



Université Mohamed Khider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et des Langues étrangères
Filière de Français

MÉMOIRE DE MASTER

Langue, littératures et cultures d'expression française

Présenté et soutenu par :

BOUTA OUARDA

ELEMENTS DU COSMOS ENTRE FRACTALITE SYMBOLIQUE ET CHAOS MYTHOLOGIQUE DANS *QUI SE SOUVIENT DE LA MER DE MOHAMMED DIB*

Jury :

Mr. GUERID Khaled	Dr	Université de Biskra	Président
Mme. GUETTAFI Sihem	MCB	Université de Biskra	Rapporteur
Mme. DJEROU Dounia	MAA	Université de Biskra	Examineur

Année universitaire : 2019/2020

Remerciements

LOUANGE à Allah, louange parfaite et bénie, de m'avoir accordée le privilège de pouvoir *lire*.

Quiconque ne remercie pas les gens, comme s'il ne remercie pas Dieu. Je tiens à remercier mes parents, les meilleurs des parents : *Bouta Abed El Hamid* et *Bouta Zineb*, que Dieu vous récompense pour chaque lettre que je lis, et vous accorde la longévité.

Je remercie, aussi, mon époux Bouta Adil, de m'avoir épaulée, encouragée, soutenue tout au long de mes études. Merci d'être toujours derrière moi.

Je tiens à remercier, également, tous mes enseignants : du Cheikh de la Zaouïa jusqu'à mes enseignants à l'université. Certains enseignants ont laissé en moi leurs empreintes, je voudrais citer : Bouzebayer Louisa, M. Boumaref Belkacem, M. Benzineb Mohammed Salah, M. Ben Fadhel Abd El Ali, Mme Hamel Nouel, Mme Achour Yasmine, M. Mohammed Djoudi, M. Mokhnache, Mme. Ghemri, Mme Djerou, M. Belaid, et les grands M. Guerid, Mme Guettafi et Mme Soltani Feyrouz.

Je voudrais vous remercier aux côtés de mes parents, celle que je nomme souvent : « *ma mère* » bien avant que je sois *son adoptive*, au fait, je suis son étudiante adoptive : merci infiniment, vous êtes une *grande dame, la porteuse de sentiment d'humanité en elle* : Mme Sihem Guettafi. Merci de m'avoir accordée la liberté durant ces six mois de travail, vos conseils m'ont permis d'évoluer. Merci de m'avoir orientée sans s'imposer, votre grandeur scientifique, votre intuition et votre bienveillance sont des qualités très précieuses, que je souhaite pour chaque étudiant de trouver auprès de son encadreur.

A l'encontre de ce remerciement, je tiens à m'excuser auprès des membres de jury d'avoir *trop rédigé*, vous allez me comprendre car c'est *Mohammed Dib*, de plus, *il raconte l'histoire de l'Algérie*.

Je tiens à remercier, aussi, mon encadreur en architecture Mr. Sakhraoui Nacer.

Tu es un fragment de mon âme, sans toi je ne sais comment elles auraient été ces cinq ans à l'université, je te remercie d'être ma meilleure amie : BOUTI AZIZA. Sans oublier mon autre belle amie Derradji Hayette (mami Rati).

Je remercie chaque personne, de près ou de loin, qui a cru en moi.

Dédicaces

Communément, les dédicaces sont le seul espace de subjectivité dans un travail de recherche, donc, je serai extrêmement subjective :

Pourquoi dédie-je mon modeste travail à mes chers, à mes parents ? Ils ne sont pas des français, ni francophones non plus, certes qu'ils vénèrent tous les deux le savoir mais : *au motif des séquelles de la colonisation ils n'ont pas pu terminer leur apprentissage*, néanmoins ils ne sont pas des illettrés.

Donc je dédie ce travail essentiellement à :

- Un soldat(s) français, nonchalant(s), qui a(ont) tué mon grand-père BOUTA AMAR par une nuit de la révolution algérienne.
- A toute forme de colonisation à travers le monde entier.
- En particulier, aux oppresseurs de la chère Palestine.

L'amour guérira par sa puissance les maux dont souffre l'humanité :

Aimez, pas plus que cela !

Sur l'autre rive, sous les ombres, je dédie mon travail :

- Aux nègres, opprimés, à travers le monde entier.
- Aux combattants,
- Aux non matérialistes.

Ce que l'homme réplique aux provocations indécentes du monde actuel, l'histoire le réalisera : souriez, la victoire vous viendra bon gré mal gré !

TABLE DES MATIERES

Remerciements

Dédicaces

INTRODUCTION 9

**CHAPITRE I. DE L'UNIVERS MYTHOLOGIQUE DE L'EAU A SA
FRACTALITE EN SYMBOLES DIBIENS 20**

I.1. Univers des mythes aquatiques 22

I.1.1. Le mythe de Narcisse : du narcissisme grec au narcissisme
philosophique 22

I.1.2. Mise en évidence du mythe de Narcisse dans Q.S.S.M. 24

I.1.2.1. Que pourrait ressusciter la Nymphe Nafissa dans un roman de
guerre ? 24

I.1.2.2. L'eau : du narcissisme idéalisant au narcissisme
cosmique anticolonial..... 26

I.1.2.3. Qui serait Narcisse dans le roman ? 30

I.2. Les récits coraniques..... 33

I.2.1. Récit de Moïse et de Pharaon raconté par le Coran..... 33

I.2.2. Mise en évidence du récit de Moïse dans Q.S.S.M..... 35

I.2.3. Récit de Noé et du déluge : récit raconté par le Coran..... 47

I.2.4. Mise en évidence du récit de Noé dans Q.S.S.M..... 48

I.3. Aura-t-elle fin, la fractalité symbolique de l'eau ? 52

I.3.1. Cumul des symboles issus des mythes..... 52

I.3.2. L'eau : élément plus que féminin..... 53

I.3.3. La mer : matrice et lait de la Nature..... 60

I.3.4. Rébellion de la mer..... 63

I.3.4.1. La ville de surface, espace tragique défendu du flux marin 63

I.3.4.2. Le reflux marin antidote des habitants..... 66

I.3.4.3. La déconstruction par le déluge : pour une reconstruction
postérieure 67

I.3.5. Rythme et rébellion de la mer : pour une histoire de l'Algérie	69
I.3.6. Le peuple, nouveau souverain de la révolution	74
CHAPITRE II. LE COSMOS PREND CONSISTANCE PAR LA TERRE, S'ENFLAMME PAR LE FEU	79
II.1. Univers des mythes terrestres.....	83
II.1.1. Version grecque du mythe du labyrinthe	83
II.1.2. Mise en évidence du mythe du labyrinthe dans Q.S.S.M.....	85
II.1.2.1. Habiter dans une ville labyrinthique	85
II.1.2.2. Le mythe au-delà de la conception labyrinthique.....	91
II.1.2.3. Le labyrinthe : une démystification du colonialisme.....	94
II.1.3. Les divergents mythes grecs de pétrification.....	99
II.1.4. Mise en évidence des mythes de pétrification dans Q.S.S.M.	102
II.1.5. Pourquoi la pétrification et non pas la mise à mort des habitants ?.	107
II.2. Récit coranique du feu	110
II.2.1. Récit d'Ibrahim raconté par le Coran.....	110
II.2.2. Mise en évidence du récit d'Ibrahim dans Q.S.S.M.....	112
II.3. Fractalité symbolique de la terre et du feu.....	118
II.3.1. Cumul des symboles issus des mythes	118
II.3.2. Fractalité symbolique de la Terre : renversement de la magie sur le magicien.....	119
II.3.2.1. La terre, matrice de la révolution	119
II.3.2.2. D'où vient la puissance de la pierre ?.....	122
II.3.2.3. Processus de pétrification.....	123
II.3.2.4. La pétrification, une demi-mort pour une vie ultérieure.....	125
II.3.2.5. Guernica, toile dibienne, écrite par la pierre	129
II.3.3. Fractalité symbolique de l'élément feu : un jeu d'ambivalence	131
II.3.3.1. Le feu n'est point un : la colonisation et la révolution	131
II.3.3.2. Nafissa, le feu ultra-vivifiant	137
II.3.3.3. Lorsque le soleil et les étoiles s'embarquent sur terre.....	138

CONCLUSION	145
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	156
ANNEXES.....	161
RESUME	163

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : récapitulation du mythe de Narcisse.	32
Tableau 2 : récapitulation du récit de Moïse.	46
Tableau 3 : récapitulation du récit de Noé.	51
Tableau 4 : récapitulation du mythe du labyrinthe.	98
Tableau 5 : récapitulation des mythes de pétrification.	109
Tableau 6 : récapitulation du récit d'Ibrahim.	117

INTRODUCTION

« Il semble qu'il y ait déjà des zones où la littérature se révèle comme une explosion du langage ». Gaston BACHELARD.

Le rapport entre la création du monde, qui précède toute création, et les mythes qui racontent la manière dont une entité est venue à l'existence, trouve son expression dans la cosmogonie, comme le note Mircea Eliade : « *c'est le mythe cosmogonique qui raconte comment le Cosmos est venu à l'existence¹* ». Ainsi, les mythes relatifs aux grandes cosmogonies : grecques, sumériennes, égyptiennes... ont traversé les âges à travers les différentes disciplines. Elles se reproduisent, également, dans des dynamiques mythiques portées par l'imagination.

Le Cosmos, du grec *kosmos* qui signifie Monde ou Univers, est défini par Mircea Eliade comme une création divine, c'est à dire une sortie des mains des Dieux : « *le Monde existe, il est là [...] il s'impose en tant que création, [...]. Cette œuvre divine garde toujours une transparence, elle dévoile spontanément les multiples aspects du sacré²* ». Le Monde reste de ce fait imprégné de sacralité, non seulement ses lieux mais aussi sa structure et ses phénomènes cosmiques.

Les mythologies évoquent notamment les premières cosmogonies et eschatologies³ comme un besoin d'organiser le réel et de guider la vie humaine face à tout moment de crise. Dans une formule sommaire, ce besoin est expliqué par Mircea Eliade : « *pour les primitif la fin du monde a déjà eu lieu, bien qu'elle doive se reproduire dans un avenir plus au moins éloigné⁴* ». Concernant la Création elle-même, quoique les hypothèses soient très nombreuses, la plus répandue prétend que la création des Eaux précède celle de la Terre, elles précèdent (Eaux) toute forme et supportent toute création. Une des images exemplaires de la Création est l'Ile qui soudainement se « manifeste » au milieu des flots. Il ajoute que : « *l'émergence répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle [...] le contact avec l'eau comporte toujours une régénération [...] parce que l'immersion fertilise le potentiel de la vie⁵* ».

¹ ELIADE, Mircea, *le sacré et le profane*, éd. Gallimard, Paris, 1965, p. 70.

² *Ibid.*, p. 111.

³ Etude des idées, doctrines théologiques ou philosophiques relatives à la destinée de l'Homme et la fin du monde.

⁴ ELIDIDE, Mircea, *aspects du mythe*, éd. Gallimard, Paris, 1963, p. 74.

⁵ ELIADE, Mircea, *le sacré et le profane*, *op. Cit.*, p. 113.

Ainsi, mythes et religions ont donné des réponses qui s'imposent soit par la croyance en une vérité révélée, soit par une stricte interprétation de ce que perçoivent les sens. Quant à la Fin du Monde, ou l'eschatologie, chez presque toutes les communautés primitives, les mythes des cataclysmes cosmiques sont extrêmement répandus. Ils mettent en scène, notamment, la fin du monde par le déluge, ou bien sa destruction par le feu. Ainsi la fin du monde serait de la même manière que sa création.

Les éléments du Cosmos, selon Empédocle, penseur grec, sont d'abord : la terre, l'eau, le feu, et l'air : « *C'est de ces éléments que provient tout ce qui a été, est et sera [...]. Ils sont toujours les mêmes et, circulant au travers les uns des autres, ils apparaissent sous des formes différentes, tant leurs échanges produisent de changements⁶* ». Il y a, donc, des matières originaires qui se sont mises en œuvre par leurs combinaisons, leurs recompositions et leurs éclatements ; sur lesquels les apparences se sont fondées pour prendre forme.

Ainsi, les théories des éléments du Cosmos ont traversé l'histoire. D'abord, Empédocle a considéré ces éléments comme des racines, et voyait en eux la suprême manifestation ontologique, il les a associés aux quatre humeurs : sang, flegme, bile noire et bile jaune, qui devaient constituer l'état de bien-être ; et il les a rattachés aux divinités mythologiques. Cependant, Platon les a reliés à des valeurs mathématiques. Quant à Aristote, les éléments du Cosmos sont uniquement *substancia*. En ajoutant le concept de forme à celui de matière, l'étude des éléments se trouvera donc en physique.

En revanche, pour la philosophie chinoise, transmise en Corée et au Japon, les éléments du Cosmos sont cinq éléments : le métal (l'élément minéral), le bois (l'élément végétal), l'eau (l'élément liquide), le feu (l'élément aérien) et la terre (l'élément solide de concrétisation). Ces cinq grands ensembles interdépendants sont appelés mouvements des rythmes naturels de la vie.

Concernant la pensée occidentale, selon le Cogito cartésien, les Éléments fonctionnent comme des aiguillons pour la pensée⁷. Ils sont, donc, liés à l'histoire spirituelle de l'humanité, et l'Homme s'est approprié leurs propriétés de façon matérielle et symbolique afin d'explorer son rapport contextuel à la Nature. Nietzsche

⁶ EMPEDOCLE, *De la Nature, les Penseurs grecs avant Socrate*, éd. Garnier Frères, Paris, 1964, p. 21.

⁷ DEGLISE-COSTE, Béatrice, *représentation du monde et symbolique élémentaire*, thèse de doctorat, université de Bourgogne, 2013, p. 17.

a, à plusieurs reprises, comparé l'art dionysiaque à une marée. Il a revalorisé les représentations spatiales des Eléments comme symboliques. Chez Bachelard, ils sont : « ... les hormones de l'imagination. Ils mettent en action des groupes d'images. Ils aident à l'assimilation du réel dispersé dans ses formes. Par eux s'effectuent les grandes synthèses qui donnent des caractères un peu réguliers à l'imaginaire⁸ ». Les études de Bachelard, concernant ces éléments, sont très célèbres dans les différentes disciplines, rassemblées en deux essais sur la terre, deux essais sur le feu, un essai sur l'air, et un essai sur l'eau⁹.

D'ailleurs, la naissance, unie, de la science et de la philosophie conserva l'alliance entre les Eléments matériels et les théories visant à expliquer les « premiers principes et les premières causes¹⁰ », jusqu'à l'apparition de la méthode expérimentale et le développement des sciences positives, qui marquèrent la fin de l'ère explicative basée sur les Eléments, et le glissement de celle-ci vers un conditionnement symbolique, métaphorique, imaginaire et interprétatif. Ils vont, donc, prendre le statut d'images. Ainsi, ils apparaissent en filigrane comme symboles d'une lecture sage de la nature où les Eléments manifestes (terre, eau, bois) se distinguent des Eléments occultes (air et feu), et là Tchouang prétend que : « Cachez l'univers dans l'univers, il ne pourra disparaître¹¹ ».

De la sorte, il est intéressant de signaler que la littérature puise dans cet univers foisonnant des éléments du Cosmos, la littérature de jeunesse notamment : par exemple, pour partir à la conquête de la pierre philosophale, les alchimistes s'appuient sur la lutte entre les éléments du Cosmos. En effet, ces éléments inspirent un grand nombre d'écrivains, des romans comme *l'océan dans la main*, *la robe du feu*, *l'attachement à la terre*, *une expérience autour de l'air* ont vu le jour ; dont Jules Verne est le romancier visionnaire de ces Eléments. Par conséquent, plusieurs nominations deviennent « une mode » en littérature : le roman du feu, le texte aquatique, le poète de l'eau etc.

Cette inspiration d'ordre cosmique n'est, évidemment, pas la seule. En effet, la réécriture mythique est, elle aussi, un socle du texte littéraire. Le créateur de ce dernier,

⁸ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes (Essai sur l'imagination du mouvement)*, éd. José Corti, Paris, 1990, p. 21.

⁹ Les intitulés des essais sont présentés dans les références bibliographiques.

¹⁰ Chez Aristote, connu pour avoir établi les premiers fondements de la philosophie de la nature, la philosophie est également une science, la science des premiers principes et des premières causes de l'existence de l'Univers.

¹¹ TCHOUANG, Tseu, *Le Rêve du papillon*, éd. Albin Michel, Paris, 2002, p. 61.

en réécrivant le mythe, il lui donne une dimension nouvelle pour qu'il devienne un mythe littéraire, en lien avec l'extratextuel : le contexte de production et les désirs de l'écrivain. Par-là, cette réécriture opère une continuité, une évolution ou une coupure avec la version première du mythe. Le mythe en littérature s'est transformé, alors, en un récit pour s'interroger.

Dans la présente étude, nous allons étudier les éléments du Cosmos : l'eau, la terre et le feu. Leur étude sera faite, essentiellement, en deux volets : le premier concernera leur rattachement aux mythes et aux mythologies. Autrement dit, les mythes dont le pivot est l'un des éléments du Cosmos. De la sorte, nous allons élucider les réécritures mythiques dont l'apanage principal est le chaos : un chaos mythologique, qui installe au sein du mythe originaire du désordre, du paradoxe, de la confusion voire d'alogique.

Le deuxième volet portera sur la symbolique de ces éléments du cosmos. Si le symbole est universel, c'est-à-dire chaque collectivité possède ses symboles, il trouve ses origines chez les grecs. En effet, le symbole est du mot *symbolon*, qui désigne, en grec, un tesson de poterie. Le symbole est un signe qui rassemble un fragment de terre-cuite dont la brisure rejoint celle d'un autre tesson. Il est « *un signe de reconnaissance*¹² ». Alors, le symbole apparaît incontestable, il est de l'ordre de l'évidence et du sacré. Quant à la symbolique, elle est une science du social, en même temps et autant que du sacré. Pierre Borgeaud signale que : « *Par « symbolique » ou fonction symbolique, on peut donc désigner une dimension très réelle de l'existence, dont il est nécessaire de tenir compte à côté du biologique ou de l'économique*¹³ ».

Dans cette étude, nous allons mettre en lumière la fractalité symbolique. Le concept de « fractalité » vient de la racine latine « fractus » qui signifie « briser ». Cette brisure renvoie nécessairement à plusieurs fragments. Le fragment, quant à lui, connote l'éclatement, la scission, l'incomplétude mais s'inscrit dans un ensemble unitaire, Samoyault explique : « *un tout peut être constitué d'une co-présence des fragments, sans qu'on ait besoin d'en faire la somme*¹⁴ ». La fractalité est, donc, une figure qui représente à la fois une

¹² BORGEAUD, Philippe, *exercices de mythologie*, éd. Labor et Fides, Genève, 2004, p. 24.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ SAMOYAULT, Tiphaine, *Excès du roman*, éd. Maurice Nadeau, Paris, 1999, p. 172.

complétude inachevée et une incomplétude achevée. Les concepts du chaos mythologique et de la fractalité symbolique, seront appliqués sur le roman *Qui se souvient de la mer* de l'écrivain Algérien Mohammed DIB, où il a puisé dans l'univers des éléments du Cosmos.

Dib naît le 21 juillet 1920 à Tlemcen où il fait des études primaires et secondaires en français. Il exerce ensuite différents métiers et devient membre du parti communiste algérien : le PCA. Le parcours de l'écrivain, à travers sa production scripturale, est révélateur de sens par le changement de la forme et du contenu de ses textes. Il est mort chez lui, à La Celle Saint-Cloud, le 2 mai 2003.

Le choix du corpus de notre étude est né, au fait, lors d'une étude antérieure du roman *Le sommeil d'Eve* de M. Dib. Ainsi, la volonté d'approfondir notre connaissance sur cet écrivain, notamment son texte surréaliste, qui voit le jour avec le roman *Qui se souvient de la mer*, d'une part. Et d'une autre part, la volonté de lui rendre hommage vu la grandiosité de sa production scripturale et la subtilité de sa plume ; nous ont poussés à choisir son texte : *Qui se souvient de la mer* comme corpus de notre étude. Ce roman opère une rupture catégorique avec l'esthétique réaliste, pour qu'il devienne une interrogation sur le Sujet par l'investissement non seulement du surréalisme, mais aussi du symbolisme.

Qui se souvient de la mer (Q.S.S.M.), le corpus de la présente étude, publié en 1961, peut se résumer ainsi : un narrateur raconte le pré-cataclysme, qui, par la suite, s'est abattu sur sa ville innommée et située au bord de la mer. La ville alors se désagrège et les habitants, pourchassés, anéantis par des monstres (les minotaures, les momies, phénix ...), se pétrifient littéralement en pierre et parfois disparaissent à jamais. Certains d'eux s'enfuient vers la clandestinité de la ville de sous-sol, à partir d'où sont perpétrés des attentats contre les nouvelles constructions qui se propagent dans la ville, avant que la mer ne submerge toute la ville. En fait, l'histoire pourrait se réduire ainsi : l'horreur de la guerre dans une ville d'Algérie à la manière de *Guernica* de Picasso, comme le dit Mohammed Dib : « *J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires mais ailleurs (...). Revenons encore à Guernica : pas un élément*

réaliste dans ce tableau - ni sang ni cadavre - et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur. Picasso a fixé des cauchemars sur sa toile...¹⁵».

Il est à noter, que ce roman s'inscrit dans le courant surréaliste et exploite le genre fantastique ainsi que celui de la science-fiction. Le surréalisme, selon son fondateur André Breton est :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie¹⁶.

Par Q.S.S.M., Mohammed Dib condamne la stérilité du réalisme en prônant la fertilité du surréalisme, Charles Bonn déclare que : « *La postface de Qui se souvient de la mer peut être lue à cet égard comme une sorte de semi condamnation du réalisme, impuissant à rendre la vraie dimension de l'horreur¹⁷* ». Quant aux genres littéraires, le fantastique est un genre où l'incertitude et l'hésitation doivent être ressenties par le lecteur, à travers les personnages et les événements, Tzevtan Todorov l'explique comme suit :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude [...] c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹⁸.

Le deuxième genre est la science-fiction. La définition la plus simple de ce genre selon John Campbell, écrivain américain et rédacteur en chef de magazines de science-

¹⁵ DIB, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, réédition Minos La différence, Paris, 2007, postface pp. 218-219.

¹⁶ BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, éd. Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1962, p. 18.

¹⁷ BONN, Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, éd. Entreprise nationale du livre, Alger, 1988, p. introduction générale.

¹⁸ TODOROV, Tzevtan, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 29.

fiction : « *La science-fiction n'est pas autre chose que des rêves mis par écrit. La science-fiction est constituée des espoirs, des rêves et des craintes (car certains rêves sont des cauchemars) d'une société fondée sur la technologie*¹⁹ ». Sa présence est d'ailleurs éclairée par Mohammed Dib dans la postface du roman, où il fait remarquer à ses lecteurs qu'il n'est pas étonnant d'y trouver un ton qui rappelle par instants celui des romans de science-fiction. Néanmoins, il ajoute qu'il n'avait jamais lu de romans de cette littérature, et que la rencontre avec elle, survient de manière fortuite.

Dans Q.S.S.M., Dib, ne s'adonne point à la description fidèle de la réalité de la colonisation : « *l'enfer de banalité*²⁰ », mais à une écriture dont les lectures de l'évènement historique et ses séquelles sur l'être algérien devraient être profondes. Ainsi, Dib, relate l'histoire de la colonisation en s'usant d'un scénario apocalyptique, comme il est déclaré par le narrateur du roman : « ... *la ville était morte, les habitants restant dressés au milieu des ruines tels des arbres desséchés, dans l'attitude où le cataclysme les avait surpris* » (Q.S.S.M., p.216). Cela nous a conduits à élaborer la problématique suivante : L'alliance entre des mythologies en chaos et des symboles en fractalité, dissimulés sous les éléments du Cosmos, pourrait-elle représenter, par un témoignage apocalyptique, la réalité de la guerre en Algérie durant la colonisation ?

Pour y répondre, nous avons élaboré deux hypothèses. La première est : l'horreur de la guerre et la réalité cauchemardesque que vivent les personnages permettraient à Dib de fertiliser les diverses symboliques des éléments du Cosmos. La deuxième est : la version apocalyptique de la réalité coloniale ressusciterait au sein du texte de nombreuses figures mythiques mises en chaos.

Notre travail se propose, donc, de mettre en lumière les symboles et les mythes issus des êtres et du monde qui l'entoure, et les rattacher à la réalité coloniale qu'a vécue l'Algérie. Cet objectif sera fondé sur la force de « *l'imagination matérielle*²¹ » de la matière, à savoir : l'eau, la terre et le feu. Là, il est à noter que Gaston Bachelard oppose l'imagination formelle qui ne voit pas la profondeur des images, à l'imagination matérielle qui puise dans la matière, la substance. Chaque rêverie et, par conséquent,

¹⁹ Note de lecture.

²⁰ BONN, Charles, *op. Cit.*, p. 52.

²¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 12.

chaque type d'imagination seraient imprégnés d'une matière, c'est à dire d'un élément : « *Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes très différents. Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté [...] Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel*²² ».

Afin de pouvoir valider les hypothèses annoncées, notre étude va se baser sur la méthode analytique afin d'examiner et de décortiquer le contenu du corpus, en recourant, simultanément, à une approche fondamentalement éclectique. Cette approche inclue en elle, d'abord, l'approche thématique, vu que notre étude prend appui sur l'étude de contenu relatif à : l'eau, la feu et la terre dans le corpus. Cette approche fondée par Gaston Bachelard postule que : « *Si tous les contenus d'un texte sont a priori égaux, les analyses thématiques privilégient généralement les « grands thèmes », nécessairement récurrents d'une œuvre à une autre, ou alors les « petits thèmes » qui sont connectés, plus ou moins directement, avec les grands thèmes de l'œuvre ou mieux de la littérature*²³ ».

La deuxième sera l'approche mythocritique, en se référant aux travaux de Mircea Eliade, Gilbert. Durand, Gaston Bachelard et Philippe Borgeaud, afin de mettre en lumière les mythes qui se dissimulent derrière le récit évident, comme le note Louis Hébert :

*[...] la mythocritique peut être entendue comme l'étude des relations entre mythe et littérature [...] Dans l'analyse d'un texte littéraire particulier, la mythocritique repère les mythèmes, qui peuvent être plus ou moins explicites ou implicites, directs ou indirects. L'opération d'analyse consiste pour l'essentiel en un appariement : des éléments du contenu du texte sont appariés à des éléments constitutifs d'un mythe donné*²⁴.

A ce même point, nous signalons que durant notre étude nous tiendrons à distinguer entre les récits mythiques dont regorge le roman et dont les définitions s'accordent dans leur majorité sur le fait que le mythe est un mensonge qui explique une réalité quelle qu'elle soit ; et les récits coraniques, cités essentiellement dans le Sacré Coran, pour qui la reconnaissance de la véridicité des récits demeure incontestable.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ HEBERT, Louis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, version numéro 5.7, 2013, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

La troisième approche, comme l'exige pareilles études symboliques, sera l'approche symbolique. Elle nous accordera le privilège de pouvoir interpréter ce qui est sous-jacent, derrière l'apparence évidente des éléments du Cosmos. Ces derniers émergent perpétuellement dans le roman comme symboles. Ils opèrent, le plus souvent, un enchevêtrement avec les mythes, avec l'époque historique que vivait l'Algérie ainsi qu'avec la nature et le faire des personnages du récit. Quoique cette approche soit ouverte et vaste, et quoiqu'elle n'ait pas une base théorique propre à elle, car elle puise dans d'autres approches : thématique, mythocritique, ..., nous nous baserons dans le déchiffrement des symboles, essentiellement, sur le Sacré Coran et les essais du philosophe Gaston Bachelard et les dictionnaires des symboles.

Sous la même approche, nous ferons appel à l'étude onomastique, qui se présente comme une réflexion sur les noms propres. Selon, là encore, Louis Hébert, elle est : « *l'étude des noms propres. L'onomastique littéraire s'intéresse à la nature [...], aux fonctions, aux modalités (notamment : apparition, maintien ou transformation, disparition des noms propres), causes et effets de la présence des noms propres dans une œuvre littéraire donnée ...*²⁵ ». Elle tend, par conséquent, à nous renseigner sur les histoires des époques voire les plus reculées. Le recourt à cette approche vient du fait que certains anthroponymes prennent dans le roman une dimension plus que lexicologique. Leurs déchiffrements seront des clés de leurs encrages mythologiques et par la suite de leurs symboliques.

La quatrième approche sera l'approche sociocritique, fondée par Claude Duchet. Elle s'emploie aussi par les expressions « sociologie de la littérature », « sociologie littéraire » etc. Au sens le plus large, elle englobe toutes les relations entre sociologie et littérature. Selon Louis Hébert : « *La sociologie de la littérature s'intéresse en particulier à trois grands phénomènes sociaux : les classes sociales, les institutions sociales et les idéologies [...] Ceux-ci sont envisagés en tant qu'ils déterminent, comme cause ou condition, le texte littéraire analysé et/ou s'y reflètent plus ou moins directement (jusqu'à l'absence de reflet ou au reflet par la négative), plus ou moins explicitement*²⁶ ».

Cette approche épouse plusieurs perspectives ; néanmoins, celle qui nous intéresse est la perspective qui s'attache à dégager et à caractériser la société du texte,

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

afin de construire, dans une étape ultérieure, un pont vers la société véritable, celle de la société algérienne durant la colonisation. Le recours à cette approche vise, également, à aller au-delà du surréalisme du roman ; autrement dit, découvrir la réalité historique dissimulée derrière le scénario apocalyptique, le fantastique et la science-fiction.

Ce faisant, notre travail sera structuré en deux chapitres. Le premier, intitulé « De l'univers mythologique de l'eau à sa fractalité en symboles dibiens », sera consacré entièrement à l'élément agile et insaisissable : l'eau, au motif du foisonnement des mythes, des récits coraniques et des interprétations symboliques que contient le corpus d'étude. Il sera développé en trois sections. La première exploite les mythes aquatiques et leurs différentes dimensions, la deuxième exploite les récits coraniques, et la troisième met en lumière la multitude des symboles véhiculés par l'eau et leur relation avec l'histoire de l'Algérie.

Le deuxième chapitre, intitulé « Le cosmos prend consistance par la terre, s'enflamme par le feu », sera consacré au deux autres éléments : la terre et le feu. Il sera structuré en trois sections. Dans la première, nous allons analyser les mythes qui se rapportent à la terre et leurs dimensions distinctes. Dans la deuxième section, nous allons analyser les récits coraniques relatifs au feu. Ce choix n'est pas arbitraire, car les mythes relatifs au feu figurent très timidement dans le roman, de même pour les récits coraniques relatifs à la terre. Enfin, la troisième section sera scindée en deux sous-sections, la première porte sur le déchiffrement des symboles de la terre, et la deuxième sur ceux du feu. Notre travail sera clôturé par une conclusion dans laquelle, nous allons récapituler ce que révélera l'analyse, afin de confirmer ou infirmer nos hypothèses.

CHAPITRE I
DE L'UNIVERS MYTHOLOGIQUE
DE L'EAU A SA FRACTALITE EN
SYMBOLES DIBIENS

I. DE L'UNIVERS MYTHOLOGIQUE DE L'EAU A SA FRACTALITE EN SYMBOLES DIBIENS

« ... et, comme aux temps anciens, tu pourrais dormir dans la mer ». Paul Éluard.

L'eau, organe vivant de la nature, suit son cours de la pluie à la source et de la source à l'océan, sous-forme de fleuves, mers, océans, lacs, nappes phréatiques, ruisseaux, bassins... Elle est l'élément de phénomènes coulants, l'élément végétant, l'élément lustrant et, uniment, le corps des larmes. L'eau est, scientifiquement, définie comme étant une substance sans forme, sans odeur et incolore. En revanche, l'alchimiste Malouin affirme que : « *L'eau est le liquide le plus parfait*²⁷ ».

Cette Affirmation, sans preuve, montre bien que la simplicité de l'eau lui redonne, par la suite, toute forme et toute couleur : l'eau épouse parfaitement le volume de son contenant et en prend la couleur quels qu'ils soient. Mais surtout, elle est particulière par sa propriété de surface naturellement miroitante, de laquelle elle deviendrait le monde lui-même. Ces caractéristiques multiples donnent naissance aux eaux claires ou sombres, douces ou violentes, vitales ou mortelles, apaisantes ou effrayantes. Cette panoplie d'attributs aquatiques engendre chez l'Homme des images tant collectives qu'individuelles, fertilisant l'activité créatrice chez l'homme-créateur, à travers les âges.

Ces caractéristiques paradoxales enveloppent l'eau, étrangement, de séduction et d'amusement. Par conséquent, elle nourrit, le plus souvent, l'imaginaire des littéraires et des sculpteurs par ses jeux superficiels et profonds, aussi bien par ses jeux de transformations : nuage, pluie, grêle. Appelés par cette inspiration aquatique, ces créateurs font de l'eau l'ornement de leurs paysages, et c'est par elle que leurs rêves prennent substance et réalité. Certes, l'eau est connue en tant qu'élément féminin et uniforme, élément constant et simple, quitte à être monotone ; cela dit une lecture symbolique originale ne sera pas exclue, quoiqu'elle reste une tâche difficile. Autrement dit, si l'eau est taxée de féminité depuis le vieil âge, qu'est ce qui a séduit les créateurs pour que l'eau soit recréée singulièrement dans leurs œuvres ?

²⁷ MALOUIN, Paul-Jacques, cité par BACHELARD, Gaston, *l'eau et les rêves*, op. Cit., p. 115.

L'axe de ce chapitre, portant sur l'Eau, est donc une lecture de la singularité de cette substance dans *Qui se souvient de la mer* de M. Dib : en commençant par l'exploitation du monde mythique qui se rapporte à cet élément, précisément celui de Narcisse. Notant que le roman en contient d'autres à l'instar du mythe de la Sirène, du mythe d'Ophélie et du mythe des Nymphes ... Nous justifions ce choix par la domination du mythe de Narcisse sur les autres mythes marquant timidement leur présence ; ainsi que la convergence de celui-ci vers l'objectif de notre étude.

Puis, nous allons analyser deux récits coraniques apparents dans le roman : celui de Noé et celui de Moïse. Après, nous clôturerons le chapitre par le déchiffrement des divers symboles qui s'ordonnent et se désordonnent dans le corpus : des mythes aux symboles et de l'unité matérielle à la fractalité symbolique. Chaque lecture expliquera la manière dont ce symbole mutera dans une suite de représentations cauchemardesques ou rêveuses. Enfin, ces symboles évidents, parfois profonds, significatifs, voire tenaces ainsi que la nature de leur support aquatique, seront analysés en fonction de leur apport au roman à leur rapport au réel.

I.1. Univers des mythes aquatiques

I.1.1. Le mythe de Narcisse : du narcissisme grec au narcissisme philosophique

Selon *Le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Narcisse est un jeune chasseur, fils du dieu-fleuve Céphise et de la Nympe Liriopé, d'une beauté éclatante mais insensible aux sentiments d'amour qu'il inspire. Parmi ses amoureuses se trouve la nymphe Écho, tellement bavarde qu'elle retient l'attention d'Héra, pour la détourner des ébats de Zeus avec les autres nymphes. Héra s'est cruellement vengée d'Echo, en la rendant incapable de se servir de sa voix que pour répéter servilement les derniers mots qu'elle entend.

Echo, follement amoureuse de Narcisse, le suivait dans la profondeur de la forêt, dévorée du désir de lui adresser la parole, incapable de lui parler la première. En se cachant, elle n'avait qu'à répéter les derniers mots qu'il prononçait. Cependant, elle se précipita pour l'embrasser impatiemment ; mais Narcisse la repoussa brutalement.

Echo et ses sœurs Nymphes, blessées, ont adressé aux Dieux une prière : « *Que celui-là qui n'aime aucun autre s'éprenne de lui-même !*²⁸ ». Némésis, divinité primitive de l'Attique, se chargera de mener ce vœu à bien.

Un jour, Némésis, au cours d'une chasse à Thespie, poussa le jeune homme à se désaltérer dans une fontaine. Il y a aperçu une image reflétée : dans la version d'Ovide, il s'agit du visage de sa sœur jumelle morte et qu'il aimait follement ; il la contemple pour ne pas perdre le souvenir de son image. Tandis que dans la version de Pausanias, il s'agit de son propre visage. Narcisse, épris d'amour pour ce visage que lui renvoyaient les ondes et qu'il ne pouvait atteindre, incapable de s'en détacher, il en oublia de boire et de manger, prenant racine au bord de la fontaine. Narcisse se transforma en la fleur qui porte son nom. La fontaine est nommée Narcisse et la roche, d'où elle sourdait, formait un Echo.

Le mythe, dans sa première interprétation, selon *Le dictionnaire philosophique*, est le symbole de l'égoïsme : « *L'amour, non de soi, mais de son image : Narcisse, incapable de la posséder, incapable d'aimer autre chose, finit par en mourir. C'est la version spéculaire de l'amour-propre, et un autre piège. On n'en sort que par l'amour vrai, qui n'a que faire des images*²⁹ ». La fleur dont Narcisse est sujet de métamorphose, ainsi que celle de Déméter (déesse de Blé et de la Moisson), dans les cultes infernaux sont implantées sur les tombeaux : « *elles symbolisent l'engourdissement de la mort, mais d'une mort qui n'est peut-être qu'un sommeil*³⁰ ». Toutefois, les lectures de ce mythe ont connu une évolution surprenante à travers les époques. Dans notre analyse, nous nous basons, à côté du mythe, sur le narcissisme philosophique développé par la vision bachelardienne et qui regroupe deux concepts : celui du narcissisme idéalisant et celui du narcissisme cosmique.

