; étant enfant, elle devait fréquenter une seule école : le Cours Désir. Elle ne donnera aucune description de l'école. Tout ce qu'elle retient en sa mémoire, c'est le snobisme de ses institutrices. Pourtant, à la fin de ses études au Cours Désir, elle a été prise par un sentiment étrange qu'elle n'a pas oublié :

Que j'étais heureuse d'en avoir fini avec le Cours Désir ! Deux ou trois jours plus tard, pourtant, comme je me trouvais seule dans l'appartement, je fus prise d'un étrange malaise ; je restai plantée au milieu de l'antichambre, aussi perdue que si j'avais été transplantée sur une autre planète : sans famille, sans amies, sans attache, sans espoir. Mon cœur était mort et le monde vide : un tel vide pourrait-il jamais se combler ? J'eus peur¹⁹¹.

La narratrice précise bien que lorsqu'elle ressent ce sentiment, elle est à la maison. En fait, ce n'est pas spécifiquement la maison qui la met dans cet état mais tous les espaces clos : l'école, la maison et même la ville. En effet, Simone voit la ville dans laquelle elle habite, Paris, comme un espace clos, un espace qui l'empêche de rêver et de penser à autre chose que les problèmes de sa société. H. Mitterand écrit à propos de la ville : « La rue est un espace [...] limité, clos, sur ses côtés, par les maisons, les murs, les palissades. L'espace de la rue a pour contigu celui de la maison. La rue et la maison se définissent, se déterminent l'une l'autre »¹⁹². Nous dirons, avec H. Mitterand, que le problème de la narratrice est le fait de se retrouver dans un espace « limité », un espace qui l'empêche de laisser libre cours à son imagination. L'espace « fermé » reflète son état d'esprit. L'espace qu'elle voit lui semble vide et elle se sent tout aussi vidée. Par ailleurs, il est souvent question pour elle, dans le texte, de comparer deux espaces, la ville de Paris qu'elle considère comme un espace « clos » et la campagne qui représente, à ses yeux, l'ouverture et le lieu de l'évasion.

II-3- La campagne, le lieu de l'apaisement :

Une fois à la campagne, la narratrice des *Mémoires* déclare :

¹⁹¹ *M.J.R.*, p. 161.

¹⁹² Mitterand, H. *op.cit.*, p. 195.

Je ne régnais plus sur le monde ; les façades des immeubles, les regards indifférents des passants m'exilaient. C'est pourquoi mon amour pour la campagne prit des couleurs mystiques. Dès que j'arrivais à Meyrignac, les murailles s'écroulaient, l'horizon reculait¹⁹³.

La narratrice parle ouvertement du sentiment d'amour qu'elle éprouve pour la campagne. Quand elle est en ville, elle parle surtout de ses études, quand elle est à la campagne, elle évoque tout ce qu'elle désirerait faire dans sa vie, à l'exception de ses études. Et son désir le plus important est celui de l'écriture. Si elle a tant d'estime pour le lieu qu'est la campagne, c'est parce qu'il lui permet de mener la vie qu'elle souhaite, celle d'une écrivaine. Elle dit même que c'est la nature qui lui a appris un bon nombre de mots qu'elle ne connaissait pas :

Mon expérience humaine était courte ; faute d'un bon éclairage et de mots appropriés, je n'en saisisais pas tout. La nature me découvrait, visibles, tangibles, quantité de manières d'exister dont je ne m'étais jamais approchée. J'admirais l'isolement superbe du chêne qui dominait le parc paysagé ; je m'attristais sur la solitude en commun des brins d'herbe. J'appris les matins ingénus, et la mélancolie crépusculaire, les triomphes et les déclin, les renouveaux, les agonies. Quelque chose en moi, un jour, s'accorderait avec le parfum des chèvrefeuilles¹⁹⁴.

La narratrice associe aux éléments de la nature tous ses sentiments : « l'isolement », « la solitude », « la mélancolie »... C'est donc la nature qui lui apprend à définir ses sentiments. Au départ, elle saisit surtout les éléments de la nature qui lui permettent d'exprimer sa tristesse. Mais par la suite, elle exprime un sentiment d'espoir à travers un énoncé, « quelque chose en moi, un jour, s'accorderait avec le parfum des chèvrefeuilles ». Plutôt que d'employer le mot « espoir », elle choisit la métaphore pour dire qu'elle ne veut aucunement continuer à être triste. Elle est sûre qu'elle finira par trouver une issue à ses problèmes. D'ailleurs dans la suite du passage ci-dessus, elle associe l'espace dans lequel elle se trouve à un espace imaginaire, elle écrit encore :

A nouveau j'étais unique et j'étais exigée ; il fallait mon regard pour que le rouge du hêtre rencontre le bleu de cèdre et l'argent des peupliers. Lorsque je m'en allais, le paysage se défaisait, il n'existait plus pour personne : il n'existait plus du tout¹⁹⁵.

¹⁹³ *M.J.R.*, p. 126.

¹⁹⁴ *M.J.R.*, p. 126.

¹⁹⁵ *M.J.R.*, p. 127.

La narratrice, d'une part, explique l'influence qu'a sur elle la nature, et d'autre part, comme nous le voyons dans le passage ci-dessus, elle veut montrer l'impact qu'elle-même exerce sur la nature. Elle décrit ce qu'elle voit, elle, et pas un autre, comme si la nature lui appartenait. En déclarant que le paysage disparaissait une fois qu'elle s'en allait, elle nous conduit à comprendre qu'elle est en train de décrire un paysage qui est le fruit de son imagination. En fait, c'est sa façon à elle de s'éloigner de la réalité. A chaque fois qu'elle se trouve seule en pleine nature, elle la décrit, dit ce qu'elle lui procure, et tout de suite après, elle se perd dans un espace qu'elle construit elle-même. Elle écrit dans un autre passage :

Le premier de mes bonheurs, c'était, au petit matin, de surprendre le réveil des prairies ; un livre à la main [...] je lisais, à petits pas, et je sentais contre ma peau la fraîcheur de l'air s'attendrir [...] le hêtre pourpre, les cèdres bleus, les peupliers argentés brillaient d'un éclat aussi neuf qu'au premier matin du paradis [...] Chaque chose et moi-même nous avions notre place juste ici, maintenant, à jamais¹⁹⁶.

Nous remarquons dans ce passage que la narratrice, tout en feuilletant le livre qu'elle a entre les mains, décrit le paysage qui l'entoure. Mais la description qu'elle en fait est loin d'être objective. Elle s'y implique et insiste plus sur ce que le paysage lui donne comme impression : elle se sent comme « au premier matin du paradis ». Cette précision indique davantage qu'elle décrit un espace dans lequel elle veut se retrouver. D'ailleurs, le fait qu'elle lise tout en se promenant en campagne nous conduit à nous demander si elle décrit réellement le lieu dans lequel elle se trouve, ne le confond-elle pas avec le lieu du livre qu'elle est en train de lire. En effet, du moment où elle ne cesse de dire qu'elle veut écrire, il se peut qu'elle s'inspire et du paysage dans lequel elle se trouve et de l'espace du livre qu'elle est en train de lire pour donner naissance à un texte nouveau qui relèverait de sa production. Il suffit qu'elle partage sa promenade avec un autre personnage pour qu'elle décrive le même lieu d'une manière tout à fait différente :

Je partais d'ordinaire me promener avec ma sœur ; nous griffant les jambes aux ajoncs, les bras aux ronces, nous explorions à des kilomètres à la ronde des châtaigneraies, les champs, les landes. Nous faisons de grandes découvertes : des étangs ; une cascade ; au milieu d'une bruyère, des blocs de granit gris que nous escaladions¹⁹⁷.

¹⁹⁶ *M.J.R.*, p. 80.

¹⁹⁷ *M.J.R.*, p. 81.

Parce qu'elle est avec sa sœur, la narratrice sent bien les piqûres des « ajoncs » et des « ronces » sur la majeure partie de son corps. Car elle est dans un milieu « ordinaire ». Elle décrit un espace bien réel où elles se trouvent, elle et sa sœur. En outre, il est à préciser que la nature est la seule chose à laquelle elle arrive à s'attacher. Et lorsqu'elle exprime le sentiment qu'elle éprouve vis-à-vis de la nature, elle se rend compte que rien, ni personne ne peut la remplacer:

Je respirai l'odeur de l'herbe fraîchement tordue, je marchai dans le parc de bagatelle [...] Je lus Homère au bord d'une rivière ; des ondées légères et le soleil, par grandes vagues, caressaient le feuillage bruissant. Quel chagrin, me demandais-je, pourrait résister à la beauté du monde ? Jacques, après tout, n'avait pas plus d'importance qu'un des arbres de ce jardin¹⁹⁸.

Ici, elle fait référence à Jacques envers qui elle éprouve un sentiment indéfinissable. Lors de ses premiers rendez-vous avec son cousin, elle était sûre de l'aimer. Mais cet amour perd vite de son sens. Elle lui préfère la nature qui représente pour elle « la beauté du monde ». Le jardin dans lequel elle se trouve la conduit à remettre en question la relation qu'elle a pu construire avec son cousin, et tout ce qu'elle a dit ou fait dans le passé, avec lui, lui semble incompréhensible. Désormais, la narratrice semble vouloir analyser sous un angle nouveau tout ce qu'elle a pu vivre avec son entourage. Jacques n'est qu'un personnage parmi d'autres qui ont contribué à faire d'elle quelqu'un d'autre, quelqu'un qui veut interpréter le monde autrement. En effet, elle accorde de l'importance à la nature au point de voir en elle tout ce qui peut l'éclairer sur son avenir et donc sur l'avenir de ses relations avec les autres, son père, sa mère, son cousin et ses amis.

Comme je m'étais aveuglée, et comme j'en étais mortifiée ! Les cafards de Jacques, ses dégoûts, je les attribuais à je ne sais quelle soif d'impossible. Que mes réponses abstraites avaient dû lui paraître stupides ! Que j'étais loin de lui quand je nous croyais proches !¹⁹⁹

Les promenades de la narratrice dans la nature ont très souvent pour cause une déception qu'elle vit à l'égard de l'un de ses proches. La plus grande déception pour elle est une découverte à laquelle elle veut croire, celle de l'inexistence de Dieu. Le paradoxe est qu'elle interpelle la nature pour apaiser ses chagrins et c'est en invoquant

¹⁹⁸ *M.J.R.*, p. 317.

¹⁹⁹ *M.J.R.*, p. 316.

la nature même qu'elle se détache progressivement de Dieu. En se trouvant en pleine nature, elle explique d'abord comment elle ressent la présence de Dieu :

Pourtant, bien plus vivement qu'à Paris, les hommes et leurs échafaudages me le cachaient ; je voyais ici les herbes et les nuages tels qu'il les avait arrachées au chaos, et ils portaient sa marque. Plus je collais à terre, plus je m'approchais de lui, et chaque promenade était un acte d'adoration²⁰⁰.

Cette adoration qu'elle éprouve envers Dieu, elle va progressivement la transférer vers un autre lieu. Elle ne croira plus en Dieu mais ressentira de plus en plus l'influence de la nature sur sa propre personne :

Plus d'une fois [...] assise au pied du hêtre pourpre ou des peupliers argentés, je ressentais dans l'angoisse le vide du ciel. Naguère, je me tenais au centre d'un vivant tableau dont Dieu même avait choisi les couleurs et les lumières [...] Soudain, tout se taisait. Quel silence ! La terre roulait dans un espace que nul regard ne transperçait, et perdue sur sa surface immense, au milieu de l'éther aveugle, j'étais seule²⁰¹.

L'angoisse que décrit la narratrice, en étant en pleine nature, elle ne l'a ressentie que lorsqu'elle a déclaré ne plus croire en Dieu. Par la suite, comme nous l'avons vu dans les passages précédents, elle ressentira un sentiment tout à fait contraire au premier, celui de la joie, car elle décidera que tout ce qui doit l'intéresser est la nature. Elle fera de celle-ci ce que ce bon lui semble ; elle pense même que sans sa présence la nature n'aura plus aucune valeur, elle déclare : « Privée de ma présence, la création glissait dans un obscur sommeil. »²⁰²

La campagne est pour la narratrice le lieu où elle peut exprimer ses sentiments les plus profonds. C'est ainsi qu'elle arrive à ressentir un certain apaisement qu'elle n'a jamais pu ressentir en étant dans « l'appartement » à Paris. C'est donc à travers la campagne que la narratrice des *Mémoires* réussit à combler le vide qu'elle ressent à cause des problèmes qu'elle vit au sein de son entourage. C'est la campagne qui lui permet de « fabriquer » un monde imaginaire qu'elle qualifie de « paradisiaque ».

²⁰⁰ *M.J.R.*, p. 127.

²⁰¹ *M.J.R.*, p. 139.

²⁰² *M.J.R.*, p. 127.

II-4- De la campagne du paradis au jardin d'Eden :

Le narrateur du texte de *Neiges de marbre* ne s'éloigne pas de sa maison pour aspirer à un tel lieu. Il suffit qu'il reste dans le jardin de sa maison pour se perdre complètement dans un espace qui n'existe pas dans la réalité. Nous pouvons distinguer dans le texte de *Neiges de marbre* deux plans spatiaux, le premier qui correspond à la réalité et le second qui correspond aux rêveries du narrateur. Au départ, ce dernier arrive à cerner le lieu dans lequel il vit et en fait la description sans pour autant le confondre avec un autre lieu :

[...] la maison, mais avant d'y être, les champs retrouvés, la vraie campagne, des arbres, des plantes dans leur fraîcheur, leur verdure premières, et qui remuent, qui bruissent, reluisent. L'air, après la brume caniculaire de la ville, se fait transparence de vitre, le carreau à travers lequel on passerait le bras en toute sécurité. Et bientôt en vue, la maison elle-même²⁰³.

Le narrateur parle des champs « retrouvés » car il était absent et est de retour à la maison qu'il a laissée derrière lui en son absence. La maison et ses alentours lui apparaissent sous des couleurs toutes renouvelées. Une fois dans le jardin de la maison, le narrateur ne saura plus contempler la beauté du paysage :

[...] je rôde dans ce jardin maintenant désert, ensauvagé, habité pourtant encore par les échos sans entrain de ses gambades, ses jeux, ses éclats de voix [...] Parmi les sapins mauves de la forêt ouverte sur le jardin, je pousse alors devant moi comme en quête, je serais heureux si je savais quoi. D'un objet perdu. Nous ne sommes qu'au mois d'août et l'air est atteint par une fièvre et une langueur automnales²⁰⁴.

Le père retrouve une maison vide, un jardin vide. Ce vide est dû à l'absence de sa fille. Malgré son absence, le père ne peut oublier tout ce qu'il y faisait avec elle. Ainsi lui reviennent « en échos » ses éclats de voix, ses jeux... Le vide dont il parle correspond également à ses sentiments. Parce qu'il se sent comme vidé, le narrateur va alors à la quête d'un objet perdu. Cet objet perdu est certainement lié à sa vie intérieure. S'il s'agissait d'un objet palpable, signifiable, il aurait pu le nommer. Mais il s'agit bien d'un objet perdu, c'est-à-dire innommable. Le père ne peut le nommer car il est dans un état confus ; il est comme cet être convalescent, qui en se réveillant ne distingue pas de

²⁰³ *N.M.*, p. 32.

²⁰⁴ *N.M.*, pp. 63-64.

façon claire le monde qui l'entoure. Il est encore au stade du balbutiement ; il ne peut énoncer que ce qui est facile à reconnaître, à définir. Ce qui est au fond de lui est un sentiment obscur qu'il a du mal à extérioriser et de ce fait à définir. Pour supporter la douleur que lui cause ce vide, le narrateur va alors décider de s'installer dans le jardin de la maison. C'est ce jardin qui va lui permettre de rêver d'un autre monde et de ce fait d'oublier son chagrin :

De retour à la maison. Mais je n'entre pas, je m'attarde au jardin. Ce jardin enserré par la réserve obscure des bois, quelle charge ne supporte-t-il pas ! Le jour, la lumière forcent les choses, toutes les choses. Mais la suprême force : l'immobilité, le mutisme. J'ai vu plus au nord des lacs dont l'eau semble avoir été surprise par un éclair d'éternité puis laissée à sa surprise, eau vivante à l'origine, retirée en soi dès lors, miroir d'un temps qui ne passe plus. Cela m'environne ici. En ce moment. Jardin, ciel, éclat du jour. D'une essence identique. Tout ce qui m'environne²⁰⁵.

Le narrateur insiste sur l'obscurité qui se dégage du jardin. Une obscurité qui s'explique certes par l'existence de la forêt à proximité du jardin. Mais nous pouvons dire que l'obscurité est plus liée à son état. Le jardin est obscur comme est obscur son sentiment. Immobile comme l'est le jardin, le narrateur pense à un autre lieu qui se trouve comme il le dit lui même « plus au nord ». Mais plus au nord par rapport à quel lieu ; est-ce par rapport au jardin ou par rapport au lieu qu'il imagine. Ce qui est sûr, c'est qu'il confond deux lieux car ils sont d'une « essence identique ». L'un relève de la réalité, l'autre de son imaginaire. En rêvant de cet autre lieu, le narrateur souligne l'immobilité du temps. Le temps comme l'espace sont à sa merci. En effet, parce qu'il est seul et ne bougeant pas de la place où il se trouve, il laisse libre cours à son imagination et décrit un monde qui lui convient, qui transcrit parfaitement son état. Cette scène où le père-narrateur, en s'immobilisant, décrit un paysage relevant de son imagination, se répète plusieurs fois dans le texte. Mais avec des variantes. Il écrit dans un autre passage :

Je ne bouge pas de ma chaise longue. Moi je suis bien comme je suis. Rien n'est plus beau qu'un jardin qui repose dans la sérénité, la transparence d'une fin d'après-midi comme celle-ci. Le temps, en suspens, arrêté, se fait plus léger que l'air. Une âme y exulte. N'était pas la

²⁰⁵ *N.M.*, p. 100.

part de bleu qui entre dans la composition du jour, dans celle de toutes les couleurs, j'en oublierai où je suis. Je me croirais transporté sous les cieux les plus cléments²⁰⁶.

Le père veut décrire un espace familial ; un espace qui est certes imaginaire mais auquel il veut s'habituer. Dans le passage précédent, il décrit un jardin obscur car il n'arrive pas à définir le sentiment qui l'habite. Or, dans ce passage, il parle « d'un jardin qui repose dans la sérénité ». Il est donc serein et parce qu'il est serein, tout devient pour lui « transparent ». Tout est clair, l'air n'est plus « atteint par une fièvre », il est léger ; le ciel est bleu d'un bleu qui lui fait oublier où il est et qui le transporte sous d'autres cieux. Sous ces cieux, il s'imagine encore plus serein, il s'agit d'un lieu où il n'y a de place que pour la clémence. Vers la fin du texte, le père-narrateur, en s'adressant à sa fille, précise :

Je te vois sur mes genoux : ce bébé, c'est toi maintenant, Lyyl. Tes yeux m'observent. Ils sont calmes. Ils restent calmes. Leur regard semble fendre des espaces incommensurables pour venir me traverser et aller se perdre ensuite plus loin que moi, dans l'infini [...] Tu ne cesseras pas de me considérer de ce grand calme²⁰⁷.

D'emblée, celui qui dit « je » associe l'espace qu'il décrit au regard de sa fille. Les yeux de la fille sont calmes comme est calme « le jardin imaginaire » dans lequel il se perd. Nous avons déjà évoqué dans notre analyse du temps la description que fait le père du regard de sa fille. Les descriptions que fait le père de l'espace, du regard de sa fille et aussi de sa propre position, immobile, peignent un tableau. Ce tableau nous offre l'image d'un homme qui voit en face de lui une fille. L'homme a les yeux fixés sur les yeux de la fille. Et tout autour des deux personnages se dessinent des paysages d'une beauté édénique. A travers l'image de ce tableau, nous voulons davantage rendre compte du lien étroit qui existe entre le temps et l'espace dans le texte de *Neiges de marbre*. Le temps comme l'espace sont figés dans une image éternelle. Le temps et l'espace pour le père sont éternels comme est éternel le souvenir qu'il garde de sa fille Lyyl.

²⁰⁶ *N.M.*, p. 49.

²⁰⁷ *N.M.*, p. 210.

II-5- La reine du jardin :

Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, à son tour, va décrire le jardin. Dès les premières pages du roman, elle précise :

Maintenant que tout s'est préparé à recevoir le matin, je me lève, moi aussi. Je me lève pour voir ça. D'abord le jardin. Ma première visite est pour lui. Je dis bonjour à nos arbres, les bouleaux, les pins, à notre herbe, nos fleurs, surtout les buissons de roses, à leur place après toute une nuit, fidèles, réveillés depuis longtemps, eux. Ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue jusqu'où elle peut s'éloigner sous ses châles de brume. Il y aura des champignons, j'en ramasserai alors.²⁰⁸

Dans cette description, Lyyli Belle fait référence au jardin que décrit le père ; il s'agit bien du jardin de la maison. Mais contrairement au père-narrateur, la fille-narratrice ne le confond avec aucun autre lieu. Elle inscrit de façon claire l'ouverture du jardin sur la forêt, comme le fait le père, mais elle ne le relie point à ses sentiments. Elle est tellement à son aise qu'elle se met même à parler (dire bonjour) à tous les éléments qui constituent le jardin, l'herbe, les bouleaux, les arbres...

Récapitulons. Le père, en décrivant le jardin, s'évade dans des « espaces incommensurables » grâce à la présence de sa fille et surtout grâce à ses yeux. De la description du jardin de la maison, il passe à la description d'un jardin imaginaire. La fille, quant à elle, insiste exclusivement sur la description des composantes du jardin tout en leur adressant la parole, elle circule dans un espace qui est pour elle bien réel. Le jardin décrit est le même mais l'un le considère comme un espace imaginaire et l'autre comme un espace réel. Le père est complètement épris du jardin au point de le personnifier pour exprimer tous ses sentiments, des plus douloureux aux plus joyeux. La fille, elle aussi, est éprise du jardin mais autrement ; elle le personnifie non pas pour exprimer ses sentiments mais pour s'adresser à lui comme s'il s'agissait d'un personnage qui serait son compagnon. La fille apparaît comme une autre composante de ce jardin, parmi les arbres, les bouleaux, les pins... Mais elle est la composante la plus importante ; elle est *la reine du jardin*. Elle connaît le jardin tellement par cœur qu'elle n'a plus rien à y découvrir :

²⁰⁸ *I.M.*, p. 13.

Je traîne dans le jardin sans trop savoir ce que j'espère découvrir. Des allées et, entre elles, des rosiers, des buissons ardents, des pins, des bouleaux, des places d'herbe rare, un jardin qui s'enfonce dans la forêt qui, elle, va se perdre au bout du monde. Le jardin sait qu'il est à moi ; pas elle²⁰⁹.

Lyyli Belle le déclare elle-même, le jardin est à elle. Et dans un autre passage du texte, elle précise même qu'il lui arrive de recevoir- dans ce jardin- des étrangers :

Derrière un gros pin, je me cache des fois et je lance : « Attrapez-moi donc, si vous pouvez ! » Juste pour voir si ces autres étrangers vont se montrer. Finalement ce que nous aimons le mieux, avec les haïoks, c'est raconter des histoires. Des histoires drôles à vous faire tomber sur le derrière en hennissant comme des chevaux en train de se noyer²¹⁰.

Lyyli Belle, chez elle, c'est-à-dire dans son monde qui est le jardin, reçoit les personnages qu'elle souhaite voir. Qui sont les haïoks sinon des personnages qu'elle invente elle-même. Elle les introduit dans son jardin sous prétexte de raconter des histoires. Or, les haïoks font partie d'une histoire. Une histoire qu'elle se raconte à elle-même ; personne ne peut la comprendre sauf elle. D'ailleurs, lorsqu'elle se met à rire, sa mère intervient et est choquée de voir sa fille dans cet état, au point de la traiter de « folle » :

Nos rires, il y a des jours, montent si haut que maman sort de la maison et demande inquiète : -Lyyli Belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule ? On dirait une folle.

Je ne suis pas folle, maman. Tu ne sais pas. Tu ne sais rien. Je mets la main sur ma bouche, j'étouffe les gros bouillons qui me prennent encore la gorge [...] Plus prudents, moi et les haïoks, huch, huch, huch derrière les rosiers qui nous abritent, c'est tout ce que nous faisons²¹¹.

La fille ne prend pas la peine d'expliquer quoi que ce soit à sa mère. En utilisant le pronom personnel « tu », elle l'invoque mais ne lui parle pas ; elle ne fait qu'exprimer ses pensées. Elle continue son jeu avec les haïoks mais en silence pour ne pas être encore une fois dérangée par sa mère. Celle-ci ne peut pas comprendre sa fille. Plusieurs fois dans le texte, la fille-narratrice dit de sa mère qu'elle ne comprend rien : « C'est maman. Elle ne comprend pas. Elle n'a toujours pas l'air de comprendre. Elle

²⁰⁹ *I.M.*, p. 50.

²¹⁰ *I.M.*, p. 51.

²¹¹ *I.M.*, p. 52.

doit penser : « ce qui se montre cache toujours quelque chose, ce qui se dit aussi. »²¹² Ainsi, ce serait la fille qui comprend sa mère et non l'inverse ; elle arrive même à lire dans ses pensées. Nous reviendrons sur la relation de la fille avec sa mère ultérieurement.

En comparant les deux œuvres, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, nous dirons que dans le premier, le père-narrateur suggère au lecteur de distinguer avec lui ce qui relève du réel et ce qui relève de l'imaginaire. Alors que dans le second, la fille-narratrice entraîne d'emblée le lecteur dans le monde de l'imaginaire. Autrement dit, le lecteur aura du mal, dans ce roman, à distinguer le réel de l'imaginaire ; tous les éléments du texte le poussent à croire qu'il est dans un monde exceptionnel qu'il ne peut interpréter qu'en se fiant aux dires de son créateur, c'est-à-dire Lyyli Belle. Celle-ci veut contrôler le monde qu'elle crée et ce, en choisissant de se mettre sur un arbre, c'est l'élément de la nature qui lui apparaît comme le plus « haut » : « D'ici haut, je surveille le monde. Si on lui fait du mal, si des méchants viennent avec de vilaines idées. Je prendrai une grosse voix d'ici haut, je leur flanquerai une belle peur. Je garde le monde. Tout. »,²¹³ dit-elle. Celle-ci croit ainsi en ses capacités de pouvoir surveiller le monde. Mais si elle y croit, c'est parce qu'il ne s'agit pas de n'importe quel monde mais de son monde à elle. Le « tout » sur quoi elle lève la garde, ce sont tous ses amis du jardin, les plantes, les animaux et les « häïoks ». Les oiseaux, par exemple, l'ont même aidée une fois à se cacher de sa mère :

Maman qui m'appelle [...] Elle ne saura jamais où je suis, dans quel arbre. Et cet affaïrement des oiseaux qui l'accompagnent de leurs cris, quelle affaire ! Eux, ils savent. Mais tout ce tapage, ils le font justement pour ne pas dire où je suis. De la poudre justement pour ne pas dire où je suis. De la poudre jetée aux oreilles. Je peux avoir confiance en eux²¹⁴.

Elle parle des oiseaux comme étant des personnages qui sont habitués à elle et qui la connaissent. « Ils savent » ce qui se passe avec elle et l'aident dans ses entreprises.

²¹² *I.M.*, p. 22.

²¹³ *I.M.*, p. 37.

²¹⁴ *I.M.*, p. 37.

II-6- L'écriture, jeu de l'éphémère :

Chez le père-narrateur du texte de *Neiges de marbre*, le passage du monde réel au monde imaginaire se fait par glissement. Autrement dit, le père décrit le jardin de la maison ou d'un paysage qui l'attire (l'espace réel) et sans s'en rendre compte, passe à la description d'un espace imaginaire. La narratrice de *l'Infante maure* décrit un espace auquel elle aspire mais le fait en étant consciente. Elle ne rêve pas ; elle dit qu'elle veut rêver :

[...] je voudrais rêver : de quoi ? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serais seule avec le vent, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas une lumière, puisqu'on peut dire la lumière. Quelque chose [...] Ce sera tout de même comme une lumière à moi, toute personnelle. J'ai idée que ça existe ; cette idée me plaît. Ô quelque chose, merci à toi²¹⁵.

Lyyli Belle parle d'une chose qu'elle veut retrouver. Rappelons-le, dans notre analyse du temps, nous avons déjà évoqué la référence que Lyyli Belle fait à « une vérité » qu'elle recherche. Une « vérité » entourée de lumière. Dans ce passage, elle ne parle pas d'une vérité mais d'une « chose ». Et tout comme pour la vérité, elle parle de cette chose comme d'une lumière. Mais elle précise, cette chose bien qu'elle ressemble à une lumière n'en est pas une. Il s'agirait d'une lumière assez particulière, voire singulière car elle n'appartient qu'à elle. Lyyli Belle définit cette « chose » progressivement tout au long du texte. Elle finira par la nommer, mais le nom qu'elle lui donne est loin d'être simple. En effet, elle se résout vers la fin du texte à dire qu'il est question du pays de son père :

Je dis : le pays de papa, si vous y êtes, c'est un désert. Du sable, et du sable [...] Et on n'a pas besoin de voir comment s'y retrouver : dans un désert, on est partout au milieu, ce milieu qui se trouve partout. On y voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plaît d'être. Et partout au milieu. Papa l'a assez répété. Et comme c'est son pays, on peut le croire²¹⁶.

Par le biais de son père, Lyyli Belle voyage dans le pays de son rêve : le désert. Elle répète tout ce que lui a dit son père à propos du désert. Elle déclare même que pour

²¹⁵ *I.M.*, p. 15.

²¹⁶ *I.M.*, p. 147.

aller au pays de son père, on n'a pas besoin de voyager ; le désert est un pays dont on doit rêver. Par le seul rêve, on peut se sentir comme en plein milieu du désert. Mais il faut dire que le nom « désert » a pour Lyyli Belle une double signification ; il désigne un milieu où il y a plein de sable mais il désigne aussi un milieu où il y a plein de neige. Le mot « désert » est désormais synonyme d'espace d'abondance, d'espace où l'on ne peut se retrouver, où au contraire on est appelé à s'y perdre autant que l'on souhaite. La neige et le sable sont donc pour Lyyli Belle identiques dans la mesure où ils ont un bon nombre de points communs ; elle déclare :

[...] quand bien même j'ai un autre pays, un pays plus plein de neige que d'autre chose. Où on ne sent que l'odeur des sapins et du froid. Mais où, comme là-bas, on est partout au milieu. Notre sable, nous, c'est la neige. Ainsi je connais la neige et le sable. Et quelque part, ils sont frère et sœur²¹⁷.

La neige et le sable sont pour Lyyli Belle « frère et sœur » ; la seule distinction qui existe entre le sable et la neige et que Lyyli Belle nous laisse deviner est que le sable est un nom masculin et que la neige est un nom féminin. Mais une telle distinction ne signifie aucunement qu'il faille séparer les deux mondes, celui qui comporte le sable et celui qui comporte la neige. Au contraire, c'est ce trait distinctif qui permet aux deux mondes de se retrouver et de communiquer entre eux parce ce qu'ils se complètent. En effet, parce que l'un est symbole de masculinité et l'autre symbole de féminité, ils sont appelés à échanger leurs caractéristiques. Lyyli Belle note la chaleur du désert et le froid du pays du nord dans lequel elle se trouve, mais cela ne l'empêche pas de dire qu'ils sont proches l'un de l'autre. Elle ira même jusqu'à les condenser par les mots ; elle dit encore :

Pour l'instant, je suis au milieu de cette neige de sable toute chaude. Même brûlante. Moi, venant de mon pays, j'aime qu'elle le soit, là, au milieu, où il est possible d'attraper le soleil à la main en attendant je ne sais pas quoi. Ce qui va se produire²¹⁸.

La chose à laquelle elle aspire est donc cette « neige de sable toute chaude ». C'est à travers une telle description que la narratrice arrive à faire rencontrer les deux mondes et à en faire qu'un seul monde. Pour Lyyli Belle, il n'est même plus question de distinguer les deux mondes ; elle veut les rassembler pour faire en sorte qu'on ne puisse

²¹⁷ *I.M.*, p. 146.

²¹⁸ *I.M.*, p. 147.

plus retrouver les traces qui ont fait leur union. Ce qui l'intéresse particulièrement, c'est de trouver le moyen qui lui permettra de mettre au jour un tel monde. Elle s'imagine alors pouvoir attraper le soleil ; quelle est la meilleure lumière qui peut l'aider dans son entreprise si ce n'est celle du soleil. C'est donc la lumière du soleil, éclairant la « neige de sable toute chaude », qui conduit la petite fille au milieu de cet espace exceptionnel, celui qui rassemble la neige et le sable.

Et ça se produit ! Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin, sans arrêt plus loin. Pour aboutir où dans tout ce désert ? Devant une tente de bédouin. Soutenu par des piquets, c'est un toit rond de toile brune, rude comme une peau de chèvre, sans murs qui descendent jusqu'au sol²¹⁹.

La jonction des deux mondes a permis à Lyyli Belle de se retrouver dans un lieu qu'elle va progressivement découvrir, comme s'il s'agissait pour elle de s'introduire dans un monde fantastique où elle devrait s'attendre à des surprises. L'une de ces surprises, c'est sa vue d'une « tente de bédouin ». Une fois en face de la tente, elle la décrit dans le détail comme si elle y était réellement. Elle la touche même sinon comment aurait-elle pu savoir qu'elle est « rude ». Et là, autre surprise, elle découvre un personnage qu'elle reconnaît sans qu'il se présente à elle, son grand-père paternel. Elle ne perd pas son temps à lui poser toutes les questions qu'elle a toujours souhaité poser à un grand-père. La conversation qui se déroule entre les deux personnages portera sur deux questions primordiales : la fille demandera à son grand-père ce que signifie le mot « sable » et lui, l'interrogera sur la signification du mot « neige ». C'est la fille qui commence par définir la « neige ». Le grand-père, pour définir le « sable » donne à chaque fois la même réponse que celle de Lyyli Belle, comme s'il définissait le même mot. Nous pouvons le voir à travers ce court extrait :

- La neige produit le silence.
- Le sable aussi produit le silence [...]
- La neige est pure [...]
- Pur, le sable rend également le monde pur²²⁰.

²¹⁹ *I.M.*, p. 147.

²²⁰ *I.M.*, pp. 151-152.

La fille, ne sachant plus comment décrire davantage la « neige » pour expliquer à son grand-père ce que c'est, pense avoir trouvé une bonne question à lui poser encore :

- Et lorsqu'on dit, neige, sable, que fait-on ?
- On dit des mots. Les mots disent ce qu'on veut.
- Et comment dire une chose ?
- La chose ne se dit pas.
- Cette fois, je trouve la bonne question et je la pose :
- Et leurs noms à toutes ? Elles ont bien un nom ?
- Aucune n'a dit son nom, même si elle en a un²²¹.

La conversation va se transformer en une sorte de leçon où la fille pose des questions et où le grand-père lui répond comme pour lui administrer un enseignement. Il lui explique ce qu'est un mot et insiste sur le fait que le mot seul ne veut rien dire, c'est celui qui parle qui doit lui donner un sens. La fille-narratrice va alors comprendre, si le grand-père se met à définir le sable de la même manière qu'elle définit la neige, cela veut dire que l'homme est capable d'interpréter les mots comme bon lui semble. La « chose » n'a pas de nom, c'est l'homme qui lui en donne un. La fille finit par faire une constatation : « Le monde est muet, c'est ça ? » et le grand-père approuve : « Il n'y a que nous qui parlons, et parlons pour les choses. » La fille-narratrice va donc apprendre à distinguer le monde des objets du monde vivant. Jusque là, elle n'y faisait aucune différence, car dans son pays, la nature et les objets représentaient pour elle un seul monde, son monde. Elle parle aux objets comme elle parle à la nature, comme elle parle aux hommes. En recevant cette leçon, Lyyli Belle est quelque part déçue et elle se dit :

Je pense en moi-même : dans ce cas, le monde est comme ces enfants sans parole, qui s'en passent et vivent très bien ainsi. Ils ressemblent aux choses. Pourquoi pas, s'ils ont envie ? Une idée qu'il m'est impossible de supporter malgré tout²²².

Le fait de penser que les enfants ressemblent aux choses la révolte, mais elle ne se sent point concernée, car l'enfant est comme une chose s'il en a envie. Elle sait ce qu'elle veut et sait qu'elle n'a rien avoir avec les autres enfants. Elle ne tardera pas à le prouver encore ; elle continue à parler à son grand-père et lui dit :

²²¹ *I.M.*, p. 152.

²²² *I.M.*, p. 153.

- Le monde est plein de choses et d'images, dis-je, c'est sa façon à lui de parler.

- Pourquoi es-tu venue jusqu'ici pour apprendre ce que tu sais déjà ?

Je veux lui dire que non je ne le savais pas jusqu'à cette minute, lui dire que non je ne me trouve pas depuis à peine quelques minutes ou des années devant lui, mais depuis toujours. Y arriverais-je ? Oui, si je ne le soupçonnais pas d'avoir compris cela bien avant moi²²³.

Ici Lyyli Belle reprend une phrase qu'elle a déjà énoncée au début du texte de *l'Infante maure*. Rappelons-le, nous avons déjà expliqué comment la fille-narratrice donne une définition assez particulière de la parole ; la parole, ce n'est pas ce qui se dit mais ce qui se voit. La question que se pose le grand-père serait la question que se posera tout lecteur qui aura retrouvé une phrase qu'il a déjà lue. Mais le grand-père s'éloignera du lecteur car la fille-narratrice l'impliquera encore dans son monde lorsqu'elle déclare le soupçonner de tout savoir. Par ailleurs, nous ne devons pas perdre de vue que dès le départ, la fille-narratrice avait souligné vouloir rêver. De ce fait, nous devons comprendre que tout ce qu'elle raconte sur la conversation avec son grand-père relève du rêve. Un rêve qu'elle n'a pas fait mais qu'elle a voulu faire. Parce qu'elle n'avait plus rien à « découvrir » dans son jardin, elle décide alors de rêver. C'est cela qui lui permet de découvrir autre chose que ce qu'elle sait. Elle fait exprès de s'éloigner le plus possible de son pays, jusqu'à arriver à un pays qui lui est complètement opposé, pour découvrir « une chose ».

La conversation qu'elle s'imagine faire avec son grand-père va lui permettre effectivement de découvrir « une chose ». Non pas un enseignement comme celui qui lui dicte que le « monde est plein de choses et d'images », cela elle le sait déjà, mais une chose bien précise ; il s'agit d'un animal :

A ce moment il pointe son regard sur le sable, qu'il frappe du plat de la main avec une vivacité dont je ne l'aurais pas cru capable. Une manière d'exprimer sa joie, sans doute. Que je suis stupide ! Il vient de s'emparer d'une bestiole, un petit monstre, avec son bec, sans parler de la queue qui se tortille follement dans le poing noueux²²⁴.

²²³ *I.M.*, p. 153.

²²⁴ *I.M.*, p. 155.

C'est son grand-père donc qui lui offre cet animal. Elle le décrit jusqu'à ce qu'elle arrive à le nommer. Mais avant de le nommer, elle va encore faire rencontrer les deux choses qui d'ordinaire ne peuvent se rencontrer, le sable et la neige :

Certaines façons d'être de la lumière recouvrent parfois le désert d'une blancheur de neige.

Je me pose une tonne de questions, à propos de ce pauvre animal, quoi en faire, et de moi dans tout ça, moi qui suis à penser là au milieu d'un désert et au bout des choses mais ayant trouvé à ce bout le père de mon père, un cheikh qui m'offre comme présent un lézard ou un basilic, peu importe, et n'a que cela sur quoi compter²²⁵.

Ainsi, à chaque fois qu'elle veut nommer quelque objet insiste-t-elle sur cette condition : regrouper la neige et le sable grâce à une lumière. Comme elle a pu décrire la « tente du bédouin », elle a donc pu décrire et nommer l'animal qui est maintenant entre ses mains. Si dans son pays, elle a pris l'habitude de parler le plus naturellement avec les animaux ; dans le désert, elle ne sait comment se comporter avec le « lézard » ou le « basilic ». Elle se pose de nombreuses questions à son propos :

Que saurait m'apprendre ce malheureux monstre ? Me parler, mais comment le pourrait-il ? [...] Mais supposons que cette bête parle, que pourra-t-elle bien me dire et quel profit en aurai-je ? Je le tiens toujours à la main [...] Elle n'a pas prononcé un mot depuis le début [...] Elle doit parler en dedans pour son usage personnel²²⁶.

Lyyli Belle attendra que le « lézard » parle mais lorsqu'elle voit qu'il n'en fera rien, elle le pose sur le sable et attend. Subitement, le lézard rampe et disparaît sous le sable. La fille-narratrice déclare alors :

Elle [la bête] s'est enfoncée, a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes, des marques aussi nettement gravées que sur du marbre. Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture. Est-ce là sa manière de parler ? Mais alors qu'a-t-elle écrit ? Je contemple attentivement ces gribouillis, je les étudie²²⁷.

Nous voyons bien que la narratrice met nettement en relation l'espace et l'écriture. Le sable, comme elle le précise, constitue par rapport au lézard, une page blanche. Il suffit qu'il y circule pour laisser des traces d'écriture. Mais une écriture que

²²⁵ *I.M.*, p. 157.

²²⁶ *I.M.*, p. 157.

²²⁷ *I.M.*, p. 158.

Lyyli Belle ne saisit point, même après de longs efforts. Elle décide alors d'arrêter de réfléchir pour aller en parler à son grand-père. Celui-ci ne lui sera d'aucune aide ; il va tout simplement lui demander d'essayer de relire cette écriture et lui lance un mot, « atlals », sans expliquer pourquoi. Il ne place le mot « atlals » dans aucun contexte précis, il ne prononce que ce seul mot. Alors la fille, sans rien comprendre, va vite vers l'endroit où elle a laissé l'écriture du lézard. Une fois là, elle ne retrouve plus rien :

Je cours vers l'endroit où je pense retrouver la fausse écriture du basilic. Elle n'y est plus ! Le sable est redevenu la page blanche, nette, qu'il a été et sera à jamais, le vent qui ne reprend haleine à aucun moment, l'a soufflée et, si faible qu'il soit, l'a effacée. Trop tard²²⁸.

Lyyli Belle ne pourra donc jamais comprendre l'écriture du basilic. En outre, il faut retenir ce qu'elle dit à propos de cette écriture ; il s'agit d'une « fausse » écriture. Ainsi, selon elle, y aurait-il une « fausse » et une « vraie » écritures. Mais si elle parle de la fausse, qu'en est-il de la vraie ? La « vraie » écriture n'est en fait pas loin de la « fausse » écriture. En effet, lorsqu'elle parle de la façon dont s'exprime le basilic, elle dit que c'est sa façon à lui de parler d'un monde qui n'appartient qu'à lui ; « il parle en dedans pour son usage personnel ». Or, ne dit-elle pas presque la même chose sur son propre compte. Il lui arrive souvent dans le texte de dire qu'elle parle de « son monde », un monde qu'elle seule est capable de contrôler. Nous lisons à titre d'exemple, en page 18, « je suis la gardienne du jardin, de la forêt et du ciel qui est au dessus. »

D'ailleurs, remarquons comment nous-mêmes, lorsque nous lisons le texte de *l'Infante maure*, nous croyons, à un moment donné, avoir trouvé le sens de tel ou tel énoncé. Et dès que nous avançons dans notre lecture, nous nous rendons compte que l'énoncé peut signifier autre chose. Comme lorsque nous avons compris ce que la narratrice entend par « la chose », c'est-à-dire la « neige de sable toute chaude ». Mais par la suite, elle parle encore de la « chose » qu'elle recherche. Et nous nous apercevons que nous devons encore chercher le sens de « cette chose ». L'écriture du texte ressemble donc à l'écriture du basilic, c'est une écriture dont le sens apparaît pour vite disparaître pour laisser place à un autre sens, et ainsi de suite. L'écriture du texte de *l'Infante maure* serait comme un jeu, le jeu des Touaregs : « Le sable, écrit Mohamed Aghali- Zakara constitue chez les Touaregs le support privilégié du jeu : c'est le support

²²⁸ *I.M.*, p. 159.

naturel que l'on trouve partout et qui sert à l'acquisition des caractères *tifinagh*. On trace les signes puis on efface, on écrit, on efface... ainsi de suite. On joue avec les signes jusqu'à ce qu'on parvienne à la maîtrise de tous les caractères. On écrit son nom, on efface, on écrit le nom de ses proches, on efface. On jette, on pointe les doigts sur le sable pour y laisser tous les signes à points. On recommence avec les signes à barre, puis à cercle. On s'amuse à écrire de bas en haut, de haut en bas, de gauche à droite, de droite à gauche, en boustrophédon et quelquefois en spirale. »²²⁹

La définition que nous propose Mohamed Aghali-Zakara du jeu de l'écriture chez les Touaregs nous paraît intéressante dans la mesure où elle nous permet de comprendre mieux le texte de *l'Infante maure*. Ce texte nous renvoie lui-même à un contexte tel que le désert et nous conduit à réfléchir sur ce que signifie l'écriture du basilic. L'écriture de cet animal est nous semble-t-il identique à celle des Touaregs. C'est une écriture qui à peine elle se produit s'efface ; l'écriture du basilic comme celle des Touaregs est éphémère. C'est une écriture qui veut se prêter au jeu mais à un jeu qui a un but précis, celui d'un apprentissage ; un apprentissage de signes qui servent à s'exprimer. Lyyli Belle, comme le basilic ou comme les Touaregs, se sert de l'écriture pour produire autant de signes auxquels elle donne au départ un sens, puis un autre, puis encore un autre... Elle joue avec les signes car elle est en train d'apprendre à écrire, ou plus précisément à apprendre à produire une œuvre. Le texte de *l'Infante maure* se veut ainsi comme un terrain où il est permis de faire des expériences, de jouer avec les mots. Le plus important pour Lyyli Belle n'est pas de produire des signes qu'elle connaît ; ce qu'elle veut, c'est apprendre à écrire d'autres signes, autant de signes qui lui permettront de produire autant d'énoncés auxquels elle donnera le sens qu'elle voudra. Lyyli Belle souhaite que le lecteur du texte de *l'Infante maure* ait la même réaction qu'elle a eue lorsqu'elle s'est pressée de comprendre l'écriture du basilic :

Je sais : les bêtes parlent autrement et si on s'intéresse à ce qu'elles disent, il faut les laisser faire et attendre. Je vais déposer celle-ci sur le sable, qu'elle aille où bon lui semble, et on verra [...] Mais alors qu'a-t-elle écrit ? Je contemple attentivement ces gribouillis, je les étudie. Je n'en tire qu'un mal de tête. Pas la moindre indication, ils ne me parlent pas. Têtue comme je

²²⁹ Aghali-Zakara M., "Ecrire sur le sable: support éphémère pour écriture éphémère" in site : classes.bnf/dossisup/usages/art8sa.htm

suis, je demeure encore un moment à vouloir les déchiffrer. Rien de rien, je n'en suis pas plus avancée. J'abandonne la partie, ça suffit.²³⁰

Lyyli Belle parle « d'abandonner la partie » comme s'il s'agissait d'abandonner la partie d'un jeu. Effectivement un jeu en soi ne peut avoir de fin. C'est le joueur, qui à un moment ou à un autre doit arrêter de jouer. Lyyli Belle semble jouer avec le basilic au jeu de l'écriture ou au jeu de signes. Elle le pose sur le sable comme pour commencer une partie de jeu. Il est en effet question pour elle de faire une partie de jeu et juste une partie. Quand elle décide « d'abandonner la partie », cela ne veut aucunement dire qu'elle ne veut plus jouer. D'ailleurs, elle ne tardera pas à reprendre une partie de jeu non pas avec le basilic mais avec sa mère :

Maman prétend que je suis une somnambule.

-Et d'abord c'est quoi, une somnambule ?

-C'est, eh bien...une personne qui marche au bord d'un toit tout en dormant et en ayant l'air d'aller sur une grande route.

-Mais maman, ça doit être terriblement impressionnant de voir cela. Non ?

-Terriblement. On est tout simplement pris d'une sorte d'épouvante. On a envie de porter secours à la personne et au même temps on a peur de la voir tomber du toit.

-Et ça, c'est moi ?²³¹

Le jeu auquel se prête Lyyli Belle avec sa mère est presque le même que celui avec lequel elle a joué avec le basilic. En effet, il s'agit toujours pour elle de s'interroger sur des signes (mots ou traces d'écriture...). Lyyli Belle veut donc jouer au même jeu avec tous les personnages qu'elle rencontre, car elle a un but, celui d'apprendre autant de signes qui lui permettront de comprendre « les choses » ou plutôt de comprendre « ce qui se cache derrière les choses »²³². Même si elle déclare chercher ce qui se cache derrière toute chose, Lyyli Belle sait que cela est impossible :

Reste la chose dont on ne peut jamais venir à bout. L'immense chose rebelle à toute emprise. Trop heureux encore que, présente, elle veuille se signaler à vous. Une chance. C'est ainsi qu'après avoir constaté la disparition des signes tracés par le basilic sur le sable, mais d'abord la disparition du basilic lui-même, puis celle de mon grand-père, et je n'ai plus eu alors qu'à prendre place sous la tente et commencer une veille sans fin.²³³

²³⁰ *I.M.*, p. 158.

²³¹ *I.M.*, pp. 161-162.

²³² *I.M.*, p. 165.

²³³ *I.M.*, p. 166.

La « veille sans fin » est le nom que donne Lyyli Belle au jeu qui l'intéresse, car il s'agit en effet d'un jeu qui n'a pas de fin. Elle jouera aux mots tant qu'elle croira à sa propre présence et surtout à la présence d'un personnage dont elle rêve, son grand-père. Ce personnage occupe une place à part dans l'esprit de Lyyli Belle car il est le seul qu'elle arrive à faire exister quand elle veut et où elle veut. Il ne ressemble ni à son père, ni à sa mère :

Et puis il y a tout l'infini de sable où je pourrai aller [...] sitôt que je voudrai changer. C'est sous la tente de grand-père que je me réfugierai alors. J'irai dans le grand désert le rejoindre et il m'apprendra encore ce qu'on ne sait pas. Il suffira pour cela qu'il me regarde d'entre les fentes de ses yeux, et quelque chose s'inventera de lui-même derrière mon front. Quelque chose... Mon papa, lui, n'a qu'à partir et revenir comme il lui plaît, des jours avec nous, des jours ailleurs. Mon grand-père jamais ne bougera de sa place [...] Qu'il plaise à mon ombre d'être somnambule : dans ce cas, il y a plus de somnambules qui circulent de par le monde qu'on ne croit. Vous n'avez qu'à observer les gens autour de vous. Papa le premier, c'est juste l'impression qu'il me fait des fois. Et maman alors, parlons-en ! De le savoir n'apporte aucune solution à mes problèmes, mais il en est ainsi de beaucoup de choses. Rares sont celles qui vous procurent une consolation.²³⁴

La tente du bédouin est pour Lyyli Belle comme un refuge ; c'est un lieu qu'elle aime évoquer car il est celui où elle peut voir le personnage qui lui apporte calme et sérénité, son grand-père. Elle veut voir en son grand-père une personne stable qui ne change pas de lieu et qu'elle peut retrouver à n'importe quel moment. Le seul fait de penser à l'existence d'une personne qui connaît une certaine stabilité la rassure. Lyyli Belle est désormais une personne qui souffre de la séparation de ses parents. Le père est à l'opposé du grand-père ; il part et il revient, il est instable. La mère, bien qu'elle se trouve à la maison avec sa fille, connaît un autre type d'instabilité ; elle est psychologiquement fragile (comme nous l'avons précisé précédemment). Lyyli Belle est désormais incapable d'expliquer une telle situation ; autrement dit, elle sait qu'elle vit un problème (celui de la séparation de ses parents) qu'elle ne peut pas résoudre. Mais Lyyli Belle ne va pas s'arrêter à un tel constat ; elle essaiera de combattre ce problème à sa manière. En effet, elle va suivre un conseil que son grand-père lui a donné, elle va « témoigner » comme elle le dit elle-même : « Et à présent, j'ai un but

²³⁴ *I.M.*, p. 167.

dans la vie : témoigner, tandis qu'avant je ne faisais que regarder les choses sans penser à rien. Regarder et encore regarder. Ce qui n'est pas si mal, mais ça ne suffit pas. »²³⁵

Lyyli Belle parle de témoignage mais n'explique point ce sur quoi elle veut témoigner, comme si le seul fait d'employer ce verbe lui suffit. Le lecteur du texte de *l'Infante maure* se posera davantage des questions et essaiera de comprendre ce qu'entend Lyyli Belle par ce verbe. Le lecteur pourra dire que le seul fait de s'exprimer est pour Lyyli Belle un témoignage. Peu importe les moyens qu'elle choisit pour une telle activité : s'exprimer. Ce qui est sûr, c'est qu'elle fait de sa production scripturaire un jeu, elle veut non pas écrire pour jouer mais jouer à écrire. Autrement dit, le seul fait d'écrire est pour elle un jeu ; un jeu auquel le lecteur peut donner un nom : « témoignage ». Désormais, le lecteur doit prendre le texte de *l'Infante maure* comme un témoignage parmi d'autres. C'est un témoignage qui met en évidence la vie d'une petite fille qui parle de la séparation de ses parents. Mais ce témoignage ne doit pas se lire comme un simple compte rendu qui fait un état des lieux. C'est un témoignage qui en même temps qu'il s'écrit se propose comme un jeu, ou comme un texte qui se prête aux devinettes. En lisant ce texte, le lecteur est même appelé à proposer un autre témoignage ou pourquoi pas d'autres témoignages. Il se prêtera lui-même au jeu comme le fait Lyyli Belle. Le lecteur n'aura pas à penser aux conséquences qui peuvent survenir de son témoignage car celui-ci n'est pour lui qu'un jeu. C'est un témoignage éphémère. Vers la fin du texte de *l'Infante maure*, Lyyli Belle parle elle-même du caractère éphémère qu'elle veut donner à son témoignage ; elle écrit :

Voilà. D'un coup le jardin est vide, le monde est vide. Il n'y a que le soleil. Il remplit tout à lui seul. Eh bien, pourvu qu'aucune parole ne vienne gâcher ce beau silence ! Moi je parle, personne ne m'entend, sauf moi. Le bonheur est cette minute qui ne passe pas. Une chose qui est simplement. Moi non plus, je ne passe pas. Cette minute ai-je dit ? Mais aussitôt se produit l'inattendu : le vide se fait plein. Sans prévenir, sans qu'on y puisse rien.²³⁶

Ce jardin dans lequel Lyyli Belle voyait autant d'objets auxquels elle adressait la parole devient un jardin vide. C'est elle qui le voit ainsi car c'est elle qui l'a rempli d'autant d'objets qu'elle veut. Le monde n'a aux yeux de Lyyli Belle aucun sens si elle ne s'occupait pas à donner un sens à chaque élément qui le constitue. Le monde devient vide si aucune personne ne se décide de le remplir par son témoignage. Ce monde est

²³⁵ *I.M.*, p. 167.

²³⁶ *I.M.*, p. 175.

pour Lyyli Belle comme un terrain de jeu où chaque joueur doit mettre du sien pour faire de lui un monde qui existe. Un terrain de jeu sans joueurs est effectivement comme un monde vide, un monde qui n'a pas par quoi il pourrait prouver son existence. Lyyli Belle est consciente d'un tel fait et veut jouer mais ne veut pas jouer seule ; elle veut partager ce jeu avec d'autres personnes et la personne qu'elle invoque particulièrement est son père. C'est à travers un personnage, l'oiseau, que la narratrice nous fait part de sa plainte :

Mais un oiseau se plaint. Il n'y a que lui. De sa petite voix, il a l'air d'appeler : « Papa. Papa. » Et il continue, il réclame. Je l'écoute. Pour lui, ce soleil, ce jardin ne comptent guère, on dirait, avec ce qu'ils ont de beau, de tranquille. Il ne sait qu'appeler : « Papa. Papa. » Lui arrivera-t-il de se fatiguer, de changer de disque ? Pour l'instant, il n'est que cette voix.²³⁷

La voix de Lyyli Belle est comme la voix de cet oiseau qui appelle son « papa » mais sait qu'il n'aura pas de réponse. Mais cela ne l'empêche pas de continuer à appeler son père. Lyyli Belle continue à appeler son « papa » parce qu'elle sait qu'il existe, et elle se contente d'un tel fait pour se permettre de communiquer avec lui. Elle se remémore les jeux de mots qu'elle partageait avec son père et les reproduit ; elle joue à reproduire les mots utilisés par son père et les place dans des contextes de son choix :

Papa dit que je suis un œil en cœur. Il se comprend. Et moi, je le comprends. J'exécute alors des sauts de cabri, je cours, je ne me lasse pas. Et si je stoppe net, me dresse toute tendue, c'est pour donner à mon ombre le temps de me rattraper. Je suis heureuse et elle l'est aussi, je suppose. Je sens sa présence derrière mon dos. Comme moi, elle ne bouge pas, ne dit rien.²³⁸

Lyyli Belle met en parallèle deux types de jeu, le jeu de mots et le jeu qu'elle veut créer avec son propre corps. Entre les deux, elle ne fait pas une nette différence. Jouer avec les mots est pour elle comme jouer avec le corps. Nous pouvons ici encore convoquer Mohamed Aghali Zakara qui dit toujours à propos du jeu chez les Touaregs : « La gestuelle est en rapport avec la posture du scribe au moment où il commence à écrire. Il trace les signes en occupant l'espace le plus proche de lui, puis sa main s'éloigne jusqu'à ce qu'il soit à bout de bras. Dans cette position extrême, le corps est basculé en avant pour accompagner la main le plus loin possible. Puis il revient et recommence une autre ligne d'écriture selon la même technique graphique. Il continue

²³⁷ *I.M.*, pp. 175-176.

²³⁸ *I.M.*, p. 68.

ainsi et couvre la surface qui l'entoure de colonnes de signes. Le texte doit se lire dans le sens voulu par le scribe. »²³⁹

Ce qui nous paraît intéressant dans ces propos de Mohamed Aghali-Zakara, c'est ce qu'il dit à propos de la façon dont le scribe peut lire le texte qu'il aura écrit. Il explique que le lecteur est libre de commencer sa lecture par n'importe quelle ligne et par n'importe quel côté du texte. Celui-ci devient lui-même comme un terrain de jeu qui offre au joueur plusieurs possibilités pour débiter une partie de jeu. Lyyli Belle, dans le même ordre d'idées, propose au lecteur du texte de *l'Infante maure* de se laisser prendre au jeu. Le lecteur est appelé à commencer par lire le texte par n'importe quelle page car le plus important pour lui ne sera pas de donner un sens au texte mais plutôt de participer à sa création. Autrement dit, il occupera lui-même une place dans le texte car il sera un joueur parmi d'autres comme l'est Lyyli Belle.

Saisir le sens de l'écriture de *l'Infante maure*, ce serait comme d'essayer de « retrouver un chemin perdu » :

Je cours de tous les côtés pour retrouver un chemin perdu [...] Je reviens sur mes pas, je n'ai rien trouvé, j'essaye dans une autre direction. Comme quand on veut revenir à un rêve perdu, y entrer de nouveau : on cherche par où y entrer et pendant qu'on cherche on oublie ce qui a été perdu²⁴⁰.

L'écriture du texte de *l'Infante maure* est donc comme « une chose perdue », un « chemin perdu », un « rêve perdu ». Tant « d'objets perdus » que le lecteur ne saura plus lequel il doit rechercher. A peine recherchera-t-il un objet qu'il en trouvera un autre qui lui fera oublier le premier. Aussi, il faut dire que cette façon de décrire le monde, de raconter (c'est-à-dire d'écrire) la fille-narratrice l'a-t-elle empruntée à son père. Elle dit à son propos :

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ *I.M.*, p. 67.

Et quand une histoire commence, le temps s'arrête. Cela aurait pu se passer bien en vrai, ce n'étaient pas des choses toutes prêtes dans sa tête. Je revois l'effort qu'il faisait pour y arriver et les expressions qui lui changeraient le visage, joyeuses ou effrayées selon le moment²⁴¹.

En décrivant son père en train de réfléchir pour raconter une histoire, Lyyli Belle précise que ce qui émane de sa parole, ce ne sont pas des « choses toutes prêtes ». C'est au fur et à mesure qu'il raconte qu'il énonce des mots. Et tout dépend des moments, on peut passer d'une chose à son contraire sans qu'il y ait de suite logique. Et juste après cet extrait, elle dit encore :

Je voudrais effleurer des doigts tous les mots, tous les points sensibles des histoires que sont aussi notre vie, notre monde. Je Vais, je viens, tant dans la maison que dans le jardin, je grimpe aux arbres- et je cherche ces mots, ces points sensibles [...] Moi : je suis partout le même point sensible. Partout douceur et douleur. On ne peut pas me laisser le doigt longtemps dessus. Ce serait trop de joie et trop de souffrance²⁴².

Ce passage se présente comme une sorte de « mise en abyme » où la fille-narratrice exprime comment elle envisage l'écriture du texte de *l'Infante maure*. Pour écrire le monde, la vie, elle a besoin de se déplacer dans deux lieux essentiels, la maison et le jardin, et grimper parfois aux arbres. C'est ainsi qu'elle pourra trouver les mots qui lui permettront d'écrire. Plus elle avance dans l'espace, qu'elle crée elle-même, plus elle apprend à se servir des mots. Un apprentissage qu'elle a pu acquérir, comme nous l'avons vu, grâce au jeu, au « jeu de signes ». C'est parce qu'elle a appris à se servir des mots que Lyyli Belle s'autorise à aller jusqu'à concilier les contraires, à créer ce qu'elle appelle un « point sensible », un point dans lequel peuvent se rencontrer deux mots opposés. Lyyli Belle donne même un exemple de mots contraires, la « joie » et la « douleur », et fait les rencontrer. Si elle décrit ces deux sensations, c'est certainement parce qu'elle sait qu'elle appartient à deux pays complètement différents et opposés, le Nord et le Sud. Rappelons que Lyyli Belle elle-même reconnaît son appartenance aux deux pays.

Ce sentiment qui oscille entre la douleur et la joie, la narratrice le ressent car elle appréhende de se retrouver dans une situation impossible : être entre deux pays ou ce qu'elle appelle « deux lieux » :

²⁴¹ *I.M.*, p. 137.