La présence du mythe de Narcisse dans Q.S.S.M. n'est pas patente ; de prime à bord quels atouts auraient séduit Dib pour réécrire un mythe chargé d'égoïsme et de vanité dans un moment de guerre et comment s'en servir ? A vrai dire les éléments qui décalquent ce mythe sont nombreux, mais désordonnés, quitte à dévier le cheminement connu du mythe.

²⁸ https://duguesclin.free.fr/Mythologie_grecque/page/fleur.htm consulté le 5/02/2019.

²⁹ COMTE-SPONVILLE, André, *Dictionnaire philosophique*, éd. Puf, Paris, 2001, p. 619.

³⁰ CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *DICIONNAIRE DES SYMBOLES. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, éd. Robert Laffont Jupiter, Paris, 1982, p. 659.

I.1.2. Mise en évidence du mythe de Narcisse dans Q.S.S.M.

I.1.2.1. Que pourrait ressusciter la Nymphé Nafissa dans un roman de guerre ?

L'élément le plus puissant est la manière dont le narrateur décrit, constamment, sa femme. Le portrait physique qu'il lui peint correspond à celui des Nymphes. Ces divinités féminines, selon *Le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, nées de la pluie que fait tomber Zeus, qui rejaillit en sources et leur donne vie. Elles peuplent notamment la mer, douées de rare beauté, représentées nues ou à demi vêtues. Les nymphes se mêlent également à l'humidité de l'air et de l'eau, filent et chantent sur les ondes, dotées de pouvoir de prédire : « *les nymphes aiment prophétiser...³¹* ».

Nafissa est, le plus souvent, qualifiée par des adjectifs et des attributs propres à l'eau, entre autres l'humidité de sa voix, sa blancheur, la souplesse de ses mouvements... Aussi, ce personnage est exceptionnellement doté des pouvoirs de marcher sur des eaux sans qu'elles s'agitent, et d'en émerger perpétuellement, notamment sur ces eaux claires et non violentes : « *D'un bras, je me couvris les yeux, et elle, ses cheveux enroulés en torsades autour de la taille, circula dans la grotte sans troubler de ses pieds nus le visage de l'eau apparue à la dérobée* » (Q.S.S.M., p.46), ce qui est, selon la mythologie grecque, caractéristique essentielle des Nymphes. La mise en évidence de la beauté de la torsade de la chevelure de Nafissa est renforcée par la blancheur éclatante dont elle jouit : « *Je contemplais avec étonnement mêlé de souffrance son beau visage...* » (Q.S.S.M., p.141). Ses traits, sont similaires aux traits de beauté singulière des Nymphes.

La vie marine des Nymphes est typiquement la caractéristique majeure de Nafissa. En effet, l'eau elle-même est devenue sa substance inhérente ; son apparition ou son arrivée sont accompagnées fréquemment par l'émergence à la dérobée de l'eau, comme le note l'extrait précédent, en signalant qu'elle est le seul personnage dans Q.S.S.M. qui, lors de son apparition, une certaine humidité s'installe dans l'espace : « *Je me la représentais de cette longue chevelure noire, imprégnée de l'humidité marine qui attisait sa blancheur. L'éclat qu'elle répandait, berce mon corps, dissous mon ombre..., s'épanouissait dans la*

³¹ JOEL, Schmidt, *Larousse Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Club France loisirs, Paris, 2001, p. 137.

sauvage stupéfaction de midi » (Q.S.S.M., p.46). Elle est apparentée, alors, solidement à l'eau au point où elle est devenue sa voix même : « *La voix de Nafissa me couvrit de son eau, me berça* » (Q.S.S.M., p.49). L'évolution du récit dévoile expressément que Nafissa est un être marin plus que terrestre : elle vit dans l'eau, se nourrit de l'eau et meurt dans l'eau.

L'autre trait que le narrateur, sans répit, répète est celui de la nudité féminine. Ce caractère est inhérent aux Nymphes, selon la mythologie grecque. Cependant, dans Q.S.S.M., la nudité de Nafissa bien qu'elle soit décrite de son mari, elle reste loin du désir malfaisant. Il est bien évident que sa description physique vêtue d'une innocence immaculée : « *Nafissa eut à cet instant quelque chose d'incroyablement enfantin, et je désirais contempler son corps nu : pas une fois elle ne s'était dévêtue devant moi. Mais pour rien au monde elle n'aurait accepté que je la vois ainsi* » (Q.S.S.M., p.51).

Cette réserve à l'égard du dévoilement du corps de la femme n'est pas une caractéristique singulière de Dib, mais de plusieurs écrivains algériens de littérature francophone³². Car à cette époque, la femme était la protectrice de la culture et de l'identité et le garant de sa transmission aux générations futures. A cet effet, elle est visée pour un objectif de déroutement et de fragmentation de la société algérienne ce qui facilitera l'assimilation de celle-ci.

De la sorte, le rôle que joue Nafissa dans le récit est honorable à l'égard de la femme algérienne en tant qu'acteur actif durant la colonisation. Nafissa n'est pas la femme qui protège uniquement ses enfants chez elle, mais celle qui protège la ville de surface toute entière³³. Au-delà, de cette protection, elle est dotée de préscience et de clairvoyances frappantes : « *La sérénité que je relève chez Nafissa, n'est probablement due qu'à cette préscience* » (Q.S.S.M., p.138).

Ces deux caractéristiques lui ont permise de prophétiser les cataclysmes qui s'abattront sur la ville et de préparer son mari à un destin héroïque : celui de rejoindre la ville de sous-sol. Effectivement, vers la fin du récit, le narrateur a réussi à y arriver

³² Cet évènement est mis en lumière par Fanon Frantz dans son ouvrage *L'an V de la révolution*, où il a traité la valeur de la voile de la femme durant la colonisation ; connu aussi par son écrit *l'Algérie se dévoile*, où il a évoqué le fantasme colonial concernant le porte du voile, la femme civilisée, la femme et son émancipation...

³³ Nous reviendrons sur le rôle de Nafissa dans les éléments suivants.

avant que la ville de surface ne soit noyée. Cette tâche de Nafissa est symétrique à celle des Nymphes de la mythologie grecque qui, selon *Le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, se distinguent par le fait que : « ... elles sont capables d'inspirer aux hommes qui goûtent l'eau sacrée de leurs sources de nobles pensées et le désir d'accomplir de grands exploits³⁴ ».

Si Nafissa est la Nympe du récit, l'amour qu'elle éprouve à l'égard de son mari sera de pair à celui que porte la Nympe Echo pour Narcisse. Effectivement, le narrateur confesse, au lecteur, cet amour qui se manifeste sous maints actes que sa femme accomplit, entre autres : en lui ramenant le déjeuner ou le dîner, en riant avec lui, son expression rayonnante, en étant toujours présente pour le consoler, d'éteindre ses peurs et de vaincre ses appréhensions. Cet amour s'accroît quand Nafissa, métamorphosée en une roue de feu, embrasse son mari, lui redonnant vie et le sauvant du sort de pétrification.

Toutefois, il atteint son apogée, dans une scène remplie de sentiment amoureux, quand sa femme, avant sa disparition à jamais, lui apporte une rose scintillante de couleur rouge : « ...elle me donna la rose et un verre de café noir. Je me mis à boire le café et gardai la fleur à la main... » (Q.S.S.M., p.192). Cette rose symbolise leur unification et leur amour éternel ; car malgré l'aspect éphémère des roses, celle-là a perduré après la mort de Nafissa.

I.1.2.2. L'eau : du narcissisme idéalisant au narcissisme cosmique anticolonial

Selon Gaston Bachelard : « *Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité*³⁵ ». Narcisse, en se contemplant dans l'eau, se sent naturellement doublé, ainsi, près de la fontaine, prend naissance : le narcissisme idéalisant³⁶ où le narcissisme n'est plus une névrose, ni une sublimation contre l'instinct ; mais plutôt une sublimation pour un idéal. Ce narcissisme réalise la sublimation de la caresse virtuelle qui devient après une composante de l'hydromancie³⁷. Cette double vue que l'eau

³⁴ JOEL, Schmidt, *op. Cit.*, p. 137.

³⁵ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, op. Cit.*, p. 37.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Divination par le moyen de l'eau.

réfléchit montre le double de la personne qui cherche l'achèvement. A la contemplation de son soi-même, la propre image est le centre du monde : « *Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image*³⁸ ». Par conséquent, Narcisse n'est plus seul, l'univers se reflète à travers lui, l'enveloppant en retour. Cette perspective va de pair avec celle de Joachim Gasquet qui souligne que : « *Le monde est un immense Narcisse en train de se penser*³⁹ ».

Ainsi, devant ce monde calme reflété, un dialogue philosophique, sans fin, est né : « *Je suis beau parce que la nature est belle, la nature est belle parce que je suis beau*⁴⁰ ». Alors, le narcissisme généralisé transforme tous les êtres en fleurs et donne à toutes les fleurs la conscience de leur beauté. Par une délicatesse ambiguë, l'égoïsme s'use, et se voue au narcissisme naturel plus humble et tranquille : « *Il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux : l'eau sert à naturaliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation*⁴¹ ».

L'essence de ce narcissisme, vu par Bachelard, montre que l'émergence des eaux dans la ville de surface reflète le Cosmos, mais à l'envers, où le germe de pancalisme⁴² s'est métamorphosé dès la première contemplation des eaux, et à chaque fois qu'elles apparaissent dans la ville ou dans la chambre du narrateur. Cette métamorphose remonte aux deux aspects que prennent les eaux dans Q.S.S.M., aspects paradoxaux en apparence, identiques en profondeur.

Donnons d'abord la fonction dominante de l'eau dans le récit. Visiblement, Dib opère une anthropomorphisation de la mer en lui attribuant une qualité de l'être vivant mais laquelle ? Il semble que Dib a créé la mer pour qu'elle soit l'appareil à regarder de la ville : « *La mer se livre toujours à ses yeux...* » (Q.S.S.M., p.201) ; elle veille à ce qui se passe : « *La mer arriva directement à la maison, pénétra dans la cour, m'entoura les pieds, abandonnant sa réserve. Elle me surveillait déjà depuis un moment...* » (Q.S.S.M., p.195), « *...la mer autour d'elle agenouillée regardaient vers leur enfant...* » (Q.S.S.M., p.39) ; elle voit le fond intime des habitants : « *La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair*

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹ JOACHIM, Gasquet, cité par BACHELARD, Gaston, *l'eau et les rêves, op. Cit.*, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Doctrine esthétique qui prône que tout doit être considéré sous l'aspect du beau.

dans nos propres sentiments » (Q.S.S.M., p.67) ; elle regarde tout le temps : « *J'étais libre, la fente par laquelle la mer regardait laissa passer ces paroles : je suis toujours là* » (Q.S.S.M., p.45). La mer donc, jusque-là, possède un œil duquel elle s'informe pour agir.

Par ailleurs, Bachelard est allé plus loin que cela, au lieu d'accorder à l'eau la faculté de voir, il la considère l'œil-même de l'univers. Selon lui, dans les yeux, c'est l'eau qui rêve par la lumière liquide que Dieu a mise au fond des êtres, comme dans la nature, c'est l'eau qui voit : « *l'eau joue un rôle inattendu. L'œil véritable de la terre, c'est l'eau*⁴³ ». De la sorte, l'union du pancalisme et de la substance aquatique est une condition pour que le voyant et la vision s'accomplissent, Selon Schopenhauer : « *sans un œil bleu, comment voir vraiment le ciel bleu ? Sans un œil noir, comment regarder la nuit ?*⁴⁴ ».

Dans Q.S.S.M, nous ne nous pourrions pas trancher si, véritablement, la mer sera l'œil cosmique à travers laquelle le monde voit ; nonobstant certains indices indéniables orientent l'étude à en douter. Dans le récit, le narrateur se sert de l'eau claire qui l'entoure pour se contempler certes ; mais, imprévisiblement, l'image reflétée est autre que son visage : « *A mon retour, je découvre, allongé à ma place, un fleuve d'or et de flamme sous le ciel du matin, et non plus un corps. Je contemple ce ciel, le visage blanc de cette eau que le sommeil berce. Je me recouche près d'elle, Nafissa se réveille* » (Q.S.S.M., p. 126). Bizarrement l'image que reflète *le visage blanc de cette eau* est celle du ciel malgré que le narrateur fût dans sa chambre. L'eau a donc l'aptitude de lui réfléchir l'image inexistante derrière lui : le fond du firmament. Cette image céleste est extérieure à la chambre, son reflet s'est produit d'un œil qui n'est pas le sien, d'un œil de : *cette eau blanche*.

Ce jeu ambivalent entre le vu et le voyant⁴⁵ se joue dans l'imaginaire du narrateur. D'une façon inexplicable, l'eau ne peut se laisser saisir de la chambre, dans un tel endroit artificiel : c'est inconvenable pour elle. Et par conséquent, cette récusation se transmet au narrateur : « *Je n'arrivais pas à m'accommoder de la profondeur marine de cette chambre* » (Q.S.S.M., p.45). Ici, ce qui gêne le narrateur ce n'est pas l'eau, mais plutôt la chambre qui ne peut avoir la profondeur marine naturelle. Puis, instantanément, la

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, cité par BACHELARD, Gaston, *ibid.*

⁴⁵ La théorie du regard, où le vu et le voyant sont étudiés, est faite par plusieurs chercheurs, comme Jean STAROBINSKI, connu par son ouvrage *L'œil vivant*.

chambre se transforme en une grotte (dès que l'eau y s'écoulait sereinement) : « *L'eau tourna dans la grotte avec des remous, des caresses intimes* » (Q.S.S.M., p.49).

Il semble que cette transformation, en grotte, se joue, là encore, dans l'imaginaire du narrateur, car c'est lui seul qui s'en aperçoit ; alors il ne la nomme plus chambre. La nécessité de cette transformation, serait déterminée par une autre nécessité : celle de la volonté de l'eau à garder son œil pour qu'il y ait *narcissisme cosmique*⁴⁶ : refléter le firmament, image qui brise tout bornage artificiel autour du narrateur (la chambre). Donc, deux aspects s'en sortent jusque-là : le reflet d'une image non vue (le firmament au lieu du visage du narrateur) et la transformation du fond artificiel en une forme de la Nature (la grotte à la place de la chambre).

Cette première forme de transformation qui se modèle du voyant, s'ensuit par une deuxième qui s'opère de la vue ou la vision. L'eau claire et calme qui porte en sa profondeur, selon Bachelard, l'image idéalisée du monde, s'est agitée violemment dans le récit. Cette action inattendue sur le pancalisme, s'est réalisée quand la mer marque son entrée dans la ville de surface : les remous, les violences et les secousses incombent à la surface plate de la mer : « ... *de la mer responsable aujourd'hui de cette secousse. C'est elle, oui, qui l'a imprimée au basalte du monde inférieur...* » (Q.S.S.M., p.132).

Si la mer assigne des secousses si violentes, c'est qu'elle est elle-même violente. De plus, l'obscurité et la fermeture ternissent son teint clair ou blanc : « ... *la douceur, la fraîcheur de la mer ne purent affleurer. Sauf à des très rares instants, la mer, plus ferme que le basalte, n'entrouvrit plus les yeux que pour voir rire son enfant, son propre mystère* » (Q.S.S.M., p.33). Donc, la mer souffre de deux maux : la perte de son aspect serein (calme, douceur, blancheur...) et plus gravement, l'incapacité d'ouvrir son œil que partiellement et rarement. Ce qui engendre des fragments pour une deuxième transformation.

Alors, cet endommagement de l'œil cosmique dans le récit est expliqué ainsi : la ville de surface est anéantie par une sécession de phénomènes infernaux : un sort diabolique, une nuit maléfique, les rafales des iriaces et des spyrovirs⁴⁷ et les attaques

⁴⁶ Pour Bachelard, le narcissisme individuel s'encadre par le narcissisme cosmique. Ce dernier, quoiqu'il connaisse différentes espèces, il aura lieu quand le reflet de tout objet s'estompe pour que la Nature soit reflétée par son ciel, ses nuages, ses forêts...

⁴⁷ Deux néologismes inventés par Dib, que nous allons étudier dans le chapitre consacré au feu.

des nouvelles constructions ; tous s'acharnent sur la ville. L'univers horrible et horrifié du récit mérite-t-il, ou plus, peut-il se peindre sur le visage serein, non transformé, de l'eau et à quel prix ?

Les vagues ainsi que la couleur ternie de la mer seraient une réfutation aquatique de porter en elle de telles images sanglantes, la matrice marine ne porte en elle que le beau inachevé en le reflétant dans sa beauté la plus achevée d'un côté. D'un autre côté, la mer joue le rôle d'un adjuvant qui est aux secours des habitants de la ville de surface, mais quand celle-ci ne s'adonne pas au réfléchissement, c'est parce que son désir est de protéger les habitants, de ne pas leurs faire voir l'horreur qui règne sur la ville, dans son firmament.

Donc, le narcissisme idéalisant ainsi que le narcissisme cosmique de Bachelard, issus du mythe de Narcisse, figurent dans le récit Q.S.S.M. mais à l'envers. Autrement dit, si ces deux phénomènes sont nés dans la nature, dans sa beauté la plus infime, les deux formes de transformation de l'eau dans le récit auraient un objectif double : la mise en abri de l'Être (le narrateur et les habitants) de voire l'horreur, et la protection de l'élément Eau de perdre sa caractéristique de l'œil de l'univers (transformation de la chambre en une grotte qui pourrait former les paupières de cet œil).

I.1.2.3. Qui serait Narcisse dans le roman ?

L'identification de Narcisse dans Q.S.S.M dépend de quel narcissisme ? En commençant par la version la plus connue de Narcisse, celle du narcissisme individuel dont les personnages principaux sont Narcisse et la Nymph Echo et de moindre importance, la fleur. En assignant par ordre à chacun des personnages du récit son pair mythologique selon son être et ses faibles, le narrateur, à priori, serait Narcisse, sans oublier de rappeler que Nafissa ressemble dans une large mesure à la Nymph Echo, où le sentiment d'amour qu'elle porte au narrateur est le premier indice.

Ce dernier s'amplifie par la rose qu'elle lui a offerte. En effet, la rose est décrite dans Q.S.S.M. comme suit : « *C'est Nafissa. Je discerne d'abord son sourire dans l'obscurité, ensuite une rose brillante. Elle la porte au-dessous de l'oreille, la fleur scintille avec force* » (Q.S.S.M., pp.164-165). Cette description, retrace, quasi-entièrement, l'aspect formel de la fleur de

Narcisse expliqué par *Le Dictionnaire des symboles* : « *la fleur brillait d'un éclat merveilleux, et frappa d'étonnement tous ceux qui la virent...*⁴⁸ ». Ultérieurement, après la disparition de Nafissa, cette même rose réapparaît sur les vagues de la mer, apportée par un garçon au narrateur : « *J'écoutais ces mots quand une chose me foudroya : la rose de Nafissa s'était plantée dans ma main. Je contemplais son rayonnement et un sentiment de sécurité ineffable me pénétrait* » (Q.S.S.M., p.211).

Deux éléments sont décelés par ce passage. Le premier est la rose qui s'est *plantée* dans la main du narrateur, ceci serait le revers de la métamorphose de Narcisse en une fleur. Le deuxième est le sentiment de sécurité qui s'empare du narrateur, ceci serait, là encore, le revers du narcissisme idéalisant naît de la contemplation du soi chez Narcisse et du sentiment de sécurité chez le narrateur. A cet effet, nous concluons que le narrateur est façonné par Dib à l'image de Narcisse.

Quant au narcissisme cosmique, qui évolue dans le récit en filigrane par apport au narcissisme individuel, acquiert, en revanche, une autre lecture. L'œil cosmique endommagé par l'effroi et l'anéantissement en est la clef : l'incapacité de la mer à refléter l'univers horrible du récit permet à rattacher le narcissisme cosmique à l'égoïsme et à l'opportunisme coloniaux. Alors, le perturbateur qui empêche l'eau à voir et à faire voir serait le vu égoïste. Sous cet angle de vision, et vu la dimension anthroponymique qu'acquière les objets transgresseurs⁴⁹ dans Q.S.S.M., chaque élément menaçant l'ancienne ville ou ses habitants serait l'incarnation de Narcisse l'égoïste.

Par conséquent, l'égoïsme est toute une charpente qui est assemblée par les nouvelles constructions, les démons, les nuits maléfiques, les spyrovirs et les iriaces... pour qu'elle soit l'incarnation de l'impérialisme colonial, saturé de sentiment haineux, sentiment auquel la Nature, dans sa beauté, n'a pas de place. Etrangement, alors, Narcisse, cette fois, correspond à un ensemble d'objets introduisant une apocalypse qui détruit toute la ville de surface.

⁴⁸ CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *op. Cit.*, p. 659.

⁴⁹ Cet élément sera analysé dans le deuxième chapitre.

A la lumière de notre analyse, nous synthétisons que Dib dans Q.S.S.M. réécrit le mythe grec de Narcisse. Cette révélation prend appui sur les correspondances entre les personnages des deux récits et les différentes dimensions, notamment philosophiques qu'a prises le mythe :

		Réécriture du mythe de Narcisse	
		Le mythe grec	<i>Qui se souvient de la mer</i>
Les personnages		Narcisse.	Le narrateur / les objets qui anéantissent la ville de surface.
		Nymphe Eco.	Nafissa, la femme du narrateur.
		La fleur.	La rose de Nafissa.
		La fontaine.	La mer calme / la mer agitée.
Les concepts analysés		Le narcissisme idéalisant et individuel.	Le narrateur, secouru de sa femme, trouve grâce à la mer le fragment qui manque à l'achèvement de son soi et de son destin.
		Narcissisme cosmique.	La chambre du narrateur obéit à la loi du pancalisme en se métamorphosant en une grotte pour recréer l'environnement naturel propice à l'eau.
			La mer agitée refuse que l'univers se mire à travers elle au motif de sa cruauté qui nuit à la beauté du cosmos : une réfutation du colonialisme

Tableau 1 : récapitulation du mythe de Narcisse.

Cette réécriture mythique se caractérise par un bouleversement appliqué sur l'aspect formel et l'aspect fonctionnel de l'eau par rapport au mythe de Narcisse. Selon la philosophie qui s'en dégage, l'eau est la substance de découverte de soi afin qu'il s'idéalise et s'harmonise avec le Cosmos à la recherche de sa beauté. Dib puise dans

cette symbolique universelle, en la juxtaposant à une autre qui reste particulière à son récit. A travers la même substance : l'eau, et dans un monde apocalyptique, son rôle n'est plus le même, ni sa forme aussi. La mer violente, son obscurité, sa fermeture et son irréflexion à l'encontre de la clarté, de la fragilité et de la réflexion de la fontaine de Narcisse : ce paradoxe entre le mythe et sa réécriture est dû à l'horreur où s'est noyée la ville du narrateur, qui n'est qu'une métaphore de l'Algérie colonisée.

Cette réécriture fait de l'eau le symbole de la révolte marine contre l'extermination coloniale, autrement dit, l'eau bondit de sa symbolique d'idéalisant avec le narcissisme cosmique à la révolte contre la destruction du Cosmos. Donc, pour que cette mutation symbolique soit, l'eau claire s'est assombrie et s'est déchaînée pour absorber le mal de la guerre ; ainsi que son œil cosmique s'est endommagé pour briser l'autoritarisme du vu ou de la vision afin de protéger le voyant.

I.2. Les récits coraniques

I.2.1. Récit de Moïse et de Pharaon raconté par le Coran

A travers plusieurs Sourates, l'histoire de Moïse a été racontée par le Coran dans ses détails : sa naissance, son adolescence, son mariage, son histoire avec Pharaon, avec Samiri et avec Khidr, son parcours avec son peuple en Egypte et en dehors de l'Egypte... Nous relatons de ces événements ceux qui pourraient coïncider avec le récit sujet de cette étude. D'abord, Moïse est né au moment où Pharaon, le hautain sur terre, a réparti en clans les habitants d'Egypte afin d'abuser de leur faiblesse, il égorgait aussi leurs fils et laissait vivantes leurs femmes.

Mais Dieu révéla à la mère de Moïse, à sa naissance, de l'allaiter et si elle craignait de le voir tuer par le Pharaon, elle le jettera dans le Nil. Croyant en la promesse de Dieu de le lui rendre plus tard et de faire de lui son messager. Le Nil l'avait porté jusqu'au palais de son ennemi, le berceau est vu par Pharaon et sa femme : « *Et la femme de Pharaon dit : « (cet enfant) réjouira mon œil et le tien ! Ne le tue pas. Il pourrait nous être utile ou le prendrons-nous pour enfant »* (Sourate Al Qassas, Versets 8-9). Néanmoins, à cause d'une interdiction divine au sujet de l'allaitement de Moïse, Pharaon l'a redonné à sa mère pour l'allaiter.

Après qu'il a atteint sa maturité et sa pleine vigueur, Dieu lui a donné la sagesse et le savoir. Un jour, il entra dans la ville et y trouva deux hommes qui se battaient, celui de son clan lui demanda secours contre son ennemi, Moïse lui donna un coup de poing qui l'acheva, puis il s'était rendu compte du meurtre qu'il venait de commettre et par crainte d'être tué par les notables de la ville, le lendemain : « *Et c'est alors qu'un homme vint du bout de la ville en courant et dit : « O Moïse, les notables sont en train de se concerter à ton sujet pour te tuer. Quitte (la ville). C'est le conseil que je te donne » »* (Sourate Al Qassas, Versets 20-21). Il a fui l'Égypte alors, et il s'est installé à Madian où il s'est marié avec l'une des filles de Suayb⁵⁰.

Puis, dans la Vallée sacrée Tuwa, quand Moïse cherchait une nouvelle ou un tison de feu, Dieu lui parla sans intermédiaire et lui révéla qu'il est son messager. A cet effet, après qu'Il⁵¹ lui fait voir deux preuves, Dieu ordonne Moïse de partir pour l'Égypte afin de montrer ces deux preuves divines à Pharaon et ses notables. Par peur d'être tué à cause du meurtre qu'il a commis, il demanda à Dieu d'envoyer avec lui son frère Haroun, plus éloquent que lui, alors Dieu l'avait fortifié par son frère.

En Égypte, personne ne voulait croire Moïse en lui répondant que ce n'est qu'une magie inventée. Pharaon, en plus de sa tyrannie, s'est déclaré Dieu : « *Il lui fait voir le très grand miracle. (21) mais il le qualifia de mensonge et désobéit. (22) Ensuite, il tourna le dos, s'en alla précipitamment. (23) Rassembla [les gens] et fit une proclamation, (24) et dit « C'est moi votre seigneur le plus haut »* (Sourate Annaziaate, Versets 20-25). Rapidement, en accusant Moïse de vouloir les faire sortir de leur terre par sa magie, il lui fixe un rendez-vous, auquel seront conviés les magiciens et le peuple sera présent, où Pharaon apportera une magie semblable. Le jour convenu, Moïse, soutenu par Dieu, a jeté le bâton qu'il a dans sa main droite, il s'est transformé en serpent, qui a dévoré tous ce que les magiciens, rassemblés par Pharaon, ont fabriqué. Ces derniers, devant le miracle divin : « *... se jetèrent prosternés, disant, « nous avons foi en le seigneur de Haroun et moïse »* (Sourate Taha, Versets 70-71).

⁵⁰ Prophète arabe, son nom en arabe est Chouaybe.

⁵¹ L'utilisation de la majuscule revient au fait que dans le coran tous les pronoms désignant le Dieu ont été écrits par une majuscule à la première.

Pour se venger, Pharaon a crucifié tous les magiciens en contrepartie et a ordonné à Haman de lui construire une tour à partir de laquelle il pourra monter jusqu'au Dieu de Moïse. Puis, afin de fuir de Pharaon, Moïse a suivi la révélation de Dieu : « ... *pars la nuit, à la tête de mes serviteurs, puis, trace-leur un passage à sec dans la mer : sans craindre une poursuite et sans éprouver aucune peur. (78) Pharaon les poursuivit avec ses armées. La mer les submergea bel et bien (79)* » (Sourate Taha, Versets 77-79).

Après sa victoire, Moïse est parti pour s'adonner à Dieu en laissant Haroun sur la tête de son peuple. Celui-ci a été soumis à une épreuve divine : Samiri en a fait sortir pour lui un veau, un corps à mugissement et lui a dit que ce veau est le Dieu. Le peuple de Moïse a commencé à le vénérer en dépit de toute tentation de Haroun à le dissuader. Ensuite Dieu a révélé à Moïse ce dont s'est livré son peuple ; précipitamment il est revenu vers lui, il lui a reproché sa mécréance et à Haroun de ne pas le suivre afin de le prévenir du sort de son peuple.

Son frère lui a dit : « *Haroun a dit : « o fils de ma mère, ne me prends ni par la barbe ni par la tête. Je craignais que tu ne dises : « tu as divisé les enfants d'Israël et tu n'as pas observé mes ordres* » (Sourate Taha, Versets 94-95). Le reste de l'histoire de Moïse est encore plus longue et riche d'évènements qui se balancent entre le retour de son peuple à leur mécréance, leur demande d'autres miracles divins, leur retour à Dieu et puis de nouveau leur mécréance...

I.2.2. Mise en évidence du récit de Moïse dans Q.S.S.M.

Véritablement, l'enchaînement chronologique selon lequel est relaté le récit de Moïse est parfaitement absent dans Q.S.S.M. Néanmoins certains évènements du récit de Moïse y sont présents sous formes de scènes narratives⁵² éparses. L'inventaire des scènes narratives, mises en correspondance avec le récit de Moïse, sera dressé selon leur apparition suivant l'ordre des épisodes du roman.

La première scène narrative, que le narrateur met en avant, apparaît dans l'épisode V. Elle correspond à un tournant décisif dans le parcours de Moïse : celui de son heurt avec les magiciens. Dans Q.S.S.M., par une nuit maléfique, brusquement la

⁵² Nous désignons par ce terme un ensemble d'évènements racontés du narrateur dont les actions uniment forment un seul fait.

ville a été soumise aux forces démoniaques afin de pratiquer l'ensorcellement sur les habitants : « *Ils ensorcellent quelqu'un* » (Q.S.S.M., p.56), dit un vieux, « *Tu ne sais pas en quoi ils pourraient te changer. En un monstre* » (Q.S.S.M., p.57), ajouta sa femme. Mais Ce qui est significatif, c'est qu'une sorte de lutte se dégage du dialogue des habitants.

Il est question de lutte entre ceux (les habitants) qui croient en Dieu, le supplient, l'appellent en public : « *Aie pitié de nous, que ta miséricorde ... prie la vielle très haut...* » (Q.S.S.M., p.58), et ceux (les démons, le phénix...) qui anéantissent les habitants par leurs sortilèges, les mettent en vertige, les engourdissent. Ces comportements se présentent en tant que blasphème aux yeux des habitants : « *... les sourciers ne procèdent pas autrement* » (Q.S.S.M., p.74), commente El Hadj, en faisant allusion à leur blasphème et leur malignité. Sans s'approfondir dans les rites d'ensorcellement et de magie dans les deux récits, la valeur qui en sort est que la lutte entre le bien et le mal est inhérente aux êtres humains. Dans les deux récits, elle figure de la même manière, par les mêmes moyens, et s'achève par la victoire des bienfaiteurs : « *Toi qui paradis, phénix, coq au langage de chien, regarde-la, vois comme il fait jour ; laisse cette porte ouverte et demeure entre les clous, dors dans l'immobilité* » (Q.S.S.M., p.60), dit le narrateur après la fin de la nuit maléfique, en défiant les démons.

La deuxième scène narrative (de l'épisode VI jusqu'à l'épisode XX) concerne la ressuscitation d'une figure mythique qui est, à grande échelle, l'emblème de la civilisation égyptienne, précisément des Pharaons, la figure des momies. En effet, dans l'épisode VI, les momies marquent leur apparition dans le récit de façon étrange, puis elles maintiennent leur présence constamment jusqu'aux derniers épisodes : « *... des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service...* » (Q.S.S.M., p.61).

Il est vrai que la momification est un rituel religieux dans l'ancienne Egypte qui est : « *Le premier acte de préservation du corps, le second et l'ultime étant l'isolement dans les tombeaux...*⁵³ » pour une vie éternelle. Cependant dans Q.S.S.M., les momies ne demeurent pas dans leurs tombeaux, mais plutôt, elles circulent dans la ville : « *A l'angle, deux momies en faction : elles fermaient les yeux mais présentaient un étrange sourire* » (Q.S.S.M., p.120). La juste annonce de la présence des momies dans Q.S.S.M. reste

⁵³ BUCAILLE, Maurice, *les momies des pharaons et la médecine*, éd. Librairie Séguier, Paris, 1987, p. 16.

stérile à l'égard de l'analyse, sauf si le Pharaon Mineptah⁵⁴ est, lui aussi, momifié car la momification de son corps a été mise en suspect par un certain nombre de scientifiques et hommes de religion : est-il momifié ou resté perdu dans la mer ? Est-il vraiment noyé ? Autrement dit : qu'est ce qui est arrivé à son corps ?

Selon une étude scientifique et religieuse, sous la direction du président Egyptien en 1997, l'analyse des tissus musculaires de la momie, sujet de suspicions, concorde avec ce que raconte le récit coranique : le Pharaon est mort par noyade⁵⁵. La conservation de son corps n'est pas donc sujet d'embaumement mais de volonté divine : « ... *mais aujourd'hui Nous te sauverons dans ton corps afin que tu sois, pour ceux qui viennent après toi, un signe...* » (Sourate Younes, Versets 91-92). Cela prouve que le corps du Pharaon noyé lors de sa poursuite de Moïse n'est point perdu dans la mer comme le prétend la Thora⁵⁶, son cadavre est protégé par Dieu de toute décomposition.

Il est donc, lui aussi, l'une des momies égyptiennes qui existent dans les pyramides, mais le processus de sa conservation est différent des autres momies. Nous n'allons nullement prouver que les momies du roman sont une production par série de celle de Mineptah, c'est absolument impossible, sinon irraisonnable. Néanmoins, si ce Pharaon est une momie, un certain rapport probable peut exister entre les momies du roman et celles de l'Égypte ancienne, notamment au sujet du contexte.

Les momies dans Q.S.S.M. sont décrites comme étant blanches et immortelles, présentant un étrange sourire, elles sont aussi : « ... *des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité, dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela ajoute à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire, qui se traduit par un grand respect* » (Q.S.S.M., p.61). D'abord, la bandelette

⁵⁴ Le nom du pharaon avec qui s'est affronté Moïse.

⁵⁵ http://n.laietra.free.fr/evei2lame/miracles/archéologique_5_MomiesPharaons.htm#4. Consulté le 10/4/2020.

⁵⁶ Nous signalons ici que le Coran et la Thora sont tous deux des Livres descendus par Dieu, la contradiction au sujet de la mort du Pharaon est due au fait que la Thora a été modifiée par les Juifs, mais le Coran demeure protégé de Dieu de toute falsification humaine.

des momies égyptiennes s'effectuait par des textiles funéraires de lin, tissu très solide pour les conserver, appelé : lumière de lune tissée⁵⁷, un symbole de pureté.

Cet aspect, nous l'assimilons au trait de la blancheur des momies du récit. De plus, l'image que l'on en fait est généralement de couleur blanche, image le plus souvent adoptée par la cinématographie et les dessins animés. En outre, la momification reflète un désir d'une deuxième vie éternelle, une immortalisation de l'humain, notamment chez les rois de l'époque concernée : les Pharaons. Les momies de Q.S.S.M sont à leur tour décrites comme étant immortelles et leur mort n'est qu'un sommeil.

Enfin, leur rigidité et leur immobilité les renvoient au fait que les Pharaons après le processus de momification sont considérés comme étant des objets selon Fanny Roblès : « *la momie est avant tout un corps devenu objet, et sa valeur marchande, dans le contexte géopolitique victorien, est grandement attachée à l'identité culturelle du corps conservé sous la bandelette*⁵⁸ ». Donc, l'aspect formel des momies de Q.S.S.M. est conforme à celui des momies des Pharaons égyptiens. Concernant leur autre caractère (leur regard), il sera, vu sa signification, abordé dans la section consacrée à la Terre.

À propos de leurs tâches, elles sont ressuscitées non pas pour appliquer une forme quelconque de torture sur les habitants de la ville (comme c'est le cas pour les minotaures et le phénix) mais fondamentalement pour qu'elles veillent sur les carrefours, qu'elles accomplissent des embuscades : « *Des momies embusquées partout...* » (Q.S.S.M., p.186), barrer les quartiers, boucher les rues : « *D'autres [les momies] bouchaient la rue adjacente...* » (Q.S.S.M., p.121). Toutes ces fonctions s'accordent sur le fait que les momies exercent une surveillance sur la dynamique de la ville et le flux des habitants. Cet aspect fonctionnel use du même organigramme fonctionnel des soldats du Pharaon sur les terres égyptiennes : affaiblir les deux tribus : égyptienne et israélite.

A côté de ces deux ressemblances (forme et fonction), vient à la fin du roman une autre qui aura un apport significatif à l'analyse. Il s'agit de la chute des momies et

⁵⁷ <http://www.lelin-contenature.fr/FR/Le-plus-vieux-textile-du-monde-40.html>. Consulté le 10/4/2020.

⁵⁸ ROBLES, Fanny, « les momies victorienne et leur postérité enquête sur la fonction spectaculaire et symbolique du cadavre momifié », *Frontières*, n°2, printemps 2011, p. 23.

leur mise à fin : « *Des momies embusquées partout s'effondrent, face contre terre, presque à la seconde où je passe ; c'est miracle que je ne sois pas écrasé à chaque coup [...] Les momies ne cessent de tomber, encore une, encore une, l'air sent le charnier de pierre décomposées, une odeur qui imprègne toute choses. A ce nouveau danger suspendu sur ma tête, je ne vois pas comment échapper...* » (Q.S.S.M., pp.186-187). Bien que le narrateur indique au début du récit qu'elles sont immortelles, elles se sont effondrées et décomposées enfin, un signe qui évoque leur disparition définitive de la ville. Effectivement, aucune existence des momies n'est relatée du narrateur après ce passage. Cet évènement reproduit la chute du Pharaon, dans la mer, en dépit de sa divinité présumée.

D'ailleurs, les descriptions des momies dans Q.S.S.M. ont été clôturées par une représentation que l'on a généralement sur les momies, celle de leur malédiction. Réellement, les recherches archéologiques effectuées dans les pyramides égyptiennes sont accompagnées de morts soudaines des chercheurs⁵⁹. Cela s'est passé après que ces derniers avaient trouvé, en fouillant dans l'antichambre menant au tombeau du pharaon, écrit sur un panneau de marbre : « *la mort, avec ses ails, tuera quiconque dissipe la paix du sanctuaire des Pharaons*⁶⁰ », et cette menace s'exécute effectivement le jour suivant. L'autopsie des cadavres des chercheurs révèle que leur mort est causée par une odeur toxique qui s'émane des tombeaux des momies : s'agit-il de leur malédiction que les scientifiques ne peuvent toucher ?

Parallèlement, dans Q.S.S.M, le narrateur a subi la malédiction des momies et il a failli périr, car il a cru spontanément à l'appel des momies : « *Restées [les momies] derrière moi, celles-là, j'évite de penser à elles et cours à perdre haleine [...] je ne nourris qu'une crainte : devenir comme elles [...] moi qui subis le châtiment d'avoir cru un appel. – je suis refait ? Leur crié-je. Nous sommes tous refaits, coincés !* » (Q.S.S.M., pp.186-187). De plus, le narrateur en décrivant le processus de leurs chutes, il a mis l'accent sur le fait qu'une odeur s'était répandue dans l'atmosphère : « *... l'air sent le charnier de pierre décomposées, une odeur qui imprègne toute choses* » (Q.S.S.M., p.187) et c'est le même résultat auquel les recherches scientifiques, à priori, ont abouti : les morts sont causées par une odeur toxique répandue aux alentours des sanctuaires des tombeaux.

⁵⁹ La mort de 22 archéologues de façon ambiguë lors de l'entrée au tombeau de l'un des pharaons.

⁶⁰ ANAYETE, Raji, *la malédiction des Pharaons : illusion ou réalité*, édité en arabe sous le titre : « *laânato el pharaïna : wahemone ame hakika* » éd. Dar el chourouk, Beyrouthe, 1983, p. 9.

Par ailleurs, un parallèle serait établi entre les momies des deux récits et la réalité historique en Algérie. Aux croisements de plusieurs éléments : désir d'immortalité, surveillance de la ville et de ses habitants, les momies représenteraient une réalité cruciale dans le processus impérialiste en Algérie. Jusqu'à la date de la parution du roman en 1961, 131ans était l'âge de la colonisation française, et pas encore d'indépendance ! C'est l'ambition du colonisateur à maintenir son existence coûte que coûte, ambition imagée par le désir d'immortaliser et de perdurer l'occupation coloniale en l'Algérie. Ce désir est concrétisé par la possession des terres algériennes et la mise sous surveillance des indigènes, en les affaiblissant de plus en plus. Cette politique coloniale pèse autant que les tâches de : contrôler la ville, barrer les quartiers ... des momies dans Q.S.S.M. En ce qui concerne leur chute, cet évènement serait, à cette époque, le désir de Dib que la colonisation française prenne fin et que l'Algérie devienne indépendante.

La troisième scène narrative se déroule dans le même épisode que la deuxième (épisode VI). Il s'agit d'un vieux mendiant devenu récemment aveugle. Bien que sa présence soit timide (apparition dans la page 65, et disparition dans la page 69) son apport est significatif au profit de l'analyse. Ce personnage résume, en fait, l'enfance et l'adolescence du prophète Moïse. Ce vieux vagabondait à travers la ville en ramassant tous ce qu'il trouvait devant lui, c'était son butin. Il était escorté par des enfants qui retombaient sur ses pieds. Il cherchait des piécettes chez un artisan, puis il les redistribuait.

Ses actions sont similaires à la tyrannie du Pharaon qui, nous l'avons annoncé, a suivi la stratégie d'affaiblir son peuple et de tuer les enfants ; la manière est différente entre les deux récits, mais l'objectif est identique. Pour mieux éclairer cela : les enfants qui s'agenouillaient aux *pieds* du *mendiant* représentent la mise à mort des garçons qu'appliquait Pharaon sur les deux tribus : Egyptienne et Hébraïque pour qu'il maintienne sa souveraineté. Cette dernière est évoquée dans Q.S.S.M. lorsque le narrateur s'interrogeait sur le patriarcat du mendiant sur la ville : « *n'était-il pas le père de la ville ?* » (Q.S.S.M., p.66).

En réalité ce vieux était auparavant un roi, mais désormais il n'est qu'un mendiant aveugle, que les habitants harcelaient, El Hadj (symbole de révolution) le servait dans son échoppe et le traitait avec beaucoup d'égards, enveloppés d'une extrême vigilance. Cet état misérable du mendiant, est expliqué, selon le narrateur, par le bouleversement des *jours sauvages*, sans réellement préciser de quels jours il s'agissait. Puis, il se disait : « ... entre ce passé et ma vie actuelle, j'avais la certitude, que tous les fils étaient rompus, et je n'éprouvais aucun désir de voir ressusciter ce qui avait sombré dans l'oubli » (Q.S.S.M., p.67). Le retraceur du passé du mendiant, en informant le lecteur sur sa monarchie, et la mise en avant du désir du narrateur à rompre avec ce passé, transcrit en filigrane le bouleversement du royaume du Pharaon qui était roi d'Egypte se trouvant échoué et noyé dans la mer sans qu'il ne soit secouru de quiconque. Ainsi, le narrateur le nomme : « le mendiant-roi de mon enfance » (Q.S.S.M., p.67). Cette déclaration du narrateur ne reflète-elle pas l'adoption de Moïse par la famille du Pharaon ?

Enfin, le mendiant a été longuement examiné par le narrateur quand il comptait sortir de l'échoppe d'El Hadj, il se disait alors : « il se présente à mes yeux comme l'unité qui résume cette cobue [...] il se dresse ; tend souverainement une main. Main de pharaon : presque noire, vigoureuse, desséchée » (Q.S.S.M., p.69), la métaphore par laquelle l'avait qualifié le narrateur : *main de Pharaon*, est fortement significative dans cette démonstration, qui l'affirme dans son statut. Mais, tous ces indices ne peuvent trancher si le narrateur est à l'image de Moïse.

Néanmoins, la scène narrative suivante, la quatrième, accentue le doute. En effet, le narrateur est menacé d'être tué dans la ville, alors que El Hadj lui a proposé : « Vous devriez partir, quitter la ville, me suggéra El Hadj, quand je lui eus fait part de mes craintes [...] Si vous alliez quelque part ailleurs, vous vous exposeriez moins. » (Q.S.S.M., p.71). La crainte, une cause pour quitter la ville en se cachant de l'ennemie, et c'est la même cause de l'exode de Moïse. Puis, qui est El Hadj ? Personnage qui soutient le narrateur, qui à son tour, voue une fascination pour l'éloquence dont il jouit.

Ce personnage semble façonner à l'image du frère de Moïse : Haroun (Aron). Cette image devient claire lorsque le narrateur, en décrivant son portrait physique, focalise sa description sur sa barbe : « une barbe prématurément blanche..., mais retrouvant un

air de jeunesse étonnant » (Q.S.S.M., p.73). Ces deux traits d'El Hadj, à savoir l'éloquence et la barbe sont les seuls traits d'Haroun que le Saint Coran cite : « *Mais Haroun, mon frère, est plus éloquent que moi...* » (Sourate Al Kassas, Versets 33-34) ; « *Haroun dit : ô fils de ma mère, ne me prend ni par la barbe ni par la tête...* » (Sourate Taha, Versets 93-94).

La cinquième scène narrative, qui reproduit similairement le récit de Moïse, concerne le miracle divin qui consiste à créer un passage dans la mer en la fendant en deux. Notons d'abord, la manière dont nous allons exploiter ce miracle : un être faible, poursuivi de son ennemi le plus cruel, se trouve bloqué par un obstacle à travers lequel l'échappatoire est chimérique ; par miracle, l'obstacle obéit au faible, le laisse échapper aisément. En fait, cette scène narrative figure dans le récit deux fois. La première se produit quand le narrateur se trouve coincé dans le labyrinthe au milieu de la ville, pris d'un affreux sentiment suite à une découverte insolite qui l'a mis sens dessus dessous (un des habitants se livre volontiers au service des nouvelles constructions qui anéantissent la ville). Depuis le début du récit, les murs sont un élément agressif, qui emprisonne les habitants ou les refoule à un cul-de-sac ; mais cette fois ils se comportent autrement :

Je préférerais rentrer à la maison ; du coup je ne sus par où passer, toutes les issues ayant disparu. Parfaitement unis où que se portât la vue, les murs paraissaient paisibles. Soudain ils déroulèrent leurs méandres et m'aménagèrent une voie d'une rectitude absolue, juste assez large pour une personne, jusqu'à la maison (Q.S.S.M., p.77).

L'issue de secours apparaît devant le narrateur et Moïse de la même façon, sauf que le jeu se fait sur la matière : pour Moïse c'est la mer qui se segmente en lui offrant un passage sec afin qu'il échappe au Pharaon ; toutefois pour le narrateur c'est les murs qui dénouent leur labyrinthe en lui aménageant une ruelle qu'il emprunte pour se rendre chez lui.

La deuxième manifestation de ce miracle reprend la substance (l'eau) et le jeu se fait, cette fois, sur la manière dont elle obéit au faible. Là encore, le narrateur est pourchassé au cœur de la ville (Médresse) par les murs lorsqu'il essayait de découvrir les nouveaux visiteurs qui envahissaient la ville. Puis, le risque se précipite : l'aboiement d'un chœur de chiens, suivi de coups de béliers qui ébranlaient les soubassements de la

ville. Ensuite, subitement et inexplicablement le narrateur trouve l'issue : « *J'avancais sur la mer sans m'en apercevoir tant son immobilité était parfaite* » (Q.S.S.M., p.75).

Certes, Q.S.S.M. est un roman fantastique et surréaliste, cependant ce qui est suffoquant, c'est que tout au long du récit le narrateur est un personnage si ordinaire dépourvu de toute puissance surnaturelle (inversement à sa femme qui est un personnage doté de pouvoirs mythiques : elle franchissait des lieux là où il ne pouvait avancer d'un pas) et dans le passage précédent, il a pu, imperceptiblement, marcher sur la mer, similairement à ce qui est arrivé à Moïse.

De plus, pour une deuxième fois, la même mer entre en jeu et se scinde soudainement en deux. Le narrateur relate qu'un jour il se sentait traversé d'un malaise singulier, suite aux disparitions continues de sa femme, donc il se sentait haï de celle-ci : « *Et maintenant, je suppose que tu vas me haïr ? M'adressai-je mentalement à ma femme* » (Q.S.S.M., p.141). Puis, devant lui, elle se métamorphosa en une voix invisible et le narrateur fut malheureux, il ne pouvait la voir que par éclairs. Brusquement, elle revint et : « *Nafissa s'étendit devant moi, et une plaie invisible commença à s'ouvrir, à s'approfondir jusqu'aux pierres noires et creuses qui supportent la mer [...] Elle absorbait, de poche en poche, la création entière* » (Q.S.S.M., p.142).

Dans ce passage, nous constatons que cette plaie s'est réalisée dans la mer, qui entre habituellement à la chambre, jusqu'à son fond de pierres noires. Pourtant, la plaie marine vaut-elle ? En réalité la femme du narrateur rejoignait clandestinement la ville du sous-sol où elle ordonnait les explosions contre les nouvelles constructions, image de l'engagement de la femme Algérienne au service de la révolution, par contre son mari ignorait cet engagement.

Et comme le doute s'est installé en lui, la *plaie* qui s'est réalisée jusqu'au fond de la mer serait une sorte de séparation entre lui et ses doutes en lui dévoilant les pierres noires, qui renverraient au mal que subissaient les engagés, à l'atrocité de la guerre qui ne cessait d'envahir la *création entière*. Il est à remarquer qu'après cet évènement, l'inquiétude qui s'emparait du narrateur a disparu. Désormais l'absence de sa femme devenait si habituelle, sinon un devoir. Plus que cela, il a commencé dès lors à s'interroger comment il pourrait rejoindre la ville de sous-sol.

L'avant dernière scène narrative relative au récit de Moïse, reproduit le désordre qu'a installé Samiri au sein du peuple de Moïse lors de l'absence de ce dernier. Un jour, le narrateur est allé voir les nouvelles constructions qui diffusaient du feu dans la ville, puis il a vu son ami El Hadj, orateur, vêtu bizarrement, expliquant aux habitants les manigances qui se tissaient derrière eux : il questionne de la disparition de vingt et un lycéens mystérieusement, sort qui menaçait tous les habitants. En réalité, El Hadj tentait de les protéger de cette maligne selon le narrateur : « *j'ignorais que tant de lycéens eussent disparu, mais n'ignorais pas que cela pouvait être vrai [...] le plan exécuté pour surprendre ces garçons, supprimés sans qu'il en fût demeuré la plus infime trace. C'est bien portant quelque chose de ce genre qu'il exposa à ses compagnons ...* » (Q.S.S.M., p.118). Rappelons qu'une similitude est déjà prouvée entre El Hadj et Haroun frère de Moïse. En effet, ce que faisait El Hadj dans le récit va de pair avec ce que faisait Haroun quand Samiri a fait sortir une bête qui a provoqué une calamité au sein du peuple de Moïse, il a essayé de les détourner vers Dieu, en vain. Mais la pièce manquante à l'achèvement de cette scène narrative est bien la bête : où pourrait-elle se trouver ?

Juste après le départ d'El Hadj et son auditoire, le narrateur se trouvait : « *Seul, mais face à face avec une bête, sorte de fauve sombre, qui me flairait autour [...] la bête se mit à danser, là-dessus, comme si elle voulait me menacer ou, en tout cas me narguer [...] tout en sautant devant moi qui avais fermé les yeux ...* » (Q.S.S.M., p.119), cette bête voulait le séduire pour qu'il la suive. Le narrateur se résolut à fermer les yeux, comme genre de résistance contre elle. Il est resté ainsi jusqu'à son entrée dans la bonne cité, et la bête alors s'esquiva. Cette dernière, qui tentait d'égarer le narrateur, agit de la même façon que le veau de Samiri présenté au peuple de Moïse en tant que Dieu, tentative de les détourner du monothéisme au paganisme.

La dernière scène narrative correspond à la tour que Pharaon demande à Haman de construire pour qu'il puisse atteindre le Dieu de Moïse. Dans Q.S.S.M., lors de la description des nouvelles constructions, le narrateur revient continuellement à un détail non dédaignable. Celui-ci concerne la superbe hauteur et la superposition infinie des étages : « *Les nouvelles constructions se multiplient, les travaux se poursuivent même la nuit [...] tout ça craque, gronde, hurle, s'étire en hauteur, puis s'effondre subitement pour remonter ensuite* » (Q.S.S.M., p.97). Ultérieurement, vers le 14^{ème} épisode, leur description s'est focalisée

uniquement sur cet aspect, et c'est là que leur ressemblance avec la tour de Pharaon atteint son summum : « *par l'œil toutes surveillent les tours des nouvelles constructions qui se détachent sur le soleil et au sommet desquelles, là où le soleil est le plus ardent, le plus aveuglant, se balancent deux par deux...* » (Q.S.S.M., p.128). Leur hauteur vertigineuse qui dépasse le soleil semble concrétiser la volonté de Pharaon à parvenir au ciel pour qu'il puisse voir le Dieu de Moïse.

La tour de Pharaon était la preuve de sa divinité et la justification de sa tyrannie. Quant à celles du roman, elles sont le symbole de la transgression et de la dépossession des terres car, en se multipliant, les nouvelles constructions remplacent en repoussant et prenant la place de l'ancienne ville qui devient lamentable ainsi que ses habitants, relate le narrateur : « *apprendre à vivre sans bouger dans un espace restreint, de plus en plus restreint, un trou, à respirer à peine [...] l'anéantissement ; ce à quoi nous sommes promis dans un proche avenir* » (Q.S.S.M., p. 155). Elles sont aussi le symbole de la saisie des biens privés et publics des algériens par les colons :

... ils pénètrent partout : dans les magasins, les habitations, et prennent possession de la place qui leur convient, sans souffler mot, sans demander leur avis aux occupants. Nous les laissons faire, nous gardant bien de leur dire quoi que ce soit. Ils ne parlent pas notre langue, de toute façon, ni nous la leur. C'est avec eux aussi que sont arrivées les nouvelles obscures (Q.S.S.M., pp.83-84).

Ceux qui ne parlent pas *la langue des habitants* sont les nouveaux visiteurs de la ville, les occupants des nouvelles constructions. Enfin, ces tours sont l'incarnation des représailles de la vengeance coloniale ; car, là-haut, des hommes, habitants de l'ancienne ville, se hissaient corps morts, accompagnés des ioulements de défi, d'orgueil et de triomphe.

Nous concluons, que la réécriture du récit de Moïse est véritablement caractéristique de Q.S.S.M. Dib, sans reproduire la même chronologie, disperse tout au long du roman des événements sous formes de scènes narratives semblables aux événements du récit de Moïse. Cette reproduction, qu'elle soit sélective, intentionnée ou hasardeuse, semble être aléatoire dans sa distribution narrative. Le tableau ci-dessous récapitule les ressemblances, les choix et l'aléatoire :

		Le récit coranique		<i>Qui se souvient de la mer</i>		
Les scènes narratives	Evènements	L'âge de Moïse		Scènes narratives	L'épisode(s)	
	La rencontre avec les magiciens.	Adulte	(3)	L'ensorcellement.	Ép. V.	(1)
	La mort du pharaon et sa momification.	Adulte	(6)	Les momies.	De l'ép. VI à l'ép. XX.	(2)
	Enfance de Moïse.	Enfant	(1)	Le vieux mendiant.	Ep. VI.	(3)
	La crainte/le départ.	Adulte	(2)	La crainte/le départ.	Ep. VII.	(4)
	Miracle de la fragmentation de la mer.	Adulte	(5)	La soumission de la substance.	Les murs ép. VII	(5)
					La mer ép. VII puis ép. XVI	
	Calamité de Samiri et le veau.	Adulte	(7)	La maligne contre les habitants et l'apparition de la bête.	Ep. XII	(6)
	La tour de Haman.	Adulte	(4)	Les nouvelles constructions.	Ép. X et ép. XIII	(7)

Tableau 2 : récapitulation du récit de Moïse.

Nous constatons à travers ce tableau qu'à l'ordre des scènes narratives dans Q.S.S.M, correspond un désordre dans la succession des événements du récit de Moïse. Cette réécriture se caractérise certes par un désordre imprécis, mais l'évènement le plus frappant est celui qui explique la résurrection décontextualisée des momies pour représenter quelques pratiques coloniales. Le fait de priver les momies de leur contexte mythique, en les ressuscitant dans une ville, submergée du fantastique, du surréalisme, et de la science-fiction, dans le contexte de l'horrible guerre de colonisation, produit une réécriture alogique voire violente.

Celle-ci se base sur l'arrachement de la figure mythique puis de sa transposition hors de sa spatio-temporalité afin de dévoiler les pratiques coloniales semblables à la tyrannie des pharaons. Dib retransmet par l'intermédiaire de cette réécriture mythique et la même matière (l'eau) la même valeur du récit de Moïse : la mer, emblème de la victoire miraculeuse chez Moïse sur la tyrannie du Pharaon, et dans Q.S.S.M. l'emblème de la victoire sur les soupçons déconstructif. De plus, Dib opère dans le récit un jeu sur la matière (au lieu de l'eau, il a choisi les murs) en gardant la même morale, le fait que le bien franchisse tous les obstacles pour vaincre la tyrannie du mal.

I.2.3. Récit de Noé et du déluge : récit raconté par le Coran

Le récit de Noé est l'un des grands tournants dans la création de la vie sur terre de l'homme et de l'animal. Il a eu lieu à cause de l'éloignement de l'Homme de son véritable Créateur. Alors, comme le mal régnait extravagamment sur terre, Dieu a envoyé Noé à son peuple pour l'avertir avant qu'il ne subisse la colère de Dieu et un châtiment douloureux. Celui-ci se montrait orgueilleux et ne voulait point écouter l'appel du prophète en mettant leurs doigts dans leurs oreilles. Noé, sans cesse, appelait et rappelait son peuple : « *Ensuite, je les ai appelés ouvertement. (9) Puis je leur ai fait des proclamations publiques, et des confidences en secret (10)* » (Sourate Noé, Versets 9-10) ; mais en vain.

Devant l'imploration continue de Noé, s'étourdisse son peuple ; à mesure qu'il lui montre la création parfaite de Dieu : l'Homme, la terre, la lune, les sept cieux, le soleil, les eaux... il ne fait qu'accroître son stratagème en vénérant d'autres divinités : Wadd, Suwa. Yaghut, Ya'uq et Nasr, en lui demandant de réaliser ses menaces. Face à

l'attitude de son peuple, il s'adresse à Dieu : « *Et Noé dit : « seigneur, ne laisse sur terre aucun infidèle (27) si Tu les laisses [en vie], ils égarent Tes serviteurs et n'engendreront que des pécheurs infidèles (28) »* (Sourate Noé, Versets 26-28).

Dieu révéla alors à son prophète de construire une arche. Et quand des notables de son peuple le virent construire l'arche, ils s'en moquèrent ; il leur dit qu'il se moquera d'eux à son tour. Une fois l'arche construite : « *Puis, lorsque notre commandement vint et le four commence à brouiller [d'eau], nous dûmes : « charge [dans l'arche] un couple de chaque espèce ainsi que ta famille – sauf ceux contre qui le décret est déjà prononcé – et ceux qui croient ». Or, ceux qui avait cru avec lui étaient peu nombreux (41) »* (Sourate Hud, Versets 40-41). Des montagnes de vagues emportèrent tout, seule l'arche de Noé fut épargnée. Après des jours, Dieu ordonna à la terre d'absorber son eau et au ciel de cesser de pleuvoir, l'eau alors baissa son niveau et l'arche s'installa sur le Jûdi, et les gens pervers furent éradiqués. A cet effet, Noé est considéré le deuxième père de la création après Adam.

I.2.4. Mise en évidence du récit de Noé dans Q.S.S.M.

Avant de commencer l'analyse, il est à remarquer que le mythe du déluge est universel : pratiquement la majorité des civilisations humaines des époques très anciennes ont connu un tel cataclysme planétaire (plus de 400 récits de déluges dont presque 80 reproduisent les mêmes événements que ceux de Noé)⁶¹. Le mythe sumérien cité dans l'épopée de Gilgamesh (3000 an av. J.-C) est exactement le même récit que celui de Noé, seul les personnages se distinguent par leurs noms malgré que les historiens estiment qu'il a eu lieu bien avant le récit de Noé.

Dans Q.S.S.M., le rapport avec le mythe de Noé n'apparaît qu'à la fin du roman. Alors, selon une analyse rétrospective, s'il y avait déluge qui a mis fin à toute la ville, d'autres événements ou valeurs seraient ensemencés précédemment dans le roman. En effet, l'élément frappant est celui du mal qui persistait du début du récit jusqu'à sa fin. Ce mal y figure selon la dichotomie de (dominant/dominé), par une succession d'événements marquant la (cruauté du puissant/pitié au faible). Le mal est subi par les habitants pourchassés et anéantis par des forces surnaturelles, des attaques inattendues,

⁶¹ Cité dans la chaîne : Mystères du monde, *la civilisation perdu récit du déluge*, disponible sur : http://youtu.be/dhi_4mHg408. Consulté le 07/04/2020.

des secousses, le labyrinthe, les aéronefs, l'ensorcellement et la sécheresse. Les passages qui montrent le monde horrible s'étalent tout au long du récit, « *des ombres de chiens lâchés dans les rues me ramènent à moi. Lesté de mon angoisse, je marche et regarde à l'entour : toutes sortes de surprises sanglantes sont possibles...* » (Q.S.S.M., pp.29-30) ; « *Des rafales de feu commencèrent à balayer la rue [...] Sur la chaussée s'amoncelaient autant de statues inertes que de bustes mutilés, de bras, de jambes, dans des poses et des mouvements inachevés...* » (Q.S.S.M., pp.120-121). Donc les habitants ont coexisté avec diverses sortes de mal.

A côté de ce mal, des sarcasmes et des rires ont dévoré le sentiment des habitants. A maintes reprises, le mépris nourri envers les habitants les sous-estime et les blesse sans lamentation : « *... quelque iriace oublié venait me saluer d'un sarcasme, il crachait sur moi puis repartait à tire-d'aile. Quelle ironie !* » (Q.S.S.M., p.150). Le narrateur n'est pas le seul ridiculisé de sarcasmes, mais la ville entière en subit : « *... comment peut-on partager avec un autre son pain pendant que des vignes distillent du sang et que des iriaces crachent non pas que des noyaux d'olives sur la ville mais aussi des sarcasmes* » (Q.S.S.M., p.27). Le choix du verbe « cracher » dévoile fortement les humiliations qui transpercent les habitants.

Ces sarcasmes occupent le même statut que la moquerie qu'a subie Noé lors de ses préparations avant le déluge. Il ne s'agit pas de simples associations aspectuelles, mais plutôt d'un enseignement singulier présent dans les deux récits. D'après le récit de Noé : lorsque l'homme se livre aux turpitudes, et atteint un degré élevé dans le progrès matériel, le sentiment de puissance s'empare de lui et le transforme en un être arrogant, sarcastique, dédaignant le reste de son espèce. Puis, tragiquement, ce puissant périt sans qu'il puisse être épargné. Cet enseignement divin semble inspirer Dib : après que leurs ailes terrifiantes sont abattues sur la ville de surface et que leurs sarcasmes ont méprisé et humilié les habitants, la mer a balayé de la terre tous les objets transgresseurs qui pratiquaient le mal.

Cependant, l'élément qui dévoile clairement la réécriture du récit de Noé, est celui du déluge. D'abord, avant le déclenchement du déluge, dans Q.S.S.M., la mer violente, sans cesse, assène la ville, pareillement aux attaques des spyrovirs et des iriaces, aux dénouements des murs et aux déplacements des nouvelles constructions. Ses secousses, par présomption, menaceront toute la ville et ses habitants, mais en réalité

elles n'ébranlèrent que les objets qui détruisent la ville : « ... de la mer responsable aujourd'hui de cette secousse. C'est elle, oui, qui l'a imprimée au basalte du monde inférieur, et à travers lui, aux murs de la cité, dans la seconde au soleil s'est effondré en elle » (Q.S.S.M., p.132).

Par conséquent, ces secousses acquièrent la même valeur que les avertissements adressés par Noé à son peuple, dans son égarement. A vrai dire, l'attitude est identique dans les deux récits : en dépit des appels de Noé et les coups de la mer, le mal continue ostensiblement à régner, sinon il s'accroît bon gré mal gré : « Deux autres déflagrations secouèrent la rue, suivies bientôt d'une troisième, et là-dessus se déclencha ce grondement de la fin du monde. La mer ! La mer elle revient dans un rire vertigineux ; les murs se nouèrent, glissant à toute vitesse, et d'un coup, se cabrèrent, se rejoignirent au-dessus de la ville ... » (Q.S.S.M., pp.211-212).

Puis, désespéré de rediriger son peuple des attraits du mal, vers le droit chemin, Noé supplia Dieu d'éradiquer les infidèles sur terre ; l'inondation en était l'outil, et le châtement divin. De même que dans Q.S.S.M., les agressions subsistent et deviennent de plus en plus tenaces en dépit de toute combativité. Le narrateur, lui aussi, comme Noé, voyait dans la destruction totale, l'issue de secours pour la ville et lors de l'un de ses songes, il s'est dit : « Nous savons maintenant qu'il est possible de les supprimer, mais à une condition : dynamiter toute la ville » (Q.S.S.M., p. 156).

Or, à la fin du récit, quelques-uns des habitants de la ville se sont réfugiés dans un autre espace, identique à leur ville mais qui est enfoui sous terre : c'est un monde souterrain que le narrateur appelle « la ville de sous-sol ». Quelques secondes après, la destruction s'est faite par la mer tumultueuse, qui a tout dévasté sur son passage : « ... la ville était morte, les habitants restent dresser au milieu des ruines tels des arbres desséchés, dans l'attitude où les catachysmes les avait surpris, jusqu'à l'arrivée de la mer dont le tumulte s'entendait depuis longtemps, qui les couvrit rapidement du bercement inépuisable de ses vagues » (Q.S.S.M., p.216).

Nous concluons à travers ces rapprochements entre les deux récits que le récit du prophète Noé, tel qu'il est raconté par le Saint Coran, dans une large mesure a été repris par Dib dans Q.S.S.M. Ces rapprochements nous les récapitulons dans le tableau suivant :

Réécriture du récit de Noé		
	Le récit coranique	<i>Qui se souvient de la mer</i>
	Eloignement des gens du <i>véritable</i> Dieu.	Le mal causé par des objets transgresseurs.
Personnages et événements	Noé appelle son peuple à croire en l'existence de Dieu.	Les secousses faites par la mer aux objets transgresseurs.
	Son peuple.	Tous les objets transgresseurs : objets anthropomorphisés.
	Les notables.	Les iriaces.
	La mer.	La mer.
	L'arche.	La ville du sous-sol.
Les concepts Développés	L'arrogance des humains.	L'autorité exercée par les objets destructeurs sur la totalité de la ville, leurs sarcasmes.
	les avertissements, une sorte de rappel.	La mer répond aux attaques afin d'en protéger les habitants.
	Noé supplie Dieu de faire disparaître les pécheurs.	Le narrateur espère une destruction totale de la ville.
	La punition, une éducation divine de l'espèce humaine.	La mer submerge toute la ville de surface. La mer reste l'élément de sauvetage.

Tableau 3 : récapitulation du récit de Noé.

Cette réécriture, malgré toutes les ressemblances évidentes, se distingue du récit original. Le mal né chez le peuple de Noé, découle de leur éloignement du véritable créateur. En contrepartie, il est né dans Q.S.S.M. de la volonté de l'homme à dominer le reste de son espèce, dans un monde condamné par la colonisation. La fonction de la

mer dans le récit de Noé est une punition divine, exclusivement à l'encontre des pécheurs. Elle prépare, de la sorte, une nouvelle création dont le germe sera ce que porte l'arche lors du déluge. En revanche, sa fonction dans Q.S.S.M. n'est pas aussi claire, notamment à la fin du récit.

La mer a mis fin à toute existence sur la ville sans qu'il ait distinction entre les bienfaiteurs et les malfaiteurs ; en d'autres termes, les habitants qui n'ont pas su rejoindre la ville de sous-sol et même certains de ceux qui le pouvaient (à l'instar d'El Hadj) sont tous noyés par la mer. Cela nous mène à nous interroger sur la véritable fonction du déluge dans le roman. Si le déluge divin est horrible, il atteint les montagnes les plus hautes pendant des semaines, le déluge de Q.S.S.M., malgré son tumulte, *berce* de ses vagues *inépuisables* toute la ville en un laps de temps très court. Donc, le choix du verbe « bercer » par Dib installe de l'ambiguïté par rapport à la clarté du rôle de la mer chez Noé.

I.3. Aura-t-elle fin, la fractalité symbolique de l'eau ?

I.3.1. Cumul des symboles issus des mythes

Il est utile, avant d'entamer le volet de l'interprétation symbolique, de mettre en exergue un certain nombre de symboles véhiculés par les mythes et les récits précédents : mythe de Narcisse, récit de Noé, récit de Moïse. Bien qu'en apparence un croisement entre les trois, issus de traditions et d'époques distinctes, soit exclu. L'en demeure qu'un lien étroit subsiste les réunissant.

D'abord, pour le mythe de Narcisse, l'eau se décompose en symboles : elle est élément de contemplation, et par conséquent élément de connaissance de soi. Celui qui se mire dans l'eau trouve son désir d'achèvement grâce à son harmonisation avec le Cosmos, dans un pancalisme idéal. Dans Q.S.S.M., la symbolique de l'eau subit des mutations : elle est l'œil du Cosmos qui le garde d'une part. Et d'une autre part, elle se métamorphose, par rapport à la fontaine de Narcisse, pour qu'elle ne reflète pas le monde en guerre qui dépare le germe du pancalisme. Elle est alors l'eau révoltante contre le narcissisme égoïste du colonisateur.

Puis, dans le récit de Moïse, l'eau est la manifestation de la puissance divine et son châtement douloureux. Dans Q.S.S.M., la scène narrative qui retrace cet événement porte la même symbolique. L'eau garde son aspect miraculeux, elle est le symbole de la victoire contre le doute dégressif, et de la victoire contre les peurs (quand le narrateur a marché sur la mer sans qu'il ne détienne un pouvoir surnaturel) de même pour Moïse lorsque Dieu l'a incité de ne pas avoir peur et d'affronter Pharaon en avançant tout droit en dépit de la mer.

Enfin, dans le récit de Noé, l'eau est aussi le symbole de châtement divin ; néanmoins, elle est la même eau qui a porté l'arche de la persistance de l'espèce humaine. Également, dans Q.S.S.M., la mer, est le symbole de la destruction totale, quoique cette symbolique ne se fixe à la mer qu'à la fin du roman. Et vu la puissance de la symbolique de l'eau dans ce cas et des éléments qui s'y dissimulent, nous allons l'analyser profondément, ultérieurement.

L'eau, donc, rassemble le mythe et les récits précédents par une symbolique identique et similaire : l'eau se présente en eux l'élément bienfaisant lorsque le bien règne sur terre, et l'élément de punition lorsque le mal dévore l'homme.

I.3.2. L'eau : élément plus que féminin

En littérature, plusieurs valorisations ont marqué l'eau d'un caractère féminin depuis les temps lointains. Ce caractère selon Bachelard donne : « *un cas où la projection de la femme-nature est très nette*⁶² ». La femme, ainsi, se substitue à un élément du paysage-naturel dans le paysage romanesque ; le substantialisme du féminin est affirmé par l'eau. Dans Q.S.S.M., la féminité de l'eau est patente, tantôt par sa poétique : *l'eau douce, les caresses de l'eau, la fragilité de l'eau*, tantôt par sa symbolique : *l'eau porte l'homme, le bercement de l'eau...*

Cependant, l'eau en gardant sa symbolique de féminité, inclut en elle une autre, inhérente à la première. Si l'eau est bien féminine, elle sera complétée par un autre élément, plus évident : le masculin. Ainsi, une relation va naître entre les deux. Et comme nous avons démontré que Nafissa est relativement proche des êtres aquatiques

⁶² BACHELARD, Gaston, *l'eau et les rêves*, op. Cit., pp. 149-150.

(les Nymphes), en plus d'être, souvent, la substance elle-même, une relation entre elle et son mari sera singulière. Il n'est pas question de démontrer son existence car c'est tellement évident, mais plutôt de disséquer sa quintessence. L'évolution des événements prouve que l'union entre Nafissa et son mari est atypique par rapport à toute relation habituelle entre le masculin et le féminin. Cette union est bien faite et entretenue par la mer, l'élément féminin lui-même, le narrateur découvre ce lien : « *Je devine, là-dessous, la mer tendant un lien entre Nafissa et moi ... Nafissa m'apparaît distinctement. Mon ultime chance* » (Q.S.S.M., p.88).

Ainsi, l'eau, élément féminin, regroupe un autre symbole, celui de l'union éternelle entre le narrateur et sa femme. Plus profondément, elle est une union d'ordre cosmique (par l'élément du Cosmos : l'Eau) entre le masculin et le féminin. Cette union, au fait, débute dès l'enfance du narrateur qui considère Nafissa comme charnière entre son présent et son passé, elle joue un rôle médiateur. Elle apparaît d'abord énigmatiquement après la mort de son père, sous l'apparence de son ami El Hadj :

Il rayonna si fort à cet instant, que mon ami disparut dans cette lumière où je pus voir au-delà de la simple apparence des choses, mais où son visage se reforma peu à peu, frémissant dans un halo serein qui m'effraya, car sous les traits d'El Hadj se dégageait en filigrane mais visiblement ceux de Nafissa (Q.S.S.M., p.148).

Cette union, remontant à l'époque de l'enfance et entretenue par l'eau, se décompose en deux sortes d'unions : l'union maternelle et l'union conjugale. L'union maternelle se joue dans l'inconscient et/ou la rêverie du narrateur en le portant à un temps antérieur : celui de son enfance. En effet, pas une seule fois l'image de sa mère ne lui revienne en un souvenir singulier. L'attachement du narrateur à celle-ci s'offre à lui par le personnage de sa femme Nafissa en produisant chez lui la confusion : femme/mère :

J'observe Nafissa à la dérobée. Elle ne me dit rien et je ne lui dis rien. Il me paraît l'avoir à une grande distance, alors que je pourrais la toucher en étendant le bras [...] me prend la tête entre ses mains.

- *Pourquoi es-tu si farouche : ne nous aimes-tu pas ?*
- *Je ne réponds pas, je ferme les yeux.*
- *N'aimes-tu pas ta mère ?* (Q.S.S.M., p.86).