²⁴² *I.M.*, pp. 137-138.

Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui, entre non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, coure ailleurs.

Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser. Je suis retournée à l'idée que ça puisse être. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu²⁴³.

La hantise de Lyyli Belle est de se retrouver dans un « entre-deux lieux ». Car selon elle si elle se retrouve dans un tel lieu, c'est comme si elle n'appartenait à aucun lieu. Or, lorsqu'elle circule d'un lieu à l'autre, elle sent qu'elle appartient aux deux. C'est ce qui fait d'elle une fille heureuse. Heureuse car elle ne se sent plus comme une étrangère dans aucun de ces deux lieux. Celui qui veut qu'une terre lui appartienne, doit la chercher. C'est la raison pour laquelle elle décide, en étant au Nord, de rêver du Sud. C'est parce qu'elle a décidé de chercher ce lieu, qui est le désert, qu'il est devenu sa terre à elle. Quand elle termine sa conversation avec son grand-père, Lyyli Belle déclare : « Mais point de grand-père. Le beau cheikh tout en blanc n'est pas sous terre, il n'est nulle part. Aucune trace de sa présence aussi loin que s'étende le désert. Alors je prends sa place »²⁴⁴. Elle constate la disparition de son grand-père sans aucune surprise. Elle dit qu'elle prend sa place comme si elle attendait son départ. Etant au Nord, elle dit qu'elle est la gardienne du jardin, de la forêt et du ciel. Une fois au Sud, et après avoir reçu l'enseignement de son grand-père, elle devient encore la gardienne du désert. Un peu plus loin dans le texte, elle ajoute : « Tout en veillant sur le désert et la source, grand-père nous garde. Il garde le monde. Un monde que je garde aussi »²⁴⁵.

Même en s'appropriant les deux lieux, Lyyli Belle reste insatisfaite. Elle veut aller au-delà de ces deux lieux. Son objectif est d'être « la gardienne du monde » :

Et un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers. Tous, il faut espérer, nous finirons alors par nous retrouver, où que nous nous trouvions. Pas plus que les autres, je n'aurai besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera

²⁴³ *I.M.*, pp. 170-171.

²⁴⁴ *I.M.*, p. 160.

²⁴⁵ *I.M.*, p. 174.

de m'appartenir et plus personne ne vivra dans un pays emprunté. Irons-nous au désert : accueillant, il nous tendra la nudité de sa main ouverte.

Rappelée à son premier état, la terre sera au premier venu²⁴⁶.

Rappelons que selon la fille-narratrice, est « étranger » quelqu'un qui peut considérer n'importe quelle terre comme sienne, il suffit qu'il le veuille. Elle, qui est une étrangère comme les autres étrangers, veut se stabiliser sur une seule terre qui serait la Terre. Désormais, la solution que va trouver Lyyli Belle pour vivre dans un monde, celui de la neige, comme dans l'autre, celui du sable, est de raconter des histoires. C'est à travers ces histoires qu'elle arrive à faire rencontrer les deux mondes et d'en faire un monde réunifié : la Terre.

II-7-Naissance d'une écriture :

Le narrateur, dans *Neiges de marbre* parle, lui aussi, de cet « entre-deux » qui n'existe pas dans la réalité. Mais le père contrairement à la fille n'appréhende pas cet « entre-deux » ; au contraire, il l'invoque pour soulager sa conscience. La fille ne veut pas de cet entre-deux car selon elle, on peut s'approprier la terre qu'on veut, et de cette façon, on se sentira comme chez soi dans n'importe quel lieu. Le père, par contre, dans sa recherche de la terre perdue n'a pu trouver qu'une seule solution, le rêve. Il déclare :

Je cherche toujours une terre où placer ensemble mes deux pieds, ne pas en avoir un ici et l'autre là, où allonger mon corps avec une pierre sur laquelle je puisse poser ma tête. « Sois en ce bas monde comme un « étranger », s'est dit. Moi je cherche une terre qui veuille de moi²⁴⁷.

Le père attend de trouver une terre qui l'accepte, alors que sa fille veut vivre dans la terre qu'elle accepte elle-même. Le père, ne sachant pas comment trouver la terre qui pourra apaiser son angoisse, rêve alors d'un espace qui réunirait à la fois, le Nord et le Sud, « le barzakh » :

Qu'est-il arrivé à cette part du monde ; à ses jours, à ses nuits ? Serait-elle tombée dans un entre-deux où chaque composante du temps ne sait dire que son contraire ? En été, vous êtes

²⁴⁶ *I.M.*, p. 174.

²⁴⁷ *N.M.*, p. 170.

exilé de la nuit ; en hiver exilé du jour en plein jour [...] Un déficit enregistré de seize jours par ans. N'est-ce pas le barzakh s'il pouvait exister et s'il faut y vivre ?²⁴⁸

La fille, dans *l'Infante maure*, parle d'un monde unifié qui rassemble le Nord et le Sud de manière éternelle. Le père, dans cet extrait de *Neiges de marbre*, parle non pas du Sud et du Nord dans leur globalité mais d'une « part du monde » qui réunirait une part du Sud et une part du Nord. Cette union se fait pendant un temps bien précis, seize jours. Il s'agit comme le précise le narrateur lui-même « d'un rêve périodique » : « Rêve périodique et transitoire dans lequel la vie nous aura bercés, nous aura rêvés et invités à nous réveiller seulement à l'appel de sa splendeur, son exubérance »²⁴⁹. Le père, voulant figer le temps, veut également figer l'espace. Celui-ci serait un lieu exceptionnel car il aura rassemblé deux lieux qui dans la réalité ne peuvent se rassembler. Pour réaliser ce rêve, ne serait-ce que pour un temps, il décide alors d'écrire, écrire ce qui est intraduisible :

Assis à ma table de travail, je me paie le luxe de réécrire une traduction en oubliant le texte original. Je tâche en tout cas de l'oublier. Traduire, résoudre des équations, cela vaut, des équations toujours promptes à demander plusieurs réponses à la fois [...] J'en suis à ce stade à réécrire des pages qui, libérées de leur état premier, devront accéder à une nouvelle naissance²⁵⁰.

Il est clair que la définition que donne le père au mot, « traduire », s'éloigne de la définition qu'on lui donne d'ordinaire. Traduire selon le père, serait « réécrire » un texte que l'on ne connaît pas, ou plutôt que l'on connaît mais que l'on fait exprès d'oublier. Ainsi, il ne sera pas question de traduire, ni de réécrire mais d'écrire un texte « nouveau » auquel on veut donner naissance. Ainsi, le père-narrateur, tout comme Lyly Belle, établit un lien évident entre l'espace et l'écriture. Son but est de s'emparer de l'espace qui est une page blanche pour y inscrire les traces de souvenirs qu'il n'est pas prêt d'oublier. Dans la suite de l'extrait précédent, il écrit :

Je rédige, je rature, je me livre à ces réflexions qu'un grattement de souris entame à présent. Se peut-il que nos pensées se mettent à faire ce genre de bruit. Pour faible qu'il soit, dans une si profonde quiétude, je l'entends. J'écoute, la porte s'entrouvre. Je détourne les yeux

²⁴⁸ *N.M.*, p. 100.

²⁴⁹ *N.M.*, p. 49.

²⁵⁰ *N.M.*, p. 101.

de mon travail. Elle continue à s'ouvrir, doucement, et encore doucement. Puis une Lyy-l-souris se glisse à pas feutrés dans la chambre²⁵¹.

Dans ce rêve périodique dans lequel il fait rencontrer deux lieux qui s'opposent, le père introduit un personnage qui est absent, Lyy-l. Remarquons comment le père-narrateur, d'emblée, associe le grattement de son écriture sur le papier aux bruits que font les pas de sa fille qu'il imagine en train d'avancer vers lui. Il dit bien de ses pas qu'ils sont « feutrés » ; ils le sont comme le sont les bruits qu'il fait sur le papier lorsqu'il se met à écrire. Mais ce barzakh dont rêve le père ne dure qu'un laps de temps :

Le pays n'attend que l'heure de se relier, dans une irrésistible fuite, sur ses confins, des limites franchies au-delà desquelles il n'y a plus de limite. Pour que cette heure arrive, il faut sans doute que la neige fasse son entrée en scène et ce n'est pas son heure. Mais elle sera tôt là. Et quoi qu'il en soit, volatile, claire, pénétrante, par tous les temps, on hume son odeur dans l'air²⁵².

Pour que le rêve s'efface ou que le pays (le barzakh) ne soit plus, il faut que l'heure arrive, il faut que la neige « entre en scène ». La façon dont le père-narrateur parle de l'introduction de la neige dans ce monde imaginaire révèle qu'il s'agit encore d'un élément par lequel il veut définir l'écriture. Sur quelle scène la neige fera-t-elle son entrée si ce n'est sur la scène de l'écriture. Le père-narrateur voit en la neige toutes les caractéristiques qui lui permettent de définir davantage ce monde auquel il aspire. Ce monde est comme la neige, il ne dure pas. Il fait son apparition pour ensuite fuir comme la neige se tasse en amas pour fondre et disparaître.

L'écriture du rêve est comme la neige, « volatile », « claire » et « pénétrante ». Volatile car les mots apparaissent au fur et à mesure que le père fait son rêve. Autrement dit, ils n'apparaissent pas de façon linéaire de manière à transcrire un sens bien précis ; ils s'inscrivent sur la feuille blanche de manière discontinue, comme le rêve fait parler de son contenu selon une logique qui lui est propre. Les mots donnent ainsi lieu à des sens multiples, il s'agit « d'équations toujours promptes à demander plusieurs réponses à la fois ». Nous pouvons, avec les mots du texte de *Neiges de marbre*, établir autant « d'équations » (d'agencements) que nous souhaitons et nous

²⁵¹ *N.M.*, p. 101.

²⁵² *N.M.*, p. 49.

aurons fait autant de lectures qu'il est possible de faire. L'écriture comme la neige est « claire » car clairs sont les souvenirs que le père-narrateur garde en mémoire. En effet, le père n'arrive pas à oublier les moments qu'il a passés avec sa fille, au point où il se met à en parler au présent, comme nous l'avons déjà vu. Présents sont les souvenirs comme est présent le temps de ces souvenirs. Enfin, l'écriture est elle aussi « pénétrante » que la neige car sont tout aussi pénétrants les sentiments que le père ressent en se remémorant tous ces souvenirs. Le père est tellement envahi par ses souvenirs qu'il laisse pénétrer en lui tout ce qui éveille ses sentiments, les plus profonds. Le moindre bruit, le plus simple des objets, le plus ordinaire des lieux évoquent en lui autant de souvenirs. Des souvenirs qui le mettent dans tous les états, le bonheur, la tristesse, la confusion...

Il faut dire également qu'au-delà de toutes ces caractéristiques par lesquelles le père définit la neige, il est important de retenir encore la caractéristique la plus commune que l'on reconnaît à cette dernière : sa blancheur. Blanche est la neige comme est blanche la feuille de papier avant que le père fasse ses traductions, mais aussi avant que sa fille réapparaisse. A peine finit-il de décrire la neige qu'il écrit encore :

Au bout de la table, sur sa chaise à elle, Lyyl est bien encadrée, sa mère d'un côté, sa grand-mère de l'autre. Elle est là à se remplir la bouche, emmagasine tout le lait pouvant tenir dans ses joues, ne l'avale pas. En encore, et encore ; rien ne se passe, la minute a besoin d'une autre minute : celle qui ne doit pas survenir mais survient, la minute du pire. Se mettent alors à filtrer entre ses lèvres de minces filets blancs. Le tour de sa bouche est cerné d'un trait de céruse et cela dégouline, atteint le menton au bout duquel se forme une gouttière. Ça coule²⁵³.

Si c'est à partir de la neige que le père-narrateur définit l'écriture du texte de *Neiges de marbre*, c'est cette même neige qui constitue pour lui « une chose » ; la chose qui le conduit à se rappeler un événement précis, celui de Lyyl en train de boire du lait. Remarquons comment le père commence par définir l'image de sa fille. Elle apparaît comme dans une photographie accrochée à un cadre. Elle est assise à une table et pas toute seule ; sont avec elles sa mère et sa grand-mère, l'une à gauche et l'autre à droite. Le père, tout de suite après, concentre son regard non pas sur les deux autres personnages mais sur sa fille.

²⁵³ *N.M.*, p. 50.

Nous pouvons même dire qu'il ne s'agit pas d'une photographie mais d'une peinture. En effet, le narrateur, en évoquant, la « céruse », nous familiarise avec un vocabulaire qu'on emploie lorsqu'on parle de peinture, comme le mot « céruse », matière de couleur blanche utilisée par les peintres pour le fond de leurs tableaux. Ainsi, le père, en décrivant l'écoulement du lait par la bouche de sa fille, veut le fixer dans une image. Cette image montre le visage d'une petite fille prenant un verre de lait ; celui-ci s'écoulant de sa bouche forme une sorte de « gouttière ». Les gouttes de lait descendent l'une après l'autre du menton de Lyyli comme peuvent s'écouler des gouttes d'eau provenant d'un bloc de neige.

Plusieurs fois dans le texte, le père décrit sa fille comme faisant partie d'un décor ou d'un tableau. Nous lisons encore, à titre d'exemple, en page 51, ce qui suit :

Je me poste à la fenêtre qui au rez-de-chaussée donne sur le jardin. Je les regarde toutes deux s'éloigner dans l'allée centrale, Lyyli derrière sa mère [...] Je reste à la fenêtre, pour moi, leurs deux silhouettes toujours présentes à l'endroit où invariablement elles fondent. Par sa persistance, une impression qui les fixe à la même place. Comme dans la nostalgie, l'inassouvissement d'un songe, cette scène se répète chaque matin. Si je ne faisais qu'un rêve ?

« Songe », « rêve », « impression », « silhouettes qui se fondent », autant de mots qui expriment l'état hypnotique dans lequel se trouve le père lorsqu'il décrit sa fille en train de le quitter. En employant l'itératif, le père ne veut pas parler du départ répétitif de sa fille, mais de la redondance de l'image qui est restée ancrée dans son esprit. Une image qu'il considère comme éternelle au point où il la visionne chaque jour qui s'écoule de sa vie.

La narratrice des *Mémoires* s'empare de l'espace pour y inscrire ses rêveries sans fin. Alors qu'elle se trouvait à la maison, elle s'est allongée sur la moquette et s'est imaginée en train de voler :

[...] je fermis les yeux, et en un éclair, les mains neigeuses des anges me transportaient au ciel. Dans un livre doré sur tranche, je lus un apologue qui me combla de certitude ; une petite larve qui vivait au fond d'un étang s'inquiétait ; l'une après l'autre de ses compagnes se

perdaient dans la nuit du firmament aquatique [...] Soudain, elle se retrouvait de l'autre côté des ténèbres : elle avait des ailes, elle volait, caressée par le soleil, parmi les fleurs merveilleuses²⁵⁴.

A défaut de se procurer des livres de la bibliothèque de son père, la fille-narratrice se met à en créer d'autres. Ceux-ci sont loin d'être des livres ordinaires. Comme cela apparaît dans l'extrait ci-dessus ; pour se procurer le plus intéressant des livres, elle décide de faire un voyage imaginaire qui la transporte au ciel. Et c'est dans ce lieu précis qu'elle trouve le livre auquel elle aspire. Ou plutôt, elle ne trouve pas mais invente le livre qu'elle a voulu trouver. Dans ce « livre doré », elle lit l'histoire d'une larve qui, étant dans le monde vivant, va vers l'au-delà et ici, elle découvre un monde merveilleux rempli de fleurs. En parlant de la larve, la narratrice veut s'identifier à elle, pour être à sa place. Elle souhaite être comme la larve dans ce monde merveilleux. Dans la suite du passage relevé, elle ajoute :

L'analogie me parut irréfutable ; un mince tapis d'azur me séparait des paradis où resplendit la vraie lumière ; souvent je me couchais sur la moquette, yeux clos, mains jointes, et je recommandais à mon âme de s'échapper²⁵⁵.

Comme Simone déclare qu'il lui arrive souvent de quitter volontairement le monde qui l'entoure pour aller à un autre monde, elle déclare aussi que certains incidents la conduisent à se remémorer d'autres événements d'une manière non pas volontaire mais involontaire :

Un jour, comme je travaillais devant le bureau de papa, j'avisai à portée de main un roman à la couverture jaune : *Cosmopolis*. Fatiguée, la tête vide, je l'ouvris d'un geste machinal ; je n'avais pas l'intention de le lire, mais il me semblait que, sans même réunir les mots en phrases, un coup d'œil jeté à l'intérieur du volume me révélerait la couleur de son secret. Maman surgit derrière moi : « Que fais-tu ? » Je balbutiai. « Il ne faut pas ! » dit-elle, « il ne faut jamais toucher aux livres qui ne sont pas pour toi²⁵⁶.

La fille se saisit du livre comme d'un objet semblable à tous les autres objets ; elle ne le prend pas pour le lire mais pour l'ouvrir et voir juste ce que ce geste pourrait lui procurer comme sensation. D'après elle, le seul fait de feuilleter ce livre lui permettra de dénicher le secret qu'il porte en lui. Un secret que la mère l'empêche de

²⁵⁴ *M.J.R.*, p. 50.

²⁵⁵ *M.J.R.*, p. 50.

²⁵⁶ *M.J.R.*, p. 83.

connaître. La narratrice, après l'intrusion de sa mère, se rappelle un petit accident qu'elle a eu à la maison :

Ma mémoire a indissolublement lié cet épisode à un incident beaucoup plus ancien : toute petite, assise sur ce même fauteuil, j'avais enfoncé mon doigt dans le trou de la prise électrique ; la secousse m'avait fait crier de surprise et de douleur [...] En tout cas, j'avais l'impression qu'un contact avec les Zola, les Bourget de la bibliothèque provoquerait en moi un choc imprévisible et foudroyant²⁵⁷.

La narratrice ne met aucune barrière entre le monde réel et le monde fictionnel (la littérature). Elle va d'un monde à l'autre sans se soucier de la réelle distance qui les sépare. Elle s'imagine que le choc qu'elle a ressenti en touchant la prise électrique serait le même que celui qu'elle ressentira à la lecture des différents écrivains qui lui sont interdits. Le seul trait caractéristique que le lecteur des *Mémoires* peut associer aux deux mondes que la narratrice évoque est celui de l'interdit. Comme il est interdit pour elle de toucher la prise électrique, il lui est interdit de lire les livres de son père, voire même de les toucher. Ce rapport que la narratrice, petite fille, établit entre l'espace dans lequel elle vit et l'écriture, elle va le faire fructifier, en atteignant l'âge adulte. Un jour qu'elle se trouvait en pleine rue, elle remarque le décor et déclare :

[...] en sortant du cinéma, je me promenai dans les Tuileries ; un soleil orange roulait dans le ciel bleu pâle et incendiait les vitres du Louvre. Je me rappelai de vieux crépuscules et soudain, je me sentis foudroyée par cette exigence que depuis si longtemps je réclamais à cor et à cri : je devais faire mon œuvre [...] je prononçai face au ciel et à la terre des vœux solennels²⁵⁸.

La narratrice explique ainsi à son lecteur ce qui l'a amené à vouloir écrire. Elle inscrit dans ce passage l'influence qu'a sur elle la beauté du paysage. D'ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, Simone accorde une importance capitale aux différents décors spatiaux qu'elle parcourt. Chaque décor touche à ses sentiments, positivement (lui procurent des sentiments de joie) ou négativement (la rendent malheureuse). L'espace qui l'entoure est pour elle important parce que c'est lui qui lui permet de créer, de donner naissance à un texte nouveau qui est le centre de ses préoccupations. L'espace qu'elle parcourt est d'emblée associé à l'espace qu'elle crée. Plus elle erre dans les lieux qu'elle visite plus elle se perd dans ses pensées ; et ce sont celles-ci qu'elle souhaite transcrire dans l'œuvre qu'elle va créer.

²⁵⁷ *M.J.R.*, p. 84.

²⁵⁸ *M.J.R.*, p. 263.

Ainsi, ce qui importe à Simone, ce n'est pas de se servir de l'espace comme un lieu de l'évasion qui fait d'elle un personnage fantastique. Il ne s'agit pas en fait pour elle de se détacher complètement de la réalité. Au contraire, c'est cette même réalité qui lui donne l'envie de convoquer le monde de l'imaginaire. Elle tentera de trouver dans ce monde qui n'existe pas des réponses à ses nombreux questionnements sur la vie qu'elle mène dans sa société. Faire mêler les deux mondes, le réel et l'imaginaire, est pour la narratrice une façon de prouver son existence. Autrement dit, elle veut, grâce à cette jonction, créer un monde qu'elle seule pourra visiter car il sera le fruit de son imagination. L'existence du personnage de Simone a-t-elle donc un lien très étroit avec le lieu dans lequel ce dernier évolue. Personnage principal et espace sont donc fortement liés dans le texte des *Mémoires*. L'un ne peut pas être séparé de l'autre car l'un ne pourra pas exister sans l'autre. A ce propos, Françoise Rétif explique : « L'œuvre n'est pas pour Simone de Beauvoir une finalité en soi, qui viendrait se substituer à la vie, affirmer sa primauté sur la vie, selon la célèbre formule : « la vraie vie, c'est la littérature ». Inversement, la vie ne saurait se suffire à elle seule. L'amour des mots, de la littérature, n'existe que dans la mesure où il vient servir la vie, aider à la construire, à l'accomplir. Et la vie n'échappe au néant de la mort que si elle est pérennisée par les mots. Ainsi, la femme écrivain n'est à chercher ni seulement du côté de la vie, ni seulement du côté de la littérature, mais dans la volonté revendiquée d'exister *de part et d'autre* d'une frontière qu'elle a voulue transparente et perméable. »²⁵⁹

L'espace du texte des *Mémoires d'une jeune fille rangée* présente à la fois l'évolution d'un personnage qui réclame son appartenance à deux mondes différents, le réel et l'imaginaire, mais aussi l'évolution de ces deux mondes eux-mêmes. Le personnage est en fait le reflet du monde qu'il veut présenter à son lecteur. Cette façon d'envisager le monde permet à la narratrice d'éviter de se voir comme une femme « divisée ». Elle ne veut se sentir étrangère ni par rapport à sa société, ni par rapport à la littérature. Quand la société fait défaut, la littérature est là pour aider la narratrice à se consoler de ses défaites. La narratrice sait que la littérature ne lui propose que des solutions éphémères et illusoire mais cela lui suffit car le plus important pour elle n'est

²⁵⁹ Françoise Rétif, p. 21.

pas de régler les problèmes de sa société, le plus important est d'en parler. Le fait de s'exprimer représente déjà pour elle une satisfaction.

Nous pouvons comparer l'œuvre des *Mémoires* aux deux œuvres, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, et dire qu'il s'agit, dans les trois œuvres, de concilier les deux mondes, le réel et l'imaginaire. Les personnages, Borhan, Lyyli Belle et Simone ne veulent pas se sentir déchirés entre les deux mondes. Ils souhaitent, tous les trois, vivre dans un lieu où ils se sentiraient comblés au point d'oublier où ils se trouvent, au point d'oublier ce qui a déclenché en eux cette envie de trouver un monde qui leur conviendrait. Ce monde serait pour chacun d'eux, particulier, car il sera *fabriqué* selon leurs aspirations. D'après Maurice Blanchot, « les écrivains pour qui l'objet de leurs écrits est l'incroyable, le saugrenu, le factice, savent que la nécessité, la vraisemblance, le naturel, viennent d'une ordonnance toute intérieure, de la mise en œuvre de ressources purement littéraires, d'une création dont les dispositions du langage donnent la clé. Ils ont ainsi aidé à libérer l'art de l'esclavage du naturalisme et de la psychologie, non seulement parce qu'ils se sont appliqués à des objets fort éloignés de l'observation immédiate mais surtout parce qu'ils ont obligé l'œuvre littéraire à se constituer selon ses lois propres, à s'ordonner d'après ses conventions, à demander sa consistance à une forme indestructible. »²⁶⁰

« L'incroyable » pour les trois sujets des textes cités plus haut n'est pas inaccessible ; l'incroyable est pour eux ce à quoi ils doivent croire pour pouvoir exister et exister par leur écriture. Essayer d'atteindre l'incroyable, c'est pour le sujet parlant, essayer de créer autant de formes d'écriture nouvelles. Celles-ci sont appelées à refléter le mieux possible la vie « intérieure » du sujet. En parlant de « vraisemblance » et de « naturel », Maurice Blanchot entend non pas le réel tel que vécu par l'écrivain mais plutôt le réel tel que perçu par ce dernier. Autrement dit, l'écrivain voulant faire œuvre de création, se fie certes aux faits réels mais lorsqu'il les rapporte, il s'y implique considérablement, au point d'oublier qu'il s'agit de faits réels. Car, ce qui le préoccupe, ce n'est pas d'être fidèle à la réalité telle qu'elle se présente à lui mais de l'être à une réalité qu'il est le seul à pouvoir raconter car il s'agit d'une réalité qu'il a vécue lui-même, d'une réalité qui émane de son for intérieur.

²⁶⁰ Blanchot M., *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, éd. Farrago, Tours 1999, p. 17.

La narratrice de *l'Amour, la fantasia* peut être également ajoutée à la liste des trois sujets parlants des trois textes, les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*. En effet, elle est, elle aussi, à la recherche d'un lieu dans lequel elle peut introduire tout ce à quoi elle aspire. Elle fait de l'espace un lieu exclusif où elle inscrit toutes ses réflexions portant sur l'histoire de son pays et sur sa vie. Ainsi, rien ne l'empêche de voyager autant dans le temps que dans l'espace. C'est ce qui nous permet de dire qu'il est impossible de parler d'espace dans ce roman sans le lier à l'acte d'écrire. Dès les premières pages, la narratrice met en rapport sa volonté d'écrire et la notion d'espace, elle dit :

J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés- ceux là même que le corps dévoilé découvre-, j'ai coupé les amarres²⁶¹.

L'éclatement de l'espace reflète tous les espaces auxquels fait référence la narratrice tout au long du texte. L'écriture lui permet de passer d'un espace qui date de la conquête d'Algérie à un espace qui date de la guerre de libération. Lorsque, par exemple, elle décrit la ville d'Alger, à l'arrivée des Français, elle insiste sur l'aspect fantasmagorique de la ville ; comme si celle-ci était une personne craignant un danger :

Aube de ce 13 juin 1830 [...] Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle²⁶².

La narratrice ne parle pas des habitants de la ville d'Alger qui attendraient qu'une guerre se déclenche. Elle décrit la ville comme un lieu vide et insiste sur les couleurs qui se dégagent des différentes bâtisses qui la constituent. Comme s'il s'agissait d'une gravure qu'elle a entrevue et qu'elle veut décrire ; une gravure qui peint la ville d'Alger avant les agissements de la flotte française. La ville d'Alger est aux yeux de la narratrice comme un personnage qu'elle doit appréhender pour le suivre dans son évolution et dans toutes les péripéties qu'il va vivre. Elle veut voir en ce personnage

²⁶¹ A.F., p. 13.

²⁶² A.F., p. 14.

un être capable de l'aider à construire un texte où elle fait mêler le réel à l'imaginaire. La narratrice cherche également à décrire la ville en adoptant le point de vue des Français qui se rapprochent progressivement de la ville :

La ville barbaresque ne bouge pas. Rien n'y frémit, ne vient altérer l'éclat laiteux de ses maisons étagées que l'on distingue peu à peu : pan oblique de la montagne dont la masse se détache nettement, en une suite de croupes molles, d'un vert adouci²⁶³.

Parmi la première escadre qui glisse insensiblement vers l'ouest, Amable Mattere regarde la ville qui regarde²⁶⁴.

En décrivant progressivement les composantes de la ville, la narratrice rend compte de l'arrivée de la flotte française qui se fait lentement. Les soldats français découvrent « peu à peu » les maisons blanches et les montagnes qui surplombent la ville. Elle insiste ensuite sur le regard du capitaine. Par le biais de la métaphore, elle donne la même valeur au regard de Matterer et au « regard de la ville ». Comme s'il s'agissait de deux personnes qui se rencontraient pour la première fois. En multipliant les points de vue, la narratrice donne au lecteur du texte une vue globale sur les premiers moments qui ont bouleversé l'histoire de tout un pays. Ainsi, grâce à l'écriture, elle essaye de rapprocher au maximum le lecteur d'un décor qui s'apprêtait à disparaître à jamais car il allait être détruit.

Un décor certes détruit mais que la narratrice va tenter de recréer et ce à travers une écriture qui se veut autant réaliste que poétique. En effet, la narratrice va se servir d'un langage qui rend compte d'une réalité qui oscille entre le réel et l'imaginaire. Une réalité que la narratrice veut décrire car elle est celle qu'elle recherche. Rechercher la réalité est pour elle une façon de signer sa présence mais aussi et surtout une façon de reconstruire ce qui a été détruit. La ville qu'elle décrit au début du texte comme vide ne le sera plus puisqu'elle se donne comme mission de la remplir. Ce sera non pas la ville telle que décrite dans les différents textes qu'elle a pu consulter, ce sera la ville telle qu'elle l'envisage elle-même. Elle sera, de ce fait, le reflet de ses sentiments, joyeux ou douloureux, de ses rêves, de ses désirs...

²⁶³ A.F., p. 15.

²⁶⁴ A.F., p. 16.

L'espace scripturaire est ce qui préoccupe particulièrement les écrivains des quatre textes qui nous intéressent. Leur intérêt est de faire de leurs œuvres des lieux où le lecteur peut découvrir de nouvelles formes d'écriture. Notre intérêt à nous est de chercher quel est le sens que nous pouvons donner à ces nouvelles formes d'écriture. C'est à travers notre étude de la relation père/fille que nous pensons pouvoir proposer une lecture possible des différents textes. Dans cette première partie de notre travail, nous avons proposé une analyse de l'énoncé du texte. Une analyse qui nous a permis de connaître ses limites et de nous rendre compte que ce qui devrait le plus nous importer, c'est l'étude de la relation père/fille comme une instance d'écriture. En effet, plus nous avançons dans nos analyses des quatre textes, plus nous nous rendons compte que ce qui intéresse les écrivains eux-mêmes, c'est de nous conduire, nous lecteurs, à nous interroger sur la naissance même de leur écriture. Autrement dit, ils nous encouragent à voir en leurs œuvres des textes toujours prêts à être interprétés et à être au service du lecteur désireux de participer à leur création. Nous tenterons donc, dans la partie qui va suivre, de nous appuyer essentiellement sur l'étude de l'énonciation dans les quatre textes. Nous considérerons la relation père/fille comme une « modalité d'écriture ».

PARTIE II :

**LA RELATION PERE/FILLE, UNE MODALITE
D'ECRITURE**

Nous empruntons l'expression « modalité d'écriture » à Greimas, modalité, c'est-à-dire tout ce qu'utilise un locuteur pour « colorer » son discours. Un locuteur peut se servir de différentes modalités pour se permettre d'énoncer des intentions qu'il ne peut pas forcément exprimer à travers les règles que lui propose la grammaire. Le geste, la danse... sont des exemples de modalités, parmi d'autres, qu'un écrivain peut choisir d'introduire dans son œuvre. Nous voulons pour notre part, montrer que la relation père/fille, plus qu'un simple thème, apparaît dans les textes que nous avons choisis d'étudier comme une modalité d'écriture. C'est à travers trois chapitres que nous essayerons d'étayer notre réflexion. Nous voudrions d'abord nous appuyer sur l'analyse du sujet de l'énonciation ; nous montrerons comment les trois écrivains, M. Dib, A. Djébar et S. de Beauvoir usent du langage pour donner lieu à un sujet de l'énonciation assez problématique en ce sens qu'il est difficile à saisir. Un sujet qui réclame sans cesse sa duplicité. Celle-ci peut se voir à travers l'existence de deux personnages qui se confrontent, celui du père et celui de la fille. Nous tenterons, par la suite, dans un deuxième chapitre, de voir en quoi « l'objet » pourrait constituer pour les sujets écrivains un moyen leur permettant de simuler un manque ; un simple objet peut leur servir de substitut afin de remplacer la personne désirée. Dans un troisième et dernier chapitre, il sera question pour nous d'étudier les textes dans leur rapport au rêve. En effet, dans les quatre textes, *Neiges de marbre*, *l'Infante maure*, *l'Amour, la fantasia* et les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, une place assez considérable est octroyée au monde du rêve. Nous pensons que la référence que font les scripteurs au rêve n'est pas

sans conséquence, surtout dans son rapport à notre problématique, à savoir la relation père/fille.

Les trois chapitres qui constituent cette deuxième partie de notre travail vont nous servir à répondre de façon plus concrète à notre problématique ; ils nous conduiront à définir au mieux ce que nous entendons par le mot « poétique ». La poétique de la relation père/fille signifie pour nous l'influence évidente qu'exerce cette relation sur l'écriture, voire la création même du texte. Etudier la relation père/fille comme une modalité d'écriture, comme une poétique de l'écriture nous amènera à considérer le texte non plus comme un énoncé mais comme le résultat d'une énonciation.

Etudier l'énonciation signifie pour nous, nous intéresser au sujet parlant dans son rapport à son propre discours. Notre intérêt sera donc porté sur le sujet en tant que producteur d'une « chaîne signifiante ». L'analyse que nous ferons du sujet de l'énonciation et de son discours nous permettra de proposer une lecture nouvelle de la relation père/fille par rapport à celle que nous avons proposée dans la première partie de notre travail. Nous pensons qu'une telle analyse nous permettra de mieux exploiter cette relation dans les quatre textes qui nous intéressent.

Chapitre I : Le procès du sujet

En choisissant le titre, « le procès du sujet », nous nous référons à J. Kristeva. Par cette expression J. Kristeva indique le rapport qui existe entre le sujet et son énonciation. Un rapport qui définit ce qu'elle entend par la « pratique signifiante » : « Nous appellerons pratique signifiante la constitution et la traversée d'un système de signes. La constitution du système de signes exige l'identité d'un sujet parlant dans une institution sociale qu'il reconnait comme le rapport de cette identité. La traversée du

système de signes s'obtient par la mise en procès du sujet parlant [...] »²⁶⁵ Le sujet se trouve, selon Kristeva, en procès, car il n'arrive pas à concilier de façon claire sa propre vision du monde avec celle qu'exige la société dans laquelle il vit. Il se sent ainsi comme marginalisé. Parce qu'il est dans cet état, il va ainsi tenter de trouver un moyen qui lui permettra de concilier les deux visions, la sienne et celle de la société. Et le seul moyen qui se présente à lui est celui de l'écriture. Il produira un texte qui sera considéré comme la réalisation d'un acte individuel d'utilisation de la langue. C'est alors qu'il suscitera l'intérêt d'une instance qu'il est impossible de négliger quand il s'agit de parler de l'écriture, celle de la lecture. C'est ce rapport entre écriture et lecture que nous voulons mettre en lumière dans ce premier chapitre de la deuxième partie de notre travail. En effet, nous voulons considérer le texte comme un lieu dans lequel il existe un échange perpétuel entre l'individu qui dit « je » et le lecteur. Bien sûr, l'importance que nous accordons à cet échange, entre scripteur et lecteur, a pour seul but de nous permettre de rendre compte de l'importance de la relation père/fille au niveau de l'énonciation.

I-1- Lyyli Belle « au pays du langage » :

Dès l'incipit de *l'Infante maure*, apparaît un « je » qui déclare sa perte dans l'espace :

Unique, le chant, comme cette respiration. Et je me trouve sentir les mains du jour sur mes paupières. Ce bonheur. Une eau qui me coule, coule dessus et finit par m'emporter avec elle, je me perds, je pars...²⁶⁶

Ici, c'est Lyyli Belle qui parle mais qui est Lyyli Belle ? Rappelons-le, nous nous sommes déjà posé la question, dans la précédente partie de notre travail, sur son âge, Lyyli Belle, la narratrice, est-elle une enfant ou une femme âgée ? Et si nous nous sommes posé cette question, c'est surtout par rapport à un passage que nous avons déjà relevé, toujours à partir des premières pages du roman²⁶⁷. Ce passage nous permet de dire que nous nous confrontons à un sujet parlant qui est loin d'être ordinaire. Il s'agit d'un sujet qui réclame son éclatement. « Unique », le sujet l'est effectivement en ce

²⁶⁵ Kristeva J., *La traversée des signes*, Paris, Seuil, p. 11.

²⁶⁶ *I.M.*, p. 9.

²⁶⁷ *I.M.*, p. 19.

sens qu'il est difficile de le saisir. En fait, si nous admettons que Lyyli Belle représente un sujet de l'énonciation qui est « une instance qui parle, qui s'énonce et qui construit son existence par son énonciation »²⁶⁸, nous ne nous préoccupons plus de savoir ce qu'elle est au juste, une petite fille ou une vieille femme. En effet, tout ce qui devrait désormais nous intéresser, ce serait ce que cette « instance de parole » veut nous transmettre, à nous lecteurs. Notre intérêt sera porté sur le discours du roman. Nous suivrons donc le sujet parlant dans sa perte et nous essayerons de comprendre le sens de cette perte.

En déclarant, « Peut-être suis-je morte déjà et suis-je en train de redevenir jeune comme j'étais. Jeune et belle dans ma nouvelle vie »²⁶⁹, Lyyli Belle nous pousse à croire à son existence éternelle et de ce fait à son éloignement de ce que nous pouvons appeler un « sujet commun ». Elle est un sujet « immortel ». Immortel ici n'a pas le sens que nous connaissons de l'immortalité. L'immortalité dont parle Lyyli Belle consiste en être une personne qui une fois devenue « vieille », redevient jeune et continue à vivre. Cette définition bien qu'assez déconcertante, nous amène plus ou moins à comprendre certaines réflexions auxquelles se prête Lyyli Belle. En effet, nous comprenons, par exemple, pourquoi elle parle de son père comme de quelqu'un qui part et qui revient :

Et papa déclare, lui :

- Le moment où je ne peux plus rester quelque part, je le vois arriver, et je ne réponds plus de moi.

Son regard déjà se fixe là où il ira. Il ne me voit plus.

- Mais pour revenir, dis-je, il faut bien partir, n'est-ce pas ? Cela ne fait rien.

Je poursuis sans qu'il m'entende : ça ne fait rien, je ne vais pas avoir de peine. Sans être mort, on oublie juste de vivre, mais nous sommes toujours ici, tu le sais et tu sais comment revenir. Si tu t'en souviens plus, appelle : tu verras, nous viendrons te chercher. Alors il ne faut pas avoir de peine, toi non plus.²⁷⁰

Si nous nous en tenons au discours de Lyyli Belle, nous dirons que les allers et retours de son père ne relèvent pas de la réalité ; il est plutôt question d'un voyage dans le temps qui est le fruit de son imagination. Elle s'imagine comme quelqu'un d'immobile et qui en le restant arrive à contrôler tout ce qu'elle veut. Parce qu'elle est « toujours ici », c'est-à-dire dans le lieu désiré et qui est celui de l'imaginaire, Lyyli

²⁶⁸ Nowotna M., *Le sujet, son lieu, son temps*, Paris, éditions Peeters, 2002.

²⁶⁹ *I.M.*, p. 19.

²⁷⁰ *I.M.*, p. 22.

Belle peut bien parler d'un père qui est près d'elle, comme elle peut parler d'un père qui est très loin d'elle. Et dans les deux cas, rien ne change car, que son père soit présent ou absent, le monde à ses yeux est toujours le même :

C'est ça, un papa ? Même le silence n'est pas le silence entre nous. S'il ne me parle pas : dans ma tête, n'empêche, je l'entends parler. Et lui aussi doit entendre dans sa tête comme je lui parle. Parle sans arrêt.

Même une fois parti, il n'est pas absent. Je le ressuscite en lui parlant. Il est loin là-bas où il retourne toujours mais il n'est pas perdu.²⁷¹

Ainsi, en se considérant comme quelqu'un d'immortel, Lyyli Belle va vouloir immortaliser toutes les personnes qu'elle voudrait voir, comme son père. En plus d'immortaliser les personnes qu'elle souhaite voir, elle immortalise aussi les moments de sa vie qu'elle ne veut pas oublier. Les allées et venues de son père sont donc liées au travail de sa mémoire, c'est-à-dire à ses souvenirs. Lyyli Belle en tant que « sujet parlant immortel » se joue du temps pour se permettre d'analyser toutes les situations qui peuvent survenir. En étant vieille, elle peut redevenir enfant pour mieux profiter du monde qui l'entoure :

Mon petit lit à barreaux d'avant, le lit où autant dire je suis née, se trouvait de l'autre côté de la porte noire, casé dans le passage : un espace qui fait un peu alcôve. Mais depuis que je suis ici, il n'y est plus. Seigneur, que suis-je devenue ? J'ai déjà oublié tout du temps d'avant. C'est sûr qu'il me faut au moins cet autre lit pour mes jambes allongées. Sans avoir besoin de me soulever, je les vois d'ici [...] On n'entend pas un bruit venir de l'autre côté, ils dorment bien dans leur chambre qui n'est qu'à eux maintenant. Mais moi j'ai la forêt de ce côté. Je peux, couchée, la caresser du regard, l'écouter. Pas eux.²⁷²

Lyyli Belle souligne nettement la différence qui existe entre elle et ses parents. Elle est capable « d'écouter », de « caresser » la forêt, ce que ses parents ne pourraient jamais faire. Elle déclare ne pas savoir ce qu'elle est devenue et confirme avoir oublié « le temps d'avant ». Mais en fait nous ignorons ce que représente réellement pour elle le « temps d'avant ». Elle parle de son lit où, comme elle le précise, elle est née ; et par la suite elle déclare que depuis qu'elle est « ici », le lit n'y est plus. L'expression « depuis que je suis ici » pourrait également signifier « depuis ma naissance » ! Lyyli Belle ainsi se décrit comme dans une situation complètement confuse. Tellement confuse que nous n'arrivons plus à situer ses dires ni dans le temps, ni dans l'espace.

²⁷¹ *I.M.*, p. 81.

²⁷² *I.M.*, p. 82.

Lyyli Belle est comme ce « sujet poétique qui est là pour biaiser cet idéal trop parfait. Son domaine est l'inattendu, le « hors normes », hors modèles. Il n'obéit pas aux paramètres et mesures, même spirituelles, même philosophiques. Alors le temps apparaît détruit et l'espace abîmé, invalide. »²⁷³ L'instabilité du temps que nous avons soulignée précédemment confirme davantage l'instabilité du sujet et vice versa. Le « nul part temporel » ne peut pas donner à Lyyli Belle la plénitude d'assumer son temps. Alors elle hésite et doute ; elle ne sait plus ce qu'elle est « devenue ». Par ailleurs, l'une des caractéristiques de Lyyli Belle est de se parler à elle-même. Elle dit entre autres :

Peut-on être heureux de ce qu'on a simplement ? Je me pose la question, à moi maintenant. Heureux des personnes qu'on a et de ce qu'on est ? Par exemple, le soleil s'affaire dehors, la profondeur de la maison nous enveloppe. J'ai mis ces fleurs dans leur vase sur le bord de la fenêtre pour lui. Il s'en est aperçu. Je l'ai vu. Que nous reste-t-il à savoir de plus, ou avoir ? Qu'on est soi entre soi ? Mais il y a toujours, de vous aux choses, de vous aux autres, un désert avec l'odeur chaude de ses sables.²⁷⁴

Lyyli Belle commence par se poser la question de la condition qui permet à une personne d'être heureuse. En lisant le début de cet extrait, le lecteur s'attend à ce que la narratrice réponde à la question ; il s'attend à l'une de ces deux réponses : « oui, on peut être heureux de ce qu'on a simplement » ou alors « non, on ne peut pas être heureux de ce qu'on a simplement ». Mais au lieu des deux possibilités, il en trouvera une troisième à laquelle il ne s'attend point ; Lyyli Belle répond par une autre question et enchaîne en donnant un exemple qui est loin de représenter une réponse adéquate à la question posée. Plus elle avance dans sa réponse, plus sa parole devient ambiguë. Ce que par contre nous pouvons retenir à partir de ses énoncés, c'est la référence qu'elle fait à son père. Mais en fait l'ambiguïté de sa parole reflète l'ambiguïté qui existe entre elle et son père. Que signifie l'énoncé : « Qu'on est soi et entre soi » ? ou l'énoncé « il y a toujours, de vous aux choses, de vous aux autres, un désert avec l'odeur chaude de ses sables » ?

Ce procédé d'écriture relève de ce que les linguistes appellent « la fonction d'incitation » : « Relève [...] de la fonction de l'incitation tout acte de communication qui transforme ou vise à transformer la réalité ou les êtres, qui vise à affecter le cours

²⁷³ Nowotna, M., op.cit., p. 31.

²⁷⁴ *I.M.*, pp. 22-23.

des événements ou le comportement des individus »²⁷⁵. Lyyli Belle, en effet, établit ses propres conventions. Le sens de ses propos ne doit pas reposer uniquement sur les mots qu'elle énonce mais aussi et surtout sur leur organisation grammaticale qui est porteuse de sens. Si nous revenons aux propos de Chomsky sur la distinction qu'il fait entre les deux notions, « performance » et « compétence », nous dirons qu'en ce qui concerne Lyyli Belle les problèmes de compétence ne se posent pas. Rappelons-le, d'après Chomsky, la compétence est « la connaissance que le locuteur-auditeur a de sa langue » et la performance est « l'emploi affectif de la langue dans des situations concrètes »²⁷⁶. Toujours d'après Chomsky, «Un enregistrement de la parole naturelle comportera des faux départs, des infractions aux règles, des changements d'intention en cours de phrase, etc. »²⁷⁷ Le locuteur peut donc générer, à partir d'un nombre fini d'unités, un nombre infini d'énoncés. Les mots que Lyyli Belle emploie sont bien les mots de la langue française et des mots qu'elle connaît, mais c'est l'agencement qu'elle en fait qui provoque la surprise chez le lecteur. Nous insistons sur le fait que Lyyli Belle maîtrise le sens des mots qu'elle emploie car lorsqu'elle ne comprend pas un mot, elle laisse parler son étonnement. Comme lorsqu'elle a rencontré son grand-père. Alors qu'elle voulait interpréter l'écriture du basilic, elle court vers son grand-père pour qu'il l'aide :

Sans m'embarrasser de vaines paroles, je lui raconte ce qui est arrivé à son compagnon le basilic [...]

- Il s'est surtout arrangé pour s'esquiver avant que je n'aie eu le temps de m'en rendre compte, dis-je pour finir.

- Les *atlals* ! s'exclame alors le vieux monsieur, la gorge serrée par l'émotion, ce qui de sa part me laisse tout ahurie.

- Les quoi ?

- Retourne là où tu as déposé la bête et lis ce qu'elle a écrit. Des *atlals*, à n'en pas douter. Va, fillette.²⁷⁸

Bien qu'elle ne comprenne pas ce que lui dit son grand-père, la fille va quand même adopter un certain comportement qui suggère qu'elle a fini par traduire à sa manière le mot « atlals ». Parce qu'elle n'arrive pas à interpréter l'écriture du basilic, elle décide alors de prendre la place de son grand-père qu'elle ne retrouve plus. Elle

²⁷⁵ Yaguello M., *Alice au pays du langage*, Seuil, Paris 1981, p. 25.

²⁷⁶ Chomsky N., *Aspects de la théorie syntaxique*, trad. Française, Seuil, Paris 1971, p.13.

²⁷⁷ Op.cit., p. 13.

²⁷⁸ *I.M.*, p. 159.

n'essaye point de le rechercher ; elle s'installe naturellement à sa place ; comme si elle s'attendait à son départ :

Aucune trace de sa présence ainsi loin que s'étende le désert.

Alors je prends sa place.²⁷⁹

Et il est fréquemment question pour elle d'inventer des mots et de les définir.

Comme par exemple le mot, « lops » :

*Les lops ? Ce sont des loups qui ne sont pas des loups, mais qui ressemblent à des loups. Rien que d'y penser ! Si on n'y veille pas. Heureusement, bleu, bleu, bleu, léger, léger est le ciel : il existe sans exister, une grande joie le soulève, une grande confiance. L'heure des lops peut attendre.*²⁸⁰

En comparant les deux mots « loups » et « lops », la fille-narratrice porte plus son attention sur la forme que sur le sens des mots. Effectivement « lops » ressemble à « loups » ; il suffit d'ajouter une voyelle au premier pour qu'il devienne identique au deuxième. Mais le problème qui se pose au lecteur n'est pas de savoir ce que signifie le mot « lops » mais plutôt son rapport avec le contexte. A peine finira-t-elle de définir le mot « lops » que Lyyli Belle s'amuse à faire se succéder des mots courants mais dont la composition est loin d'être lisible. Lyyli Belle parle du ciel, de sa légèreté, de la confiance, de la joie... Des mots que nous connaissons bien, pourtant nous n'arrivons pas à comprendre pourquoi associer le mot « ciel » à un mot comme « confiance » ! Mais en fait la narratrice n'explique pas le rapport qu'elle établit entre les mots car l'essentiel pour elle n'est pas de formuler des énoncés que tout le monde connaît. L'essentiel pour elle est de nous familiariser avec un certain vocabulaire qu'elle emploie pour nous permettre par la suite de saisir pourquoi elle l'emploie d'une manière ou d'une autre. Si, par exemple, nous nous en tenons au mot « ciel », nous nous rendrons compte que Lyyli Belle l'emploie souvent dans son vocabulaire et le place à chaque fois dans des contextes différents :

Mais l'espoir est capable de mourir et vous avec. Il faut alors savoir de quel côté se trouver. On peut interroger le ciel. Il ne sera pas forcément noir de nuages ; ça lui arrive, mais pas forcément. Prenez un morceau de ce ciel, bien net, bien propre. Mettez-le sur votre cœur, au moins pendant une journée. Il vous montrera la route.²⁸¹

Dehors un terrible soleil s'en prend à la forêt comme s'il avait l'intention de l'incendier. Le ciel est du bleu le plus effroyable qu'on ait jamais pu voir. Papa s'il était avec nous, n'aurait

²⁷⁹ *I.M.*, p. 160.

²⁸⁰ *I.M.*, p. 40.

²⁸¹ *I.M.*, p. 41.

pas contemplé ce ciel mais maman. Il l'aurait fait avec la sorte de ravissement que vous inspire quelqu'un venu d'un autre monde pour apporter à celui-ci un bonheur qu'il ne connaît pas.²⁸²

Et vous comprenez le ciel, les arbres à l'écoute dans le jardin que prolonge la forêt. La terre est si changeante avec toutes ses saisons et si pareille à elle-même. Un paysage endormi en vous, vivant de votre sang, de votre souffle, sûr de toujours repasser en vous.²⁸³

Nous pouvons retenir un point commun entre les trois passages : l'interpellation que fait Lyyli Belle du lecteur par son emploi du pronom personnel, « vous ». Elle nous interpelle et nous invite à chaque fois à interpréter avec elle le mot « ciel ». Le premier passage se présente comme une sorte de devinette et le lecteur se doit de trouver la solution afin de comprendre comment lire le texte de *l'Infante maure*. Il doit savoir quel est l'objet manquant qu'il doit substituer au mot « ciel ». Pour ce faire, il doit poursuivre sa lecture du texte. C'est en lisant le deuxième passage ci-dessus, qu'il verra que Lyyli Belle va comparer la clarté du ciel à l'attention qu'a son père pour sa mère. Cette comparaison va l'amener à montrer ce que peut signifier la rencontre de deux êtres venus de deux mondes différents ; cette rencontre, selon elle, est le bonheur même. Et enfin, dans le dernier passage, elle nous introduit en plein pied dans son monde par l'énoncé : « Et vous comprenez le ciel ». Nous devons noter que nous retenons le troisième passage des dernières pages du roman. Lyyli Belle a donc attendu la fin du roman pour nous dire ce qu'il faut comprendre par le mot « ciel ». Nous ne devons pas prendre le mot « ciel » dans le sens que nous lui accordons communément. Le mot « ciel » doit nous permettre de penser à plusieurs autres mots, à commencer par les « arbres », le « jardin », la « forêt ». Ces mots sont-ils des mots qui appartiennent également au vocabulaire qu'emploie fréquemment Lyyli Belle dans son discours. Le ciel constitue donc la page blanche sur laquelle Lyyli Belle inscrit ses mots ; il englobe tout le vocabulaire qu'elle utilise. Bien que les mots, « arbre », « jardin », « forêt » paraissent faire partie du même champ sémantique, Lyyli Belle donne à chacun d'eux un sens bien particulier. Commençons par le mot « jardin » :

Maintenant dans le jardin seul avec lui-même, un oiseau siffle, va se cacher autre part, puis attend. Il siffle, puis attend encore. De voir si quelqu'un se laisse attraper et lui répond ? Un jeu à lui ; ça dure un bon moment. Et plus rien. Silence. Ce silence écoute, bat comme un cœur. Le jardin se sent plus seul que jamais, un jardin de douleur. Il n'a qu'à s'en prendre à lui-même,

²⁸² *I.M.*, p. 107.

²⁸³ *I.M.*, p. 170.

à ces ombres qui s'agitent dans tous les sens. Jusqu'à quand seigneur ? De chaque côté, elles se rient de lui, de chaque recoin. Je n'y suis pas, moi, je n'y suis plus.²⁸⁴

Nous devons rappeler ce que nous avons dit précédemment sur le jardin et de son rapport avec le père de Lyyli Belle. En fait le jardin serait la « maison paternelle ». Dans ce passage, Lyyli Belle ne fait plus aucune différence entre le jardin et son père ; le jardin n'est pas la maison paternelle, il est le père lui-même. Le jardin est traité par Lyyli Belle comme une personne bien vivante. Cette personne vit dans la douleur car un être lui manque, et cet être est le père. En définissant de cette manière le jardin, Lyyli Belle va par la suite le distinguer de la « forêt », elle précise :

Je traîne dans le jardin [...] Des allées et, entre elles, des rosiers, des buissons ardents, de pins, des bouleaux, des places d'herbe rase, un jardin qui s'enfonce dans la forêt qui, elle, va se perdre au bout du monde. Le jardin sait qu'il est à moi ; pas elle.²⁸⁵

Le papa-jardin sait donc bien que Lyyli Belle lui appartient mais la forêt ne la connaît pas. Bien qu'elle personnifie « la forêt », Lyyli Belle ne lui donne pas la même considération que le jardin, cette dernière lui est étrangère, ce qui n'est pas le cas pour le jardin :

Je pense à cette forêt, une foule immobile, tout le temps là et en même temps pas là. C'est un autre monde, il ne connaît que lui-même, on dirait, et rien à part ça.²⁸⁶

Entre le jardin et la forêt, Lyyli Belle est « l'arbre » qui domine tout :

Non, elle ne peut pas savoir. Parce que je change d'arbre chaque fois. Parce que je me change en arbre. Elle voudrait que je descende. D'où ? Je suis cet arbre. Je vois mieux la vie avec mes feuilles. Autant de feuilles. Et aussi bien, je touche l'air avec mes feuilles. Autant de feuilles, autant de mains, autant d'yeux [...] Sur mon arbre, je grimpe aussi haut que possible, je m'arrache la peau des mains, des genoux, des pieds.²⁸⁷

En parlant de sa mère, Lyyli Belle explique pourquoi cette dernière en la cherchant n'arrivera jamais à la retrouver. Elle est désormais comme un « arbre » qui arrive -avec ses feuilles- à mieux profiter de la vie, car les feuilles sont pour elle comme des yeux qui l'aident à mieux voir ce qui l'entoure. Les feuilles sont aussi comme des « mains », avec lesquelles elle arrive à s'emparer de tout ce qu'elle veut, de toute la nature qui l'entoure. Il arrive même à la fille-narratrice de parler à son propre arbre, comme si elle se parlait à elle-même :

²⁸⁴ *I.M.*, p. 30.

²⁸⁵ *I.M.*, p. 50.

²⁸⁶ *I.M.*, p. 82.

²⁸⁷ *I.M.*, pp. 39-40.

Mon arbre, n'es-tu pas fatigué de me porter ? Je n'entends plus maman appeler. Donc pas besoin de descendre. Je suis encore couverte d'épines sur la peau avec cette histoire qui n'a pas de fin. C'est à se demander si une personne est un hérisson dont les piquants poussent en dedans. Toujours la même histoire. Oh, bête qui te serres contre moi, bête aux yeux d'ambre transparent et, au fond, d'une lumière noire à donner le vertige, bête d'amour qui n'auras jamais une larme, tu le sais : papa ne viendra plus.²⁸⁸

Elle convoque la « bête » pour lui exprimer son désarroi, pour lui exprimer son désespoir de ne plus pouvoir voir son père. Remarquons dans le passage comment Lyyli Belle déclare tout simplement : « C'est à se demander si une personne est un hérisson ». Une phrase qui à nos yeux n'a pas de sens mais qui aux yeux de Lyyli Belle a au contraire tout son sens, car selon elle il faut le rappeler, c'est l'être qui parle pour les choses : « Il n'y a que nous qui parlons, et parlons pour les choses ». Ainsi le mot « personne » peut signifier « hérisson » comme il peut signifier autre chose. D'ailleurs, cette règle fait partie des règles de la parole de Lyyli Belle. Précédemment, nous avons vu comment « papa » peut avoir comme mot synonyme le mot « jardin ». « Papa » a un autre synonyme :

Papa, lui, ne bougera pas de là-haut, il est le ciel au-dessus de nous. Le ciel qui recouvre tout. S'il me regardait seulement de son ciel comme une fleur éclose de ce matin.²⁸⁹

« Papa » est un « jardin », « papa » est le « ciel » ; nous voyons bien que les mots que Lyyli Belle considère comme synonymes du mot « papa » sont loin d'être des mots que nous pouvons associer à un être humain. En associant ainsi des mots qui n'ont rien en commun, Lyyli Belle veut effectivement montrer que les mots seuls n'ont aucun sens ; c'est celui qui les emploie qui doit leur donner un sens. En saisissant cette règle, que Lyyli Belle met en place, le lecteur pourra se familiariser avec le discours du texte de *l'Infante maure*. En effet, il comprendra qu'il ne doit en aucun cas chercher le sens du texte à partir des règles qu'il connaît ; désormais, pour saisir un certain sens du texte, il doit se fier aux règles du texte lui-même ou plutôt aux règles que Lyyli Belle utilise pour écrire son texte. Nous pouvons également retenir à partir des caractéristiques de la parole de Lyyli Belle une caractéristique que nous pouvons appeler « l'effet miroir ». Les linguistes appellent cet effet « les oppositions en miroir », « qui se délimitent mutuellement (relations de réciprocité) parent/enfant, dessus/dessous, gauche/droite...

²⁸⁸ *I.M.*, p. 112.

²⁸⁹ *I.M.*, p. 29.

et permettent des énoncés « en miroir »²⁹⁰. Chez Lyyli Belle le monde est loin d'être homogène, tout est renversé, tout est à l'envers :

Mais le monde, c'est regrettable à dire, change de visage sans prévenir. Ce qui est devant vous se met subitement derrière, ce qui est ouvert se ferme ; blanc se fait noir, près se fait loin. Je suis au milieu de tout ça.²⁹¹

A des moments, on voudrait faire retourner le monde en arrière, et reprendre les choses où elles en étaient. Ou le mettre alors sens dessus dessous et voir ce qui va se passer. Ou se coucher sur ce dessus qui est maintenant dessous.²⁹²

Il arrive fréquemment à Lyyli Belle d'employer le mot « monde » et de le définir. Le monde qu'elle définit est désormais son monde. Dans celui-ci, les « contraires » n'existent pas, le noir, c'est le blanc ; l'arrière, c'est l'avant ; le dessus, c'est le dessous... Ainsi, si pour le lecteur ce monde apparaît comme hétérogène, pour Lyyli Belle, il est tout à fait homogène. Même l'opposition enfant/parent se voit disparaître pour elle :

Papa avec qui nous sommes allés à trois, lui, moi et le secret, faire un tour là-bas, au pays des morts. Je dis bien avec lui. Parce que, m'observant tous les jours dans la glace, c'est lui que je découvre. Je lui tiens compagnie, et je le garde en plus. Si je le perds de vue, il est perdu où qu'il soit. Le sait-il ? Peut-être. Ou peut-être non. Je garde le jardin, je garde la maison, je garde la forêt et le ciel : comme il les connaît.²⁹³

Habituellement, lorsqu'une personne se voit dans une glace, c'est son double qu'elle observe. Pour Lyyli Belle, ce n'est pas ce qui arrive ; lorsqu'elle se met devant une glace, c'est son père qu'elle découvre ; son père est donc son double. Comment cela peut-il arriver ? Lyyli Belle le dit elle-même, il s'agit d'un secret qu'elle partage avec une seule personne, son père, son double. Cette remarque demande à être développée, nous y reviendrons plus tard. Nous avons montré que Lyyli Belle propose comme synonymes du mot « papa », les mots « ciel » et « jardin ». Dans ce passage, l'emploi qu'elle fait des deux mots est différent ; le « ciel » et le « jardin » se voient séparés du mot « papa » mais pas totalement. « Papa » n'est pas le ciel et n'est pas non plus le jardin ; mais ce sont deux mondes « qu'il connaît ». Encore une fois, Lyyli Belle nous donne la preuve qu'elle peut donner aux mots le sens qu'elle souhaite, « elle parle pour les choses ». Des mots avec lesquels elle invente même une chanson :

²⁹⁰ Yaguello M., op.cit. p. 187.

²⁹¹ *I.M.*, p. 112.

²⁹² *I.M.*, p. 113.

²⁹³ *I.M.*, pp. 113-114.