Il est vrai que le corpus sujet d'étude appartient au genre fantastique qui, selon Todorov, provoque de l'hésitation et de l'incertitude chez le personnage ainsi que chez le lecteur, mais cela n'empêche pas d'aller au-delà de cette sensation de doute. Il est évident que le souvenir de sa mère morte renaît par le biais d'une autre femme bien vivante : sa femme. Alors, la confusion entre les deux se fabrique dans l'inconscient du narrateur et prend forme dans sa rêverie : « *à une grande distance* » syntagme prépositionnel qui informe de la confusion provoquée par l'effet de distance illusionnée du narrateur ; « *pourrais* » verbe au conditionnel qui laisse apercevoir l'incertitude du narrateur de ce qu'il voyait : laquelle des deux le narrateur voyait-il réellement sa mère ou Nafissa ? La voix maternelle s'articule amicalement à travers la voix et le corps de son épouse. Juste après son dialogue avec, hypothétiquement, Nafissa, le narrateur se trouve submergé dans son passé, dans une réminiscence avec sa mère et son père. Le plus étonnant c'est que sa mère lui avait posé la même question que celle posée par sa femme :

- *Et la mère ?*
- *Elle a dit : « Pourquoi ne nous aimes-tu pas ? »*
- *Elle ? D'accord.*
- *Alors pourquoi attendre ?*
- *Après un instant je reprends :*
- *Comprenez-moi. Elle a dit : « pourquoi ne nous aimes-tu pas ? ». » (Q.S.S.M., p.87).*

Puis, il s'aperçoit que c'est Nafissa qui est avec lui dans la chambre et non plus sa mère. Si ce souvenir lointain de la mère est ressuscité dans un autre corps féminin, celui de sa femme, dans d'autres cas elle revient vers lui plus abstraitement, sans corps, uniquement par la substance de l'eau : « *Elle [Nafissa] considérait sans se troubler la mer qui nous environnait de ses brefs balancement : nous n'étions pas seuls* » (Q.S.S.M., p.192).

Si le narrateur et sa femme n'étaient pas *seuls*, serait-elle le spectre de sa mère qui les accompagnait ? Ou la mer qui les entourait souvent n'était-elle que sa mère mourante ? Ces présomptions, ne peuvent pas être affirmées bien qu'elles soient probables. Cependant, Avant les trois passages précédents, le narrateur en relatant l'un des souvenirs de son enfance (celui du mendiant, roi de son enfance) bondit brusquement à un autre plus réjouissant, souvenir de sa mère qui, depuis un temps, il la voyait dans ses rêves agités.

Sans antécédent, il déclare alors : « *veulent-elles, ces vagues, m'apporter seulement leur influence salutaire?... Ces mains, ces yeux, ces lèvres, toute leur vie de pourpre se souviendront de vous* » (Q.S.S.M., p.78). Dans ce passage, deux signes poussent à penser précisément au souvenir de la mère mourante : le premier cible les vagues qui sont un phénomène mouvant propre à la mer, il serait la marque de retour vers le passé dans le psychisme du narrateur car le désir de ces vagues était d'influencer sur lui. Le deuxième concerne la vie de *pourpre*, indice attaché en particulier à ce qu'a constaté Mme Bonaparte dans son étude sur l'imagination matérielle d'Edgar Allan Poe. Pour ce dernier, l'eau est singulièrement de couleur pourpre et elle symbolise le souvenir de sa mère mourante, souvenir génialement actif dans son œuvre, à ce sujet Bachelard affirme que : « *Elle [l'eau pourpre] est la vraie matière de la mort bien féminine*⁶³ ».

Dans Q.S.S.M., Dib reproduit, hasardement ou prévisiblement, l'image de la mère morte du narrateur par la même substance (l'eau), et par la même couleur (pourpre). Nonobstant, l'eau chez Poe est dormante, lourde et claire, et celle dont parle le narrateur est désignée par les *vagues* qui excluent les traits précédents. L'aspect mouvant des vagues s'explique par deux origines, la première concerne la condition de la femme algérienne dans sa propre famille, et la seconde concerne le contexte de guerre où se déroulent les événements de l'histoire. Donc, l'eau ressuscitant le souvenir de la mère chez le narrateur est une substance chargée de mal et dans de très rares instants est une eau lourde. De ce fait, le narrateur, dans l'échoppe d'El Hadj, en se souvenant de ses parents, dit : « *J'allais et venais dans l'échoppe tandis que l'âme soulevait des sédiments, des rochers et des eaux, remontaient, m'envahissait comme une lourde vague* » (Q.S.S.M., p.151), il s'agit certes d'une métaphore mais porteuse des sensations du narrateur.

Bachelard explique le poids dont jouit l'eau ainsi : « *Qui s'enrichit s'alourdit. Cette eau riche de tant de reflets et de tant d'ombres est une eau lourde*⁶⁴ ». Dans le roman, les souvenirs stimulés par l'eau (notamment ceux liés aux parents) sont marqués le plus souvent de traumatismes, il s'agit des souvenirs du *château en ruine* de son enfance. Donc, les souvenirs riches d'images et de reflets alourdissent l'eau de Q.S.S.M.

⁶³ BACHELARD, Gaston, *l'eau et les rêves*, op. Cit., p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

La deuxième union est celle de la femme/épouse, union (entre le narrateur et sa femme) qui se distingue par deux aspects : celui de la femme-asile et celui de la femme-immolée. Au fait, la ville ainsi que ses habitants, subissent perpétuellement des sorts inexplicables, inattendus, bref tous sont soumis à des forces. A plusieurs reprises, quand le narrateur se rend à la ville, il se trouve pétrifié, desséché⁶⁵ : « *cent mètres, et je m'arrêtais ; avoir la gorge sèche, la pierre me gagnait* » (Q.S.S.M., p.38), revenant péniblement chez lui : « *Je fis un pas, une tonne de pierre sur les épaules. Rage, humiliation* » (Q.S.S.M., p.39).

De cette métamorphose, seule sa femme détient le pouvoir de le guérir en l'étreignant, en le touchant ou en l'enveloppant : « *Nafissa ! Je fis volte-face : elle se rapprocha et m'enveloppa dans une sorte de vibration infuse et légère à la fois. Toutes les serres qui étaient plantées en moi me lâchèrent* » (Q.S.S.M., p.124). La pétrification n'était pas le seul mal guéri par sa femme. Donc ce n'est qu'avec elle, près d'elle que la sérénité et la quiétude lui reviennent. Sur ce Bachelard affirme que : « *L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit*⁶⁶ », de même Nafissa, assimilée à l'eau, elle est la femme qui absorbe le mal de son mari, qui à son tour, se nourrit de sa sérénité.

En plus du refuge qu'elle représente pour son mari, elle lui trace le chemin pour qu'il accomplisse son destin héroïque et vaincre ses peurs (élément expliqué dans le mythe de Narcisse). Ainsi, le sentiment de soulagement et d'encouragement s'explique par la force de l'amour qui les unit d'un côté : « *Je la veux continuellement à mes côtés, je souhaite qu'elle forme un cercle indissoluble autour de moi, là-bas, dans la fraîcheur des collines. Et elle se montre plus indulgente que je m'y serais attendu. Alors pourquoi ces appréhensions, ces doutes ?* » (Q.S.S.M., pp.84-85). Et d'un autre côté, par le fait que Nafissa est une femme énigme qui vivait avec le narrateur enfant, et l'attache à son passé.

Il relate vaguement un souvenir dont elle faisait partie, et dont la valeur de son importance est due à deux valorisations : du point de vue psychologique, elle marque son attachement au château de son enfance et porte en elle ses souvenirs enfantins : « *Notre château, qui figurait pour moi l'image de la continuité, abandonné, le domaine démembré, je vécus traqué dès le premier jour [...] Nafissa était restée attachée au château ; cela signifiait ma mort* » (Q.S.S.M., p.150). Et d'un point de vue social, par la motivation de son nom

⁶⁵ Ce phénomène concerne l'élément Terre, il sera mis en exergue dans le chapitre qui porte sur elle.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

propre et son choix judicieux, ainsi commenté par le narrateur : « *Ce nom Nafissa, qui a pour sens tant le lieu d'habitation que l'âme qui y trouve abri et son activité, désigne aussi notre lignée et l'enseignement qui nous est légué ; et nous n'appelons pas nos femmes autrement. Je la vois encore comme je la voyais en ses temps éloignés, je la vois, et je voudrais toujours m'étendre à son ombre ...* » (Q.S.S.M., p.150).

Donc, le narrateur trouve abri chez sa femme dans la mesure où elle est la boîte de ses souvenirs, non pas pour remonter à son passé, mais pour qu'il se connaisse et se redécouvre à travers : sa femme et son traumatisme d'enfance : « *j'eus envie de reprocher à El Hadj de me laisser entrer et m'asseoir dans son magasin. C'était me laisser me souvenir, me reconnaître* » (Q.S.S.M., p.151).

Quant à la femme-immolée, bien qu'une séparation physique ait eu lieu entre les deux, en filigrane l'union persistait. Il est vrai que Nafissa, avant de disparaître⁶⁷, a présenté ses adieux à son époux sans qu'il s'en aperçoive, mais sa voix l'avait accompagné jusqu'au bout. Comment cela s'est-il fait ? Le moyen de faire perdurer cette union était la rose rouge donnée par Nafissa avant son départ, celle-ci n'est point fanée, mais elle est restée planter dans la mer et emportée par les vagues : « *Elle [la mer], apaisée, porte en son centre un anneau de feu, - lumière qui grandit à mesure que s'ouvrent l'espace, le silence et l'ordre de la nuit, constellation qui rêve et, toute seule, luit, tantôt flamme, tantôt femme [...] l'air se vide, commence à brûler, et du cœur de la flamme s'élève la rose de Nafissa* » (Q.S.S.M., p. 205).

Et c'est grâce à cette rose sauvée par la mer qu'il retrouve le chemin vers la ville de sous-sol. Par ailleurs, la disparition de Nafissa n'est pas une mort vaine, mais un véritable sacrifice au profit de son mari. Ce dernier éprouve depuis un temps, le désir de rejoindre la ville de sous-sol dont l'accès demeure inconnu. Sa femme s'y rend constamment, cependant elle ne peut, sous une exigence non exprimée, rien lui dévoiler. Alors, elle s'est sacrifiée lors d'une explosion contre les nouvelles constructions en laissant à son mari une rose rouge pour le guider vers une destinée désirée et dans la laquelle il sera reconnu et accueilli : « *Les nuits, la mer. Identiques dans*

⁶⁷ La disparition dans le roman est évoquée par la même signification de la mort.

leur substance. Mais il me faut aussi surveiller l'apparition ou de la rose, ou de l'étoile, avant de retourner chez Osman Samed : c'est une condition nécessaire » (Q.S.S.M., pp. 201-202).

Sachant que Osman Samed est présenté par le narrateur comme étant le responsable de toutes les allées et venues du sous-sol. Ce dernier n'a pas reconnu ni accueilli le narrateur lors de sa première visite au sous-sol ; ce n'est qu'en portant la rose de Nafissa qu'il a pu être accueilli et y demeurer.

Comment cette union entre le narrateur et sa femme est-elle construite par l'eau ? Gaston Bachelard voit dans cette substance l'extrême expression du narcissisme cosmique et individuel. Opinion qui nous pousse à penser au désir de perfection chez l'être humain. A cet effet, si la mer est le moyen du reflet absolu et achevé du narrateur, l'image reflétée ne pourrait être claire et achevée sans le profil de sa femme et celui de sa mère. Dans la combinaison reflétée : constituée du narrateur, de sa femme et de sa mère, Nafissa est l'élément dominant, non pour sa force mais pour son caractère et l'actant qu'elle est.

En effet, elle est le personnage qui redonne vie, non seulement à son mari mais aussi aux habitants statufiés ; elle est aussi la bienfaitrice qui absorbe le mal et diffuse la sérénité ; et la clairvoyante qui décode les présages envoyés par la nature, par des inconnus et sauve à temps la ville. Quant à son mari, il est façonné à l'image d'un personnage tourmenté et égaré ; il est alors en quête de son achèvement. Ceci semble se réaliser par le biais du narcissisme individuel *humble*⁶⁸, que seule l'eau est capable de réaliser avec un tel achèvement.

Il est aussi représenté par l'élément Terre vu sa métamorphose perpétuelle en pierre ou en galet⁶⁹. Notant que selon, Gaston Bachelard : « *l'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances. Elle assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essences ! Elle reçoit avec égale facilité les matières contraires, le sucre et le sel*⁷⁰ ». Il ajoute aussi que l'union la plus parfaite est celle de l'eau et de la terre. Ainsi, la mer assure l'union non éphémère entre Nafissa et le narrateur : c'est la même que l'union

⁶⁸ Le narcissisme humble se distingue du narcissisme de vanité par le fait qu'il n'est pas une névrose, mais par lequel l'individu reconnaît la beauté de la nature qui se reflète en et à travers lui.

⁶⁹ Cette métamorphose sera le sujet du chapitre portant sur l'élément Terre.

⁷⁰ BACHELARD, Gaston, *l'eau et les rêves*, op. Cit., p. 114.

entre la terre et l'eau. Donc, cette eau unificatrice remplit ces fonctions essentielles : absorber le mal, offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, ferait mourir le narrateur afin de lui refléter une image achevée de son soi.

I.3.3. La mer : matrice et lait de la Nature

Nous indiquons que l'eau est évoquée dans le Saint Coran dans plusieurs Sourates. Celle qui nous intéresse est en rapport avec l'aspect féminin, précisément l'eau maternelle. A ce sujet, Dieu a révélé au prophète : « *Et c'est lui qui de l'eau a créé une espèce humaine qu'il unit par les liens de la parenté et de l'alliance. Et ton seigneur demeure Omnipotent* » (Sourate El Forkane, Versets 52-53). Il ne s'agit, ici, nullement de donner une interprétation du Coran, mais de le prendre comme assise pour interpréter le corpus d'étude. Cependant, si Dieu a créé l'être humain de l'eau, deux hypothèses sont plausibles : soit que l'eau est la substance de laquelle le corps humain a été créé, soit que l'eau est la matrice dans laquelle l'être humain est porté étant fœtus.

Pour la première, le discours coranique a clairement révélé que la substance dont Dieu a façonné l'être humain est bien l'argile, et là l'eau serait le liquide avec lequel la boue a été fabriquée avant de façonner le corps d'Adam. Pour la deuxième, cette eau serait le sperme fécondant l'ovule qui se développe en fœtus, puis en embryon dans la matrice de la mère, au milieu de l'eau (le liquide amniotique). Ainsi, dans les deux éventualités l'eau acquiert un caractère de féminité qui renvoie à la fonction maternelle. Cet aspect que donne Dib à l'eau sera développé dans Q.S.S.M.

Plus que l'union qu'assure la mer entre le narrateur, sa femme et ses souvenirs d'enfance, cette substance se veut dans plusieurs passages désignant la mère elle-même : « *Après le passage des minotaures, j'avais moins de peine à me tenir au milieu du fleuve, la vie me pressait amoureusement, m'attirait, me portait, car son désir était d'enfanter, et elle le pouvait encore* » (Q.S.S.M., p.23). Que sera, dès lors, la correspondance entre *l'apparition du fleuve* et le *désir d'enfanter*, qui est proprement sous-entendu comme fonction maternelle ? Dans Q.S.S.M., en particulier la poétisation de la mer s'opère par un lexique appartenant au lexique du maternel. En effet, la mer est souvent qualifiée par des épithètes propres à la mère, ou déterminée par : bercement, douceur, caresse, chant, berceuse, sérénité...

Dans certaines scènes narratives, le narrateur déclare expressément l'incarnation de la mère par la mer : « *Sans la mer, sans les femmes, nous serions restés définitivement des orphelins...* » (Q.S.S.M., p.33). Il insiste, souvent, sur la faculté appartenant uniquement à la femme, celle de Porter l'être humain : « *La mer embrassait ainsi l'homme de jadis, se souvenant encore du temps où elle le portait* » (Q.S.S.M., p.32.). La mer s'offre donc comme symbole de la mère et dans certains cas, ce symbole s'attache vaguement à la figure d'Eve, la première femme donnant naissance à *l'homme de jadis*. Néanmoins, cela n'exclut nullement le reste des mères, car chaque nation possède son homme de jadis.

Par ailleurs, quelle est la condition de la femme représentée par l'eau dans Q.S.S.M. ? Certes, que Nafissa est la femme qui domine le récit, mais le souvenir que garde le narrateur de sa mère est révélateur à ce sujet. En réalité, l'image de la mère mourante représente la femme soumise, presque imperceptible (contrairement au statut social de Nafissa) : « *Ma mère n'était jamais triste à proprement parler, elle n'était pas gaie non plus [...] ma mère qui n'avait jamais su tenir une place considérable dans sa propre maison... son image noyée par des nappes d'ombre...* » (Q.S.S.M., pp.68-69). La mère, à cet effet, passe son temps à se contenir, à dissimuler par un léger sourire son trouble d'humeur. Par conséquent, elle ne réussit qu'à échapper à ses proches et à ses enfants jusqu'à devenir sans poids.

Plus tard, à un niveau audacieux de confession, le narrateur exhibe un autre personnage lié à son souvenir, personnage dont les phénomènes expliquent largement le mal dont souffre sa mère, c'est celui de son père : « *Mon père veillait sciemment, lui, à ce qu'aucune intimité ne se créât entre nous. Et sa seule vue nous en ôtait l'envie. C'était peut-être un homme bon...Mais, enfant, je n'avais ni la force ni l'intrépidité qu'il fallait pour fendre la dure écorce sous laquelle son affection pour nous se cachait* » (Q.S.S.M., p.69). Le narrateur enfant n'avait qu'à observer son père confiné dans son égoïsme naturel, tordu par l'inflexibilité de son caractère.

A cet effet, sa mère est écartée violemment de la vie familiale excepté pour accomplir ses tâches de la femme-nourrice et de la femme-gardienne de la maison. Elle est dominée par son mari qui veille à ce qu'aucune relation profonde ne se tisse entre elle et ses enfants. La mère se mure alors seule dans le silence, ensevelie de son

malheur. La condition de la mère est représentée par la mer dans ce passage où le narrateur relate brusquement au milieu de son souvenir, « *la mer s'est tue : on ne perçoit plus que son bercement, son silence* » (Q.S.S.M., p.69). Le mutisme de la mer est conséquemment celui de la mère. Donc, le *bercement* persistant de la mer sera celui de la mère.

La mer dont parle le narrateur, dans ce cas, est sa mère. Cette synthèse concorde avec ce que Bachelard souligne dans son essai sur *l'eau et les rêves*, où il ne distingue plus entre les liquides. Selon lui : « *tout liquide est une eau dans l'imagination matérielle*⁷¹ », dont la couleur importe donc peu. Puis, avançant dans son enquête, il prétend que : « *toute eau est un lait*⁷² », et cette eau est chantée avec ferveur : « *Cette valorisation substantielle qui fait de l'eau un lait inépuisable, le lait de la nature Mère, n'est pas la seule valorisation qui marque l'eau d'un caractère profondément féminin*⁷³ ». Cette opinion que donne Bachelard rejoint la symbolisation faite de Michelet dans son œuvre *la Mer* où il affirme, lui aussi, que la mer est vitale, une nourriture, une substance laiteuse de la Nature : « *Ces eaux nourrissantes sont denses de toutes sortes d'atomes gras, appropriés à la molle nature du poisson, qui paresseusement ouvre la bouche et aspire, nourri comme un embryon au sein de la mère commune*⁷⁴ ».

Uniment, la symbolisation de la mère par la mer est démontrée chez Edgar Poe dans une thèse réalisée par Mme Bonaparte où elle souligne que : « *La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels [...] La mer-réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchanteresse. C'est le chant profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer*⁷⁵ », et ce chant profond est la voix maternelle. Donc, la mer est une projection de la mère, et si elle attire vers elle l'homme, c'est qu'il y ait un sentiment filial.

A cette échelle de révélation, nous ajoutons que la mer dans Q.S.S.M. avait cette faculté, dont parlent Bachelard et autres, de chanter : « *Si je m'étais étendu sur le sable humide, j'aurais perçu le chant de la tempête, reçu sur moi le basalte noire, et les racines, et le vent et la pluie qui battait les assises de la terre. Sans cela, j'eus le visage couvert d'écume et d'algues [...] le*

⁷¹ *Ibid.*, p. 139.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁴ MICHELET, Jules, cité par BACHELARD, *ibid.*

⁷⁵ BONAPARTE, Marie, Cité par BACHELARD, *ibid.*, p. 138.

chant de la mer restera enfermé dans la pierre » (Q.S.S.M., p.80). Ce passage ne vise pas exclusivement à montrer l'aptitude de la mer à chanter, car elle est une déclaration évidente, mais à aller à la quintessence de ce chant. Alors, la mer est évoquée au début du passage par la métonymie, en citant l'une de ses composantes qui est *l'humidité*. Ensuite le *chant* avant qu'il ne soit de la mer, il est de la *tempête*.

Ce chant orageux, au fait, ne correspond pas au chant doux des mères. D'abord, Bachelard souligne que le chant de la mer se compose : « *Si quelqu'un ou quelque chose parle à la surface (de l'eau), c'est un vent ou un écho, quelques arbres du bord qui se confient des plaintes, c'est un fantôme qui souffle, qui souffle tout bas* » (Q.S.S.M., p.86). Dans Q.S.S.M. il est sujet du chant de la tempête, qui après une description du temps maussade devient le chant de la mer. Cela suggère que le chant en colère, de la mer et par conséquent de l'eau maternelle, serait le chant dont les notes sont composées par la mère-patrie : l'Algérie. Mère qui croule sous le poids de la colonisation, et à cet effet son chant est resté *enfermé dans la pierre*. Ce chant particulier de la mer mène à une autre symbolisation de l'eau dans Q.S.S.M., celle de l'eau violente.

I.3.4. Rébellion de la mer

I.3.4.1. La ville de surface, espace tragique défendu du flux marin

L'univers romanesque de Q.S.S.M. est, bien évidemment aquatique, nul épisode ne manque de la présence de la mer, ou de l'eau sous diverses formes révélant sa rébellion. Néanmoins, deux formes dominantes persistent, provoquées par deux comportements de la mer : la mer-offensive et la mer-défensive. En fait, les deux comportements mettent en mouvement l'eau. Son aspect offensif : « ... *la mer s'était mise à onduler et ses vagues à se briser* » (Q.S.S.M., p.78), ensuite son aspect défensif : « *Sombre mais calme et chaude, elle nous entoure, semble veiller* » (Q.S.S.M., p.86). Ces deux postures sont influencées d'un côté par la conception faite de la ville de surface comme espace tragique. Et d'un autre côté, par les conséquences de cette tragédie sur ses habitants (ayant subi des métamorphoses et des anéantissements horribles.)

D'abord, l'espace qu'occupe le roman se divise en quatre distributions spatiales : la ville de surface, la ville de sous-sol, la mer et la campagne. La ville de surface agonise perpétuellement, elle est tantôt close tantôt ouverte, tantôt agressée tantôt agressive, tantôt horrible tantôt horrifiée. Elle est ainsi le champ de combats sans fin, où les nouvelles constructions et autres s'acharnent sur la ville ancienne et la repoussent indélébilement de plus en plus derrière en s'emparant de sa place. Selon Charles Bonn, cette ville est condamnée et : « *elle est de ce fait un espace tragique*⁷⁶ », car le narrateur déclare dès le premier épisode que cette ville est en *sursis*, vers la fin du récit, il le déclare publiquement : « *Je compris combien nous vivons les uns et les autres dans un monde condamné* » (Q.S.S.M., p.208).

La mer apparaît dès le début du roman comme un élément protecteur de la ville, contre toute force agressive. Bien qu'elle remplisse essentiellement des fonctions maternelles, ou du moins féminines, la mer manifeste depuis le milieu du récit une violence révolutionnaire. Elle a le pouvoir de mettre sens dessus dessous la ville : les ébranlements et les secousses sont le plus souvent la manière dont elle cogne sur murs et sur les assises de la ville. Mais, au fait, quelle section de la ville a-t-elle été menacée par la mer, et au profit de qui ?

Après l'apparition et le développement des nouvelles constructions et le peuplement de celles-ci par les *nouveaux visiteurs*⁷⁷, l'ancienne ville a été régressée. Elle arbore depuis une angoisse inexprimable, dans certains épisodes. Et dans d'autres, elle s'enfouie sous terre : « *... nous glissons un peu plus sous terre* » (Q.S.S.M., p.103). De plus, ce n'est pas uniquement les nouvelles constructions qui attaquent la ville, mais aussi d'autres objets (murs, iriaces, spyrovirs, force démoniaque...), mais le plus important ici est que la ville ancienne est soumise aux anéantisements sans avertissement et sans rémission.

Face à cette déconstruction quasi-entière, seule la mer inépuisable, obstinée mais sage, est capable d'y répondre instantanément. Les nuits comme les jours, la mer jusqu'à l'épisode XIV, demeure la protectrice de la ville : « *Sans répit, dans la nuit, ses vagues ébranlent les maisons, entrant par la Porte de l'Est, traversant la ville dans toute sa longueur,*

⁷⁶ BONN, Charles, *op. Cit.*, p. 62.

⁷⁷ Les nouveaux visiteurs, selon leur description, sont les colons

et ressortant par la porte de l'Ouest. Au moins ai-je commencé au cours de ses interminables nuits à la reconnaître » (Q.S.S.M., p.84). Son entrée dans les habitations, n'est pas violente ni détruisant, comme elle l'est pour les nouvelles constructions, sa venue est réanimatrice. En effet, la mer qui entre par la *porte de l'Est* et ressort par celle de l'*Ouest* ne serait qu'un visiteur, un désiré, un désir, un attendu qui porte un salut en traversant toutes les maisons. Et le narrateur a reconnu en la mer la bienfaisance qu'elle éprouve pour la ville.

En effet, la ville de surface jouit de la clémence de la mer. Pour ce faire, la mer se durcit, et devient mystérieusement consistante face aux attaques : « *Sauf à des très rares instants, la mer, plus ferme que le basalte, n'entrouvrit plus les yeux que pour voir rire son enfant, son propre mystère »* (Q.S.S.M., p.33) ; après son affrontement avec les minotaures, elle jette les cadavres des naufragés : « *Les naufragés eux-mêmes que la marée renie chaque matin sont mis en demeure de reconnaître leur crime »* (Q.S.S.M., p.71).

En outre, elle assigne des coups terrifiants qui retentissent en déflagrations sur la ville : « *... de la mer responsable aujourd'hui de cette secousse. C'est elle, oui, qui l'a imprimée au basalte du monde inférieur, et à travers lui, aux murs de la cité, dans la seconde au le soleil s'est effondré en elle »* (Q.S.S.M., p.132). Le rôle de la mer défensive et/ou bien offensive découle justement de ses secousses bien visées : contre le basalte, contre les murs de la cité, contre les autres objets transgresseurs et même contre le soleil. Ceux-ci provoquent impitoyablement un horrible anéantissement de la ville ancienne, les coups et les secousses de la mer ne sont autres que des contre-attaques pour la protéger.

Néanmoins, dans l'épisode XIV, elle s'est retirée brusquement, et la sécheresse s'est abattue sur toute la ville : « *Les gens clopinaient en silence, à pas prudents. Je sentais ce qui leur manquait : la présence de la mer. Nous ne connaissons plus que la sèche, la mortelle attente d'un monde en pierre »* (Q.S.S.M., p.135). L'absence de la mer donne l'avantage aux nouvelles constructions afin qu'elles accentuent davantage leurs attentats infernaux : « *Sans nouvelles de la mer, depuis deux semaines... Comme si elle n'avait jamais existé. La sécheresse entretenue par le feu des constructions durcit la ville à la faire craquer »* (Q.S.S.M., p.207), ce qui entraîne le dépérissement de la ville. Vers la fin du roman, elle revient vers la ville en émettant des appels incompréhensibles et un chant sourd. Enfin, elle submerge

totale de la ville de surface, bizarrement, sans distinction entre les objets transgresseurs ni la ville ancienne et ses habitants. Donc, la mer a fini par offenser toute la ville qu'elle a protégée depuis toujours.

I.3.4.2. Le reflux marin antidote des habitants

L'aspect thérapeutique de la mer s'adjoint à son aspect de protectrice de la ville. Néanmoins, la thérapie par la mer est exclusive aux habitants, parmi eux le narrateur, qui ont subi des métamorphoses, en particulier la pétrification⁷⁸. Cette transformation corporelle des habitants se passe lorsqu'ils se trouvent au cœur de la ville, et lorsque celle-ci subit des attaques, ou des ensorcellements. D'abord, le narrateur divulgue le rôle de la mer à l'égard de l'homme : « *La mer élevait un seul murmure de lumière vers l'homme ...* » (Q.S.S.M., p.32). Dans cet extrait, deux choses paradoxales sont associées : le murmure qui connote l'ambiguïté et la lumière qui, au contraire, évoque la clarté. Bientôt, cette mer prend l'attribut de sagesse : « *La sagesse de la mer finit toujours par l'emporter sur les trépignements de l'homme, j'étais prêt à la croire. J'aimais aussi, sans m'en rendre compte, le parfum de sel dans lequel sa parole me parvenait* » (Q.S.S.M., p.32).

Ainsi, le murmure s'articule pour qu'il devienne une parole répandant le parfum du sel. Ce dernier est scientifiquement parlant un élément naturel thérapeutique, notamment un élément conservateur. Dans Q.S.S.M., pareillement aux procédés scientifiques, le sel couvre les habitants afin de les préserver : « *...elles [les femmes et la mer] nous couvrirent du sel de leur langue et cela, heureusement, préserva maints d'entre nous...* » (Q.S.S.M., p.33). Le sel extrait de la mer et la langue acquise premièrement par le biais des mères, se mêlent pour former *sel de la langue*, un assemblage qui viserait à mettre en scène deux réalités décisives durant la colonisation, qui ambitionne la protection de l'algérien dominé : celle de la femme porteuse de mémoire, conservatrice du patrimoine culturel, et celle de la révolution face au projet assimilationniste du colonisateur et face à la dévastation impérialiste.

A cet effet, la mer manifeste sa présence autour des habitants, notamment le narrateur, afin qu'ils prennent connaissance d'eux-mêmes : « *La mer qui, avec sa clémence, demeure seule capable de nous faire voir clair dans nos propres sentiments* » (Q.S.S.M., p.67), car

⁷⁸ Cette métamorphose sera analysée dans le chapitre portant sur l'élément Terre.

l'être algérien a connu durant la colonisation une crise identitaire : la question « *qui sommes-nous réellement ?*⁷⁹ » a été souvent soulevée. La mer se charge d'y répondre vu qu'elle est représentée en tant que mémoire (cela sera abordé dans l'élément suivant), et fondatrice de l'histoire : « *La mer se tient immobile, l'œil fauve. Sombre mais calme et chaude, elle nous entoure, semble veiller. Je retrouve en sa compagnie la franchise première des choses* » (Q.S.S.M., p.84). Cette mer est sombre dans les moments de guerre, mais elle est aussi calme. En revanche, ce calme n'est pas une lâcheté, mais plutôt *calme* et *chaude*. Elle porte la chaleur en elle, par laquelle elle réchauffe les habitants lorsqu'une sensation de froid les traverse, et dans d'autres circonstances, elle fait face aux attaques des objets transgresseurs.

Au côté de son rôle de protectrice de la ville, la mer se veut fortificatrice des habitants devant le durcissement du monde dû à l'envahissement de la ville par le béton :

Le plus important reste à dire ! le monde se fut-il durci en une seule coulée de béton, il n'aurait pas fait ce rempart qu'elle, cette eau fragile, nous fait. A l'époque, je me rendais compte de son attachement, mais lorsqu'elle s'approchait ainsi en remuant obscurément, c'était tout juste si je me doutais qu'elle portait autre chose, que je ne comprenais pas, au fond d'elle (Q.S.S.M., p.49).

Egalement, lors de la sécheresse, le narrateur comme les habitants se sont mis à la recherche de la mer, nuit et jour, car elle est la seule issue de sauvetage pour eux : « *Il fallait réfléchir, ne pas prendre la tête. Retrouver la mer, qui pourrait m'aider ?* » (Q.S.S.M., p.203). Donc, la mer pour les habitants, bien qu'elle soit cernée d'ambiguïté, elle est mémoire, enveloppement, élément de connaissance, assistante et gardienne.

I.3.4.3. La déconstruction par le déluge : pour une reconstruction postérieure

La réécriture du récit de Noé, met en exergue, qu'à la fin du roman, la mer a inondé toute la ville de surface. Même si la mer est conçue dans Q.S.S.M. comme protectrice et bienveillante, cet élément du Cosmos a mis fin à toute la ville de surface. S'agit-il d'une déconstruction stérile, ou d'une déconstruction féconde ? D'abord, la perspective de tout détruire commence à germer chez le narrateur depuis l'épisode

⁷⁹ GUETTAFI, Sihem, *cour de littératures francophones*, université Mohamed Khider- Biskra, 2019.

XVI. En effet, en réfléchissant désespérément au sort de la ville, il s'est dit que pour se défendre, il faudrait dynamiter toute la ville. Cette vision lui revient une deuxième fois étant assis à table avec sa femme : « *A table, j'écoute parler Nafissa et songe : aux iriaces qui sortiront des morts ensorcelés, aux eaux qui acquerront une force terrifiante, et qui seules sauveront le monde...* » (Q.S.S.M., p.159). Et encore une troisième fois en parlant, après la disparition de Nafissa, à sa fille : « - *Que faudrait-il faire ? – tout démolir [...] Elle me regardait gentiment mais droit dans les yeux : visiblement, elle croyait à la vertu de la destruction* » (Q.S.S.M., p.208). Cette vertu à laquelle sa fille pense, le ravit, parce qu'il y croit déjà.

Si, songeait le narrateur, *seules les eaux sauveront le monde*, la manière dont elles le feront n'est pas rectiligne mais circulaire, semblable au panier de Moïse en traversant le Nil : de chez sa mère au palais du Pharaon, puis au retour vers sa mère. En effet, pour un monde nouveau, il faut détruire le monde actuel d'abord : « ... *Et si elle [la mer] justement qui préparait la venue d'un autre monde ? Il y avait dans sa manière d'être distante une distraction de femme enceinte. « S'il devait naître un jour, ce monde n'aurait en tout cas pas notre air, pensai-je ; il ne nous concerne même pas* » (Q.S.S.M., p.193). La métaphore dont se sert le narrateur est bien significative : *la femme enceinte* qui porte une nouvelle vie en elle. Puis, il rajoute que cette naissance est postérieure, dans un monde qui n'est pas le sien car ce dernier sera éradiqué.

En effet, l'envahissement marin est relaté dans le dernier paragraphe du roman, ce n'est pas sans raison, c'est justement pour montrer la circularité de l'idée de destruction et de reconstruction. Il faut dire que le titre du roman *Qui se souvient de la mer*, est le premier contact avec le récit, mettant en avant l'élément mer comme étant une réminiscence. Celle-ci est reprise dans la dernière phrase que le narrateur prononce : « *Quelque fois me parvient un brisement, un chant sourd, et je songe, je me souviens de la mer* » (Q.S.S.M., p.216). Le souvenir dont parle le narrateur est porté par un chant qui devient soudainement sourd. Ce chant, ressuscite le souvenir de la mer qui marque la fin du récit et surtout qui fait un renvoi obligatoire au titre du roman. Donc, la circularité est visée et l'élément-nœud est la mer : le récit commence par un souvenir, se développe avec l'accompagnement de la mer, puis elle inonde tout. Et enfin, elle est le seul souvenir que garde le narrateur.

Mais d'où ce monde nouveau renaîtra-t-il ? Malgré la destruction intégrale de la ville de surface ainsi que les objets transgresseurs, l'ancienne ville avec ses habitants entre autre El Hadj, demi-héros, du récit. Le narrateur fait remarquer qu'un certain nombre d'habitants s'est enfoui dans la cité souterraine qui demeure saine et sauve. Pour mieux dire : lors du déluge, la cité souterraine n'a pas été submergée par l'eau. Cette cité porte le germe qui verra renaître le monde à venir, exactement comme poussent les graines de la terre. Donc, là encore, la circularité, dans une certaine mesure, est probable : la cité de surface est un pêle-mêle de bien et de mal, tandis que celle du sous-sol est régnée essentiellement par le bien. La déconstruction totale de la première est une phase préparatrice pour la reconstruction de la deuxième qui en est son fœtus.

I.3.5. Rythme et rébellion de la mer : pour une histoire de l'Algérie

Éric Bordas souligne que la mer, par son mouvement alterné de présence et d'absence, acquiert un rythme modulé des vagues qui se traduit par deux phénomènes : le flux et le reflux. En littérature, il n'est pas question de description de la simple mouvance naturelle mais plutôt, dit Michelet : « *la plus délicate de l'écrivain* » est avant tout « *le sens du rythme* »⁸⁰. Ce rythme est reconnu selon Pierre Sauvanet comme étant : « *un mouvement sensible, temporel et aspectuel, qui n'est pas nécessairement sonore* »⁸¹. Dans Q.S.S.M, Dib accorde à la mer un rythme conditionné par ce que subit la ville de surface.

Il faut dire que l'arrivée et le retrait brusques de la mer ne sont pas aléatoires ni hasardeux : « ... *la mer s'était mise à onduler et ses vagues à se briser. Elle se rapprochait avec un tablier de mousse, rongant la pierre. Ce n'était pas sans raison* ». (Q.S.S.M., p. 78). Ainsi, la ville et ses habitants sont en perpétuelle attente de la mer et de ses présages : « ... *dès que la mer s'est retirée, des corps ont été découverts* » (Q.S.S.M., p.62), il est question des cadavres des habitants que la mer veut remettre à leurs familles. Signalons, aussi, que souvent la présence et l'absence de la mer sont liées à Nafissa : « *J'ai pensé à Nafissa : à ce moment, la mer s'est retirée sans bruit* » (Q.S.S.M., p.200).

⁸⁰ MICHELET, Jules, cité par BORDAS, Éric, *rythme et représentation (la mer) in : Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, [en ligne]. Villeneuve d'Ascq, presses universitaires du Septentrion, Lille, 2010, p. 59.

⁸¹ SAUVANET, PIERRE, cité par BORDAS, Éric, *ibid.*

En réalité le roman de Q.S.S.M., en dépit de son : surréalisme, son appartenance au fantastique et à la science-fiction, est un texte qui relate l'histoire de la colonisation en Algérie. Pas d'élément documentaire qui indique cela si ce n'est que la déclaration de son auteur dans la postface du roman. A cet effet, nous allons établir un pont entre la réalité historique et le surréalisme romanesque à travers l'élément du Cosmos « l'eau » : quel serait la chronologie de la colonisation en Algérie que cette substance raconte ?

La nomination de l'espace « Algérie », au sens politique et géographique, est inexistante dans le roman. Les espaces romanesques ne sont cités que par rapport à leurs situations : la ville de surface, la ville souterraine ou de sous-sol, la mer et la campagne. Par contre, la nomination d'un certain nombre d'espaces et de lieux dans le roman, évoque en filigrane, la ville natale de Dib : Tlemcen. Ces lieux sont évoqués dans le roman lors de discussions entre les habitants : Remchi, Lalla Seti, Oauhrane, Moghnia. D'ailleurs, tous ces lieux sont bien réels mais ils sont loin de nous conduire vers une catégorisation concernant la géographie réelle reprise dans le roman.

Même si la localisation spatiale n'est pas précisée, le contexte colonial et ses séquelles sur les Algériens sont bien mis en évidence. L'espace romanesque est révélé à travers une écriture surréaliste qui écarte le plus souvent les rapports documentaires tels qu'ils sont réellement, autrement dit : les événements historiques ne sont pas nommés ni racontés dans le roman tel que nous le trouvons dans les écrits historiques, ou les manuels scolaires d'Histoire. Mais, la mer en est l'un des moyens de les raconter. En effet, elle apparaît, dans Q.S.S.M., comme une préparation à un événement crucial sinon l'évènement lui-même.

Si nous suivons la chronologie réelle du récit et non pas celle optée par la narration (c'est à dire de l'enfance du narrateur, à son adolescence, puis à son âge adulte et non pas la succession des épisodes du récit), nous trouvons que le narrateur enfant aperçoit en la mer un avenir mystérieux : « *Je regardais du côté où le soleil s'était abimé : il n'y avait qu'une mer, une terrible mer en suspens* » (Q.S.S.M., p.92). La suspension dont est qualifiée la mer serait l'étape de l'avant-naissance de ce que pourrait être la révolution du 1^{er} novembre 1954. Le songe qu'a vu le narrateur enfant est, à cet effet, son engagement à venir au service de la révolution qui se réalisera à son âge adulte avec

l'aide de sa femme. De plus, la mer qu'il regardait n'est autre qu'une *terrible mer*. Cette image terrifiante lui revient quand la ville de surface commence à subir les destructions, aidées par la mer en colère. Donc, la mer terrible en *suspens* sera un évènement à venir que le narrateur vivra réellement à son âge adulte.

Les indices qui dévoilent progressivement la symbolique de la révolution par le biais de la mer s'accroissent. D'abord, nous avons mis en évidence que la mer est la protectrice de la ville et de ses habitants de toutes les attaques agressives, et cela coïncide fortement avec la mission de la révolution algérienne : protéger les terres algériennes et ses habitants de l'agressivité du colonisateur dans un premier temps, puis dans un second temps, de libérer l'Algérie de l'occupation coloniale. Et c'est précisément ce que la mer tente d'atteindre : libérer la ville de surface de la tyrannie des nouvelles constructions et des manigances du restant des objets transgresseurs.

En outre, l'anthropomorphisation de la mer, en mettant de côté les attributs qui se rapportent à l'aspect féminin de l'eau, s'appuie sur deux catégories d'attributs : la première rassemble la violence, les attaques, la colère, les secousses, les coups, les explosions, la fermeté, etc. ; la seconde rassemble la sagesse, le calme, la clairvoyance, la souveraineté, la mémoire, la connaissance, etc. La constatation de ces deux groupes distinctifs révèle que la mer avec ces deux particularités ressemble raisonnablement aux deux ailes de la révolution algérienne : la première est celle des maquisards dans les montagnes (maquis), ceux-ci étaient chargés d'affronter le colonisateur (l'armée de libération nationale ALN). La deuxième concerne celle des négociateurs et des partisans qui étaient chargés de lutter politiquement contre la colonisation (le front de libération national FLN). Quand le narrateur dit : « *La mer qui régnait beaucoup plus bas* » (Q.S.S.M., p.31), ce n'est pas sans raison. Dans ce bref extrait, nous retrouvons les deux ailes de la révolution algérienne : la souveraineté de la mer (FLN) et le *plus bas* (qui est la cité souterraine) allégorie du ventre de la mère où s'étale la révolution (ALN).

Ainsi, la mer serait, dans une large mesure, symbole de la révolution à travers tous les indices qui le confirment. En réalité, durant la colonisation, la nuit était souvent le temps privilégié pour l'exécution des attaques, et encore plus, le déclenchement de la révolution était prévu une nuit de novembre 1954. Pareillement,

pour la mer dans Q.S.S.M., la nuit lui est favorisée : « *la mer n'est pas triste lorsqu'elle attend la nuit, comme on le croit : déjà, des étoiles bougent en elle* » (Q.S.S.M., p.34). Encore plus, la nuit, qui est le temps d'accomplissement des rites maléfiques de l'ensorcellement n'attriste point la mer comme le croient les habitants de la ville ; mais, il ajoute que, des *étoiles*⁸² remuent en elle.

En plus de la temporalité qui unit la mer à la révolution, un autre indice s'ajoute : celui des coups, des ébranlements et des secousses. En effet, la mer acquiert souvent de la violence, qui est orientée précisément vers les objets transgresseurs. Ceci sera associé aux attaques et contre-attaques que les maquisards organisent durant la colonisation. De la sorte, la violence de la mer se figure comme : « *Réminiscence portant des violences de la mer, une vaste clameur suivit l'explosion, et des minotaures, et d'autres passant tombèrent à trente mètres de moi* » (Q.S.S.M., p.38), une bataille entre la mer et les minotaures, autrement dit entre les maquisards et les colonisateurs engendrant des morts des deux côtés : des minotaures, des passants qui sont les habitants de la ville. Dans le passage précédent c'est la mer qui est violente par ces attaques, et dans le passage suivant : « *... une explosion disloquait le vide à quoi répondait une clameur venue de la mer* » (Q.S.S.M., p.40), il s'agit d'une contre-attaque, car l'explosion est exécutée par les nouvelles constructions et la *clameur* de la mer en est la riposte.

Donc, la mer symbolise la révolution algérienne dans le déclenchement nocturne (ou comme le nomme le narrateur : « *le souvenir de la nuit d'insomnie* » (Q.S.S.M., p.140), les deux ailes de révolution (FLN, ALN), les maquisards, les attaques et les contre-attaques qu'ils effectuaient. Cependant, une incontestable ambiguïté griffe cette symbolique, lorsque le narrateur déclare qu' « *On oublie souvent que la mer, avant tout, n'a pas d'âge ; sa force réside en cela* » (Q.S.S.M., p.34). Nous nous interrogeons vivement : qui est véritablement la mer dans cet extrait ? Il semble qu'il ne s'agit pas, uniquement de la révolution déclenchée en novembre 1954, mais à ses racines les plus lointaines, celles des résistances populaires qui ont précédé la guerre de libération. De manière général, il s'agit du combat du peuple algérien contre toutes les invasions subies depuis la nuit des

⁸² Ici nous interrogeons la symbolique des étoiles : qui sont ses étoiles qui bougent en la mer ? Elles seront analysées dans le chapitre portant sur l'élément Feu.

temps, de l'Algérie elle-même, et de son histoire qui traverse les âges. Seul Dib, dans une telle abondance symbolique, peut trancher de quelle force de l'Algérie parle-t-il.

En revanche, la mer prend un tournant capital dans l'épisode XIV. En effet, après qu'elle a étendu sa protection et sa souveraineté sur la ville, la mer s'est retirée subitement et la sécheresse s'est abattue sur toute la ville : « *Les gens clopinaient en silence, à pas prudents. Je sentais ce qui leur manquait : la présence de la mer. Nous ne connaissons plus que la sèche, la mortelle attente d'un monde en pierre* » (Q.S.S.M., pp.135-136). La chronologie de la révolution algérienne révèle qu'après 1957, un essoufflement de celle-ci s'est installé, moment où tous ont cru que c'était sa fin.

Durant cette période, l'ALN a subi un affaiblissement, vu que la colonisation resserrait son étreinte autour des montagnes (planque des maquis) et notamment sur le secteur d'Alger : « *Le général parachutiste Massu a pour mission de détruire le réseau ALN très efficace de Yacef Saâdi à Alger (La bataille d'Alger). La ville est « pacifiée », Saâdi arrêté, Krim et Abbane contraints de se réfugier en Tunisie, où s'installe le comité exécutif du FLN*⁸³ ». De plus, les issues à travers lesquelles la révolution s'approvisionnait (les frontières algériennes-tunisiennes notamment) étaient fermées : « *1957, La ligne Morrice, barrage électrifié le long de la frontière tunisienne, est achevée, isolant les combattants (« fellaghas ») de l'ALN de leurs bases de ravitaillement*⁸⁴ ». La mort de la révolution algérienne est apparue à l'horizon.

Dans Q.S.S.M, si la mer représente largement la révolution, son absence (la sécheresse) serait l'essoufflement de celle-ci. En effet, après le retrait de la mer, les nouvelles constructions ont diffusé leur feu sur toute la ville, la torture et l'affolement des habitants se sont accentués, comme présagé pour la fin de la révolution, ainsi, la ville attendait sa destruction et sa fin : « *Des signes mystérieux m'avaient préparé à la fin de ce monde. La mer avait commencé à se retirer sans que nul y fit attention, - le contraire m'aurait étonné. Et mon père mourut. Il y eut d'autres morts [...]* » (Q.S.S.M., p.137).

En revanche, le peuple algérien gardait foi dans la révolution. Elle était toujours vue comme le chemin vers l'indépendance. Dans Q.S.S.M., les habitants demeuraient à l'attente du retour de la mer, notamment le narrateur : « *Par la brèche, j'aperçois la mer. La*

⁸³ CHOUATI, Ahmed, *élément pour comprendre l'Algérie*, éd. HAL, Paris, 2017, pp. 82-83.

⁸⁴ *Ibid*, p. 83.

mer éclairée, resplendissante, endormie mais modulant une seule note, en quoi je reconnais l'appel. Je la contemple, oscillante dans son sommeil. Elle avait disparu depuis un si long temps [...] Sa retraite n'a pas été qu'un jeu, qu'une feinte ? Je le sens ici, devant elle » (Q.S.S.M., pp.187-188). Dans cet extrait, un signe imposant se dévoile en filigrane : *le sommeil*.

En effet, La mer même endormie compose une *note*, elle *appelle* ! Elle demeure suspendue dans son sommeil. Ceci est le semblant de la mort, mais il ne l'est pas. Donc, le retrait de la mer, qui n'est qu'un jeu, serait la réécriture de l'une des épisodes de l'histoire : la prétention de la France qu'elle a anéanti toute opposition révolutionnaire en Algérie après la bataille d'Alger en 1957 ; lorsque Jacques Allaire, qui avait arrêté Larbi Ben M'hidi, lui a dit : « *vous êtes le chef de la rébellion, vous voilà maintenant entre nos mains, la bataille d'Alger est perdue [...] la guerre d'Algérie vous l'avez perdue maintenant*⁸⁵ ». Mais ce n'était qu'un *jeu* dit le narrateur ! Le peuple saura expliquer ce jeu.

I.3.6. Le peuple, nouveau souverain de la révolution

Effectivement après la bataille d'Alger, l'étau se resserrait autour de la révolution par l'armée française qui réussit à démanteler le FLN et l'ALN dans les villes et dans les montagnes, la révolution algérienne agonisait. Le génie Larbi Ben M'hidi⁸⁶ a déclaré en essayant de donner un nouveau souffle à la révolution : « *Jetez la Révolution à la rue, elle sera portée à bras-le-corps par tout un peuple*⁸⁷ ». Les historiens estiment qu'il était le sage de la révolution algérienne. Il réalisait, alors, bien sa réponse à la provocation de Jacques Allaire : « *ne croyez pas à ça*⁸⁸ » (en parlant de l'échéance de la révolution). Ainsi, la sollicitation du peuple à participer à la révolution avait sa pesanteur, elle était le garant de sa persistance jusqu'à l'indépendance. Alors, de nombreuses manifestations populaires, tantôt calmes tantôt tenaces, ont eu lieu. Citons à titre d'exemple celles du 16 mai 1958, et du 11 décembre 1960 en Algérie pour soutenir le FLN, et celle du 17 octobre 1961 en France. Ces manifestations ont acquis une reconnaissance

⁸⁵ <https://www.algeriepatriotique.com>. Consulté le 22/06/2020.

⁸⁶ Militant nationaliste algérien puis combattant et responsable du FLN (1923-1957).

⁸⁷ <https://espace.algerie.over-blog.com>. Consulté le 22/06/2020.

⁸⁸ *Ibid.*

internationale, et sont devenues redoutables et menaçantes pour les ambitions du colonisateur.

Dans Q.S.S.M., l'absence inexplicable de la mer permet aux nouvelles constructions de dévorer de ses feux la ville. En contrepartie, une foule se propageait dans la ville dont les lignes de forces étaient en direction vers celles-là, le narrateur commente cette réaction inexplicable pour lui : « *selon toute probabilité, nul obstacle, nulle intervention n'eussent pu, non plus, les détourner de leur cours. Je ne me laissai pas entraîner. Le plus admirable, c'était le calme et le courage de la foule* » (Q.S.S.M., p.137). Et il rejoint la foule : « *depuis un moment, j'étais orienté dans ces déplacements orienté de la foule...* » (Q.S.S.M., p.140), déclarant que la foule est constituée de : femmes voilées, de vieux que des enfants guident par la main. Pareillement aux manifestations des algériens, dont les photos issues des archives de l'histoire algérienne montrent au premier rang les manifestations des femmes portant des Haïks blancs (voile)⁸⁹ et les enfants brandissent tous le drapeau algérien.

Ces manifestations étaient sous la surveillance et l'encadrement du FLN et, d'ailleurs, c'était ses dirigeants qui incitaient les citoyens algériens à y participer ; l'historien Bouazza Boudarssaïa déclare : « *Ces manifestations ne pouvaient être spontanées [...] Il faut savoir que le peuple avait besoin d'une élite qui l'encadre et l'organise. Cette élite est constituée de cadres du FLN mais il reste que c'est le peuple qui a fait la Révolution, le peuple est le berceau de toute révolution*⁹⁰ ». Dans Q.S.S.M., bien que la mer (symbole de révolution) soit absente, son œil demeure étendu sur les habitants : « *Obstinément absente, la mer n'a pas encore embrasé de ses eaux ces nouvelles grèves, apaisé le feu qui les dévore. Les rares habitants qui passent dans ces parages leur jettent juste un regard et s'éloignent sans retour* » (Q.S.S.M., p.184).

Le regard de la mer serait, de la sorte, les partisans civils au service de la révolution qui étaient les messagers du FLN, qui les informaient de l'actualité du peuple et du colon. Le narrateur déclare, lui aussi, la non spontanéité de sortir dans la rue, sans réserve : « *j'observais les carrefours inondés de passants, et aussi, les place, les marché, les cafés [...] elles [les forces de la foule] n'obéissaient pas à un hasard aveugle !* » (Q.S.S.M., p.137).

⁸⁹ Habille traditionnel que portait la femme algérienne, et son emblème.

⁹⁰ <http://www.horizons.dz> site officiel du journal l'horizon. Consulté le 22/06/2020.

Donc, cette impulsion était sous le commandement de quelqu'un ou au moins de quelque chose, ne serait-ce que la mer, ou expressivement le FLN et le ALN.

D'ailleurs, la réaction de la France à l'égard de ces manifestations était furtive et double. D'un côté, elle essayait d'absorber la rage du peuple et de la dévier à son profit. Et d'un autre côté, elle ne cessait d'opprimer et réprimer toute initiative d'adhésion à la révolution et à briser son lien avec le peuple coûte que coûte. En revanche, la presse algérienne et française ont mis à la une ces manifestations, la manière d'en parler certes est paradoxale entre les deux presses, cela dit elles restaient prodigieuses et majeures. En revanche, pour la foule dans Q.S.S.M., le jour qui a suivi sa bousculade dans les rues de la ville de surface, la journée mémorable pour les habitants est ignorée des ennemis de la ville, nul journal n'en a parlé : *« j'avais vu les passants se remettre à cinq et six pour tenter de découvrir dans le journal une relation de l'évènement sinon une explication »* (Q.S.S.M., p.138). Rien n'y figurait.

Alors, il ne restait à la population qu'à serrer les dents et : *« attendre qu'une nouvelle expérience de ce genre eût lieu »* (Q.S.S.M., p.138). Puis, le narrateur signale que cette journée mémorable, est marquée par : *« une éclipse qu'aucun calendrier n'avait préalablement signalée... »* (Q.S.S.M., p.137). L'ajout de cette éclipse au calendrier serait la paralysie qui a engourdi les interventions militaires de la France, et la politique de De Gaulle, après que le peuple et la révolution se sont soudés. Cette unification était à l'encontre de ses attentes à propos de la perte de la révolution. Autrement dit : la France n'a pas prévu cette adhésion pour l'inclure dans ses stratégies et ses plans et la vaincre par la suite.

Par conséquent, la France colonisatrice a répandu toute son inhumanité pour déstabiliser le peuple algérien. Dans le roman, le narrateur parle souvent de barbelées et de boyaux qui entouraient horriblement la ville, de grandes fosses qui les séparaient de la mer, et de toute une gamme d'objets transgresseurs qui font que les habitants fussent isolés de la mer :

Les quelques ouvertures disséminées à travers les parois nous entourant se refermèrent aussitôt, et nous perdîmes tout contact avec la mer. Pour la première fois, en outre, les murs se rejoignirent au-dessus de nos têtes ; du coup nous nous trouvâmes plongés dans une obscurité de mine. Si encore notre ville avait pu s'enfoncer à ce moment-là dans la matrice de la terre, rejoindre la cité du sous-sol et s'y fondre, s'y intégrer... (Q.S.S.M., p.171).

Ce que raconte ici le narrateur décalque exactement sur ce que subissait le peuple algérien durant la colonisation. La France réalisait que le peuple était le seul héros. En outre, ce passage met en évidence la clarté de l'engagement populaire et son alliance avec la révolution en disant que la seule issue pour la ville était de s'enfuir dans la *terre*, de devenir organe de la cité de sous-sol⁹¹.

Enfin, le narrateur, invite tous les habitants, avec lui, à être comme la mer dans la mesure où elle influe sur eux et leur enseigne le chemin : « *Imitons la sagesse de l'eau, tout en nous est si semblable à l'eau, épousons-la. [...] et celui-là, seul qui nageur au cœur solide, touchera l'autre rive [...] Si la mer continue à assener les mêmes coups qu'autre fois, c'est un signe qui ne trompe pas* » (Q.S.S.M., p.138). La demande ou plutôt l'injonction du narrateur est autant affirmative à notre démonstration : la ressemblance à l'eau, dans ce contexte horrible, serait, non pas dans ses caresses et sa fragilité, mais dans sa fermeté qui perse doucement le rocher dur et y fait son chemin, voici où réside la sagesse de l'eau. Puis, il affirme qu'uniquement celui qui endure peut arriver à sa destination : l'autre rive. Finalement, par un souhait, *si la mer continue* : si la révolution persiste, ce serait un bon présage : pourrait-elle être le signe de l'indépendance ?

Ce ne serait autre que le désir de Dib, comme tout Algérien, pour une indépendance proche de l'Algérie : « *La mer avait repoussé la sécheresse des jours précédents, en remontant des profondeurs (où d'autres occupations la retenaient). Et si c'était elle justement qui préparait la venue d'un autre monde ?* » (Q.S.S.M., p.193). Tous les habitants de la ville ou bien les Algériens réalisaient que : ce qui est pris par la force ne se récupère que par la force. Alors la révolution, ou bien encore, la mer est le seul moyen de lutte pour arracher l'indépendance au colonisateur : « *La mer seule garantit nos aspirations ; aussi, je suis résolu à lui confier mon sort, dùt la pierre me saisir* » (Q.S.S.M., p.200).

Puis, après les manifestations populaires, les événements se précipitaient, et le bras de fer entre le colonisateur et les colonisés s'accroît et se refait notamment avec les accords d'Évian qui ont abouti à l'échec à cause de l'insistance de la France à garder le grand Sahara pour elle (un trésor inépuisable de toutes les richesses). Enfin, le peuple

⁹¹ La symbolique de la terre et de la cité souterraine seront analysées dans le chapitre portant sur l'élément Terre.

unanimement dit son mot, par le biais de la voix du narrateur et par la plume de Dib : « *c'est une affaire bien plus grosse que ne le croit. Les gens ne veulent pas l'admettre : il n'y aura pas d'arrangement ; ça ne s'arrêtera pas avant que la ville soit balayée* » (Q.S.S.M., p.210) ; avant que l'Algérie ne soit balayée de toute sorte de colonisation.

CHAPITRE II

LE COSMOS PREND

CONSISTANCE PAR LA TERRE,

S'ENFLAMME PAR LE FEU

II. LE COSMOS PREND CONSISTANCE PAR LA TERRE, S'ENFLAMME PAR LE FEU

« *Mon âme est pétrie de boue, de tendresse et de mélancolie* ». Rosanov Esseulement.

« *...le rayon de lumière est susceptible d'être animé, de sorte que l'âme s'y brise en couleurs animiques. Qui ne songe en ce moment au regard de l'aimée ?* » Novalis.

Pour que le Cosmos soit solide, il faut qu'il y ait la terre, socle de l'existence humaine, de la faune, de la flore ainsi que de leur subsistance. Que ce soient aquatiques (poissons) aériens (oiseaux), amphibiens ou terrestres, la terre en est le sein : dans ses cavités demeurent les lacs, les bassins et même les mers et les océans, sur ses hauts et ses bas s'abritent tous les êtres vivants, de son fond pousse l'espèce végétale qui est, à son tour, abri et nourriture. Si les signes de l'existence de vies se manifestent sur la surface de la terre, son fond s'en distingue.

En effet, la planète terre se compose de plusieurs couches dont le noyau est l'extrêmement chaud et la croûte terrestre est la superficielle. Cette dernière est formée de plaques tectoniques, en perpétuel et très lent mouvement. Sur elles se hissent les gigantesques montagnes, les piliers de sa stabilité, annonce Dieu dans le Coran : « *n'avons-nous pas fait de la terre une couche (7) et (placé) les montagnes comme des piquets (8)* » (Sourate el-Naba, Versets 7-8). De plus, elle contient des rochers qui font de la terre une planète tellurique (rocheuse), d'une hiérarchisation volumique intéressante : rochers, pierres, cailloux, galets... jusqu'aux petits grains de sable, et encore plus fin : la craie, le talc (des roches friables) et l'argile. L'apparition ou la disparition de ces composantes sont dues au facteur de l'âge de la terre.

Ce faisant, Les savants de l'époque moderne s'accordent que l'âge de la terre : « *est maintenant fixé à 4,55 milliards d'années*⁹² ». Pour aboutir à ces calculs, de grandes énigmes ont stimulé les chercheurs en cosmologie, plusieurs théories ont été alors élaborées : Aristote prétendait que la terre existait depuis toujours ; Lucrèce (poète et philosophe latin) comme Buffon (naturaliste et écrivain français de XVI

⁹² KRIVINE, Hubert, « Histoire de l'âge de la terre », *magazine géophysique*, Laboratoire de physique théorique et modèles statistiques, UMR 8626, CNRS / Univ. Paris-Sud, Orsay. Laboratoire physique nucléaire et hautes énergies, UMR 7585, CNRS / UPMC, Paris, pp. 15-20.

siècle) affirmaient que la terre est homogène et qu'aucune différence existe entre sa surface et sa profondeur ; puis la théorie du noyau de la terre faite par Descartes⁹³ les a mises toutes en cause. Depuis lors, les théories⁹⁴ se succèdent, s'opposent où se croisent dont la plus connue et la plus admise est celle de Big Bang.

Quant au contexte hors de la science, celui des traditions, des mythes, des religions ou autres, ont donné leurs réponses qui s'imposent soit par la croyance en une vérité révélée, soit par une stricte interprétation de ce que perçoivent les sens. Selon la mythologie égyptienne, l'air sorti des Eaux primordiales sépare le ciel et la terre pour former le firmament. De même pour la mythologie grecque, la séparation entre la terre et ciel est exécutée par leur fils Cronos, selon la *théogonie* d'Hésiode. D'autres mythes évoquent l'émergence soudaine ou décidée de la terre des Eaux primordiales. En revanche, les textes sacrés monothéistes parlent de la terre comme une œuvre divine dont la création avec les sept cieux et ce qui est entre eux, a duré six jours.

Or, la terre a eu, d'emblée, plusieurs représentations et symboliques, dans l'imaginaire individuel ou dans l'imaginaire collectif. Comme le mythe de la Mère-Terre chez le peuple de l'Amérique latine et des Caraïbes qui a connu des divergences majeures lors de la colonisation et après la décolonisation⁹⁵ ; ainsi que pour Georges Drano et Jean Follain, dont les œuvres marquent une omniprésence de la terre.

Pour que le cosmos soit peuplé et, notamment, urbanisé par l'homme, et pour que l'homme se distingue de l'espèce animale, il lui fallait du feu. Les carnivores se nourrissent de la chair fraîche, l'homme, lui, il faut qu'il la cuise. Les oiseaux ont leur plumage, l'homme il lui faut des textiles. Bref, l'homme est un être faible, sans feu, il ne peut résister au froid, ni manger, ni construire, ni fabriquer. Le feu est le premier facteur de la subsistance, et, foncièrement, de développement de la vie humaine : « *De*

⁹³ Selon Descartes, la terre est un ancien soleil, au centre on trouve le noyau de matière solaire, qui est recouvert de six couches distinctes.

⁹⁴ Galilée, Kepler, Newton, Einstein et bien d'autres ont élaboré des théories évoquant la naissance de la Terre.

⁹⁵ PAGÉ-QUIRION, Samie, *L'imaginaire de la mère-terre dans les mouvements féministes latino-caribéens*, mémoire de master en sociologie, université de Québec à Montréal, 2017.

toutes les inventions humaines, la découverte de la façon d'allumer le feu a été probablement la plus importante et la plus riche en conséquences⁹⁶ ».

Les récits qui racontent l'origine de la découverte du feu, et les moyens de l'allumer, prouvent que l'homme par sa curiosité et son ingéniosité, à travers diverses époques et dans beaucoup de régions du monde, a pu développer une connaissance et une technique qui le sauvent. Ces récits supposent implicitement qu'il y a eu trois âges successifs correspondant à trois phases culturelles appelés : l'Âge sans Feu, l'Âge du Feu Employé et l'Âge du Feu Allumé :

... on s'accorde à le croire aujourd'hui, l'humanité a évolué graduellement depuis les formes très humbles de la vie animale, il est certain que tous nos ancêtres animaux ont dû être aussi ignorants de l'usage du feu que tous les animaux, sauf l'homme, le sont aujourd'hui ; et même quand cette race eut atteint un degré qui mérite d'être appelé humain, il est vraisemblable que les hommes restèrent longtemps ignorants de l'usage du feu et des façons de l'allumer⁹⁷.

Ainsi, l'homme exploite le feu à son profit : forgeron, boulanger, guerrier, astronome, physicien, ...où le feu se manifeste à de façons distinctes : feu, lumière, flamme, étincelle, éclat, brasier, foudre, éclair, braise...Néanmoins, le feu ne peut échapper à ces deux valeurs : soit qu'il réchauffe, soit qu'il brûle.

L'axe de ce chapitre, portant sur la Terre et le Feu, sera donc une lecture de ces substances dans *Qui se souvient de la mer* de M. Dib, en commençant par l'exploitation des mythes et des récits qui se rapportent à ces éléments : mythe du labyrinthe, mythes de la pétrification pour la Terre, et le récit coranique d'Ibrahim pour le Feu. Après, nous allons focaliser l'analyse sur le déchiffrement des symboles terrestres et du feu, dans le corpus : des mythes aux symboles et de l'unité matérielle à la fractalité symbolique. Puis, nous allons expliquer, à chaque lecture, la manière dont ces symboles sont bâtis sur une suite de représentations cauchemardesques ou rêveuses. Enfin, ces symboles seront analysés de leur apport au roman à leur rapport au réel vécu.

Notons, d'abord, que la matière élémentaire de l'analyse, pour le feu sera : le feu, la flamme, l'étincelle, le soleil et les étoiles. Pour la terre elle sera : la terre, la pierre, les

⁹⁶ FRAZER, James George, *Mythes sur l'origine du feu*, éd. Macintosh, Québec, 2003, p. 8.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 163.

galets. Alors, quel rapport le labyrinthe, les gorgones, les nouvelles constructions auraient-ils avec les matières d'origines terrestres ? Le narrateur y répond dans le premier épisode : « *Ils [les gens de la campagne] avaient quelque chose qui étonnait le sol : là où ils posaient le pied, ils en tiraient une parole semblable à un cri qui, pour nous les gens de la ville et des murs, demeurait incompréhensible* » (Q.S.S.M., p.24). Ce qui distingue la campagne de la ville est la présence du sol, espace dans lequel les gens sont en perpétuel contact avec la terre. Néanmoins, pourquoi la ville n'en a plus ? Le narrateur y répond, là encore, que la ville : « *s'était noyée dans l'asphalte ou plus exactement que le basalte l'avait recouvert* » (Q.S.S.M., p.30), et envahie de nouvelles constructions, et de murs. Donc, nous allons analyser ces composantes de la ville comme étant absence radicale de l'élément terre, ou plus précisément une menace à la terre.

II.1. Univers des mythes terrestres

II.1.1. Version grecque du mythe du labyrinthe

Selon *Le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, le labyrinthe est, à l'origine, une création égyptienne, monument souterrain creusé dans le roc, qui servait généralement de tombe à un grand personnage. Mais, avant de relater le mythe, qu'est-ce qu'un labyrinthe ? Réellement, deux représentations du labyrinthe peuvent exister, selon Philippe Borgeaud : soit il est : « *un lieu de confusion extrême où les couloirs se croisent et se recroisent, où le « voyageur » se trouve à chaque instant confronté à de multiples choix, à de fallacieuses bifurcations*⁹⁸ », donc c'est un ensemble de voies et de croisements multiples sans issues. Soit, il est « *un trajet long et compliqué, certes, mais sans ambiguïté, sans piège, qui conduit nécessairement, après de multiples tours et détours, vers le centre*⁹⁹ », cette définition est liée, en réalité, à la tradition iconographique, tradition majeure qui traverse de la Grèce mycénienne aux églises médiévales. Le labyrinthe donc se transforme d'un lieu d'égarement en un lieu à trajet unique sans bifurcations.

L'origine du mythe du labyrinthe, de la mythologie grecque, est liée principalement à : Dédale son concepteur, Thésée le réchappé, le Minotaure l'emprisonné, et secondairement à Minos roi de la Crète, Cocalos roi de Camicos et

⁹⁸ BORGEAUD, Philippe, *op. Cit.*, p. 33.

⁹⁹ *Ibid.*

Ariane fille du roi Minos. En réalité, plusieurs histoires commençaient, simultanément, en Grèce antique. D'abord, Dédale : forgeron, sculpteur, inventeur de plusieurs fécondités d'esprit et architecte. Aidé de son neveu Talos, son apprenti, qui a ciselé pour la première fois une scie. L'élève, ainsi, dépasse son maître. Dédale, épris de jalousie, le tua en le précipitant du haut de l'Acropole, au scénario d'un accident. Mais on la prit la main dans le sac : lors de l'enterrement du cadavre, un témoin l'avait vu, puis : « *l'Aréopage¹⁰⁰ s'assembla pour le juger. Il rendit contre lui une sentence de bannissement. Dédale se réfugia en Crète¹⁰¹* », où une autre histoire se déroulait, celle du Minotaure.

En effet, en Crète, le roi Minos préparait un sacrifice (un taureau blanc) pour Poséidon, le Dieu des mers, puis il s'avisa. Ce dernier se vengea alors de l'arrogance du roi, en soufflant la passion pour ce taureau dans le cœur de Pasiphaé, sa femme. Après ses amours avec le taureau, naît le Minotaure. Celui-ci est un : « *monstre bideux, au corps d'homme et à la tête de taureau. Le minotaure naquit de l'amour irrésistible de la reine de Crète pour un taureau blanc ...¹⁰²* ». D'ailleurs, le minotaure signifie « taureau de Minos » bien que Minos n'en soit pas le géniteur, il voulut, alors, cacher la nouvelle à ses sujets.

Ainsi, le roi demande secours à Dédale, connu en tant que père de l'art attique. Il construit, pour emprisonner le Minotaure, un palais aux nombreux couloirs, aux salles enchevêtrées qui se croisent sans cesse, sans issue de retour : « le labyrinthe ». En revanche, ce monstre, il lui fallait de la nourriture, de la chair humaine, laquelle fournie annuellement d'Athènes. Ainsi, sept jeunes garçons et sept jeunes filles sont offerts au roi Minos après son triomphe sur Egée, roi d'Athènes. D'où commence une nouvelle aventure de Thésée, fils du roi d'Athènes.

Thésée est considéré par les Athéniens comme un personnage historique, l'un des plus grands héros grecs. Il est un fait, qu'il figure dans la plupart des légendes ; un proverbe laconique résume tout : « *rien sans Thésée¹⁰³* ». Sans s'étaler sur son enfance et son adolescence pleines d'évènements, il est devenu roi d'Athènes en dépit des complots tissés par son oncle et la femme de son père. Thésée proposa, après, de délivrer sa patrie de l'effroyable tribut que lui avait imposé le roi de Crète. Ainsi,

¹⁰⁰ Conseil politique, puis tribunal d'Athènes, qui siégeait sur la colline d'Arès.

¹⁰¹ JOEL, Schmidt, *op. Cit.*, p. 53.

¹⁰² *Ibid.*, p. 128.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 191.

parvenu en Crète, il séduisit la fille de Minos, Ariane. Celle-ci, éprise de lui, lui révéla le secret du labyrinthe, que Dédale lui avait fourni.

Ainsi, le héros pénétra dans le labyrinthe, jusqu'à son centre, où demeurait le Minotaure, et tua à coup de poigne le monstre endormi. Thésée a réussi à retrouver le chemin du retour grâce à la pelote que lui avait offerte Ariane, il a remonté le fil, connu depuis lors comme « le fil d'Ariane ». Puis Thésée, devant sa vie à Ariane, il enleva celle-ci, mais il l'abandonna dans l'île de Naxos : « *sans doute, par ordre de Dionysos, qui désirait épouser la jeune fille*¹⁰⁴ ». Puis les exploits de Thésée continuent ; en revanche, Dédale est face à sa mort, car Minos a deviné le véritable divulguant du secret du labyrinthe.

Par conséquent, le roi a emprisonné Dédale avec son fils Icare dans le labyrinthe sans issue qu'il a conçu lui-même. Il a eu, alors, l'idée de fabriquer une paire d'ailes, il s'envola avec son fils au-dessus du labyrinthe et s'échappa de nouveau. Il se réfugiait auprès du roi Cocalos, roi de Camicos en Sicile. En contrepartie, Minos, pour piéger Dédale, il a promis une forte récompense à quiconque pourra passer un fil dans les spirales d'une coquille d'escargot, sorte de nouvelle forme de labyrinthe. Cocalos, en suivant le conseil de Dédale, a attaché un fil dans les pattes d'une fourmi qui s'engagea dans la coquille et la parcourut jusqu'au fond. Ainsi, il a gagné. Minos, sachant que seul Dédale saura accomplir cette prouesse, il réclama la restitution de son prisonnier. Cocalos et ses filles, par assistance de Dédale, complotèrent la perte de Minos et finirent par l'ébouillanter.

II.1.2. Mise en évidence du mythe du labyrinthe dans Q.S.S.M.

II.1.2.1. Habiter dans une ville labyrinthique

En lisant Q.S.S.M., le mythe du labyrinthe y est le plus patent. De prime abord, les figures mythiques apparaissent comme accoutumées au récit : les minotaures circulent librement dans les rues, le labyrinthe s'étale sur toute la ville. Quant aux autres personnages, leur identification nécessite une relecture du récit. Cependant, le retraceur et le décryptage du mythe du labyrinthe se présente une affaire scabreuse

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 192.

vu la complexité des interprétations du mythe grec, et le contexte dans lequel Dib reproduit ce mythe : contexte de guerre et de colonisation. Les éléments que nous présenterons, établissent un rapport double : entre le roman et le mythe, puis, entre eux et la réalité historique. Autrement dit : dévoiler ce qui se dissimule derrière l'évidente présence du mythe.

L'élément le plus évoquant du mythe du labyrinthe est, susmentionné, le minotaure ou plutôt les minotaures. Leur portrait physique monstrueux, n'est pas repeint dans le roman, mais deux autres aspects ont été mis en avant. Le premier concerne l'équipement dont ils sont munis : « *Il partit et un minotaure gris se découpa devant la porte, lance-flammes en avant, passa dans un sifflement, puis un deuxième minotaure, exactement à la même place, qui disparut dans un sifflement identique. Puis un troisième [...] je comptai jusqu'à cinq ou six. Le minotaure s'était dissous* » (Q.S.S.M., p.23). Ainsi, à l'aspect hideux du Minotaure grec, se substitue un *lance-flammes*, dont l'objectif est malsain : pourchasser et tuer les habitants. Encore plus, ce qui accentue la dangerosité des minotaures est le fait qu'ils soient libres, mouvants à travers la ville et non emprisonnés au centre du labyrinthe.