Jardin, mon jardin où mûrit l'été. Ciel, mon ciel où nagent les oiseaux. Bouleau, mon bouleau comme un cheval devant la maison. Automobile, automobile quand des fois tu passes. Fleurs, fleurs qui poussez sans bruit. Dites pourquoi la petite fille dans l'arbre chante. Si vous le savez, dites pourquoi et pourquoi.²⁹⁴

« Jardin », « été », « ciel », « oiseaux », « bouleau », « cheval », « maison », « automobile », « fleurs », « arbre », autant de mots communs que Lyyli Belle emploie mais dont l'association est surprenante. Arrêtons-nous sur la comparaison qu'elle fait entre le « bouleau » et le « cheval ». Nous voulons citer la définition exacte du mot « bouleau » que nous retenons du dictionnaire, *Le Petit Robert*, pour montrer que le choix de ce mot n'est pas hasardeux : « Bouleau : Arbre des sols sableux, des régions froides et tempérées, à petites feuilles, dont le bois est utilisé en ébénisterie et pour la fabrication du papier ». Un arbre qui pousse dans un sol « sableux » et dans des régions « froides ». Ce sont bien des mots, « sable » et « froid », qui nous font penser à l'association fréquente que fait Lyyli Belle entre le sable et la neige. Elle choisit donc le mot « bouleau » pour encore une fois faire rencontrer les deux mondes auxquels elle appartient le « Nord » et le « Sud ». Ce monde représenté par « le bouleau » se trouve juste à côté de la maison où elle habite. Il est comme un cheval, c'est donc un monde qui n'est pas stable ; ce n'est pas Lyyli Belle qui change de place pour visiter ce monde, c'est lui-même qui va et qui revient. Comme vont et reviennent tous les éléments qu'elle parcourt des yeux :

Papa, lui, qui est reparti, s'est perdu. Il ne me reste donc que maman. Dans la maison, l'eau sans voix, tranquille tout en faisant qu'aller et venir et, cela même, avec des précautions. Le jardin aussi, elle le parcourt à pas étouffés, eau qui arrive sans crier gare, elle est là. S'agirait-il d'ouvrir ou de refermer une porte, elle s'y prend avec la prudence d'une personne qui se sentirait surveillée. On la regarde faire, la respiration en suspens. Nous vivons ainsi.²⁹⁵

Parce que son « papa » est absent, Lyyli Belle ne peut plus rien décrire dans le monde dans lequel elle se trouve. Tout ce qu'elle arrive à décrire, c'est « l'eau », un élément aussi transparent que le vide.

I-2- Bavarder, c'est dire :

²⁹⁴ *I.M.*, p. 114.

²⁹⁵ *I.M.*, p. 118.

C'est dans ce monde rassemblant « jardin », « forêt », « ciel » et « eau » que le père-narrateur du texte de *Neiges de marbre* inscrit ses souvenirs. Mais, si dans *l'Infante maure*, celle qui parle, c'est-à-dire Lyyli Belle, se désigne par le pronom personnel « je », dans *Neiges de marbre*, le problème de l'identification du sujet apparaît dès les premières pages du roman :

... l'individu qui dit, Je. Lui, c'est moi. Je le suis autant qu'un autre, que n'importe qui. Ma vie en rend compte ou, si on veut, en répond.²⁹⁶

Celui qui dit, Je, aveugle allant d'obstacle en obstacle, se cognant à l'un, se cognant à l'autre, prenant appui sur l'un, sur l'autre, trébuchant et tombant dans toutes les frontières²⁹⁷

Nous voyons qu'il existe un glissement au niveau des pronoms personnels, un passage du « il » au « je ». Si nous nous référons aux analyses linguistiques, nous retiendrons que les deux pronoms personnels, « je » et « il », relèvent de deux plans d'énonciations différents, l'histoire et le discours. Or, celui qui parle dans le texte de *Neiges de marbre* se désigne par les deux pronoms. Il réclame donc son dédoublement ; un dédoublement qui a une influence considérable sur la difficulté de saisir ce qui relève de l'histoire et ce qui relève du discours dans le texte. En effet, si les linguistes insistent sur la différence qui existe dans les caractéristiques qui distinguent les deux modalités d'énonciation, dans le texte de *Neiges de marbre*, cette distinction semble être sans importance pour son auteur. Le sujet parlant incite le lecteur à s'interroger sur son identité. Au départ, il comprendra qu'il s'agit d'un père qui s'appelle Borhan. Un père qui est à la recherche de sa fille perdue. La fille, parce qu'absente entraîne le père à essayer de se remémorer le passé. C'est en fait à travers les souvenirs de sa fille-enfant que le père arrive à parler. Plusieurs fois dans le texte, il rend compte de ce que lui procure Lyyli :

Lyyli [...] Elle se prépara, se jeta sur moi, une chose aussi dont elle raffole, dont elle ne voudrait jamais se priver quand c'est possible. Et elle recommença, ce jour là, je la reçus de nouveau dans mes bras. Que de fois ! A ce moment, et je n'en crus pas mes yeux, je remarquai à travers la grille les mûres, violettes, certaines, blanches les autres, qui mouchetaient la pelouse du square, en faisaient un tapis d'orient. L'enfant qui dormait en moi se réveilla de son profond sommeil, les yeux brillants, il retrouva à l'autre bout d'une route d'éternité une route poussiéreuse et d'hystérie d'un soleil déchaîné.²⁹⁸

²⁹⁶ *N.M.*, p.11.

²⁹⁷ *N.M.*, p. 25.

²⁹⁸ *N.M.*, pp. 177-178.

Mais là-bas, c'était là-bas. Il n'empêche. En ce même jour deux enfances se rencontrèrent, l'une, celle de Lyy, redescendant, ou la mienne remontant vers elle.²⁹⁹

Le père fait référence à sa fille qu'il imagine près de lui pour ensuite se rappeler de sa propre enfance. Celle-ci lui permet de construire de nombreuses autres images qui composent son texte. Jean Claude Vareille écrit à ce propos : « Ainsi marcherait le créateur : guidé par l'enfant qui l'habite, il tâte le sol de sa canne, laissant sur la page quelques traces d'un phénomène autrement plus complexe [...] Ou encore : si l'écriture, nécessairement, consiste en une opération de mise à plat, cette dernière n'est jamais que le reste d'un volume temporel et psychique que l'on ne peut décrypter partiellement qu'à l'expresse condition de voir que les mots, quoique pris dans un continuum linéaire, ne se situent pourtant pas tous à un niveau identique, mais, au contraire, obéissent à des codes ou à des réseaux différents qui créent des résonances polyphoniques. »³⁰⁰

J.C. Vareille rend compte de la complexité de l'écriture en la reliant à l'enfance. Autrement dit, il explique que tout écrivain ne peut s'empêcher, dans son acte d'écrire, de se référer à son enfance. Dans *Neiges de marbre*, le recours à l'enfance est assez complexe car le père-narrateur, quand il veut se rappeler de ses souvenirs d'enfance, se réfère à un personnage non pas masculin mais féminin, celui de sa fille. Ceci rend plus difficile la définition de l'écriture du texte de *Neiges de marbre*. Plus difficile car le lecteur aura affaire à un sujet de l'écriture qui est masculin et féminin en même temps. Le « reste d'un volume temporel et psychique » représente dans le texte les souvenirs qui sommeillent dans l'esprit du père-narrateur ; souvenirs rassemblant à la fois les moments qu'il a vécus avec sa fille et les moments qu'il a vécus lui-même en étant enfant. Le père, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, arrive dans une certaine mesure à exprimer l'histoire ou les histoires de sa vie avec sa fille. Mais ce qu'il n'arrive pas à exprimer ou ce que le lecteur n'arrive pas à déceler de manière claire ce sont tous ces moments qui représentent sa propre enfance. En effet, c'est à travers des bribes d'indices que le lecteur arrive à se rendre compte que le scripteur est « à la recherche d'un temps perdu », celui de sa propre enfance. Un temps qu'il arrive à ressusciter grâce à un personnage, celui de sa fille. C'est ce qui nous permet de dire, avec Vareille, que les mots du texte de *Neiges de marbre* obéissent

²⁹⁹ *N.M.*, p. 179.

³⁰⁰ Vareille J-C., *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Librairie José Corti, Paris 1989, p.

effectivement à des « réseaux différents » qui permettent la création de « résonnances polyphoniques ».

Le scripteur a cette volonté de retourner vers un temps très lointain, un temps certes perdu mais qui le pousse à se tourner vers lui-même et de s'isoler du monde extérieur. Cet isolement va lui permettre d'exprimer ses sentiments et de réfléchir sur l'avenir de son « moi » et plus précisément son « moi profond ». Ce moi profond va trouver son répondant, l'« Autre » ; un Autre qui est présent pour des raisons que le scripteur trouve nécessaires pour parler ou se parler à lui-même. En effet, celui qui dit « je » insiste sur son envie de parler et de son incapacité de se taire. Cela implique que son seul but est de se faire écouter ; il refuse d'écouter autrui. L'Autre est pour lui une personne qui ne peut être présente qu'en écoutant ce qu'il dit ; autrement, elle serait absente. Le texte de *Neiges de marbre* apparaît ainsi comme un long discours d'un « je » qui réclame sa présence et qui de ce fait réclame l'absence de l'Autre. Il « ne manque pas de dire qu'il n'est qu'un bavard, et au fond ne dit jamais rien, soit pour devancer et détonner le grief, soit pour un besoin de s'identifier à une parole sans identité, comme s'il désirait annuler son rapport à autrui dans le moment où il le fait exister, en rappelant (implicitement) que s'il se confie, c'est par une confiance inessentielle, adressée à un homme inessentiel, par le moyen d'un langage sans responsabilité et qui refuse toute réponse »³⁰¹

Nous voulons, avec M. Blanchot, répondre à une question que nous nous posons : que représente l'Autre pour celui qui dit « Je » ? L'Autre est présent et absent en même temps. L'Autre est présent parce que le narrateur le fait exister ; cette existence est logique car il est convenu que lorsqu'on parle, on s'adresse à une personne. L'Autre est aussi absent car il ne parle pas. D'ailleurs, si nous analysons le texte de *Neiges de marbre* dans sa globalité, nous nous rendrons compte qu'il n'existe pas de dialogues entre le narrateur – qui est le personnage central- et d'autres personnages. Nous repérons une exception où le narrateur s'adresse à un personnage, c'est lorsqu'il se rend à un restaurant ; le « garçon » lui parle et le convie à prendre une table pour une seule personne :

-C'est une table pour quatre personnes.

-Oui, quatre. Et bien ?

³⁰¹ Blanchot M., *L'Amitié*, éd. Gallimard, Paris 1971, p.142.

-Vous êtes seul.

-Comment.

Je me rends compte alors qu'il dit vrai. Je suis seul. Je ne l'étais pas tout à l'heure, et maintenant je le suis, -ai-je bien fait mon compte ? Mais qui, à aucun moment, qui d'entre nous est jamais seul ? Lui, sensible à ma perplexité redouble de prévenance, me prie de l'accompagner à l'étage supérieur.³⁰²

En déclarant, « Je suis seul. Je ne l'étais pas tout à l'heure », le narrateur nous permet de donner une définition assez particulière de la solitude. En effet, nous voyons à travers l'extrait ci-dessus que c'est lorsque le « garçon » s'adresse au narrateur que celui-ci se considère seul, or, c'est le contraire qui aurait dû se produire. Autrement dit, c'est une fois que le « garçon » s'adresse à lui, que le narrateur ne doit plus se considérer comme seul. Cet exemple nous invite davantage à dire que le narrateur s'adresse, tout au long du texte de *Neiges de marbre* à une non-personne ou comme le dit M. Blanchot à un double, « ... l'autre, aux côtés du parlant infatigable, n'est plus vraiment un autre ; c'est un double ; ce n'est pas une présence ; c'est une ombre, un vague pouvoir d'entendre, interchangeable, anonyme, l'associé avec qui l'on ne forme pas société... »³⁰³ Un double, une ombre, un homme inessentiel, l'associé avec qui l'on ne forme pas société..., toutes ces expressions définissent cet Autre auquel s'adresse Borhan, un scripteur qui veut combler son moi grâce à un Autre qui lui permet de parler de tout et de rien. Mais c'est dans cette suite d'énoncés qui composent le texte de *Neiges de marbre*, que se dessine l'avenir d'un sujet, un sujet en procès, l'avenir d'un sujet qui dans un monde illusoire perçoit le temps passé. Ce monde illusoire ne peut être accessible pour le père que s'il accepte de jouer le jeu et de s'y perdre. Pris par l'instabilité de ce monde, il a l'impression d'avoir trouvé la solution qui lui autorise un retour vers un passé qui n'appartient qu'à lui. La solution est de se servir du personnage de sa fille pour faire de lui un personnage particulier qui est là pour lui faire vivre des sensations inédites ; inédites parce qu'elles relèvent de l'insolite, de ce monde qu'on qualifie d'impalpable, de fuyant parce qu'imaginaire.

Penser à une fille absente et présente en même temps permet au scripteur de se complaire dans sa solitude ; il accepte la présence de l'autre mais ne communique pas avec lui. L'autre n'est qu'un prétexte qui lui permet de se parler à lui-même ; il s'agit

³⁰² Idem., p. 142.

³⁰³ Blanchot M., *l'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 142.

donc comme d'une ombre qui est là devant lui et qui est prête à l'écouter, et cette ombre va prendre une forme, celle d'une fille, sa fille absente dans la réalité mais présente dans l'esprit de celui qui dit « je », Lyy1 :

Lyy1, le lendemain au réveil. Le narrateur voudrait-il se taire, sa voix, la voix qui dit, Je, n'en continuerait pas moins toute seule. N'en parlerait pas moins comme à soi seule. Mêmes bonnes dispositions. Je la porte à table et, toujours mêmes bonnes dispositions, elle ne résiste pas, ne cherche pas à faire diversion et vouloir n'importe quoi. [...] Si je lui dis quelque chose, elle m'écoute, elle écoute cette chose que je lui dis. Elle tient à me le montrer [...] Elle n'ignore pas à quel degré je l'aime et comme je l'admire. L'air entre deux airs qu'elle ne peut s'empêcher de prendre le prouve, il parle pour elle.³⁰⁴

Lyy1 est comme cet « air entre deux airs », un air que le narrateur voudrait respirer pour être prêt à parler. Il ne parlera pas à sa fille mais *pour* sa fille. La fille n'est pas convoquée par le père seulement pour lui permettre de se faire écouter, elle lui sert aussi d'objet, il veut lui-même parler à sa place. Pouvoir parler à la place de sa fille signifie pour lui réaliser un désir. Mais ceci ne le comble pas ; il veut aller plus loin, il veut former avec sa fille un couple, et ce couple serait tellement complice qu'on aurait l'impression de voir qu'un seul être, un seul sujet :

Il dit, je ne sais pas pourquoi ; son désir était doublé d'un autre désir au revers : celui d'une union, d'une jonction remontant au point de départ à partir du point de rencontre, une nouvelle chevauchée en arrière, un désir à vous changer en ombre errante jamais comblée et qui cherche partout.³⁰⁵

Même la jonction avec un autre être ne satisfait pas complètement le père. Certes, selon lui, c'est cette union, unique en son genre, qui fait de lui une ombre capable de se trouver partout où elle veut. Mais se retrouver dans l'espace est chose facile, ce qu'il souhaite, c'est de se perdre sans arrêt dans cet espace qui n'a pas de limite. Le père est comme cet être qui en cherchant sa terre, se cherche lui-même ; parce qu'il ne se retrouve pas, ni dans le temps, ni dans l'espace, le père préfère alors rester sans nom, sans identité. La seule identité qu'il reconnaît est celle de son ombre. Une identité qui va lui permettre d'user du langage selon ses besoins. En effet, parce que le scripteur se considère comme une « ombre », il va laisser libre cours à ses pensées et va donner lieu à une pluralité d'énoncés qui sont le propre de ce qui peut advenir d'une « ombre ». Expliquons à partir d'exemples, le père écrit, en parlant de sa fille :

³⁰⁴ *N.M.*, p. 47.

³⁰⁵ *N.M.*, pp. 47-48.

Elle m'écoute de tous ses yeux.³⁰⁶

Je t'entends ma fille ; ce que tu dis est tout à fait clair. Et quand bien même ce ne le serait pas, ton regard parle pour toi.³⁰⁷

Dans les deux énoncés, le père fait confondre deux types de communication, celle de la parole et celle du regard. Il est clair que ces deux types de communication n'ont rien en commun, car comment peut-on écouter un regard ? Ces deux énoncés à eux seuls nous conduisent à dire davantage que nous nous confrontons, dans le texte de *Neiges de marbre*, à un sujet qui réclame son originalité ; un sujet qui parce qu'il se définit comme une ombre se permet de lui soustraire toutes ses caractéristiques ; l'ombre est synonyme d'image, d'obscurité, de trace... Lyyl est le prétexte qui permet au sujet écrivant de s'approprier tout ce qu'un être ordinaire ne peut s'approprier. En se remémorant une discussion qu'il a eue avec sa fille, le père écrit :

Lyyl se tourne vers moi.

- Encore une chose. Es-tu capable d'entendre l'herbe pousser, toi ? L'herbe ou les fleurs.
- Je n'en suis pas certain.
- Eh bien, moi si.
- Comment ça ?
- C'est l'été surtout, comme en ce moment, avec les fenêtres ouvertes sur la nuit. Couchée, je les entends pendant qu'elles grandissent. C'est comme le soupir qu'on pousse en s'étirant. J'écoute leur joli petit bruit et je leur dis dans mon cœur : « Allez, les herbes, les plantes, et vous aussi les arbres, courage ! Vous rendrez la terre plus belle ! » A la fin, je m'endors avec leur musique dans les oreilles, et les mots deviennent sourds et muets. Mais il faut que les fenêtres soient ouvertes et qu'il n'y ait pas de vent. Sinon, impossible de les entendre. Tu ne sais rien de tout ça.³⁰⁸

Nous voyons à travers cette conversation que c'est la fille qui mène le discours, elle a pour rôle d'expliquer à son père la procédure qu'il doit suivre pour qu'il soit capable d'écouter la nature ; alors qu'elle donne les explications à son père sur ce qui lui faut faire pour écouter la nature, elle laisse échapper une règle du discours qui lui est propre : « les mots deviennent sourds et muets ». Cet énoncé est sans nul doute retenu par le père car lui-même, en se définissant comme une ombre, peut considérer les mots

³⁰⁶ *N.M.*, p. 19.

³⁰⁷ *N.M.*, p. 19.

³⁰⁸ *N.M.*, p. 163.

comme sourds et muets ; pour lui, les mots seuls ne peuvent pas traduire toutes ses pensées ; il a besoin d'autres moyens discursifs pour apaiser, ne serait-ce qu'en partie, son malaise qui l'empêche de vivre. D'ailleurs, il ne s'attarde pas à mettre en application les conseils de sa fille, juste après l'extrait relevé ci-dessus, il déclare :

Cette déclaration achevée, à son tour elle se sauve, me laisse là. Elle s'en est allée retrouver sa grand-mère, je la vois s'accroupir pour observer son travail. Elle lui donnerait déjà des conseils que je n'en serais pas autrement surpris. Et toi, ton œil ouvert, tranquille tu te prête à ce qui au-dehors t'invite. Tu ré pares, tu es probablement en train de réparer en compagnie de Lyyll la déchirure du temps depuis ton enfance.³⁰⁹

Les conseils de Lyyll intéressent le sujet écrivant car ils lui permettent de réaliser son désir principal, celui de « réparer le temps » ; remarquons comment le père insiste sur le verbe « réparer » en le répétant deux fois. « Réparer le temps » signifie pour le père le retour vers le passé et un passé très lointain, celui de son enfance. Comme sa fille, le père souhaite communiquer avec sa grand-mère qui sera là pour lui donner des conseils. Le retour au passé est donc très important et très significatif pour le père ; il ne s'agit pas seulement d'une nostalgie. Pour lui, il est nécessaire de se souvenir des moments de son enfance avec tous ce qu'ils véhiculent car ils le conduiraient à se définir en tant que sujet. Se remémorer le temps passé est une condition sine qua non pour le père pour s'identifier en tant que sujet. Plusieurs fois dans le texte, le père fait référence à un personnage qu'il associe à un autre monde, un monde dans lequel il ne setrouve pas mais auquel il aspire, nous en retenons quelques exemples :

Mais là-bas, sur le continent qui reste le mien, pour combien de temps encore : sans me reconnaître autant de science, je suis instruit des noms aussi, de même que je suis du nom d'une qui se meurt couchée là-bas dans son lit, parée là-bas de ses bijoux les plus beaux, de ses robes non moins belles et ce sera son lit de mort. J'ignorai quand, j'ignorai comment, mais je sais. Que quelqu'un en vienne à disparaître d'une minute à l'autre, cela ne s' imagine pas, ne peut s'imaginer, la pensée se fait aveugle.³¹⁰

Est-ce la fille que je souhaitais avoir ? Elle me l'a posée, elle, et maintenant je m'interroge : exprimait-elle une inquiétude [...] Et si cette question en dissimulait une autre : « Es-tu, toi, le père qu'il me fallait, dont je voulais ? [...] Alors j'en formulerai une pareille : « Es-tu, toi la mère qu'il me fallait, dont je voulais ? » Question que j'adresse à celle qui se meurt là-bas...³¹¹

³⁰⁹ *N.M.*, p. 163.

³¹⁰ *N.M.*, p. 76.

³¹¹ *N.M.*, p. 118.

Le père relie sans condition son passé au personnage de sa mère ; les extraits ci-dessus montrent que le père a su garder une image stable de sa mère, une femme allongée sur un lit et qui attend la mort. Il faut préciser, au passage, que nous retrouvons cette même description dans d'autres passages du texte. Le père ne donne pas d'autres descriptions, plus détaillées, sur sa mère ; l'énoncé, « elle se meurt là-bas » ponctue le texte comme pour lui donner un certain mystère, une certaine énigme qui demande à être résolue. A priori cet énoncé ne semble pas avoir de l'importance par rapport à l'ensemble du texte, pourtant, il reste très significatif pour son énonciateur, car c'est cet énoncé en question qui déclenche en lui cette envie de parler de lui-même dans le passé, le père-enfant trouve sa place et s'exprime..., « la voix cherche des événements plus loin que là où peut remonter la mémoire. »³¹² Les événements les plus lointains que le père garde en mémoire sont désormais ceux de son enfance. Et dès qu'il se rappelle d'un événement, il ne s'empêche pas de nous en faire part :

L'enfant qui dormait en moi se réveilla de son profond sommeil, les yeux brillants, il retrouva à l'autre bout d'une éternité une route poussiéreuse et l'hystérie d'un soleil déchaîné. Il courait dans cette fournaise, non pas seul : en compagnie de trois ou quatre garnements [...] Des garnements comme lui. Ils couraient, aussi comme lui, vers les seuls arbres plantés dans la plaine tels des cœurs d'ombre. [...] Ces arbres étaient des mûriers. Ils le savaient. Des mûriers montant jusqu'au ciel quand on se trouvait dessous, grands comme les arbres du paradis d'Adam. Ils venaient pour ça. Lit de poussière, la route s'étoilait de fruits sur lesquels eux, des étourneaux véloces, fondirent. Les gens disaient, je me rappelle : « Pour les mûres, tu mourras ; pour les cerises tu te feras couper la tête. »³¹³

En essayant de restituer le passé, le père se laisse aller dans son imagination ; il décrit les événements vécus comme s'il s'agissait d'un monde merveilleux au point où nous n'arrivons plus à distinguer ce qui relève du vrai (réel) et ce qui relève du faux (imaginaire). Le père est émerveillé par ses souvenirs d'enfance au point de les relater avec beaucoup d'émotion, de sentiments. Le scripteur est comme ce rêveur éveillé qui, assis sur une chaise, voit défiler des scènes de sa vie ; des scènes où se mélangent diverses images pour donner naissance à un texte qui n'a pour règles que ses propres lois ; un texte tourné entièrement vers l'expression. La « voix » qui parle ne veut désormais pas se « taire » pour ne pas se laisser abattre par le vide. Car, c'est en effet, le sentiment de vide que ressent le père parce qu'il est seul. La vocation d'une écriture

³¹² *N.M.*, p. 31.

³¹³ *N.M.*, p. 178.

ournée vers l'expression, nous dit Arnaud Rykner est d' « interdire le silence, d' « interdire la venue de l' « Autre » dans la langue »³¹⁴ Cela veut dire que s'il y a bien un objectif précis que le scripteur veut atteindre, c'est celui de se soulager et pour ce faire il trouve le moyen idéal, celui de parler. Mais se soulager de quoi ? Nous pouvons déjà donner une première réponse à cette dernière question : le père veut oublier qu'il a perdu sa fille, il veut donc sans arrêt s'exprimer pour oublier ce malheureux événement. Cette réponse n'est qu'une possibilité parmi d'autres, nous y reviendrons plus loin dans notre travail.

I-3- Le mot, expression du Même et de l'Autre :

Pour définir le langage, Lyli Belle déclare utiliser des mots pour parler pour les choses. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* n'en donne pas tout à fait la même définition mais énonce des propos qui vont presque dans le même sens :

Le mot torche ; le brandir devant le mur de la séparation ou du retrait... Décrire le visage de l'autre, pour maintenir son image ; persister à croire en sa présence, en son miracle. Refuser la photographie, ou toute autre trace visuelle. Le mot seul, une fois écrit, nous arme d'une attention grave.³¹⁵

Le mot, seul, n'a aucun sens, c'est une fois écrit qu'il prend tout son sens et qu'il donne à son locuteur la place qui lui revient, c'est-à-dire celle qui fait de lui quelqu'un qui détient le pouvoir, le pouvoir du sens. Mais pour arriver à détenir ce pouvoir, nous dit la narratrice, ce locuteur doit « maintenir son image ». Mais qu'est-ce que l'expression « maintenir son image » signifie ? Si celle qui dit, « je », déclare qu'elle essaye de maintenir son image, cela signifierait-il qu'elle se sent en danger ? Elle prend conscience que si elle perd son image, elle n'arrivera plus à se distinguer des autres, qui sont différents d'elle. Pour être sûre de ce qu'elle énonce, il lui faut donc croire en sa présence. Et pour aboutir à un tel résultat, elle se doit d'écrire. Car « le langage a [...] pour nature première d'être écrit. Les sons de la voix n'en forment que la traduction transitaire et précaire [...] et la vraie Parole, c'est dans un livre qu'il faut la

³¹⁴ Rykner A.

³¹⁵ A.F., p. 92.

retrouver. »³¹⁶ La narratrice connaît un fait essentiel, celui qui lui certifie que l'écriture est ce qui lui permettra de se distinguer comme un sujet à part entière. C'est de cette façon qu'elle pourra se construire une image qu'elle s'appropriera par la suite.

Une autre question se pose à la narratrice ; s'il faut écrire, comment le faire ? Ecrire dans sa langue maternelle est une chose mais écrire dans une langue étrangère est une autre chose. Ainsi, pour maintenir son image, l'écriture seule ne suffit pas à la narratrice. Il faut que, tout en écrivant, elle « décrive le visage de l'autre » ; autrement dit, il lui faut tout d'abord reconnaître l'Autre pour pouvoir s'en distinguer par la suite. Pour pouvoir se concilier avec elle-même, la narratrice décide alors de donner sa propre définition du langage :

Le commentaire, anodin ou respectueux, véhiculé par la langue étrangère, trouverait une zone neutralisante de silence... Comment avouer à l'étranger, adopté quelquefois en camarade ou en allié, que les mots ainsi chargés se désamorçaient d'eux-mêmes, ne m'atteignaient pas de par leur nature même, et qu'il ne s'agissait dans ce cas ni de moi, ni de lui ? Verbe englouti, avant toute destination.³¹⁷

Une fois qu'elle se distingue de l'Autre, la narratrice souligne que les mots étrangers seuls n'ont aucune influence sur elle, et cela non pas parce qu'ils appartiennent à l'Autre mais parce qu'une fois écrits, les mots n'appartiennent plus à personne, ni à elle, ni à l'Autre. Ils appartiennent désormais au livre. En fait, la narratrice ne donne pas la définition de n'importe quel langage mais la définition d'un langage bien précis, le langage littéraire. Elle veut écrire pour rendre sa propre vie, la vie des femmes algériennes et la vie de son pays comme éternelles. Elle veut être comme ce poète qui « sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond, qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses. »³¹⁸ Cet autre discours plus profond, la narratrice ne le retrouve pas dans la langue étrangère mais dans la langue du coran :

Je me souviens combien ce savoir coranique, dans la progression de son acquisition, se liait au corps [...] Le savoir retournait aux doigts, aux bras, à l'effort physique. Effacer la tablette, c'était comme si, après coup, l'on ingérait une portion du texte coranique. L'écrit ne

³¹⁶ Foucault M., *Les mots et les choses*, éd. Gallimard, Paris 1966, p. 53.

³¹⁷ A.F., p. 181.

³¹⁸ Foucault, op.cit., p. 63.

pouvait continuer à se dévier devant nous, lui-même copie d'un écrit censé immuable, qu'en s'étayant, pause après pause, sur cette absorption...³¹⁹

L'exercice de recopier le texte sacré fascine la narratrice. Le souvenir qui lui reste de cet apprentissage est qu'elle ressentait son influence sur son propre corps. En apprenant le Coran, elle sentait son corps dans une parfaite harmonie. La description que fait la narratrice de son apprentissage du Coran est plutôt singulière, car comment expliquer qu'elle puisse « ingérer » un texte et se dire qu'elle ne pourra plus jamais l'oublier ? De plus, le fait même d'utiliser un verbe comme « ingérer » pour parler de l'apprentissage d'une écriture est tout aussi un fait particulier. En fait, la narratrice se réfère beaucoup plus aux sensations que son apprentissage lui a procuré dans le passé qu'au texte lui-même. Ce sont ces mêmes sensations qu'elle veut ressusciter en elle pour pouvoir ensuite les exprimer. Elle précise encore :

« Lis ! » Les doigts œuvrant sur la planche renvoient les signes au corps, à la fois lecteur et serviteur. Les lèvres ayant fini de marmonner, de nouveau la main fera sa lessive, procédera à l'effacement sur la planche- instant purificateur comme un frôlement du linge de la mort.

L'écriture réintervient et le cercle se referme. Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait !³²⁰

La narratrice établit une nette distinction entre ses différents apprentissages, celui de la langue du coran et celui de la « langue étrangère ». C'est en analysant sa position dans l'espace qu'elle arrive à faire la différence entre les deux langues. D'après elle, l'apprentissage de la langue du coran lui a permis d'avoir une image plutôt complète de son propre corps et de ce fait elle est arrivée à se situer dans l'espace sans aucune difficulté. Or, l'apprentissage de la langue étrangère a fait d'elle une personne qui se cherche sans cesse dans l'espace. Consciente de cette différence, la narratrice essaiera d'y tirer profit pour tenter de rassembler les deux langues pour construire un langage qui sera celui du texte de *l'Amour, la fantasia*. En effet, il sera sans cesse question pour elle, dans le texte, de voir comment elle pourrait transcrire cette différence sans pour autant qu'il y ait rupture entre les deux. Autrement dit, elle fera en sorte que la langue arabe et la langue étrangère se complètent plus qu'elles ne se

³¹⁹ A.F., p. 260.

³²⁰ A.F., pp. 260-261.

départagent. Elle voudrait qu'une union pareille soit unique en son genre pour qu'elle reste ancrée dans sa mémoire mais aussi dans la mémoire de l'autre. L'autre est ici, tout lecteur qui se confrontera à la question de la diversité des langues. En fait, elle convoque le coran pour montrer que pour définir le langage, il demeure le meilleur exemple car si l'on doit définir l'écriture comme ce qui reste, ce qui est éternel, on ne trouverait pas meilleur exemple que le livre sacré. A défaut de pouvoir écrire dans la langue du coran, c'est-à-dire en arabe, la narratrice se met à écrire dans la langue étrangère mais sans perdre de vue que même si elle n'écrit pas dans la langue désirée, celle-ci occupe une place à part dans sa mémoire et qui, de ce fait, laissera des traces dans son texte. Par ailleurs, la narratrice précise que le fait qu'elle écrive en langue étrangère n'est pas son choix, mais plutôt le choix de son père :

Ces apprentissages simultanés, mais de mode si différent, m'installent, tandis que j'approche de l'âge nubile (le choix paternel tranchera pour moi : la lumière plutôt que l'ombre) dans une dichotomie de l'espace. Je ne perçois pas que se joue l'option définitive : le dehors et le risque, eu lieu de la prison de mes semblables. Cette chance me propulse à la frontière d'une sournoise hystérie.³²¹

« La lumière plutôt que l'ombre » ; la « lumière » serait qu'elle continue à étudier, « l'ombre » serait qu'elle reste enfermée à la maison comme la plupart des filles de son âge. Le choix paternel a fait que la narratrice poursuive l'étude de la langue française. La narratrice ne pouvait plus continuer à apprendre l'arabe, car l'apprentissage de cette langue ne pouvait se faire que dans l'école coranique. Et celle-ci n'accepte pas les filles au-delà de l'âge de onze ans :

Je fus privée de l'école coranique à dix ou onze ans, peu avant l'âge nubile. Au même moment, les garçons sont exclus brutalement du bain maure des femmes- univers émoussaient de nudités qui suffoquent, dans un flou de voyeurs torrides... La même condamnation frappa mes compagnes.³²²

Le français est donc la langue qu'elle va apprendre et ce sera la langue dans laquelle elle écrira. Une langue qui à priori ne l'inspire point parce que ne lui permettant pas d'exprimer ses sentiments :

J'écris et parle français au-dehors : nus mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans ou davantage à identifier ensuite, des glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais

³²¹ A.F., p. 261.

³²² A.F., pp. 258-259.

avant de voyager au nord de la Méditerranée. En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas d'avouer...³²³

En employant l'expression « au-dehors », la narratrice parle d'une façon catégorique du sentiment d'éloignement qu'elle ressent par rapport à la langue française. Celle-ci, selon elle, ne lui permettra pas d'exprimer comme elle le souhaiterait ce qu'elle ressent au plus profond d'elle-même. La langue française l'empêchera de raconter comme elle veut l'histoire de sa vie mais aussi l'histoire de son pays. Si elle a fait le choix de reprendre l'histoire de son pays depuis la conquête française jusqu'à l'indépendance et de narrer les différentes histoires d'un certain nombre de femmes algériennes, c'est pour se reconforter et de se dire qu'elle emploie certes la langue qui n'est pas la sienne mais elle le fait pour la bonne cause :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si... Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes !³²⁴

Le discours que présente la narratrice vis-à-vis de la langue française est assez contradictoire. D'un côté, elle déclare que c'est grâce à la langue française qu'elle a connu une certaine liberté et d'un autre côté, elle laisse entendre qu'elle culpabilise car en écrivant dans cette langue, elle sent qu'elle apporte un enrichissement à une culture qui n'est pas la sienne. Or, elle aurait préféré apporter un plus à sa propre culture. Par la métaphore, la narratrice compare la langue au « cimetière » par association à son hermétisme, à sa profondeur et à son obscurité. En écrivant dans la langue française, elle a l'impression de déposer des « chrysanthèmes » sur les tombes ; les tombes qui représentent la langue française. Elle aurait préféré déposer ces chrysanthèmes dans un autre lieu, et qui serait celui qui représenterait sa langue maternelle et qui est la langue arabe. Par ailleurs, ce qui attire particulièrement notre attention, c'est qu'elle se refuse de parler de la langue française comme d'une langue d'amour ; la langue d'amour, c'est la langue arabe, mais c'est un amour qui ne peut s'écrire :

Inscrite partout en luxes de dorures, jusqu'à nettoyer autour d'elle toute autre image animale ou végétale, l'écriture, se mirant en elle-même par sa seule présence où commencer et

³²³ A.F., p. 261.

³²⁴ A.F., p. 256.

où se perdre ; elle propose, par le chant qui y couve, aire pour la danse et silice pour l'ascèse, je parle de l'écriture arabe dont je m'absente, comme d'un grand amour. Cette écriture que, pour ma part, j'ai apprivoisée seulement pour les paroles sacrées, la voici s'étalant devant moi pelure d'innocence, en lacis murmurants- dès lors, les autres (la française, l'anglaise ou la grecque) ne peuvent me sembler que bavardes, jamais cautérisantes, carêmes de vérité certes, mais d'une vérité ébréchée.³²⁵

La langue étrangère recouvre donc une vérité, mais une « vérité ébréchée ». Elle le serait car jamais la narratrice ne pourra exprimer la vérité qu'elle recherche puisque celle-ci ne peut s'exprimer que dans la langue-mère. Son esprit est envoûté par cette langue qui lui manque comme d'un grand amour. Par contre son corps suit le mouvement de cette « langue bavarde » qui est la langue étrangère :

Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère.³²⁶

En qualifiant la langue étrangère de « bavarde », la narratrice réclame sa parole. Elle veut parler de tout ce qui est au plus profond d'elle-même ; elle, qui est comme un « pentathlon antique », veut se faire découvrir pour découvrir sa propre civilisation. Mais cette parole n'est pas une parole ordinaire, car elle ne vient pas de la réflexion d'un esprit mais des mouvements d'un corps. Un corps qui *voyage* et qui va dans tous les sens. En effet, le « je » de la narratrice se multiplie ; il s'agit d'un « je bavard » ; parfois il la représente elle, parfois il représente une multiplicité de femmes algériennes et d'autres fois, il est question d'un « je collectif » qui représente toute une communauté. La dissension que la narratrice sent qu'elle existe entre son corps et son esprit donne au texte une caractéristique à la fois clairement définie mais aussi résolument obscure. Autrement dit, le lecteur pourrait très bien se contenter de comprendre le texte comme un texte d'une narratrice qui veut l'informer sur des événements d'une femme qui a voulu transcrire l'histoire de son pays. Mais une telle lecture n'est que tromperie car elle est loin de rendre compte de l'investigation scripturaire de l'écrivaine (A. Djébar). Le lecteur se devra surtout de considérer le texte comme écrit par un « je » qui ne fait que chercher ce qu'il est.

Cette dissension a des conséquences considérables sur le texte car celui-ci ne doit pas seulement se lire comme un texte écrit par un « je » qui veut se dire et dire ce qu'il veut. Il s'agit d'un « je » qui est un écrivain, mais aussi un peintre, et même un

³²⁵ A.F., p. 256.

³²⁶ A.F., p. 256.

danseur ! En effet, la référence que fait la narratrice à son corps est loin d'être fortuite. Car elle convoque son corps tout comme elle convoque sa parole pour donner lieu à une création, celle du texte de *l'Amour, la fantasia*. Plusieurs fois dans le texte, celle qui dit « je » fait référence à la peinture et cite même des écrivains qui sont autant connus par leurs œuvres littéraires que par leurs œuvres de peinture, comme Eugène Fromentin :

Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner. En juin, 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ».³²⁷

Par un retour vers le passé, la narratrice veut se trouver dans la période pendant laquelle Fromentin a visité l'Algérie. Ce retour lui permettra d'achever un travail qui n'a pas été fini par l'écrivain auquel elle se réfère. Elle souhaite être à la place de l'Algérienne dont Fromentin n'a pu peindre que la main. Cette main serait celle à qui elle donnera le « qalam », c'est-à-dire la plume qui lui servira à écrire mais aussi à peindre. En se dédoublant, la narratrice se sent comme étant capable de produire ce qui ne peut pas se produire. Elle est celle qui va donner naissance à un lieu qui ne pourrait être réel car rassemblant deux lieux qui appartiennent à deux périodes complètement distinctes ; celle d'un passé vécu par un écrivain qui écrit dans sa langue maternelle et celle d'un présent vécu par une écrivaine qui écrit dans la langue étrangère. Le dédoublement s'explique aussi par la fonction double à laquelle veut s'appliquer la narratrice, celle de l'écriture et celle de la peinture. Elle se doit, par l'écriture autant écrire que peindre ; autrement dit, son écriture se doit d'être originale dans la mesure où elle sera interprétée par le lecteur comme faisant peindre autant d'images révélant des événements inédits. Cette écriture est loin d'être réaliste ; elle a au contraire toutes les caractéristiques qui conduisent le lecteur à s'interroger continuellement sur le sens du texte, ou plutôt sur le sens que veut donner la narratrice non pas à son texte mais à son écriture. Désormais, le lecteur se doit de se concentrer sur le fait que le texte qui lui est donné à lire, celui de *l'Amour, la fantasia*, est plus centré sur l'énonciation que sur l'énoncé. Un texte où le sujet entraîne son lecteur à voyager sans cesse avec lui dans un espace qui apparaît plus imaginaire que réaliste.

³²⁷ A.F., p. 313.

L'écriture de *l'Amour, la fantasia*, qui s'inspire de la peinture, s'inspire aussi d'un autre art, la danse. En effet, il est plusieurs fois question dans le texte de femmes algériennes qui s'expriment non pas à travers la parole mais à travers une gestuelle, qui est celle de la danse. Nous reviendrons sur le rapport qu'a le texte avec la danse et sur l'écriture qui « fait tableau », c'est-à-dire celle empruntant ses procédés à ceux de la peinture, plus tard dans notre travail. Par ailleurs, nous voulons revenir sur l'association que la narratrice fait entre son œuvre et celle de Fromentin. Nous voudrions dire qu'une telle association rend compte d'un rapprochement que la narratrice veut faire entre la langue de l'Autre et sa propre langue. Certes elle écrit dans la langue de l'Autre mais il s'agit tout de même d'une parole qui émane d'elle. Il serait peut-être plus approprié de parler du rapprochement non pas de deux langues mais de deux paroles, celle de la narratrice et celle de Fromentin ; deux paroles qui sont à la fois identiques et différentes. Identiques parce qu'employant les mêmes mots et qui sont ceux de la langue française et différentes parce que voulant exprimer chacune un désir propre à chaque sujet parlant. La narratrice fait appel à Fromentin car elle pense, qu'elle et lui, se ressemblent mais aussi qu'ils se complètent ; lui, possède la langue et elle, possède la culture. En effet, lui, en tant qu'écrivain français ne pourrait ressentir les sentiments qu'elle pourrait elle-même ressentir du moment qu'il parle de l'histoire d'un pays qui n'est pas le sien. Par contre, elle, en tant qu'écrivaine algérienne, ne pourrait utiliser la langue française comme lui-même l'utilise puisqu'il s'agit pour elle d'une langue d'emprunt. La référence à Fromentin est pour la narratrice comme une tentative de concilier deux paroles qui sont certes à la fois identiques et différentes mais aussi et surtout complémentaires. Tellement complémentaires qu'elles se confondent pour donner naissance à une seule et unique parole et qui est celle du texte de *l'Amour, la fantasia*.

Mais il faut aussi dire que cette conciliation entre les deux paroles a des conséquences considérables sur le texte et nous amène à réfléchir davantage sur la problématique qui nous préoccupe, qui est celle de la relation père/fille. En effet, comment pouvons-nous expliquer ce glissement qu'opère la narratrice de la parole étrangère à la parole du texte, de la parole que son père lui a enseignée à la parole que lui enseigne Eugène Fromentin ? Quel est le lien qui pourrait unir son père et l'écrivain ? C'est à ces multiples questions que nous tenterons de répondre ultérieurement.

I-4- Moi, le monde, et le langage :

Simone, dans les *Mémoires*, trace le chemin qu'elle a eu à parcourir pour se familiariser avec les mots. Au départ, elle considère le langage comme un instrument efficace qui peut lui permettre de définir la réalité de manière exacte, elle dit :

Puisque j'échouais à penser sans le secours du langage, je supposais que celui-ci couvrait exactement la réalité ; j'étais initiée par les adultes que je prenais pour les dépositaires de l'absolu [...] Entre le mot et son objet je ne concevais donc nulle distance où l'erreur pût se glisser ; ainsi s'explique que je me sois soumise au Verbe sans critique, sans examen, et lors même que les circonstances m'invitaient à en douter.³²⁸

Lorsqu'elle déclare que ce sont les adultes qui l'ont initiée au langage, elle pense surtout à son père. C'est lui qu'elle considère comme le « dépositaire de l'absolu ». Si Lyyli Belle déclare plusieurs fois dans le texte de *l'Infante maure* qu'elle parle pour les choses, Simone dit qu'elle agence les mots avec les choses :

Assise devant une petite table, je décalquai sur le papier des phrases qui serpentaient dans ma tête : la feuille blanche se couvrait de taches violettes qui racontaient une histoire [...] Comme je ne cherchais pas dans la littérature un reflet de la réalité, je n'eus jamais non plus l'idée de transcrire mon expérience ou mes rêves ; ce qui m'amusait, c'était d'agencer un objet avec des mots, comme j'en construisais autrefois avec des cubes ; les livres seuls, et non le monde dans sa crudité, pouvaient me fournir des modèles ; je pastichai.³²⁹

Celle qui dit, « je », fait la part des choses ; certes lorsqu'elle vit dans la réalité, elle s'en tient à ce que lui disent les adultes, mais une fois dans le monde de la littérature, elle s'éloigne du monde dans lequel elle vit et va même jusqu'à créer, c'est-à-dire à écrire ses rêves, ses expériences... . Cette volonté de quitter le monde réel est pour la narratrice un passage obligé pour qu'elle se sente capable d'être un autre être que ce qu'elle est. En effet, Simone sait que pour qu'elle puisse se sentir autre, elle ne peut désormais se contenter de rester là où elle est, c'est-à-dire dans la maison paternelle. Aller au-delà de la maison paternelle signifie pour elle la création même. Mais malgré sa volonté de dépasser la réalité, la narratrice est rattrapée par le temps et se rend compte qu'elle ne peut ignorer sa vie réelle, elle ne peut être entièrement ce

³²⁸ *M.J.R.*, p. 21.

³²⁹ *M.J.R.*

qu'elle souhaite être. Telle est le destin de tout sujet qui veut créer, « le sujet, avec toute sa capacité de jugement, peut aussi douter, supposer et ses réflexions concernant le temps et les objets du monde pourront être soumises aux modulations des degrés de la certitude et de l'incertitude »³³⁰. L'incertitude est effectivement le sentiment le plus important que ressent la narratrice ; c'est ce sentiment qui fait qu'elle ne sache pas exactement ce qu'elle veut et qu'à chaque fois qu'elle bascule vers l'autre monde (l'imaginaire), là où elle vit le bonheur, elle se retrouve juste après et malgré elle dans le monde réel.

A chaque période de sa vie (rappelons que nous avons distingué, dans la première partie de notre travail trois grandes périodes de la vie de la narratrice, l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte), la narratrice essaye de se situer par rapport aux autres, elle en fait le bilan et se rend compte qu'elle est désormais différente :

Présument que derrière le silence des adultes quelque chose se cachait, je ne les accusai pas de faire des embarras pour rien. Sur la nature de leurs secrets cependant, j'avais perdu mes illusions : ils n'avaient pas accès à des sphères occultes où la lumière eût été plus éblouissante, l'horizon plus vaste que dans mon propre monde. Ma déception réduisait l'univers et les hommes à leur quotidienne trivialité. Je ne m'en rendis pas compte tout de suite, mais le prestige des grandes personnes s'en trouva considérablement diminué »³³¹ 88.

Ce sentiment de différence que la narratrice commence à découvrir dès son enfance n'est pas si négatif qu'il apparaît, car c'est ce sentiment qui va conduire Simone à s'interroger continuellement sur son sort et à vouloir construire son moi. Elle va désormais pouvoir s'exprimer et ce qu'elle réclame le plus est sa différence. Au départ, la narratrice se sent différente parce qu'elle n'arrive pas à définir sa propre personne ; enfant, elle ne sait pas encore comment contrôler ses sentiments et de définir le langage, tout ce qu'elle sait, c'est qu'elle aime bien jouer avec les mots et les choses. Ce jeu avec les mots va progressivement prendre de l'importance chez la narratrice lorsque celle-ci va se rendre compte qu'elle veut écrire. C'est surtout à partir de son adolescence qu'elle arrivera à mieux distinguer ce qui l'entoure et à prendre conscience que la vérité ne vient pas toujours de ce que son entourage lui dit ; elle est persuadée que la vérité est dans un « ailleurs » et elle se doit de la chercher. Cette recherche est capitale pour elle ; car chercher la vérité équivaut pour elle à la recherche de son moi. Ce qui va le plus

³³⁰ Nowotna M., op.cit., p. 9.

³³¹ *M.J.R.*, p. 88.

aider la narratrice dans sa double recherche, recherche de la vérité donc de son moi, ce sont ses lectures. Une fois adolescente, elle déclare que tout ce qu'elle avait lu jusque là n'a fait que davantage semer le doute chez elle :

[...] soudain le monde des adultes n'allait plus de soi, il avait un envers, des dessous, le doute s'y mettait : si on poussait plus avant, qu'en resterait-il ? On ne poussait pas loin, mais c'était déjà assez extraordinaire, après douze ans de dogmatisme, une discipline qui posât des questions et qui me les posât à moi. Car c'était moi, dont on ne m'avait jamais parlé que par lieux communs, qui me trouvais soudain en cause. Ma conscience, d'où sortait-elle ? d'où tirait-elle ses pouvoirs ?³³²

Le domaine auquel va le plus s'intéresser Simone est la philosophie ; c'est à cette vaste et riche science qu'elle va poser toutes ses questions en espérant trouver des réponses ou plutôt en étant sûre qu'elle allait trouver des réponses :

Ce qui m'attira surtout dans la philosophie, c'est que je pensais qu'elle allait droit à l'essentiel. Je n'avais jamais eu le goût du détail ; je percevais le sens global des choses plutôt que leurs singularités, et j'aimais mieux comprendre que voir ; j'avais toujours souhaité connaître *tout* ; la philosophie me permettrait d'assouvir ce désir, car c'est la totalité du réel qu'elle visait ; elle s'installait tout de suite en son cœur et me découvrait, au lieu d'un décevant tourbillon de faits ou de lois empiriques, un ordre, une raison, une nécessité. Sciences, littérature, toutes les autres disciplines me parurent des parents pauvres.³³³

Le « tout », la « totalité », la « globalité » sont les mots par lesquels la narratrice caractérise la philosophie mais aussi sa conception du monde. La découverte de son moi ne se fera pas sans son interrogation continue sur la signification du monde ; quelle est sa définition, qu'est-ce qu'il représente pour elle et qu'est-ce qu'elle est par rapport à lui ? Désormais, la narratrice sait que pour répondre à de telles questions, elle doit exclusivement s'appuyer sur la philosophie, car la philosophie est capable de concevoir le monde comme elle veut elle-même le concevoir, dans sa globalité ; ni les sciences, ni même la littérature pour laquelle elle a tant d'estime ne pourraient répondre à ses questions. Mais en fait, qu'est-ce que selon la narratrice, connaître le monde dans sa globalité ? Un concept clé la conduit à se saisir de la globalité ou de la totalité des choses, celui de la raison. En effet, rien pour elle ne peut être défini s'il n'est pas imprégné de la raison. Définir le monde dans sa globalité signifie donc pour elle savoir se saisir de la raison pour réfléchir sur quelque problème que ce soit. Et le problème le

³³² *M.J.R.*, p. 158.

³³³ *M.J.R.*, p. 159.

plus important que rencontre l'adolescente est celui de la définition de sa propre identité, la recherche de son moi. Si, enfant, elle ne savait pas comment utiliser le langage pour se définir ; une fois adolescente, elle se sent prête pour se saisir du langage et d'un langage bien précis, celui de la philosophie.

La philosophie fait partie des causes qui éloignent la narratrice de son père, « Mon père n'avait jamais mordu à la philosophie », écrit-elle. Si, pour elle, la philosophie est la raison même ; pour son père, la philosophie va complètement à l'encontre de la raison, « Quel dommage ! toi qui raisonnes si bien, on va t'apprendre à déraisonner ! », lui dit-il lorsqu'il va apprendre qu'elle s'apprête à suivre des cours en philosophie. Les propos de son père n'influent guère sur la fille qui a pour seule conquête, son moi. Elle décide que rien ni personne ne doit l'empêcher de suivre le chemin qu'elle s'est choisi pour se découvrir. Mais une fois que la narratrice, adolescente, a commencé à étudier la philosophie, elle s'est tout de suite rendue compte que cette dernière ne pouvait pas l'aider à définir sa propre personne :

Je dus bientôt me l'avouer : cette année ne m'apportait pas ce que j'en avais escompté. Dépaysée, coupée de mon passé, vaguement désaxée, je n'avais pourtant découvert aucun horizon vraiment neuf. Jusqu'alors, je m'étais accommodée de vivre en cage, car je savais qu'un jour, chaque jour plus proche, la porte s'ouvrirait ; voilà que je l'avais franchie, et j'étais encore enfermée. Quelle déception !³³⁴

La narratrice est déçue car elle a fini par comprendre que la philosophie ne pouvait régler tous les problèmes qu'elle vivait avec sa propre personne, son propre moi. Elle se devait encore de chercher ailleurs que dans la philosophie la solution à ses problèmes. C'est en dépassant l'âge de l'adolescence qu'elle va faire une mise au point et qu'elle va se découvrir une activité qui, se dit-elle, va peut-être l'aider à reprendre son « moi » en main, l'écriture :

Mon enfance, mon adolescence, s'étaient écoulées sans heurt ; d'une année à l'autre, je me reconnaissais. Il me sembla soudain qu'une rupture décisive venait de se produire dans ma vie ; je me rappelais le cours Désir, l'abbé, mes camarades, mais je ne comprenais plus rien à la tranquille écolière que j'avais été quelques moi plus tôt ; à présent, je m'intéressais à mes états d'âme beaucoup plus qu'au monde extérieur. Je me mis à tenir un journal intime.³³⁵

La narratrice a attendu donc l'âge adulte pour se découvrir une activité qui, pourtant, l'a toujours passionnée, celle de l'écriture. C'est effectivement à travers

³³⁴ *M.J.R.*, p. 175.

³³⁵ *M.J.R.*, p. 187.

l'écriture que la narratrice va progressivement trouver des réponses à ses nombreux questionnements ; c'est ce que nous allons démontrer plus tard dans notre travail. En outre, il arrive plusieurs fois dans le texte que la narratrice se réfère à des écrivains connus pour dire que d'une façon ou d'une autre ils ont réussi à lui donner le goût de l'écriture. Parmi ces écrivains, il y a un qu'elle cite plusieurs fois, Alain Fournier :

C'est là, assise devant un pupitre noir, parmi de pieux étudiants et des séminaristes aux longues jupes, que je lus, les larmes aux yeux, le roman que Jacques aimait entre tous et qui s'appelait non *le Grand Môle* mais *le Grand Meaulnes* [...] les livres que j'aimais devinrent une Bible où je puisais des conseils et des secours ; j'en copiai de longs extraits ; j'appris par cœur de nouveaux cantiques et de nouvelles litanies, des psaumes, des proverbes, des prophéties et je sanctifiai toutes les circonstances de ma vie en me récitant ces textes sacrés.³³⁶

Considérer le roman d'Alain Fournier comme un texte sacré signifie pour la narratrice le prendre comme une référence pour écrire ses propres livres. Elle dit elle-même que ce qui l'intéresse le plus dans le roman ci-dessus, ce n'est pas l'histoire bien qu'elle ait profondément touché ses sentiments. C'est plutôt le discours du texte qu'elle trouve infiniment intéressant au point où elle serait prête à l'apprendre pour ensuite le répéter. Répéter ici ne signifie pas copier mais plutôt s'appuyer sur un texte pour donner naissance à un autre texte. Celui-ci sera à la fois identique au premier mais aussi différent de lui. Il sera son intertexte. Si Augustin Meaulnes évolue dans un monde où est intégré la poésie de l'imaginaire, du souvenir ; un monde où le rêve a le pouvoir de ressusciter des événements, la narratrice veut faire de même. Car selon elle, c'est en procédant ainsi qu'elle pourra apporter un plus à sa recherche et qui est celle d'un absolu. Rechercher l'absolu est pour la narratrice nécessaire car c'est ce qui lui permettra de se définir ou plutôt de définir son propre moi. Croire en l'absolu, c'est croire à son existence hors du monde ou du moins hors de son propre monde, c'est-à-dire, celui dans lequel elle vit.

Il faut dire que la narratrice accorde une place plutôt insignifiante aux problèmes sociaux qu'elles vivent, elle et sa famille. Il est certes parfois question pour elle d'évoquer dans le texte quelques problèmes qui concernent sa société mais elle ne semble pas particulièrement s'y intéresser. Du moins quand elle parle de ces problèmes, elle se réfère à sa propre personne pour les expliquer :

³³⁶ *M.J.R.*, p. 186.

On aurait cru, à entendre mon père, que des monstres informes s'apprêtaient à mettre en pièces l'humanité ; mais non : dans les deux camps, des hommes s'affrontaient. Après tout, pensais-je, c'est la majorité qui l'emportera ; les mécontents seront la minorité ; si le bonheur change de mains, il n'y a pas là de catastrophe [...] C'était l'angoisse qui m'avait stimulée ; contre le désespoir j'avais découvert une issue parce que je l'avais cherchée avec ardeur. Mais ma sécurité et mes confortables illusions me rendaient insensible aux problèmes sociaux. J'étais à cent lieues de contester l'ordre établi.³³⁷

La narratrice ne veut aucunement se préoccuper des problèmes politiques de sa société. Les problèmes qui lui importent le plus, ce sont ceux qui la concernent elle-même mais aussi ceux qui concernent l'homme de manière générale. Autrement dit, son attention est beaucoup plus portée sur une histoire qui serait plutôt de l'ordre universel que celle qui appartiendrait à un pays donné, en particulier. Le destin du monde est selon elle à la merci de l'homme. Ceci s'explique en partie par son athéisme que nous avons eu à développer dans la première partie de notre travail. En effet, son éloignement de dieu autorise la narratrice à se situer dans le monde sans se soucier de ce que la religion de ses parents (catholique) lui apprend ; elle se conforte dans ses propres idées qui lui dictent que le bonheur de l'homme ne dépend aucunement du destin. Elle est seule à pouvoir créer son propre bonheur dans un monde qui est loin de la terre :

Je m'exhortais à la patience, escomptant qu'un jour je me retrouverais, installée au cœur de l'éternité, merveilleusement détachée de la terre. En attendant j'y vivais sans contrainte, car mes efforts se situaient sur des hauteurs spirituelles dont la sérénité ne pouvait être troublée par des trivialités³³⁸.

Ce que la narratrice considère comme « trivialités »³³⁹, c'est tout ce qui se rapporte à Dieu et à la religion chrétienne. En s'éloignant de la religion et donc de Dieu, la narratrice a le sentiment d'exister dans un hors espace et un hors temps. Cette position la conduira à croire en l'homme. Elle va développer de ce fait un certain humanisme ; un humanisme axé exclusivement sur l'homme dans son rapport au monde. L'humanisme pour elle n'implique pas qu'il y ait forcément des rapports, qu'ils

³³⁷ *M.J.R.*, p. 130.

³³⁸ *M.J.R.*, p. 135.

³³⁹ Après l'extrait relevé, la narratrice ajoute : « [...] je regardai avec horreur l'imposteur [l'abbé Martin] que pendant des années j'avais pris pour le représentant de Dieu : brusquement, il venait de retrousser sa soutane, découvrant des jupons de bigote ; sa robe de prêtre n'était qu'un travesti [...] Je quittai le confessionnal, la tête en feu, décidée à ne jamais y remettre les pieds », p. 135.

soient bons ou mauvais, entre les hommes. L'humanisme serait que l'homme connaisse les vraies valeurs humaines, quitte à ce qu'il reste seul, elle écrit :

Le bonheur en revanche, je l'avais toujours connu, je l'avais toujours voulu ; je ne me résignai pas facilement à m'en détourner. Si je m'y décidai, c'est que je crus qu'il m'était à jamais refusé. Je ne le séparais pas de l'amour, de l'amitié, de la tendresse, et je m'engageais dans une entreprise « irrémédiablement solitaire ».³⁴⁰

La narratrice évoque plusieurs valeurs ou passions qui impliquent la relation entre les hommes, l'amitié, l'amour et la tendresse. Pourtant, elle s'engage à dire qu'elle veut rester seule. La narratrice est de ce fait certaine que la connaissance de ces sentiments peut s'apprendre sans pour autant instaurer des relations avec autrui. Ceci rejoint ce qu'elle dit à propos de la philosophie, qui rappelons-le, lui indique comment expliquer les choses dans leur globalité. L'essentiel pour Simone est de définir avec précision ou avec raison tout concept. Ceci est pour elle important car c'est ainsi qu'elle peut évoluer et atteindre son objectif, celui de se comprendre et de comprendre le monde dans lequel elle vit. En étant *au-dessus* de ce monde, elle pourrait alors mieux le voir pour mieux l'analyser ; mais elle ne peut effectuer une bonne analyse si elle n'a pas une connaissance approfondie des valeurs humaines. La narratrice est de ce fait persuadée qu'il faut partir de l'universalité des choses pour pouvoir ensuite expliquer les problèmes que peuvent vivre les hommes. C'est du moins ce que lui enseigne la philosophie à laquelle elle s'intéresse ou celle qu'elle veut elle-même développer.

Il ne faut pas non plus perdre de vue qu'elle est considérablement influencée par ses lectures, qui ne se rapportent pas à la philosophie mais à la littérature. Quelques lignes après l'extrait relevé ci-dessus, elle écrit : « J'aimais le Grand Meaulnes, Alissa, Violaine, la Monique de Marcel Arland : je marchais sur leurs traces. »³⁴¹. Elle cite les personnages qui l'ont marquée parce qu'ayant vécu des histoires assez exceptionnelles. Comme le Grand Meaulnes, qui, en retrouvant l'amour, ne voulait pas y croire. Ayant retrouvé la fille qu'il a aimée avant même de la connaître, il juge impossible le bonheur qu'il pourrait vivre avec elle : « Vous êtes là, dit-il sourdement, comme si le dire seulement donnait le vertige_ vous passez auprès de la table et votre main s'y pose un

³⁴⁰ *M.J.R.*, p. 195.

³⁴¹ *M.J.R.*

instant. »³⁴² Meaulnes finira par épouser la fille qu'il a aimée mais leur bonheur ne durera pas puisque cette dernière va mourir pendant qu'il était absent.

La narratrice s'inspirera de l'expérience de Meaulnes sur ses amitiés, sur son amour, pour conforter la conception qu'elle se fait de ces passions. Elle s'inspirera aussi des leçons qu'a pu tirer ce personnage grâce à ses expériences. Elle voudrait elle-même connaître ces mêmes expériences pour sentir ce qu'aurait pu sentir Meaulnes. Elle sait qu'il n'est qu'un personnage de roman mais cela ne l'empêche pas de s'en inspirer pour définir au mieux ce qu'elle pense de l'amitié et de l'amour. Les personnages à travers lesquels elle arrive à définir ces sentiments sont Jacques, Pradelle et Zaza. Nous reviendrons sur le lien qui unit ces personnages plus tard. Nous voudrions surtout pour le moment revenir sur cette volonté qu'a la narratrice à croire à un certain humanisme qu'elle ne partage pas avec d'autres écrivains :

Un petit nombre de jeunes écrivains [...] se détournèrent de ces chemins mystiques pour tenter de bâtir un nouvel humanisme ; je ne les suivis pas. [...] l'humanisme à moins d'être révolutionnaire, et celui dont on parlait dans la *N.R.F.* ne l'était pas_ implique qu'on puisse atteindre l'universel en demeurant bourgeois : or je venais de constater brutalement qu'un tel espoir était un leurre.³⁴³

La narratrice évoque ici un autre point, celui de l'humanisme dans son rapport à la classe bourgeoise. D'après ses dires, il serait quasiment impossible de connaître l'humanisme pour un bourgeois qui se complait dans sa classe. Elle constate ce fait alors qu'elle est elle-même issue de la classe bourgeoise. La narratrice se sent différente des bourgeois car elle est persuadée qu'elle n'a pas les mêmes croyances qu'eux. La différence entre elle et les autres ne réside peut-être pas dans leur appartenance à la même classe mais elle y est dans leur vision du monde. Elle a désormais une autre façon de se définir dans son rapport à l'ensemble de l'humanité que les bourgeois. Le premier bourgeois que la narratrice met en cause est son père :

Nos disputes s'envenimèrent assez vite ; j'aurais pu, s'il s'était montré tolérant, accepter mon père tel qu'il était ; mais moi, je n'étais encore rien, je décidais de ce que j'allais devenir et en adoptant des opinions, des goûts opposés aux siens, il lui semblait que délibérément je le reniais. [...] Seul l'individu me semblait réel, important : j'aboutirais fatalement à préférer à ma classe la société prise dans sa totalité. Somme toute, c'était moi qui avais ouvert les hostilités ; mais je l'ignorais, je ne comprenais pas pourquoi mon père et tout son entourage me

³⁴² Fournier A., *Le Grand Meaulnes* (1913).

³⁴³ *M.J.R.*, p. 195.

condamnaient. J'étais tombée dans un traquenard ; la bourgeoisie m'avait persuadée que ses intérêts se confondaient avec ceux de l'humanité ; je croyais pouvoir atteindre en accord avec elle des vérités valables pour tous : dès que je m'en approchais, elle se dressait contre moi.³⁴⁴

S'éloigner de la classe bourgeoise signifie pour la narratrice s'éloigner de son père et vice versa. Elle se rend compte qu'il lui est impossible de concilier les idées que se font les bourgeois de la société avec ses propres conceptions. Elle se sent alors marginalisée et décide de réfléchir seule sur son avenir mais aussi sur l'avenir de l'individu vivant en société. Elle s'aidera pour forger sa réflexion de ce que lui aura appris le langage. Les mots sont effectivement la seule issue que trouve la narratrice pour aspirer à un monde meilleur que celui dans lequel elle vit. Avec les mots, elle est capable de dire ce qu'elle pense au plus profond d'elle-même. Elle se servira du langage pour être au service de la société mais aussi au service du langage lui-même. Autrement dit, elle est persuadée que son travail d'écrivaine ne se limitera pas à l'interprétation qu'elle fait des problèmes sociaux. Elle est beaucoup plus exigeante avec elle-même ; elle veut certes servir la société mais aussi et surtout la littérature.

La conception du sujet parlant qui se dégage des différents textes que nous venons d'analyser, nous amène à la question qui préoccupe tous les linguistes et les philosophes du langage ou du moins tous ceux qui s'intéressent à définir le langage. C'est aussi la question que se pose tout lecteur d'une œuvre littéraire, et qui est : qui parle ? Le lecteur trouvera des difficultés, car son souci majeur sera de rechercher l'identité du sujet. Aubin Deckeyser écrit à ce propos : « L'histoire [...] ne peut être qu'histoire d'un sujet. On trouve ainsi une sorte de convergence de la problématique historique et de celle de l'identité narrative, ou simplement de l'identité [...] cette convergence, loin de clore le champ des investigations, garde un horizon apoétique dans la mesure où elle ouvre un espace plus complexe et plus captivant d'importantes questions. En effet, l'identité narrative ne saurait être une identité stable sans failles : celle-ci est le titre d'un problème plutôt, au moins, autant que celui d'une solution. »³⁴⁵

Aubin Deckeyser nous explique donc qu'il est impossible de définir le sujet qui parle dans un texte. Le lecteur du texte doit tenter d'analyser les failles qui sont celles de l'identité du sujet. Rechercher une image complète du sujet conduira le lecteur à un

³⁴⁴ *M.J.R.*, pp. 189-190.

³⁴⁵ Deckeyser A., *Ethique du sujet*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 47.

travail sans issue et sans fin. Les textes que nous avons choisis d'étudier répondent parfaitement à ce que dit Aubin Deckeyser. En effet, nous avons vu avec les différents sujets parlants des quatre textes comment il s'agit pour eux de nous amener à chaque fois à situer leurs dires dans un contexte particulier, qui n'est pas celui du réel mais celui de l'imaginaire. L'incessante oscillation qui existe entre les deux mondes, le réel et l'imaginaire, se traduit, dans les différents textes, par d'autres procédés d'écriture que nous tenterons d'expliquer dans les deux autres chapitres qui constituent cette deuxième partie de notre travail, celui portant sur les objets ou celui portant sur le rêve. Nous démontrerons à travers ces deux chapitres l'impact de tels procédés, l'objet et le rêve, sur le sujet de l'énonciation. Il est entendu que nous considérerons le mot objet dans les différents sens que lui donnent les écrivains dits modernes. Alain Robbe-Grillet définit l'objet dans le sens que nous voulons lui donner ; en parlant de la fonction des objets dans ses propres romans, il écrit : « si l'on prend objet au sens général (objet, dit le dictionnaire : tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres : ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc. Et, dans une acception plus large (objet, dit encore le dictionnaire : tout ce qui occupe l'esprit), seront encore objets le souvenir (par quoi je retourne aux objets futurs : si je décide d'aller me baigner, je vois déjà là une mer et la plage, dans ma tête) et toute forme d'imagination. »³⁴⁶ L'objet peut donc constituer un objet concret qu'on peut tenir entre les mains, mais il peut constituer aussi un quelque chose qui serait de l'ordre de l'abstrait ; il pourrait par exemple représenter un être fictif ou un mot... C'est du moins ce que nous tenterons de démontrer.

³⁴⁶ Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, p. 117.

Chapitre II : Le monde des objets

« A partir des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites [...] à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire. »³⁴⁷ Ainsi les choses ou les objets constitueraient-ils dans le roman moderne une matière inédite qui permettrait aux écrivains de chercher des formes nouvelles dans l'écriture. Marcel Proust, J-P Sartre, Alain Robbe-Grillet... ne sont que quelques exemples d'écrivains connus qui ont fait l'objet de tant de critiques qui se sont intéressés de façon très particulière au rôle des objets dans l'écriture. Mohamed Dib, Assia Djebar et Simone de Beauvoir ne se sont pas moins servis des objets que les écrivains que nous citons ci-dessus. En effet, chacun de ces écrivains accorde une place assez importante au monde des objets, dans les romans qui nous intéressent.

II-1- L'objet, le lieu de l'affect :

Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, s'intéresse aux objets surtout quand son père est absent : « Chaque fois qu'il s'en va (le père), Seigneur, comme le monde déborde d'objets, de gens qu'on n'a pas demandé à voir ! »³⁴⁸. Malgré elle, Lyyli Belle remarque la présence pressante des objets ; mais ils sont là pour remplacer une absence, celle du père. Les objets, parce qu'ils remplacent le père deviennent alors des « amours » : « Me promener, jouer. Ou aller aider maman à épousseter nos meubles en prenant soin de tous les petits objets, ces amours de petits objets qui vivent avec nous et veulent bien nous

³⁴⁷ Michel Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, éd. Champ Vallon, France 1991, p.50.

³⁴⁸ *I.M.*, p. 50.

tenir compagnie. »³⁴⁹ Ce lien affectif que Lyyli Belle instaure avec les objets devient ainsi tout à fait naturel et compréhensif ; que lui reste-t-il de la présence de son père sinon les objets qu'il a lui-même touchés de ses propres mains ou peut-être qu'il a lui-même disposés sur les meubles. S'occuper des objets serait donc pour la petite fille une activité plus intéressante que celle de jouer ou de se promener. Mais ces objets sont pour Lyyli Belle plus que des objets de souvenir ; une fois qu'elle les dispose, chacun à sa place, la petite fille les observe davantage et se met à faire des suppositions :

Sur la commode, les petits sujets en porcelaine aussi. Et pareillement, tout ce qui s'aligne à la tête du grand lit sur une tablette : de drôles de gros coquillages, un lampion punique apporté par papa, une grenade desséchée comme une momie et je ne sais quoi encore, des livres empilés, une demi-lune de bronze ancien... Comme si je m'étais adressée à eux, eux qui doivent bavarder comme autant de pies lorsqu'on n'est pas ici à les écouter, mais qui s'en gardent à présent et sont là mine de rien »³⁵⁰

Ici Lyyli Belle se rend compte du caractère étrange qui entoure les objets. Par ailleurs, elle est sûre que tous les objets qu'elle observe dans l'instant présent « bavardent » et cela ne l'étonne point. Par contre le lecteur soucieux de comprendre le texte de *l'Infante maure* trouve plutôt étrange que des « objets bavardent ». En fait, dans l'extrait ci-dessus, il y a plusieurs mots qui doivent attirer notre attention. D'abord, remarquons comment le mot « sujet » remplace le mot « objet » ; la narratrice ne parle pas d'objets en porcelaine mais de sujets en porcelaine, comme pour donner à ces objets une certaine animation, ou plutôt comme pour les humaniser. Ainsi le lecteur ne doit plus considérer ces objets comme de simples objets inanimés mais comme des personnages anthropomorphes que Lyyli Belle souhaite faire parler. Ensuite, il faut retenir la diversité des objets que cette dernière énumère. En apparence, rien ne relie les différents objets mais il y a un trait commun qui les unit, il s'agit d'objets anciens. Et chaque objet apparaît ainsi comme ayant une histoire. C'est pourquoi Lyyli Belle les considère comme des objets parlants c'est-à-dire signifiants. En outre, Lyyli Belle ne se contente pas de préciser que ces objets parlent ; ces objets ont une fonction très importante, ils sont là dans la maison où elle vit pour lui tenir compagnie en l'absence de son père :

³⁴⁹ *I.M.*, p. 40.

³⁵⁰ *I.M.*, p. 88.

Dès que, ayant tourné le dos, papa s'absente, quelque chose ici ne manque jamais de s'endormir. Quelque chose qui se réveille uniquement quand j'arrive moi, et qu'eux, les objets, ceux qui lui appartiennent et les autres, commencent, de leur place, avec leur exigence habituelle, à m'interroger, à me demander s'ils ont été abandonnés. Une fois de plus, c'est ce qu'ils veulent tous savoir³⁵¹.

Ainsi, la petite fille partage-t-elle son désarroi avec tous les objets qui l'entourent sans exception et pas seulement ceux qui appartiennent à son père. Pour se reconforter, Lyyli Belle considère ces objets comme vivants et capables de comprendre ses propres sentiments. Elle va même plus loin, elle se met à communiquer avec eux et comme pour se rassurer elle-même, elle se met à les rassurer :

Non, leur dis-je, un doigt sur la bouche, vous n'êtes pas abandonnés. Il reviendra. Et moi, croyez-vous qu'il m'ait abandonnée ? Pas du tout. Il est allé là-bas seulement pour revenir plus vivant et partager cette vie avec nous. Nous qu'il retrouvera tels qu'il nous a laissés. Tels que s'il ne nous avait pas quittés un instant. Chuuut.³⁵²

Dans cet extrait, Lyyli Belle insiste davantage sur son immortalité. Mais ce qu'il faut surtout retenir, c'est son implication avec les autres objets par le pronom personnel « nous », comme si elle-même était un objet. D'ailleurs, dans le passage qui suit l'extrait ci-dessus, elle précise que les objets sont ses semblables :

Rassurés ainsi, ils ne disent plus rien et, cela qui dormait avant se rendort. Je leur tiens compagnie à tous pendant un moment. Eux qui, sans vouloir montrer leur anxiété, usent de patience, et moi, nous sommes semblables et habitués, à force. Mais des fois attendre, c'est aussi pleurer sans bruit.³⁵³

Ainsi, le lien qui existe entre Lyyli Belle et les objets est fort au point qu'elle n'est pas la seule à pouvoir les comprendre ; eux aussi ont des sentiments et sont tout aussi capables de partager la douleur qu'elle ressent. Cette problématique de l'objet ou pouvons-nous dire aussi problématique du sujet, rappelons que la narratrice elle-même confond les deux mots, objet et sujet, nous amène à réfléchir davantage sur le personnage de Lyyli Belle. Est-elle l'objet ou le sujet de l'écriture du texte de *l'Infante maure* ? Cette question à elle seule nous permet de rendre compte de la complexité de l'œuvre. En fait, nous pouvons déjà dire que Lyyli Belle est les deux en même temps, sujet et objet du texte de *l'Infante maure*. Elle est un sujet car il existe bien un « je » de l'énonciation comme nous avons pu le voir précédemment. Elle est un objet car tout

³⁵¹ *I.M.*, p. 145.

³⁵² *I.M.*, p. 146.

³⁵³ *I.M.*, p. 146.

dans le texte est lié à elle. C'est elle-même qui définit tout objet ou tout mot qu'elle souhaite faire connaître à son lecteur et c'est elle-même qui décide de se taire et ne pas dire ce qu'elle ne veut pas dire à son lecteur :

Jusqu'où irait-on avec des pensées, ou des choses, juste comme on les dit et, elles cessent d'être bonnes à dire ? Déjà elles sont invraisemblables et nous, invraisemblables, qui voulons les dire.³⁵⁴

« En « se transférant aux choses », le sujet [Lyyli Belle] ne « s'abîme » pas et s'oublie que pour mieux « renaître » ; il découvre en effet en elles des « ressources » infinies, des « qualités », jusqu'alors inconnues de lui, et qui vont lui servir de modèles pour se reconstruire. »³⁵⁵ Lyyli Belle va jusqu'à s'identifier à chacun de ces objets pour trouver une issue à son problème qu'elle ne considère pas réellement comme un problème, celui de l'absence de son père. Elle déclare: « J'aime être seule. Je préfère. Je ne vois pas comment le temps passe. Le temps, simplement je n'y pense pas. »³⁵⁶ C'est cette solitude qui permet à Lyyli Belle de créer son monde. Si le père était présent, elle ne pourrait s'occuper de s'intéresser aux objets ; rappelons que c'est parce que son père est absent qu'elle se met à observer chaque objet qui l'entoure. Ce monde des objets la comble au point d'oublier que son père est absent. En effet, si ce sont ces objets qui lui permettent de se consoler de l'absence de son père, ce sont ces mêmes objets qui la conduisent à le faire approcher d'elle, de faire de lui un être présent alors qu'il est absent. Le père de ce fait devient à son tour un objet que la petite fille manipule à sa guise :

Papa est une figure de bonheur même là-bas où il va, où mon cœur le voit entouré d'une lumière à quoi on le reconnaît. Comme l'objet auquel vous tenez le plus, il est là-bas, bien caché, et on dit : c'est un talisman. Vous y pensez, un coup, et vous frissonnez bien que vous pensiez : « Mais je ne sais pas où il est, cet objet. »³⁵⁷

Voyons ici comment Lyyli Belle compare son père à un objet assez particulier, un talisman. Un objet reconnu pour son pouvoir magique de protéger celui qui le porte. Pour faire de son père un être présent, Lyyli Belle décide donc de le considérer comme un objet qu'elle pourrait porter ; n'est-ce pas une solution pour le faire approcher le plus possible de sa propre personne. L'amour de Lyyli Belle pour son père est grand et

³⁵⁴ *I.M.*, pp. 139-140.

³⁵⁵ Collot M., *Francis Ponge entre mots et choses*, éd. Champ Vallon, France 1991, p. 49

³⁵⁶ *I.M.*, p. 49.

³⁵⁷ *I.M.*, p. 137.

elle fait d'emblée de lui un talisman. Nous voudrions pour mieux expliciter l'extrait relevé ci-dessus faire appel à un écrivain qui a fait d'un objet, la madeleine, l'objet central de son œuvre, Marcel Proust. Le narrateur, dans *A la recherche du temps perdu*, dit une phrase assez frappante à nos yeux car elle nous paraît résumer de façon intéressante l'intérêt que nous accordons à l'étude des objets dans l'œuvre : « la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi »³⁵⁸ C'est après avoir savouré une madeleine avec quelques gorgées de thé que le narrateur a tout d'un coup pensé à des souvenirs d'enfance ; mais en fait il veut montrer que ce geste une fois achevé, tout lui reste justement à faire ; « je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. »³⁵⁹

Une fois que le narrateur se remémore son enfance, il ne s'agit pas seulement pour lui de « chercher » chaque moment qu'il a passé, il est aussi question pour lui de « créer ». Autrement dit, en même temps qu'il essaye de raconter son passé, des moments du présent viennent brouiller son esprit. Passé et présent sont donc confondus et c'est cette confusion qui fait toute la création. Julia Kristeva écrit à ce propos : « la distance dans le temps et l'espace [...] procure une *perception* et une *image* comparables à l'éprouvé de maintenant, sans lesquelles il serait désintégré. Ce transport métonymique, qui ouvre le passé, construit une métaphore : la madeleine proustienne sera cette condensation qui embrasse deux moments et deux espaces dans « l'édifice immense du souvenir »³⁶⁰ La confusion entre le passé et le présent donne naissance à des moments futurs, des moments qui constituent l'essentiel d'une œuvre littéraire, des moments qui sont le plus souvent difficiles à saisir par le lecteur et qui sont les métaphores. C'est par la métaphore que le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* arrive à faire d'une madeleine tout l'intérêt de son œuvre ; une madeleine qui est la cause de la création entière de l'œuvre.

³⁵⁸ Proust M., *A la recherche du temps perdu*, p. 45.

³⁵⁹ Idem., p. 45.

³⁶⁰ Kristeva J., *Le temps sensible*, p. 41.

Lyyli Belle, dans l'extrait relevé plus haut parle du talisman comme d'un objet dont elle est persuadé de l'existence mais elle ne sait pas où elle peut le trouver. Ce n'est pas par le goût, comme il est le cas pour le narrateur d'*A la recherche*, que la narratrice se remémore les moments du passé, c'est par le souvenir ou la recherche même de l'objet. Retrouver le talisman signifierait pour elle retrouver le père ; en effet, puisque comme nous avons pu le voir, le talisman serait le père. Par contre, nous pouvons dire que c'est une panoplie d'objets qui a permis à Lyyli Belle de parler du temps passé avec son père ; ce sont des objets qu'elle n'a pas besoin de chercher car ils sont présents avec elle dans la maison paternelle. Le talisman est donc un objet à part qu'il faut distinguer de tous les autres objets. Juste après avoir évoqué le talisman qu'elle recherche, la petite fille déclare :

C'est comme dans l'histoire qu'il m'a racontée lorsque j'étais encore un bébé, une fleur d'enfant. Je m'en souviens, elle s'appelait La perle du bonheur, ce genre d'objet y était caché. Une perle. Une histoire comme il sait les raconter, qu'il ne prend pas dans les livres mais qu'il invente pour moi, mon papa.³⁶¹

Comme le narrateur d'*A la recherche du temps perdu*, la narratrice de *l'Infante maure* insiste sur le fait que ce n'est pas seulement ce que véhicule l'objet qui est important mais c'est tout le travail qui reste à faire pour le sujet afin de transcrire tout ce qu'il ressent. Des sentiments du passé se mélangent aux sentiments du présent. Il ne s'agit pas pour le sujet écrivain de raconter ce qu'il a déjà vécu ; il s'agit pour lui d'« inventer » à partir de ce qu'il a vécu. L'objet « talisman » se substitue à un autre objet qui est beaucoup plus important et qui est l'objet recherché par l'écrivain lui-même. Nous savons bien que l'écrivain Mohamed Dib depuis la trilogie *Algérie* a décidé de ne plus se « faire l'avocat d'une cause » mais de faire de ses futures œuvres des œuvres franchement poétiques. Lire une œuvre dite poétique signifie pour le lecteur l'étude des modalités d'écriture qui font de l'œuvre sa particularité, voire sa singularité.

II-2- L'objet comme signe :

L'écrivain Mohamed Dib, « pour s'approprier ces « qualités inédites », ces « sentiments nouveaux » que lui propose le spectacle des choses, [...] doit aussi

³⁶¹ *I.M.*, p. 137.

renouveler les mots. La régénération de soi passe par une recréation du langage. »³⁶² Et pour recréer le langage, Mohamed Dib décide de choisir comme personnage central de son œuvre une enfant ou une infante capable de faire des choses et des mots ce qu'elle veut. Nous avons déjà vu comment Lyyli Belle donne aux noms les plus communs des significations tout à fait nouvelles. Le personnage qui permet le mieux possible à la petite fille de jouer du langage est Kikki. Un personnage qui n'est défini ni comme un objet, ni comme une personne :

D'ici haut, j'aperçois soudain Kikki. Il avance à pas de loup [...] Ce qui se passe avec lui : je grandis, je pousse, mais pas lui. Il garde sa taille de Petit Poucet et il ne le supporte pas. Le crois. Et ça le révolte, ça le rend méchant, il se venge. Comment faire ? Ce n'est pas de ma faute si je parais deux fois plus haute que lui. Cela ne m'empêche pas de toujours l'aimer. Mais on ne peut rien lui expliquer, il ne se laisse plus approcher. La mort dans l'âme, à des moments je serre les dents et les poings et j'ordonne à mon corps de s'arrêter de pousser, je prie de toutes mes forces. Je me demande si ça y fait quelque chose. Pas pour l'instant.³⁶³

Celle qui dit, « je », ne donne aucune caractéristique à son personnage ; elle fait de lui quelqu'un qui éprouve des sensations. Kikki n'est pas un objet qu'elle observe comme tous les autres objets qui existent dans la maison ; il n'est pas non plus un objet qu'elle recherche comme le talisman ; il est ce quelque chose qu'elle invente pour le comparer à elle et pour se laisser aller dans son imagination. A peine évoque-t-elle Kikki qu'elle se met à parler d'elle-même et à elle-même. Dans ses pensées, elle se soucie d'un problème, celui de se voir grandir sans arrêt. Ces pensées nous permettent de convoquer un autre texte, celui de Lewis Carroll et qui est *Alice aux pays des merveilles*. Les dernières phrases qu'énonce Lyyli Belle dans l'extrait ci-dessus sont presque similaires aux énoncés d'Alice dans le passage suivant :

« Cela suffit comme ça. J'espère que je ne vais pas grandir davantage : je ne peux même plus passer par la porte ! J'aurais mieux fait de m'abstenir d'en boire autant. » Hélas ! le temps n'était plus aux regrets ! Elle continuait de grandir, de grandir [...]³⁶⁴

Les deux, Lyyli Belle et Alice s'inquiètent de se voir grandir et chacune, à sa manière, prie pour que cela s'arrête. C'est le temps qui va à l'encontre de leur désir, la première se résigne et se persuade que malgré ses prières, le temps passe et elle continue de « pousser » et la seconde se rend compte qu'elle ne peut plus faire marche arrière

³⁶² Collot M., op.cit., p. 50.

³⁶³ I.M., p. 13.

³⁶⁴ Carroll L., *Alice au pays des merveilles* (1865), éd. consultée, Paris, Hachette, 1985, p. 50.

après avoir bu le liquide contenu dans un flacon qu'elle a trouvé et qui est la cause de sa transformation. En fait, la similitude qui existe entre les deux héroïnes n'apparaît pas seulement à travers les extraits étudiés. C'est tout le contexte dans lequel Lyyli Belle évolue qui ressemble étrangement au contexte dans lequel vit Alice.

Alice arrive par accident dans un monde étrange où elle rencontre des personnages qui sont loin d'être ordinaires, des animaux qui parlent, qui chantent, des objets magiques... Au fur et à mesure qu'elle fait son voyage dans ce monde merveilleux, elle rencontre les différents personnages, un par un, le lapin, la souris, le chat... Lorsqu'elle rencontre chacun d'eux, elle se surprend, au départ, de les voir parler et de dire des choses étranges ; Lorsqu'elle rencontre le pigeon, par exemple, il lui dit : « Comme c'est vraisemblable ! [...] J'ai vu nombre de petites filles dans ma vie, mais jamais aucune avec un pareil cou ! Non, non ! Vous êtes un serpent, inutile de le nier. »³⁶⁵ Notons ici que le Pigeon, en s'étonnant de voir Alice, ne parle pas d'invraisemblable, le mot qui aurait convenu à sa surprise, mais de vraisemblable. Et à force de les fréquenter, Alice va se mettre à parler comme eux, c'est-à-dire dans un langage très peu commun. Retenons encore un exemple du texte : Alors que la Duchesse cuisine, elle se met à jeter casseroles et autres ustensiles partout dans la cuisine sans faire attention à son bébé qu'elle heurte et qui hurle de douleur. Alice, en voyant cette scène s'exclame : « Cela ne serait certes pas un avantage [...] Pensez seulement à l'effet que cela aurait sur le jour et la nuit ! Il faut, voyez-vous, vingt-quatre heures à la terre pour accomplir sa révolution... »³⁶⁶

Pourquoi parler du jour et de la nuit, de la terre, de la révolution ? Il est clair que les propos d'Alice relèvent d'un langage qui pour le lecteur n'a pas de sens. Comme Lyyli Belle, Alice emploie des termes qui sont compréhensibles mais c'est leur combinaison qui évoque la surprise chez le lecteur. Marina Yaguello, dans *Alice au pays du langage*, écrit à propos du langage d'Alice : « un locuteur émotionnellement perturbé peut perdre momentanément l'usage de la parole ou produire un discours incohérent, agrammatical. C'est ce qui arrive à la pauvre Alice qui, perdant tous ses moyens sous le coup de l'émotion d'avoir trop grandi, ne sait plus former correctement un comparatif. Il s'agit d'une déficience de la performance et non de la compétence [...]

³⁶⁵ Idem., p. 74.

³⁶⁶ Idem., p. 83.

Les accidents de performance (lapsus, etc.) sont réversibles. Le délire poétique et le délire pathologique sont séparés par l'intention, bien que la frontière entre les deux ne soit pas toujours très nette »³⁶⁷

Marina Yaguello attire notre attention sur un fait qui nous paraît assez important. C'est la conclusion qu'elle tire à partir de son analyse : Alice n'ignore pas le sens des mots qu'elle emploie, elle énonce un discours incohérent parce qu'elle délire et son délire n'est pas pathologique mais poétique. Parler de langage poétique serait se référer à son créateur, c'est-à-dire l'écrivain. Alice est donc le personnage qui permet à Lewis Carroll de créer un texte nouveau ; un texte qui fait fi des lois du langage. N'est-ce pas là les mêmes intentions qu'a l'écrivain Mohamed Dib dans son écriture de *l'Infante maure*. Si Alice perd sa performance dans la parole à cause de sa transformation physique, Lyyli Belle la perd surtout à cause de sa vue de Kikki :

Sûr que l'arbre tremble, tellement Kikki tape fort, mais il tient bon, il reste planté à sa place. Et lui, Kikki, de frapper toujours plus du crâne bien que je lui crie d'arrêter et que cet idiot, comme si je m'adressais à un sourd, continue et attaque aussi sourd l'arbre qui ne bouge pas, même s'il est secoué un peu.³⁶⁸

Lyyli Belle fait de Kikki et de l'arbre presque un seul personnage ; on ne sait si c'est l'arbre ou Kikki qu'elle qualifie de sourd. Les propos de Lyyli Belle, comme ceux d'Alice, débouchent sur un non sens. Mais il faut préciser que les deux petites filles se différencient sur un point et un point essentiel. Alice se trouve dans le pays des merveilles sans l'avoir choisi, c'est une chute qui a fait d'elle un personnage merveilleux : « Elle tombait, tombait, tombait. Cette chute ne prendrait-elle donc jamais fin ? « De combien de kilomètres ai-je pu tomber jusqu'ici ? se demanda-t-elle à haute voix. Je dois arriver quelque part près du centre de la terre. »³⁶⁹ Perdue, Alice ne sait plus comment mesurer la distance qui la sépare de sa maison ; tout ce qu'elle sait, c'est qu'elle est dans un ailleurs. Lyyli Belle, en se levant de son lit, va vers le jardin et déclare : « D'abord le jardin. Ma première visite est pour lui. Je dis bonjour à nos arbres, les bouleaux, les pins, à notre herbe, nos fleurs, surtout les buissons de roses, à leur place après toute une nuit, fidèles, réveillés depuis longtemps, eux. Ce beau jardin ouvert sur la forêt de plus en plus bleue [...] On y rencontre ce qu'on cherche, à part les

³⁶⁷ Yaguello M., op.cit., p. 137.

³⁶⁸ *I.M.*, p. 63.

³⁶⁹ Carroll L., op.cit. p. 13.

champignons, et les myrtilles, et les fraises sauvages. On peut y aller à la recherche de tout ce qu'on veut. On croit qu'on s'y égare : non, les chemins d'une forêt ne vous mènent que là où vous désirez aller. »³⁷⁰

Lyyli Belle est loin d'ignorer dans quel lieu elle se trouve ; elle sait tout ce qu'elle peut trouver dans la forêt qui est à proximité du jardin de sa maison. Elle le sait tellement bien qu'elle désigne avec beaucoup d'aisance les éléments de la nature qui, selon elle, sont inexistantes dans la forêt en question. Elle est donc loin d'être perdue comme il est le cas pour Alice. C'est en avançant progressivement dans son espace qu'Alice découvre les différents personnages alors que Lyyli Belle connaît chaque composante de l'espace qu'elle parcourt, au point de s'approprier tout ce qu'elle veut ; elle dit « bonjour » non pas aux fleurs, aux arbres... mais à *ses* fleurs, à *ses* arbres... La forêt dont parle Lyyli Belle n'est donc pas n'importe quelle forêt, il s'agit de sa propre forêt. Elle est comme elle le dit elle-même « la gardienne du jardin, de la forêt et du ciel qui est au dessus. »³⁷¹ Cette phrase à elle seule montre combien la petite fille se joue des mots, comme elle se joue des objets ou de chaque chose qui pourrait l'intéresser.

Malgré cette différence qui existe entre les protagonistes des deux œuvres, nous pensons que les similitudes entre ces deux dernières sont multiples. La façon dont Lyyli Belle et Alice usent du langage est presque identique ; pour elles le langage est un moyen pour s'affirmer comme être poétique. Ainsi, entre Lyyli Belle, Alice et le poète, il n'y a pas une grande différence et comme le souligne Pierre Brunel, « le roman du poète est moins une biographie fictive de poète que la mise en place de surgissement de l'instant poétique. Le roman poétique n'est pas l'occasion nouvelle d'un déploiement lyrique, d'un déballage sentimental, mais la réunion de points de vue, de voix, de tons, un roman comique même, qui tout en allant à l'extrême de la ferveur, peut aller à l'extrême de la dérision. »³⁷²

Dans *Neiges de marbre*, le père s'intéresse aux objets, que sa fille soit près ou loin de lui. Quand elle est présente, c'est elle qui gouverne tout, et fait de son père un objet parmi d'autres :

³⁷⁰ *I.M.*, pp. 13-14.

³⁷¹ *I.M.*, p. 18.

³⁷² Brunel P., *Le roman du poète*, éd. Eurédit, Paris 2004 (Colloque 1995), p. 61.

En ce moment, je suis installé dans un fauteuil, à lire. Nous en sommes entre-temps arrivés, le fauteuil et moi, à être échangés en un lieu où en foule des marionnettes, des animaux en peluche, des poupons sont venus se donner rendez-vous et prendre place. Pas n'importe quelle place : il en a été assigné une à chacun, par elle, par Lyyll, rien qu'une après mûre réflexion et divers essais. Cela peut, et cela s'est trouvé, être sur ma poitrine, sur mes genoux, sur mes épaules, sur ma tête, aussi bien qu'entre mes bras. Pour l'instant, elle prend du recul, embrasse d'un coup d'œil l'ensemble comme elle l'a disposé. Une composition. Si elle en est satisfaite ?³⁷³

Le père-narrateur, dans cet extrait met en parallèle deux activités complètement différentes, celle de la lecture et celle du jeu. Alors qu'il s'intéressait à sa lecture, sa fille vient l'interrompre en disposant sur lui et sur le fauteuil sur lequel il est installé un nombre importants de jouets. La description ci-dessus n'est pas aussi simple qu'elle apparaîtrait. Le père ne donne aucune précision sur le livre qu'il lit et l'expression « un fauteuil, à lire », peut se lire, « un fauteuil à lire », il suffit de supprimer la virgule. Cela voudrait dire que c'est le mot fauteuil qui prend la place du mot livre qui n'existe pas dans le texte. Il faut retenir encore que le père et le fauteuil n'en font qu'un et cela est dicté par la volonté de Lyyll. Celle-ci veut donc, par son jeu, considérer tout ce qui l'entoure comme objet ou jouet, même son père, pour qu'elle puisse faire sa « composition », c'est-à-dire son œuvre. La lecture du père est de ce fait confondue avec le jeu de Lyyll. Une fois qu'elle finit de disposer chaque objet à sa place, la fille voudra elle-même se trouver une place : « [...] elle vient elle-même chercher une place parmi tout son monde, place qu'il n'est alors, croyez-moi, pas facile à trouver ». D'après les dires du père, la fille va elle aussi se transformer en objet. Le lecteur, en lisant cette description pourra se faire l'idée d'une image ou plutôt d'un tableau dans lequel il pourra constater la présence d'un couple, une fille et son père, entouré d'une multitude de jouets. Mais cette image n'est pas stable car il arrive à Lyyll de ne pas vouloir s'ajouter à ce décor :

A présent, il arrive ce qui est déjà arrivé, non pas une fois, mais plusieurs. Lyyll va s'occuper d'autre chose. Elle a tant à faire. Elle nous laisse, les jouets et moi, apprécier l'avantage et le confort des situations perdurables.³⁷⁴

Le père, par ces phrases rend compte d'un fait assez important à nos yeux. Par ce seul extrait, il rend compte de la composition générale du texte de *Neiges de marbre*. Lorsque Lyyll est absente, le temps pour le père reste figé, et lui-même se sent figé

³⁷³ *N.M.*, p. 122.

³⁷⁴ *N.M.*, p. 122.

comme le temps et comme tous les jouets de Lyyli. Parce que Lyyli est absente, le père a l'impression qu'il vit des « situations perdurables ». Rien ne peut perturber ces situations sauf un seul fait, la présence de Lyyli. En outre, le père-narrateur nous fait part d'un autre personnage qui vient s'ajouter au décor en question, Kikki :

Papa, qui va arriver le premier, moi ou Kikki ? Regarde vite !

Kikki, il apparaît toujours ainsi : au moment où nous nous y attendons le moins, il surgit de cette dimension silencieuse que lui seul semble habiter, un recoin de l'air d'où il fait irruption pour venir rejoindre Lyyli [...] Il n'y a là rien dont on doive s'inquiéter, rien sinon la transparence, l'absence envahissantes de ce garçon.³⁷⁵

Nous l'avons vu avec Lyyli Belle, Kikki est ce personnage que nous n'arrivons pas à classer ni parmi les objets, ni parmi les éléments de la nature, ni aucun autre type de personnages que nous rencontrons dans *l'Infante maure*. Et dans l'extrait ci-dessus, nous retrouvons une description de Kikki que nous ne retrouvons pas dans *l'Infante maure*. Le père-narrateur donne les caractéristiques essentielles de ce personnage ; c'est un garçon silencieux, « transparent » et « absent », toutes les caractéristiques que nous pouvons reconnaître à un monde particulier et qui est celui de l'imaginaire. Kikki est l'imaginaire même, un imaginaire propre à celui qui l'a inventé, c'est-à-dire Lyyli. Dans une autre séquence du texte de *Neiges de marbre*, le père raconte l'une des promenades qu'il a eu à faire avec Lyyli, la mère et la grand-mère ; alors qu'ils devaient prendre le bus, la fille s'aperçoit qu'elle a oublié de ramener avec elle Kikki et crie de toutes ses forces pour qu'elle retourne à la maison pour le chercher. Aucun de ses compagnons ne pouvait la suivre dans son raisonnement, sauf son père qui se résigne à retourner seul à la maison pour le ramener. Lyyli refuse de le laisser partir seul sous prétexte qu'il sera incapable de le retrouver sans son aide ; elle l'accompagne. Une fois qu'elle le retrouve, le père se parle à lui-même et se dit : « Trouver Kikki sans le secours de Lyyli, c'était pure folie de m'en être cru capable. Je me demande comment pareille idée a pu germer dans ma tête. »³⁷⁶

Le père-narrateur confirme que Kikki est une pure invention de sa fille Lyyli et ne fait que suivre son jeu. Le jeu d'ailleurs est l'une des activités préférées des deux protagonistes et le jeu auquel ils se prêtent le plus est celui des mots. Dans l'une de leur conversation, Lyyli demande à son père de lui expliquer pourquoi l'on dit que « le jour

³⁷⁵ *N.M.*, p. 123.

³⁷⁶ *N.M.*, p. 137.

se lève » et que « la nuit tombe » et exige de lui une réponse originale. Le père se dit dans ses pensées :

«Va, nous nous comprenons, fille. Nous savons, toi et moi, ce que parler veut dire. Il ne s'agit au fond ni de ce que fait le jour, ni de ce que fait la nuit, si l'un se lève, si l'autre tombe, ou l'inverse, mais d'autre chose. »³⁷⁷

En énonçant ces quelques propos, le père nous exclut, nous lecteurs, du jeu ou plutôt de la conversation qu'il tient avec sa fille. Il veut rendre complexe la relation qui existe entre lui et sa fille et cette relation rend complexe le texte de *Neiges de marbre* lui-même. En effet, la parole que partagent les deux héros est la parole du texte, c'est cette parole que nous pouvons qualifier de double car elle émane de deux sujets, le père et la fille. Et lorsque ces deux derniers conjuguent leurs paroles, le texte débouche sur une parole peu commune et très ambiguë :

[...] notre conversation arrive au bout d'elle-même, un bout au-delà duquel il n'y a plus de parole. Un soulagement devrait en résulter. Le premier souffle frais de cet après-midi nous passe une main compatissante sur le visage. Mais là où il n'y a plus de parole, qu'y a-t-il ? Ce n'est pas la vie qui est pleine de manques, de trous : c'est toi. Toi que tout et tout un chacun peut traverser... Moi que tout et tout un chacun peut traverser : faut-il porter en plus une couronne d'épines ?³⁷⁸

Il est possible d'associer aux deux pronoms, « moi » et « toi », les deux personnages, le père et la fille, le pronom « moi » représenterait le père et le pronom « toi », la fille. Les deux sont comme le précise le texte deux signes que le lecteur peut « traverser » et auxquels il peut donner un sens. Le lecteur ne doit pas seulement porter son intérêt sur les deux personnages, en tant qu'êtres fictifs, mais il doit encore les voir comme des signes au sens plein du mot. Un signe peut signifier plusieurs choses, il peut avoir plusieurs sens. En outre, il est à signaler que l'un des chapitres de l'œuvre est intitulé, « Les deux signes », et dans ce chapitre précisément, celui qui dit « je » évoque les deux mots cités plus haut, le « jour » et le « nuit » :

La nuit elle-même quand elle tombera ne noircira pas le cercle des choses, ne l'altérera pas mais, indélébile présence, le restituera en blanc, touché par ce même reflet d'éternité, - touché ; défendu. Nous avons fait de la nuit et du jour deux Signes ; nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, clair le Signe du jour.³⁷⁹

³⁷⁷ *N.M.*, p. 143.

³⁷⁸ *N.M.*, p. 144.

³⁷⁹ *N.M.*, p. 100.

Il est à remarquer qu'il est question ici d'un contraire, jour/nuit. Il nous paraît nécessaire de préciser que la notion de « contraire » est la caractéristique essentielle qu'il est possible de reconnaître au texte de *Neiges de marbre*. D'ailleurs les deux sujets que nous considérons comme les deux protagonistes du texte sont d'un sexe différent, père (masculin), fille (féminin). Hormis ces contraires nous retenons d'autres qui sont tout aussi importants dans le texte, comme noir/blanc, présence/absence, lumière/obscurité, nord/sud. Mais en fait tous ces contraires sont réunis par le texte dans une parole que le père appelle la parole commune :

Peu à peu, nous nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la parole étrangère. [...] Parole qui nous suffit, nous unit. Il semble inconcevable en cet instant qu'une paille puisse aucunement s'y glisser.³⁸⁰

Le père fait allusion à un autre contraire, celui qui peut le séparer de sa fille, celui de la différence de langue, car ils sont issus de deux lieux différents, il est du Sud et elle est du Nord. Mais cette différence n'entrave en aucun cas leur relation et leur capacité de communiquer entre eux. La parole commune dont parle le père est la parole qu'il partage seul avec sa fille et c'est cette parole qui leur permet de concilier tous les contraires. Et pour réconcilier les contraires, la langue n'est pas le seul moyen auquel recourent les deux sujets ; ils recourent également au geste, à la mimique, et à tous les moyens possibles pour communiquer. Si le père qualifie cette parole commune d'« étrangère », elle n'est certainement pas étrangère à lui ou à sa fille ; elle le serait plutôt pour le lecteur qui aura des difficultés à réconcilier ce qui est irréconciliable, les contraires. Mais il aura le choix d'aller dans un monde, celui de l'imaginaire, ou dans l'autre, celui de la réalité ; autrement dit celui d'accepter ou de refuser de lire le texte de *Neiges de marbre*, comme le lui suggère le texte lui-même :

C'est vous cette balance d'où tombe la formule qui s'impose et va s'inscrire dans du marbre, mot à mot, et constituer l'opacité capable de repousser à l'arrière-plan l'autre langue, la dissoudre. Pas du premier coup, votre texte à vous demeure quelque temps encore sous l'influence ; l'original est déjà devenu un fantôme, mais il travaille celui que vous tenez à mettre sur pied, il faut le savoir et ce n'est pas toujours facile à savoir.³⁸¹

C'est en définissant son « métier » de traducteur que le père énonce ces propos. Tout en définissant le travail de traducteur, il convoque le lecteur et lui indique ce qui lui faut faire pour comprendre le texte. Désormais le lecteur doit saisir la « balance »

³⁸⁰ *N.M.* p. 18.

³⁸¹ *N.M.*, p. 101.

qu'il doit maintenir dans un certain équilibre, il doit suivre le parcours du scripteur et de toutes les règles qu'il s'impose et qui lui impose ; s'il veut comprendre le texte, il doit accepter de donner un autre sens au mot « contraire » ; effectivement il s'agit plus, dans le texte, de notion de « double » que de « contraire ». Le double de la « nuit » est le « jour », le double de la « présence » est « l'absence »... Si nous considérons tous les contraires comme des doubles, il est donc possible de dire que le double de Borhan (le père-narrateur) est Lyy1 (la fille). D'ailleurs, vers la fin du texte, le père sous forme d'énigme dit lui-même que sa fille est son double :

Elle c'est moi
Moi c'est elle.
Elle ne sait pas
Que je suis moi.
Ce qu'elle est,
Moi je le sais.³⁸²(188)

Il faut rappeler au passage qu'il est plusieurs fois question dans le texte d'énigmes que chacun des deux sujets, le père et la fille proposent l'un à l'autre. L'énigme ci-dessus est certes proposée par le père à sa fille, Lyy1, mais l'énigme elle-même fait encore une fois appel au lecteur qui pourra comprendre que le père lui-même dit que sa fille est son double ; il est certain que lui seul sait qu'elle existe et qu'elle ne le sait pas, car si elle existe, elle l'est dans son monde à lui, c'est-à-dire dans son imaginaire. La fille donc n'existe pas, elle représente ce que nous pouvons appeler un pur produit imaginaire, un produit que le père décide de définir juste après l'énigme ci-dessus par une autre énigme, la dernière dans le texte de *Neiges de marbre* :

Elle fait tout comme toi
Et tu ne le sais pas.
Elle te suit partout
Et elle n'existe pas.
S'il fait clair elle est là
S'il fait sombre elle n'y est pas.³⁸³

Cette énigme est présentée dans le texte comme la suite de l'énigme précédente. Le pronom personnel « elle » se réfère à Lyy1, et si « elle » n'existe pas, c'est parce que c'est le père qui veut faire d'elle un personnage féminin qui sort de l'ordinaire, un

³⁸² *N.M.*, p. 188.

³⁸³ *N.M.*, p. 188.

personnage qui lui permet de créer. Lyyl est ce signe à travers lequel le père veut faire parler de lui-même, de sa vie et surtout de ses souvenirs d'enfance :

Je me suis plusieurs fois demandé d'où me vient ce goût, qui demeure à mon âge, et que j'ai inoculé à Lyyl. Je me pose encore la question. Je crois savoir. De ma grand-mère. Quand, enfant, j'allais lui rendre visite, elle me gardait des jours et des jours de suite. Mon lit était installé dans sa chambre. Le soir, à peine couchés, elle et moi, les lampes soufflées, un autre monde s'éveillait pour nous, s'illuminait. Le monde du merveilleux.

Lyyl est ce signe ou pourrions-nous dire cet objet qui fait raviver au père ses souvenirs d'enfance. Mohamed Dib fait de Lyyl ce qu'a fait Proust de la madeleine. Certes les objets auxquels recourent les deux écrivains sont très différents mais l'effet qu'ils provoquent en eux reste identique. Nous voudrions, pour mieux expliciter notre réflexion, reprendre à notre compte les propos de Kristeva sur Proust : « Pourquoi cette urgence esthétique [...] Peut-être parce qu'il y eut un autre temps, une autre expérience, où temps-pensée-langage *n'avaient pas eu lieu*. Si c'était le cas, retrouver le temps ne voudrait pas dire simplement se réconcilier avec ce qui excitait et qu'on a refoulé (un désir, un objet, un signe). Retrouver le temps serait le faire advenir : extraire le senti de son appartement obscur ; l'arracher à l'indicible ; donner signe, sens et objet à ce qui n'en avait pas. Retrouver la mémoire, ce serait la créer, en créant des mots, des pensées à neuf. »³⁸⁴

Le père-narrateur crée donc le personnage de Lyyl pour pouvoir exprimer ce qu'il n'a pu exprimer lorsqu'il était enfant. Seulement, il est impossible de retrouver un temps qui est perdu ; pour y remédier il faut dépasser le stade du souvenir et essayer de créer un temps nouveau et ce temps serait celui de l'écriture. Le « temps-passé-langage » qui n'a pas eu lieu sera remplacé par un « temps-présent-langage », c'est-à-dire le temps de l'écriture. L'écriture reste pour son créateur une obligation, « quand on vit, il faut créer »³⁸⁵. Ce que le père ne pouvait exprimer lorsqu'il était enfant, c'est ce monde merveilleux. Parce que les paroles lui manquaient, il ne pouvait y accéder que par l'image, par l'illusion. Des images qui lui étaient interdites de vue ; il ne pouvait les voir que dans l'obscurité :

Le monde merveilleux. Il ouvrait ses portes d'or. Portes, attention, qu'à aucun prix elle n'aurait consenti à me faire franchir autrement que de nuit. Pourquoi ? Pas une fois, elle

³⁸⁴ Kristeva J., *Le temps sensible*, p. 418.

³⁸⁵ *N.M.*, p. 188.

n'oubliait sa recommandation : « Jamais en plein jour. Tu ne réclamera jamais qu'on te raconte des histoires, tu n'en écouteras jamais. En plein jour. Tu attraperas la teigne et tu finiras avec un crâne aussi nu que ton genou.³⁸⁶

La grand-mère enseigne à son petit fils une tradition que celui-ci feigne d'ignorer. Lui-même se met à raconter des histoires à cette fille créée de toutes pièces et s'interdit de le faire le jour :

Jusqu'à ce jour, une crainte m'en reste, dirait-on. Je le sens à la réticence que j'ai à commencer une histoire, quand Lyyll m'en demande une : je louche malgré moi, avec un petit pincement au cœur, vers le grand jour, s'il fait jour, puis vers la crinière qui la coiffe. Des fois que cela arriverait.³⁸⁷

Le souvenir ne fait pas que rappeler au père-narrateur des moments magiques, il lui procure même des sensations tout à fait similaires aux sensations qu'il a vécues dans le passé. Cette sensation de peur qu'il vivait est accompagnée d'une autre sensation qui est contraire à la première, il s'agit d'un plaisir très fort qui réussit à lui procurer calme et douceur :

Il me restait certes la ressource de me libérer d'une autre manière : par le sommeil, dans lequel je me laissais fondre et où me parvenait encore, non les mots, seule la voix qui les prononçait en s'éloignant de plus en plus pour, tutélaire, me mener à bon port.³⁸⁸

La peur s'efface pour laisser place à un autre sentiment, la joie de retrouver le sommeil. Un sommeil qui va ouvrir la porte à un autre monde, celui du rêve ; rêve dans lequel les images des histoires écoutées vont se mélanger au désir refoulé du rêveur. Nous reviendrons sur l'importance du rêve dans le texte ultérieurement. Ce qui est à noter maintenant, c'est cette façon qu'a le père de concilier les contraires ; la peur et la joie sont rassemblées pour donner naissance à un monde particulier et nouveau. Le père a donc gardé en mémoire la sensation de vivre deux sentiments contradictoires en même temps. C'est cette sensation qu'il a refoulée, enfant, qu'il va tenter de vivre grâce au personnage de Lyyll, son semblable imagé. Le prénom même de Lyyll peut se lire de la même manière, à l'endroit ou à l'envers :

Détachant une feuille de mon carnet, je trace les lettres, L,Y,Y,L, toutes des majuscules qu'elle est plus apte à reconnaître, et qu'elle reconnaît d'ailleurs.

-Tu vois ? Ca, c'est ton nom, Lyyll. N'est-pas ? Prends-le d'un côté ou de l'autre, à l'endroit ou à l'envers, il reste le même.³⁸⁹

³⁸⁶ *N.M.*, p. 189.

³⁸⁷ *N.M.*, p. 189.

³⁸⁸ *N.M.*, p. 189.

Celui qui dit « je » veut tout créer à sa guise, il est comme cette personne avide de revivre le passé et qui est consciente que ceci est impossible. Cette envie va se transformer en un désir de se construire un monde sur mesure ; un monde où rien n'est interdit. Lyyl est justement le nom que donne le créateur à ce monde. Par le seul nom de Lyyl et bien sûr avec tout ce qu'il engendre, il est possible de définir le texte de *Neiges de marbre*. Lyyl est donc l'objet essentiel du texte. L'objet que le lecteur doit saisir pour donner un certain sens à sa propre lecture. Un objet qui a pour première mission la visite ; le premier chapitre de l'œuvre a pour titre, « la visiteuse ». La visiteuse entre dans la vie du père par le jeu :

Elle entre. Je n'en crois pas mes yeux. Elle saute sur un pied, les mains croisées dans le dos, continue, avance sur le même pied. Elle joue à la marelle, ou fait comme si elle jouait. Elle pousse un invisible palet et je n'en crois pas mes yeux.³⁹⁰

D'entrée de jeu, le père, dans des énoncés courts, présente Lyyl comme un personnage énigmatique ; il ne la nomme pas, il se contente de dire qu'elle est entrée mais où ? Certainement dans son monde ou sa vie. Et son entrée provoque chez lui la surprise ; remarquons comment il répète par deux fois l'énoncé, « je n'en crois pas mes yeux ». Lyyl semble être comme une illusion. D'ailleurs le père est dans un état de santé qui ne lui permet pas de voir les choses tout à fait clairement ; en effet, il est en convalescence dans une chambre d'hôpital. Le premier mot qu'il arrive à énoncer est un surnom qu'il donne à Lyyl, « Néfertiti » :

Néfertiti... Je murmure tout de même ce nom à son oreille, *Néfertiti, Néfertiti*. Et je la regarde, je ne peux pas m'empêcher de prononcer, de répéter ce nom. Je la regarde encore. Néfertiti à cet âge devait être le même pruneau sur deux jambes. [...] Je pense pour moi : « Néfertiti est ma visiteuse aujourd'hui. » Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes aveuglantes de blancheur.³⁹¹

C'est par un retour à l'Histoire que le narrateur va donner au lecteur quelques unes des caractéristiques du personnage qu'il a créé ou pouvons-nous dire de sa créature ; elle est désormais brune comme Néfertiti. Et du lieu de son origine, qui est le Sud, le père veut la faire voyager dans un pays hyperboréen ; un pays nordique blanc par la neige qui s'y trouve. Lyyl est donc comme cette tache noire dans un décor blanc. N'est-ce pas là une description conforme à la définition de l'écriture ; Lyyl serait cette

³⁸⁹ *N.M.*, p. 190.

³⁹⁰ *N.M.*, p. 11.

³⁹¹ *N.M.*, p. 12.

encre qui s'écoule sur une feuille blanche. En outre, il est à faire remarquer que l'expression « Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes » nous rappelle encore le titre de l'œuvre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*. Sauf que dans *Neiges de marbre*, ce n'est pas la fille qui prend en charge le discours mais le père. Dans cette œuvre, Mohamed Dib crée le personnage de Lyyl pour le laisser s'exprimer seul dans la deuxième œuvre, *l'Infante maure*. D'ailleurs le prénom même de Lyyl est transformé ou plutôt rallongé par une voyelle et un qualificatif; Lyyl devient Lyyli Belle. Le discours de Lyyli Belle fait donc suite au discours de Lyyl. Et ce qui relie principalement les deux discours est la notion du merveilleux.

Par ailleurs, il est possible d'établir un rapprochement entre le nom du narrateur de *Neiges de marbre*, Borhan, et le mot « hyperboréen » ; et l'expression « Lyyl au pays des barbares hyperboréens » aura tout son sens. Si nous avons dit précédemment que l'origine du pays de la fille est un pays du Sud, c'est surtout par rapport aux origines qu'elle hérite de son père. Mais le problème qui se pose pour ce dernier est qu'il ne se trouve pas au sud mais au nord. Pour trouver donc une solution à ce problème, il décide de créer Lyyl et de faire d'elle un personnage typiquement du sud. C'est son imagination qui lui permettra de faire venir cet être merveilleux, qui est Lyyl du sud, dans la terre du nord dans laquelle il se trouve, réellement, et depuis longtemps car il est un « barbare », le mot barbare doit bien sûr être pris dans le sens de « vieux ». En outre, c'est par le jeu que le père-narrateur introduit son lecteur dans le monde qu'il crée et c'est par le jeu qu'il va lui suggérer d'y sortir. A la fin du dernier chapitre intitulé, « l'enfant nu », il écrit :

Tiens, qui voit-on se pointer : Kikki !

-Bonjour, Kikki. Avance.

Il est tout de même revenu. Sans doute a-t-il cru pouvoir trouver Lyyl ici.

-Non, lui dis-je. Elle est là-bas, dans son pays. Elle est là-bas, dans son pays.

Je corrige :

-Votre pays³⁹²

Pour que le monde qu'il crée soit encore plus merveilleux, il décide d'inventer un compagnon imaginaire à Lyyl : Kikki. Pourquoi pas, comme lui-même se fait accompagner par un être extraordinaire, il fait de même pour ce dernier. Il va faire apparaître Kikki à la fin du texte pour pouvoir communiquer avec lui et de lui faire

³⁹² N.M., p. 216-217.

comprendre que Lyyl est repartie dans son pays. Mais quel pays ? Nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit d'un pays du nord car le père se trouve au nord. La fille se trouve donc au sud qui est, rappelons-le, un lieu très prisé par le père et qui relève de son imaginaire. Mais un monde imaginaire n'est pas durable, il est éphémère. Kikki, qui est venu à la recherche de Lyyl, va à son tour quitter le père. L'éloignement des deux êtres signifie la fin du monde imaginaire créé par le père, et de ce fait la fin du texte de *Neiges de marbre*. Et dans le dernier paragraphe de l'œuvre, celui qui dit « je » déclare :

Après le passage de Kikki, le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes. L'automne continue à découper les feuilles de chêne dans de l'or bruni. Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue.³⁹³

Lorsque le père dit que le « temps a blanchi », il se réfère au temps qu'il s'est consacré pour s'évader dans son imagination ; il s'agit d'un temps fictif. Le temps réel continue à avancer et assiste au changement climatique. C'est avec regret que le père constate que seul le temps réel peut durer comme peuvent durer tous les éléments de la nature. La neige certes fond mais elle peut se renouveler chaque automne dans le pays nordique dans lequel le narrateur se trouve. Il est possible de revenir sur le titre, *Neiges de marbre*, et de l'expliquer à partir de ces derniers dires du narrateur. Remarquons que le mot neige est mis au pluriel comme pour signifier que le temps fait se répéter les saisons ; la *neige* revient chaque année que le temps fait passer car le temps est de *marbre* ; il est par rapport à l'être comme ce qui relève de *l'absolu*, de ce qui dure. Comme le temps, la neige est de marbre, d'où le titre, *Neiges de marbre*. Ainsi, le titre est en rapport métonymique avec le contenu du texte.

Par ailleurs, il est également possible de dire que la blancheur sur laquelle insiste le narrateur représente la blancheur de la page sur laquelle il écrit ; remarquons le nombre de fois où il utilise le mot « blancheur » et aussi les mots qui se réfèrent à elle, « la neige », « les fantômes ». C'est en fait cette blancheur qui va prendre la place de l'écriture car le texte approche à sa fin, d'où les métaphores, « le temps a blanchi et j'ai

³⁹³ N.M., p. 217.

blanchi », « le temps tournera la tête et montrera sa face blanche ». Une fois que le narrateur fait disparaître Lyyli et Kikki, il se fait disparaître lui-même. Il disparaît certes mais il laisse derrière lui un écrit qui sera lu et relu, il s'agit bien sûr du texte de *Neiges de marbre* qui sera lu et relu par le lecteur ou les lecteurs. Comme la neige, ce texte sera de marbre ; et comme le mot « neige » est mis au pluriel, nous pouvons aussi mettre le mot texte au pluriel. En effet, *Neiges de marbre* est ce type de texte qui suggère à son lecteur de participer à sa création ; nous sommes loin de ces textes dont le sens est préétabli et qui excluent d'emblée les interprétations du lecteur ; nous sommes plutôt en présence d'un texte qui favorise le lecteur et qui lui permet de lui donner non pas un sens mais une infinité de sens. Le rapport que nous pouvons établir entre le titre et l'œuvre est, dans ce cas, non pas métonymique mais métaphorique.

II-3- Mon objet est mon Autre :

Je ne le regrettais pas ; j'avais mes livres, mes jeux et partout autour de moi des objets de contemplation plus dignes que de plates images : des hommes et des femmes de chair et d'os. Doués de conscience, les gens, à l'encontre des choses muettes, ne s'inquiétaient pas : c'était mes semblables. A l'heure où les façades deviennent transparentes, je guettais les fenêtres éclairées. Il n'arrivait rien d'extraordinaire ; mais si un enfant s'asseyait devant une table et lisait, je m'émouvais de voir ma propre vie se changer sous mes yeux en spectacle.³⁹⁴

Les objets selon Simone sont plus intéressants que des êtres « en chair et en os » ; ils lui offrent plus de chance pour voyager dans un espace imaginaire. Elle s'imagine comme cet objet, qui est, pour elle, son semblable ; elle voudrait être comme lui pour pouvoir se considérer comme un personnage d'un livre qui assisterait à un spectacle extraordinaire : ce personnage serait en même temps le sujet et l'objet d'une quête, celle d'une écriture. Ne pourrions-nous pas dire qu'il s'agit ici d'un sujet écrivant qui veut définir sa propre écriture. L'écrivaine Simone de Beauvoir veut dicter elle-même à son lecteur comment il se doit de lire les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Il existe effectivement dans cette œuvre un double discours, l'un dans lequel la narratrice raconte des événements biographiques concernant sa vie familiale, l'autre qui concerne le parcours qu'elle a suivi pour devenir écrivaine et dans lequel elle veut montrer quel

³⁹⁴ M.J.R., p. 56.

type de livres elle veut écrire. Mais ces deux discours se confondent dans le texte et il est difficile de les séparer, comme nous pouvons le constater à travers cet extrait :

Même si la faim me tenaillait, même si j'étais fatiguée de lire et de ruminer, je répugnais à réintégrer ma carcasse et à rentrer dans l'espace fermé, dans le temps sclérosé des adultes. Un soir, je m'oubliai. C'était à la Grillère. J'avais lu longtemps, au bord d'un étang, une histoire de saint François d'Assise ; au crépuscule, j'avais fermé le livre : couchée dans l'herbe, je regardais la lune ; elle brillait sur l'Ombrie mouillée par les premiers pleurs de la nuit [...] J'aurais voulu la saisir au vol, et la fixer à jamais sur le papier avec des mots.³⁹⁵

Lorsqu'elle parle des adultes, la narratrice, adolescente, pense à ses parents et au monde des amis qui les entourent. Elle répugne le monde des adultes car il l'empêche d'exprimer son désir le plus cher, celui d'écrire. A défaut de pouvoir écrire, elle se saisit d'un livre qu'elle ne tarde pas à quitter pour admirer la nature. Au moment où elle déclare vouloir écrire, elle se saisit de la parole pour justement écrire et donner naissance à des métaphores. Autrement dit, au même moment où elle parle de ses souvenirs qui lui rappellent le regret de ne pas pouvoir écrire, elle écrit. Deux moments sont donc rapprochés, celui des souvenirs (passé) et celui de l'écriture (présent). Au moment où elle parle de son incapacité de traduire par l'écriture l'image qu'elle contemple, celle de la lune, elle le fait et à travers la métaphore. Mais le désir de Simone n'est pas seulement de s'inspirer de l'image pour écrire ; elle veut elle-même faire partie de cette image : « Là-bas, les eaux de l'étang se ridaient, s'apaisaient, la lumière s'exaspérait, s'adoucissait, sans moi »³⁹⁶. Pour mieux expliquer le rapport que Simone établit entre elle-même et l'objet, nous voudrions reprendre J-P. Sartre qui écrit : « [...] l'objet en image est un irréel. Sans doute il est présent mais, en même temps, il est hors d'atteinte. Je ne puis le toucher, le changer de place : ou plutôt je le peux bien, mais à la condition de le faire irréllement, de renoncer à me servir de mes propres mains, pour recourir à des mains fantômes qui distribueront à ce visage des coups irréels : pour agir sur ces objets irréels, il faut que moi-même je me dédouble, que je m'irréalise. »³⁹⁷

Se dédoubler serait de ce fait l'idéal pour la narratrice pour qu'elle puisse accéder au monde irréel ; un monde qui lui permettrait de supporter sa vie d'adolescente. A la manière de Sartre, la narratrice veut exprimer son envie d'échapper

³⁹⁵ *M.J.R.*, p. 127.