En outre, ces minotaures sont de couleur grisâtre, qui n'est, communément, pas la couleur du taureau ni celle de l'homme. Cette couleur, selon la symbolique des couleurs faite par T.I.M.¹⁰⁵, en dépit de sa neutralité, son objectivité et sa sincérité, elle indique la froideur, la négativité, la misère, et la vieillesse. Aussi, ces minotaures passent *dans un sifflement*, se suivent, et puis disparaissent. En associant, selon une probable concordance, les indices précédents : *lance-flammes en avant, la couleur grise, le sifflement, la succession*, les minotaures seraient, ainsi, l'incarnation du pouvoir du colonisateur, qui serait : chars de combat avec (*lance-flammes/canon*¹⁰⁶) et jeeps d'armée avec (*sirène/sifflement*).

Ce matériel militaire français, dont parle le narrateur, se compose de six véhicules, sorte d'une tournée, ou bien ils s'orientent vers une autre proie, parce qu'ils n'ont pas nui aux habitants. Puis, « *Après le passage des minotaures...* » (Q.S.S.M., p.23), le narrateur

105 Document intitulé et réalisé par : *Technologies, informatique et multimédia*, disponible sur : <http://blogs.lyceecfadumene.fr/informatique>. Consulté le 8/08/2020.

106 Un vocabulaire militaire : pièce d'artillerie en forme de tube, et servant à lancer des projectiles, boulets, obus, etc.

dit que le dernier minotaure s'est *dissons*, ceci est dû à l'effet de distance et aux points de fuite : le minotaure s'éloigne sur la route jusqu'à sa disparition. Quant à la couleur grise, sa symbolique relève du négatif, vu que la colonisation entre en jeu. L'auteur semble indiquer par le gris, en tant que symbole de vieillesse, la longue durée de l'occupation coloniale en Algérie : 131ans, référence à la date de publication du corpus, d'une part. D'une autre part, elle indique par sa symbolique de la *misère* l'état misérable qui en résulte, et dans lequel les autochtones ont été confinés. Par contre, la France colonisatrice ne cessait de nourrir cet état misérable avec *froidueur*. Et justement, cette froideur dévoile le deuxième aspect des minotaures du récit : leur destination vers la proie présumée.

En effet, l'épisode suivant met en scène un affront entre les minotaures et les habitants de la ville, précisément, tel le narrateur le raconte :

Un lot d'hommes avait d'abord été enlevé. Les épouses, les enfants allèrent quémander la vérité sur le sort des leurs à toutes les portes [...] ils s'en furent voir l'Hospodar ; ils pleurèrent tandis qu'une chanson s'enroulait ingénument autour de leurs jambes, supplièrent, et les femmes tombèrent à genoux devant les minotaures placés en sentinelles. Leur baisèrent la main, leur tendirent les mioches qu'avaient au bras [...] les minotaures les repoussèrent sans comprendre un traître mot à leur baragouin (Q.S.S.M., p.30).

Il est sujet des otages ou des prisonniers, dont le sort demeure inconnu. Les minotaures en sont les responsables, auprès de qui, les femmes et les enfants, humiliés, cherchent à s'informer. Les minotaures dans cette scène prouvent une certaine évolution symbolique et deviennent l'incarnation des soldats français, qui ont de l'autorité sur les habitants. Ceux-ci supplient devant les minotaures, alors que ces derniers, qui ne comprennent pas leur langue, leur *baragouin*, leur répondent brutalement. Dans un autre passage¹⁰⁷ (cité dans le chapitre précédent) le narrateur accorde la même symbolique aux minotaures, celle des soldats français, en relatant une sorte de bataille entre eux et la mer (qui symbolise la révolution). Ils sont, également, les soldats français qui surveillent les habitants : « *des minotaures nous tenaient à l'œil* » (Q.S.S.M., p.39).

¹⁰⁷ « *Réminiscence portant des violences de la mer, une vaste clameur suivit l'explosion, et des minotaures, et d'autres passant tombèrent à trente mètres de moi* » (Q.S.S.M., p.38).

Il est à signaler que le passage précédent dévoile un rapprochement entre les minotaures du récit et celui du mythe. La créature mythique, qui se nourrissait que des jeunes gens garçons et filles, est imitée dans le récit, lorsque le narrateur relate que les femmes donnent aux minotaures *leurs enfants* qu'elles avaient *entre les bras*, mais il ne déclare pas quel sera leur sort.

Au sujet de la colonisation, le narrateur, dans l'extrait précédent, par un discours qui semble ironique, compare en filigrane l'occupation ottomane et l'occupation française de l'Algérie. En faisant allusion par un titre de l'armée ottomane : celui de *l'Hospodar*, auprès de qui, les femmes et les enfants *pleurèrent* en vain. Dib, semble mettre au même statut, la colonisation française et l'occupation ottomane, deux facettes d'une même monnaie.

Puis, le narrateur déclare sincèrement que ces minotaures en vérité, ce sont des momies : « *Des minotaures veillent aux carrefours : à vrai dire des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service* » (Q.S.S.M., p.61). L'ambiguïté d'une telle déclaration réside dans la créature réelle dans Q.S.S.M. : s'agit-il d'une confusion, c'est-à-dire dès le début, ce sont des momies que le narrateur prenait pour des minotaures ? Ou bien ces derniers se sont métamorphosés en des momies ? Dans ce cas ou dans l'autre, il semble que le narrateur rallie les deux figures mythiques : la momie et le minotaure symboliquement.

D'abord, ce serait pour indiquer que la civilisation égyptienne était la première en inventant une nouvelle conception de défense : le labyrinthe, et que Dédale y puise connaissance : « *Hérodote dit qu'un nombre de rois d'Égypte y avoient fait travailler successivement avec des frais immenses. On prétend que Dédale le prit pour modèle du labyrinthe qu'il fit construire en l'Île de Crète. Qui devint célèbre par la fable du minotaure*¹⁰⁸ ». De plus, Dib, pour expliquer que la colonisation est une forme de tyrannie illégitime et reproductible, il l'a incarné soit par le minotaure, postérité de l'union interdite de Pasiphaé et du taureau, pour dire que la colonisation, elle aussi, est née d'un désir indécent, afin d'exploiter de nouvelles richesses et de profiter de manœuvres gratuites. Soit par les momies, une autre forme de tyrannie que nous avons expliquée dans le récit de Moïse. Donc, les deux figures mythiques indiquent qu'il y a une forme d'illégitimité et

¹⁰⁸ PERENTY, Antoine-Joseph, *Religieux Bénédicte de la Congrégation de Saint-Maur, dictionnaire mythohermétique*, éd. Libraire, Paris, 1757, p. 234.

d'autoritarisme coloniaux dans le récit, évoquée par le biais des minotaures et des momies, dans un espace labyrinthique, l'autre élément que Dib reprend, en s'inspirant du mythe du labyrinthe.

Effectivement, juste après la scène des minotaures, ce que le narrateur appelle *aventure*, brusquement le narrateur s'aperçoit que : « *les murs se déplacèrent puis se replacèrent autour de nous sans tenir compte de l'alignement ancien* » (Q.S.S.M., p.30). La première formation de l'espace labyrinthe commence, sans en parler à proprement dit : uniquement un changement de situation des murs autour des habitants. Cela a été réalisé pour un but, le narrateur continue : « *Mais non sans observer ce que je suis bien obligé d'appeler un dessein général. Lequel consistait en volonté très nette d'enveloppement de l'intérieur comme de l'extérieur* » (Q.S.S.M., p.30), ce qui se cache derrière *l'enveloppement* concerne tous les habitants et devient leur sort : transformer la ville en un espace assiégé.

Ici, ce n'est pas à l'ordre du Minos de la ville que le labyrinthe est construit, mais : « *Cela provenait du fait que la ville s'était noyée dans le basalte ou plus exactement que le basalte l'avait recouverte* » (Q.S.S.M., p.30). Le basalte est à l'origine de *la volonté d'enveloppement*, il serait le signe qui renvoie à la politique urbanistique qu'avait suivie la France d'un côté pour pouvoir faire circuler les marchandises à l'intérieur comme à l'extérieur des villes algériennes. Et d'un autre côté, pour que le processus de peuplement de l'Algérie, par les colons, soit fonctionnel.

Puis, les murs se pressent, à côté de leurs déplacements, à former des nœuds : « *Les murs ne cessaient d'improviser des nœuds inextricables pendant ce temps et, sur beaucoup, de s'enlacer sans soucis de ce qui advenait de leurs captifs* » (Q.S.S.M., p.31), les habitants y sont les prisonniers. La conception, alors, s'achève pour former, catégoriquement, un labyrinthe : « *Rentrant à la maison, durant ces journées occupées par d'interminables, d'imprévisibles marches dans le labyrinthe...* » (Q.S.S.M., p.31). Le narrateur, ainsi, a reconnu l'espace qu'il baptise : « labyrinthe ». Cet espace est devenu un syntagme pérennisé dans la structure de la ville. L'emploi du déictique temporel : *ces journées*, signale une itération qui oriente le labyrinthe à être un phénomène quotidien.

Jusque-là, le labyrinthe du récit n'emprisonne pas à son centre le minotaure, mais ce sont les habitants de la ville qui y sont les captifs. Puis, ce labyrinthe ne possède pas

un seul centre où s'orientent les croisements, mais des nœuds ou des poches interminables : un labyrinthe polycentrique sans issues, car les murs se referment sur eux-mêmes. Et ce même labyrinthe n'est pas une construction figée, localisée dans un site bien déterminé, mais une structure composée de murs déplaçables à l'improviste, sans tenir un site précis, eux seuls détiennent la clef de leurs croisements.

Donc, au labyrinthe dédaléen statique se substitut un labyrinthe dibien dynamique qui met la ville en torsion brutale. Il en résulte que l'accès au labyrinthe n'est pas un acte volontaire, comme l'avait fait Thésée volontiers, mais un passage imposé sur les habitants. Ici, alors, le labyrinthe en est derrière afin de les capter dans ces poches. En outre, il s'étale sur tout le centre-ville : « *je ne sus par où passer. Toutes les issues ayant disparu. Parfaitement unis où que se portât la vue...* » (Q.S.S.M., p.77).

Notons aussi que les murs, dont le labyrinthe est constitué, se distinguent des murs de l'ancienne ville par plusieurs propriétés. D'abord, « *les murs portent d'épouvantables traces de griffes...* » (Q.S.S.M., p.82), et ce n'est qu'après que le narrateur découvre d'où ces traces viennent : de nouvelles constructions, l'autre élément urbain qui torde la ville. Puis, ces murs ont un pouvoir hypnotisant : « *Les murs qui se nouent, s'entortillent inexplicablement autour de nous, et une horreur que personne ne parvient plus à secouer nous engourdit* » (Q.S.S.M., p.98), chargés d'injustice : « *il sévissent sans loi, sans règles, sans humanité, et l'on a aucun recours contre eux* » (Q.S.S.M., p.185).

En outre, la matière de certains fragments muraux, qui ont une interface avec le quartier des habitants, est molle et poisseuse. Ils remuent une chair inconsistante et une boue grise. Il semble que ces murs, avec cette apparence, portent les vestiges des crimes horribles, que le labyrinthe a commis au profit des habitants. Car, lorsque les habitants tombent dans le réseau labyrinthe, soit qu'ils meurent, soit ce dernier les vomit en un cul-de-sac sans issues, rempli de moisissure.

Pas moins important que cette conception du labyrinthe qui se développe horizontalement, sur la surface plate de la ville, le narrateur indique qu'une outre est installée dans la profondeur du basalte, sous forme d'un zigzag : « *la disposition de la ville : un enchevêtrement de boyaux creusés dans le basalte sur plusieurs étages...* » (Q.S.S.M., p.36), où l'aération et la ventilation sont fort difficiles bien que ces boyaux contiennent une fente

à travers laquelle une communication serait possible. Le caractère frappant de ce labyrinthe est qu'il oriente son stratagème vers la ville. En effet, ses couloirs tortueux et animés rencontrent une difficulté à avoir de l'homogénéité avec le centre de la ville : le Médresse¹⁰⁹ qui n'est pas un mais plusieurs Médresses.

Les changements qu'opère le labyrinthe sur la ville seraient une déclaration de Dib à propos de la substitution de l'urbanisation des villes algériennes par l'architecture et l'urbanisme coloniaux ; lesquels sont étrangers aux autochtones et qui sont une menace redoutable pour leur identité et leur collectivité. La nostalgie du narrateur de son ancien quartier dévoile que l'armature urbaine des villes après la colonisation n'est plus la même : « *Moi qui y habite depuis ma naissance ou presque, je n'en vois la structure complète que par un effort d'imagination et de dépaysement que je ne peux soutenir pour longtemps. Je porte plutôt ma vieille cité comme mon corps* » (Q.S.S.M., p.37).

Et il avoue qu'il leur est difficile de vivre hors de cette ville, cependant qu'y rester paraît dangereux car : « *la manifestation d'une autre cité...* » (Q.S.S.M., p.37) rend l'ancienne cité délabrée. Nous signalons que le narrateur, avant de lancer cet état nouveau, se livre à un questionnement existentiel : « *en effet, sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale à présent, abstraction faite de la faculté que nous avons de nous déplacer ?* » (Q.S.S.M., p.37). Les dimensions du labyrinthe et les représentations qu'il offre seront développés postérieurement.

II.1.2.2. Le mythe au-delà de la conception labyrinthique

L'identification de Thésée est, certes, capitale voire nécessaire, mais vu l'enchaînement des péripéties et la clarté de certaines figures mythiques qui sont des adjuvants du héros, nous commençons par le personnage Ariane et son fil salvateur. En effet, il est expliqué dans la réécriture de mythe de Narcisse que l'union entre Nafissa et le narrateur est caractéristique, solidifiée par le sentiment d'amour qui les unit, sentiment pérennisé même après la disparition du Nafissa. Celle-ci offre à son mari une rose rouge, par laquelle il reconnaîtra l'accès au sous-sol, espace unique épargné du déluge. Ce scénario est en symétrie avec l'aventure de Thésée à l'île de

¹⁰⁹ Endroit conçu au centre-ville qui, selon le narrateur, détient une valeur importante dans l'urbanisme de la ville ainsi que dans la vie sociale des habitants.

Crète. La symétrie entre les deux sera présentée sous forme de dichotomies romanesques.

Premièrement l'amour entre Nafissa et le narrateur reproduit l'histoire d'amour entre Thésée et Ariane. Deuxièmement, le fil d'Ariane par lequel Thésée reconnaît son passage de retour du centre du labyrinthe est décalqué dans Q.S.S.M., en substituant le fil par la rose, par le biais de laquelle, le narrateur échappe à l'horreur de la ville, y compris le labyrinthe, en rejoignant la ville de sous-sol. Excepté que le fil d'Ariane, selon Philippe Borgeaud c'est : « *Retrouver ces traces, remonter le fil d'Ariane, c'est parcourir un trajet régressif par lequel on tente d'abolir l'oubli ...*¹¹⁰ » ; en revanche, pour le narrateur, la rose semble représenter un mot de passe que les maquis utilisent pour se reconnaître. Troisièmement, Thésée en partant de la Crète, abandonne Ariane à l'île de Naxos, c'est ainsi qu'une séparation tragique entre les deux amants a eu lieu, sous l'autorité de Dionysos : « *Thésée, à son retour de Crète, perd Ariane et retrouve sa condition humaine définie en opposition à celle de Dionysos – l'époux légitime d'Ariane – auquel il avait eu la tentation de s'identifier. L'objet de la quête s'évanouit dès que l'épreuve est accomplie*¹¹¹ ».

De même que pour Nafissa et son mari, à la fin du récit elle disparaîtra à jamais en accomplissant une explosion contre les nouvelles constructions, autrement dit, la séparation entre eux était sous la tyrannie des nouvelles constructions. Par contre, le narrateur atteint, lui aussi, son objectif et retrouve la cité sous-terrainne qui est le succédané de sa séparation de Nafissa : « *Ce même matin je gravais l'évènement sur un mur dans l'espoir qu'il serait, pourquoi pas ? Un jour, rapporté à Nafissa. Depuis lors l'inscription n'a fait que s'enfoncer dans la pierre* » (Q.S.S.M., p. 195). Comme pour Thésée, l'objet de la quête est perdu mais l'épreuve est réussie : sa royauté à Athènes. Au sujet de royauté et de Thésée, qui est le véritable héros, le Thésée de Q.S.S.M ?

Par déduction, les indices poussent à penser que le narrateur est la paire de Thésée, Néanmoins, d'autres écartent cette proposition. Tout au long du récit, le narrateur était désorienté, ses entrées dans le monde horrible de la ville de surface ont failli le périr plusieurs fois. Des appréhensions, des doutes, des questionnements, bornaient son chemin, si ce n'est sa femme et son ami El Hadj qui l'aident à s'en

¹¹⁰ BORGEAUD, Philippe, *op. Cit.*, p. 35.

¹¹¹ *Ibid.*

débarrasser et à avancer au-devant de sa destination. De plus, à la vue des minotaures, le narrateur se contente de les observer sans les combattre, et de relater aux colocataires cette séquence : « *Je me rangeai loin des barbelés parce que j'étais encore couvert de lambeaux de chair. Des minotaures nous tenaient à l'œil* » (Q.S.S.M., p.39).

Ce profil du narrateur ne concorde pas avec celui de Thésée, qui est héros depuis son enfance et dont les exploits sont extrêmes. De nouveau : qui est Thésée alors ? L'univers romanesque que peint le récit est celui de la guerre en Algérie. L'Algérie est réelle et son histoire demeure singulière, on n'en doute point. En réalité, les héros surnaturels qui accomplissent parfaitement tous les exploits, singuliers, n'existent pas. Cette réalité, loin du monde mythique, laisse penser que Thésée du récit est bien tous les habitants de la ville de surface, autrement dit tout le peuple Algérien combattant était héros, comment cela peut-il se passer ?

Il est expliqué dans le chapitre de l'Eau que la foule, après la retraite de la mer, a inondé les rues en destination vers les nouvelles constructions. A sa sortie au Médresse : « *Une foule compacte encombrait le Médresse où les murs en se repliant sur eux-mêmes formait des poches* » (Q.S.S.M., p.75) ; ainsi, le dispositif labyrinthique était à leur attente. Disperser la foule ou l'emprisonner était son désir :

Les murs refoulent la population. Jusqu'où iront-ils ? Et où se réfugier ? Pendant qu'ils vomissent les gens d'un côté, ils les enveloppent de l'autre : à mesure qu'ils nous repoussent, ils forment des barrages infranchissables plus loin. Dans ce remuement, des rues entières ont déjà disparu, balayées, et d'autres n'aboutissent plus nulle part. Compressée, notre foule reste en fin paralysée dans l'impasse où elle a été acculée... (Q.S.S.M., pp.153-154).

L'extrait montre bien que le labyrinthe n'est pas uniquement un croisement de couloirs, mais aussi la disparition de certains, et l'aboutissement d'autres à des impasses. Egalement, le labyrinthe n'est pas derrière un personnage, un Thésée, mais, dirions-nous, des Thésées. Cette foule (composée d'hommes, femmes, vieux et enfants) serait alors à l'image de Thésée, à son tour elle doit sortir du labyrinthe. Or, le fil d'Ariane n'est plus la rose de Nafissa mais, étrangement, tout un espace qui est la mer. Effectivement nous avons démontré que la mer était au secours des habitants, et c'était elle qui leur montre le chemin. La foule, dans l'extrait ci-dessus était à la recherche de la mer, car c'est par son aide que la population trouve la sortie du

labyrinthe, cependant les murs étaient si nombreux, occupants toutes les orientations, par conséquent toute tentative de la foule est vouée à l'échec.

Donc, dans Q.S.S.M., le mythe du labyrinthe y est, le minotaure en est un personnage, cependant, au sujet de Thésée, d'Ariane et de son fil, l'identification est délicate : soit les personnages qui empruntent l'image de Thésée, Ariane et son fil sont le narrateur, Nafissa, et sa rose. Soit ils sont : la foule et la mer. A cette deuxième probabilité, Ariane serait symboliquement l'Algérie colonisée, dont l'amour que lui porte la population est inconditionné, malgré qu'elle soit gouvernée par le colonisateur : comme Ariane qui est aimée de Thésée mais enlevée par Dionysos.

II.1.2.3. Le labyrinthe : une démythification du colonialisme

La production littéraire ne se veut nullement gratuite, elle est intentionnée, de plus orientée. A cet effet, tant que la thématique générale de Q.S.S.M. est l'horreur de la guerre en Algérie pendant la colonisation, la dénonciation de celle-ci ne pourra être écartée de l'implicite et même de l'explicite. Parmi les mythes réécrits dans le récit, le mythe du labyrinthe est le plus dévoilant du stratagème colonial, visant à l'assimilation du peuple algérien. A vrai dire, les politiques coloniales sont innombrables et furtives, cependant, certaines sont dévoilées dans le récit.

A propos de ce mythe, Philippe Borgeaud note que : « *Remonter le fil d'Ariane, c'est effectuer une anamnèse, retourner à la source à travers la confusion de l'oubli. Inversement, entrer dans le labyrinthe, c'est entrer dans un lieu où fatalement on oublie le chemin que l'on vient de parcourir*¹¹² ». Si Thésée n'a pas eu le fil d'Ariane, reconnaîtra-t-il le chemin du retour ? Alors, le moteur du labyrinthe n'est pas les bifurcations mais l'oubli qu'il produit. De ce fait, il est possible que le mythe, dans sa signification la plus tacite, mette en lumière la politique coloniale visant à rompre entre l'être algérien et son appartenance à une collectivité, qui possède une religion, une histoire, une culture et une identité. Autrement dit, les lui faire oublier et semer en lui d'autres qui ne sont pas les siennes mais ceux du colon. Pour ce faire, la France a mis en œuvre, selon ce qui figure dans le roman de Dib, deux stratégies principales : la première sollicite la poétique, la deuxième sollicite la rhétorique.

¹¹² *Ibid.*, p. 34.

La première manifestation, que le narrateur met en avant, est celle de la poétique coloniale¹¹³ ou de la force. En effets, les réseaux labyrinthiques, nous l'avons dit, captent les habitants en des poches et en des nœuds dans le but d'empêcher, et de briser tout contact entre ceux-ci et la mer : « *Le dernier mur que je distingue se rapproche de moi à une vitesse monstrueuse. Je me précipite au-devant, me jette contre, à coup perdu, - et l'ouvre. Par la brèche, j'aperçois la mer* » (Q.S.S.M., p.187). Ainsi qu'ils visent de leur faire oublier qui sont-ils ; le narrateur, qui en est le représentant, pose souvent des questionnements d'appartenance notamment lorsqu'il est en face d'une menace coloniale : « ... *sommes-nous plus qu'un dédale à l'intérieur d'un autre dédale...* » (Q.S.S.M., p.37).

Cette déclaration montre bien le conflit et le désarroi dont se débattent les habitants. La conflictualité s'en suit par une tentative d'extermination au cas où celle-là n'aboutit à rien. Les murs alors tuent les habitants, ou les mettent en un cul-de-sac, qui serait la représentation de la prison : « ... *en capturant le plus possible et les refoulant sans ménagement au fond d'un cul-de-sac où ils se trouvent avec autres, ...* » (Q.S.S.M., p. 116), là où avancer et en sortir devient chimérique.

Donc, l'une des stratégies coloniales est de mettre, par force, ceux qui montrent une résistance dans les prisons, sans même un procès comme formalité : les maquisards, les résistants ou les fellagas et même les citoyens civils non armés, exactement comme ceux de la foule : « ... *nous courons alors plutôt que nous marchons, les murs flottant autour de notre nudité ainsi que des chemises déchirées. Toute la souffrance que les habitants ont accumulée se déverse, tous ce qui est noué explose* » (Q.S.S.M., p.154) ; la nudité de la foule n'est que son comportement pacifique opprimé par les murs, la force est la résolution du colonisateur, déclare le narrateur : « *Mais notre démonstration perd sa valeur, n'aboutit à rien, devant les murs alignés de part et d'autre de notre défilé, nous jugeant¹¹⁴ d'un monde qui n'est pas le nôtre* ». (Q.S.S.M., p.154), ce monde/juge qui n'est pas le leur serait celui du colonisateur. Alors, le labyrinthe est une stratégie, ou une technique, coloniale usant de la force et de la violence afin de provoquer l'oublie involontaire chez les habitants.

¹¹³ La poétique coloniale indique toute intervention coloniale dont le processus implique un moyen d'intervention fondamentalement matériel comme la force des soldats, les embuscades, l'extermination, bref : c'est une technique coloniale concrète appliquée sur les colonisés.

¹¹⁴ La tournure (pronom personnel + le gérondif) a été utilisée par Dib, à maintes reprises, dans Q.S.S.M.

La deuxième manifestation de la politique coloniale, reproduite par le labyrinthe, est celle de la rhétorique coloniale¹¹⁵ ou bien la séduction. La force en est exclue et substituée par le discours séduisant. Bien qu'aucune communication entre les objets représentants le colonisateur et les habitants ne soit engagée dans le récit, la tentation de gagner les habitants, y compris le narrateur, à leur profit passe en filigrane. Nous aurons dit, d'après la réalité historique, que les algériens n'ont pas tous cédé au projet assimilationniste français, certains repoussaient les dons coloniaux, et s'enfermaient dans leur misère.

Néanmoins, le colonisateur ne jette jamais l'éponge : « *Et ces murs tous complices, tous ennemis. Ils veulent faire me croire qu'ils me protègent. Bien sûr ! Nous avons fondé notre sécurité, notre confort, notre bonheur sur eux ! Nous nous sommes livrés à leur discrétion ! Ils le savent, et ils nous le font payer aussi souvent que l'envie leur en prend* » (Q.S.S.M., p.186). L'énoncé¹¹⁶ du narrateur dénonce le discours insidieux de la France, peut-être : des promesses non tenues, tentative d'achat de loyauté, à travers les murs qui feignent de protéger le narrateur, ou autres. Ce dont fait allusion l'énoncé, va dans le même sens que ce que dit Philippe Borgeaud en analysant le labyrinthe :

Au labyrinthe-coquillage répond le labyrinthe-bavardage. Un vieux lexicographe nous donne cette définition du labyrinthe : « lieu en forme de conque marine ; l'expression se dit des bavards à cause des multiples cercles de leurs discours »¹¹⁷. Le labyrinthe est l'espace d'un discours conçu comme une architecture étrange et fallacieuse, cachant quelque chose, y conduisant, semblable en cela au temple égyptien décrit par Hérodote¹¹⁸.

Donc, la conception du labyrinthe, par ce qu'il montre comme vraie issue alors qu'elle ne l'est pas, ressemble au bavardage qui cache ce qu'il a à dire à la quête de la vérité, de l'obscurité, ou exactement à ce que Borgeaud nomme « le discours labyrinthe » ambivalent. Dib a probablement puisé dans la symbolique du labyrinthe comme structure fallacieuse, pour dévoiler le discours colonial comme acte intelligent visant l'assimilation des algériens, à l'instar du discours de De Gaulle à Constantine.

¹¹⁵ La rhétorique coloniale indique toute tentation, dont la passion du colonisé est visée, afin de détourner ce dernier de sa cause originale, en faisant semblant de le prendre en charge.

¹¹⁶ L'utilisation du terme énoncé au lieu de la phrase est visée, car la spatio-temporalité et les énonciateurs font partie de l'interprétation.

¹¹⁷ Selon Borgeaud, le lexicographe est référé comme suit : Hésychius, s.v. *labyrinthos*.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

Par ailleurs, une autre stratégie coloniale est révélée par le labyrinthe dans Q.S.S.M. qui est à la fois poétique et rhétorique. Il est question de recruter des Algériens par l'administration française, pour qu'ils soient à son service, afin de remonter les algériens contre eux, les confrontant à d'autres algériens. En effet, les réseaux labyrinthiques du récit sont constitués de murs de la cité. Le narrateur note que ceux-ci fabriquent un labyrinthe par un changement de position, ce qui serait un changement de position de certains Algériens qui ont, volontiers, pris parti pour la France afin de la servir comme supplétifs. Etonnamment, dans Q.S.S.M., ces murs qui changent de position : « ... *attendent et guettent...* » (Q.S.S.M., p.55). Ils seraient les harkis qui sont, pendant la colonisation, des sentinelles contre leurs compatriotes, en ramenant des informations sur ceux-ci au colonisateur, notamment au sujet d'alimenter la révolution algérienne.

Puis, dans l'avant dernier épisode, le narrateur interpelle les habitants de la ville de surface à rejoindre la cité de sous-sol : « *Ne serait-ce que pour échapper au réseau de complicités établi par nos propres murs, qui s'acharnent à persécuter, à mettre la population en parenthèse sous l'œil même des nouvelles constructions* » (Q.S.S.M., p.205) Trois indices, dans cet extrait, affirment la probabilité de murs labyrinthique/harkis, qui sont : un réseau de complicité, nos propres murs, sous l'œil des nouvelles constructions. La voici la reformulation du passage précédent par un discours sans allusions, sans réserve : les harkis, qui sont des algériens, de notre propre pays, sont des complices, ils nous mettent sous la surveillance du colonisateur.

Donc, les comportements des murs du labyrinthe ne sont que la mise en lumière de certaines politiques coloniales qui sollicitent : soit la force militaire, soit la tentative de séduire les Algériens et de les éloigner de la révolution, soit les recruter dans le rang et au service des français.

A la lumière de notre analyse, nous synthétisons que Dib dans Q.S.S.M. réécrit le mythe du labyrinthe. Déclaration qui prend appui sur les correspondances prouvées entre le mythe et certains évènements du récit, nous les récapitulons comme suit :

		Réécriture du mythe de labyrinthe	
		Le mythe grec	<i>Qui se souvient de la mer</i>
Les personnages	Le minotaure.	Des minotaures.	
	Le labyrinthe.	Les murs mouvants, labyrinthe.	
	Ariane.	Nafissa ou bien l'Algérie-patrie.	
	Le fil d'Ariane.	La rose de Nafissa ou bien la mer.	
	Thésée.	Le narrateur (peu possible), les habitants de la ville de surface.	
Les divergences	Un labyrinthe stable, monocentrique.	Un labyrinthe dynamique, polycentrique sous formes de nœuds et de poches.	
	Le labyrinthe égare Thésée par l'oublie qu'il produit chez lui.	Le labyrinthe égare les habitants en les enfermant dans ses nœuds, ou en les tuant, ou en les jetant en un cul-de-sac. Certains murs de la ville sont une section du labyrinthe.	
	Le labyrinthe est une conception purement architecturale	Les murs sont à la fois un dispositif colonial constitué de soldats français, et de supplétifs recrutés par la France : des harkis	

Tableau 4 : récapitulation du mythe du labyrinthe.

La réécriture de ce mythe se caractérise par une métamorphose appliquée sur le labyrinthe dédaléen pour en faire un labyrinthe mettant à nu certaines politiques coloniales. Dib reproduit le mythe du labyrinthe en partant d'abord du principe que cet édifice né de l'urbanisation française est un viol des terres algériennes. Puis, sa conception se base sur la mouvance des murs, la polycentralité et la pluralité des minotaures. Ceux-ci symbolisent le matériel de guerre et les soldats français.

Borgeaud, quant à lui, signale qu'il y'a une autre forme de labyrinthe baptisé : « le labyrinthe de camouflage et de bavardage » ; et de cette vision de Borgeaud, Dib

dévoile deux politiques juxtaposées qu'a suivies la France en Algérie : le recours à la force comme poésie coloniale, le recours à la tromperie comme rhétorique coloniale. Un autre point qui serait à l'origine de la réécriture de ce mythe, serait que, comme c'est noté par Borgeaud, le minotaure est un signe de l'impiété de la royauté crétoise ; par conséquent, il est, dans Q.S.S.M., symbole de la saleté du colonialisme. Puis, Borgeaud ajoute que cette créature est le symbole de la médiation dans, toujours, la royauté crétoise ; Thésée par son triomphe sur le Minotaure crée une rupture dans cette chaîne royale. De même que pour le peuple algérien, il serait le héros qui arrachera son indépendance et réaliserait une fracture coloniale, en mettant fin à sa souveraineté sur l'Algérie.

II.1.3. Les divergents mythes grecs de pétrification

Les mythes, qui racontent des histoires où des Dieux ou des demi-dieux, de la mythologie grecque et d'autres, ont le pouvoir de transformer en pierre des créatures, sont récurrents mais distincts. Certains ont ce pouvoir grâce à leur regard pétrifiant où grâce à leur toucher ; néanmoins, d'autres se métamorphosent volontiers en pierre. Quant aux récits coraniques, nous n'avons pas trouvé, dans le Coran, un récit qui relate l'histoire d'un peuple transformé par un châtement divin en pierres. Mais, récemment la chaîne CNN a diffusé une émission dans laquelle des gens, remontant au 79 av. J.-C, ont été pétrifiés, leurs traces ont été trouvées près de l'Italie. Des hommes de la religion musulmane prétendent que ces gens étaient livrés aux turpitudes, Dieu par conséquence les a punis.

Bien entendu, le mythe le plus illustre est celui des Gorgones. Leur histoire figure trop souvent dans les ouvrages essentiels des mythologies, citant à titre d'exemple : *la théogonie* d'Hésiode, *les métamorphoses* d'Ovide. Au fait, le mythe des Gorgones est connu principalement par la figure de Méduse. Les Gorgones, selon *Le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, étaient trois sœurs : Sthéno, Euryale et Méduse, filles des divinités marines Phorcys et de Cétos. Hésiode signale que les Gorgones et les Grées¹¹⁹

¹¹⁹ Les sœurs aînées des Gorgones : Enyo, Péphrédos et Dino, trois vieilles femmes laides à faire peur, aux cheveux gris, à la peau grise, couvertes d'une loque grise. Tout est gris chez elles même le ciel est gris. Ce sont d'étranges créatures : un seul œil pour les trois. Elles s'en servent chacune à leur tour ! Et elles font la même chose avec leur unique dent !

sont des descendances des Néréides. Ces divinités primordiales résidaient non loin du royaume des Ombres, dans des lieux inconnus. Derrière leurs masques terrifiants luisait des regards de braise offrant aux regards un aspect terrifiant ineffable : « *leurs yeux démesurés changent en pierre quiconque les fixent. Seule Méduse, la plus célèbre, des Gorgones, est mortelle*¹²⁰ ».

Mais, auparavant, les Gorgones étaient célèbres par leur beauté éblouissante, en particulier Méduse, qui possédait une chevelure exceptionnelle. Poséidon, Dieu de la mer, s'éprend de Méduse et s'unit à elle dans un temple consacré à Athéna, comme le dit Hésiode : « *mais elle seule vit se coucher auprès d'elle le dieu à la chevelure d'azur dans une molle prairie, parmi les fleurs printanières*¹²¹ ». À cette insulte, Athéna décide de se venger en transformant Méduse et ses sœurs en monstres repoussants. Ainsi, la chevelure de Méduse se métamorphosa en serpents. Selon la version d'Apollodore, Méduse était si fière de sa beauté qu'elle osa rivaliser avec Athéna qui la punit en changeant ses cheveux en serpents et son regard en regard pétrifiant.

La mort de Méduse est également le sujet de bien de récits : le plus connu met en scène le héros Persée¹²², qui, sur l'injonction d'Athéna qui lui fournissait des armes merveilleuses, trancha la tête de Méduse. D'autres Dieux, selon Hésiode, ont accordé leurs aides à Persée : Hermès lui prêta ses sandales ailées, Hadès lui donna un masque qui rend Persée invisible. Ainsi, Persée, prenant soin, pour ne pas être figé en pierre, de ne regarder que l'image de la Gorgone telle qu'elle apparaissait au miroir poli de son bouclier, et en portant le masque qui le rend invisible, il trancha la tête de Méduse dans sa grotte pleine de statues de pierre de chevaliers qui ont essayé de la tuer, puis il se servit des sandales d'Hermès pour fuir les Gorgones.

Du sang qui s'écoulait de la tête de Méduse, naquirent Pégase et Chrysaor fils de Poséidon selon la *Théogonie* d'Hésiode. A son retour, Persée fit un détour par l'Afrique où il s'est servi de la tête de Méduse pour pétrifier le roi Atlas en le rendant une

¹²⁰ JOËL, Schmidt, *op. Cit.*, p. 83.

¹²¹ HESIODE, *la théogonie*, trad. E. BERGOUGNAN, éd. Librairie Garnier frères, Paris, date non citée, p. 36.

¹²² Fruit des amours de Zeus et de Danaé, placé après sa naissance dans un coffre, par son grand-père Acrisios, et abandonné sur la mer. Les flots le rejetèrent dans l'île de Sériphos où son roi, en séduisant sa mère Danaé, cherchait à se débarrasser de Persée en lui demandant de rapporter la tête de Méduse.

montagne qui porte son nom. Puis, il a délivré sa mère de Sériphos et a pétrifié les ennemis du royaume de son grand-père Acrisios¹²³. Enfin la tête de Méduse orna l'égide d'Athéna, la déesse, grâce à cet attribut magique mettait en fuite ses adversaires.

Après le mythe des Gorgones, vient celui d'un bestiaire mythique, bête fabuleuse dont le récit a connu des mutations intéressantes : le Basilic qui était pour les anciens le plus terrifiant des serpents, il devient satanique et porteur de mort et de cauchemars.

D'abord le Basilic est mentionné chez les auteurs grecs et latins sous le nom de *Regulus* ou « petit roi », un serpent de petite taille avec des excroissances blanches en forme de couronne sur la tête. Il tue de son seul regard, crée le désert autour de lui en desséchant l'herbe et les arbres, fend les rochers, fait mourir les autres animaux ; sa dépouille, ainsi que les bêtes mortes de son fait, sont dangereuses à manger, Mort, le Basilic n'en garde pas moins ses pouvoirs étonnants : des récits racontent que les habitants de Pergame achetaient sa dépouille pour chasser les araignées du temple d'Apollon. Le Basilic n'est pas propre à la mythologie grecque ou romaine mais à bien d'autres : égyptienne, indienne etc.