³⁹⁶ *M.J.R.*, p. 128.

³⁹⁷ Sartre J-P., *L'imaginaire*, Gallimard, Paris 1940 (1986), p. 240.

à la réalité et elle sait que seul « l'objet en image » pourrait la conduire à bon port, comme nous pouvons le voir dans le passage suivant :

Les nuages au fond de l'étang, se teintaient de rose ; je me levais, mais je ne me décidais pas à partir ; je m'adossais à la haie de noisetiers ; la brise du soir caressait les fusains, elle me frôlait, me souffletait, et je m'abandonnais à sa douceur, à sa violence. Les noisetiers murmuraient et je comprenais leur oracle ; j'étais attendue : par moi-même. Ruisselante de lumière, le monde couché à mes pieds comme un grand animal familier, je souriais à l'adolescente qui demain mourrait et ressusciterait dans ma gloire : aucune vie, aucun instant d'aucune vie ne saurait tenir les promesses dont j'affolais mon cœur crédule.³⁹⁸

Il est vrai que la narratrice commence par donner des détails sur des faits qu'elle situe dans le passé, sa promenade dans la campagne, son admiration pour la nature mais elle ne tarde pas à transformer ce décor bien réel en un « grand animal familier ». Tous les éléments de la nature qu'elle voit autour d'elle, noisetiers, fusains... perdent leur raison d'exister et cessent d'avoir un sens et toute règle visant à les définir disparaît. En effet, par l'influence qu'ils exercent sur la narratrice, ils deviennent plus que de simples objets ; ils la poussent à voir le monde autrement ; un monde qui l'aidera à chanter sa gloire et à devenir une autre personne que ce qu'elle est déjà. Mais ce monde ne sera plus un monde étranger, voire étrange, elle saura l'appriivoiser comme « un animal familier ». Il sera familier car ce sera le monde dans lequel elle aura choisi de vivre ; elle sera comme cet objet irréel qui seul pourrait vivre dans un monde irréel.

L'intérêt que porte Simone aux objets, de quelque type qu'ils soient, remonte à son enfance. Enfant, elle aimait se mettre dans le bureau de son père et s'emparer de tous les objets qui pouvaient s'y trouver :

Assise devant le bureau de papa, traduisant un texte anglais ou recopiant une rédaction, j'occupais ma place sur terre et je faisais ce qui devait être fait. L'arsenal des cendriers, encriers, coupe-papier, crayons, porte-plume, éparpillés autour du buvard rose, participait à cette nécessité : elle pénétrait le monde tout entier.³⁹⁹

La fille est fière de pouvoir occuper « une place sur terre » comme le fait son père. Elle considère l'importance qu'elle accorde à son jeu avec les objets qui l'entourent comme identique au travail de son père. D'ailleurs, ce sont ces objets qu'elle observe et qu'elle sait être bien réels qui lui permettent de se rendre compte qu'elle est aussi bien réelle. S'emparer des objets est donc pour elle une « nécessité » pour pouvoir

³⁹⁸ *M.J.R.*, p.148.

³⁹⁹ *M.J.R.*, pp. 68-69.

s'identifier en tant que personne réelle. C'est une fois qu'elle s'assure qu'elle est bien un être réel qu'elle arrive à imaginer ce que serait sa vie :

Les massifs de laurier brillaient au soleil, la terre sentait bon. Soudain je m'immobilisai : j'étais en train de vivre le premier chapitre d'un livre dont j'étais l'héroïne ; celle-ci sortait à peine de l'enfance ; mais nous allions grandir ; plus jolies, plus gracieuses, plus douces que moi, ma sœur et mes cousines plairaient davantage, décidai-je [...] mais quelque chose arriverait, qui m'exalterait au-dessus de toute préférence ; j'ignorais sous quelle forme, et par qui, mais je serais reconnue. J'imaginai que déjà un regard embrassait le terrain de croquet et les quatre filles en tablier beige ; il s'arrêtait sur moi et une voix murmurait : « Celle-ci n'est pas pareille aux autres. »⁴⁰⁰

Encore une fois, dans ce passage, la narratrice insiste sur son rapport à la terre. De ce lieu réel, elle crée ce qui doit être créé, un livre. Et, parlant de ce qu'elle imagine trouver dans ce livre, la narratrice résume en même temps sa quête, celle qui la conduira à se définir elle-même. Car, en effet, la quête essentielle de Simone, dans *les Mémoires*, est de définir sa propre identité. Mais pour ce faire, elle a besoin de se comparer aux autres personnages féminins. Plusieurs fois dans le texte, la narratrice se laisse aller dans ses pensées pour tirer toujours la même conclusion, celle qui la persuade qu'elle est exceptionnelle, comme nous pouvons le voir à travers l'extrait ci-dessus. « L'autre » est donc quelque chose de fondamental pour Simone pour pouvoir mener à bien sa quête. Mais comme il est difficile pour le lecteur des *Mémoires* de définir le personnage de Simone, il lui est aussi difficile de définir « l'autre », car celui-ci ne prend pas une seule forme. L'« autre » peut constituer un objet, qu'il soit de la nature ou de la maison dans laquelle vit la narratrice, mais il peut également constituer un être, qu'il soit masculin ou féminin. De ce fait, l'objet de la quête identitaire n'est plus le seul objet auquel doit s'intéresser le lecteur, un autre objet l'interpelle, celui du déroulement de la quête elle-même. Pour mieux nous expliquer, nous reprenons à notre compte les propos de Françoise Rétif, dans *Simone de Beauvoir, l'autre en miroir* : « L'œuvre ne fait pas que thématiser la quête de l'autre ; elle est le lieu où cette quête se déroule, le lieu qui n'a pas d'autre raison d'être que cette quête. Le moi, le même, ne s'y regarde pas, ne s'y contemple pas, ne veut pas s'y retrouver : il s'y cherche. De façon remarquable, qu'elle raconte au passé ou au présent, qu'elle affabule ou qu'elle disserte, Beauvoir est fondamentalement tournée vers le futur, guidée par le seul objectif essentiel : la

⁴⁰⁰ M.J.R., pp. 90-91.

projection du moi présent vers l'autre à venir qui ne sera jamais totalement rejoint. Même l'autobiographie n'est pas chez elle, contrairement à ce qu'il peut paraître, complaisance narcissique. Vie et œuvre sont conçues comme devant être complémentaires dans la même quête ; ce sont deux moyens, deux chemins pour la mener. »⁴⁰¹

Françoise Rétif attire notre attention sur un point qui nous semble important pour comprendre la composition de l'œuvre des *Mémoires*. En effet, elle nous explique qu'il ne faut pas considérer l'œuvre comme un simple « faire narratif », comme un long discours d'un personnage qui raconte l'histoire de sa vie. Au-delà de sa volonté de reprendre des faits qu'elle a vécus, la narratrice travaille son texte de sorte que nous ne distinguions pas le vrai du faux. Si nous prenons par exemple le cas du personnage de Zaza, nous dirons que c'est un personnage qui est assez parfait, c'est à croire que Simone l'a choisi pour décrire un personnage qui est tout à fait son contraire, pour exprimer à travers lui ce qu'elle ne désire pas être ; c'est un « autre » qui n'est pas « moi ». D'ailleurs, c'est un personnage auquel la narratrice accorde beaucoup d'importance au point de lui consacrer exclusivement les dernières pages du roman. Le dernier paragraphe du texte est le suivant :

Les médecins parlèrent de méningite, d'encéphalite, on ne sut rien de précis. S'agissait-il d'une maladie contagieuse, d'un accident ? ou Zaza avait-elle succombé à un excès de fatigue et d'angoisse ? Souvent la nuit elle m'est apparue, toute jaune sous une capeline rose, et elle me regardait avec reproche. Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort.⁴⁰²

Le fait que la narratrice déclare qu'elle a acquis sa liberté grâce à la mort de son amie, Zaza, est assez surprenant, comme s'il s'agissait de la seule et terrible condition qu'il lui fallait pour qu'elle puisse vivre librement. Il est à noter aussi que celle qui dit « je » veut rendre douteuse la mort de Zaza, elle veut nous faire croire qu'elle ne sait pas ce qui l'a tuée ; une maladie ou un accident. Pourtant dans les pages qui précèdent l'extrait ci-dessus, elle raconte avec beaucoup de détails et de précisions les derniers jours de la vie de ce personnage et à aucun moment elle insinue qu'elle ignore un fait. Elle précise qu'elle a eu une fièvre élevée et qu'elle a été transportée à l'hôpital pour recevoir les soins ; pourquoi donc parler d'accident ? Par ailleurs, toujours dans les

⁴⁰¹ Rétif F., *Simone de Beauvoir, l'autre en miroir*, p. 21.

⁴⁰² *M.J.R.*, p. 359.

dernières pages du roman, elle insiste beaucoup sur l'histoire d'amour qu'a vécue son amie, une histoire décrite comme étant presque impossible ; dans une lettre qu'elle adresse à Simone, Zaza écrit :

Vous, Simone, qui avez la joie que je dois à P., que chacun des mots qu'il m'a dits et écrits, loin de décevoir, n'a jamais fait qu'élargir et affermir l'admiration et l'amour que j'ai pour lui, vous qui voyez ce que j'étais et ce que je suis, ce qui me manquait et ce qu'il m'a donné avec une si admirable plénitude, oh ! tâchez de lui faire comprendre un peu que je lui dois toute la beauté dont déborde en ce moment ma vie, qu'il n'y a pas une chose en lui qui ne soit pour moi précieuse, que ce serait de sa part une folie d'excuser ce qu'il dit [...] Dites-lui Simone, vous qui me connaissez toute et qui avez suivi si bien cette année tous les battements de mon cœur, qu'il n'y a pas un être au monde qui m'ait donné et qui puisse jamais me donner le bonheur sans mélange, la joie totale que je tiens de lui et de je ne pourrai jamais, même si je cesse de le lui dire, que me juger très indigne.⁴⁰³

Dans sa reprise de la lettre de Zaza, la narratrice expose le discours d'une personne passionnée ; la passion dont il s'agit ici est l'amour parfait. Dans une exagération extrême, la narratrice décrit ce qu'est l'amour, passionnel, innocent, naïf... enfin disons, en un mot, « vrai », Zaza est désormais ce personnage à qui rien ne manque ; celui qui a réussi à connaître le bonheur au sens plein du mot ; remarquons toutes les expressions qui le dénotent, « admirable plénitude », « bonheur sans mélange », « la joie totale ». Mais une telle joie, trop vraie, ne peut justement pas durer ; celui qui la connaîtra aboutira à un résultat certain : la mort. Ce que nous pouvons relever à partir de cet extrait, c'est également l'expression que Zaza utilise pour montrer à son amie qu'elle sait qu'elle la connaît bien, « vous qui me connaissez toute » ; une expression assez remarquable pour dire à l'« autre » qu'il est le seul à me connaître « moi », qu'il ne me connaît pas « à moitié », ni « assez bien », ni « trop bien », mais « toute ». Ainsi, en faisant parler Zaza, Simone nous donne l'impression qu'elle parle à cet « autre » qui est en elle, cet autre qu'elle souhaiterait connaître « parfaitement », « pleinement ». Un « autre » qu'elle ne peut désormais jamais connaître aussi pleinement sauf dans la littérature. En effet, c'est à travers ce personnage, ou plutôt ce signe qui est Zaza, que la narratrice arrive à exprimer ce qu'elle n'ose jamais exprimer, elle qui se doit de se tenir en fille rangée. Elle doit le faire pour répondre au plaisir de sa famille et surtout au plaisir de son père, l'être qu'elle a aimé avec « romantisme »⁴⁰⁴

⁴⁰³ *M.J.R.*, p. 352.

⁴⁰⁴ *M.J.R.*, p. 73.

Décevoir son père paraissait donc à la narratrice comme inconcevable ou plutôt « inconvenable », « l'inconvenance ne se confondait pas tout à fait avec le péché mais suscitait des blâmes plus sévères que le ridicule. »⁴⁰⁵, dit-elle. Mais, c'est encore Zaza qui va lui apprendre à hésiter sur ses sentiments envers son père, ce père qu'elle aimait avec tant de romantisme :

Je souffris du mépris de Zaza, mais ce qui me troubla davantage, ce fut la dissension qui venait de se manifester entre elle et mon père : je ne voulais donner tort à aucun des deux. Je parlai à papa ; il haussa les épaules, et dit que Zaza était une enfant ; cette réponse ne me satisfit pas. Pour la première fois, j'étais acculée à prendre parti : mais je n'y connaissais rien et je ne décidai pas. La seule conclusion que je tirai de cet incident, c'est qu'on pouvait avoir un autre avis que mon père.⁴⁰⁶

Seule Zaza arrive à semer le doute dans l'esprit de Simone ; Zaza donne l'occasion à Simone d'entamer la parole sur ses dissensions avec son père, comme nous pouvons le voir à travers ces quelques courts extraits :

Une doctrine logique et rigoureuse aurait fourni à ma jeune logique des prises solides. Mais nourrie à la fois de la morale des oiseaux et du nationalisme paternel, je m'enlisais dans les contradictions.⁴⁰⁷

J'avais appris dans ma petite enfance à rire des souffrances des méchants ; sans m'interroger plus avant, j'admis, sur la foi de papa, que la plaisanterie était fort drôle.⁴⁰⁸

Déconfîte, je me rendais compte que j'avais copié à l'étourdie l'attitude de papa mais que ma tête était vide.⁴⁰⁹

La narratrice va progressivement nourrir ce doute jusqu'à se voir comme quelqu'un de complètement différent. Elle ne sera pas seulement différente de son père, qu'elle considérait comme son idéal, mais différente dans sa personne même. Sa vision du monde va désormais changer. Et tout ce qu'il y avait de stable en elle va complètement être bouleversé, à commencer par l'amour qu'elle éprouvait pour Jacques. Un amour qui est loin de ressembler à l'amour de Zaza. Simone qui avait tant d'estime pour son amoureux va tout simplement déclarer qu'elle ne l'aime plus ou plutôt, elle corrige le passé pour dire qu'en réalité ce qu'elle éprouvait, ce n'était pas de l'amour. Le seul amour dont elle est sûre est celui de la liberté. Son amour pour sa liberté signifie pour elle sa capacité de dire les choses qui sont au plus profond d'elle-

⁴⁰⁵ *M.J.R.*, p. 83.

⁴⁰⁶ *M.J.R.*, p. 134.

⁴⁰⁷ *M.J.R.*, p. 133.

⁴⁰⁸ *M.J.R.*, p. 134.

⁴⁰⁹ *M.J.R.*, p. 134.

même. Et ce qu'il y a dans le fin fond de sa pensée est cet « autre » qu'elle recherche sans limite. Une recherche que seule la littérature pourrait lui permettre :

Si j'avais souhaité autrefois me faire institutrice, c'est que je rêvais d'être ma propre cause et ma propre fin ; je pensais à présent que la littérature me permettrait de réaliser ce vœu. Elle m'assurerait une immortalité qui compenserait l'éternité perdue [...] En écrivant une œuvre nourrie de mon histoire, je me créerais moi-même à neuf et je justifierais mon existence. En même temps, je servirais l'humanité : quel plus beau cadeau lui faire que des livres ? Je m'intéressais à la fois à moi, et aux autres ; j'acceptais mon « incarnation » mais je ne voulais pas renoncer à l'universel ; il flattait toutes les aspirations qui s'étaient développées en moi [...] ⁴¹⁰

Se « créer à neuf », une expression assez idéaliste mais qui explique assez clairement les désirs de la narratrice. L'« autre » en moi n'est pas celui que je recherche mais aussi celui qui parce que je le recherche m'éblouit et me laisse croire ne serait-ce que pour un instant que j'existe et pour l'infini. L'infini est possible mais il est éphémère et sa possibilité, il la trouve dans la fiction. Au-delà de son désir de justifier son existence, la narratrice souhaite transmettre ce même désir, non pas à « l'autre » qui est en elle mais à « l'autre » qui est en dehors d'elle-même, c'est-à-dire, son lecteur ou ses lecteurs. A propos de l'autobiographie et plus précisément sur le journal, Maurice Blanchot écrit : « l'ambition d'éterniser les beaux moments et même de faire de toute la vie un bloc solide qu'on puisse tenir contre soi, fermement embrassé, enfin l'espoir, en unissant l'insignifiance de la vie et l'inexistence de l'œuvre, d'élever la vie nulle jusqu'à la vérité unique de la vie, l'entrelacement de tous ces divers motifs fait du journal une entreprise de salut : on écrit pour sauver l'écriture, pour sauver sa vie par l'écriture, pour sauver son petit moi (les revanches qu'on prend sur les autres, les méchancetés qu'on distille) ou pour sauver son grand moi en lui donnant de l'air. » ⁴¹¹

Ces propos de Maurice Blanchot nous éclairent davantage sur les désirs de la narratrice des *Mémoires* ; car il est effectivement question pour Simone de rassembler les événements les plus marquants de sa vie en un « bloc solide » ; c'est cela qui la soulage et qui lui donne une satisfaction, bien qu'insuffisante mais utile pour se sentir capable de liberté. La liberté n'est pas seulement un sentiment qu'elle veut ressentir, c'est un fait qu'elle veut transcrire noir sur blanc pour le définir et pour le faire comprendre aux autres, c'est-à-dire aux lecteurs. L'objet le plus prisé par la narratrice

⁴¹⁰ *M.J.R.*, p. 143.

⁴¹¹ Blanchot M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, p. 256.

est le livre ; il est pour elle un objet très précieux car c'est lui qui l'a conduite à se rendre compte de l'utilité d'écrire. D'ailleurs, il est à souligner que plusieurs fois, dans le texte, elle précise qu'elle a un livre entre les mains. Par ailleurs, nous voudrions reprendre un autre passage des *Mémoires* qui nous semble coïncider de façon assez frappante avec les dires de Maurice Blanchot et qui est le suivant :

En revanche, je savais me servir du langage, et puisqu'il exprimait la substance des choses, il les éclairait. J'avais spontanément tendance à raconter tout ce qui m'arrivait : je parlais beaucoup, j'écrivais volontiers. Si je relatais dans une rédaction un épisode de ma vie, il échappait à l'oubli, il intéressait d'autres gens, il était définitivement sauvé. J'aimais aussi inventer des histoires ; dans la mesure où elles s'inspiraient de mon expérience, elles la justifiaient ; en un sens elles ne servaient à rien, mais elles étaient uniques, irremplaçables, elles existaient et j'étais fier de les avoir tirées du néant.⁴¹²

Remarquons comment les deux écrivains, en définissant l'écriture, insistent sur un point essentiel ; l'écrivain a le pouvoir de « sauver » sa propre création, une création qu'il arrive à transcrire et à faire connaître aux autres. Les deux, Maurice Blanchot et Simone de Beauvoir, reconnaissent que l'écriture d'une œuvre autobiographique n'apparaît pas nécessaire dans l'absolu mais elle l'est pour celui qui en est l'auteur. Nécessaire car elle lui permet de sauver son « petit moi ». Celui qui raconte sa vie a besoin de résoudre, par l'écriture, les problèmes qu'il a avec son entourage, en particulier, et avec le monde dans lequel il vit, en général. Mais de cette vie unique dont il parle, il en sort un objet unique, le livre, et c'est cet objet qui fait que cette vie sort de son insignifiance pour devenir une œuvre littéraire. La littérarité est la caractéristique qui entraîne le lecteur à ne plus considérer l'œuvre autobiographique comme une œuvre qui ne fait que relater des événements vécus mais comme une fiction qui tire ses règles de ce qui est à l'opposé de la réalité, c'est-à-dire de l'imaginaire. C'est ce qui fait dire à Simone de Beauvoir qu'une œuvre créée est « unique » et « irremplaçable » et à Maurice Blanchot qu'elle est le moyen qui permet à l'écrivain de « Sauver son grand moi ».

En outre, nous voudrions revenir sur cet « autre » qui aide la narratrice à définir son identité ou à former son « moi » ; nous avons dit précédemment qu'il prenait différentes faces dans le roman ; nous en avons vu une à travers le personnage de Zaza. Nous pouvons en citer une autre, celle qui est en rapport avec un autre personnage qui

⁴¹² *M.J.R.*, pp. 70-71.

apparaît dans le texte, celui de Sartre. En parlant de ce dernier, Simone déclare : « c'est la première fois de ma vie que je me sentais dominée par quelqu'un. »⁴¹³ Par cette affirmation, la narratrice exclut l'existence de tous les autres personnages qui ont pu avoir de l'influence sur elle, à commencer par son père. Grâce à Sartre, la narratrice s'est rendu compte qu'elle ne pourrait désormais jamais se définir en tant que personne même dans la littérature; ses conversations avec Sartre ou même ses lectures des œuvres de ce dernier lui montrent qu'elle doit remettre en question la conception même qu'elle s'est faite de la littérature :

Je découvris avec inquiétude que le roman pose mille problèmes que je n'avais pas soupçonnés. Je ne me décourageai pas pourtant ; l'avenir me semblait soudain plus difficile que je ne l'avais escompté mais il était aussi plus réel et plus sûr ; au lieu d'informes possibilités, je voyais s'ouvrir devant moi un champ clairement défini, avec ses problèmes, ses résistances. Je ne me demandai plus : que faire ? Il y avait tout à faire [...] ⁴¹⁴

Certes, la narratrice énonce ces propos vers la fin des *Mémoires*, mais les problèmes d'écriture dont elle parle, nous les retrouvons tout au long de l'œuvre. Cet extrait ne fait que reprendre de façon plus concrète l'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre, celle du roman du roman. Il est fréquent que l'on utilise cette expression dernière lorsque nous parlons du nouveau roman, un genre romanesque qui a marqué toute une génération d'écrivains français dans les années cinquante et soixante. Il ne s'agit pas pour nous de faire de l'histoire littéraire. Nous reprenons cette expression surtout pour définir un discours qui est fréquent dans les *Mémoires*, celui qui relate le désir de la narratrice de définir sa propre écriture. Ce discours constitue un objet et un objet essentiel car il représente le texte lui-même. L'objet texte est également essentiel pour l'autre écrivaine qui nous intéresse et qui est Assia Djebar.

II-4- L'objet enfoui :

D'emblée, la narratrice met en rapport un objet qu'elle utilise fréquemment dans le texte, et qui est celui de la « lettre », en rapport avec la définition qu'elle veut donner à sa propre écriture. Dès l'incipit, elle écrit :

⁴¹³ *M.J.R.*, p. 342.

⁴¹⁴ *M.J.R.*, p. 343.

Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré.⁴¹⁵

Dans ce passage, trois vocables doivent nous interpeller, la lettre, l'écriture et l'amour. Ces trois derniers ne représentent pas seulement les trois mots clés de l'extrait, mais aussi ceux du texte de *l'Amour, la fantasia*. Ce sont ces mots que nous considérons comme des « objets », manipulés par leur propre créatrice, c'est-à-dire la narratrice. Nous voudrions d'abord revenir sur l'extrait relevé ci-dessus pour faire remarquer le lien étroit que la narratrice établit entre l'écriture et l'amour. Désormais, elle affirme que l'amour qui s'écrit est un amour dangereux. Certes, il serait dangereux pour la fille qui oserait parler d'amour dans une lettre adressée à un inconnu. Mais ce danger est un danger dont la narratrice parle ouvertement ; le plus grand danger est celui qui hante ses pensées et qui concerne son incapacité d'exprimer l'amour « vrai », l'amour qui s'écrit non pas dans la langue de l'autre mais dans sa propre langue, sa langue maternelle. Danger ou plutôt contradiction que vit la narratrice depuis qu'elle a reçu de son père l'autorisation d'apprendre le français :

Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et son initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire...⁴¹⁶

L'histoire d'amour que la narratrice a réussi à écrire dans une lettre est une histoire qui, au lieu de l'intriguer parce qu'interdite, lui a au contraire procuré de la satisfaction du fait qu'elle a pu enfreindre la loi du père. Mais c'est l'après lettre qui a éveillé la conscience de la narratrice et qui a fait d'elle un personnage qui s'interroge parce qu'il écrit dans une langue qui n'est pas la sienne. Elle se rend compte qu'elle est malgré elle « double ». Le mot « double » ici ne doit pas être pris au sens que le narrateur de *Neiges de marbre* lui donne, c'est-à-dire concilier les contraires. Double pour la narratrice de *l'Amour, la fantasia*, signifie sa résignation à s'accepter en tant que sujet en qui sommeillent deux langues, dont une se tait et l'autre s'écrit. La première est

⁴¹⁵ A.F., p. 11.

⁴¹⁶ A.F., p. 12.

à conjuguer au passé car c'est une langue dont elle ne peut que garder des souvenirs ; la seconde est à conjuguer plutôt au présent, car elle est celle qu'elle utilise. Et quand la narratrice se donne à réfléchir sur le rapport entre les deux langues, il en sort de son écriture un langage qui est tout aussi ambigu que la réalité qu'elle vit :

A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi... Puis s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale. Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ?⁴¹⁷

La narratrice définit elle-même sa parole comme une parole « balbutiante », elle n'est ni bavarde, ni silencieuse, ni présente, ni absente ; c'est une parole qu'il ne faut pas chercher à définir. Tout ce que l'on doit retenir de cette parole, c'est qu'elle est imprégnée de souvenirs émanant d'un temps lointain. Cette parole fait de celle à qui elle appartient quelqu'un d'ébloui, quelqu'un qui a besoin d'être éclairé pour retrouver un chemin mais lequel, certainement pas un chemin lumineux dans lequel tout est identifiable ; le chemin existe mais il est aussi sombre qu'un « corridor » où nulle lumière apparaît. Mais, la détentrice de cette parole n'a pas besoin de lumière, car pourquoi éclairer ce qu'il ne faut pas éclairer. Ceci est inutile car le plus important est de savoir que la vérité, la seule vérité, vient non pas de ce dont on est sûr mais de ce dont ce qu'on recherche. Le chemin qui éclaire est donc celui de la recherche. N'est-ce pas la question que la narratrice se pose vers la fin de l'extrait ci-dessus. Elle ne se pose pas la question par rapport au pourquoi des choses ; elle veut savoir comment elle est arrivée à ce qu'elle est.

Dans une définition qu'il donne de l'autobiographie, Arnaud Rykner attire notre attention sur certains points que nous voudrions développer, il écrit : « La fonction de l'autobiographie d'écrivain n'est-elle pas toujours plus ou moins d'interroger sa propre possibilité, en interrogeant les rapports du scripteur au langage qui le fonde ? Ce langage peut-il dire le monde, peut-il le saisir dans son intégralité et sa vérité ? Partant,

⁴¹⁷ A.F., p. 13.

peut-il dire mon enfance, peut-il reconstituer le parcours qui m'a mené où je suis, la plume à la main ? Puis-je m'y retrouver ?⁴¹⁸

Les propos de Rykner rejoignent dans une certaine mesure les propos de Maurice Blanchot sur l'utilité du récit autobiographique, et surtout sur sa possibilité de devenir universel en ce sens qu'il ne sera pas considéré comme un simple document relatant les faits vécus par une personne, mais comme une œuvre littéraire reconnue. Rykner ajoute que le récit autobiographique en même temps qu'il pousse son auteur à se poser des questions sur sa capacité de parler de sa vie, il l'entraîne à s'interroger sur le langage qu'il utilise. Ce langage est-il efficace ou suffisant pour qu'il lui permette d'écrire tout ce qu'il souhaite écrire. La question que nous souhaitons ajouter à ces autres questions est, qu'en est-il de celui qui veut écrire le récit de sa vie dans une langue qui ne lui appartient pas. Cette question concerne bien sûr l'écrivaine qui nous intéresse, Assia Djébar. Nous dirons que le problème du langage que soulève Rykner dans le récit autobiographique de manière générale, est doublement présent dans l'œuvre d'Assia Djébar. Expliquons. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* n'essaye pas seulement d'interroger le langage qu'elle utilise ; en plus de cette interrogation, elle se demande si elle ne peut pas mieux exprimer ses sentiments dans sa langue première, c'est-à-dire maternelle. Le seul mot qui apparaît en langue maternelle, dans le texte, est un mot qui implique un sentiment, « hannouni » :

Mon frère, dont l'adolescence navigua vers les horizons mobiles... Après le temps des prisons et des écoutes dans le noir, le rythme des errances traversées de fièvre, un seul mot, dans une confiance inopinée, a fait jaillir la rencontre : « hannouni ». Le frère, resté adolescent par son sourire de biais - humour distrait, tendresse déguisée -, évoque devant moi le dialecte de nos montagnes d'enfance. Les vocables de tendresse, les diminutifs spécifiques au parler de notre tribu d'origine [...]⁴¹⁹

Le mot « hannouni » n'est adressé ni au père, ni à la mère, mais au « frère » ; il est là pour exprimer un état de fait, celui de reconnaître « le frère » comme le seul personnage pouvant véhiculer un mot qui ne peut pas se dire dans la langue de l'Autre. Le « frère » représente cet entre-deux qui permet à la narratrice d'exprimer ses sentiments les plus profonds. Remarquons le glissement qu'opère la narratrice de l'expression « mon frère » à l'expression « le frère ». « Le frère » devient ainsi un signe

⁴¹⁸ Rykner A., *Paroles perdues*, p. 77.

⁴¹⁹ A.F., p. 116.

par lequel la narratrice veut transcrire un désir refoulé, celui de s'exprimer dans sa propre langue. Le « frère » est cet homme qui n'est pas le père et qui autorise à celle qui le convoque d'exprimer ses sentiments ou plutôt de s'exprimer tout court :

Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi, il ne m'était pas nécessaire de montrer, par quelque mimique, mon affabilité. Il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle : revenir, pour un détail, au son de l'enfance, c'était envisager que sûrement la camaraderie complice, peut-être l'amitié, et pourquoi pas, par miracle, l'amour pouvant surgir entre nous comme risque mutuel de connaissance.⁴²⁰

Dans une sorte de crescendo, la narratrice, pour rendre compte de la relation qu'elle entretient avec « le frère », commence par la qualifier de « camaraderie complice », pour ensuite la définir comme « amitié » pour qu'enfin elle évoque le mot miracle, « l'amour ». Un mot qu'elle s'interdit d'utiliser quand il s'agit d'exprimer ses sentiments envers les autres, mais « le frère » est là pour le lui autoriser. « Le frère » qui peut représenter n'importe quel homme, sauf le père, prend une autre forme, celle du « maquisard », « les maquisards sont mes frères, en même temps, ils me tiennent lieu de père et de mère ! », s'écrit-elle. L'homme, ou le frère, ou le maquisard, est donc convié par la narratrice pour lui permettre de combler un manque, celui de deux absences, celle du père et celle de la mère.

Ce mot que la narratrice arrive à énoncer en arabe, « hannouni », est désormais un mot intraduisible :

Comment traduire ce « hannouni », par un « tendre », un « tendrelou » ? Ni « mon chéri », ni « mon cœur ». Pour dire « mon cœur », nous, les femmes, nous préférons « mon petit foie », ou « pupille de mon œil »... Ce « tendrelou » semble un cœur de laitue caché et frais, vocable enrobé d'enfance, qui fleurit entre nous et que, pour ainsi dire, nous avalons...⁴²¹

En essayant de traduire le mot « hannouni », la narratrice évoque un mot en français, « tendre » pour le transformer en un néologisme « tandrelou » ; mais même ce procédé ne la satisfait pas, « hannouni » n'a désormais pas de mot synonyme en français. Ce seul vocable va encourager la narratrice à écrire des expressions arabes dans la langue française, « mon petit foie », « pupille de mon œil »... toutes des expressions qui traduisent l'amour, un sentiment qui demeure dans le fin fond du cœur de la narratrice et qui y reste :

⁴²⁰ A.F., p. 184.

⁴²¹ A.F., p. 117.

J'ai dévié. J'ai rappelé le passé et les vieilles tantes, les aïeules, les cousines. Ce mot seul aurait pu habiter mes nuits d'amoureuse... Au frère qui ne fut jamais complice, à l'ami qui ne fut pas présent dans mon labyrinthe. Ce mot, nénuphar élargi en pleine lumière d'août, blanc d'une conversation alanguie, diminutif brisant le barrage... J'aurais pu...⁴²²

De dire que « le frère ne fut jamais complice » peut paraître contradictoire avec le passage relevé précédemment mais il n'en est pas. En effet, comme nous l'avons déjà montré « le frère » est ce personnage qui aide la narratrice à s'exprimer, « le frère » a une double fonction ; il est un personnage réel et imaginaire en même temps. Il est réel en ce qu'il représente dans le texte des personnages masculins qui participent à l'histoire, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail ; il est imaginaire parce que celle qui dit « je » elle-même veut faire de lui un élément du discours du texte pour aller au-delà de l'histoire, car il ne faut pas perdre de vue que son discours se veut comme une recherche, une recherche qui lui permettrait de se définir. Mais « le frère » n'est peut-être pas le seul moyen qui conduira la narratrice au but recherché, elle écrit encore :

Dire que milles nuits peuvent se succéder dans la crête du plaisir et de ses eaux nocturnes, mille fois chaque fois, et qu'aux neiges de la révolusion, le mot d'enfance-fantôme surgit – tantôt ce sont mes lèvres qui, en le composant dans le silence, le réveillent, tantôt, un de mes membres, caressé, l'exhume et le vocable affleure, sculpté, je vais pour l'épeler, une seule fois, le soupirer et m'en délivrer, or, je le suspends. Car l'autre, quel autre, quel visage, recommencé de l'hésitation ou de la demande, recevra ce mot de l'amour inentamé ? Je m'arrête. Chaque nuit. Toutes les nuits du plaisir escaladé par mon corps de nageuse d'ombre.⁴²³

La recherche de la narratrice est marquée par un mystère qui est semblable à celui des *Mille et une nuits*. La narratrice, dans un discours très ambigu, fait de sa recherche une mission qui relève du merveilleux. Plus qu'une mission, il s'agirait comme d'un conte ou elle serait une « ombre » ; une ombre qui a pour quête de retrouver une autre « ombre », un « visage » qui saura comprendre ce que signifie l'expression un « amour inentamé ». Car, qui peut recevoir un « mot d'enfance-fantôme » si ce n'est un personnage imaginaire. Plus qu'un personnage imaginaire, ce serait un sujet hors d'atteinte comme est le fantôme. A défaut d'atteindre ce dernier, la narratrice va laisser son moi s'exprimer à travers une autre voix ; une voix qui émane

⁴²² A.F., p. 118.

⁴²³ A.F., p. 118.

d'elle certes mais qu'elle ne reconnaît pas vraiment comme sienne ; c'est une voix qu'elle est obligée d'épouser pour « survivre » :

« L'amour, ses cris » (« s'écrit ») : ma main qui écrit établit le jeu de mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre.⁴²⁴

La narratrice va se voir elle-même comme un enjeu ou un objet qui servira à ressusciter ce qui doit l'être. Désormais, elle sera ce signe qui fera voyager son lecteur à travers l'histoire. L'amour plus qu'il ne s'écrit, se crie. Autrement dit, parce qu'il est impossible pour la narratrice d'écrire sur l'amour, elle se résigne alors à parler de ses cris. Ces cris sont ceux de ses aïeules qui ont vécu ou survécu au mal infligé par l'autre. En reprenant la voix de ces aïeules, la narratrice est incapable de lui soustraire le sentiment qu'elle porte en elle, celui de l'amour ; un sentiment qu'il faut conjuguer au pluriel, l'amour du père, de la mère, du frère, du fils, de l'ami, du maquisard, de la patrie... Ce sont ces amours dont parle la narratrice tout au long du texte de *l'Amour, la fantasia*. Un amour interdit est remplacé par des amours possibles ; l'amour au pluriel est celui des aïeules et l'amour au singulier est celui qui n'appartient qu'à elle. La recherche qu'elle fait de cet amour pour pouvoir se définir n'a désormais pas de fin, jusqu'à la fin de son discours, elle continue à s'interroger :

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?... Langue-mère idéalisée ou mal -aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers !... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?⁴²⁵

La narratrice parle de la langue mère comme d'un désir refoulé, un désir qui se dit mais qui ne s'écrit pas ; un désir que nous pouvons qualifier d'impossible au sens où l'entend Octave Mannoni qui dit à ce propos : « [...] le désir d'écrire est aussi, plus obscurément, désir d'écrire sur le désir- au fond : désir impossible d'écrire sur le désir impossible. L'écriture contient toujours, même si elle le cache, la trace d'un désir qui n'a pas de vrai nom. »⁴²⁶ Le problème de la narratrice de *l'Amour, la fantasia* est en effet de ne pas pouvoir nommer cet objet recherché, car il s'agit d'un désir qui n'a pas

⁴²⁴ A.F., p. 299.

⁴²⁵ A.F., p. 298.

⁴²⁶ Mannoni O., *Clefs pour l'imaginaire*, p. 105.

de vrai nom ; d'ailleurs comment le nommer quand on n'a pas en sa possession les mots qu'il faut, les mots d'origine qu'on garde ensevelis dans la mémoire sans pour autant pouvoir les prononcer. Consciente de son incapacité de prononcer ces mots, la narratrice essaye de trouver une issue qui l'aide à remplacer ce désir impossible par un autre désir mais cette fois-ci possible ; celui de transcrire dans la langue de l'autre sa mémoire de femme de culture arabo-berbère. Vingt ans après avoir écrit *l'Amour, la fantasia*, l'écrivaine Assia Djébar elle-même, dans une journée internationale sous l'égide de l'Unesco qui a célébré « les langues maternelles », déclare : « Depuis au moins vingt ans, dans mon travail d'écriture sur la mémoire visuelle du Maghreb, comme pareillement en littérature, j'ai compris que l'occulté, l'oublié de mon groupe d'origine devrait être ramené à la clarté, précisément dans la langue française. Dans cette langue dite de l'autre, je me trouvais habitée d'un devoir de mémoire, d'une exigence de réminiscence d'un passé mort arabo-berbère, le mien. Comme si l'hérédité de sang devrait être transmuée dans la langue d'accueil : et c'est en fait, cela, le vrai accueil, pas seulement franchir le seuil chez l'autre. »⁴²⁷

Ce que l'écrivaine appelle le « vrai accueil », c'est justement son travail en tant qu'écrivaine. Autrement dit le fait de pouvoir parler de sa propre identité, enfouie, dans une langue qui n'est pas la sienne, c'est cela la création. Mettre en lumière un fait qui est dans l'ombre n'est pas seulement le travail d'un écrivain qui écrit dans une langue qui n'est pas sa langue d'origine, mais le travail de l'écrivain tout court ; Assia Djébar ajoute : « Peut-être qu'un écrivain fait d'abord cela : ramener toujours ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de sa langue, même si elle n'est pas maternelle. Ramener l'obscur à la lumière. »⁴²⁸

La « parole balbutiante », qui est comme nous l'avons vu ni absente, ni présente, ni bavarde, ni silencieuse, est donc « la langue d'écriture » ; peu importe l'origine de cette langue, l'essentiel est qu'elle donne au moins la possibilité à l'écrivaine de transcrire un désir qu'elle considère elle-même comme conscient, celui de ramener l'obscur à la clarté. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* considère tout événement historique ou culturel ayant trait à sa patrie, comme un prétexte qui lui permet de s'exprimer :

⁴²⁷ Journal *Le Monde*, 2 Mars, 2007.

⁴²⁸ Idem.

Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite ; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre.⁴²⁹

II-5- L'Autre, un objet indispensable :

D'après l'analyse de l'objet que nous avons faite dans les quatre textes, il nous est possible de constater que les quatre sujets parlants, de *Neiges de marbre*, de *l'Infante maure*, de *l'Amour, la fantasia* et des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ont tous cette volonté de devenir autres que ce qu'ils sont. Autrement dit, ils insistent tous sur la caractéristique du dédoublement par laquelle ils veulent se définir. C'est ce dédoublement qui leur permet de s'installer dans le monde auquel ils aspirent, celui de l'imaginaire. Et c'est ce monde qui va leur permettre de créer, chacun à sa manière, un « Autre » qui serait à la fois leur destinataire, celui à qui ils voudraient s'adresser, mais aussi leur compagnon imaginaire, celui avec qui ils souhaitent être en compagnie pour créer un texte qui serait original. Cette originalité s'explique par le fait que chaque sujet parlant tente de créer l'Autre selon ses aspirations et ses propres désirs. Nous avons vu comment le narrateur dans *Neiges de marbre* finit par considérer sa fille comme un objet résolument fictif afin de pouvoir rejoindre un temps qui est pourtant passé mais qu'il n'arrive pas à chasser de sa mémoire. Simone, dans *les Mémoires*, fait d'un personnage (Zaza), qui a l'apparence d'un être réel, un être imaginaire, pour pouvoir dépasser les problèmes qu'elle n'arrive pas à régler seule. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* se saisit d'un personnage pour qui elle a beaucoup d'estime, « le frère », pour faire de lui quelqu'un qui pourrait combler un manque qu'elle n'arrive pas à définir par les mots. Quant à Lyyli Belle, elle veut faire d'elle-même un personnage à la fois Même et Autre pour construire un monde qui s'éloigne catégoriquement du monde réel. Elle veut, elle-même, incarner ce monde et qui est l'imaginaire.

La caractéristique du dédoublement engendre des procédés d'écriture qui font du texte un texte où il est difficile de distinguer l'objet du sujet. Autrement dit, le sujet a tellement tendance à se confondre avec l'objet désiré que nous n'arrivons plus à distinguer l'un de l'autre. Cette confusion est présente dans *l'Amour la fantasia* et dans

⁴²⁹ A.F., p. 302.

les Mémoires, mais elle l'est encore plus, comme nous avons pu le voir, dans *Neiges de marbre* et dans *l'Infante maure*. Cette constatation nous amène à davantage rendre compte de la complexité de définir la relation qui existe entre la fille et le père. En effet, les sujets des différents textes prennent la voie que leur offre l'imaginaire pour oublier que l'autre, qui est le père pour la fille, et la fille pour le père, est absent ou du moins qu'il se doit de s'absenter pour rendre l'écriture possible. Nous avons vu comment Simone arrive à décider de son écriture quand elle quitte la « maison paternelle », et quand la narratrice de *l'Amour, la fantasia* évoque comment « le frère » est là pour remplacer pas seulement le père mais la « maison familiale ». Pour ce qui est de Lyyli Belle, elle déclare elle-même que pour croire en son monde, elle ne souhaite plus rester dans la maison qui est la « maison de papa ». Le narrateur du texte de *Neiges de marbre* se déplace dans le temps pour retrouver sa fille car sans elle il lui est impossible de produire ne serait-ce qu'une seule phrase, mais le voyage qu'il fait dans le temps est fictif car en réalité sa fille est absente.

Nous voulons montrer à partir de ces quelques constatations que la production scripturaire pour les quatre sujets est à la fois possible et impossible. C'est en fait l'écriture toute entière qui se trouve marquée par cette caractéristique du dédoublement. Autrement dit, au moment même où la fille ou le père disent de l'un ou de l'autre qu'il est absent, ils réclament sa présence. Et c'est cette présence/absence qui dirige l'écriture et qui fait d'elle une écriture qui est loin d'être uniforme. En effet, ce sur quoi nous avons voulu insister dans ce présent travail, c'est cet incessant échange qui se produit entre la fille et le père ; un échange qui a des influences importantes sur l'écriture, car nous ne devons pas seulement considérer la fille et le père comme des membres faisant partie d'une famille ; il ne s'agit pas en fait pour nous de réfléchir sur la relation père/fille comme un simple lien familial. Nous pensons qu'une telle relation doit se définir comme unissant deux êtres qui donnent lieu à une écriture qui relève autant de la féminité que de la masculinité. Le texte se présente alors comme favorisant une union qui se veut comme conciliatrice des contraires. Le premier contraire qui se voit marqué par cette caractéristique de conciliation est le couple masculin et féminin. Une conciliation qui se fait grâce à la présence de deux êtres qui se cherchent continuellement, le père et la fille. Les protagonistes des quatre romans qui nous

intéressent appellent à cette union et veulent faire d'elle une union indispensable parce que leur permettant d'écrire.

Bien qu'elle ait publié son œuvre dans une période différente par rapport aux publications des œuvres des deux autres écrivains qui nous intéressent (Assia Debar et Mohamed Dib), Simone de Beauvoir semble se préoccuper d'un problème que nous pouvons appeler d'actualité, celui qui se pose entre le rapport qui relie l'homme à la femme. Il faut dire que nombreux sont les critiques qui ont vu en l'œuvre de Simone de Beauvoir une œuvre centrée sur le féminisme et qui de ce fait ne fait que réclamer les droits de la femme. Il ne s'agit pas pour nous de nous mêler à ce débat. Ce qui nous intéresse, c'est d'aller au-delà de ce débat et de dire que l'écrivaine en question ne semble pas s'être autant confrontée à l'homme pour l'exclure et prendre sa place. Cela nous avons pu le constater à travers les quelques conclusions auxquelles nous sommes arrivées à ce stade de notre travail. En effet, nous avons vu comment, la narratrice des *Mémoires*, en se séparant de son père ne stipule aucunement qu'elle veut être contre lui ; au lieu d'une telle réaction, elle présente au contraire le parcours qui lui a permis d'avoir un raisonnement qui diffère de celui de son père. La raison de leur séparation ne relève pas de l'affectif, il est plutôt question d'une vision du monde qui n'est pas partagée par les deux protagonistes. En exposant les deux points de vue sur le rapport de l'homme au monde, le sien et celui de son père, la narratrice veut surtout montrer son enthousiasme vis-à-vis de la conception qu'elle a pu se faire de l'Homme de manière générale. Que cet Homme soit homme ou femme lui importe peu. Nous voulons reprendre à notre compte ce qu'écrit Françoise Rétif à ce propos : « Beauvoir [...] ne rejette pas le monde des hommes ; elle veut qu'il devienne également celui des femmes, en cessant d'occulter, de déprécier, de renier toute une moitié de lui-même. Toute l'œuvre de Beauvoir plaide pour l'avènement d'un *monde androgyne*. C'est cela que cette œuvre_ et le féminisme moderne tel qu'elle l'inaugure_ est plus que jamais actuelle. »⁴³⁰

Nous partageons le point de vue de Françoise Rétif car nous pensons qu'il est effectivement question pour la narratrice des *Mémoires* de croire à ce « monde androgyne » qu'elle cherche à décrire dans le texte mais sans pour autant pouvoir le nommer. La recherche de l'autre pour la narratrice est rappelons-le une recherche qui

⁴³⁰ Rétif F., op.cit., p. 13.

n'a pas d'issue ; même si vers la fin du récit, elle déclare avoir pu atteindre la liberté. Une liberté qu'elle annonce vers la fin mais qu'elle a eu au moment même où elle a commencé à écrire ; car c'est en effet cette liberté conquise qui lui a permis de s'exprimer et d'articuler un texte dans lequel elle tente de partager avec son lecteur une recherche qu'elle considère comme infinie. Rechercher l'autre qui est en elle n'est-ce pas la raison qui permet à la narratrice de continuer à vivre. Ses retrouvailles avec l'autre signifieraient sa mort ; la recherche pour la narratrice est donc une chose positive. L'autre est pour la narratrice « à la fois présent et distant, identique et différent, l'autre qu'elle désire rejoindre, mais qui doit rester autre pour qu'elle soit sans cesse projetée hors d'elle-même dans et par un mouvement de désir, la liberté »⁴³¹

Même si quarante ans (environ) séparent la parution du texte de Simone de Beauvoir (*Les Mémoires d'une jeune fille rangée*) et les deux textes de Mohamed Dib (*l'Infante maure* et *Neiges de marbre*), un point commun certain les unit. Les deux écrivains veulent faire des deux sujets, l'homme et la femme, un sujet unique. Celui-ci sera le héros car il sera celui qui produira la parole du texte. Il donnera alors lieu à une écriture mixte en ce sens qu'elle relève autant de l'expression féminine que de l'expression masculine. Il est certes question pour l'écrivain, dans *Neiges de marbre*, de créer deux personnages, la fille et le père, qui se lient pour un seul but, celui de s'exprimer dans une parole qui les unit. Mais dans *l'Infante maure*, l'écrivain décide d'aller au-delà de cette union pour faire d'un seul personnage qui porte en lui deux voix, celle du père et celle de la fille, celui de Lyyli Belle (nous étayerons cette réflexion ultérieurement). Mohamed Dib semble ainsi se jouer de certaines analyses critiques qui cherchent à expliquer l'œuvre à partir d'une interprétation centrée sur la notion de l'inceste. Nous pensons ici aux critiques qui s'imprègnent de la psychanalyse. Si réflexion psychanalytique il y a dans les deux œuvres en question, elle est celle qui remet en cause toute notion ayant trait au conflictuel. En effet, l'écrivain, conscient des évolutions de la critique, veut la devancer en faisant de son œuvre une œuvre qui fait de la relation père/fille une relation euphorique. Les problèmes qui surviennent entre le père et la fille ne relèvent pas du conflit inconscient que l'un ou l'autre peut ressentir ; leur conflit est tout à fait conscient ; chacun souffre de la séparation avec l'autre et souhaite le retrouver. Retrouver l'autre est un besoin car c'est lui qui permet la création

⁴³¹ Rétif F., op.cit., p. 14.

du monde imaginaire auquel le couple père/fille aspire. S'il y a désir, il serait alors lié à chacun des deux, le père et la fille. L'un désire l'autre car l'un dépend de l'autre ; une dépendance qui ne s'explique point par un amour chez la fille parce jalouse de la troisième figure, la mère, qui constitue le triangle œdipien. D'ailleurs, la mère est presque quasi absente dans le texte ; preuve qu'elle ne peut être source d'une quelconque rivalité pouvant survenir de la fille. Le triangle œdipien se transforme en dualité laissant ainsi place à un sujet double qui réclame son appartenance à un monde autant masculin que féminin.

La relation entre le père et la fille devient euphorie parce qu'elle existe. En effet, par sa seule existence le couple peut se dire heureux. Sa seule existence lui donne l'occasion de créer ce qui, d'ordinaire, ne peut pas être créé : un monde où il n'y a pas d'interdit, où chacun peut concevoir sa vie comme bon lui semble, où les objets sont importants parce qu'ayant le pouvoir de procurer à l'homme un bonheur insoupçonné, où les mots sont au service de l'être pour lui permettre d'exprimer ou plutôt de communiquer l'incommunicable. Les quatre héros des quatre romans usent effectivement du langage tout en indiquant ses limites ; même s'ils usent de tous les moyens que leur offre le langage, ils leur semblent qu'il y a toujours « quelque chose » qui leur échappe parce qu'il est impossible à exprimer par les mots. Chacun, de Lyyli Belle, de Borhan, de Simone ou du « je » de *l'Amour, la fantasia*, éprouve à des moments de son récit qu'il lui est impossible de dire avec les mots ce qui le tourmente. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* est celle qui semble le plus distinguer de manière claire ce qui lui manque. Elle ne cesse de *répéter* tout au long du texte qu'elle voudrait écrire dans la langue-mère. Mais il n'empêche que c'est ce manque qui lui donne l'envie d'écrire et de vouloir aller au-delà de tout obstacle. L'impossibilité d'écrire dans la langue du « Même » offre à la narratrice la possibilité d'écrire dans la langue de « l'Autre ». La conciliation du Même avec l'Autre signifie pour la narratrice la conciliation du père avec la mère et aussi du père avec la fille qu'elle est. Assia Djébar suit la voie de ses prédécesseurs (comme Simone de Beauvoir) qui ont milité pour « le féminisme moderne ». Elle souhaite à son tour présenter à ses lecteurs un texte où elle juxtapose deux êtres, l'homme et la femme.

Chez Assia Djébar, la relation entre la mère et le père est même mise en valeur. La narratrice de *l'Amour, la fantasia* est heureuse de dire que son père a écrit une lettre

à sa mère à l'époque où la société n'admettait même pas que l'épouse appelle son mari par son nom : « Mon père avait osé « écrire » à ma mère, [dit-elle]. L'un et l'autre, mon père par l'écrit, ma mère dans ses conversations où elle citait désormais sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, Autant dire s'aimaient ouvertement. »⁴³² La définition essentielle que la narratrice retient de cette relation est un sentiment : l'amour. C'est cet amour qu'elle recherche sans cesse dans le texte, à travers des récits historiques et des romans qu'elle lit, à travers des tableaux de peinture qu'elle admire, à travers des chorégraphies de danse auxquelles elle a pu assister et dont elle essaye de se rappeler. Ce sont en effet ces différents moyens de communication qui seront sollicités par la narratrice afin de pouvoir écrire. L'écriture elle-même, nom féminin, devient amour, nom masculin. La présence de l'écriture féminine exige la présence de l'amour, car seul ce sentiment peut aider celle qui dit « je » à survivre à ses tourments. L'union entre le masculin et le féminin est affichée dès le titre, *l'Amour, la fantasia*, comportant donc deux noms, le premier masculin et français, le deuxième féminin et à résonance arabe. Concilier le père avec la mère ou avec la femme qu'elle est, signifie, pour elle, concilier la langue maternelle avec la langue du père (le français). Désormais l'une est inséparable de l'autre car l'une dépendant de l'autre ; seule leur union peut apporter à la narratrice l'amour qu'elle recherche. Un amour qu'elle ne réussira pas à définir jusqu'à la fin du texte ; tout ce qu'elle sait, c'est qu'il existe et elle se doit d'y croire.

Le sentiment de l'amour est ce que recherchent les quatre protagonistes qui nous intéressent, chacun d'eux donne son point de vue sur ce sentiment qu'est l'amour. Une analyse de quelques extraits que nous relèverons des quatre textes nous permettra de les comparer et de voir qu'il existe un point commun certain dans les quatre discours :

Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics⁴³³.

L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable⁴³⁴.

Quand l'amour sombre, que vous reste-t-il à faire ?⁴³⁵

⁴³² A.F., p. 58.

⁴³³ A.F., p. 43.

⁴³⁴ A.F., p. 92.

J'oublie Lyyl. J'oublie le nouveau jeu qu'elle a inventé pour se distraire par cette nuit tombée à deux heures de l'après-midi. Je m'apprête à partir moi aussi, dans un pays de grand froid, celui de l'amour mort. L'amour quand il a sombré. Ce qu'il vous reste à faire devrait être simple : rien, puisqu'il a sombré. Et partir tranquille.⁴³⁶

Un parfum qui ne demande qu'à se répandre : maman, c'est ça, son esprit flotte en l'air et ça embaume. Par amour probablement. Moi aussi j'aime papa, mais je ne serai jamais capable d'embaumer de cette façon. Moi, je sais lui parler surtout quand il n'est pas avec nous. Je le fais pour qu'il reste présent pendant tout le temps où il est absent. Maman fait-elle ça ? Elle ne le dit pas.⁴³⁷

Ça ne pouvait pas durer : ça ne durait pas. Je revenais à mon livre, à la philosophie, à l'amour. Et puis ça recommençait : « Toujours ce conflit qui semble sans issue ! une ardente conscience de mes forces, de ma supériorité sur eux tous, de ce que je pourrais faire ; et le sentiment de la totale inutilité de ces choses ! Non, ça ne peut pas durer ainsi. » Et ça durait. Peut-être après tout que cela durerait toujours. Comme une pendule en folie, j'oscillais frénétiquement de l'apathie à des joies égarées.⁴³⁸

Les quatre protagonistes font du sentiment de l'amour une problématique qui demande à elle seule une étude approfondie. Il ne s'agit pas pour nous de nous étaler sur cette problématique. Ce qui nous intéresse, c'est de montrer comment s'explique le sentiment de l'amour dans son rapport à l'écriture. Car en effet, le discours que portent les différents sujets des textes, ci-dessus, semblent eux-mêmes lier ce sentiment à leur volonté ou non volonté d'écrire. Chacun explique à sa manière son impossibilité de définir ce sentiment. Mais c'est cette impossibilité qui les conduit à chercher sans cesse cet amour. La recherche de l'amour devient recherche de l'autre qui autorise la possibilité d'écrire. Retrouver l'autre serait s'arrêter d'écrire, car il n'y aurait plus rien à chercher. Remarquons comment le père, dans *Neiges de marbre*, explique que l'absence de l'amour signifie pour lui le néant. L'absence de l'amour équivaut à l'absence de l'autre qui est sa fille. S'il s'apprêtait à s'abstenir de parler de Lyyl, le monde sera désormais pour lui synonyme du « Rien ». La narratrice de *l'Amour la fantasia* se dit qu'elle doit sans cesse parcourir l'espace, voyager pour s'interdire de retrouver l'amour ; elle veut par ses allers et retours dans le temps (l'histoire), dans l'espace, combler ce qui ne pourrait jamais être complètement comblé ; il s'agit du vide qu'elle

⁴³⁵ *N.M.*, p. 48.

⁴³⁶ *N.M.*, p. 126.

⁴³⁷ *I.M.*, p. 119.

⁴³⁸ *M.J.R.*, p. 262.

ressent parce qu'elle sait que quoi qu'elle fasse, elle ne pourrait jamais connaître l'amour auquel elle croit et dont elle garde une image intacte dans le fin fond de son moi.

La narratrice des *Mémoires* se résigne à croire que toutes ses préoccupations, y compris sa recherche de l'amour n'ont pas d'aboutissement. Le seul aboutissement qu'elle a fini par comprendre est celui qui lui dicte que quelles que soient ses interrogations sur la vie, elle ressentira toujours ce sentiment qu'elle ne se résoudra pas à se définir car faisant mêler l'amertume à la joie. Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, explique à son tour, que dans la définition même de l'amour, il faut qu'il y ait contradiction. L'amour sans contradiction, ou disons-le, trop parfait, conduit à la folie ; c'est ce qui est advenu de sa mère qui n'a pas su maîtriser son sentiment vis-à-vis du « papa ». Lyyli Belle profite d'un savoir-faire qu'elle est la seule à connaître pour vivre, que son père soit présent ou absent. Elle va même jusqu'à dire qu'elle arrive mieux à parler à son père quand il est absent. D'ailleurs, l'absence pour elle n'a aucun sens puisqu'elle est synonyme de son contraire, la présence. Pour Lyyli Belle, les deux mots, présence et absence sont identiques. Si, dans la réalité, son père est absent, dans son esprit, Lyyli Belle pense qu'il est toujours présent. C'est ainsi que cette dernière arrive à éviter la folie et à savoir contrôler le sentiment d'amour qu'elle éprouve pour son père. Lyyli Belle arrive à assumer l'absence de son père et de ce fait à contrôler ses sentiments grâce à son appartenance, comme nous l'avons vu, à un monde mixte, celui de la masculinité et celui de la féminité ; elle déclare :

Je n'ai d'ailleurs peur de rien. Parce que, aussi, je suis de moi la sœur et le frère. Nos allons passer toute notre vie ensemble, peut-être cent ans. Une idée qui ne me déplaît pas : ces mains, ces jambes, ce corps, tout ce temps ensemble, cent ans ! Fidèles l'un à l'autre. Je suis pleine d'amour pour ces choses, ce frère et cette sœur que je suis. Je peux même dire que c'est ce que je trouve de plus beau.⁴³⁹

La « scripteuse » dit elle-même que s'il y a bien un moyen qui lui permet d'affronter tout obstacle, c'est sa croyance autant à sa féminité qu'à sa masculinité. Elle est désormais à la fois, sœur et frère, c'est-à-dire femme et homme. En réclamant son dédoublement, elle veut concilier tous les contraires. Et, rappelons-le, concilier les contraires est l'une des caractéristiques de la parole de Lyyli Belle. Mais le contraire

⁴³⁹ *I.M.*, pp. 69-70.

homme/femme est ce qui motive le plus cette dernière afin de créer son monde, qui est celui de l'imaginaire et donc celui de l'écriture. La conciliation de l'homme avec la femme est pour Lyyli Belle comme un rêve qu'elle voudrait vivre et pour le plus longtemps possible. Elle voudrait le vivre au moins le temps d'une existence, celle du monde qu'elle créera. Il faut dire que le rêve est le procédé auquel recourent les sujets des quatre textes pour exprimer leur croyance en l'autre ; cet autre, qui parce que se trouvant dans le fond de leurs pensées, devient comme indispensable pour qu'ils puissent continuer à vivre et donc continuer à écrire.

A partir de notre étude de l'objet dans les quatre textes, il nous faut retenir un fait certain, celui de la volonté des quatre sujets parlant à vouloir donner à l'objet une place à part. Chacun choisit un objet précis qui lui permet de donner un prétexte à ses « délires » poétiques. Nous avons vu comment la narratrice des *Mémoires* accorde une place toute particulière à l'objet « livre » pour pouvoir ensuite le considérer comme un tout autre objet que ce qu'il est. Désormais, ce ne sera plus le « livre » qui se trouve entre ses mains qui l'intéressera mais tout ce que ce même livre lui évoque, comme souvenirs ou comme rêves... La narratrice dans *l'Amour, la fantasia* se saisit quant à elle de la « lettre », objet qui se veut comme un élément déclencheur. Nous le définissons ainsi car nous pensons que c'est cet objet qui permet à la narratrice d'aborder la définition qu'elle entend donner à l'écriture. Elle ira par la suite au-delà de cette lettre pour chercher ce qui se trouve au fin fond de ses pensées et de se situer en tant qu'être par rapport à cet « Autre » qui se tient là devant elle. La perception de l'objet par les personnages principaux, Lyyli Belle dans *l'Infante maure* ou Borhan dans *Neiges de marbre*, est quasi-individualisée. Nous avons vu comment chacun des deux manipule les objets qui l'entourent à sa guise. Ce qui intéresse les deux protagonistes, c'est de citer autant d'objets qu'il est possible de le faire, pour ensuite leur donner une définition particulière et pour enfin donner naissance à un monde exceptionnel. La notion d'objet est pour les trois écrivains qui nous intéressent intimement liée à la notion d'écriture. Etudier l'objet dans les quatre textes a été donc pour nous une façon de proposer une définition possible de l'écriture chez chacun des écrivains, Mohamed Dib, Assia Djebar et Simone de Beauvoir ; mais aussi et surtout un moyen d'aborder notre problématique, à savoir le rôle de la relation père/fille.

Chapitre III : Le monde du rêve

Nous voulons consacrer ce dernier chapitre de notre travail à la notion de rêve car nous voulons réfléchir sur le rapport du rêve à l'écriture. En effet, nous pensons que l'étude du rêve dans les œuvres qui nous intéressent peut nous permettre d'expliquer davantage la relation père/fille. Dans un premier temps, nous voudrions d'abord voir comment les sujets écrivains des différents textes évoquent le rêve pour nous appuyer ensuite sur la définition de l'écriture en tant que reproduction d'un rêve. Nombreux sont les critiques qui ont démontré l'impact du rêve sur l'écriture ; nous pouvons citer, entre autres, Maurice Blanchot. Nous citons M. Blanchot car nous le convoquerons à plusieurs reprises dans l'analyse qui va suivre.

III-1- L'autre, c'est lui, c'est mon rêve :

Dans le texte de *Neiges de marbre*, le scripteur fait plusieurs fois allusion au rêve, il écrit :

Un pépiement réitéré, pou, pou, pou... Dormeur éveillé perdu au for intérieur d'inconcevables mondes, d'abord je n'y fais pas attention. Les mêmes chimères, de tristes ombres, continuent à s'ébattre autour de moi. Puis j'entends. Je reprends pour le coup mes esprits. Ce babil, mais c'est Lyyl qui le produit. Est-ce une manière d'appeler, qu'on aille à elle ? J'écoute. Elle ne demande rien. Une envie de jouer. Elle joue toute seule. Mes pensées se remettent à vagabonder, heureuses.⁴⁴⁰ 62

Je m'en vais dans ce labyrinthe. C'est un labyrinthe calme où un jour équivaut à mille ans et où mille ans sont comme un jour, où le temps vous démet de vos droits pour vous entraîner dans sa perte.⁴⁴¹ 85

Le scripteur déclare lui-même qu'il se trouve dans un monde particulier ; il est comme ce « dormeur éveillé » qui ne demande qu'à rester dans un labyrinthe où tout est calme. Le temps pour lui n'a plus aucun sens car le temps dans un lieu comme celui-ci

⁴⁴⁰ *N.M.*, p. 62.

⁴⁴¹ *N.M.*, p. 85.

n'a pas de valeur. Le « dormeur éveillé » est désormais dans un monde qu'on appelle le « rêve » ; un monde où il est effectivement question d'oublier le temps, d'oublier où l'on est ; le seul temps qui compte est celui du rêve lui-même et le seul espace qui compte est également celui du rêve. En se trouvant dans ce monde qu'est le rêve, le père est heureux et il veut y rester. Si celui qui dit « je » dit qu'il est un dormeur éveillé, c'est parce qu'il ne se sent pas comme endormi ; il est tout à fait éveillé dans un monde où il est censé s'endormir. Telle est l'exceptionnelle situation dans laquelle, tout être voulant aller au-delà de la réalité, il souhaite y demeurer. Le rêveur, une fois dans le monde de l'irréel, va alors se laisser bercer par les images qu'il entrevoit ; des images qu'il peut lui seul intercepter, car si ces images relèvent de son propre rêve, elles relèvent aussi de son propre psychisme. Telle est la difficulté de définir le rêve. En effet, les spécialistes de la question eux-mêmes rendent compte de la complexité du rêve dans la mesure où celui-ci est à la fois retour au passé mais aussi prospection vers un futur. Autrement dit, si le rêve est imprégné par les souvenirs du rêveur, il représente aussi une volonté de sa part de réaliser un désir, « le rêve est un acte psychique complet ; son ressort est un désir à accomplir. »⁴⁴²

Le père-scripteur a pour premier désir de s'attacher à « *des images, des moments isolés, des instantanés ; et leur récurrence* »⁴⁴³. Ces images qui représentent des moments isolés sont, en fait, liés aux souvenirs du père, qui a pour seule et unique raison de vivre, sa fille, et, désormais tous ses souvenirs sont liés à cette dernière. Le rêve du père est donc de revivre ces moments qui sont pour lui inoubliables, et il y arrive puisque, tout au long du texte, il ne cesse de parler de sa fille qui n'est pourtant plus à ses côtés. Mais le rêve du père n'est pas un rêve qu'il fait à son insu ; tout en étant conscient, il dit qu'il veut rêver et s'approprie les conditions nécessaires pour pouvoir rêver ; il déclare :

Je rêve et je sais que je rêve. C'est comme de se regarder dans un miroir : on est devant soi et on n'y est pas ; l'autre n'existe pas, ou soi-même on n'existe pas. Mais on est là, soi et un autre. Je ne voudrais pas avoir à en sortir, _ plutôt mourir. Le miroir se briserait, il deviendrait mouir. La vie se viderait d'elle-même.⁴⁴⁴

⁴⁴² Freud S., *La science des rêves*, p. 527.

⁴⁴³ *N.M.*, pp. 52-53.

⁴⁴⁴ *N.M.*, p. 210.

Ce qu'il faut surtout retenir à partir de cet extrait, c'est la comparaison que fait le scripteur entre le rêve et le miroir. En fait, ce qui unit les deux, le rêve et le miroir, c'est le fait que le rêveur ou celui qui se regarde dans un miroir se sente comme quelqu'un de double. En effet, lorsque quelqu'un se voit dans le miroir, il voit bien son double ; et lorsque quelqu'un rêve de lui-même, c'est effectivement sa propre personne qu'il voit dans son rêve. Dans les deux cas, celui qui se regarde dans un miroir ou celui qui rêve de lui-même, il est question pour lui de voir son double ; mais un double qui est infranchissable, intouchable ; c'est ce que Maurice Blanchot appelle l'« innommable » : « l'innommable est précisément une expérience vécue sous la menace de l'impersonnel, approche d'une parole neutre qui se parle seule, qui traverse celui qui l'écoute, et sans intimité, exclut toute intimité, et qu'on ne peut faire taire [...] »⁴⁴⁵ Pour le père, le « double » est donc présent mais « innommable », il n'existe pas dans la réalité, mais il existe dans ses pensées. D'ailleurs, il ne s'imagine même pas pouvoir vivre s'il ne croyait pas à son existence. Ce double vient donc au secours de celui qui dit « je » qui désormais ne veut ou ne peut plus parler. C'est à son double que le père-scripteur cède la place pour le laisser parler à travers une parole neutre, une parole qui n'a pas de comptes à rendre. Le rêve est donc ce qui va sauver le scripteur, ou plutôt le « moi » du scripteur, car l'absence du rêve signifie l'absence de l'« autre » et l'absence de l'autre signifie l'absence du « moi » ; et l'absence du « moi » signifie la « mort ». En effet, le père explique lui-même que sans l'autre, sa vie représenterait un grand vide et le miroir deviendra « mouvoir ».

Le miroir ne deviendra pas mouvoir pour le père-scripteur puisqu'il réussira à se concilier avec son double pour s'exprimer, ceci nous l'avons déjà expliqué précédemment. Nous voulons, maintenant, voir comment le rêve a permis au père-scripteur d'exploiter davantage la création de la *personne double*. La notion de double ne va pas seulement concerner le père-scripteur mais tout personnage dont ce dernier voudra parler, à commencer par Roussia :

Roussia tout près n'est qu'un rêve que traverserait une pierre. Et cette pierre serait moi, dure comme un œil. Puis la regardant mieux, je vois une mer abandonnée sur le sable. La mer, toute la mer, et le jour sur elle. Pas de vent ; quelque chose qui pose son doigt sur la bouche. Et

⁴⁴⁵ Blanchot M., *Le livre à venir*, pp. 289-290.

j'écoute. Il y a cela quand il n'y a plus de parole. Il y a cette ligne d'horizon où naît la mer. Avant, elle est éternelle. Après, elle est indestructible.⁴⁴⁶ 144

C'est donc à travers le rêve que le père va expliquer l'existence de Roussia. Remarquons l'expression qu'il utilise pour introduire le personnage de Roussia ; il ne parle pas de personnage loin de lui mais de personnage « tout près » de lui. Roussia apparaît ainsi comme un mirage ; un mirage qui s'accapare du père et qui fait de lui une pierre. Et lorsque le père dit de son « œil » qu'il est dur comme une pierre, c'est pour dire qu'il a un regard qui est bien fixe, il n'est pas prêt à fermer ses yeux ; il veut les laisser bien ouverts pour ne pas manquer le paysage qui est là en face de lui, « une mer abandonnée sur le sable ». Le texte dans lequel le père décrit ce paysage est loin de ressembler à un texte d'une personne consciente et éveillée ; le texte, au contraire se présente comme une énigme sous forme d'énoncés courts qui demandent à être complétés. Un texte qui serait le propre d'une personne qui veut se souvenir d'un rêve et qui en le racontant énonce les bribes d'éléments qui lui restent en mémoire. Dans son discours, le rêveur en rapportant les faits qu'il a vécus dans le rêve, a l'impression de créer ou de vivre quelque chose de nouveau; il ne réalise pas tout de suite l'impact de son rêve sur son vécu et, de ce fait, son discours apparaît comme tout à fait original et comme indéfiniment inexplicable. A ce propos Freud écrit : « On se souvient d'avoir rêvé ce dont il s'agit, mais on ne se rappelle pas quand ni comment on l'a vécu. On ne sait donc à quelle source le rêve a puisé et on est tenté de croire à une activité créatrice indépendante [...] »⁴⁴⁷

Freud explique certes que le rêve peut sembler pour son rêveur comme relevant de la pure création. Mais il ajoute que ce même rêve peut se révéler comme puisant sa source d'un événement que le rêveur a réellement vécu, « un événement nouveau rappelle le souvenir perdu d'un événement ancien, découvrant ainsi l'origine du songe. »⁴⁴⁸ C'est donc un autre événement, nouveau, qui n'est pas celui du rêve qui permettra au rêveur de se rappeler et de comprendre l'origine de son rêve. Chez Borhan, les choses paraissent un peu plus complexes car, chez lui, les choses se produisent différemment. Expliquons. Pour Borhan, il n'existe pas d'événement nouveau et d'événement ancien ; pour ce qui le concerne tous les événements sont à conjuguer au

⁴⁴⁶ *N.M.*, p. 144.

⁴⁴⁷ Freud S., *La science des rêves*, p. 10.

⁴⁴⁸ *Idem.*, p. 10.

passé. Tous les événements, en fait, de sa vue de Roussia jusqu'à sa vue de la mer, relèvent du rêve. Autrement dit, le lecteur aura du mal à distinguer ce qui a permis au scripteur de parler de son rêve car il ne peut percevoir aucune différence entre l'événement qui a conduit le scripteur à rêver et le rêve lui-même. Pour le lecteur tous les propos compris dans l'extrait inscrit plus haut relèvent du texte du rêve. C'est ce qui complexifie sa compréhension du texte en question car il lui paraîtra comme très hermétique. En effet, le lecteur n'aura qu'à faire des suppositions pour expliquer l'extrait ; que peut signifier, par exemple, l'énoncé, « Avant, elle est éternelle. Après, elle est indestructible ». Par cette phrase, le scripteur définit-il la « mer » ou la « parole » ? La façon dont le scripteur présente, au départ, les deux signifiants est tout à fait ambiguë ; tellement ambiguë que nous pourrions dire que le dernier énoncé vient comme pour davantage rendre complexe la définition des deux signifiants en question.

Par ailleurs, si nous étudions cet extrait dans son rapport à l'ensemble du texte de *Neiges de marbre*, nous dirons qu'il est plusieurs fois question pour le père d'évoquer ces deux signifiants ; peut-être pas forcément ensemble mais lorsqu'il les évoque, nous retrouvons toujours cette ambiguïté. Commençons par le mot « mer », dans un passage du texte, le scripteur écrit :

Nous côtoyons encore durant quelques instants la mer. Elle m'a paru tout du long bizarre, cette mer ; de l'étain gris cendre en fusion alors que le ciel, inchangé, est insoutenablement bleu. Non moins violente demeure la lumière du jour, non moins monumentale. Et pourtant non moins hantée comme par une prémonition d'ombre, toute brillante qu'elle éclate sur les choses : pavés, docks, immeubles, voitures [...] ⁴⁴⁹

Encore une fois le scripteur décrit une « mer » qui est selon lui « bizarre » parce que ne reflétant pas la couleur du ciel ; mais cette mer qui n'est pas de la même couleur que le ciel est désormais la mer qu'il est le seul à pouvoir regarder car venant de sa propre création. Remarquons toutes les précisions qu'il donne pour décrire l'espace qu'il perçoit, un bleu *insoutenable*, un ciel *inchangé*, une lumière du jour *monumentale*,... Des descriptions toutes originales qui sont le fruit d'une imagination ou pourquoi pas d'un rêve émanant d'une personne qui dit « je ». Descriptions tellement originales que le lecteur du texte peut même perdre de vue le fait qu'il s'agisse de la description d'un paysage. En ce qui concerne le signifiant « parole », le scripteur écrit :

⁴⁴⁹ *N.M.*, p. 140.

Mais peu à peu j'oublie mes craintes, et jusqu'à ce mur de la langue dressé entre nous. De même elle, sans la moindre erreur. Peu à peu, nous découvrons une parole commune à travers l'autre, la parole étrangère. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Parole qui nous suffit, nous unit. Il semble inconcevable en cet instant qu'une paille puisse aucunement s'y glisser.⁴⁵⁰

Avec ces dernières paroles, notre conversation arrive au bout d'elle-même, un bout au-delà duquel il n'y a plus de parole. Un soulagement devrait en résulter. Le premier souffle frais de cet après-midi nous passe une main compatissante sur le visage. Mais là où il n'y a plus de parole, qu'y a-t-il ? Ce n'est pas la vie qui est pleine de manques, de trous : c'est toi. Toi que tout et tout un chacun peut traverser... Moi que tout et tout un chacun peut traverser : faut-il porter en plus une couronnes d'épines ?⁴⁵¹

Pour définir la parole, le scripteur fait référence, dans les deux passages, à sa fille Lyyli. Il ne peut s'empêcher de se référer à ce personnage, qui représente tout pour lui, pour définir ce qu'il y a de plus difficile à définir, la parole avec laquelle ils communiquent tous les deux. Difficile à définir non pas pour le scripteur mais pour le lecteur qui aura du mal à saisir la signification de l'expression « parole commune ». D'après le père, c'est cette seule parole qu'il peut partager avec sa fille ; parce que ne parlant pas la même langue, lui et sa fille se sont trouvés une parole commune, une parole qui peut leur permettre de communiquer sans aucune difficulté. Mais nous nous posons la question : une telle « parole » peut-elle exister ? Si oui, en quoi elle consiste ; si non, qu'est-ce qu'elle signifie ?

Il est possible de retenir les deux réponses. Si nous considérons le texte de *Neiges de marbre* comme un énoncé (comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail) nous dirons qu'il existe bien un père qui veut s'adresser à sa fille qui parle dans une langue étrangère par rapport à lui. Pour ce faire, ils vont trouver d'autres moyens que celui de la langue pour communiquer, les gestes, les mimiques... Ce sont ces procédés que nous pouvons appeler « parole commune ». Mais si nous considérons le texte de *Neiges de marbre* comme le produit d'une énonciation, ce qui nous intéresse dans cette deuxième partie de notre travail, nous dirons que la parole commune représente tout autre chose. En effet, du point de vue de l'énonciation, il n'existe pas de personnage qui s'appelle Lyyli ; celle-ci n'est qu'un signe ou une non-personne que le scripteur a inventée pour pouvoir s'exprimer. Plusieurs fois dans le texte, celui qui dit « je » fait allusion à cet état de fait. Le père partagera donc cette parole avec une

⁴⁵⁰ *N.M.*, p. 18.

⁴⁵¹ *N.M.*, p. 144.

personne qui n'existe pas ou une personne qu'il fait surgir pour pouvoir s'exprimer, pour pouvoir parler de ses rêves. Maurice Blanchot, en parlant lui aussi de « parole commune » dit que c'est une parole à laquelle le rêveur a recourt pour que ses rêves apparaissent comme relevant de la réalité ; il écrit : « Nous racontons nos rêves par un besoin obscur : pour les rendre plus réels, en vivant avec quelqu'un d'autre la singularité qui leur appartient et qui semblerait ne les destiner qu'à un seul, mais davantage encore : pour nous les approprier, nous établissant, grâce à la parole commune, non seulement maître du rêve, mais son principal acteur et nous emparant ainsi, avec décision, de cet être semblable, quoique excentrique, qui fut nous durant la nuit. »⁴⁵²

La « parole commune » serait pour Maurice Blanchot une parole qui appartient qu'à une seule personne, le rêveur. Celui-ci, parce que voulant revivre ses rêves, se met à les raconter à une personne assez particulière, une personne qui dans la réalité n'existe pas ; son existence est liée à un être unique : le rêveur. Le rêveur éprouve le besoin de créer cette personne imaginaire pour se permettre de revivre une seconde fois ses rêves ; seul lui et cette personne pourraient comprendre ces rêves et ce grâce à une parole qu'ils partagent, la parole commune. Le rêveur fait donc semblant de communiquer avec un autre qui est capable de comprendre tout ce qu'il lui dit, un « autre » qui est son « semblable ». Même si le scripteur est conscient que cet « autre » qui est son semblable n'existe pas, qu'il est « excentrique », il se laisse quand même surprendre par lui pour vivre un moment particulier et surtout extraordinaire.

Le père-scripteur sait que Lyyl n'est pas près de lui mais il fait quand même d'elle un être présent, et c'est elle qu'il va considérer comme son double, comme son semblable. C'est à travers elle qu'il va accéder à un monde particulier parce qu'étrange ; un monde où rien n'est interdit, où, au contraire, tout est permis. Telle est la magie de l'enfance ; en se servant d'un personnage-enfant, le père ne sait pas ce qu'est le tabou, ne sait pas ce que se servir convenablement du langage ; celui-ci est entièrement à son service :

Que l'on parle avec des mots, pour Lyyl, c'est chose connue déjà, allant de soi. Mais que les mots puissent parler eux-mêmes, tenir leur propre langage, être portés à jouer, cela, elle

⁴⁵² Blanchot M., *l'Amitié*, p. 166.

est en train de le découvrir. Que les mots jouent, savent le faire, eux avec elle, elle avec eux.⁴⁵³ P 23.

Avec l'enfant-Lyyl, le père découvre la magie des mots ; avec les mots, il peut *jouer* pour créer un monde qui lui convient, un monde tout « lyilien ». Dans ce monde, il peut voir une famille heureuse parce que complète ; une famille composée d'un père, d'une mère, d'une fille, et pour donner un peu plus de joie à cette famille pourquoi ne pas lui ajouter une grand-mère. En effet, c'est d'une telle famille que parle le père tout au long du texte de *Neiges de marbre* ; une famille à qui rien ne manque et dont les membres se lèvent chaque matin pour se mettre tous à table pour prendre ensemble le petit déjeuner. Ce fait peut paraître anodin mais ce sont de pareils événements qui font la joie de toute la famille et surtout du père et de la fille :

Depuis, c'est le matin, un nouveau matin flambant neuf. Il ameuté, pousse devant lui tous les souffles. Comme les autres, il ne l'annonce pas, il l'est l'avenir, plus qu'une promesse, il est l'avenir dans le présent. Il l'est, depuis un bon moment, ce matin d'été. Cet avenir. Et moi, remonté de la salle de bains, j'ai fini de m'habiller. Lyyl, arrivant de la cuisine, fait irruption dans la chambre. Une Lyyl, déjà prête pour le petit déjeuner avec sa jolie robe à pois bleus [...]⁴⁵⁴.

Le scripteur veut montrer que chacun des matins qu'il passe avec sa fille est à considérer à part ; même si tous les matins se ressemblent (dans la mesure où, lui et sa fille, se soumettent au même rituel), il veut que chaque matin soit exceptionnel. Il existe chez le père- scripteur une double volonté de côtoyer le personnage de Lyyl, d'abord parce qu'il est celui qui lui ouvre la porte du rêve, ensuite parce qu'il fait de lui un père au sens plein du terme, un père qui veut tout simplement vivre avec sa propre fille. Cette double détermination du père fait du texte de *Neiges de marbre* un texte relevant en même temps de la réalité et du rêve. Autrement dit, le texte peut très bien se lire comme un texte parlant d'une vérité obscure qui fait d'un père, un père malheureux parce que ne pouvant pas vivre avec sa fille. De ce fait le texte paraît comme un texte résolument réaliste où tout est dit sur une relation impossible. Par contre, le fait même que le texte fait apparaître une ambiguïté certaine sur l'existence de la fille, Lyyl, permet au lecteur de le considérer tout différemment, au point de le voir comme un texte où tout est factice ; où, comme nous venons de le voir, Lyyl serait le personnage idéal pour l'adulte qui voudrait vivre un rêve particulier : celui d'un retour vers l'enfance. Et

⁴⁵³ *N.M.*, p. 23.

⁴⁵⁴ *N.M.*, p. 112.

l'histoire et les histoires que raconte Lyyl sont pour le père comme une échappatoire lui montrant le chemin à prendre afin de réaliser son rêve :

A noter en passant. Ce réseau de voies sinueuses, en même temps il se déroule et en même temps il s'enroule sur soi, en même temps il engendre cent figures étranges, de celles dont on attend toujours l'avènement sans trop y compter, soleil près d'un autre soleil reconnaissable malgré l'improbabilité de son apparition, de son existence, et en même temps il (ce réseau) dérive en récit, en même temps il s'inscrit, espace urbain en émergence, dans l'espace en extension de l'histoire que Lyyl raconte ou se raconte en construisant sa cité, histoire qui construit la cité autant que la cité la construit. Et quand par impossible le récit s'arrête, ce n'est pas qu'il ait pris fin, c'est qu'il faut bien en interrompre le fil à un moment ou à un autre, Chahriyar lui-même autorisait à Schéhérazade à laisser le sien en suspens jusqu'au lendemain. Je ne suis pas Chahriyar et Lyyl se passe bien de ma permission quand elle croit le moment venu de tout lâcher parce que c'est le moment.⁴⁵⁵

Le père est attentif aux histoires que lui raconte sa fille ; des histoires qui demandent à être déchiffrées car comment comprendre une histoire où c'est le personnage principal de cette même histoire qui fait signe à son destinataire. Celui-ci, à l'écoute de cette histoire saisit à peine ce qui lui arrive ; surpris, il se demande s'il n'est pas lui-même impliqué dans cette histoire. Le père est comme ce destinataire, perdu, perplexe, parce que dépassé par les événements mais heureux ; comment ne le serait-il pas, lui qui est prêt à tout pour accéder à un tel monde. S'il doit jouer le rôle de Chahriyar, ce ne sera certainement pas le même rôle que joue ce personnage dans *les Mille et une nuits* ; ce ne sera pas lui qui menacera la conteuse de mort, ce sera plutôt elle qui mettra fin à son existence une fois qu'elle aura décidé d'arrêter de conter. En effet, Lyyl n'est pas Schéhérazade, c'est elle qui a permis au père de s'immiscer dans son monde et donc c'est elle qui l'a fait exister, et c'est elle-même qui peut l'en écarter en le quittant.

Telle est la complexité de la relation père/fille dans le texte de *Neiges de marbre*. D'un côté, le père-scripteur veut montrer que sa fille n'existe pas, qu'il l'a créée de toutes pièces, qu'elle n'est qu'un rêve qu'il souhaite faire. Et, d'un autre côté, une fois qu'il fait d'elle un personnage faisant partie de son monde, c'est sa propre existence qu'il met en péril. Le « réseau » qu'il définit dans l'extrait ci-dessus représente les caractéristiques des histoires de Lyyl. Ce sont des histoires dans lesquelles il y a un nombre de « voies » qui constituent un labyrinthe « sinueux » que le père doit sans

⁴⁵⁵ N.M., pp. 147-148.

cesse affronter pour trouver son chemin ; un chemin qu'il ne retrouvera peut-être jamais à moins qu'il décide d'abandonner sa recherche. Etre dans ce labyrinthe, c'est être dans la « cité » ou plutôt dans l'espace construit par LyyI, un espace dans lequel elle-même se trouve. Si LyyI disparaît de cet espace, le récit s'arrêtera. Il est clair que par une telle description, celle du « réseau », le père-scripteur veut caractériser le texte de *Neiges de marbre* lui-même. S'il existe un texte intitulé *Neiges de marbre*, c'est grâce à l'existence d'un personnage appelé LyyI ; sans ce nom, il n'y aurait plus de recherche à faire pour le père car il n'y aura tout simplement pas de texte.

Le père ne sera pas le seul à être dispensé de cette recherche, le lecteur aussi a sa part dans la création du texte ; tout comme le père-scripteur, il se devra de suivre les voies multiples que lui offre le texte construit non pas par la fille, non pas par le père mais par un sujet double que nous pouvons appeler la relation père/fille. Et derrière ce sujet, il existe une instance de parole qui est au-delà de toute parole, ce n'est pas celle du scripteur, ce n'est pas celle de l'auteur, ni celle du lecteur, c'est une parole qui a pour nom dans le texte de *Neiges de marbre*, « la passion de la parole » :

Je ne sais quels mots il faut trouver pour dire cela. J'avais la parole de la passion et voici que la passion de la parole s'empare de moi. Cela qui résiste à se laisser dire, cela qui refuse et s'obstine. On reçoit son mutisme comme une coulée de plomb, on y est pris, pourquoi, qui osera vous le dire ? Peut-être, cette cuirasse de plomb, si elle vous enterre en vous-même, vous protège-t-elle aussi contre *tout* ce qui exige d'être dit. Peut-être. Si elle ne vous dissout pas dans ses ténèbres. Ténèbres du mutisme, ténèbres de la passion. O ténèbres, neige dans votre noirceur inaltérable où se tient l'enfant nue, je vous fais face.⁴⁵⁶

Quand la passion de la parole *s'empare* de celui qui dit « je », celui-ci est incapable de parler ; la passion de la parole est synonyme de silence de la parole. Celui qui écrit dans le texte de *Neiges de marbre* est un rêveur qui aspire au silence pour pouvoir se concentrer sur les images qu'il perçoit dans son rêve ; il ne veut pas être gêné par le son de la parole qui pourrait l'empêcher de savourer des instants inédits qui sont le propre du rêve. Cette instance de parole qui est silence de la parole donne au texte un caractère assez particulier, un caractère plutôt étrange ; comme si le lecteur se devait, dans sa lecture du texte, non pas se résoudre à comprendre un texte écrit mais à déchiffrer des images d'un tableau de peinture. Le silence de la parole provoque chez le lecteur une envie de faire parler le texte, de formuler un autre texte où il tentera à son

⁴⁵⁶ *N.M.*, p. 214.

tour de produire une parole qui sera une instance de lecture. A une instance d'écriture correspondrait alors une instance de lecture.

Mais le silence du rêveur est involontaire ; il est envahi par un monde, celui du rêve, auquel certes il aspire mais en même temps auquel il ne s'attendait pas. Tel est l'avenir de celui qui goûte à un moment du passé dans un présent très pressant. A la manière du narrateur d'*A la recherche du temps perdu* qui, en goûtant une madeleine se trouve dans un temps très lointain (tellement lointain qu'il a l'impression de rêver), le narrateur de *Neiges de marbre*, reçoit l'accueil de sa fille par surprise : « Comment est-elle arrivé jusqu'ici ? J'en suis encore à m'étonner. Je l'accueille d'un grand bonjour. »⁴⁵⁷ Le père est ébahi par la présence de sa fille au point d'en perdre la voix. Il ne va pas parler à sa fille mais fera un geste : « Bon, eh, toi qui dis, *Je*, tu te contenteras de l'embrasser. Je me baisse vers elle, elle se détourne. Juste au dernier moment. Quand je vais l'embrasser. »⁴⁵⁸ De tels énoncés prouvent à eux seuls que Lyyl est absente ; Borhan ne peut évidemment pas embrasser sa fille puisqu'elle n'est pas à ses côtés dans la réalité ; elle l'est mais dans son imagination. Au moment même où il s'apprête à faire son geste, il se rend compte qu'il est en train de rêver. Mais cela ne l'empêche pas de rester dans ce monde : « Je n'insiste pas. Etre suçotée ennuie Lyyl, je sais. Plus obliques sont les voies qui nous mènent l'un vers l'autre. »⁴⁵⁹ Le père se trouve une excuse pour justifier l'impossibilité d'embrasser sa fille et accepte de se laisser emporter par les « voies obliques » qui sont celles du rêve, de la rêverie, de l'imaginaire, de l'illusion ; bref, de tout ce qui n'est pas clair mais obscur, de tout ce qui n'est pas palpable mais impalpable.

Le voyage que fera le père dans ce monde se fera dans le silence des mots. Les mots qui vont lui servir à s'exprimer sont effectivement des mots usuels mais l'utilisation qu'il en fera sera originale dans la mesure où tout ce qu'il dira sera considéré comme étant dit dans une situation particulière, celle de quelqu'un qui veut parler mais qui est incapable de le faire, « il ne sait expliciter la situation au point que l'énonciation puisse être reprise par l'interlocuteur ; désireux de révéler son « secret », mais impuissant de verbaliser ses pulsions, donc condamné au silence, il ne lui reste qu'à construire, le mieux possible, une « case vide », signe unique qui réunit le manque

⁴⁵⁷ *N.M.*, p. 11.

⁴⁵⁸ *N.M.*, p. 12.

⁴⁵⁹ *N.M.*, p. 12.

et le désir, et où se dépose le véritable sens du texte, cette vérité secrète de l'indicible, de l'innommable. Dépassant l'ordre du langage visible, le silence remplace alors ce que la langue ne permet pas d'exprimer et devient une figure spéculative servant à communiquer l'incommunicable. »⁴⁶⁰

Communiquer l'incommunicable est la procédure qui se présente au scripteur afin qu'il puisse aller au-delà des problèmes qu'il rencontre pour communiquer avec sa fille absente. Communiquer ne signifie pas, pour le père, utiliser la langue comme cela doit se faire d'ordinaire ; il s'agit plutôt pour lui d'utiliser tout ce qui peut permettre, la langue mise à part, à une personne de communiquer, même le silence, ou plutôt surtout le silence. Par ailleurs, il n'évoque à aucun moment du texte les raisons de sa séparation d'avec sa fille ; il dit certes qu'il s'est séparé de Roussia et que celle-ci a emmené avec elle Lyyl. Mais un tel événement n'explique pas toutes les raisons qui font que le père soit définitivement séparé de sa fille. La « vérité secrète », qui constitue « le véritable sens du texte », est de ce fait tue pour laisser place à un long bavardage qui lui sert de couverture. Un bavardage qui ne fait que dire le silence qui marque le texte de *Neiges de marbre* :

Celui qui dit, *Je*, continue d'observer l'une, l'autre, il ne dit rien. Entre cette femme et lui, des signes passent, non les mots. Avec l'enfant assise de l'autre côté de la table, il en est de même. Dans la robe de chambre qu'il porte il y a une poche, et dans la poche, il y a des biscuits secs. Il les lui tend. Elle les lui arrache de la main, les yeux d'un oiseau de proie soudain, ou quelque chose de semblable, puis d'une fillette. Il rit ; elle lui fait une révérence de la tête, une vraie révérence. Elle se met à concasser les biscuits dans son assiette de papier. Le silence, l'ombre, la rosée, toute la nuit un oiseau chantera. Qui voudra nous séparer, et pourquoi ?⁴⁶¹

C'est désormais le geste qui fait toute la communication entre Lyyl et son père. Aucun mot ne sera prononcé, ni de l'un, ni de l'autre. Ceci dit, le scripteur ne manque pas de noter que si ni lui ni sa fille ne sont prêts à parler, un être est en train de le faire à leur place : pendant qu'ils s'échangent leurs gestes, un oiseau chante. Et devant cette scène, il existe un témoin, le silence. Cette scène ressemblerait plutôt à une scène de théâtre qui opte pour une certaine technique, celle de la mimique, où les personnages sollicitent plus leur public à déchiffrer leurs gestes qu'à écouter leurs paroles. A ces personnages s'ajoute un son de fond, celui d'un oiseau qui vient comme pour donner

⁴⁶⁰ Van Den Henvel, *Parole, mot, silence*, Librairie José Corti, 1985, p. 81.

⁴⁶¹ *N.M.*, p. 15.

une certaine musicalité à la scène. En jouant leur scène, les deux protagonistes font plonger le lecteur dans leur monde et qui est celui de l'illusion ; tel est l'essentiel du théâtre. « En abordant le théâtre par son côté imaginaire, écrit O. Mannoni, on est amené à mettre en avant la notion d'illusion [...] Tant que la scène se donne pour un autre lieu que celui qu'elle est réellement, que l'acteur se donne pour un autre, il se créera une perspective de l'imaginaire. »⁴⁶²

Par le couple père/fille, le scripteur trompe le lecteur en lui faisant croire qu'il existe, qu'il est présent sur la scène ; or, ce n'est qu'une illusion, un faux semblant qui a tous les éléments qu'il faut pour *faire signe* à son destinataire. En lisant le texte de *Neiges de marbre*, le lecteur est à plusieurs reprises pris au piège, en cherchant, à chaque fois, à trouver un sens fondé à cette relation, à essayer de cadrer cette relation dans un schéma bien précis. Le schéma le plus connu qui se présente à lui est celui de l'Œdipe. Sa réflexion sur le rapport de l'Œdipe à la relation Borhan/Lyyll aboutira à un non-sens puisque cette relation ne doit pas être considérée par lui comme une simple relation entre un père et sa fille. C'est au contraire, comme nous l'avons vu, une relation bâtie sur le faux, sur l'image, sur l'illusion. Le lecteur, une fois qu'il comprendra que le père et la fille ne forment qu'un seul sujet et qui est le sujet qui écrit le texte de *Neiges de marbre*, ne se préoccupera plus de chercher la signification de l'Œdipe dans ce texte. Ses préoccupations se situeront à un autre niveau ; il se souciera de comprendre ce que signifie ce « déguisement », celui du sujet du texte, qui se présente sous forme d'une relation entre deux êtres, masculin et féminin, celui d'un père et celui d'une fille.

Le déguisement, explique O. Mannoni, définit le rôle que tient un personnage dans une pièce de théâtre. Déguisement qui permet à l'acteur de mener une autre vie qui lui permet de vivre ce que sa propre vie ne lui permet pas. Mais cette autre vie qui a pour synonyme l'imaginaire ne se présente pas fortuitement à son créateur. Celui-ci se doit de la chercher dans un ailleurs : « L'Imaginaire, pour le reprendre et l'organiser, il faut d'abord aller le chercher où il est, du côté de l'agence du rêve, ce qu'on ne peut obtenir qu'en recréant artificieusement la confusion, supposée originelle, entre le réel et l'imaginaire. »⁴⁶³

⁴⁶² Mannoni O., op.cit. p. 161.

⁴⁶³ Idem., pp. 167-168.

Le rêve est donc la source la plus sûre qui s'offre au sujet pour qu'il puisse être capable de vivre un fait qu'il a déjà vécu mais autrement. Dans ce monde, il fera se répéter une scène qu'il a déjà vue et il confondra volontairement ce qui a été déjà confondu dans le passé, le réel et l'imaginaire. Désormais, le « je » qui est Moi va lui-même se prendre en charge pour assurer son déguisement ; un déguisement qui n'est en fait que répétition de la scène et que O. Mannoni appelle, « l'autre scène ». Ce dernier écrit encore à ce propos : « Le lieu de l'imaginaire, c'est le Moi, non pas celui des débuts de la théorie freudienne, qui était chargée d'assurer l'adaptation à la réalité. C'est au contraire le Moi du Narcissisme, le lieu des reflets et des identifications. »⁴⁶⁴

Dans le texte de *Neiges de marbre*, le père choisit de s'identifier à sa fille pour aspirer à un tel lieu, celui de l'autre scène, « lieu des reflets ». C'est cette identification qui lui permet effectivement de vivre tous les déguisements ou tous les rôles qu'il souhaite vivre ; il peut jouer le rôle du père idéal ou du père abandonné, comme il peut jouer le rôle de l'enfant idéal ou de l'enfant perdu. Autrement dit, l'identification lui autorise de tenir autant le rôle du père que celui de l'enfant. Etant père, il peut s'imaginer comme étant un bon père qui ne rêve que d'être au service de sa fille. Mais si celle-ci s'absente, c'est alors lui qu'il faudra plaindre car il sera victime d'un abandon, celui de sa fille. Etant enfant, il pourra alors être celui qui n'attend qu'à être bercé par un être cher, le père. Dans l'un des passages du texte de *Neiges de marbre*, apparaît cet incessant glissement qui se fait entre les différents rôles :

Nous sommes alors le rêve d'un ange, elle est moi. Dans quelque temps, je serai loin. Peut-être nous rêve-t-il déjà, l'ange, comme nous serons tous deux en ce temps-là. Lyyl est une chose neuve. Elle ne possède pas de mémoire. Le souvenir de mon père disparu quand j'étais à peine plus âgé qu'elle survit dans une sensation analogue de mes mains, une empreinte qui me demeure au creux des paumes. Ils ont erré, mes doigts, en une même caresse, en un même rêve, sur son visage hérissé de fines pointes. Et ils continuent dans ce rêve à malaxer la peau plus douce, plus bas, dans le cou. Le rêve se perpétue, inaltérable, avec sa chaleur vivante. Lyyl est-elle avertie déjà de cela, qu'il lui restera ce souvenir, ce rêve ? Sans doute n'y a-t-il d'amour que dans la connivence et le secret des rêves partagés.⁴⁶⁵

Pour rendre cette identification plus vraie, le père crée un autre personnage, celui de quelqu'un d'invisible qui serait le plus apte à accompagner sa relation avec sa fille, à tout moment et dans chaque lieu : l'ange. Celui-ci est capable de savoir ce que le père

⁴⁶⁴ Idem., p. 171.

⁴⁶⁵ *N.M.*, p. 107.

ne sait pas ou ne pourra jamais savoir ; il est en même temps le témoin de la relation entre le père et la fille mais aussi celui qui peut faire perdurer cette même relation au-delà du temps, au-delà de l'espace. Le rêve du père, celui de garder sa relation avec sa fille comme éternelle se perpétue car il est une nécessité pour lui ; c'est ce rêve qui lui permet de remonter dans le temps et de se rappeler sa relation avec son propre père. Si la mémoire de Lyyl est une mémoire *vide*, celle du père est remplie de souvenirs. Le père veut réaliser un désir, celui de transmettre sa mémoire à quelqu'un d'autre. Le choix d'un être dont la mémoire est vide est pour lui l'idéal, d'où son identification à l'enfant, Lyyl. Si lui ne pourra pas s'assurer de l'avenir de sa mémoire une fois transmise à ce personnage qui est sa fille, quelqu'un d'autre le fera à sa place, l'ange.

III-2- Le rêve en partage :

Le père arrive à conclure que le vrai sens du rêve est le partage. Celui qui rêve, doit le partager avec quelqu'un d'autre sinon son rêve n'aura plus aucun sens. Mais il ne faut pas perdre de vue que cet autre n'est pas une personne extérieure au Moi ; il s'agit de l'autre qui est en Moi. L'Autre est le lieu où se déroule l'autre scène ; où le Moi arrive à réaliser ce qu'il n'arrive pas à réaliser dans la réalité. Grâce à la « parole commune » qui est une parole, rappelons-le, qui assure la médiation entre le Moi et l'Autre, le rêveur éprouve la passion de l'amour. En effet, le père explique, dans l'extrait ci-dessus, que le rêveur qui arrive à exprimer son rêve avec l'autre qui est en lui est celui qui aura droit à des sensations uniques en leur genre et qui représentent l'amour. C'est de cet amour que veut parler le scripteur du texte de *Neiges de marbre* qui a pour objectif majeur de définir sa propre écriture. L'amour est la passion que veut partager le scripteur avec l'autre qui est en lui mais aussi avec l'autre qui est le lecteur. Nous voulons, à ce propos, reprendre à notre compte une conclusion à laquelle est arrivée J. Kristeva dans son analyse de l'œuvre de Proust : « Le temps est cette association de deux sensations qui jaillissent des signes pour me faire signe. Si une association est une métaphore, et si les sensations impliquent le corps, le temps proustien, qui lie des sensations imprimées dans les signes, est une métamorphose. On se fie trop facilement à un seul mot du titre pour croire qu'il s'agit d'un roman sur le temps. Par l'intermédiaire du temps, Proust est à la recherche d'un imaginaire

« incorporé » : d'un espace où, à travers les mots et jusqu'à leur opaque surgissement inconscient, se risse la chair continue du monde dont Je fais partie. Je, écrivain ; je, lecteur ; je, vivant, aimant, mourant. »⁴⁶⁶

Dans le texte de *Neiges de marbre*, c'est l'association entre les deux êtres, le père et sa fille, qui engendre la métaphore. Et c'est cette métaphore qui nous permet de faire une lecture plurielle du texte. En fait, le lecteur pourrait même, à un certain niveau de la réflexion, ne plus considérer Borhan et Lyyl, comme étant un père et sa fille, son attention sera plutôt portée sur le fait que ce soit deux personnes de sexe différent. En effet, nous pourrions nous poser la question sur le choix qu'a fait l'écrivain Mohamed Dib du personnage de Lyyl ; pourquoi une fille et non pas un garçon. D'autant plus, que dans le texte, il est plusieurs fois question (comme nous avons pu le voir précédemment) pour le père-scripteur de dire que c'est la fille qui lui rappelle son enfance ; ainsi, il aurait été plus approprié de se référer à un garçon et non pas à une fille. Le choix de l'écrivain est donc loin d'être fortuit. Son but est sans nul doute de faire une œuvre de création, mais quelles sont les véritables procédures littéraires qui le motivent ? Nous répondrons à cette question plus tard.

Le rêve partagé est ce qui préoccupe également la narratrice de *l'Amour, la fantasia*. Plusieurs fois dans le texte, quand le mot « rêve » apparaît, celui de « l'amour » lui succède et vice versa, nous pouvons le constater à travers ces quelques exemples :

En cette aurore de la double découverte, que se disent les femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou s'éteignent à jamais, tandis qu'elles contemplant la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse ? ... Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements ; je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre...⁴⁶⁷

Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était un amoureux clandestin ; ce n'était que des lettres du danger.⁴⁶⁸

Les personnages (la narratrice, les femmes) rêvent tous de la même chose : connaître le sentiment de l'amour. Parce que ne pouvant pas vivre cet amour dans la

⁴⁶⁶ Kristeva J., *Le temps sensible*, p. 294.

⁴⁶⁷ A.F., p. 17.

⁴⁶⁸ A.F., p. 86.

réalité, une solution s'offre à eux, celle du rêve. Mais en ce qui les concerne, il s'agit plutôt d'un rêve éveillé. La narratrice reprend les impressions des différents personnages pour transcrire leurs problèmes lors de la période coloniale ; des problèmes liés à leurs sentiments. Rêver pour eux signifie deviner l'avenir, c'est s'interroger sur ce qui l'adviendra de leur ville une fois colonisée par l'Autre. Un avenir incertain pourrait mettre en danger leur vie, et leurs sentiments pourraient tourner court et se teindre de désillusion. Le rêve de la narratrice est de faire un retour dans le passé pour pouvoir assister à des événements auxquels elle n'aurait pas assisté, des événements qui datent de 1830. Son rêve est d'être à la place de ces femmes afin de vivre l'événement : celui des premiers moments de la conquête. L'intérêt de la narratrice est de connaître les sentiments des femmes algériennes à l'arrivée des flottes des colons. Vu son incapacité de réaliser son rêve, la narratrice, en « rêveuse cloîtrée » va tout de même écrire ; écrire en tant que femme algérienne, assistant à la guerre d'indépendance d'Algérie. Par une sorte de transfert, elle fait le lien entre ses propres sentiments et les sentiments des femmes algériennes vivant dans une autre époque que la sienne, celle de 1830. Ces sentiments ne seraient pas seulement liés au thème de la guerre ; ils auront aussi un rapport avec leur vie privée.

En parlant de sa propre vie, la narratrice rêve de la vie de ses semblables, veut que sa vie à elle rejoigne la vie des autres pour donner lieu à un espace particulier parce qu'original. Un espace où l'on ne fera plus la distinction entre elle et les autres femmes. Le seul espace qui s'offre à celle qui dit, « je », pour réaliser un tel rêve est celui de l'écriture. Le texte de *l'Amour, la fantasia* se présente ainsi comme un texte où s'entremêlent plusieurs rêves mais qui ont pour objectif un objectif plutôt général et commun, celui de s'ouvrir à l'autre. Un autre qui représenterait à la fois, l'homme, la femme, le lecteur, ... Ce serait donc un Autre qui regroupe tous les interlocuteurs que la narratrice identifie comme des destinataires qui ne sont pas elle mais qui pourraient être d'éventuels semblables. Par contre, l'autre destinataire qu'elle souhaiterait identifier et qu'elle n'y arrive pas est cet autre qui est en elle ; elle se rend compte de sa présence mais il lui échappe :

Dire que mille nuits peuvent se succéder dans la crête du plaisir et de ses eaux nocturnes, mille fois chaque fois, et qu'aux neiges de la révulsion, le mot d'enfance-fantôme surgit_ tantôt ce sont mes lèvres qui, en le composant dans le silence, le réveillent, tantôt un de mes membres, caressé, l'exhume et le vocable affleure, sculpté, je vais pour l'épeler, une seule

fois, le soupirer et m'en délivrer, or, je le suspends. Car, quel autre, quel visage recommencé de l'hésitation ou de la demande, recevra ce mot de l'amour inentamé ? Je m'arrête. Chaque nuit. Toutes les nuits du plaisir escaladé par mon corps de nageuse d'ombre.⁴⁶⁹

Nous reprenons ce passage que nous avons déjà cité précédemment pour revenir sur la notion de l'Autre. Dans cet extrait, la narratrice elle-même évoque l'autre et c'est elle-même qui s'interroge sur la nécessité de son existence. Elle sait que sans l'Autre, elle ne pourrait écrire mais elle cherche ce qui l'a vraiment poussé à s'identifier à lui pour pouvoir écrire. Elle se sent comme Shéhérazade des *Mille et une nuits* ; si elle finit par identifier définitivement l'Autre, elle condamnera sa propre existence. L'Autre aura donc les mêmes caractéristiques que Shahrayar, ce sera quelqu'un qui menacera sa vie de mort. La mort de sa vie signifie en fait la mort de son écriture. Désormais le texte de *l'Amour, la fantasia* aura pour caractéristique essentielle, « l'amour inentamé » ; un amour que la narratrice voudrait garder « intact » ; cet amour caractérise le sentiment qu'elle porte en elle, qu'elle arrive à ressentir grâce à l'existence de l'autre qui est en elle. Un autre qui ne connaîtra pas le « cri de la mort ». C'est son Moi et le Moi des autres femmes algériennes qui ont connu cette mort. Un Moi collectif qui n'est pas celui qui représente l'amour mais celui qui représente la fantasia. Fantasia, un mot qui à lui seul ressurgit l'oralité de l'écrit du texte de *l'Amour, la fantasia*. La fantasia est ce mot à résonance arabe qui porte en lui toute la culture des femmes arabo-berbères ; des femmes qui étaient là bien présentes dans la fantasia mais qui ne le sont plus :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser ! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia.⁴⁷⁰

La narratrice ressent la mort de ses compatriotes femmes qui n'ont pas pu connaître cet « amour inentamé » car ne pouvant pas écrire comme elle le fait elle-même. Des femmes qui n'ont pas connu une figure, celle du père, qui leur aurait permis de pouvoir mettre noir sur blanc leurs sentiments. Mais ces femmes ont eu une autre manière d'exprimer leur douleur ou leur joie, celle de la danse. Danser, n'est-ce pas une manière qui permet à celui qui la pratique de faire valoir ce qui existe en son for intérieur, « faire sauter le corps, le faire voltiger, c'est solliciter la couche indicible des

⁴⁶⁹ A.F., p. 118.

⁴⁷⁰ A.F., p. 314.

signes [...] c'est faire appel à l'expression du plaisir par l'expressivité du corps. »⁴⁷¹ La danse doit donc être considérée comme un procédé d'expression complet qui appelle à être analysé et interprété. En outre, en faisant allusion à la danse, la narratrice de *l'Amour, la fantasia* nous encourage à revoir son texte et à nous interroger sur l'impact d'un tel procédé sur l'écriture. « Lorsqu'elles se rencontrent, la danse et la littérature s'ajustent selon une harmonie ambiguë de sorte que le lecteur ou spectateur se retrouve dans une situation à la fois agréable et précaire, hésitant entre les deux [...] une seule représentation artistique appelle deux représentations esthétiques et littéraire et choréique, procurant ainsi au lecteur-spectateur la sensation généralement agréable d'un dédoublement, d'une ambivalence, comme s'il dansait sur une musique polyrythmique et ne savait pas bien « sur quel pied danser. » »⁴⁷²

« Sur quel pied danser » ? est effectivement la question que peut se poser tout lecteur du texte de *l'Amour, la fantasia*. Sur quoi doit-il se concentrer pour comprendre le texte, est-ce sur les mots qui lui suggèrent de suivre un récit linéaire où se raconte la vie d'une femme relatant son combat lors de la guerre ? Ou est-ce sur les signes qui sont les signes du silence parce que venant non pas d'une parole qui veut se dire mais d'un corps qui veut se dessiner en mouvement, qui veut laisser place à ses gestes dans cet espace qui lui est dédié et qui est celui de l'écriture. Le lecteur aura la sensation qu'aura le spectateur d'une danse sur une musique « polyrythmique » qui voudra lui-même danser pour vivre ce que vit le créateur de la danse. Le lecteur, en acceptant son dédoublement savourera les moments qui font toute la création du texte de *l'Amour, la fantasia*. Des moments où un sujet qui dit, « je », intervient pour lui indiquer quel itinéraire il lui faudra suivre pour pouvoir vivre pleinement un tel dédoublement :

Dès lors l'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé. Plus la pudeur raidit les corps en présence, plus le mot recherche la mise à nu. La réserve naturelle ralentit un geste ou un regard, exacerbe un frôlement de la main, de la peau ; par refus orgueilleux de se parer, la neutralité du vêtement est affirmée en choix_ en même temps, et dans un même élan, la voix se dénuie et se livre par des mots nets, précis, purs. Elle s'élance, elle se donne, irruption de lis dans une allée ténébreuse...⁴⁷³

⁴⁷¹ *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Actes de colloque organisé par Hélène Stafford, Michel Freeman et Edward Nye, avril 2003, à Lincoln College, Oxford, éd. Rodopi, Amsterdam- New York, 2005, p. 58.

⁴⁷² Idem., pp. 7-8.

⁴⁷³ *A.F.*, p. 92.

Par de tels énoncés, la narratrice veut définir une dialectique très présente dans le texte, celle qui existe entre la parole et le silence, entre la fantasia et l'amour. Sans l'amour, c'est-à-dire l'expression de l'Autre (le lieu de l'imaginaire), la fantasia, c'est-à-dire le Moi (le lieu du réel), ne pourra retrouver la place qui lui revient. La narratrice insiste sur le fait que l'amour dont elle veut parler et dont elle parle est un « amour inentamé » ; elle veut garder de lui une image aussi complète et aussi parfaite pour pouvoir s'en inspirer et être capable de le partager avec d'autres instances d'écriture qui sont autant de voix qui composent le texte. Cette multiplicité de voix donne au texte un caractère assez étrange dans la mesure où celui qui le lit aura l'impression de lire un texte où il y a autant de bavardage que de silence. En effet, les voix dont il est question sont certes celles qui composent le texte que la narratrice écrit, mais celle-ci se dit être le porte parole de nombreux personnages qui, s'ils ne participent à l'action participent au discours qui fait tout l'essentiel du texte.

Le texte se présente ainsi au lecteur comme une pluralité de « je » qui sont tous convoités par un seul « je », celui de la narratrice. Dans sa tentative de faire ressurgir ces voix, la narratrice sera confrontée à des obstacles et un obstacle en particulier, celui de la langue : comment peut-elle être fidèle aux dires des autres qui sont tous incapables de parler dans la langue qu'elle utilise elle-même. Reprendre la parole de ces voix multiples, c'est la traduire. Mais traduire n'est pas chose facile pour la narratrice, car comment traduire ce qui ne peut pas être traduit. Consciente de ce problème, la narratrice tentera de recourir à tous les moyens qui la conduiront à inscrire les paroles des autres. Des moyens qui relèvent du langage et non pas de la langue ; ces moyens sont les gestes, la danse, le silence, le regard, le toucher.... Remarquons dans le passage relevé ci-dessus comment la narratrice évoque tous les procédés d'expressions qui ne relèvent pas de la langue. Même si la narratrice est consciente de ce problème, cela ne l'empêche pas d'avoir peur de ne pas être capable de reproduire fidèlement ce que les autres ont vécu et ont voulu exprimer :

Préliminaires de la séduction où la lettre d'amour exige non l'effusion du cœur ou de l'âme, mais la précision du regard. Une seule angoisse m'habite dans cette communication : celle de ne pas assez dire, ou plutôt de ne pas dire juste. Surmonter le lyrisme, tourner le dos à l'emphase ; toute métaphore me paraît ruse misérable, approximative faiblesse. Autrefois, mes

aïeules, mes semblables, veillant sur les terrasses ouvertes au ciel, se livraient aux devinettes, au hasard des proverbes, au tirage au sort des quatrains d'amour...⁴⁷⁴

La narratrice considère la reproduction de la parole de l'autre ou des autres comme une lettre d'amour où, dit-elle, elle devrait accorder de l'importance au regard. Par une telle définition, celle qui dit « je » nous conduit à comprendre que pour écrire, elle se fie aux images ; des images qui seront de deux types, celles qu'elle a pu garder en mémoire parce qu'elles sont liées à des événements auxquels elle aurait assistés, mais aussi celles qu'elle imagine parce que relevant d'un passé très lointain. Mais elle admet qu'il est difficile de garder ces images intactes, d'avoir de « la précision dans le regard ». Elle reconnaît qu'elle n'a pas l'art de ses aïeules qui étaient capables de produire autant d'énigmes, autant de proverbes dans leur langue maternelle. Ne pouvant s'exprimer dans cette langue, la narratrice tente alors de la traduire, c'est le seul moyen qui s'offre à elle afin qu'elle puisse transcrire les images qui relèvent à la fois de ses souvenirs et de son imagination. Des images identiques aux images que le rêveur tente de garder en mémoire une fois réveillé d'un long sommeil : « le rêve qui raconte se raconte simultanément, la parole véhiculée s'essaie au fond à formuler l'impossibilité d'actualiser entièrement les images et les pensées de la nuit, leur consistance trouble. Le destinataire du message onirique et utopique, invisible, fantasmatique, son existence et souhaitée et supposée par le rêveur. La démarche de l'écriture ressemble alors à une sorte de compte rendu des absences, des « défaillances » interlocutives du rêve.⁴⁷⁵

La narratrice est donc comme ce rêveur qui veut exprimer dans une parole qui lui est propre des événements qu'il aura vécus dans un monde obscur ; un monde qui est pourtant irréel mais qui lui apparaît comme réel. Dans cette tentative d'exprimer ce qui est inexprimable, la narratrice écrit un texte où il existe des « défaillances », des moments de silence qui donnent au texte un caractère aussi étrange que poétique. L'alternance entre la parole et le silence est l'un des procédés qui rendent compte de l'alternance entre la langue étrangère et la langue maternelle qui est constante dans le texte. « Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative_ ou tentation_ de délimiter mon propre silence... »⁴⁷⁶ (91), écrit la narratrice.

⁴⁷⁴ A.F., p. 92.

⁴⁷⁵ Dula- Manoury D., *Queneau, Perec, Butor, Eminences du rêve en fiction*, l'Harmattan, Paris 2004, p. 31.

⁴⁷⁶ A.F., p. 91.

La narratrice de *l'Amour, la fantasia* est comme le narrateur du texte de *Neiges de marbre*, elle veut se taire ou taire certains événements mais elle n'y arrive pas. Elle est en même temps tentée (dans le sens de « tentative ») et tentée (dans le sens de « tentation »). La narratrice a le désir de réaliser un rêve, celui de pouvoir écrire dans sa langue maternelle, cela relève de la tentation. Consciente que cela relève de l'impossible, elle essaie alors d'exprimer ses sentiments, qui sont des sentiments qu'elle éprouve en langue maternelle, dans la langue étrangère, cela relève de la tentative. La narratrice, un être qui ne peut pas se taire, agit en être « bavard ». Le bavard écrit M. Blanchot « est un homme seul, plus seul que s'il était enfermé dans la solitude d'un silence. C'est un muet qui donne expression à son mutisme en l'usant en paroles et en usant la parole en faux-semblants. »⁴⁷⁷

Si le narrateur du texte de *Neiges de marbre bavarde*, c'est parce qu'il a perdu la présence d'un être cher, celui de sa fille. Si la narratrice du texte de *l'Amour, la fantasia* agit en être bavard, c'est parce qu'elle a égaré quelque chose qu'elle a possédé et qui est sa langue maternelle. Bavarder est donc pour les deux scripteurs une façon de calmer leur douleur. Mais bavarder ne signifie pas pour eux parler pour tout dire ; au contraire, il s'agit pour eux de parler autant que de se taire. Autrement dit, autant ils veulent parler de leur douleur, autant ils ne trouvent pas les mots exacts pour le dire ; ils s'appuient alors sur tout ce que leur offre la langue en espérant trouver une issue : « J'ai tenté de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir », écrit la narratrice de *l'Amour, la fantasia*. Cette dernière essaye donc de retrouver dans la langue française les sonorités et les rythmes de la langue arabe. Mais cette procédure n'est pas suffisante pour elle, elle sait qu'il y aura forcément dans son texte des moments de silence ; des moments révélateurs de la difficulté de traduire.

Traduire sa langue maternelle dans la langue étrangère est pour la narratrice un travail aussi réjouissant que douloureux. Telle est la situation dans laquelle se trouve tout traducteur. Le traducteur, d'après Maurice Blanchot, « est un homme étrange, nostalgique, qui ressent, à titre de manque, dans sa propre langue, tout ce que l'œuvre originale (qu'il ne peut du reste tout à fait atteindre, puisqu'il n'est pas à demeure en

⁴⁷⁷ Blanchot M., *L'Amitié*, p. 141.

elle, éternel invité qui ne l'habite pas) lui promet d'affirmations présentes. »⁴⁷⁸ La narratrice est effectivement un être nostalgique comme l'entend Maurice Blanchot. Mais si celui-ci parle de traduire une œuvre écrite, pour celle qui dit « je » dans *l'Amour, la fantasia*, il s'agit de traduire une œuvre ou plutôt des œuvres non pas écrites mais orales. Rappelons-le, il s'agit pour elle de faire un travail doublement plus complexe que celui du traducteur ordinaire. En ce qui la concerne, il lui faut d'abord effectuer un travail de mémoire lui permettant de se souvenir de tout ce qu'elle a pu entendre dans un passé lointain, des proverbes, des poèmes, voire même des phrases toutes simples, émanant de ses « Ancêtres ». C'est alors qu'elle pourra entamer son travail de traductrice.

Bien que la narratrice évoque le mot rêve pour parler de ses quelques rêves ou les rêves de certains personnages, elle ne révèle à aucun moment du texte, de façon claire, son vrai rêve : celui de traduire dans la langue étrangère sa langue maternelle. Une fois, dans le texte, elle parle de traduction mais c'est pour dire qu'il est impossible de traduire en langue française un mot révélant un sentiment aussi fort que celui de « hannouni ». Pourtant, tout dans le texte, donne à croire qu'il est basé sur un « imaginaire onirique ». En effet, le procédé qu'utilise la narratrice dans sa façon de rapporter des faits aussi divers que différents (allant de la conquête d'Algérie jusqu'à la guerre de libération), celui de s'approprier les faits pour ensuite les raconter, rend compte de son implication constante. Celle qui dit « je » ne se contente pas de raconter ces faits ; elle fait beaucoup plus, elle *rêve* de ces faits. En utilisant le présent historique, la narratrice se donne le droit de s'imaginer comme vivant les événements de la période dont elle veut parler. Cette manière de procéder permet à la narratrice de se rapprocher le plus possible des personnages dont elle veut parler, comme si, dans l'instant présent, elle leur adressait la parole, ou comme si eux-mêmes lui adressaient la parole et elle était là pour les écouter.

Dans le texte de *l'Amour, la fantasia*, « le rêve agit [...] par subterfuges, procédant lui-même à des déguisements, avant de se réaliser comme figuration textuelle. »⁴⁷⁹ Traduire la langue maternelle dans la langue étrangère est donc pour la narratrice un rêve. Et c'est ce rêve qui s'écrit dans un style qui donne autant

⁴⁷⁸ Idem., p. 72.

⁴⁷⁹ Dula-Manoury D., op.cit. p. 177.

d'importance à la parole qu'au silence. Le rêve a pour caractéristique essentielle de dire autant d'événements et de taire autant d'autres. Un texte où il existe bon nombres d'absences et de vides, c'est effectivement ce qui définit le texte de *l'Amour, la fantasia*. Mais cela est tout à fait ordinaire, car si la narratrice arrive à traduire la parole de l'autre (celui qui parle dans sa langue maternelle), dans certaines circonstances, elle ne réussit pas à le faire dans d'autres. Un rêve est désormais rarement ou peut-être jamais réalisé comme le rêveur souhaiterait le réaliser. En parlant de l'une de ses aïeules, la narratrice écrit :

Je sentais le mystère : l'aïeule, habituellement, était la seule des femmes à ne jamais se plaindre ; elle ne prononçait les formules de soumission que du bout des lèvres, avec un dédain condescendant ; or, par cette liturgie somptueuse ou dérisoire, qu'elle déclenchait régulièrement, elle semblait protester à sa manière... Contre qui, contre les autres ou contre le sort, je me le demandais. Mais quand elle dansait, elle redevenait reine de la ville, indubitablement. Dans cet antre de musiques et de sauvagerie, elle puisait, sous les yeux de nous tous rassemblés, sa force quotidienne⁴⁸⁰.