Puis, précisément au Moyen Age, l'imaginaire du Basilic s'est métamorphosé. Alors, les récits relatent qu'il est né d'un œuf de coq, il devient ainsi un oiseau-reptile et prend le nom du Basilic-coq. Sa transformation est un peu hésitante au début, mais après, il est représenté sous la forme d'un lézard géant et rejoint la famille des dragons. Cependant son aspect est en perpétuel transformation : il peut se représenter comme un être composite à tête humaine et queue de dragon, ou sous la forme d'un oiseau à long cou et queue de serpent, dont la représentation la plus fréquente est celle d'un coq à queue de serpent.

Concernant sa naissance, Anne Behaghel-Dindorf, dans son étude sur le Basilic et le Phénix, dit que cette bête est née de l'œuf d'un coq âgé de sept ans, pondu sur un fumier au moment de la canicule, où l'étoile Sirius se trouve à son apogée. L'œuf est gros, rond, et doit être couvé par un crapaud. Mais Jorge Luis Berges dans son ouvrage *livre des êtres imaginaires* voit que le Basilic est, comme les autres serpents, né du sang qui

¹²³ Celui-ci, pour contredire la prédiction de l'oracle qu'il sera tué par son petit-fils, il l'avait jeté dans les flots, mais quand Persée a participé, après son retour de l'Afrique, à des jeux funèbres, il tua accidentellement son grand-père qui était l'un des spectateurs.

s'écoula de la tête de Méduse au moment où Persée la trancha. Il hérita d'elle, par conséquent, son regard pétrifiant.

Enfin, nous dressons cette liste des Dieux ou des créatures ayants le pouvoir de pétrification. Poséidon changea en rocher un vaisseau de Phéaciens, Héraclès fut aidé d'un serpent né de la terre pour vaincre le Lion de Némée puis il se changea en pierre. Iodamie (prêtresse dans le temple d'Athéna) se réfugiait dans le temple pour se protéger contre la colère de Héra car Zeus la courtisait, elle se changea plus tard en pierre. Battos, personnage de la mythologie grecque fut changé en pierre par Hermès à cause de sa trahison. Les mythes de pétrification s'entassent dans presque toutes les mythologies, mais nous nous contentons de ceux-ci.

II.1.4. Mise en évidence des mythes de pétrification dans Q.S.S.M.

La pétrification, dans le corpus, prend plusieurs formes et suit plusieurs processus. Les habitants de la ville de surface se trouvent métamorphosés en pierre, soit comme matière unique ou bien mêlée avec de l'herbe et de la moisissure, ou en statues sous l'effet de forces qui leurs sont inconnues. Le phénomène de pétrification qui reproduit le mythe de la Gorgone se manifeste essentiellement à travers le personnage de Zoulikha, une des colocataires du narrateur. L'être et le faire de ce personnage peignent le sort qu'a subi Méduse, et le pouvoir du Basilic d'une part. Et d'une autre part, l'étude onomastique de ce nom propre révélera le rôle crucial de sa motivation à l'intérieur du roman et sa connotation religieuse.

En effet, l'apparition de Zoulikha dans le roman précède même celle de Nafissa, l'héroïne, dans le deuxième épisode, après le bouleversement qui s'est passé à la metabkha¹²⁴. La description du narrateur s'est focalisée sur les yeux de ce personnage : « *la petite Zoulikha, aux yeux habituellement rieurs, se mit à dire, sans faire de distinction : pauvres hommes. Que vont-ils faire ? Que vont-ils devenir ?* » (Q.S.S.M., p.33). L'allégresse de ses yeux ainsi que l'épithète « *petite* » montrent l'aspect adorable de Zoulikha. Ce qui est similaire à la vie de Méduse, belle et joyeuse, avant qu'elle ne soit châtiée par Athéna. Cependant si Méduse était orgueilleuse par sa beauté unique, Zoulikha cache sous son allégresse et

¹²⁴ Dans cet espace s'est passé la première attaque sur les habitants, puis les minotaures circulent dans les rues, les iriaces et les spyrovirs ravalent la ville de leur feu.

sa compassion envers les habitants, sa conspiration contre la ville : « *Et voilà que Zoulikha se révélait être un instrument de ce sort qui venait de se manifester dans la metabkha !* » (Q.S.S.M., p.43).

Plus tard, le regard de Zoulikha acquiert un pouvoir, à priori, paralysant, sans déclarer qu'il s'agit du pouvoir de pétrification : « *D'un seul de ses regards verts eut vite fait de me paralyser. Les autres femmes s'étaient-elles aperçues de son manège ?* » (Q.S.S.M., p.44). Subitement les yeux rieurs lancent un *regard vert paralysant*. Ce regard rappelle le regard pétrifiant de Méduse, quoique celui de Zoulikha soit uniquement paralysant. Toutefois, la paralysie comme incapacité de se mouvoir représente une forme diminutive de la pétrification. Donc ce personnage, exerce une pétrification sensuelle et non pas corporelle.

Par ailleurs, la couleur verte de ses yeux, qui est communément la couleur universelle de l'écologie, est la couleur de l'instabilité et du changement. Le vert est, dans sa désignation péjorative, la couleur des dragons, des mauvais esprits, des démons, des serpents et bien d'autres créatures maléfiques. La couleur verdâtre des reptiles, que prennent soudainement les yeux de Zoulikha, indique le changement brusque de son regard. Elle serait, aussi, l'incarnation de la chevelure hérissée de Méduse et son aspect de Dragon.

En outre, le regard de Zoulikha, sans qu'il n'exerce la paralysie sur quiconque, elle s'en sert : « *de ses yeux fluides, pétillantes, elle surveille ce que j'allais dire* » (Q.S.S.M., p.44), elle surveille le narrateur de peur qu'il ne divulgue son manège. Ainsi, ses yeux, devenus brillants, seront prêts à pratiquer leur pouvoir. Nafissa, consciente de la dangerosité de Zoulikha, invite, de ses yeux, son mari à patienter jusqu'à la fin. Donc, le regard de Zoulikha, par sa fluidité, sa couleur verte, et son pouvoir paralysant, mais surtout par sa brillance, est similaire au regard féroce de Méduse : « *Les yeux de Méduse étaient si brûlants, qu'ils changeaient en pierre quiconque les regardait*¹²⁵ ».

Par ailleurs, si Méduse est châtiée d'Athéna, pour avoir séduit Zeus ; Zoulikha, elle aussi, tisse une manœuvre semblable au narrateur. En effet, le narrateur fait allusion, en parlant d'elle, à la manigance qu'elle lui trame. Il se disculpe,

¹²⁵ CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *op. Cit.*, p. 745.

prématurément, « *jusqu'à cet instant, depuis de longues années de cohabitation, je n'avais vu en elle que l'épouse du cordonnier Abbaz et, si quelques rares fois, des ombres m'avaient prévenues contre elle, celles-ci restent trop fugaces pour provoquer mon inquiétude* » (Q.S.S.M., p.43). Le narrateur ne déclare pas ce que Zoulikha manigance ; néanmoins, le passage, en filigrane, laisse comprendre qu'il s'agit d'une tentation de séduction. Par conséquent, il se méfie d'elle constamment : « *je me sentis hors de danger, délivré, la manœuvre de Zoulikha avait fait longue feu* » (Q.S.S.M., p.44), « *[Zoulikha] celle dont je me méfiais le plus* » (Q.S.S.M., p.78).

Ce faisant, le choix d'attribuer à ce personnage le nom propre « Zoulikha », est judicieux. Il y'a, véritablement, une conscience aigüe de l'importance de ce nom chez Ponomatourge, de sa valeur symbolique et de la connotation religieuse qui l'entoure. En effet, ce nom propre invoque le récit du prophète Youcef (Joseph) avec la femme d'El-Aziz de l'Égypte. Certains lecteurs, en rencontrant ce nom, attendent qu'un stratagème et une volonté de séduire aient lieu. A ce sujet, Gérard Genette affirme que : « *la contagion réciproque du nom par l'idée et de l'idée par le nom qui constitue la motivation imaginaire du signe linguistique*¹²⁶ ». De la sorte, le parcours sémiotique de Zoulikha est préconçu et sa motivation, à l'intérieur du roman, assume sa fonction et son rapport avec le reste des personnages, précisément le narrateur. Donc, l'interférence, de ce nom d'ordre religieux, y est induite.

Effectivement, le Coran raconte que Zoulikha, femme d'El-Aziz, a essayé de séduire Youcef qui était élevé par elle : « *Or celle qui l'avait reçu dans sa maison essaya de le séduire. Et elle ferma bien les portes et dit : « Viens, (je suis prête pour toi !) » - Il dit : « Qu'Allah me protège ! C'est mon maître qui m'a accordé un bon asile. Vraiment les injustes ne réussissent pas* » (Sourate Youcef, Versets 23-24). Et comme Youcef ne voyait en Zoulikha que la femme de son maître, le narrateur ne voit en Zoulikha que la femme du cordonnier Abbaz. De plus, si le Coran a qualifié Zoulikha de femme rusée, le narrateur, dans Q.S.S.M. insiste à plusieurs reprises sur ce même attribut de ruse chez Zoulikha : « *... je pense à Zoulikha : aujourd'hui ses sortilèges n'ont pas failli* » (Q.S.S.M., p.44). Ainsi, le glossaire des déterminants associés au nom « Zoulikha » se compose essentiellement de : manœuvre, manège, méfiance, sortilège...

¹²⁶ GENETTE, Gérard, *figure II*, éd du Seuil, Paris, 1969, p. 237.

Donc, l'anthroponyme « Zoulikha » est chargé préalablement de sa connotation religieuse de femme séductrice et rusée et indique une certaine continuité symbolique dans Q.S.S.M. Puis, il y'a une interaction entre cette symbolique et le mythe de Méduse sur deux niveaux : la beauté et la séduction de Zoulikha et de Méduse avant sa métamorphose. Dib semble façonner le personnage de Zoulikha par le biais du combinatoire sémique des figures précédentes afin de préparer ce personnage à son entrée dans le roman, et de prédire son être et son faire ; à ce sujet, Barthes affirme que : « *on peut dire que le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre*¹²⁷ ».

Ensuite, le narrateur met en exergue un apanage crucial des statues des habitants après leur pétrification : « *Toutes ses statues ressemblaient à des morts orgueilleux de leur force et de leur étrangeté. J'étais incapable de détacher mes regards des leurs, hypnotisé, ou de me délivrer de leur silence [...] La puissance inexorable dont elles étaient portuses, faisait reculer mes ennemis et détruisant leurs armes, m'a protégé et sauvé ...* » (Q.S.S.M., p.122). Cet évènement, au fait, reproduit un fragment significatif du récit de Persée qui, après avoir tué Méduse, se servait de sa tête et de son regard gardant encore son pouvoir de pétrification. Effectivement, le narrateur dans l'extrait ci-dessus, en croisant son regard avec ceux des statues, en dépit de son hypnotisation par ces dernières, il s'en sert de leurs puissances pour faire reculer ses ennemis. Alors, comme le pouvoir pérennisé de Méduse après sa mort, les statues dans Q.S.S.M. ayant subi le phénomène de pétrification deviennent dotées de la faculté d'hypnotiser, ainsi que de la perdurer.

Quant au mythe du Basilic, sa présence est timide par rapport à celle de Méduse. Ce mythe se manifeste, dans un premier temps, par le biais des momies, et dans un second temps sous l'apparence du personnage de Zoulikha. En effet, le narrateur relate que : « *D'autres [les momies] bouchaient la rue adjacente, qui m'intimèrent par leur expression l'ordre de m'arrêter. Je fis un pas et au seconde, me desséchai, changé en pierre. En moi seul le cœur resté vivant battait. Je voulus parler, mais ma voix s'était fondue aussi dans la pierre* » (Q.S.S.M., p.121). Si les momies ont le pouvoir de pétrifier les habitants, nous nous interrogeons sur le moyen par lequel elles l'exercent.

¹²⁷BARTHES, Roland, cité par ADJIL, Bachir, *espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, éd L'Harmattan, Paris, 1995, p. 72.

En réalité, au moment de l'apparition des momies dans les rues, le narrateur focalise sa description sur leur regard : « *leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire...* » (Q.S.S.M., p.61). Il ne déclare point que les momies se servent de leur regard, néanmoins l'analogie faite par le narrateur est révélatrice. Effectivement, le lézard appartenant à la famille des reptiles rappelle l'aspect du serpent que pend la queue du Basilic. En outre, l'évocation des Basilics, dans les mythologies anciennes et même dans les ornements sculptés sur les murs des cathédrales de l'Europe médiévale, est inhérente à une autre créature mythique, celle du Phénix. Cet oiseau mythique est présent dans Q.S.S.M., mais avec un détail important, « *Toi qui paradis, phénix, coq au langage de chien* » (Q.S.S.M., p.60). Ainsi, l'apparition simultanée du *coq* et du Phénix assure l'union historique entre le Phénix et le Basilic, notons ici que le coq serait le buste du Basilic qui, selon la majorité de ses descriptions, prend la tête du coq et la queue du serpent.

L'autre apparition du basilic dans le roman est incarnée par le personnage de Zoulikha. En effet, lorsque la sécheresse s'est abattue sur la ville à cause du retrait de la mer, le narrateur relate, qu'après les sortilèges de ce personnage, « *Le même vent a continué à souffler et, après trois jours, la ville s'en sort complètement desséchée* » (Q.S.S.M., p.155). Le dessèchement de la ville a eu lieu de la même façon que les lieux traversés se transforment brusquement en désert après le passage du Basilic.

Les mythes de pétrification dans Q.S.S.M., en réalité, sont omniprésents. Il est vrai que les habitants de la ville ont subi le sort de pétrification, d'hypnotisation ou de paralysie par le personnage de Zoulikha, des momies, et des statues ; nonobstant, cette métamorphose, à plusieurs fois, était volontaire. En effet, parfois, les habitants se donnent, bon gré, à la pierre : « *Au lieu de cela nous ne fumes soumis qu'à une débauche de métamorphose...* » (Q.S.S.M., p.172), de même que pour le narrateur qui se fait volontiers, dans l'une des scènes narratives, une pierre ou s'y renferme. Ces pétrifications sans motif, reproduisent les pétrifications du Lion de Némée, d'Iodamie, de Battos, et autres, qui se sont pétrifiés par eux-mêmes.

II.1.5. Pourquoi la pétrification et non pas la mise à mort des habitants ?

L'œuvre littéraire ne peut se détacher de son contexte de production. De même que pour Q.S.S.M., roman publié durant la colonisation. Son discours ne cesse de dénoncer la politique française et de dévoiler ses séquelles. Ainsi, nous nous interrogeons sur le lien entre la pétrification des habitants présente dans le roman, et la colonisation en Algérie.

Bachelard, dans son essai sur l'élément Terre, souligne que : « *À son ton, un psychologue exercé peut y reconnaître un « complexe de Méduse », une volonté d'hypnotisme méchant qui aimerait d'un mot et d'un regard commander autrui aux sources mêmes de la personne¹²⁸* ». La pétrification, à cet effet, découle d'un besoin de commander. La colonisation, à travers le monde entier, a recouru à l'esclavagisme des corps et des esprits, moyen pour qu'elle se pérennise et entretienne l'exploitation des états colonisés. D'ailleurs, la définition la plus précise du colonialisme est celle d'Aimé Césaire, qui affirme que « *la colonisation est un besoin de dominer¹²⁹* ».

Ainsi, dans Q.S.S.M., la pétrification des habitants possède deux sortes de lectures. La première va de pair avec la volonté d'hypnotisme dont parle Bachelard. En effet, les habitants étant transformés en statues de pierre perdent tout contact avec leur cité, leurs familles, ils deviennent inertes, incapables de se servir de leur corps pour fuir des objets transgresseurs, ni de réfléchir comment faire face à leurs attaques. Il ne s'agit pas, là, d'une mort car, le narrateur explique, souvent, que les statues ont les cœurs encore battants ; mais plutôt d'une métamorphose inertisante.

Ce phénomène met en lumière la politique coloniale visant à affaiblir les colonisés, à épuiser leurs forces qu'elles soient individuelles ou collectives : en les détournant de leur religion et de leur foi, en prétendant que la colonisation est civilisatrice, en les rendant français, et en les divisant en clans. Donc, la pétrification de laquelle Dib s'en sert est démasquante ; elle représente le modelage psychologique et social que la colonisation française exerçait, afin de générer une hypnose intellectuelle

¹²⁸ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 116.

¹²⁹ Note de lecture.

chez les indigènes. C'est pour cela que le narrateur parle, souvent, de l'incapacité à articuler des mots, de se servir de sa voix, en soulevant la problématique des *émetteurs* qui sont le truchement des habitants.

La deuxième lecture, consiste au fait que les habitants se donnent à la métamorphose. Ce serait, dans ce cas, la désorientation et la confusion que vivaient les algériens durant la colonisation. En effet, la prise de conscience du peuple algérien est tardive par rapport à la longue durée de la colonisation. Ce n'est qu'après la révolution du 1^{er} novembre que le peuple algérien a construit solidement ses ponts vers l'indépendance, notamment après les manifestations, et les grèves dont il est le seul héros. Ce faisant, la transformation des habitants en pierre, matière inerte, reflète cette étape préparatoire d'avant la révolution. Car, la pierre, en dépit de son inertie, accumule en elle de l'énergie, et de la force, par sa résistance et sa dureté.

Donc, la pétrification serait la politique coloniale qui vise à tuer toute tentative de sensibilisation du peuple algérien, de mondialisation de sa cause par le biais de sa parole, et d'incruster chez lui de la faiblesse et l'acceptation de la colonisation comme fait éternel. Par conséquent, comme la pierre insensible de son énergie, le peuple obéit aisément, aveuglément à l'exploitation coloniale. Cette perspective rejoint la rhétorique coloniale, expliquée dans le mythe du labyrinthe.

Nous concluons, que la réécriture des mythes de pétrification est un atout pour Q.S.S.M., comme un motif exceptionnel de la concrétisation efficiente de l'effroi abstrait. La similitude avec ces mythes réside essentiellement dans la création romanesque par la même imagination substantielle, celle de la pierre. Le tableau suivant récapitule les ressemblances entre les personnages des récits, les différents mythes réécrits et leurs divergences :

Réécriture des mythes de pétrification	
Personnages et évènements	<i>Qui se souvient de la mer</i>
Méduse, la belle et la séductrice.	Zoulikha, la belle, la séductrice, aux sortilèges contre la ville.

Mythe des Gorgones	Le regard effrayant, au pouvoir pétrifiant de Méduse.	Les yeux verts de Zoulikha au pouvoir hypnotisant.
	Méduse à la chevelure de serpent.	Les yeux verts de Zoulikha, couleur symbolisant les reptiles et les dragons.
	Transformation en pierre de quiconque croisant le regard de Méduse.	Métamorphose des habitants en statues inertes.
	La tête trachée de Méduse garde son pouvoir de pétrifier.	Les statues acquièrent un pouvoir hypnotisant.
	Persée se sert de la tête de Méduse pour vaincre ses ennemis.	Le narrateur se sert du pouvoir hypnotisant des statues pour vaincre ses ennemis.
Le mythe du Basilic	le Basilic, créature mythique, à tête de coq et queue de serpent.	Les momies ayant le regard de lézard, espèce de reptiles.
	Le Basilic possède le pouvoir de pétrifier.	Les momies dessèchent les habitants.
	Le Basilic rend désert les lieux où il se trouve.	Après les sortilèges de Zoulikha, la ville est desséchée.
	Le Basilic, dans ses représentations, est accompagné par le Phénix.	Le Phénix est présent, étrangement, avec le coq.

Tableau 5 : récapitulation des mythes de pétrification.

L'analyse de ces mythes révèle que la réécriture dont procède Dib est, d'abord, opérationnelle, dans la mesure où elle vise à représenter, à travers la pétrification, une étape de l'histoire de l'Algérie en matérialisant l'horreur de la guerre. Il s'agit de mettre en scène la chair humaine en train de se métamorphoser, à cause de la guerre, en pierre inerte ; de montrer la criminalité du colonisateur, son inhumanité, et son désir indécent à commander les colonisés, et à les hypnotiser corporellement et intellectuellement.

Cette réécriture, uniment, est mutante dans la mesure où elle réécrit le mythe original et le rend vivant ; autrement dit, le faire évoluer. Dib en reprenant le pouvoir pétrifiant de Méduse et du Basilic, préserve la matière de la métamorphose et le moyen de la réaliser ; néanmoins, au motif du contexte historique de la genèse de son texte, il réanime le mythe mort. Ainsi, Dib insuffle de nouveau le désir de vivre dans les âmes des statues, paradoxalement aux êtres pétrifiés par Méduse, les statues de Q.S.S.M. se réaniment par Nafissa, qui transfuse l'énergie vivant en elles. Dib, de la sorte proposerait une thérapie anti-méduse par ce personnage.

II.2. Récit coranique du feu

II.2.1. Récit d'Ibrahim raconté par le Coran

Le récit d'Ibrahim (Abraham) est, comme le récit de Noé, un tournant majeur dans la vénération de Dieu sur terre, le Coran, souvent associe les deux prophètes, en déclarant que de leurs descendants, naîtra les meilleurs de ses croyants : « *voilà ceux qu'Allah a comblé de faveurs, parmi les prophètes, parmi les descendants d'Adam, et parmi ceux que nous avons transportés en compagnie de Noé, et parmi les descendances d'Abraham...* » (Sourate Meryem, Versets 58-59). Ibrahim est nommé dans le Coran *Khalil Al- Allah* (l'ami intime d'Allah), à cause de sa soumission sincère et sa foi déterminée.

Le récit d'Ibrahim a eu lieu au grand royaume de Babylone, où les idoles étaient vénérées à la place du *véritable* Dieu. Le père d'Ibrahim était l'un des sculpteurs de renommée, qui façonnaient ces idoles de pierre. Ibrahim, sans cesse, s'interrogeait pourquoi les gens vénèrent, aveuglément, ces idoles alors qu'elles ne sont pas réelles, elles ne détiennent, pour eux, ni profit ni dommage, elles ne sont que des objets qui ne sauront, nullement, se défendre : « *Rappelle le moment où Ibrahim dit à son père Azzer : « prend-tu des idoles comme divinité ? Je te vois, toi et ton peuple dans un égarement évident »* (Sourate Al-An'am, Versets 73-74). Ibrahim, après une pénible recherche du véritable créateur : en vénérant une étoile, puis la lune, puis le soleil et enfin, devant la disparition continue de chaque élément, il dit : « *O mon peuple, je désavoue tout ce que vous associez à Allah* » (Sourate Al-An'am, Versets 77-78).

Puis, sa vie est transformée radicalement quand Dieu a fait de lui son messager. Alors, Ibrahim s'est prosterné avec sérénité et satisfaction. Désormais, il se disputait avec son peuple au sujet d'Allah, il leur a dit : « *Je n'ai pas peur des associés que vous Lui donnez...* » (Sourate Al-An'am, Versets 78-79), c'est-à-dire qu'il ne craignait pas les idoles que les gens vénéraient. Comme Ibrahim est chargé d'une nouvelle mission, il a révélé la Vérité à son peuple afin de les guider vers leur unique Créateur, en commençant par son père Azer ; néanmoins, ce dernier lui a répandu : « *... ô Abraham, aurais-tu du dédain pour mes divinités ? Si tu ne cesses pas, certes je te lapiderai, éloigne-toi de moi pour bien longtemps* » (Sourate Meryem, Versets 45-46). Pareillement était la réaction de son peuple à la ville : « *Quand il dit à son père et son peuple : « que sont ces statues auxquelles vous vous attachez ? » (53) ils dirent « nous avons trouvé nos ancêtres les adorant » (54) Il dit : « certainement, vous avez été, vous et vos ancêtres, dans un égarement évident »* (Sourate Al-Anbiya, Versets 51-54).

Ainsi, Ibrahim s'est séparé de son père et de ce qu'il invoquait en dehors d'Allah. Dans le but de révéler le message de Dieu, il trouva l'inspiration à adopter pour éveiller les cœurs et les esprits de son peuple, par une argumentation distincte. A la veille d'une grande fête, il savait que les citadins partiront pour partager un énorme festin ; le moment venu, il se rendit à leur temple pour accomplir sa mission de prophète : « *Et par Allah ! Je ruserai certes contre vos idoles une fois que vous serez partis (57) Il les a mis en pièces, hormis [la statue] la plus grande. Peut-être ils reviendraient vers elle* » (Sourate Al-Anbiya, Versets 56-58).

Quand les citadins sont revenus, en voyant leurs idoles gisant en ruine sur terre, ils ont réalisé que c'était l'œuvre d'Ibrahim, car c'était lui qui ne les adorait point. Ibrahim leur a expliqués que c'était l'œuvre de la grande statue, en leur demandant de s'informer auprès d'elle. Ils lui répondent que la statue ne peut ni parler pour leur expliquer ce qui s'est passé, ni bouger pour détruire les autres statues. Alors, Ibrahim, renchérit : « *Adorez-vous donc, en dehors d'Allah, ce qui ne saurait en rien vous être utile ni vous nuire non plus* » (Sourate Al-Anbiya, Versets 65-66).

Nimroud, vaincu par Ibrahim lors d'un débat à propos du Véritable Dieu, décida, par conséquent, de le brûler vivant pour se venger. Ainsi, une gigantesque fosse fut

creusée et remplie de bois. Ibrahim, enchaîné par les mains et les pieds, installé dans une catapulte, est prêt à être éjecté dans le feu. Néanmoins, la volonté divine refusa qu'il soit exécuté. Dieu ordonna au feu d'épargner son messager : « *O feu, sois pour Abraham une fraîcheur salutaire* » (Sourate Al-Anbiya, Versets 68-69). Cet événement est devenu mémorable par le miracle du feu.

Puis, Ibrahim, écouté et suivi que par Sarah devenue sa femme et Lot (Loth) devenu messager de Dieu, continua à répandre la parole d'Allah sur terre, en quittant Babylone. Après une longue attente, gardant espoir en la miséricorde de Dieu, Ibrahim eut son premier enfant de Hadjer que Sarah lui a offerte par espérance qu'elle puisse engendrer un enfant. Cet enfant est nommé Ismaël. Ensuite, Dieu ordonna Ibrahim de partir avec Hadjer et Ismaël pour le désert d'Arabie. Ces deux derniers restés seuls, Hadjer gravit sept fois les collines Safa et Marawa désespérément après l'épuisement de leur nourriture et de leur eau. Puis Dieu a fait jaillir une source d'eau : l'inépuisable Zamzam. A cet effet, toute une vie commença en ce lieu.

Des années plus tard, Ibrahim revint à sa famille où il trouva Ismaël devenu jeune homme. Ensuite, dans un rêve, Ibrahim reçu pour mission de sacrifier son fils à Allah. Il raconta son rêve à son fils : « *Puis, quand celui-ci fut en âge de l'accompagner, [Abraham] dit : « O mon fils, je me vois en songe en train de t'immoler. Vois donc ce que tu en penses ».* [Ismaël] dit : « *O mon cher père, fais ce qui t'es commandé. Tu me trouveras, s'il plaît à Allah, du nombre des endurents* » (Sourate As-saffat, Versets 101-102). Quand tous deux se furent soumis à l'ordre d'Allah, Dieu appela Ibrahim et le récompensa d'une immolation généreuse (un bélier). Le prophète a abattu le mouton à la gloire de Dieu comme sacrifice alternatif. Dieu lui ordonna, après, de construire la Kaaba dans cet endroit, avec l'aide de son fils. La Kaaba devient, ainsi, un lieu de pèlerinage où chaque année les musulmans s'y rendent pour accomplir le devoir d'*el-hadj* et tous les musulmans, également, font des sacrifices pour Dieu à l'Aïd Al-Adha en souvenir du prophète Ismaël.

II.2.2. Mise en évidence du récit d'Ibrahim dans Q.S.S.M.

Dans Q.S.S.M., l'apparition du récit d'Ibrahim se manifeste à travers le nom propre « Ismaël ». Sa fonction référentielle et religieuse rallie, de prime abord, le personnage du récit au prophète, fils d'Ibrahim, à travers sa sonorité linguistique, qui le

transporte vers l'imaginaire du lecteur. Ce nom, par conséquent, est prêt au déchiffrement symbolique, par l'allusion référentielle qu'il provoque et qui motivera le personnage dans le roman. Celle-ci reste tributaire du lecteur et de son apport interprétatif. De la sorte, la prédiction du lecteur, lors de son contact avec le nom Ismaël, est tenante et tenace le long de son processus de lecture.

En effet, dès l'apparition de ce personnage dans le roman, les prédictions ne cessent de s'accroître, dont la plus forte est celle de son immolation : le nom ne peut pas échapper à son référent. La motivation extratextuelle du nom propre « Ismaël », ainsi, perdure dans le texte. L'immolation n'est pas la seule motivation, mais la fabrication de l'être et du faire de ce personnage est, consécutivement, faite dans le moule du prophète Ismaël. Il paraît clairement, dans Q.S.S.M., que les attributs de ce personnage renferment en elle une analogie intentionnée au prophète quoiqu'elle reste latente. Effectivement, l'entrée du personnage est, d'abord, préparée par sa nomination. Puis, le narrateur manifeste une conscience aiguë de l'importance de ce nom propre, comme s'il insiste sur le référent de ce nom. Sa mise en relief est inhérente à sa présence : *lui, Ismaël*, en dépit de la clarté que le pronom renvoie à ce personnage, il le cite également.

D'ailleurs, Ismaël de Q.S.S.M. est un homme marié, père de plusieurs enfants. Il manifeste un sentiment de pitié pour quiconque souffre, il se tourmente, aussi, pour des gens qu'il ne connaît pas, « ... *lui, Ismaël, n'élevait pas la voix, ne jetait la pierre à personne* » (Q.S.S.M. p.33), il a, aussi, une mine radieuse, une innocente voix, il est un heureux, inspirant du bonheur. De la sorte, il est une bonne personne, pareillement au prophète décrit par le Coran comme étant *parmi les meilleurs, fidèle à ses promesses*. Ces deux attributs ne sont pas loin de ceux du personnage du récit. Le narrateur ajoute que la compassion inconditionnée d'Ismaël découle du fait que sa mère le décharge de tout souci ; ce serait l'allusion que le prophète, lui aussi, est élevé par sa mère Hadjer, seule.

En effet, le narrateur ne signale pas la présence du père d'Ismaël, il ne déclare pas, non plus, sa mort. Et de façon ambiguë, la maison d'Ismaël est écartée et isolée du reste des maisons. Détail qui semble reproduire la demeure de Hadjer et son fils au désert, loin de toute vie : « *ô notre seigneur, j'ai établi une partie de ma descendance dans une*

vallée sans agriculture, près de ta maison sacrée, ô notre seigneur, afin qu'ils accomplissent la Salat... » (Sourate Ibrahim, Versets 36-37).

En outre, le narrateur insiste, en présentant la famille d'Ismaël, sur le fait qu'elle reçoive continuellement, des invités, où l'accueil est plein de générosité : *« Ce qui me préoccupe le plus c'est sa mine radieuse. L'heureux homme ; par ces temps, un air aussi épanoui représente une ferveur dont jouit l'exception. Il m'accueille chaque fois [...] Il continue à recevoir les visiteurs, qui ne cessent d'arriver, avec un air de bonne humeur à toute épreuve... »* (Q.S.S.M. p.100). La thématique de l'hospitalité de cette famille semble être inspirée de celle du prophète Ibrahim, lorsqu'il a reçu chez lui deux Anges : *« T'est-il parvenu le récit des visiteurs d'honorable Ibrahim ? (25) Quand ils entrèrent chez lui, ils dirent : « Paix ! », il [leur] dit « Paix, visiteurs inconnus » (26) Puis il alla discrètement à sa famille et apporta un veau gras »* (Sourate Ad-Dariyat, Versets 24-27).

De surcroît, deux autres analogies avec le récit d'Ibrahim sont présentes dans Q.S.S.M. Le premier, bien qu'il soit fait dans une phrase, sa signification est puissante. Le narrateur raconte, corrélativement, avec la scène de l'ensorcellement, la séquence suivante : *« Mais sont-ce des explosions ? Plutôt des dieux de pierre tombés quelque part, dehors, frappés »* (Q.S.S.M., p.56). Ces *dieux de pierre frappés* sont la symétrie des idoles que le prophète Ibrahim a mises en fragments. Notons, ici, que lors de l'ensorcellement, une lutte a eu lieu entre les croyants et les démons (élément développé dans le récit de Moïse). Si ce genre de lutte est similaire chez tous les prophètes, le rapprochement de cette scène avec la dispute d'Ibrahim avec son peuple, son père et Nimroud, serait valable.

La deuxième analogie correspond à la tentative de brûler vivant le prophète Ibrahim dans un feu gigantesque. En effet, dans Q.S.S.M., un nombre d'habitants, qui sont des prisonniers, ont été brûlés vivants par les objets transgresseurs : *« Je les ai vus brûler des habitants [...] il s'agit de représailles... »* (Q.S.S.M., p.59). Cet événement est reproduit une deuxième fois, où le feu s'abat, cette fois-ci, sur la foule sortant à la rue. Le narrateur raconte que : *« ... un souffle brûlant, lancé sûrement par les nouvelles constructions, s'abat par rafales sur notre foule et la torréfie »* (Q.S.S.M., p.154). Étrangement, les murs qui

attaquaient la foule, se mettaient à la protéger. Ainsi la foule, bien qu'elle soit torréfiée, reste saine et sauve, ni brûlée, ni morte.

Cependant, la similitude avec le récit d'Ibrahim atteint son apogée lors de l'épisode XVII, l'évènement correspond à l'immolation d'Ismaël par obéissance à Dieu. En effet, le narrateur, dans Q.S.S.M., relate qu'un jour, après un cruel combat avec les ennemis dans la rue, il se rend chez lui ; où le phénomène qu'il ne connaît qu'à la rue, envahit la maison. Une lutte cauchemardesque s'y déroule entre les habitants bien vivants (n'ayant pas encore subi le sortilège) et les statues inertes (habitants pétrifiés), dans le but de leur interdire de sortir dans la rue. Pour ce faire, l'un des habitants gardant par miracle la présence d'esprit a fermé, immédiatement, la porte ; pour qu'aucune statue ne puisse s'esquiver. Mais, après que cette calamité est apaisée, les habitants apprennent qu'Ismaël est attiré par la rue, perdu *corps* et *âme* à jamais.

Ensuite, le narrateur, ajoute qu'« ... *un flot de sang qui franchit la maison, gagna le vestibule, passa sous la porte cadénassée et, selon toute probabilité, alla courir dès cette minute à travers les rues sur les traces d'Ismaël* » (Q.S.S.M., p.173). Ici la réécriture de l'immolation du prophète Ismaël est *vivante* : Dib s'inspire du rêve d'Ibrahim et, en même temps, il l'effectue. Autrement dit, si le mouton est sacrifié comme alternative au prophète, Ismaël de Q.S.S.M. est sacrifié par Dib. L'immolation d'Ismaël passe en filigrane : *le ruisseau du sang s'écoulant dans les rues sur les traces d'Ismaël* serait l'égorgement vu par Ibrahim mais réalisé par Dib, l'égorgement qui fait couler le sang d'Ismaël.

L'héritage musulman qui a suivi l'histoire de l'immolation du prophète Ismaël prend de l'ampleur dans Q.S.S.M. En effet, depuis lors, ajoute le narrateur : « ... *ce ruisseau continue toujours à couler ; chaque fois que l'en rentre ou sort, on doit l'enjamber [...] voici notre ville désormais enserrée dans ce réseau de sang, réseau si rigoureux qu'il ne laisse échapper aucun d'entre nous* » (Q.S.S.M., pp.173-174). La pérennité du ruisseau possède deux sortes de lectures : ce serait l'allusion à la source inépuisable de Zamzam, ou bien le rituel d'égorger un sacrifice chaque année chez les musulmans. Le narrateur, lui-même, est épaté par cet évènement ; il remarque que : « *A croire que l'image d'Ismaël, à rebours de ce que j'avais cru le premier jour, hante non seulement bel et bien la ville [...] mais encore possède en elle une inépuisable, une prodigieuse force qui la pousse et la poussera sans repos de l'avant, la transporta*

partout » (Q.S.S.M., p.174). La déclaration du narrateur affirme, probablement, la deuxième lecture.

Les suites de la mort d'Ismaël se répandent au-delà de son quartier, elles deviennent connues de tous les habitants de la ville. Ces derniers sont allés au ruisseau de son sang : « *il vient même des gens, des femmes surtout et des enfants, pour y tremper les doigts, et marquer leur front de ce sang. Attirés des quartiers les plus éloignés, ils forment un cortège ininterrompu* » (Q.S.S.M., p.173). Cette nouvelle pratique chez les habitants, exercée près du ruisseau du sang, est, symboliquement, la même que le pèlerinage que font les musulmans chaque année, où Dieu ordonna à Ibrahim et à son fils de construire la Kaaba, « *Et fais aux gens une annonce pour le Hadj. Ils viendront vers toi, à pied, et aussi sur toute monture, venant de tout chemin éloigné* » (Sourate Al-Hadj, Versets 26-27). Donc les rites que font les habitants sont la projection des rites que font les musulmans à la Mecque.

Enfin, la dernière ressemblance décelée, concerne le prophète Lot, le compagnon d'Ibrahim avec Sara, dans sa mission de répandre le message de Dieu. Dib a incarné ce prophète par intertextualité au Coran. En effet, juste avant le déluge, El-Hadj ordonna au narrateur de rejoindre précipitamment la cité de sous-sol : « *El Hadj me cria alors de ne pas tourner la tête, quoi qu'il advint* » (Q.S.S.M., p.212). L'injonction d'El-Hadj est dérivée de l'ordre de Dieu à son prophète Lot : « *Pars donc avec ta famille en parie de nuit et suis leurs arrières ; et que nul d'entre vous ne se retourne. Et allez là où on vous le recommande* » (Sourate Al-Hidjr, Versets 64-65).