Ici la narratrice se contente d'expliquer la façon dont l'aïeule s'exprime pour rendre compte de sa colère, la danse. Mais elle ne traduit guère les mots que prononce l'aïeule. Des mots qui désormais lui échappent. D'ailleurs, dans la suite du passage, elle précise, elle-même, qu'elle n'a pas réussi et qu'elle ne réussira jamais à déchiffrer les dires de l'aïeule :

La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur : comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie.⁴⁸¹

La narratrice a plus gardé en souvenir l'influence qu'a pu produire sur elle les sons de la voix de l'aïeule. Des sons qui lui ont fait ressentir la douleur que l'aïeule voulait exprimer. Ce que la narratrice arrive à traduire, dans ce cas précis, ce ne sont pas les mots que prononce le personnage en question, ce sont plutôt les effets qu'ont pu produire ces mêmes mots sur sa propre personne. Mais dans d'autres situations, la narratrice arrive à traduire de manière intégrale les dires de ses aïeules, comme par exemple dans l'extrait suivant :

Au fond de la pièce, la vieille Aïcha, descendue des montagnes, se tasse dans une encoignure. Mais elle exhale sa plainte volubile :

⁴⁸⁰ A.F., p. 208.

⁴⁸¹ A.F., p. 208.

– Qu'ils ne viennent pas, ô fille de ma sœur ! Que les voisins qui jasant ne doutent pas cette fois, eux les maudits, les cœurs froids, les rejetons de hyènes écorchées !

La voix monte, rauque ou chantante, par strophes régulières avec malédictions rimées en gerbes finales. Après un silence, sa prière rituelle intervient...⁴⁸²

Nous voulons tout de suite préciser que ce n'est pas nous qui avons mis l'extrait en italique ; nous le relevons tel quel du texte. Plusieurs autres pages sont écrites de la même manière, en italique. Il s'agit en fait de chapitres courts qui ont un titre. Si nous relevons les différents titres, nous remarquerons qu'il existe un certain point commun entre eux : *Sistre, Clameur, Murmures, Chuchotements, Conciliabules, Soliloque*. Tous ces titres visent l'expression plus qu'orale qu'écrite, il s'agit ou bien de dialogue ou de monologue. Mais des expressions qui diffèrent l'une de l'autre. Nous pouvons par exemple mettre les deux titres, *Chuchotements* et *Murmures*, dans la même catégorie. Dans cette catégorie, nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agisse de monologue ou de dialogue ; il est tout à fait possible de « chuchoter » ou de « murmurer » des propos en s'adressant à soi-même ou à quelqu'un d'autre. *Sistre* est à isoler à part puisqu'il s'agit d'un moyen de communication assez particulier. En effet, en parlant d'un instrument de musique aussi ancien que le sistre, la narratrice veut donner une certaine valeur à la communication, une valeur plus qu'étrange qu'étrangère, et surtout un caractère plutôt arabe puisque le sistre est un instrument de musique qui remonte à l'époque des Pharaons. D'ailleurs, une lecture de ce court chapitre, pourrait nous permettre de nous rendre compte avec quelle ambiguïté s'exprime la narratrice, relevons un extrait pour le démontrer :

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne. Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés, clapotis qui glissent contre les courtines du lit, rires épars striant l'ombre claustrale, plaintes tiédies puis diffractées sous les paupières closes dont le rêve s'égaré dans quelque cyprière, et le navire des désirs cule, avant que craille l'oiseau de volupté.⁴⁸³

Cet extrait apparaît plus comme un texte oral qu'un texte écrit ; la narratrice semble plus donner de l'importance à la sonorité des mots qu'à leur sens. C'est à croire

⁴⁸² A.F., p. 216.

⁴⁸³ A.F., p. 156.

qu'elle veut transcrire les sons que produit le sistre. Le son le plus dominant que l'on peut écouter à la lecture de cet extrait est le phonème [s]. Phonème que l'on répète déjà deux fois à la prononciation du mot « sistre ». La répétition de ce phonème fait que l'on puisse considérer le texte comme venant d'une personne qui ne parle pas mais qui chuchote dans un lieu où règne le silence. La narratrice serait comme cette personne qui fait un rêve ; elle est dans une cyprière et elle s'y installe pour écouter les sons provenant d'un sistre. A ces sons, s'ajoutent le chant des oiseaux et les murmures de ses ancêtres. Un mélange d'images s'offre à la rêveuse qui a l'impression de se trouver dans un milieu fantastique. Le récit que fait la narratrice de la scène qu'elle décrit est très proche de l'une des définitions du rêve que propose S. Freud : « Ainsi s'explique l'étrange tendance du rêve à enchanter nos yeux par quantité d'objets innombrables, quantité papillons, de poissons, des perles bigarrées, des fleurs, etc. la poussière lumineuse de notre champ visuel obscur a pris des formes fantastiques, et les points lumineux qui la composent apparaissent dans le rêve comme autant d'images séparées dont la mobilité de ce chaos lumineux fait autant d'objets mouvants. »⁴⁸⁴

Freud veut montrer que ce qui se dégage d'un rêve, c'est la multitude d'images qui sont aussi diverses et aussi différentes les unes des autres. Des images qui, si l'on veut traduire par l'écriture, donne lieu à un texte où il n'existe aucune cohérence. La seule cohérence que l'on puisse trouver est celle qui certifie qu'il s'agisse d'un texte provenant de quelqu'un qui n'est pas dans le monde réel. Chez la narratrice de *l'Amour, la fantasia*, l'on retrouve cette incohérence. D'ailleurs, il est à constater, qu'au départ, la narratrice commence par dire qu'un long silence règne sur le monde dans lequel elle se trouve, pour ensuite laisser place à tous les bruits qui viennent rompre ce silence : voix, chant, musique... De plus, il y a dans cet extrait un mot assez important qu'il ne faut pas ignorer, celui de « mémoire ». Désormais, toutes ces images proviennent d'une mémoire qui voyage aussi loin que le temps puisse l'emporter. Il ne s'agit pas en fait, dans le texte de *l'Amour, la fantasia*, d'une seule mais de plusieurs mémoires, celles qui appartiennent à ceux que la narratrice appelle ses « ancêtres ».

Dans son rêve, celle qui dit, « je », veut revivre les moments vécus par ses ancêtres ; elle essaye de créer un monde favorable qui lui donnera toutes les conditions qui lui permettront de pouvoir parler comme eux, c'est-à-dire dans sa langue maternelle.

⁴⁸⁴ Freud S., *La science des rêves*, p. 29.

D'ailleurs, nous voulons revenir sur les chapitres écrits en italique pour dire que dans ces chapitres précisément, celle qui dit « je » tente de traduire des textes qu'elle considère comme originaux, ceux qui appartiennent à ses ancêtres. Dans l'extrait que nous avons relevé précédemment qui concerne la vieille Aïcha, la narratrice traduit les propos de cette dernière de façon intégrale de l'arabe au français : « _ *Qu'ils ne viennent pas, ô fille de ma sœur ! Que les voisins qui jasant ne doutent pas cette fois, eux les maudits, les cœurs froids, les rejetons de hyènes écorchées !* ». Si elle ne traduit pas intégralement, elle donne tous les détails possibles des gestes de ses aïeules pour tenter de reproduire l'image qu'elle a gardée en mémoire ou qu'elle imagine, comme nous pouvons le constater à travers l'extrait suivant :

Ensuite elle s'est tournée, pour protester, ou se convaincre.

_ Mais il est tombé devant moi ! devant moi !

Elle a répété sa plainte, la deuxième fois sur un mode plus aigu. Son accent se déchire, comme si elle déliait derrière elle le linceul.

*Elle a caressé lentement la face morte ; elle l'a reposée contre la pierre du ruisseau. Elle s'est redressée.*⁴⁸⁵

Ici, la narratrice ne se contente pas de décrire les gestes de la bergère de treize ans ; elle s'intéresse même à décrire le son de sa voix. Ce texte se veut tellement fidèle à l'événement décrit que nous avons l'impression qu'il s'agit d'un événement réel. Toutes les caractéristiques d'un texte réaliste sont présentes dans ce texte. Il s'agit pour la narratrice de « faire vrai », de montrer à ses lecteurs qu'elle est en train de vivre la scène. Mais un tel discours ne saura se prolonger dans le texte, car à peine évoque-t-elle cette scène pour que tout de suite après, elle entreprend d'exprimer ses propres sentiments vis-à-vis de l'événement en question, elle écrit :

*Tout alors a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux (scansion d'un merle proche qui s'envole). Le vent dont on devinait la brise à ras du sol, s'asphyxie ; les cinq hommes se voient devenir témoins inutiles, dans le gel de l'attente. Elle seule... Bergère sortie des franges du songe et de son poudroïement, elle se sent habitée d'une gravité acérée, telle une faux en suspens dans l'étincellement de l'attente.*⁴⁸⁶

Si nous devons comparer les deux extraits, nous dirons qu'autant le premier se réfère au réel autant le second se réfère à l'imaginaire. La narratrice est comme cet être qui se souvient d'un événement et qui tente de le raconter tel qu'il l'a vu, du moins, il

⁴⁸⁵ A.F., p. 176.

⁴⁸⁶ A.F., p. 176.

essaye de décrire l'image qu'il a gardée en sa mémoire. Mais dès qu'il finit de décrire l'événement en question, il s'accorde le droit de s'y impliquer et de le raconter autrement, de laisser libre cours à son imagination. Ainsi, l'événement un tant soit peu réel se transforme en un événement irréel. Et le texte qui le raconte présente autant de métaphores qui ne demandent qu'à être interprétées. Que signifient les expressions, « le vent s'asphyxie », « le gel de l'attente », « une faux en suspens »... du point de vue de la représentation réaliste ? Ces expressions ne prennent tout leur sens que lorsqu'est mis au jour l'ambiance que veut décrire celle qui dit, « je ». Une ambiance où règne un silence absolu ; aucun bruit ne viendra interrompre ce silence qui rend compte de la gravité de l'événement. Seul l'événement compte et seule l'image de l'être mort allongé par terre doit rester ancrée dans la mémoire, la mémoire individuelle, celle de la narratrice, mais aussi la mémoire collective, celle qui regroupe toutes les personnes qui auraient assisté à la scène. Le regard doit exclusivement se concentrer sur l'image de l'être mort, un regard qui doit faire abstraction de tout ce qui entoure cet être ; même les paysages qu'il peut percevoir parce que faisant partie du décor. L'être mort paraît ainsi comme existant seul dans un espace vierge, où rien n'existe ; il serait comme « *une tache plus claire dans la clarté aveugle.* »⁴⁸⁷ Par cette métaphore, la narratrice résume l'image qu'elle perçoit mais aussi celle qu'elle veut faire percevoir aux lecteurs.

Par ailleurs, il est possible d'ajouter que dans l'écriture de l'extrait ci-dessus, la narratrice semble emprunter des techniques propres à la peinture ; comme s'il s'agissait pour elle de peindre un tableau où elle mettrait le paysage (les arbres, les oiseaux,...) en arrière plan et le « mort allongé » sera la figure qu'elle mettra au premier plan. « Le texte fonctionne alors comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie. L'écriture quitte ses moyens propres pour mimer les effets de l'image. Le texte se déploie hors de sa nature matérielle, voire contre elle, pour tenir lieu de ce qu'il n'est pas, une image, un tableau : l'écriture fait tableau. »⁴⁸⁸ Il faut dire que cette technique d'écriture ne s'applique pas à ce seul extrait ; nombreux sont les passages dans le texte de *l'Amour, la fantasia*, auxquels s'appliquent cette même technique. Il est à préciser aussi que l'écriture qui « fait tableau » n'est pas propre au

⁴⁸⁷ A.F., p. 176.

⁴⁸⁸ Lojkine, *La scène de roman*, p. 5.

texte écrit en italique mais également à des passages relevant de l'ensemble du texte. Nous voudrions citer un autre extrait écrit en caractère normal pour le démontrer :

A présent, le pillage s'intensifie, scandé par les seuls murmures. Quelques foyers d'incendie se meurent. Et l'écharpe de cris s'effiloche, tandis que les vapeurs nocturnes se dissipent tout à fait. L'aube qui se déploie griffe le ciel d'écorchures roses ou mauves ; nuances fugaces, éclairs persistants disparaissant d'un coup. La pureté du jour nettoyé détache les silhouettes des soldats s'agitant dans la plaine.⁴⁸⁹

Le tableau que dessine la narratrice est un tableau où il n'y pas beaucoup de couleurs ; il met l'accent sur deux couleurs, le noir et le blanc. Le noir est la couleur de la terre, qui est devenue ainsi à cause des incendies. Cette couleur est aussi la couleur des nombreuses silhouettes des soldats. Celui qui portera son regard sur ce tableau pourra voir clairement ces deux éléments car ils sont dessinés sur un fond blanc qui n'est pas celui de la toile mais il est celui qui représente la clarté du jour. Les couleurs roses et mauves, dont parle la narratrice et qui, selon elle, sont celles de l'aube, ne prendront qu'une mince place dans le tableau puisque ce dernier s'apprête à « disparaître ».

Cette écriture qui « fait tableau » est en fait une écriture très proche de celle du rêve. En effet, dans les deux cas, il s'agit d'admirer autant d'images possibles. Ce sont des écritures (celle du rêve et celle de la peinture) qui se présentent comme des fragments d'énoncés qui ne produisent jamais un sens précis. Au contraire, ce qui caractérise ces écritures, ce sont les absences, les « défaillances ». Le lecteur, face à ce type d'écriture se trouve devant un choix assez radical : ou bien il refuse de lire parce qu'il recherche un autre type d'écriture, celui qui lui permettra de construire une histoire dont les événements se succèdent de façon linéaire. Ou alors, il accepte de lire parce que voulant partager, avec le scripteur, ce goût de la devinette, de l'étrange,... Il voudra connaître davantage ce monde qui lui échappe, qui est celui de l'inconnu, un monde qui, loin d'être concret, est au contraire fuyant et impalpable. Un tel monde est autant celui du rêve que celui de la peinture mais aussi celui d'une écriture, celle du texte de *l'Amour, la fantasia*. Le lecteur en acceptant de lire ce texte, aura sa part de création non seulement parce qu'il sera souvent amené à partager les désirs du scripteur mais aussi parce qu'il fera une place à ses propres désirs et donc à ses propres rêves.

⁴⁸⁹ A.F., p. 80.

Dans le cas du texte de *l'Amour, la fantasia*, nous pouvons aussi parler de la « parole commune » dont parle Maurice Blanchot et dont parle également Mohamed Dib. Rappelons que dans la définition même de cette parole, il y a l'idée du partage. La « scripteuse » de *l'Amour, la fantasia* est cet être qui veut effectivement partager ses rêves avec l'« autre » tant recherché et tant inconnu. Mais le partage ne se limite pas à l'autre ; celle qui dit « je » veut également partager son texte avec ses lecteurs qui sont avides de connaître l'avenir d'un être qui se dit écrire dans une langue qui lui est étrangère et qui est pourtant la langue qu'il utilise. A la fin du texte, au lieu de parler d'un destin qu'elle aurait connu, la narratrice continue, au contraire, à s'interroger :

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?... Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiant des rues, s'accroupit... Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ?⁴⁹⁰

Ces interrogations posent le problème que la narratrice se pose tout au long du texte, celui de son incapacité d'écrire dans sa langue maternelle. Une incapacité qui ne la décourage point puisqu'elle décide de détourner ce problème, comme on l'a vu, en utilisant un certain nombre de procédés d'écriture, comme par exemple celui de la traduction, de l'arabe au français. Des procédés d'écriture qui permettent à la narratrice de réaliser son rêve le plus cher, celui de défendre une position, celle de tout écrivain qui veut écrire pour écrire, qui a pour objectif essentiel la création de nouvelles formes poétiques. Et c'est ce rêve qu'elle veut partager avec ses lecteurs.

L'écrivaine des *Mémoires*, comme Mohamed Dib et comme Assia Djebar a ce même objectif. Simone de Beauvoir l'exprime plusieurs fois dans le texte des *Mémoires d'une jeune fille rangée* ; elle veut faire de son livre un livre qui montre à ses lecteurs le parcours d'une écrivaine à la recherche d'une écriture. Partager son rêve avec l'autre est donc une activité dans laquelle s'applique aussi la narratrice des *Mémoires*. Cette dernière cite même, dans le texte, des personnages avec qui elle sent qu'elle est en train de vivre des moments qui sont pour elle importants parce que lui permettant de réaliser certains de ses rêves. L'un de ces personnages est sa sœur :

⁴⁹⁰ A.F., p. 304.

J'ai dû à ma sœur d'apaiser en les jouant maints rêves ; elle me permit aussi de sauver ma vie quotidienne du silence : je pris auprès d'elle l'habitude de la communication. En son absence j'oscillais entre deux extrêmes : la parole était, ou bien un bruit oiseux que je produisais avec ma bouche, ou, s'adressant à mes parents, un acte sérieux.⁴⁹¹

La narratrice cite dans ce passage le personnage de sa sœur, qui, dit-elle, lui permet de réaliser bon nombre de ses rêves. Mais leur réalisation n'est pas réelle puisque c'est par le jeu, qu'elle et sa sœur, arrivent à détourner la réalité pour accéder à l'autre monde, celui du rêve. Or, ce que la narratrice recherche, c'est de pouvoir réaliser ses rêves pour de vrai. Néanmoins, elle se dit que s'il y a bien un de ses rêves qui a pu réellement se réaliser grâce à l'aide de sa sœur, c'est celui de pouvoir communiquer avec quelqu'un sans qu'elle se contrôle. En effet, la narratrice distingue nettement sa sœur de ses parents, qui, pense-t-elle ne peuvent pas accepter qu'elle utilise une autre parole que celle du sérieux. Avec eux, elle ne peut pas jouer et de ce fait, elle ne peut pas réaliser aucun de ses rêves. Par ailleurs, elle se dit que lorsqu'elle se trouve seule, elle ne peut formuler qu'un discours oiseux. Cette dernière réflexion à laquelle se réfère la narratrice prêle à confusion, car si elle considère que ce qu'elle dit n'a rien d'important, cela n'engage que ce qu'elle pense à haute voix. En fait, la parole qui est importante et à laquelle Simone ne se réfère pas dans ce passage est celle qu'elle n'échange pas directement avec autrui et qu'elle préfère garder pour l'écrire noir sur blanc. Cette parole est désormais la parole qui est produite par le sujet qui écrit le texte des *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Ce sujet est, comme nous l'avons vu précédemment, loin d'être simple parce que se disant tout le temps autre que ce qu'il est. La parole qui est importante pour la narratrice est non pas celle qu'elle communique aux autres personnages mais elle est celle qui se parle d'elle-même et à elle-même :

Monotone, têtue comme un cœur qui bat, une sauterelle stridulait ; contre le silence infini du ciel, il semblait que la terre fit écho à cette voix en moi qui sans répit chuchotait : je suis là ; mon cœur oscillait de sa chaleur vivante au feu glacé des étoiles.⁴⁹²

A la manière de la narratrice de *l'Amour, la fantasia* ou du narrateur de *Neiges de marbre*, la narratrice des *Mémoires*, déclare qu'il existe en elle une voix qui ne veut pas s'arrêter de parler. Simone est dans cette situation de celui qui s'entend parler sans pour autant qu'il veuille lui-même parler. Cet effort à produire du langage est un

⁴⁹¹ *M.J.R.*, p. 46.

⁴⁹² *M.J.R.*, p. 82.

problème que vit la narratrice tout au long du texte, même lorsqu'elle pense avoir atteint son objectif, celui d'avoir écrit un livre. En effet, rappelons qu'à la fin du texte, elle s'interroge davantage sur la définition même de la littérature, comme si l'œuvre qu'elle a achevé d'écrire ne pouvait lui apporter une réponse. En fait, l'écrivaine est comme tout écrivain qui est beaucoup plus intéressé par la recherche incessante que lui procure l'écriture que par l'écriture de l'œuvre elle-même, come dirait M. Blanchot : « ce qui attire l'écrivain [...] ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible. »⁴⁹³

Cette recherche incessante de la narratrice sur la définition de sa propre écriture donne au texte une caractéristique du double que nous avons pu percevoir dans *Neiges de marbre* ou dans *l'Amour, la fantasia*. En effet, le texte des *Mémoires* oscille sans cesse entre les deux mondes, celui du réel et celui du rêve. Deux mondes qui sont parfaitement définis à travers un seul personnage, celui de Zaza. Il était précédemment question pour nous de démontrer comment le personnage de Zaza est un personnage « presque parfait » dans la mesure où il permet à la narratrice de réaliser l'un de ses désirs, celui de définir l'amour. Nous voulons revenir sur ce personnage pour montrer comment c'est également à travers lui que Simone se livre à un jeu, celui de faire de ce personnage, un personnage tout aussi réel qu'imaginaire :

[...] Zaza avait laissé ouvert sur son bureau un de ses livres favoris : Les Essais de Montaigne. Je lus la page qu'elle venait d'abandonner, qu'elle allait reprendre : qu'y lisait-elle ? Les signes imprimés me semblaient plus indéchiffrables qu'au temps où je ne connaissais pas l'alphabet. J'essayais de voir la chambre avec les yeux de Zaza, de m'insinuer dans ce monologue qui se déroulait d'elle à elle : en vain. Je pouvais toucher tous ces objets où sa présence était inscrite : mais ils ne me la livraient pas ; en me l'annonçant, ils me la cachaient ; on aurait même dit qu'ils me défiaient de jamais m'en approcher. L'existence de Zaza me parut si hermétiquement fermée sur soi que la moindre place m'y était refusée. Je pris mon livre, je m'enfuis.⁴⁹⁴

La façon dont la narratrice décrit le personnage de Zaza fait penser non pas à un personnage réel mais à un personnage relevant d'un rêve qu'elle aura fait. Un rêve qui lui a fait part d'un personnage aussi extraordinaire qu'effrayant. La narratrice est beaucoup plus intriguée par sa vue de Zaza que par sa lecture de la page de l'œuvre de Montaigne. Cet écrivain ne lui sert que de prétexte pour introduire dans son texte le

⁴⁹³ Blanchot M., *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, p. 271.

⁴⁹⁴ M.J.R.

personnage qui sera sa seule préoccupation. Zaza est pour la narratrice le rêve lui-même ; Zaza est comme le rêve dans la mesure où elle serait autant accessible qu'inaccessible. Autrement dit, autant la narratrice a l'impression que Zaza est près d'elle et qu'elle peut la toucher de ses propres doigts, autant, une fois qu'elle s'apprête à la toucher, elle se rend compte qu'elle est intouchable, qu'elle est, nous pouvons le dire, fictive. Zaza serait ce personnage présent et absent en même temps ; présent parce qu'ayant une identité, un nom, une vie et tout ce qui peut caractériser un personnage ordinaire⁴⁹⁵. Mais aussi absent parce qu'à certains moments du récit, la narratrice le décrit comme un personnage qu'elle redoute parce qu'il lui échappe et parce qu'elle n'arrive pas à définir ni ce qu'il pense, ni ce qu'il dit. Dans la suite de l'extrait ci-dessus, la narratrice exprime elle-même son incapacité d'expliquer ce qui lui arrive à sa vue de Zaza ; elle écrit :

Quand je la rencontrai le lendemain, elle me parut abasourdie : pourquoi étais-je partie si vite ? Je ne sus pas le lui expliquer. Je ne m'avouais pas à moi-même de quelles fiévreuses tortures je payais le bonheur qu'elle me donnait.⁴⁹⁶

La narratrice s'interroge sur son comportement à sa vue de Zaza mais elle est sûre que c'est cette fille, pourtant si différente, qui lui fait vivre des moments de bonheur. Mais pourquoi dit-elle qu'elle gagne ce bonheur au prix de « fiévreuses tortures » ? Est-ce parce qu'elle est si différente d'elle et qu'elle souhaite que le personnage qui la rendrait heureuse soit identique à elle ? Une chose est sûre, que Simone considère Zaza comme une personne différente d'elle ou semblable à elle, cela ne change rien, puisqu'elle arrive à obtenir auprès de son amie ce qu'elle a toujours recherché, le bonheur. Un bonheur qu'elle n'a pas pu connaître avec son entourage et surtout avec sa mère et son père. En outre, nous voulons revenir sur le fait que Zaza est cet être trop parfait. Des propos de la narratrice nous font dire davantage que Zaza est ce personnage dont elle rêve :

Malgré nos différences, nous réagissions souvent de manière identique.⁴⁹⁷

Mon entente avec Zaza, son estime, m'aidèrent à m'affranchir des adultes et à me voir avec mes propres yeux.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Nous entendons par personnage ordinaire le personnage « traditionnel » tel que défini par la critique.

⁴⁹⁶ *M.J.R.*

⁴⁹⁷ *M.J.R.*, p. 153.

⁴⁹⁸ *M.J.R.*, p. 219.

[...] je lui avais prêté quelques livres ; elle me dit qu'ils l'avaient fait beaucoup réfléchir ; elle avait relu trois fois *Le Grand Meaulnes* : jamais un roman ne l'avait autant remuée. Elle me sembla soudain très proche et je lui parlai un peu de moi : sur bien des points, elle pensait tout à fait les mêmes choses. « J'ai retrouvé Zaza ! » me dis-je joyeusement quand, au soir tombant, je la quittai.⁴⁹⁹

La narratrice des *Mémoires* paraît, elle aussi, comme le scripteur du texte de *Neiges de marbre*, ou comme la narratrice de *l'Amour, la fantasia*, vouloir partager une parole commune avec quelqu'un. Celui-ci serait une personne qui lui permettra de s'exprimer. Le nom qu'elle donne à cette personne si ressemblante et si rassurante est celui de Zaza. Mais une telle personne ne peut exister que dans un monde autre que celui du réel. D'après M. Blanchot, « un être qui [...] se met à « ressembler », s'éloigne de la vie réelle, passe dans un autre monde, entre dans la proximité inaccessible de l'image, présent cependant, d'une présence qui n'est pas la sienne, ni d'un autre, apparition qui transforme en apparences tous les autres présents [...] A quoi le ressemblant ressemble-t-il ? Ni à celui-ci ni à celui-là, à personne ou à un insaisissable Quelqu'un [...] »⁵⁰⁰ L'« insaisissable quelqu'un » est désormais l'« autre » que la narratrice recherche incessamment. Un autre moyen s'offre à elle pour continuer sa recherche, celui du rêve. Dans son rêve, elle perçoit cet être étrange parce que ressemblant à cet être qu'elle recherche. Mais plus elle se rapproche de lui, plus elle s'éloigne du monde réel, pour rejoindre celui de l'imaginaire ; n'est-ce pas le rêve qui assure cette heureuse médiation entre le réel et l'imaginaire. Même si Zaza fait partie du monde réel dans lequel vit Simone, celle-ci fait de lui quelqu'un autre que ce qu'il est. Vu sous cet angle, il sera son rêve, il sera cet être qui lui ressemble et qui lui apparaît si accessible mais aussi si distant :

Je fus saisie. Je savais comme on peut désespérément aspirer à la solitude et au « droit de ne pas parler ». Mais je n'aurais jamais eu le courage de me fendre le pied. Non, Zaza n'était ni tiède, ni résignée : il y avait en elle une sourde violence qui me fit un peu peur. Il ne fallait prendre à la légère aucune de ses paroles, car elle en était bien plus avare que moi.⁵⁰¹

Dans l'un des extraits précédents, la narratrice évoquait déjà une caractéristique propre à Zaza, celle de ne pas vouloir parler ; et dans l'extrait ci-dessus, elle insiste encore sur cette caractéristique. Si elle dit que Zaza est l'être qui lui ressemble, elle dit

⁴⁹⁹

⁵⁰⁰ Blanchot M., *L'Amitié*, pp. 167-168.

⁵⁰¹ *M.J.R.*, p. 251.

aussi de lui qu'il est plus que ce qu'elle est elle-même, car elle précise qu'elle non plus n'est pas ce type de personnes qui veulent parler ; mais Zaza est encore beaucoup plus silencieuse et beaucoup plus secrète qu'elle. Zaza est- elle le personnage qui répond à tous les désirs de la narratrice. Celle-ci voudrait voir en ce personnage quelqu'un d'aussi ressemblant et d'aussi différent à la fois pour pouvoir s'en inspirer et pour pouvoir le convoquer à n'importe quelle situation qu'elle pourrait vivre. Ce personnage, dans tous les cas lui apportera des réponses à ses multiples interrogations ; et elle ne veut en aucun cas qu'il retrouve la mort : « J'étais décidée à lutter de toutes mes forces pour qu'en elle la vie l'emportât sur la mort. »⁵⁰²

Mais la narratrice, comme nous l'avons vu précédemment, va mettre fin à la vie de Zaza et ce à la fin de son récit. Il est vrai que le texte des *Mémoires* se présente comme un récit autobiographique et de ce fait, il est possible de retenir l'idée que Zaza est une personne que l'écrivaine a réellement connue et qu'elle est ainsi réellement morte. Mais pourquoi évoquer la mort de Zaza à la fin du texte. Comme si la mort de ce personnage signifiait la mort de la narratrice. Autrement dit, comme si à la mort du personnage de Zaza, la narratrice ne pouvait plus rien écrire. Cette fin conduit le lecteur à reconsidérer le texte des *Mémoires* autrement et à revoir le rôle que tient le personnage de Zaza. Il faut dire que ce personnage occupe une place très importante sur le plan du contenu même du texte ; la narratrice le cite très souvent dans son discours. C'est à croire qu'elle ne peut écrire ses *Mémoires* sans parler de ce personnage. C'est ce qui nous fait dire davantage que ce personnage est « trop parfait » et qu'il semble être convoqué par la narratrice pour parler d'elle-même et pour le comparer à elle-même. Ce personnage serait une sorte de double que la narratrice peut admirer, critiquer, plaindre... En fait, cette dernière pourrait exprimer tout ce qu'elle ressent elle-même à travers un personnage qu'elle peut percevoir de l'extérieur, qui est présent devant elle. A défaut de pouvoir définir l'autre qui est en elle, Simone choisit un personnage qu'elle pourrait voir afin d'essayer de se chercher ou de définir son existence à travers lui. Dans les dernières pages du roman, la narratrice définit Zaza comme quelqu'un qui a considérablement changé et surtout évolué. La description qu'elle fait de l'état d'esprit de cette dernière est une description qu'elle n'hésite pas à se faire approprier :

⁵⁰² *M.J.R.*, p. 280.

Elle sentait le besoin de réviser un grand nombre de ses jugements : elle avait l'impression qu'une sérieuse évolution venait brusquement de se déclencher en elle. Elle me parla avec une chaleur, une exubérance presque insolite ; il y avait quelque chose de forcené dans son optimisme. Cependant je me réjouis : elle avait retrouvé des forces neuves et il me semblait qu'elle était en train de beaucoup se rapprocher de moi. Je lui dis au revoir, le cœur plein d'espoir.⁵⁰³

Il est à constater à partir de cet extrait que la narratrice est loin de prendre une position neutre vis-à-vis de Zaza ; elle décrit les sentiments de cette dernière à partir de ce qu'elle ressent elle-même. La narratrice observe ainsi sa propre évolution à travers le personnage de Zaza ; elle a « le cœur plein d'espoir » parce qu'elle a découvert quelque chose de nouveau, quelque chose qu'elle pourrait exploiter pour croire encore en la vie. Ce quelque chose n'est pas le fruit d'un hasard, c'est au contraire le résultat de ce qu'elle a pu recueillir à partir de ses multiples expériences et de ses multiples réflexions.

Par ailleurs, nous voulons rappeler que c'est le personnage de Zaza qui a permis à la narratrice de remettre son père en cause. Le père pour qui elle a toujours eu beaucoup d'estime va se voir perdre de sa valeur à cause de la présence d'un être différent, Zaza. Différent sur tous les plans, déjà parce qu'il est d'un sexe différent mais aussi parce qu'il a un raisonnement tout à fait progressiste et qui est loin d'être conservateur ; la preuve, cet être n'a cessé d'évoluer jusqu'à devenir quelqu'un d'autre. Devenir quelqu'un d'autre que ce qu'elle est, n'est-ce pas ce que recherche la narratrice. En précisant précédemment que la mort de Zaza signifiait la mort de la narratrice, ne veut en aucun cas dire pour nous que la narratrice a connu un malheureux destin, car il s'agit de tout le contraire. Si la narratrice décide de mettre fin à son récit, c'est parce qu'elle pense avoir néanmoins atteint l'un de ses objectifs, celui de connaître la liberté. C'est cette liberté qui pense-t-elle va la conduire à devenir ce qu'elle a toujours voulu être, une écrivaine.

III-3- L'avenir d'un rêve :

Devenir écrivaine est un événement qui ne peut être possible pour celle qui écrit les *Mémoires* que si elle décide de s'éloigner d'un personnage qui a désormais toujours

⁵⁰³ M.J.R., p. 357.

compté dans sa vie, son père. Mais la narratrice ne sent pas cette séparation comme un échec ; il s'agit plutôt pour elle de passer à autre chose, de vivre d'autres expériences nouvelles que son père n'est pas prêt à comprendre. Une lecture linéaire du texte nous permettra de constater que plus elle avance dans son récit, moins la narratrice parle de son père, jusqu'à ce qu'elle n'en parle plus. Par contre, elle consacre la dernière partie de son texte exclusivement à celle qui lui a permis de douter de son père, Zaza. C'est désormais Zaza qui va progressivement prendre la place qu'occupait le père. Plus le père s'absentera dans les pensées de Simone, plus Zaza sera présente. Nous parlons bien des pensées de la narratrice, car rien ne peut nous garantir que ce qu'elle dit relève réellement de ce qu'elle a vécu. Ce qui nous paraît plutôt plausible, c'est que Zaza est loin de représenter un personnage secondaire. Plus qu'un personnage, elle est cet « Autre » que la narratrice veut plus que tout protéger (rappelons qu'elle ne veut pas sa mort) parce que lui permettant une certaine liberté dans l'expression ; tant qu'elle parlera d'un autre qui n'est pas elle, elle peut dire tout ce qu'elle souhaite dire.

En se faisant remplacée par quelqu'un d'autre, la narratrice est moins responsable de ce qu'elle énonce ; elle a ce pouvoir qui est celui de maîtriser les mots qu'elle écrit. En effet, moins elle s'implique dans l'histoire, plus elle prend le contrôle du discours. Autrement dit, si elle raconte l'histoire de quelqu'un d'autre qu'elle, elle arrive à prendre une certaine distance vis-à-vis des mots et aussi vis-à-vis de ses sentiments. Elle arrive mieux à se servir du langage pour exprimer ce qu'elle désire exprimer. Alors que dans le début de son discours, elle affirme qu'elle a du mal à se servir du langage. Tant qu'elle parlera d'elle-même, la narratrice ne cessera de parler d'un déchirement qu'elle ressent et qu'elle n'arrive pas à se le faire comprendre, ni à l'exprimer de manière claire. Tout ce qu'elle peut dire c'est qu'à des moments, elle arrive, dans un laps de temps, à passer d'un sentiment de joie à un sentiment qui lui est tout à fait contraire, la tristesse. Et c'est ce sentiment de contradiction qui va peu à peu se dissiper, lorsque la détentrice de la parole décidera d'exprimer ses sentiments à travers quelqu'un d'autre.

Alors que Zaza se trouve en Allemagne, elle écrit une lettre à la narratrice. Voici un très court extrait : « [...] je m'habitue de plus en plus ; il y a bien des moments où un

besoin déraisonnable de ma famille [...] me prend tout à coup»⁵⁰⁴. Nous ne retrouverons pas une telle phrase énoncée par Simone dans le texte. Cette dernière décide de réécrire la lettre de Zaza et reprend des propos qui lui servent de moyen à exprimer ce qu'elle veut, lui arrive-t-il elle-même de penser à ses parents et de se dire qu'un tel fait est « déraisonnable » et pourquoi serait-il déraisonnable ? Cela voudrait-il dire que c'est parce qu'elle s'apprête à mettre fin à son récit que la narratrice ne voudrait plus parler de ses parents, voire même penser à eux ? Est-ce là le prix de la liberté qu'elle recherche tant et qu'elle va finir par atteindre ? En fait, si celle qui dit « je » devrait s'approprier les pensées de son amie, il est certain qu'elle trouvera déraisonnable de penser à ses parents au moment où elle sent qu'elle s'approche de la vérité. Car la vérité, pour elle, signifie pouvoir se définir en tant que personne dans un monde qui lui semble obscur et si différent de ce qu'elle veut vivre. Il ne faut pas perdre de vue le fait que le père s'est opposé à sa fille lorsque celle-ci s'apprêtait à faire des études en philosophie parce que selon lui un tel fait serait « déraisonnable ». Ce qui sera, dans un premier temps déraisonnable pour le père le deviendra, dans un second temps, pour la fille.

La fille ne veut désormais plus rien s'interdire. Autant dans le passé, elle s'est comportée en fille rangée pour suivre les convenances dictées par ses parents, autant dans le présent, c'est-à-dire quand elle a décidé d'écrire noir sur blanc ce qu'elle pense, elle veut vivre selon ses propres convenances. En vivant un tel état de fait, la narratrice ne devra pas s'accorder le droit de penser à ses parents, car cela relèvera du déraisonnable. C'est ce qui explique peut-être son interdiction de parler de ses parents ou plus précisément de son père dans la dernière partie de ses *Mémoires*. Une partie consacrée, d'une part à Zaza (comme nous avons pu le voir) mais aussi à toutes les autres connaissances qu'elle a faites, avec Herbault, Nizan, Sartre. D'ailleurs, dans l'incipit de la quatrième et dernière partie des *Mémoires*, elle écrit :

[...] je m'étais enfin évadée du labyrinthe dans lequel je tournoyais depuis trois ans : je m'étais mise en marche vers l'avenir. Toutes mes journées avaient désormais un sens : elles m'acheminaient vers une libération définitive. La difficulté de l'entreprise me piquait ; plus question de divaguer ni de m'ennuyer. A présent que j'avais quelque chose à y faire, la terre me suffisait largement ; j'étais délivrée de l'inquiétude, du désespoir, de toutes les nostalgies. « Sur ce cahier, ce ne sont plus des débats tragiques que je marquerai, mais la simple histoire de

⁵⁰⁴ *M.J.R.*, p. 303.

chaque journée. » J'avais l'impression qu'après un pénible apprentissage ma véritable vie commençait et je m'y étais jeté joyeusement.⁵⁰⁵

C'est à une « libération définitive » qu'aspire la narratrice. Mais une telle libération, qualifiée de « définitive » peut-elle exister ? En considérant cette proposition en dehors de son contexte, le lecteur ne pourra pas la comprendre, car elle lui apparaîtra comme irréalisable et impossible. C'est en suivant le parcours de la narratrice qu'il pourra comprendre. En effet, une telle décision, celle de vouloir se libérer définitivement, a été possible pour la narratrice puisque cela ne dépendait que d'un seul fait, celui de s'éloigner de tous ceux qui la contredisaient dans ses réflexions et plus particulièrement son père. Et le moyen à travers lequel la narratrice a pu exprimer cet éloignement est le silence. Elle s'éloigne de son père en ne parlant plus de lui. Et si jamais son père pouvait effleurer ses pensées, c'est à travers un autre personnage (Zaza) qu'il apparaîtra ; mais pour dire quoi, pour dire qu'une pareille pensée est déraisonnable. Ce qui montre davantage que la fille-narratrice explique sa liberté par son éloignement de son père ; mais aussi, ne l'oublions pas, par sa croyance en un « Autre » qui, même s'il existe (Zaza), elle fait de lui un double pour pouvoir se l'approprier.

Dans la dernière partie de ses *Mémoires*, la narratrice exprimera l'un de ses plus beaux rêves, celui de sa propre existence :

[...] je rêvai à ma propre existence. Elle ne serait pas tapageuse, ni même éclatante. Je souhaitais seulement l'amour, écrire de bons livres [...] Dans cet avenir, dont je commençais à sentir l'imminence, l'essentiel demeurerait la littérature. J'avais eu raison de ne pas écrire trop jeune un livre désespéré : à présent, je voulais dire à la fois le tragique de la vie, et sa beauté.⁵⁰⁶

Par ces propos, la narratrice revient-elle sur la définition même du texte des *Mémoires*. Un texte qui serait lui-même le rêve et dans lequel, elle ne se contente pas de parler de sa vie mais de ce qu'elle veut qu'il se réalise dans sa propre existence. Autant la narratrice fait un retour dans le passé pour essayer de se remémorer les instants qui l'ont marqués dans sa vie, autant elle se projette dans l'avenir pour exprimer ses désirs. C'est ce qui fait que le texte apparaisse comme étant à la fois un récit relatant des faits vécus par la narratrice mais relatant aussi des faits que cette dernière souhaiterait vivre. Mais ces différents événements, relevant de deux temps différents, celui de la réalité et

⁵⁰⁵ *M.J.R.*, p. 283.

⁵⁰⁶ *M.J.R.*, p. 319.

celui du rêve, s'entremêlent dans le texte et le lecteur aura du mal à les séparer. En effet, c'est en lisant les propos relevés ci-dessus, extraits de la dernière partie du texte, que le lecteur s'interrogera sur la nature des faits qu'il aura déjà lus. Devra-t-il comprendre que le livre des *Mémoires* serait parmi ces « bons livres » que l'écrivaine a souhaité écrire ? Un livre où elle parlerait à la fois de ce qui fait la beauté et le tragique de la vie. Un livre où il y aura autant de place pour le réel que pour l'irréel. Et le procédé qui assure cette relation entre le réel et l'irréel serait le rêve : « la présence du rêve dans le récit joue le rôle d'une lentille réfléchissante, il est l'intermédiaire entre deux plans de natures différentes. Il assure, entre autres, le passage redouté et réciproque du réel vers l'irréel. En cela, le rêve est pour l'écriture plus que le simple reflet, il est le miroir même, le truchement, l'intermédiaire de ce rayonnement. »⁵⁰⁷

Le texte est écrit par un sujet qui veut exposer des événements qui ont considérablement marqué sa mémoire ; et dans sa volonté de se les remémorer, il ne peut s'empêcher d'introduire ses désirs. En même temps qu'il raconte ces événements, le sujet veut les revivre, il souhaite retrouver un temps qu'il a vécu pour le remettre en cause en espérant trouver des réponses à des questions qui sont restées en suspens. En outre, il est possible d'ajouter que l'interprétation que nous venons de donner des souvenirs de la narratrice des *Mémoires* nous rappelle d'une certaine manière l'écrivain Marcel Proust et cette dernière elle-même le cite : « Elle me parlait de Proust, qu'elle comprenait beaucoup mieux que moi ; elle me disait qu'à le lire il lui venait une grande envie d'écrire. »⁵⁰⁸

C'est encore à travers Zaza que la narratrice évoque un écrivain, Proust, qui selon elle est mieux compris par son amie que par elle-même. Continuons à penser que Zaza est loin d'être un personnage ordinaire, qu'il est (comme nous l'avons déjà expliqué) en même temps un personnage qui a toutes les caractéristiques d'un personnage traditionnel, mais aussi un sujet interpellé par la narratrice lui permettant d'exprimer, au nom de quelqu'un d'autre, ses désirs. Nous dirons de ce fait que lorsque cette dernière dit que Zaza comprend mieux qu'elle Proust et que c'est cet écrivain qui lui a donné l'envie d'écrire, il est à se demander si ce n'est pas elle-même qui éprouve ce sentiment. En effet, la narratrice a plusieurs fois évoqué son amour pour l'écriture ;

⁵⁰⁷ Dula-Mamoury D., op.cit. p. 19.

⁵⁰⁸ *M.J.R.*, p. 279.

c'est elle qui ne cesse de dire qu'elle veut écrire et non pas Zaza ; dans le texte, Zaza exprime ce sentiment dans ce seul extrait. C'est ce qui nous fait dire que la narratrice veut voir en Zaza ce sujet qui est mieux qu'elle et qui est capable de comprendre les écrivains les plus difficiles à comprendre. Zaza pourra lui servir ainsi de modèle qu'elle devra, sur ce plan, suivre.

La narratrice s'inspire effectivement de Proust. Elle n'évoque pas d'objet particulier (comme celui de la madeleine) qui aura déclenché en elle tout un ensemble de souvenirs, mais elle vit elle-même une expérience qui est relative à l'expérience qu'a pu vivre Proust, en écrivant *A la Recherche du temps perdu*, celle de revivre des événements passés dans un temps présent. L'expérience du temps imaginaire que font les deux écrivains ne peut se produire que dans un temps imaginaire et qui fait d'eux des êtres imaginaires. L'expérience du temps imaginaire, chez les deux écrivains, « métamorphose d'abord le présent où elle semble se produire, l'attirant dans la profondeur indéfinie où le « présent » recommence le « passé », mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète [...] »⁵⁰⁹ Ce qui compte pour la narratrice des *Mémoires*, ce n'est pas de se remémorer le passé pour en faire un livre autobiographique ; son plus grand intérêt, c'est d'écrire dans le présent pour s'interroger sur le passé afin de trouver des réponses qui lui serviront dans l'avenir. Un avenir qui concerne non pas sa vie en société mais surtout sa vie en tant qu'écrivaine. L'écriture pour elle est synonyme de recherche et de recherche continuelle. En fait, une telle recherche est-elle une recherche que souhaite tout écrivain, comme le précise Maurice Blanchot, « ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible [...] Et l'écrivain souvent désire n'achever presque rien, laissant à l'état de fragments cent récits qui ont eu l'intérêt de le conduire à un certain point et qu'il doit abandonner pour essayer d'aller au-delà de ce point. »⁵¹⁰

L'écriture que définit Maurice Blanchot est l'écriture moderne, celle qui a pour but essentiel de susciter l'interrogation perpétuelle du lecteur sur le sens du texte. L'écrivain qui opte pour ce type d'écriture désire que le lecteur s'imprègne du texte pour construire son propre texte selon ses propres désirs. L'écrivain et le lecteur se

⁵⁰⁹ Blanchot M., *Le livre à venir*, p. 27.

⁵¹⁰ Idem., p. 271.

partageront un rêve, un moment exceptionnel les réunira, celui de vivre « l'autre scène », qui n'appartient véritablement ni au monde psychique ni au monde réel, [elle] se présente au rêveur comme un espace nouveau et neutre qui, s'il ne le maîtrise pas complètement, lui permet d'échapper à la réalité plus que de lui obéir »⁵¹¹ Echapper à la réalité est ce que la narratrice des *Mémoires* ne cesse d'exprimer tout au long du texte. Elle veut par son évasion inviter le lecteur à la suivre pour qu'il puisse lui-même construire un « espace nouveau ». Cet espace serait nouveau parce que le lecteur ne se contentera pas d'y inscrire ses interprétations sur les raisons qui ont poussé la narratrice à aspirer à l'irréel. En plus de ces interprétations, il y mettra ses propres aspirations, il ajoutera au texte ce que lui-même souhaitera écrire s'il devait remplacer ne serait-ce que pour un instant la narratrice. C'est cette union des deux espaces qui donne lieu à « l'autre scène », une scène à venir. Une scène qui se déroulera dans un lieu assez exceptionnel, qui ne sera pas celui du texte, mais sera celui d'un imaginaire créé par deux instances de paroles, celle de la narratrice et celle du lecteur.

Ce désir de vouloir partager avec le lecteur des moments inédits est le désir de tout écrivain, et surtout l'écrivain qui, volontairement ou non, fait taire de nombreux événements ou qui joue sur la langue au point où la lisibilité du texte devient presque impossible. Ce type d'écriture que l'on appelle écriture moderne est ce qui caractérise les quatre romans que nous étudions. C'est ce que du moins nous avons pu constater à travers les différents chapitres qui constituent notre travail. Néanmoins cette capacité à enfreindre les règles de la langue diffère d'un écrivain à un autre ou même d'un roman à un autre. En effet, les trois écrivains qui nous intéressent n'ont pas la même façon de procéder dans leur tentative de faire de leur texte un texte qui oscille incessamment entre le réel et l'imaginaire. Simone de Beauvoir alterne entre les deux mondes en choisissant de faire de son récit un récit autobiographique ; et dans ce texte même, elle laisse place à l'imaginaire en faisant des événements qu'elle a vécus des événements révisés et rectifiés par elle-même. Ce qui lui autorise cette rectification, c'est son enseignement de la littérature. C'est en effet, ses nombreuses lectures de ses écrivains préférés qui lui permettent de savoir se servir du langage afin de produire un texte moderne.

⁵¹¹ Dula-Mamoury D., op.cit. p. 97.

C'est en utilisant une multitude de « je » qu'Assia Djebar arrive à introduire le lecteur dans un monde qui lui semble à la fois réel mais aussi onirique. Un « je » au pluriel qui renvoie à autant de personnages qui appartiennent à de différentes périodes de l'histoire. Ce procédé permet à l'écrivaine de se mettre derrière chaque « je » pour le remplacer et pour parler à sa place. L'écrivaine ne se contente pas de reprendre des discours des autres personnages, elle les explique à sa manière et avec son propre langage. C'est ce qui fait de ce langage un langage polyphonique. Quant à Mohamed Dib, il se sert, autant dans *Neiges de marbre* que dans *l'Infante maure*, d'un sujet qui serait son double mais qui est pourtant féminin. Cette modalité d'écriture fait des deux textes des textes résolument étranges, dans la mesure où le lecteur ne cesse de se demander qui parle ? Ce dernier se devra de s'appuyer beaucoup plus sur le discours du texte pour comprendre ce que l'instance de parole veut lui communiquer. Ainsi, les deux textes, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure* paraissent comme des lieux qui favorisent de manière constante la communication avec le lecteur. Celui-ci sera alors le représentant d'une instance de lecture qui sera le destinataire de l'instance d'écriture. Et ce sont ces deux instances qui constituent ce que nous pouvons appeler l'instance de l'énonciation qui représente cette perpétuelle communication entre les différents sujets, le scripteur, le lecteur, l'auteur...

Nous avons défini, ci-dessus, les deux textes, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, à partir de ce qui les unit, de ce qui existe entre eux comme points communs. Mais il nous faut dire que si nous avons choisi, dans ce dernier chapitre de notre travail, de laisser en dernier lieu notre réflexion sur le rôle du rêve dans *l'Infante maure*, c'est parce que c'est le texte qui se prête le plus à l'écriture sur le rêve ou plus précisément sur l'écriture du rêve. Autrement dit, nous pensons que ce texte appelle lui-même à être lu comme le récit d'un rêve. Dès les premières pages, Lyli Belle déclare :

Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrais rêver : de quoi ? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serais seule avec le vent, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas une lumière, puisqu'on peut dire la lumière. Quelque chose. Ça ira en avant de moi, ça dansera pour m'encourager à le suivre. Ce sera tout de même comme une lumière, mais une lumière à moi, toute personnelle. J'ai idée que ça existe ; cette idée me plaît. O quelque chose, merci à toi. Rien que d'y penser, mon cœur chavire de bonheur. Vous les arbres, arrangez-vous pour faire un

silence tout blanc. Vous pouvez écouter, vous pouvez remuer le bout de vos petites feuilles. Mais pas plus.⁵¹²

D'emblée, Lyyli Belle dit qu'elle veut rêver et raconte ce dont elle veut rêver. Le pays dans lequel elle veut voyager pour réaliser son rêve est désormais un pays qui est le fruit de sa propre imagination. Parce qu'elle sait qu'elle rêve, Lyyli Belle s'arroge alors le droit de créer un pays selon ses goûts, un pays où elle serait tellement libre qu'elle peut même croire à ce « quelque chose ». Un quelque chose qui l'aidera à suivre un chemin ; elle ne veut donc pas voyager seule ; elle veut être accompagnée par quelqu'un qu'elle se refuse de nommer. Tout ce qu'elle fait remarquer, c'est que ce « quelque chose » danse. Tout en le suivant, elle voudrait danser comme lui. En parlant de son rêve, la « scripteuse » se définit elle-même ; car en effet, elle est elle-même comme cette chose dont elle parle et que nous ne pouvons pas saisir. Lyyli Belle ne se contente pas de raconter son rêve ; elle se mêle à ce rêve et devient partie intégrante de lui. Dans ce rêve, elle s'imagine danser mais sans musique ; sa musique à elle, c'est le bruit du vent, c'est le seul bruit qu'elle accepte d'écouter. Elle souhaite alors que tout fasse silence, sauf le vent, pour se permettre de se concentrer sur sa danse.

Par ses paroles, Lyyli Belle nous amène à nous poser bon nombre de questions. Mais il faut dire que nous sommes, nous lecteurs, amenés à accepter tout ce qu'elle dit parce que nous prévenant dès le départ qu'il s'agit d'un rêve, et une telle précision est d'une importance capitale. Il est admis que le récit du rêve soit plus étrange qu'ordinaire. Par ailleurs, il est possible de retenir l'idée de partage que nous avons développée précédemment, car dans ce texte, il est aussi question d'un partage d'une « parole commune ». Et, même si elle ne donne pas de nom à celui avec qui elle partage cette parole ou ce rêve, Lyyli Belle le désigne et lui donne même des caractéristiques ; ce qui n'est pas le cas dans *Neiges de marbre*. Autrement dit, dans *Neiges de marbre*, le scripteur utilise l'expression de parole commune et dit de prime abord avec qui il partage cette parole, Lyyli. Alors que dans *l'Infante maure*, Lyyli Belle ne parle pas de « parole commune » mais exprime son désir de partager son rêve avec une instance qu'il nous est impossible de définir pour l'instant ; tout ce que nous pouvons retenir, c'est qu'elle n'est pas seule.

⁵¹² *I.M.*, p. 15.

Lyyli Belle raconte un rêve et « le rêve qui raconte se raconte simultanément, la parole véhiculée s'essaie au fond à formuler l'impossibilité d'actualiser entièrement les images et les pensées de la nuit, leur consistance trouble. Le destinataire du message onirique est utopique, invisible, fantasmatique, son existence est souhaitée et supposée par le rêveur. La démarche de l'écriture ressemble alors à une sorte de compte rendu des absences, des « défaillances » interlocutives du rêve. »⁵¹³ Lyyli Belle désigne donc un destinataire, quelqu'un à qui elle raconte son rêve mais sans pour autant savoir comment le nommer. Elle sait qu'il est là, présent devant elle, mais il lui apparaît comme invisible. Et dans sa tentative de le nommer, elle ne sait plus quels mots employer parce que se trouvant dans une situation troublante. Elle est hésitante et déclare que le destinataire ressemblerait plutôt à une lumière. Le lecteur face à une telle réponse reste perplexe, il se demande comment on peut s'adresser à une lumière, voire danser avec elle. En fait, le lecteur s'étant habitué à un personnage comme Lyyli Belle, qui comme nous l'avons vu, est assez énigmatique, doit se douter que les personnages auxquels elle s'adresse sont tout aussi étranges qu'elle. Il serait plus approprié de parler d'instances de paroles qui communiquent entre elles dans le texte, que de personnages. Autant dans le texte de *Neiges de marbre*, nous retrouvons quelques caractéristiques physiques et même morales du personnage de Lyyli, autant dans *l'Infante maure*, nous n'avons aucune précision de ce genre sur Lyyli Belle. Dans la suite du texte, cette dernière continue à définir le destinataire à qui elle voudrait s'adresser et elle finit par le nommer :

_ Parce qu'il y a aussi un loup en toi, papa. Et un loup ça ne peut pas se passer du désert, non ? Il a pour moi son regard de lumière. Je comprends cette lumière. Je le comprends comme je comprends cette lumière du désert. Il ne dit rien, il sourit. Quelque chose ne manque jamais de rôder autour de nous. Mais je suis assise sous son regard comme sous la protection d'une tente. De cette façon-là.⁵¹⁴

Cette lumière qu'elle aperçoit et à laquelle elle s'intéresse va prendre une forme signifiante ; cette lumière a pour signifié le nom de « papa » ou plus précisément « le regard de papa ». Récapitulons. Lyyli Belle souhaite faire un rêve ; elle veut se trouver dans un pays lointain, dans lequel elle rencontrerait « quelque chose », un quelque chose qui ressemblerait à une lumière. Elle finit par se trouver dans ce pays, qui est le

⁵¹³ Dula-Manoury, op.cit. p. 31.

⁵¹⁴ *I.M.*, p. 23.

désert, et la lumière à laquelle elle aspire est une lumière qui émane d'un personnage qu'elle reconnaît et qui est son « papa ». Nous avons vu dans *Neiges de marbre* comment Lyyli et son papa finissent par se confondre jusqu'à ne former qu'un seul sujet, le sujet de l'énonciation. Dans *l'Infante maure*, nous retrouverons cette même modalité d'écriture, sauf que cela se présentera de manière beaucoup plus complexe. En effet, dans *Neiges de marbre*, le père donne des précisions pour dire à quel moment c'est lui-même qui parle et quand c'est sa fille qui parle ; et quand il prend la parole à la place de sa fille, il le précise aussi. Le texte apparaît ainsi comme s'alternant entre deux paroles, une masculine et l'autre féminine, mais une parole qui s'unifie pour laisser apparaître un sujet parlant unique mais dont la voix est dédoublée. Dans *l'Infante maure*, il en est autrement. Il est vrai qu'en apparence, c'est Lyyli Belle qui prend la parole. Et, d'entrée de jeu, il serait admis de considérer Lyyli Belle comme une fille voulant parler de son père. Mais plus nous avançons dans la lecture du texte, plus nous ne savons plus qui parle ; en apparence c'est Lyyli Belle mais quand nous essayons d'interpréter le texte, il nous apparaît que c'est un autre sujet parlant qui se manifeste, qui serait en fait le père. A travers l'extrait ci-dessous, Lyyli Belle prend la parole et invoque le lecteur en lui apprenant que la parole du texte est une parole double.

Nous attendons aussi qui, de papa ou de moi, va prendre la parole. [...] J'ai déjà attendu qu'il revienne de là-bas comme j'attends maintenant qu'il reparle. Qu'il prenne son temps ! La vie elle-même ne peut pas s'empêcher de tourner vers vous, un jour, un côté de son visage et le lendemain l'autre côté. Allez vous demander pourquoi ce jeu.⁵¹⁵

Nous voyons à travers cet extrait comment le sujet de l'énonciation qui, en apparence est Lyyli Belle, indique qu'ils sont deux à prendre la parole, elle et « papa ». Et, elle termine son énoncé par une phrase assez frappante ; elle semble vouloir impliquer quelqu'un d'autre dans son discours en utilisant le pronom personnel, « vous ». Un pronom par lequel le lecteur peut se sentir concerné ; il saisira alors la phrase et tentera de comprendre le « jeu » dont parle Lyyli Belle. Le jeu renvoie-t-il à cette incessante confusion qui existe entre la fille et le père ? En fait, même si en apparence c'est la fille qui parle, le lecteur pourra toujours se douter et se dire que c'est peut-être le père qui parle. Un doute qui restera constant car quelque soit la réponse

⁵¹⁵ *I.M.*, p. 23.

qu'il donnera, elle sera dans tous les cas qu'une interprétation possible. Dans un autre passage, c'est plutôt le père qui semble prendre la parole et voici ce qu'il énonce :

Sans nous concerter, d'un accord tacite, Lyyli Belle de son côté, moi du mien, nous nous mettons à effacer des deux pieds les contours du cercle inscrit dans le mélange de gravier et de sable. Bientôt il n'en subsiste pas une trace. Nous n'en sommes plus à devoir nous entendre pour faire une même chose d'un même mouvement.⁵¹⁶

Cet extrait se veut comme une conclusion à un jeu auquel se prêtent les deux protagonistes. A lui seul, cet extrait nous montre que le père et la fille constituent en effet un seul sujet ; un sujet dédoublé, mais cette caractéristique du dédoublement veut s'effacer par elle-même pour laisser place à un sujet parlant qui refuse sa solitude. Et il s'agirait d'une solitude assez particulière, une solitude qui n'a de sens que dans le monde réel. C'est en effet, en étant dans le monde réel que le père ou la fille se sentent seuls ; une fois dans le monde du rêve, il est question de tout autre chose. Dans ce monde qui est le rêve, chacun du père ou de la fille renie sa solitude. Chacun d'eux est incapable d'assumer d'être seul, c'est pourquoi ils croient, tous deux, à une présence. Quand c'est le père qui se parle à lui-même, il pense à sa fille et quand c'est la fille qui se parle à elle-même, elle pense à son père. C'est ce qui donne au texte une caractéristique assez singulière, celle qui conduit le lecteur à se dire qu'il est en présence d'un texte très complexe parce que lui apparaissant comme relevant tout entier d'un récit d'un rêve :

Un rite ? Par les baies ouvertes sur toute la largeur et toute la hauteur de l'appartement, je vis alors pénétrer dans le ciel un ballon dirigeable. Quoi, qu'était-ce ? Avais-je la berlue ? Il avançait avec une lenteur hypnotique, je faisais un rêve. Un rêve qui avait débuté par cette danse. Le dirigeable se déplaçait sans en avoir l'air dans un azur à la pureté immatérielle. Le rêve se poursuivait.⁵¹⁷

Désormais, le rêve chez le sujet de l'énonciation du texte de *l'Infante maure* est un « rite ». Dans ce passage, c'est plutôt le père qui semble prendre la parole. Une parole qui reprend presque les mêmes propos que ceux de Lyyli Belle. Du moins, un point commun flagrant les réunit : les deux disent qu'ils rêvent. Mais il y a un autre sujet auquel ils se réfèrent, celui de la danse. C'est à croire que l'un va avec l'autre ; autrement dit, c'est comme s'il ne pouvait pas y avoir de rêve sans danse. Celle-ci

⁵¹⁶ *I.M.*, p. 60.

⁵¹⁷ *I.M.*, p. 35.

semble prendre une place assez importante dans le texte. Nous avons vu dans notre analyse du texte de *l'Amour, la fantasia*, que la narratrice se réfère à la danse pour donner la parole aux femmes algériennes qui étaient incapables de s'exprimer autrement qu'avec la danse. Dans *l'Infante maure*, la danse apparaît aussi comme un moyen d'expression mais elle tient un rôle différent. Dans ce texte, la danse est un procédé exclusivement poétique. Autrement dit, le sujet de l'énonciation l'utilise pour faire de sa parole une parole qui tire ses règles d'un monde totalement imaginaire, qui semble s'écarter de façon radicale du monde réel ; « la danse est alors imaginée comme un évanouissement, une disparition, un envol dans un autre espace et un autre temps. [...] La danse fait abstraction du monde extérieur, elle suspend le monde pour créer le sien propre. Dans cette « sorte de vie étrangement instable et étrangement réglée » où le corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure pour ne s'occuper que de soi [...] »⁵¹⁸

Il est en effet question pour Lyyli Belle de s'éloigner complètement du monde réel pour ne s'occuper que d'elle-même ; elle danse et savoure les moments qu'elle vit en dansant au point de tout oublier, même son propre nom :

Pour le moment, je danse. Il fera nuit tant que je danserai. Et il ne fera nuit à aucun moment de cette nuit sans nuit. Je danse à en perdre la tête. Je n'ai plus de nom. Je ne m'appelle plus. Le nom est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque. Le plus moi, est-ce mon nom, est-ce moi ? Quand je me parle, je ne m'appelle pas, je ne dis pas : Lyyli Belle, je te parle. Je n'ai pas besoin d'un nom pour savoir que je me parle. Je suis sans nom. Je ne suis que moi.⁵¹⁹

Celle qui ne « s'appelle plus » et parce qu'elle déclare qu'il en est ainsi pour elle, se donne comme privilège de produire des énoncés qui sont à la limite de la lisibilité. A peine prononce-t-elle un énoncé, « il fera nuit », qu'elle en ajoute, tout de suite après, un autre qui est tout à fait son contraire, « il ne fera nuit ». Par ailleurs, sa déclaration prouve qu'elle est effectivement une instance d'écriture qui refuse d'être nommée ; c'est une instance d'écriture qui réclame sa présence et de ce fait sa parole. L'énoncé « Je ne suis que moi » pourrait être pris dans son sens intégral, c'est-à-dire que le lecteur pourrait comprendre qu'il existe dans le texte un « Moi » qui parle. Un moi qui ne renvoie pas forcément à Lyyli Belle, ni au père mais il est sûr qu'il renvoie à

⁵¹⁸ *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Actes de colloque organisé par Hélène Stafford, Michel Freeman et Edward Nye, avril 2003, à Lincoln College, Oxford, éd. Rodopi, Amsterdam- New York, 2005, p. 174.

⁵¹⁹ *I.M.*, p. 53.

une instance de parole qui incite le lecteur à ne voir qu'elle. Autrement dit, le texte de *l'Infante maure* encourage le lecteur à s'intéresser exclusivement au discours, c'est-à-dire à l'espace d'écriture. Une écriture qui (ne l'oublions pas) se présente comme un récit d'un rêve. Et « l'écriture des rêves, écrit D. Dula-Manoury, suit un itinéraire bien particulier, elle demeure inédite et inattendue dans la mesure où elle ne se réclame d'aucun domaine précis ; elle est à la fois historique, anthropologique, sociologique, philosophique, médicale, psychanalytique, etc. [...] la circonstance nocturne n'apparaît plus dans la narration comme un temps, mais plutôt comme un lieu, comme un véritable endroit où se déploie un événementiel significatif et remarquable. La relation du temps et de l'espace est ici presque métonymique. »⁵²⁰

Le rêveur nous explique Dula-Manoury est un sujet complexe car se trouvant dans un espace assez particulier ; un espace très riche parce que relevant de plusieurs domaines aussi divers que différents. Le rêveur, sujet de l'écriture du texte de *l'Infante maure*, amène son destinataire, c'est-à-dire le lecteur, à analyser non pas une narration qui relève d'un domaine précis, mais un espace scripturaire qui ne délimite ni son début, ni sa fin. Un espace qui ne connaît qu'un seul temps, celui de son propre déroulement. C'est dans ce sens que nous pouvons dire que le rapport entre le temps et l'espace est métonymique. L'écriture du texte de *l'Infante maure* est une écriture qui, rappelons-le, ne présente pas d'histoire. Il s'agit plutôt d'un « dire » qui se déploie dans un espace qui est celui de la feuille blanche. L'intérêt du lecteur doit ainsi porter sur « l'événementiel significatif » que lui présente le texte. « L'événementiel significatif » serait la lecture propre de chaque lecteur qui tentera de donner une interprétation possible au texte. Ce sera « l'affect » que pourra développer le lecteur à sa lecture du texte. « L'affect » est ce qui assure l'échange entre le lecteur et le scripteur qui se trouveront tous deux dans une situation exceptionnelle, celle d'un imaginaire qu'ils pourront partager. « L'imaginaire, écrit B. Bloch, est ainsi synthèse en double sens : lieu entre le versant affectif et le versant intellectuel de l'image, il est aussi synthèse entre le réel et la vie psychique [...] il est synthèse entre l'autre (le texte) et le moi (le lecteur) par déplacement, condensation, c'est-à-dire figuration. Mais cette synthèse de l'imaginaire d'autrui à celui du moi propre ne s'ajoute pas seulement à un imaginaire double- à la fois intellectuel et affectif- Cette synthèse, comme déplacement de l'autre à

⁵²⁰ Op.cit. p. 366.

soi, vient précisément des caractéristiques de l'image : suffisamment pauvre sur le plan de l'intellectuel pour être adoptée par le lecteur, elle devient suffisamment riche dès qu'elle aura été greffée des affects propres du lecteur. »⁵²¹

L'écriture en image n'est-elle pas la caractéristique essentielle du rêve. Le lecteur d'un récit de rêve est beaucoup plus appelé à déployer ses propres sentiments, à faire susciter ses propres expériences que le lecteur d'un récit narratif. Le récit de rêve est résolument moderne, en ce sens qu'il appelle sans cesse le lecteur à participer à sa création, non pas sur le plan intellectuel (le lecteur n'est pas censé trouver le sens du texte) mais sur le plan de l'affectif. Le lecteur ne pourra s'empêcher d'éprouver un sentiment ou des sentiments ; il ne pourra s'interdire de dire que le texte qui est sous ses yeux a suscité sa curiosité parce que ne lui proposant, à priori, aucun itinéraire. Le seul itinéraire qui existe est celui de l'écriture, celui de la succession d'énoncés dont le rapport est loin d'être cohérent, d'être chronologique. Voici un extrait que nous relevons à la fin de *l'Infante maure* et qui résume en quelque sorte ce rapport dont nous venons de parler qui existe entre « l'intellect » et « l'affect » :

C'est la maison, vert feuille et eau, qui rêve en plein jour parce qu'elle est dans un moment où elle connaît son bonheur. De mon arbre, je regarde ça. Les deux pentes du toit sont comme des bras croisés au-dessus de la tête. Dessous, elle ronronne et le bleu du ciel devient de plus en plus blanc. Bientôt rien ne sera aussi blanc. En même temps rien ne sera aussi resplendissant que le jardin entouré par la forêt. Il n'y a de rouge, avec les grappes des sorbiers, que les cris des étourneaux, c'est leur saison aussi. Ils vocifèrent, flèches terrifiantes, et ils vont se planter quelque part, on ne sait pas où, en plein cœur du matin. D'eux, on ne voit que le trait qu'ils laissent dans l'air. Ils doivent se tuer à ce jeu, se fracasser, eux et leurs cris, contre ce cœur lorsqu'ils l'atteignent. Peut-être est-ce là tout leur plaisir.⁵²²

Le discours ci-dessus rend compte des images qu'observe le sujet de l'énonciation. Il est clair que le lecteur ne puisse trouver aucune suite logique dans la succession des énoncés car venant de la part d'un sujet qui rêve et qui fait état de ce qu'il a vu dans son rêve. Ce qui importe au sujet de l'énonciation, ce n'est pas de se faire comprendre par l'autre, c'est plutôt de convoquer celui-ci à partager avec lui les moments de son rêve. Le lecteur pourra alors se construire ses propres images et à en faire son propre rêve, quitte à ce qu'il soit complètement différent de celui du sujet de l'énonciation. L'important pour celui qui dit, « je », est que son texte puisse, ne serait-ce

⁵²¹ Bloch B., *Le roman contemporain*, l'Harmattan, Paris 1998, p. 158.

⁵²² *I.M.*, p. 178.

que par un seul énoncé, attirer son lecteur. Le rapport entre le scripteur et le lecteur serait comme celui qui existe entre les « étourneaux » qui, en s'échangeant leur chant, laisse une trace, qui n'est peut-être pas apparente mais qui du moins a existé. En effet, entre le lecteur et le scripteur de *l'Infante maure* va se tisser ce rapport de rêveur à rêveur ; le rêve du lecteur sera peut-être éphémère mais il a aura duré le temps d'une lecture, celle du texte ou du récit du rêve. « Peut-être est-ce là tout [le] plaisir » que l'auteur du texte aura voulu partager avec son lecteur ?

III-4- La loi du père, une loi assumée et redéfinie :

Afin d'apporter des réponses à des questions que nous avons volontairement laissées en suspens, nous voudrions revenir sur les différents travaux que la critique littéraire a mis en œuvre pour définir l'écriture. Nous nous sommes précédemment posé la question sur le choix qu'a eu à faire l'écrivain Mohamed Dib entre la « fille » et le « garçon » pour écrire les deux œuvres, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*. En effet, dans la mesure où le scripteur convoque un personnage-enfant pour se remémorer des souvenirs appartenant à sa propre enfance, pourquoi choisir une fille et non pas un garçon. Un tel choix n'est certainement pas fortuit. Nous avons vu précédemment comment le souci essentiel des trois écrivains qui nous intéressent, y compris M. Dib, est celui de supprimer l'opposition qui existe entre la femme et l'homme pour laisser place à un sujet résolument mixte. Cette mixité a comme nous l'avons vu des conséquences considérables sur l'écriture du texte. Des conséquences importantes au point où elles nous conduisent à revenir à la critique qui met en valeur le vécu de l'écrivain et surtout de sa vie qu'il a menée en étant enfant et où il n'arrivait pas encore à se saisir du langage. D'après Julia Kristeva, le langage poétique serait l'équivalent d'un inceste, « ... le langage poétique, écrit-elle, serait, pour son sujet en procès, l'équivalent d'un inceste : c'est dans l'économie de la signification même que le sujet en procès s'approprie ce territoire archaïque, pulsionnel et maternel, en quoi il empêche à la fois le mot de devenir simplement signe et la mère de devenir un objet comme les autres. »⁵²³

⁵²³ Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

En définissant l'écriture comme le résultat d'un inceste, Julia Kristeva recourt à la psychanalyse pour exploiter les différents concepts mis en place par Sigmund Freud, à commencer par le complexe d'Œdipe. D'après Kristeva, à chaque nouvelle production, l'écrivain est amené, inconsciemment, à revivre le complexe d'Œdipe. Autrement dit, avant même l'acte d'écrire, l'écrivain revit cette confusion qu'il a vécue étant enfant, celle qui ne lui permet pas de se distinguer en tant que sujet par rapport à l'objet désiré et qui est la mère. Cette confusion se traduit dans l'écriture par des lapsus ou des moments où l'on ne distingue pas le sens du texte de façon claire. Ce sont les moments auxquels Kristeva donne le nom de sémiotique. Et d'après elle, ce sont ces moments qui peuvent expliquer ce sentiment particulier que peut revivre l'écrivain et qui est celui de l'inceste. Le texte devient un « territoire maternel » parce que laissant des traces d'une confusion ressentie par l'écrivain. La langue avec laquelle écrit ce dernier serait la langue selon les termes de Lacan : « La langue sert à de tout autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de la langue, cette langue dont vous savez que je l'écris en un seul mot, pour désigner ce qu'est notre affaire à chacun, la langue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi. »⁵²⁴

Langue maternelle ici signifie langue écrite sous la présence constante de la mère dans l'esprit de l'écrivain ; présence qui l'empêche de se voir en tant que sujet parlant indépendant. Une langue maternelle qui ne perd pas de vue la loi du père : « c'est dans le nom du père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi. »⁵²⁵ Le nom du père est la culture qui représente, selon Lacan, les « cadres sociaux » dans lesquels naît le sujet. Le père, qui par son nom transmet une culture, tient la place du mort. La mort symbolique du père est, pour le sujet, importante pour qu'il puisse accéder à l'ordre du langage.

C'est en se référant à ces définitions, de Lacan et de Freud, que Kristeva arrive à établir la distinction entre le « sémiotique » et le « symbolique ». Le sémiotique est ce qui relève du pulsionnel et le symbolique est ce qui relève du langage. L'écriture résulte de la communication qui s'établit entre le sémiotique et le symbolique. Cette

⁵²⁴ Lacan J., *Écrits II*, Seuil, Paris 1975, p. 126.

⁵²⁵ Idem., p. 198.

communication va donner lieu à un texte où, d'après Kristeva, se lit un désir inconscient de l'écrivain, celui d'établir une relation incestueuse, et cela avec sa mère. Nous pouvons citer un court extrait d'une étude de Kristeva sur Proust où elle explique que c'est l'inceste qui relie l'écrivain à sa mère, elle écrit : « On est donc fondé à penser que c'est précisément le thème incestueux, celui de la mère pécheresse, qui retenu et maintenu l'attention de Proust sur François Champi, par-delà ses réticences vis-à-vis du style de G. Sand. Al meunière Madeleine Blanchet transmettra ainsi, avec la blancheur de sa farine, le goût d'un amour interdit qui va s'insinuer dans le credo esthétique majeur du narrateur, transformé en objet apparemment anodin : les petites madeleines. »⁵²⁶

Si nous avons choisi de faire un rappel rapide sur le processus sur lequel insiste Kristeva pour définir l'écriture, ce n'est aucunement pour aspirer à une étude psychanalytique des différents textes qui nous intéressent. Ce rappel nous permettra de mieux expliciter notre réflexion sur la relation père/fille. Nous voulons en fait situer notre réflexion en marge de la définition que nous venons de donner de l'écriture. Nous voulons montrer que dans le cas des quatre romans sur lesquels nous portons notre analyse, il serait vain de dire que la relation père/fille relèverait de l'inceste. Ce serait même simplifier le travail auquel se sont attelés les trois écrivains, Mohamed Dib, Assia Djebar et Simone de Beauvoir en écrivant leurs œuvres. En effet, l'écriture de la relation père/fille telle que présentée par ces écrivains semble aller bien-delà de la définition que lui donne la critique psychanalytique. Le fait même que ces écrivains mettent en place un « je » qui réclame son dédoublement et donc son androgynie remet en cause toute explication se rapportant à la notion de l'inceste.

En ce qui concerne l'écrivain Mohamed Dib, il est même possible de dire qu'il s'agit d'un travail tout à fait conscient de la part de quelqu'un qui remet en cause, par son écriture, les enjeux de la psychanalyse. Il veut, lui-même, donner une définition originale de l'écriture qui ne se rapporte à aucune définition proposée par la critique, dite poétique. En effet, l'écrivain, en se servant du personnage de Lyyli ou celui de Lyyli Belle, veut donner naissance à une écriture où la définition du sujet lui-même devient problématique. Un sujet qui se présente sous différentes facettes et qui de ce fait est insaisissable. Il conduit le lecteur à se demander continuellement qui des deux prend la

⁵²⁶ Kristeva J., *Le temps sensible*, p. 24.

parole, le père ou la fille. Un tel doute à lui seul fait du texte un texte qui est loin de pouvoir s'adapter à la définition du sujet proposée par la critique dont nous avons parlé ci-dessus. En créant un sujet de cette envergure, l'écrivain se montre lui-même comme à la fois écrivain et critique, en ce sens où l'espace du texte est présenté au lecteur comme faisant œuvre d'une expérience nouvelle. Un espace qui d'un côté sert la critique mais qui d'un autre la contrebalance. Nous disions que les textes de *Neiges de marbre* et de *l'Infante maure* servent la critique parce qu'effectivement il est très possible qu'un lecteur puisse considérer ces textes comme donnant lieu à des sujets vivants des complexes, tels que définis par la psychanalyse. Mais une telle lecture est celle qui s'arrête au texte comme étant un énoncé. Autrement dit, si le lecteur se préoccupe surtout de l'histoire, qui en réalité n'occupe qu'une insignifiante place dans le texte, il peut voir en la relation père/fille une relation conflictuelle qui rend compte de la douleur que ressent la fille parce que son père est absent, ou que ressent le père parce que sa fille est absente.

Dès le moment où nous parlons de conflit, nous nous plaçons du côté des interprétations psychologiques. Or, l'écrivain va, comme nous avons pu le voir tout au long de cette deuxième partie de notre travail, sans cesse jouer sur les mots pour nous inciter à chercher le rôle véritable du sujet qu'il a créé. Cette recherche amène le lecteur à ne plus se soucier de l'histoire mais plutôt du discours du texte qui lui offre autant de possibilités de lecture. Et il ne pourra pas parler de conflit entre le père et la fille étant donné que les deux sujets eux-mêmes font en sorte que tous les contraires se concilient ; où le mot comme « absence » n'a plus le sens que nous lui reconnaissons puisqu'il devient synonyme de son contraire, la « présence ». C'est désormais le mot « euphorie » qui remplacera un mot comme « conflit ». Euphorie, c'est-à-dire relation heureuse entre la fille et le père. Une relation considérée comme heureuse car conduisant le couple à créer un texte résolument poétique. La création poétique n'est-ce pas l'objectif essentiel que se fixe l'écrivain Mohamed Dib.

Assia Djébar, comme Mohamed Dib, veut, elle aussi, faire du sujet parlant de son texte, *l'Amour, la fantasia*, un sujet poétique. Mais les choses ne se présentent pas de la même manière chez les deux écrivains, bien que les points communs à les réunir, soient, comme nous l'avons vu, nombreux. En effet, Assia Djébar, présente comme protagoniste principal du texte un personnage féminin qui, en apparence, n'a rien de

contradictoire ; autrement dit, qui ne semble pas réclamer une quelconque mixité. Pourtant, l'analyse que nous avons faite du texte, nous a permis de voir qu'au contraire ce personnage qui a toutes les caractéristiques de la féminité, ne cesse de se confronter au personnage masculin. Une confrontation qui se neutralise progressivement dans le texte jusqu'à laisser place à un sujet qui sait ce qui lui manque pour calmer la douleur qui est en lui, l'amour. Un amour que l'écrivaine a pu définir en parlant de la relation qui unit sa mère et son père. Mais qu'elle n'a pas réussi à définir quand il s'est agi de le rechercher à travers l'écriture. Rechercher l'amour à travers l'écriture, c'est, pour l'écrivaine, chercher à définir l'autre jusqu'à ce qu'il convienne à l'image qu'elle se fait de lui. Et l'autre ici n'est en aucun cas séparé d'elle, l'autre est celui qu'elle convoque pour parler et tout simplement parler.

En fait, c'est à travers l'autre qu'il est possible de retrouver cette mixité que nous souhaitons mettre au jour. En effet, pour aspirer à l'autre, la narratrice convoque autant de voix féminines que masculines. Que ces voix proviennent d'un homme ou d'une femme importe peu à l'écrivaine, car le plus important pour elle, est, ne l'oublions pas, de finir par trouver, à travers ces voix, une définition claire au sentiment de l'amour ; un mot auquel elle ajoute un adjectif, « amour inentamé ». Même si jusqu'à la fin du texte la narratrice continue à dire qu'elle recherche cet amour, il faut dire que tout au long du texte elle n'a cessé de le définir. En effet, du fait même qu'elle fait de la relation père/fille une relation qui dure pour donner lieu à une création, c'est une façon de définir l'amour. Expliquons. L'écrivaine, en présentant le père comme celui qui contrôle ses sentiments, ne semble pas être inquiète ; elle le dit mais elle n'en tient pas rigueur. Elle le dit pour montrer qu'elle connaît dans quelle situation elle se trouve. Et pour montrer ensuite qu'elle veut aller au-delà de cette situation. L'écrivaine semble ainsi connaître un discours dans lequel elle ne veut pas être reconnue, celui qui dit qu'un être écrivant dans une langue étrangère sera considéré comme « assimilé » ou « acculturé ». Pour contredire ce discours, l'écrivaine le *répète* pour ensuite le remettre en cause. L'Autre pour elle est loin d'être celui qu'elle se refuse de reconnaître ou avec qui elle vit un conflit. L'Autre est au contraire sollicité par elle pour l'aider à trouver un discours qui mettrait fin à toute sorte de conflit. Dire qu'elle veut écrire dans la langue maternelle n'est donc pas pour la narratrice un désir qui la conduit à refuser d'écrire en langue étrangère. Elle le souligne parce qu'il lui faut le souligner, étant donné qu'il

s'agisse d'un fait réel qu'elle ne peut omettre. Elle use de tout ce que lui offre le langage et non pas la langue pour aller au-delà de tout problème et pour dire que la seule langue qui existe et qui l'intéresse est celle de la littérature ou disons celle d'un langage que nous pouvons appeler poétique.

C'est en ce sens que l'écrivaine Assia Djébar rejoint l'écrivain Mohamed Dib. En effet, chez les deux, « la loi du père » semble être mise « entre parenthèse ». Le « père » ne semble pas être pour eux cet insaisissable « bloc solide » qui représente la culture et qui est inchangeable. Tout en ayant conscience de l'existence d'un tel fait, les deux écrivains veulent s'y mêler pour lui donner une image nouvelle. Le père certes existe mais il est tout aussi apte au changement comme pourrait l'être tout sujet. L'Autre qui est le père se voit ainsi dépossédé de son importance. Il serait certes important mais autrement ; il est autant celui qui transmet la culture que celui qui peut la recevoir. Rappelons quand le père dans *Neiges de marbre* explique comment c'est sa fille qui lui indique la méthode à suivre pour réaliser un discours. Si les deux écrivains reçoivent la culture du père et qui est la culture de l'Autre, ils ne veulent en aucun cas se contenter de l'assimiler pour créer une œuvre qui ne fait que relater cet état de fait. Ils veulent montrer qu'ils sont tout aussi capables d'apporter quelque chose de nouveau à la culture de l'Autre qu'un écrivain qui écrit dans la langue du Même. La relation père/fille, dans les textes étudiés des deux écrivains, nous montrent en quoi cette nouveauté est possible. En effet, il nous semble qu'il est encore important de préciser que cette relation ne doit pas être considérée par nous comme un simple thème mais comme un procédé d'écriture qui peut nous permettre de proposer une lecture intéressante des textes en question. C'est ce procédé qui nous a permis de voir que c'est le travail de l'écriture qui prime pour les deux écrivains. Travail de l'écriture, c'est-à-dire recherche de nouvelles formes mises au service de la littérature mais aussi au service de la culture, culture de l'Autre ou du Même. Culture, parce que se disant appartenir au Même comme à l'Autre, devient culture appartenant à un « je » qui représenterait un « je » universel.

Simone de Beauvoir, écrivant dans la langue du Même, c'est-à-dire dans sa langue maternelle expose, dans les années cinquante, des problèmes qui vont dans le même sens que ceux qu'exposent les deux écrivains, Assia Djébar et Mohamed Dib. En effet, nous avons vu comment la narratrice des *Mémoires* commence par décrire la

famille dans laquelle elle a évolué, à décrire l'image qu'elle s'est faite de son père ; une image très idéalisée dans la mesure où elle le décrit comme le représentant de la Vérité. Simone de Beauvoir décrit le père comme quelqu'un qui véhicule une culture stable et qui de ce fait la rassure. Mais une fois que l'image du père est clairement définie, celle qui dit « je » ne s'attarde pas à rechercher ses failles. Cette recherche va porter ses fruits puisque la narratrice va finir par donner une définition du monde qui est tout à fait différente que celle enseignée par le père. C'est en recherchant l'Autre que la narratrice a réussi à se faire d'autres idées sur le monde dans lequel elle vit. Et c'est dans cette mesure qu'elle a fini par se dire que seule la recherche de l'Autre pourrait lui permettre de vivre comme un être social mais aussi comme un être-écrivain. Simone de Beauvoir va donc désacraliser l'image du père pour donner lieu à une forme d'écriture particulière. Si chez Djébar et Dib, la *désacralisation* de la parole se fait à travers un discours très poétique, chez Simone de Beauvoir, le discours paraît a priori très réaliste. Tout en décrivant la société dans laquelle elle vit, elle consacre des passages dans le texte dans lesquels elle fait une sorte de bilan qui lui autorise d'exprimer la « vérité » qu'elle recherche. Des passages qu'il serait vain de considérer comme relevant d'une écriture réaliste. C'est dans cette alternance entre récit de vie et remise en question de ce même récit que nous voyons la particularité des *Mémoires*. Et c'est grâce à cette alternance que l'écrivaine arrive à faire lire à son lecteur un texte résolument moderne. Un texte qui tout en se réalisant cherche à se définir lui-même. Chercher à définir sa propre écriture, à inscrire l'idée du « roman dans le roman » est effectivement l'une des caractéristiques principales de l'écriture dite moderne.

Un point commun certain relie les trois écrivains, celui d'aller à la recherche de nouvelles formes d'écriture. L'intérêt que nous portons à l'étude de la relation père/fille ne se limite pas à notre volonté de montrer en quoi des écrivains comme M. Dib, A. Djébar et S. de Beauvoir peuvent être réunis dans la mesure où ils ont tous un seul but, celui de créer et de créer des textes nouveaux. Ceci peut être dit pour bon nombre d'écrivains. Ce qui nous semble encore plus important, c'est de montrer que malgré leur différence, les trois écrivains donnent une vision plutôt identique de la relation père/fille. Ils veulent tous les trois faire de cette relation une relation unique en son genre dans la mesure où elle leur permet de créer un personnage original et ceci par son dédoublement. Un personnage qui, parce qu'il est double et parce qu'il est à la fois

masculin et féminin, s'autorise à aller sans cesse d'un monde à un autre, du monde réel au monde imaginaire et vice versa.

L'étude du rêve nous a permis d'évoquer d'autres modalités d'écriture présentes dans les différents textes. Nous avons, par exemple, souligné qu'une pratique comme la danse pouvait être considérée comme une pratique résolument signifiante, comme il est le cas dans *l'Infante maure* et dans *l'Amour, la fantasia*. Nous pouvons aussi citer une autre modalité et qui est l'écriture qui « fait tableau » que nous avons pu repérer dans *Neiges de marbre* et aussi dans *l'Amour, la fantasia*. Le plus important pour nous dans ce chapitre était d'insister encore sur le lien étroit qui existe entre l'écriture du rêve et l'écriture du texte. Considérer le texte comme un rêve écrit nous a permis de comprendre certains points obscurs dans les différents textes. Le père, dans *Neiges de marbre*, à travers le personnage de sa fille, fait un retour dans un passé lointain et se remémore son enfance. Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, grâce au rêve, arrive à se définir et à retrouver ses origines. La narratrice dans *l'Amour, la fantasia*, ne peut s'empêcher de rêver pour essayer de trouver des réponses à ses nombreuses interrogations sur son identité, sur l'histoire de son pays... Simone, dans *les Mémoires d'une jeune fille rangée*, doit recourir au rêve pour faire de la vie qu'elle mène une autre vie ; celle qui lui fait croire à la nécessité de son existence dans sa société. Mais ce qui relie les quatre protagonistes, c'est la notion de partage. Chacun d'eux a le souci de partager son rêve avec une personne autre, une personne imaginaire à laquelle il veut croire. Chacun d'eux veut aussi partager ce rêve avec un autre qui est le lecteur.

En outre, il nous faut préciser encore que l'étude du rêve nous a permis de mieux cerner notre problématique et de voir que la relation père/fille doit être considérée par nous comme une modalité poétique. En effet, c'est l'analyse du rêve, dans les différents textes, qui nous a conduit à voir qu'il faut davantage considérer cette relation autrement et qu'il faut voir en elle une relation qui unit le masculin et le féminin.

CONCLUSION

Créer un personnage original pour faire de lui un personnage dédoublé est nous semble-t-il le procédé littéraire qui est commun aux trois écrivains, Mohamed Dib, Assia Djebar et Simone de Beauvoir. En effet, nous avons vu comment chacun de ces écrivains fait se rencontrer les deux personnages, le père et la fille, pour faire d'eux un sujet unique en son genre. Un sujet qui parce qu'il est double énonce une parole double. Celle-ci est loin d'être simple dans la mesure où elle est autant expression masculine qu'expression féminine. Cette mixité donne au texte un caractère assez particulier parce qu'étrange. Face au texte, le lecteur est en perpétuel questionnement.

Ce personnage qui regroupe le père et la fille connaîtra dans les quatre textes des variantes. En effet, chaque écrivain, une fois qu'il fait se rencontrer le père et la fille, les fait se séparer et à partir de cette séparation, naissent d'autres rencontres. Dans les deux textes, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, Mohamed Dib ne sépare pas de manière claire les deux personnages, la fille et son père ; il expose l'idée de séparation mais il fait en sorte que les deux personnages restent liés. Chacun des deux pense à l'autre alors qu'il est absent. Faire se rencontrer les deux personnages pour l'écrivain, c'est concilier les contraires. Ainsi, pour lui, existe-t-il des passerelles entre des mots comme « présence » et « absence ». Mais il y a un fait sur lequel nous devons revenir. A des moments du récit, que ce soit dans *Neiges de marbre*, ou dans *l'Infante maure*, Mohamed Dib crée un autre personnage, Kikki. Celui-ci paraît assez exceptionnel dans la mesure où il est convoqué autant par la fille que par le père ; comme si chacun d'eux avait besoin de ce personnage pour combler un manque. Kikki est-il ce personnage qui dépasse la fiction et qui est nécessaire à la création des deux textes cités plus haut ? Nécessaire parce que permettant à celui qui dit « je » de dépasser un problème, celui de se laisser abattre par le vide. Parce qu'il a pour caractéristique de n'appartenir à aucun monde, Kikki peut être disponible à n'importe quel moment du récit. D'ailleurs, comme nous avons pu le constater dans notre travail, ce personnage apparaît toujours comme par surprise, il vient de nulle part !

Ainsi, le père et la fille font-ils appel à ce personnage, qui a des caractéristiques très peu communes, pour oublier qu'ils se retrouvent seuls, chacun de son côté. Les deux protagonistes rencontrent le même personnage, qui est certes exceptionnel mais dont l'absence paraît inacceptable pour l'un comme pour l'autre. Le père déclare, dans *Neiges de marbre* : « Après le passage de Kikki, le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous

avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes. »⁵²⁷ et Lyyli Belle, dans *l'Infante maure*, propose : « Il [Kikki] a disparu comme il sait disparaître quand il veut et là où, aussi malin qu'on soit, personne ne peut le rejoindre. [...] Où est-il maintenant ? Que vais-je devenir, que va devenir le monde avec lui en moins ? Tout ce qui se trouve là autour sera perdu pour lui : ces arbres, le bleu du ciel [...] »⁵²⁸

Chacun, que ce soit le père ou la fille, relie sa propre existence à l'existence de Kikki. Le père déclare qu'il a « blanchi » et que tout autour de lui a « blanchi » en ce sens qu'il ne trouve plus rien à dire à cause du départ définitif de Kikki. Lyyli Belle s'inquiète : que deviendra le monde dans lequel elle se trouve sans la présence de Kikki ? Ce monde qui, rappelons-le, représente tout à ses yeux ; il s'agit de son propre monde, celui qu'elle a créé pour accepter de vivre. Il est clair que la présence de Kikki est intimement liée à la notion d'écriture dans les deux textes. Ce personnage, Kikki, ne serait-il pas ce « destinataire », qui, comme nous le savons, a sa place dans le roman, mais qui apparaît rarement de façon claire, sauf dans certains textes qui ont attiré de façon assez particulière la critique littéraire. Nous pensons, par exemple, au roman, *la Modification*, de Butor. Celui-ci utilise le pronom personnel « vous » comme pour faire appel à ce destinataire qui participe activement à l'écriture du texte. La relation père/fille dans les deux textes, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure*, est-elle possible grâce à l'existence de ce personnage, Kikki, qui certes n'apparaît pas très souvent ou même très peu mais dont les quelques apparitions rendent compte de sa nécessité. Il n'est peut-être pas très important sur le plan de l'histoire mais il l'est sur le plan du discours dans la mesure où les deux scripteurs, le père et la fille, font signe à cet état de fait.

Simone de Beauvoir fait du personnage de la fille, un personnage qui, pour aller au-delà de sa relation avec son père, rencontre plusieurs autres personnages, féminins ou masculins. Mais le personnage qui occupe une place particulière dans le récit est Zaza. Rappelons-le, Zaza est ce personnage qui a toutes les caractéristiques d'un personnage traditionnel mais qui en même temps paraît extraordinaire. Il l'est parce que celle qui dit « je » le relie à son existence sans condition. La mort de Zaza signifie, comme nous

⁵²⁷ *N.M.*, p. 217.

⁵²⁸ *I.M.*, pp. 64-65.

l'avons vu, la liberté pour Simone ; la liberté, cet objet tant recherché par cette dernière. Ainsi, pourrions-nous dire que Zaza est ce destinataire avec qui Simone souhaite communiquer tout au long du roman mais qu'une fois qu'elle acquiert ce qu'elle recherche, c'est-à-dire sa liberté, elle signe sa mort (n'oublions pas que la mort de Zaza clôt le roman). Simone de Beauvoir veut-elle, avec cette fin, préparer le lecteur à une éventuelle évolution de sa part dans d'autres productions scripturaires ? Elle va effectivement publier un autre roman autobiographique deux ans après les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, la *Force de l'âge*.

Chez Assia Djebar, la relation père/fille est parfois mise à l'écart pour laisser place à une autre relation, la relation frère/ sœur. Le « frère », comme nous avons pu le voir, occupe une place à part dans le texte de *l'Amour, la fantasia*, car il est celui qui rappelle à la « scripteuse » sa langue maternelle : « Le frère [...] évoque devant moi le dialecte de nos montagnes d'enfance. Les vocables de tendresse, les diminutifs spécifiques au parler de notre tribu d'origine »⁵²⁹, écrit-elle. Mais la rencontre avec le frère est une rencontre éphémère, elle ne donne pas à la narratrice ce qu'elle recherche pour pouvoir dépasser le problème auquel elle est constamment confrontée, celui de chercher à définir un sentiment, l'amour ; le définir non pas dans la langue du père mais dans la langue de la mère. C'est un amour auquel elle ajoute un adjectif comme pour le rendre original, « l'amour inentamé ». Elle choisit de le rendre unique pour indiquer sa volonté de faire de lui un objet qu'elle ne sera pas la seule à chercher mais tout lecteur désireux de trouver un sens à ce sentiment. Dans son dernier roman, intitulé *Nulle part dans la maison de mon père*, l'écrivaine revient sur ce moment qu'elle veut partager avec son lecteur ; elle écrit : « Tout auteur de narration (sinon de poésie) sait bien que l'instant miraculeux est celui où, grâce à un détail, au moment le plus inattendu, le personnage ou la force en action, en masque, vous échappe, glisse entre vos doigts, non plus l'auteur, mais le serviteur, l'aimant d'amour, par ombre portée de l'Autre, cette fumée, cette ombre-sœur et ennemie en mots et en voix, laquelle est vous et n'est pas seulement vous... »⁵³⁰

Le lecteur se substituera-t-il à cet Autre qui est le destinataire et qui est convoqué par la narratrice. Assia Djebar appelle elle-même le lecteur à se joindre à elle,

⁵²⁹ A.F., p. 116.

⁵³⁰ Djebar A., « Postface », *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 473.

elle qui est « l'aimant d'amour », pour qu'il partage avec elle le moment où elle ne saura plus distinguer le « Moi » de l' « Autre », de distinguer la parole du silence...Le lecteur et l'auteure signeront une sorte de pacte ; un pacte qui fera d'eux deux sujets qui seront à la recherche d'un objet particulier : « l'amour inentamé ». Cet objet sera ainsi défini car le seul lieu dans lequel l'écrivaine et le lecteur pourront le rechercher est le livre, c'est-à-dire le lieu de l'écriture.

En outre, nous voudrions revenir sur les deux parties qui ont constitué notre travail. Nous avons tenté dans la première partie de nous fier à la narratologie pour mieux cerner le sujet de notre problématique, à savoir la relation père/fille. En effet, l'analyse narratologique que nous avons proposée nous a permis de montrer l'importance structurelle qu'occupe la relation père/fille dans les textes. Aussi, pouvons-nous le dire, l'étude du temps et de l'espace nous a permis d'identifier quelques points communs existant entre les différents textes. Des points communs sur lesquels nous avons pu revenir dans la deuxième partie de notre travail pour les analyser autrement. Nous pouvons, par exemple, citer l'importance accordée par les quatre scripteurs au présent de l'éternité. Un présent qui, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre travail, permet à chacun de ces derniers de se réfugier dans un monde assez particulier ; un monde qui leur permet d'oublier le vide qu'ils ressentent et de ne garder dans ce temps, qui est celui de l'éternité, que les événements qui les ont positivement marqués. Des événements réels qu'ils vont aussitôt transformer en événements imaginaires. Des événements qui font d'eux des êtres uniques en leur genre parce qu'ils seront résolument heureux. Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons exploité davantage cette idée de l'être comblé grâce à un temps appelé éternité. Nous avons montré comment chaque sujet, de chaque texte qui a fait l'objet de notre travail, s'installe dans ce temps hors du temps pour profiter d'un monde que seul l'écriture peut rendre possible, l'imaginaire. En effet, à travers nos analyses des deux notions, l'objet et le rêve, dans les quatre textes, nous avons constaté la volonté de chacun des quatre sujets de s'aider de tout ce qui les entoure, comme objets ou comme événements anodins, pour faire d'eux des objets d'une recherche qui n'a pas de fin. Une recherche qui leur fait vivre des moments inoubliables parce qu'appartenant à un temps incontrôlable et qui est celui de l'écriture.

Nous voulons aussi revenir sur l'intérêt particulier que nous avons accordé à la relation père/fille dans ce présent travail. En effet, si nous avons choisi de distinguer deux parties essentielles, la première, portant sur l'histoire, la seconde sur le discours, c'est pour nous permettre de présenter une analyse plus ou moins complète des quatre textes. Nous ne devons pas perdre de vue un constat que nous avons présenté dès notre introduction, à savoir que les trois écrivains, Assia Djébar, Mohamed Dib et Simone de Beauvoir, semblent vouloir osciller entre les deux types d'écriture, réaliste et moderne. Il nous fallait donc d'abord montrer en quoi consiste l'histoire de la relation entre le père et la fille dans les quatre textes pour ensuite aspirer à une analyse du discours montrant que cette relation peut être considérée comme une « modalité d'écriture ».

Nous nous sommes proposé vers la fin de notre travail de revenir sur quelques théories psychanalytiques qui définissent l'écriture à partir du « vécu inconscient » de l'écrivain. Et nous avons montré en quoi les textes qui nous intéressent ne répondent pas à ces définitions. Mais il faut le reconnaître, c'est ce rapport, entre littérature et psychanalyse, qui nous a conduit au tout début de nos recherches à nous intéresser particulièrement à l'étude de la relation père/fille dans les textes. Nous avons constaté, dans quelques unes de nos lectures, que certains psychanalystes recourent à la littérature pour expliquer des phénomènes psychiques qui surviennent à partir de la relation qui s'établit entre le père et la fille. Geneviève Bersihand, dans *les filles et leurs pères*, en se rapportant au conte de *Peau d'Ane*, écrit : « Cette histoire, que tous les enfants connaissent depuis des générations, montre bien qu'on n'a pas ignoré l'ambiguïté des relations père/fille bien avant que la psychanalyse ne les ait soulignées. » Linda Schierse Leonar, dans *la fille de son père*, se réfère à plusieurs écrivains tels que, Dostoïevski, Rilke, les frères Grimm... pour expliquer l'effet de l'attitude du père sur le comportement de la fille.

En se servant de la littérature, ces études s'occupent de définir l'ambiguïté qui marque la relation père/fille pour des fins psychanalytiques. Pour ce qui nous concerne, nous nous sommes référés à la psychanalyse pour nous aider à nous interroger sur le sens que nous pouvons donner à la relation père/fille dans les textes. Et comme nous avons pu le voir, cette interrogation nous a permis de conclure que les sujets des quatre textes visent, par cette relation, à créer une parole double ; une parole qui oscille entre

l'expression féminine et l'expression masculine. C'est dans cette mixité de la parole que nous voyons, pour notre part, l'ambiguïté de la relation père/fille dans les textes.

C'est cette conclusion dernière qui nous a permis de parler d' « une poétique de la relation père/fille ». La poétique écrit Christian Cherbourg, « tire parti de cette étude des relations entre l'homme et le langage pour tâcher de cerner les motivations intimes de la création littéraire [...] elle cherche dans l'imaginaire du sujet la réponse à deux grandes Questions : pourquoi et comment l'œuvre est-elle écrite ? »⁵³¹ Si Ch. Cherbourg parle de s'intéresser à l'imaginaire du sujet, en ce qui nous concerne, nous parlerons de chercher dans l'imaginaire du texte une réponse à notre problématique. Ce qui nous a particulièrement préoccupé dans ce travail, c'est de nous appuyer essentiellement sur les textes pour dégager ce que nous entendons par la poétique de la relation père/fille. Nous pensons avoir dans une certaine mesure atteint l'objectif que nous nous sommes fixé au tout début de notre recherche. En effet, nous avons pu conclure à l'existence d'un point commun certain entre les quatre textes étudiés, la présence d'une écriture mixte, c'est-à-dire à la fois masculine et féminine. Il est vrai que l'écriture de cette mixité ne se présente pas de manière identique chez les trois écrivains. Nous pouvons dire que Mohamed Dib est celui qui semble le plus conscient dans sa volonté de créer une telle écriture, et surtout dans *l'Infante maure*. Nous avons vu comment le personnage de Lyli Belle réclame lui-même d'assumer cette mixité quand il se dit être à la fois « sœur et frère » pour reprendre ses propos.

Aussi, nous voulons encore le préciser, si nous insistons sur une telle conclusion, ce n'est aucunement pour faire allusion à une quelconque interprétation psychanalytique des textes. Même si ces derniers peuvent très bien se prêter à une telle interprétation. Nous savons, par exemple, que Simone de Beauvoir a particulièrement retenu l'attention de la critique psychanalytique dans la mesure où l'écrivaine elle-même tient des propos assez ambigus sur sa condition de femme, que ce soit dans ses œuvres ou dans ses interviews. La « fameuse » phrase, « On ne naît pas femme, on le devient », qu'elle a énoncée dans son œuvre, le *Deuxième sexe*, a fait l'objet de nombreuses polémiques. Par notre étude de la relation père/fille, nous avons surtout voulu mettre en valeur la littérarité des textes. Une littérarité que les écrivains eux-mêmes revendiquent,

⁵³¹ D. Cherbourg, *L'imaginaire littéraire*, Paris, éd. Nathan, 2000, p. 137.

comme nous l'avons vu dans nos analyses des textes. Et nous pensons qu'il serait possible d'élargir cette problématique à d'autres textes. Nous aurions effectivement voulu ajouter d'autres textes à ceux que nous avons déjà proposés. Mais il faut dire que cela n'a pas été possible, déjà à cause du type d'analyse que nous avons adopté qui s'éloigne de l'analyse thématique. Etudier le texte en essayant de dégager sa spécificité est nous semble-t-il un travail qui demande du temps, surtout quand il s'agit de le confronter à d'autres textes qui demandent à leur tour une analyse centrée sur l'écriture. Aussi, il fallait trouver quelques critères, comme ceux que nous avons proposés dans notre introduction, pour pouvoir délimiter notre corpus. Nous avons, par exemple, dans un premier temps, intégré le roman, *le Père Goriot*, de Balzac. Mais vu l'éloignement qui existe entre la parution de ce roman et les romans étudiés, nous avons jugé utile de le supprimer. Il aurait été certainement intéressant de le garder dans notre corpus pour davantage multiplier les rapprochements entre des romans différents et divers, mais cela nous aurait demandé beaucoup plus de temps pour finaliser ce travail.

Mais comme nous le savons toute recherche ne peut avoir de fin et nous pensons que le travail que nous avons proposé peut demander à être davantage développé. Nous nous consolons donc à l'idée d'avoir proposé une problématique centrée essentiellement sur l'analyse de la relation père/fille en tant que modalité d'écriture. Et nous pensons que c'est cette manière d'envisager cette relation qui donne un caractère plutôt particulier à notre travail. Celui-ci nous aura au moins donné le mérite de voir qu'il est très possible de tirer des conclusions identiques à partir d'œuvres qui peuvent paraître très différentes de plusieurs points de vue...

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

DE BEAUVOIR, Simone, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

DIB, Mohammed, *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, 1990.

L'Infante maure, Paris, Albin Michel, 1994, éd. consultée, Alger, Dahlab, 1994.

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, 1985, éd. consultée, Albin Michel, le Livre de Poche, 1989.

Œuvres d'écrivains citées :

BALZAC, Honoré de, *Le père Goriot* (1835), éd. consultée, Paris, Garnier, 1966.

BEAUVOIR, Simone, *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, 1954

Le Deuxième sexe, Paris, Gallimard, 1949.

La force de l'âge, Paris, Gallimard, 1960

BUTOR, Michel, *La Modification*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.

CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles* (1865), éd. française consultée, Paris, Hachette, 1984.

DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

FOURNIER, Alain, *Le Grand Meaulnes* (1913), éd. consultée, Paris, Hachette, Livre de poche, 1972.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, éd. consultée, Paris, Pléiade Œuvres complètes, tome I,

Ouvrages et articles sur les écrivains à étudier :

ADJIL, Bachir, *Espace et écriture chez Mohamed Dib : la trilogie nordique*, Paris, l'Harmattan, 1995.

BONN, Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.

« Les pouvoirs du langage » in *Itinéraires et contacts de cultures, Mohamed Dib*, l'Harmattan, Paris, 1996.

« Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone » in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs* par Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc, Paris, Champion, 2000.

« La littérature de jeunesse maghrébine ou immigrée : quelques paramètres d'une émergence », in *Etudes littéraires maghrébines*, n° 20-21, Lyon, 2000.

BOUALIT, Farida, « La logique chromatographique de la trilogie Algérie » in *Itinéraires et contacts de cultures, Mohamed Dib*, Paris, l'Harmattan, 1996.

« *L'Infante maure* : Le manifeste dibien de la littérature maghrébine moderne, Mohamed Dib : solidaire mais solitaire » in *Mohamed Dib. 50 ans d'écriture*, sous la direction de N. Khadda, Montpellier, Publications de l'Université Montpellier 3, 2003.

CALLE-GRUBER, Mireille et alii, *Assia Djébar, Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

CHIKHI, Beida, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, O.P.U., 1989.

Les romans d'Assia Djébar, Alger, O.P.U., 1990.

DEJEUX, Jean, *Dib, écrivain algérien*, Canada, éd. Naaman, 1977.

FAYOLLE, Roger, « Ecrivains, écrits vains ? », in *Itinéraires et contacts de cultures, Mohamed Dib*, l'Harmattan, Paris, 1996.

KHADDA, Naget, *L'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, O.P.U., 1983.
Mohamed Dib, cette intempestive voix recluse, Aix-en-Provence, Edisud, 2003.

KRISTEVA, Julia, « Aux risques de la liberté » in *Le magazine littéraire*, n°471, « Simone de Beauvoir, la passion de la liberté », France, Janvier, 2008.

RETIF, Françoise, *Simone de Beauvoir, l'Autre en miroir*, Paris, l'Harmattan, 1998.

Ouvrages sur la littérature maghrébine d'expression française :

ACHOUR, Christiane et alii, *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, Alger, Enag, 1991.

ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine d'expression française*, tome I, « Origines et perspectives », Publisud, 1986.

BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, éd. Naaman, 1974.

Le roman algérien de langue française, Paris, l'Harmattan, 1985.

Anthologie de la littérature algérienne 1950- 1987, Paris, Le Livre de poche, collection Nouvelle approche, 1990.

CHIKHI, Beida, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, l'Harmattan, 1996.

DEJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Bordas, 1970.

Ouvrages théoriques :

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976
Le texte narratif, Paris, Larousse

ALQUIE, Ferdinand, *Le désir d'éternité*, Paris, P.U.F., 1968.

AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, M, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. Point, 1953, éd. consultée, Seuil, 1976.

S/Z, Paris, Seuil, Coll. Point, 1970.

BARTHES, Roland, et alii, *L'analyse structurale du récit*, *Communications n°8*, Paris, Seuil, Coll. Point, 1981.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966, éd. consultée, Gallimard, 1974.

BERSANI, J, et alii, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.

BERSIHAND, G, *Les filles et leurs pères*, Paris, Robert Laffont, 1987.

BETHLENFALVAY, M, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXème siècle*, Genève, Librairie DROZ S.A., 1979.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.

L'Amitié, Paris, Gallimard, 1971.

Henri Michaux ou le refus de l'enfermement, Tours, éd.

Farrago, 1999.

BLOCH, Béatrice, *Le roman contemporain*, Paris, l'Harmattan, 1998.

BOURNEUF, Roland, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

BRIDOUX, A, *Le souvenir*, Paris, PUF, 1970.

BRIOLET, D, *Le langage poétique*, Paris, Nathan, 1984.

BRUEZIERE, M, *Histoire descriptive de la littérature contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1975.

BRUNEL, Pierre, *Le roman du poète*, Paris, éd. Eurédit, 2004.

BRUNEL, Pierre, et PICHOS, et ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1983.

BÜRGER, Peter, *La prose dans la modernité*, Paris, Klincksieck, 1994.

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, les éditions de Minuit, 1964.

Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1972.

CABANES, Jean-Louis, *Critique littéraire et sciences humaines*, Toulouse Edouard Privat Editeur, 1974.

CASTRO, CH, et PAOLI, M-L, *Ecriture de femmes et autobiographie*, France, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2001.

- CHERBOUG, CH, *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- CHOMSKY, Noam, *Aspects de théorie syntaxique*, trad. française, Paris, Seuil, 1971.
- CLANCIER, A, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Edouard Privat, 1973.
- CLEMENT, Catherine, *Le pouvoir des mots*, Maison Mame, 1973.
Pour une critique marxiste de la théorie psychanalytique, Paris, éditions sociales, 1973.
- COLLOT, Michel, *Francis Ponge entre mots et choses*, France, éd. Champ Vallon, 1991.
- DECKEYSER, Aubin, *Ethique du sujet*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- DUMORTIER, J-L, et PLAZANET, François, *Pour lire le récit*, éd. Boeck, 1980.
- DUPRIEZ, B, *Gradus Dictionnaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
- FONTAINE, D, *La poétique*, Paris, Nathan, 1992, édition consultée, Nathan 2003.
- FONTANIER, P, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FOSSION et LAURANT, *Pour comprendre les lectures nouvelles*, Bruxelles, Boeck, 1981.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse* (1909), édition consultée, Payot, 1981.

L'avenir d'une illusion (1927), édition consultée, PUF, 1971.

La science des rêves, Paris, Félix Alacan, 1926.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Figures III, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

GOLDENSTEIN, J-P, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Boeck, 1983.

GREIMAS, A-J, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

GUITTON, Jean, *Justification du temps*, Paris, PUF, 1966.

JEAN, G, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971.

KRISTEVA, Julia, *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Le texte du roman, Paris, éd. Mouton, 1970.

La traversée des signes, Paris, Seuil, 1970.

La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974.

Le Temps sensible, Paris, Gallimard, 1994.

LACAN, Jacques, *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966.

LARREYA, P., *Enoncés performatifs. Préposition*, Paris, Nathan, Paris, 1979.

LEGALLIOT, S, *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, Nathan, 1977.

LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2002.

MAINGUENEAU, *Méthodes d'analyses du discours*, Paris, Hachette, 1996.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1986.

MENYARD, *Analyse et réflexions sur le Désert des Tartares de Dino Buzzati*, Paris, éd. Marketing, 1981.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1984.

NOWOTNA, Magdalena, *Le sujet, son lieu, son temps*, Paris, éd. Peeters, 2002.

PUCELLE, Jean, *Le temps*, Paris, PUF, 1967.

RAVOUX RALLO, E, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1964.

RIFFATERRE, Michel, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. Minuit, 1963.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

ROBRIEUX, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1999.

RYKNER, A, *Paroles perdues*, Paris, Librairie José Corti, 2000.

SARTRE, Jean Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, édition consultée, Gallimard, 1986.

SCHIERSE LEONAR, L, *La fille de son père*, Bibliothèque nationale du Québec, 1990.

STAFFORD, Hélène et alii, *Sur quel pied danser, Danse et littérature*, Amsterdam-New York, éd. Rodopi, 2005.

TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

Le roman du XXème siècle, Paris, Pierre Belfond, 1990.

TODOROV, Tzevtan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

TODOROV, Tzevtan et DUCROT, O, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

VAN DEN HENVEL, Pierre, *Parole, mot, silence*, Librairie José Corti, 1985.

VAREILLE, Jean Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

VELETTE, B, *Le roman*, Paris, Nathan, 1992, édition consultée, Nathan, 2002.

WOOLF, Virginia, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1962.

YAGUELLO, Marina, *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil, 1981.

ZELTNER, Gerda, *La grande aventure du roman français au XXème siècle*, Hambourg, Rowohlt Verlag, 1960, éd française consultée, Paris, éd. Gonthier, 1967.

Thèses consultées :

AKAÏCHI, Mourida, *Quêtes et théâtralité à travers les romans de M. Dib et Ghassan Kanafani*, Lyon II, 2000.

BOUALIT, Farida, *Pour une poétique de la chromatographie : les cinq textes-programmes de Nabile Farès*, 1993.

GHEBALOU, Yamilé, *Ecritures, Stratégies poétiques de la difficulté et cryptographie dans la production textuelle de trois auteurs maghrébins : Dib, Meddeb, Khatibi*, Lyon II, 2005.

KOUAME, Valérie, *Aspects comparés du roman francophone contemporain*, Grenoble III, 1995.

Revues :

Etudes littéraires maghrébines n°1, « Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb », Paris, l'Harmattan, 1991.

Etudes littéraires maghrébines n°3, « Ecrivains maghrébins et modernité textuelle », Paris, l'Harmattan, 1994.

Kalim, « Hommage à Mohamed Dib », Alger, O.P.U., 1985.

Itinéraires et contacts de cultures, « Mohamed Dib », Paris, l'Harmattan, 1995.

Le magazine littéraire, n°471, « Simone de Beauvoir, la passion de la liberté », France, Janvier 2008.

Index des noms d'auteurs

A

ALQUIE Ferdinand, 11, 36, 43, 44, 52, 55, 81, 82

B

BARTHES Roland, 6, 7

BEAUVOIR Simone, 2, 3, 6, 7, 9, 14, 20, 36, 38, 55,
56, 57, 58, 67, 70, 77, 78, 90, 119, 121, 127, 163,
182, 185, 189, 199, 201, 202, 233, 244, 255, 258,
261, 262, 264, 266, 270

BLANCHOT Maurice, 12, 64, 122, 140, 141, 189,
193, 206, 207, 208, 211, 225, 226, 233, 235, 237,
243, 244

BONN Charles, 3, 9

BOUALIT Farida, 3

BOURNEUF Roland, 14, 47, 57, 72

BRUNEL Pierre, 4, 171, 172

BUTOR Michel, 12, 225, 262

C

CAROLL Lewis, 169, 171, 179

CHIKHI Beida, 3

CHOMSKY Noam, 131

COLLOT Michel, 163, 165, 168

D

DIB Mohamed, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 28, 29, 30,
31, 39, 42, 47, 48, 57, 61, 64, 70, 80, 84, 95, 98,
115, 127, 163, 168, 170, 177, 180, 199, 201, 220,
233, 244, 245, 253, 255, 256, 257, 258, 261, 264,
266, 270, 277

DJEBAR Assia, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 14, 44, 45, 46, 47,
53, 57, 59, 60, 69, 70, 72, 88, 123, 127, 151, 163,
191, 193, 197, 202, 233, 244, 245, 255, 256, 257,
258, 261, 263, 264, 270

DULA-MANOURY, 11, 12, 227, 247, 250, 251

F

FOUCAULT Michel, 146, 147

FOURNIER Alain, 157, 159

FREUD Sigmund, 207, 209, 229, 253, 254

FROMENTIN Eugène, 47, 151, 152, 153

G

GREIMAS Algirdas-Julien, 127

GUITTON Jean, 55, 56

K

KHADDA Naget, 3, 7

KRISTEVA Julia, 2, 7, 8, 167, 177, 219, 220, 253,
254

L

LACAN Jacques, 253, 254

M

MANNONI Octave, 84, 196, 217, 218

MITTERAND Henri, 80, 91

N

NOWOTNA Magdalena, 128

P

PROUST Marcel, 2, 5, 6, 163, 166, 177, 219, 242,
243, 254

PUCELLE Jean, 40, 41, 67

R

RETIF Françoise, 79, 121, 185, 200

ROBBE-GRILLET Alain, 162, 163

ROUSSEAU Jean-Jacques, 4, 37

RYKNER Arnaud, 145, 193

S

SARTRE Jean-Paul, 25, 26, 27, 163, 183, 190, 241

V

VALERY Paul, 5, 24, 25, 27

VAN DEN HENVEL Pierre, 60, 216

VAREILLE Jean-Claude, 139

Y

YAGUELLO Marina, 131, 136, 170

Table des matières

INTRODUCTION	2
PARTIE I :	16
POUR UNE ANALYSE SPATIO-TEMPORELLE DES TEXTES : LA RELATION PERE/FILLE, OBJET DE LA NARRATION	16
Chapitre I : Analyse du temps.....	17
I-1- « Le temps dit et voilà » :	18
I-2- Le présent d'éternité, un temps désiré :	41
I-3- Les souvenirs au présent :	54
I-4- Le « moi profond » ou le temps psychologique :	64
Chapitre II : Analyse de l'espace.....	79
II-1- La maison :	80
II-1-1- Du lieu familial au lieu interdit :	80
II-1-2-La maison enchantée :	88
II-1-3- La maison abandonnée :	93
II-2- L'école :	97
II-2-1- De l'école française à l'école coranique :	97
II-2-2- L'école Cours Désir :	100
II-3- La campagne, le lieu de l'apaisement :	100
II-4- De la campagne du paradis au jardin d'Eden :	105
II-5- La reine du jardin :	108
II-6- L'écriture, jeu de l'éphémère :	111
II-7-Naissance d'une écriture :	126
PARTIE II :	138
LA RELATION PERE/FILLE, UNE MODALITE D'ECRITURE	138
Chapitre I : Le procès du sujet.....	141
I-1- Lyyli Belle « au pays du langage » :	142
I-2- Bavarder, c'est dire :	152
I-3- Le mot, expression du Même et de l'Autre :	161
I-4- Moi, le monde, et le langage :	169

Chapitre II : Le monde des objets	179
II-1- L'objet, le lieu de l'affect :	179
II-2- L'objet comme signe :	184
II-3- Mon objet est mon Autre :	199
II-4- L'objet enfoui :	208
II-5- L'Autre, un objet indispensable :	216
Chapitre III : Le monde du rêve.....	225
III-1- L'autre, c'est lui, c'est mon rêve :	225
III-2- Le rêve en partage :	239
III-3- L'avenir d'un rêve :	260
III-4- La loi du père, une loi assumée et redéfinie :	275
CONCLUSION.....	283
BIBLIOGRAPHIE.....	291
INDEX.....	300

Résumé

Dans le cadre de ce travail, nous nous sommes intéressée à l'étude de la relation père/fille dans quatre romans, *Neiges de marbre* et *l'Infante maure* de Mohamed Dib, *l'Amour, la fantasia* de Assia Djebar et enfin *les Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir. Notre but essentiel était de voir en quoi cette relation pouvait être considérée comme une modalité d'écriture, une modalité purement poétique.

Pour ce faire, nous avons choisi de proposer deux types d'analyse, une analyse de l'énoncé, dans laquelle nous considérons la relation père/fille comme une substance narrative, et une analyse de l'énonciation, dans laquelle nous considérons la relation père/fille comme une substance d'écriture. Nous avons donc divisé notre travail en deux parties. Dans la première partie, nous nous sommes appuyée sur deux composantes essentielles propres à la narratologie, le temps et l'espace. Nous avons proposé donc de diviser cette même partie en deux chapitres, « Analyse du temps » et « Analyse de l'espace ». Dans la deuxième partie, nous avons proposé trois chapitres, « Le procès du sujet », « Le monde des objets » et enfin « Le monde du rêve ». Ces trois étaient surtout centrés sur l'étude de l'écriture en tant que résultat d'un acte individuel d'utilisation de la langue. Nous avons pour objectif dans cette deuxième partie de rendre compte du rapport qui existe entre le sujet parlant et son texte.

A travers les deux parties et donc les cinq chapitres, notre intérêt était de dégager le rôle de la relation père/fille dans les quatre textes. Nous avons vu en effet comment chacun des trois écrivains, M. Dib, A. Djebar et S. de Beauvoir fait rencontrer les deux personnages, le père et la fille, pour faire d'eux un sujet unique en son genre. Il l'est parce qu'il est double et qu'il énonce une parole dédoublée. Une parole qui de ce fait paraît complexe dans la mesure où elle se présente autant comme une expression masculine qu'une expression féminine.

ملخص البحث

في إطار هذا البحث ركزنا اهتمامنا بدراسة العلاقة اب / ابنة في اربع روايات
Neiges de marbre et l'Infante maure (M. Dib), *l'Amour, la fantasia* (A. Djébar),
Mémoires d'une jeune fille rangée (S. de Beauvoir).

كان هدفنا الاساسى توضيح ما اذا كانت هذه العلاقة بمثابة منتج النص، منتج ادبي
خالص .

لكى نثبت هذه الفرضية اخترنا نموذجين للتحليل، يتمثل الأول فى التحليل السردى
اين نعتبر العلاقة اب / ابنة كمادة سردية و يتمثل الثانى فى تحليل الخطاب . و لهذا فقد
قسمنا بحثنا الى قسمين اساسيين، يتمثل الجزء الأول فى التحليل السردى و قد ارتائنا ان
نقسم هذا الجزء الأول الى فصلين : الفصل الأول يتطرق الى دراسة الزمن و الفصل الثانى
فيتطرق فيه الى دراسة المكان .

اما الجزء الثانى ففيه دراسة لخطاب النص و الذى جزاناه بدوره الى ثلاثة فصول،
اطلقنا على الأول عنوان «سيرالفرد» (s leè sujet ud proc) على الثانى «عالم
الأشياء» و اخيرا على الثالث «عالم الأحلام» .

كان الهدف من هاتين الدراستين التسليط الضوء على اهمية العلاقة اب / ابنة من جهة
على المستوى القصصى و من جهة اخرى على مستوى الأساليب القصصية اللتي تسيطر
على كتابة النصوص الأربعة .

لجوؤنا الى هتين الطريقتين قد مكننا بالفعل من الاستنتاج ان الدور الذى تحققه
العلاقة اب / ابنة مهم فى كتابة النص .

الكتاب الثلاث يسعون الى تقريب العلاقة بين الأب و الابنة اللذان يكونان فى الحقيقة
كيانا واحدا الا و هو منتج النص و قد لا يصدر من هذا الشخص كلاما واحدا و لكن
مضاعفا، كلاما يكون فى ان واحدا ذكوري و انثوي .