Nous concluons, à travers les similitudes établies entre les deux récits, que le récit du prophète Ibrahim, tel qu'il est raconté par le Saint Coran, notamment les fragments de sa vie avec son fils Ismaël, est repris par Dib dans Q.S.S.M. Nous récapitulons ces ressemblances, en suivant la chronologie de la vie d'Ibrahim, dans le tableau suivant :

Réécriture du récit d'Ibrahim	
Le récit coranique	<i>Qui se souvient de la mer</i>
Le prophète Ibrahim.	Absent comme personnage, présent symboliquement

Personnages et événements	Monothéisme d'Ibrahim.	Paganisme des démons (scène d'ensorcellement).
	La mise en pièces des idoles par Ibrahim.	Des dieux de pierres tombent par terre.
	Le miracle du feu.	Les ennemis brûlent les habitants, la foule torréfiée par le feu.
	Lot, compagnon d'Ibrahim.	Lot, présent à travers l'intertextualité du Coran.
	Les visiteurs d'Ibrahim, sa générosité.	L'hospitalité de la famille d'Ismaël.
	Ismaël, fils d'Ibrahim, choisi par Dieu parmi les meilleurs.	Ismaël, référentialité affirmée, par le nom propre, au prophète par son être et son faire.
	Ismaël, élevé par sa mère.	Le père d'Ismaël est absent.
	Le rêve d'Ibrahim et le sacrifice de son fils.	La mort d'Ismaël, le ruisseau inépuisable de son sang.
	La Kaaba, lieu de pèlerinage	Le ruisseau, destination sacrée pour les habitants

Tableau 6 : récapitulation du récit d'Ibrahim.

La réécriture du récit d'Ibrahim, se révèle, de prime à bord, par le système onomastique du récit, par le nom propre « Ismaël », qui est le même nom que celui du fils d'Ibrahim. Puis, la représentation de ce personnage à l'intérieur de Q.S.S.M. est évoquée à travers le parcours symbolique du prophète Ismaël. Par conséquent, cette réécriture se caractérise par la partialité dans la mesure où elle est centrée sur la vie du fils d'Ibrahim, qui n'est évoqué que sémiotiquement. Il est absent comme personnage dans Q.S.S.M. mais présent par trois indices. Le premier concerne l'absence du père d'Ismaël dans le roman, qui serait le revers du vécu de Hadjer et son fils, seuls, dans leur demeure au désert. Le deuxième concerne la chute des dieux de pierres dans le

récit. Et le troisième, concerne l'invocation du prophète Lot, compagnon d'Ibrahim, par l'intertextualité à travers le Coran.

Cette réécriture, en gardant la même symbolique du feu, est également vivante, dans la mesure où Dib opère une déviation par rapport au récit coranique. Si le prophète Ismaël est épargné par le biais du mouton sacrifié à sa place, le sang d'Ismaël du récit s'est écoulé et coulera pour toujours. La divergence intentionnée de cet événement, dans Q.S.S.M., résulte du fait que la cruauté de la guerre ne reconnaisse ni sacrifice, ni vie. Autrement dit, en dépit du nombre effrayant de martyres durant la colonisation, et du sang qui n'a cessé de couler ; la colonisation exerçait encore l'extermination injustifiée sur le peuple algérien. Ainsi, si le mouton sacrifié évite à l'Homme qu'il sacrifie, désormais, ses enfants pour Dieu ; les martyres, devant l'injustice du colonisateur, n'ont pas pu le faire.

II.3. Fractalité symbolique de la terre et du feu

II.3.1. Cumul des symboles issus des mythes

Comme dans le premier chapitre, avant d'envisager le volet de l'interprétation symbolique, la mise en exergue d'un certain nombre de symboles, véhiculés par les mythes et les récits coraniques précédents : le mythe du labyrinthe, les mythes de la pétrification, le récit d'Ibrahim, sera utile. La similitude entre les trois existe dans Q.S.S.M., en dépit de leur rattachement aux matières différentes : les murs, la pierre et le feu.

D'abord, pour le mythe du labyrinthe, la terre est évoquée par rapport à son absence, donc cette matière symbolise la dépossession des terres par le colonisateur. Puis, la matière, dont elle est substitut, est celle des murs et du basalte. Le basalte est le symbole de la politique urbaine et de l'architecture coloniales. En outre, les minotaures, munis d'un lance-flamme, symbolisent à la fois les soldats français et leurs matériels de guerre. Ensuite, les murs, structure du labyrinthe, acquièrent une fractalité symbolique foisonnante.

Par leurs nœuds et leurs poches, ils symbolisent deux sortes de stratégies coloniales : la poétique et la rhétorique coloniales dont la colonisation se servait pour

maintenir son autorité sur le peuple algérien. Les murs du labyrinthe, bien qu'ils soient l'outil de l'extermination et de la torture des habitants, ils symbolisent les algériens qui sont recrutés au service de la France : les harkis.

Ensuite, les mythes de pétrification, en gardant la matière terrestre (la pierre), représentent différentes manifestations de ce phénomène ; mais ils s'unissent par leur symbolique. La métamorphose en pierre, symbolise la volonté du colonisateur à hypnotiser corporellement et intellectuellement les colonisés, dans le but de faire échouer toute tentative de combat, et de renfermer la cause algérienne dans le mutisme loin de toute sorte de mondialisation qui pourrait revendiquer l'indépendance de l'Algérie.

Enfin, pour le récit coranique d'Ibrahim, le feu garde la même symbolique dans les deux récits. Le feu, élément de châtement, mais un châtement injuste. Ce qui fait du feu le symbole de l'échéance de l'injustice malgré qu'elle se prétende forte. Puis, le ruisseau éternel du sang d'Ismaël est le symbole du vampirisme démesuré du colonisateur, malgré les exterminations inédites qu'il a exercées en Algérie.

Donc, la pierre, les murs et le feu, qui puisent dans des récits et des mythes distincts, sont associés par Dib, par le biais de leurs symboliques jointes : à travers ces matières, à savoir la terre, la pierre et le feu, il a dénoncé les politiques et les stratégies coloniales.

II.3.2. Fractalité symbolique de la Terre : renversement de la magie sur le magicien

II.3.2.1. La terre, matrice de la révolution

La terre, comme l'élément du Cosmos dur, ne prend pas une grande ampleur symbolique dans Q.S.S.M. par son aspect brut. Elle subit un certain modelage, et devient la matière première de fabrication de l'espace que le narrateur appelle : *la cité de sous-sol, la cité souterraine, la ville de sous-sol*. Il est à signaler que cela ne nie pas la manifestation de l'élément Terre hormis cet espace souterrain.

En effet, l'apparition de cet élément, se passe dans le premier épisode. Néanmoins, son entrée dans le paysage romanesque est paradoxale : la terre est

marquée d'un séisme mais qui est doux au point que les habitants se montrent insouciantes : « *La taupe pouvait marcher : au moment précis où la terre tremblait, nous changions de pied. La terre pouvait trembler et la taupe marcher* » (Q.S.S.M., p.22). En réalité, le narrateur parle du séisme uniquement dans cet épisode, désormais, il sera nommé : les coups, les secousses, les ébranlements, les déflagrations, les retentissements, etc. qui frappent les profondeurs de la ville. Cette terre tremblante, comme propriété romanesque, désigne la terre des algériens. Alors, ce séisme n'est qu'un indice marquant le début de la guerre qui se déroulera sur la terre : entre les habitants de la ville et les objets transgresseurs et sous la terre : entre la cité souterraine et ces objets.

Par ailleurs, la construction symbolique la plus puissante de la terre, dans Q.S.S.M., commence avec la déclaration du narrateur que l'ancienne cité, dévastée par les objets transgresseurs, se réfugie sous terre : « *Lorsque, à un moment donné, la ville s'était enfouie dans les couches sédimentaires, beaucoup de gens en avaient profité pour se cacher [...] des embryons de cité se sont formés sous nos pieds ...* » (Q.S.S.M., p.83). Cet extrait contient deux signes dévoilant la symbolique la plus connue de la terre : *s'enfouir* dans la terre et *embryons* sous la terre.

En effet, la terre, depuis la nuit des temps, est considérée comme le commencement et la dernière demeure des êtres. Selon le *Dictionnaire des symboles* : « *tous les êtres en reçoivent la naissance, car elle est femme et mère [...] La terre symbolise la fonction maternelle. Elle donne et reprend la vie*¹³⁰ ». Cette symbolique de la terre, coïncide parfaitement avec ce que Dieu dit dans le Coran : « *C'est d'elle [la terre] que nous vous avons créés, et en elle nous vous retournerons, et d'elle nous vous ferons sortir une fois encore* » (Sourate Taha, Versets 55-56).

Donc, Dib, octroie à la terre les deux fonctions chtoniennes. D'abord, les morts de l'ancienne cité s'y sont ensevelis, voire la cité elle-même. Puis, de ce ventre et matrice terrestre naîtra une nouvelle cité (élément expliqué dans le 1^{er} chapitre). Ce faisant, nous nous interrogeons sur l'essence de ce ventre, en se focalisant sur sa conception (car son rôle est analysé, conjointement, avec le rôle de la mer dans le 1^{er} chapitre.)

¹³⁰ CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *op. Cit.*, pp. 940-941.

En poursuivant l'analyse faite lors du premier chapitre, la symbolique de la planque des maquisards par la matrice de la terre est affirmée par le narrateur, lors de sa visite du sous-sol. Effectivement, il relate que : « *Depuis cette visite, à chaque fois que je sors, j'ai l'impression que les murs se rejoignent derrière moi, comme si devinant mes intentions ils essayaient de me tenir en échec, de faire en sorte que ce retour devienne à jamais impossible* » (Q.S.S.M., p.198). Les murs surveillent le narrateur, après ses allées et venues à la ville de sous-sol. Autrement dit, les algériens engagés au service de la révolution étaient sous sentinelles, notamment aux bords des montagnes et dans les petits villages.

Ainsi, le narrateur incapable de supporter, encore plus, la destruction persistante de la ville de surface, voit dans la cité souterraine (sein de la révolution) le seul asile, à l'abri de l'horreur : « *Si encore notre ville avait pu s'enfoncer à ce moment-là dans la matrice de la terre, rejoindre la cité de sous-sol et s'y fondre, s'y intégrer* » (Q.S.S.M., p.171). Ce souhait semble dévoiler l'espérance, peut-être du peuple algérien ou du FLN, que l'alliance entre (les citoyens civils/ la ville de surface) et (les maquisards/la cité souterraine) se réalise afin que toute l'Algérie, unité indivisible, soit épargnée.

Considérant la ville de sous-sol le symbole des maquis, vers la fin du roman, le narrateur présente par analogie la ville de surface et la ville de sous-sol. A son entrée, il est suffoqué par l'obscurité de la ville souterraine et son atmosphère ténébreuse ; mais desquelles, ces habitants, ne se gênent point. Puis, son étonnement s'accroît lorsqu'il constate qu' « *A première vue, ces structures ne sont que la réplique de celles d'en haut, leur image renversée en quelque sorte et cachée dans les stratifications inférieures* » (Q.S.S.M., p.214). Il semble dire que l'espace romanesque par ses deux villes n'est qu'un seul monde. Ou bien, plus emblématiquement, (la ville de surface/citoyens civils) et (la ville de sous-sol/les maquisards) ne sont qu'un seul peuple uni : le peuple algérien.

Ensuite, Il dresse l'inventaire de leurs traits distinctifs, il relate que : « *Mais où commence à s'imposer la différence, c'est dans la découverte du fait que la ville de sous-sol ne connaît pas de limites [...] elle plonge ses racines non pas dans le sol mais d'une façon générale, dans le monde ...* » (Q.S.S.M., p.214). La ville de sous-sol se distingue de la ville de surface par le fait qu'elle est illimitée, et dont les racines se sont plongées dans le monde entier. Ce serait

la déclaration de Dib que la cause algérienne, par le biais de la révolution, fut devenue universelle.

En effet, c'est en Tunisie que le FLN organise, clandestinement, ses réunions. L'Égypte, voit la naissance du gouvernement provisoire de la république algérienne en 1958¹³¹. Également, la mondialisation de la cause algérienne est faite à travers la radio *la voix de l'Algérie libre et combattante* qui fera éclore un réseau de seize radios à travers le monde arabe, du Caire à Bagdad, à Benghazi, à Damas et à Rabat, mais aussi aux pays de l'Europe de l'Est. A ce sujet, Frantz Fanon affirme que : « *l'Algérien qui souhaite vivre au même niveau que la révolution, a enfin la possibilité d'entendre une voix officielle, celle des combattants, lui expliquer le combat, lui expliquer l'histoire de la libération en marche, l'incorporer enfin à la nouvelle respiration de la nation*¹³² ». De plus, la cause algérienne est soulevée devant l'O.N.U en 1960¹³³.

II.3.2.2. D'où vient la puissance de la pierre ?

Bachelard, dans son essai sur la Terre, affirme que : « *Si dans le monde des symboles, la résistance est humaine, dans le monde de l'énergie la résistance est matérielle*¹³⁴ ». Ainsi, la nature de la matière est un moyen pour estimer sa force. Dans l'imagination matérielle, la matière est un miroir énergétique : c'est un miroir qui focalise la puissance de l'être. Par exemple, l'imagination matérielle qui puise dans la boue, se distingue fortement de celle qui puise dans le fer ou dans le rocher. La consistance et la résistance de la matière influent, également, sur les sens : avoir la main dans la boue ne provoque pas la même sensation lorsque la main prend une pierre. C'est la dureté et la mollesse de la matière qui détiennent la détermination des sensations provoquées.

Le narrateur se montre, en dépit de son mépris de la pierre, conscient de la puissance qu'elle détient. En face de l'horreur répandue par tout, il relate : « *Je résistais comme si j'étais de pierre bien que la flamme augmentât autour de moi et en moi* » (Q.S.S.M., p.43). La résistance du narrateur s'explique par ce que Novalis affirme à propos de l'origine de la résistance : « *dans chaque contact s'engendre une substance, dont l'effet dure aussi longtemps*

¹³¹ www.elwatan.com

¹³² FRANTZ, Fanon, *l'an V de la révolution algérienne*, éd. Talantikit, Bejaïa, 2015, p. 67.

¹³³ www.persee.fr

¹³⁴ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. Cit., p. 15.

*que dure le toucher*¹³⁵ », c'est à dire que selon la loi de la résistance, il existe une égalité entre l'action et la réaction. Cette loi est transposée dans l'imagination littéraire, où jeter la pierre à quiconque il engendra en lui une résistance égale à celle de la pierre.

En outre, les rochers sont, pour Novalis, des images fondamentales : « *Aînés des enfants de la nature : les rocs primordiaux*¹³⁶ ». Les pierres sont, à cet effet, des états parties des rocs ; elles acquièrent, par conséquent, une valeur de solidité venant de leur origine. Cette solidité, caractéristique des matières dures, est selon Bachelard : « *le corps dur qui disperse tous les coups est le miroir convexe de notre énergie, tandis que le corps mou en est le miroir concave. Ce qui est bien certain, c'est que les rêveries matérielles changent la dimension de nos puissances*¹³⁷ ». Or, dans une première lecture, la transformation des habitants en pierre est un durcissement et un forgeage de leur lutte contre les coups des objets transgresseurs, elle est effectuée par un besoin de résister.

Dans une deuxième lecture, la métamorphose des habitants en une matière dure serait pour réveiller la résistance endormie dans leurs profondeurs, engourdie par le stéréotype que le colonisateur est indestructible. Le narrateur, là encore, est conscient de la puissance de la pierre, en décrivant les statues, il affirme que : « *la puissance inexorable dont elles étaient porteuses faisait reculer mes ennemies et détruisant leurs armes, m'a protégé et sauvé* » (Q.S.S.M., p.122). Alors, dans le contexte historique peint par le roman, les attentats du colonisateur mettent en œuvre, chez les colonisés, la force inerte en eux, et qui serait équitable à la sienne.

II.3.2.3. Processus de pétrification

La pétrification est une transformation, en matière pierreuse, de certaines substances organiques, animales ou végétales. Elle permet aux scientifiques, notamment aux archéologues, d'identifier l'âge de la matière pétrifiée. En revanche, en littérature, la pétrification se fait d'un regard, d'une vision, ou d'un toucher. Dib, dans Q.S.S.M., puise dans cette conversion, scientifique et littéraire, qui est un phénomène naturel dû au facteur du temps (à long terme), ou artificiel (à court terme). En effet, deux procédés de pétrification se manifestent dans le roman. Le premier est instantané

¹³⁵ NOVALIS, (George Philippe Friedrich Freiherr), cité par BACHELARD, Gaston, *ibid.*, p. 17.

¹³⁶ NOVALIS, *ibid.*, p. 101.

¹³⁷ *Ibid.* pp. 17-18.

et entière où les habitants se trouvent transformés en statues inertes. Le deuxième est partiel, et il suit un processus qui s'effectue à une durée, non déterminée dans le récit, mais qui peut prendre des heures.

C'est dans les premiers épisodes que le narrateur explique la pétrification graduelle dont il est victime, en compagnie de Lkarmouni. Cette pétrification est corrélative, le plus souvent, au labyrinthe, sinon elle en résulte. D'abord, il déclare qu'il dépossède, étrangement, la faculté d'articuler les mots, « *Les mots renoncèrent à être des paroles et se changèrent en certain choses qui ressemblaient à des galets ...* » (Q.S.S.M., p.31). Cette inaptitude revient au fait que, dans un moment de guerre, la parole acquiert, selon le narrateur, un *sens inutile*. A cet effet, Dib semble déclarer : pourquoi parlons-nous avec ceux qui ne se précipitent qu'à nous tuer ?

Le handicap langagier du narrateur persiste jusqu'à ce qu'il entre chez lui, où, encore, son gosier n'est apte qu'à formuler des pierres et des galets. Il se déclare : « *prêt à vomir un torrent de pierre* » (Q.S.S.M., p.31). Quant à Lkarmouni, le deuxième personnage ayant subi ce sort, chez lui, les galets qu'il rejette, explosent et délivrent le cri qu'ils referment. En délivrant son cri, il s'étrangle et frémit, de cette façon, explique le narrateur, il les a libérés tous. Il en résulte que la pierraille s'est répandue par tous. Lkarmouni réussit à exploser ces galets parce qu'il a fait éclater une mitraille dans la rue, après il se sert de sa femme comme *truchement*. En d'autres mots, il a su mettre en œuvre sa force inerte.

Par cette manière de métamorphose, la pierre serait l'incarnation de la voix étranglée du peuple algérien durant la colonisation. Elle sous-entend, également le rôle majeur qu'a joué la femme algérienne aux côtés des combattants, car dès que l'un des personnages perd sa voix, il s'oriente vers sa femme pour la délivrer.

Le deuxième processus de pétrification a eu lieu au centre-ville, après une explosion : « *Cent mètres, et je m'arrêtai ; j'avais la gorge sèche, la pierre me gagnait* » (Q.S.S.M., p.38). L'ébauche de la pétrification, là encore, touche à la voix ; puis, la peau colle à de la pierre, et les lambeaux de chair disparaissent progressivement, mais la pétrification demeure, jusque-là, incomplète. Quelques instants plus tard, « *ils ne trouveraient que mes yeux ouverts dans la pierre* » (Q.S.S.M., p.39). Tandis que la pétrification s'empare du corps

du narrateur, il ajoute qu'il porte une quantité énorme de pierres : « *je fis un pas, une tonne de pierre sur les épaules* » (Q.S.S.M., p.39).

Le narrateur, à ce niveau de pétrification, se plaint de cette matière qui l'emprisonne : « *Rage, humiliation. J'ai toujours méprisé cette matière inerte qui n'attend de vous qu'une seconde d'inattention pour s'approprier votre forme* » (Q.S.S.M., p.39). Ceci est expliqué par le fait que la pierre, bien qu'elle possède de l'énergie, elle est physiquement inerte ; elle ne peut la mettre en œuvre à elle seule. Donc la pierre, ici, serait l'incarnation de l'oppression et de l'hypnotisme coloniaux (ambition coloniale expliquée dans les mythes de pétrification).

II.3.2.4. La pétrification, une demi-mort pour une vie ultérieure

Dib, en réécrivant les mythes de pétrification, n'a pas abandonné ses personnages à la pierre, comme les chevaliers statufiés de Méduse. D'abord, le narrateur explique que lors de leur métamorphose en pierre, leurs yeux y deviennent des trous, tout en écoutant le battement de leurs cœurs : « *En moi seul le cœur resté vivant battait* » (Q.S.S.M., p. 121). En outre, les statues et les figurines de pierre gardent encore des morceaux de chair, leur sens de l'ouïe, et leur aptitude à se mouvoir : « *Je n'étais pas seul, une foule de statues m'entourait. Je me rangeai loin de barbelés parce que j'étais encore couvert de lambeaux de chair [...] on nous fit tourner face au mur et, avec des craquements, les statues elles-mêmes s'exécutèrent* » (Q.S.S.M., p.39). A cet effet, nous interrogeons cette synchronie de la mort et de la vie dans ces statues.

Dans une première lecture, la pétrification, dans le récit, n'a touché que les personnages masculins : le narrateur, Lkarmouni, Ismaël, et un lot d'habitants non nommés ; mais pas une seule femme touchée. Ce serait, symboliquement, le retour à la première création de l'Homme, celle d'Adam. En effet, le Coran explique que Dieu a façonné Adam de l'argile ou de la boue comme une statue, puis, Il y insuffla de son âme : « *Et lorsque ton seigneur dit aux anges : « je vais créer un homme d'argile crissante, extraite d'une boue malléable, (29) et dès que je l'aurai harmonieusement formé et lui aurai insufflé Mon souffle de vie, jetez-vous alors, prosternés devant lui »* (Sourate Al-Hidjr, Versets 27-29). Ainsi, la transformation des habitants en pierres, qui est une des composantes de la terre,

serait l'indication que l'origine de l'humanité est masculine, la Terre est la matière de la création masculine.

En revanche, si le père de la création humaine est façonné de l'argile, c'est bien par la fonction maternelle que l'espèce humaine tient sa persistance. Dieu a créé Adam, et de lui a créé Eve, depuis lors, c'est la femme qui donne la vie qu'elle porte dans son ventre. Ce faisant, dans Q.S.S.M., Dib puise dans cette réalité religieuse par le biais du personnage de Nafissa. Effectivement, au centre-ville, le narrateur tâche de ramasser ce qu'il peut de figurines entassées dans les rues, espérant que sa femme leur redonne vie, celle-ci lui dit : « *Tu veux que je leur donne vie et les réchauffe sur mon sein, de mon souffle* » (Q.S.S.M., p.190). Cet extrait, montre, ostensiblement, que la vie se conçoit dans le *sein* maternel, du *souffle* de la femme. Donc, si la terre, ou l'une de ses composantes : pierre, argile boue... est la matière du masculin, elle est, également, le symbole des fonctions maternelles.

Donc, dans le roman, au motif du contexte de guerre, les quelques activités vitales que gardent les hommes statufiés, semblent transmettre une réalité historique capitale : au moment de guerre, ce sont les hommes par leur combat, qui portent la vie, ou bien qui assurent la vie pour les générations postérieures. Ceci, sans nier le rôle clef qu'a joué la femme dans cette guerre, car l'insufflation de la vie dans les statues est faite par la femme : Nafissa.

Dans une deuxième lecture, le narrateur, surnomme la pétrification une « *espèce de mort* » (Q.S.S.M., p.32) ; parce que cette métamorphose est éphémère : « *La pierre s'écroula et un homme vivant se reforma à sa place, remuant les bras, la tête, les lèvres, bien vivant* » (Q.S.S.M., p.34). Il est à signaler ici, que face à une menace dans la ville, les habitants qui ne sont pas transformés en pierre meurent et leur ressuscitation est chimérique. Au sujet de la matière tellurique, Bachelard prétend que : « *À vivre un peu dans les rochers, nous oublierons tant de faiblesse*¹³⁸ ». Il ajoute aussi que : « *Le rocher est un des maîtres du courage*¹³⁹ ». Le courage dont il parle est l'apanage nécessaire au combattant, sinon le vecteur de sa victoire. Ainsi, dans Q.S.S.M., la pierre est la matière qui délivre les habitants de leur malheur et de leur faiblesse, et cette *espèce de mort* chez eux serait le courage inouï que

¹³⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 111.

les maquisards ont manifesté lors de la colonisation, vis-à-vis de l'immense et l'effroyable matériel de guerre français : « *Le plus cruel, dans ce combat, c'était de le soutenir contre des ennemies dont chacun constituait à lui seul une armée* » (Q.S.S.M., p.172).

Plus tard, ce que le narrateur a nommé *espèce de mort*, devient un sommeil. Lors de la nuit d'ensorcellement, ceux qui sont ensorcelés, ne meurent pas, mais dorment *comme s'ils sont déjà morts* : des statues en sommeil. Durant l'âge antique, selon *Le dictionnaire des symboles*, les grecs plantaient des narcisses sur les tombeaux, « *Ils symbolisent l'engourdissement de la mort, mais d'une mort qui n'est peut-être qu'un sommeil*¹⁴⁰ ». Parce que le mythe de Narcisse est présent dans Q.S.S.M., Dib aurait puisé dans cette symbolique de mort, où l'objectif serait de monter que les morts de guerre, les martyres, sont bien vivants en dépit de leur mort. Cette symbolique pourrait être prise, également, du Coran : « *Ne pense pas que ceux qui ont été tués dans le sentier d'Allah, soient morts. Au contraire, ils sont vivants auprès de leur seigneur, bien pourvus* » (Sourate Al-Imran, Versets 168-169).

L'assimilation de la mort au sommeil revient, de nouveau, dans Q.S.S.M. Le narrateur relate que dans la rue : « *Toutes ses statues ressemblaient à des morts orgueilleux de leur force et de leur étrangeté* » (Q.S.S.M., p.122). Ces statues dressées sur la chaussée, ne sont pas mortes, les traits communs entre elles et les morts sont l'immobilité et l'orgueil. Cette dernière qualité s'apparente au courage, expliqué précédemment, qu'offre la matière pierreuse aux statues. Ainsi, l'orgueil des statues naît de leur *force* et leur *étrangeté*. Autrement dit, il naît de la résistance et du courage que leur donne la pierre, et de leur aspect étrange : elles se distinguent du reste des habitants par leur chair pierreuse. Par conséquent, la pierre indique à la fois la mort et la vie des statues.

En effet, Bachelard voit, généralement, dans la matière dure et résistante, l'alternance de la mort et de la vie : « *Ainsi une statue, c'est aussi bien d'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut naître dans une forme humaine. La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie*¹⁴¹ ». De ce fait, les habitants pétrifiés mais gardant leurs âmes hardies, seraient la dérision de la tuerie coloniale. En d'autres mots, par la métamorphose des habitants en pierre, la mise à mort coloniale devient, au

¹⁴⁰ CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *op. Cit.*, p. 658.

¹⁴¹ BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos, op. Cit.*, p. 126.

contraire de son ambition, vaine. Ainsi, la pétrification n'est qu'une mise en suspension de la vie, le colonisateur quoiqu'il fasse, il ne pourra nullement éradiquer le colonisé, car de son monde cadavérique, une vie ressuscite

Donc, certaines images, bien qu'elles nous mettent en situation d'effroi par ce qu'elles peignent (elles peuvent pétrifier la chair humaine et lui réinsuffler la vie) elles représentent une réplique non hostile du colonisé à l'extrême hostilité du colonisateur. De ce fait, une troisième lecture de la pétrification comme mort et vie est probable.

En effet, les répliques du colonisé au colonisateur ne sont pas uniformes. La parole est une arme redoutable dans le contexte colonial. Si le langage humain, selon les linguistes, est une manière d'immortaliser l'être humain, le discours anticolonial sera une immortalisation du colonisé. Dans Q.S.S.M., déjà signalé, l'ébauche de la métamorphose débute par la voix, donnant l'impression lors de la première lecture que la pierre étrangle les habitants, donc, elle est agressive. Néanmoins, Bachelard, à ce sujet, réplique : « *N'est-il pas remarquable que les mots des substances rocheuses soient eux-mêmes des mots durs ?*¹⁴² ». A cet effet, les roches apprennent le langage de la dureté à l'être humain, elles sont les maîtres de la résistance.

Par conséquent, l'étranglement vocal serait le mutisme par quoi le colonisateur ensevelit le colonisé ; il lui interdit, catégoriquement, de ne discourir aucune parole attisant le désir de liberté chez lui. Dans Q.S.S.M., la déclaration du narrateur, à propos de Lkarmouni, lorsque la pierre coincée dans son gosier s'écroula : « *il nous libérait tous* » (Q.S.S.M., p.32), est forte signifiante. Effectivement, à côté du langage militaire, la parole est l'autre arme tranchante empruntée par colonisé. Dib, de son statut d'écrivain, conscient de la puissance du discours anticolonial, fait allusion à cette manière de lutter, en empruntant la voix du narrateur : « *je discerne des coups régulièrement frappés dans les fondations de la cité, et ne sont autre chose que cette manière de langage adoptée par tous depuis que la parole nous fait défauts. On tape contre les murs avec des galets [...] depuis ce retour au langage des pierres*¹⁴³ ... » (Q.S.S.M., p.132).

¹⁴² *Ibid.*, p. 113.

¹⁴³ Dans cet extrait, Dib fait allusion aussi au combat des jeunes palestiniens par le jet de pierre, dénonçant ainsi toutes les formes de la colonisation à travers le monde.

Ce retour au langage de pierre, est fait sous le commandement d'El Hadj (expert du passé, de l'histoire de la ville, et conscient de l'ampleur des événements actuels). Il n'a pas cessé d'enflammer les habitants, notamment le narrateur, en les incitant à parler, même si ce n'est qu'un murmure qui *cause seul*, il ne faut pas qu'il s'interrompe. Par ailleurs, tout au long du récit, les habitants entendent la parole de la mer, parfois son murmure. Ce qui serait la voix de la résistance qui ne s'est jamais tue depuis 1830, qui a débuté par les résistances populaires et poursuivie par la révolution du 1^{er} novembre jusqu'à l'indépendance. Donc, ici, la synchronie de la mort et de la vie par le biais de la pierre concerne celle de « parler » : dénoncer la colonisation, c'est aussi assurer la vie au colonisé.

II.3.2.5. Guernica, toile dibienne, écrite par la pierre

La toile de Guernica¹⁴⁴ est une œuvre célèbre de Pablo Picasso, peinte en 1937 sous la commande du gouvernement républicain, pour le pavillon espagnol de l'Exposition Universelle de Paris. Il dénonce par cette toile, nommée par rapport à la ville de Guernica, les bombardements de cette ville, ordonnés par les nationalistes espagnols, exécutés par les troupes nazies et fascistes italiennes. L'objectif de ce bombardement n'est pas militaire, le but est de tuer un maximum de civils. En effet, durant trois heures, 70% de la ville est détruite.

La toile montre un ensemble de personnages et d'animaux dans un espace fermé¹⁴⁵, organisé comme une frise. Guernica peut être décrite de gauche à droite : une femme tient son enfant dans ses bras, la tête rejetée en arrière, derrière elle un taureau et un oiseau. Au premier plan à gauche gît un soldat. Au centre du tableau, sous une ampoule électrique, un cheval se tord de douleur. A droite, en bas, une femme, un genou à terre. Au-dessus d'elle, le buste d'une femme portant une lumière. Enfin, à droite, une femme levant les bras.

Dib déclare dans la postface de Q.S.S.M. qu'il aspire à écrire un roman à la manière de Guernica, sorte de dialogue imaginaire entre la littérature et les arts. Pour ce

¹⁴⁴ Voir annexe 1.

¹⁴⁵ Voir annexe 2.

faire, il a opté pour un certain nombre de stratégies narratives et une création singulière des personnages en s'inspirant de plusieurs mythes.

D'abord, il n'emprunte ni une écriture linéaire, ni circulaire, ni spirale, non plus ; mais une écriture enchevêtrant les trois procédés, c'est-à-dire que la narration de l'auteur n'adopte pas, parfaitement, le développement chronologique logique. En effet, le récit s'ouvre sur la scène de la Metabkha ; puis, une analepse de quelques jours ; puis il revient au présent sur plusieurs épisodes en utilisant le présent de répétition. Ensuite, il procède à une ellipse parfaite sans qu'il ne prépare le lecteur en utilisant le passé simple, et dans le même épisode, il revient au passé composé. De ce fait, la notion de temps devient déconcertante marquée par l'hésitation, ou plutôt l'incapacité du lecteur à situer le récit sur l'axe du temps. Donc, cette juxtaposition chaotique des épisodes du récit, ainsi que l'enchâssement brusque de certains fragments de l'enfance du narrateur dans quelques épisodes, correspondraient à la juxtaposition confuse des fragments des êtres et des animaux, à première vue difficilement identifiables sur la toile de Picasso.

Ensuite, la nature des personnages du récit ainsi que leurs actions sont atypiques. Dib effectue des actes majeurs sur les personnages du récit, il en résulte une autonomisation du paysage romanesque. Premièrement, ces personnages à l'instar des nouvelles constructions, les murs de la cité, les aéronefs, la mer, se conduisent d'eux-mêmes, apparaissant et disparaissant à leurs grés. Ainsi, Dib opère une anthropomorphisation de tous les objets en les mettant en action (sauts, effondrements, explosions, multiplications, etc.). Deuxièmement, il réduit les êtres vivants en pierres, même moisis, mobiles ou immobiles, ou bien des êtres avec des têtes de moellons garnies de houppes d'herbes sèches, ou encore des figures mythiques errants dans la ville (le minotaure, les momies, le phénix...).

Ces deux actes créent un paysage romanesque saturé d'une horreur insaisissable de la raison, une toile *soulevant le cœur*. De cette façon, Dib relate la guerre sanglante en Algérie sans souiller de sang le paysage du roman. Cet aboutissement est atteint par lui grâce à l'emploi de la pierre comme substance des objets anthropomorphisés, et comme matière de pétrification. Ainsi, le choix de la pierre est une alternative éclairée de la part de Dib.

En effet, le corps de l'être humain tranché se trouve souillé de sang, qui coule en ruisseau. Par conséquent, Dib, avant d'accorder aux objets transgresseurs la faculté de découper les habitants de la ville de surface, il les transforme en pierre. Dorénavant, leurs membres dispersés dans les rues, n'engendrent aucune goutte de sang car la pierre n'en possède pas. Ainsi, par cet enjeu, Dib atteint le summum de l'imitation de Guernica, en accordant un caractère illimité à l'horreur : « *pas un élément réaliste dans ce tableau - ni sang ni cadavre -* » (Q.S.S.M., p.219). Par cet absentéisme du sang, l'expression de l'horreur se dessine sur les deux œuvres : dans le tableau de Guernica, et dans le paysage romanesque de Q.S.S.M. de façon identique et singulière.

Il faut dire que dans le passage suivant, la similitude avec Guernica est parfaite, Dib crée l'impression, chez le lecteur, qu'il lui décrit la toile de Picasso : « *sur la chaussée s'amoncelait autant de statues inertes que de bustes mutilés, de bras, de jambes, dans des poses et des mouvements inachevés. Je fus poussé sur le grand tas d'où sortait quantité de mains ouvertes qui paraissaient crier : « aimez-moi ! », mais dont aucune ne bougeait* » (Q.S.S.M., p.121). Il est évident que la scène ne contient ni sang, ni cadavres, que les membres des êtres humains pétrifiés ; cela dit elle raconte, démesurément, tout un anéantissement colonial, que par les expressions des statues.

II.3.3. Fractalité symbolique de l'élément feu : un jeu d'ambivalence

II.3.3.1. Le feu n'est point un : la colonisation et la révolution

Dans les traditions mythiques et chez les sociétés primitives, le feu, considéré comme élément purificateur, a joué un rôle important dans la mystique et les rites de l'immolation. A travers les âges, il acquiert d'autres symboles : symbole de vie, symbole de châtement, signe de théophanie etc. Gaston Bachelard, le grand pionnier des études sur le feu, dont la plus célèbre est *La psychanalyse du feu*, incite à une étude *objective* de cet élément en notant que : « *Le feu n'est plus un objet scientifique*¹⁴⁶ ». Il déclare également que le feu est, par excellence, porteur de significations contradictoires et dialectiques. Cet apanage fait de lui : « *un phénomène privilégié qui peut tout expliquer*¹⁴⁷ ». Il est universel, et le

¹⁴⁶ BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu*, éd. Gallimard, Paris, 1992, première édition 1946, p. 11.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

seul élément qui peut recevoir, aussi nettement, les deux valorisations contradictoires : le bien et le mal, il brûle aux enfers comme il brille dans les paradis.

D'ailleurs, si la terre est la substance de la première création humaine, par la création d'Adam de l'argile ; le feu est la cause de la création humaine, précisément sur terre. Le Coran explique, lors de la désobéissance d'Iblis (le diable) que celui-ci a refusé de se prosterner devant Adam, parce qu'il s'est enorgueilli de sa création du feu. Dieu l'a chassé de son Paradis. Par contre, Iblis chuchota à Adam de manger du fruit interdit en le persuadant que Dieu le lui a interdit car il est le fruit de l'arbre de l'immortalisation. Adam, est tombé dans le piège d'Iblis, par conséquent, Dieu les a faits descendre sur la terre, où la création humaine commence. Donc, le feu, substance de la création du Diable, est la cause première de l'existence à venir, sur terre, de l'espèce humaine¹⁴⁸.

Selon le mythe de Prométhée, celui-ci a dérobé le feu, en l'offrant aux humains, afin qu'ils puissent développer les techniques et les connaissances : « *La seule invention du feu, pierre angulaire de tout l'édifice de la culture, comme l'exprime si bien la fable de Prométhée, dans la supposition de l'état brut, présente des difficultés insurmontables. Rien de plus trivial pour nous que le feu...*¹⁴⁹ ». Cependant, les humains ont développé, par ce même feu salvateur, des techniques et des connaissances meurtrières. C'est dans ces deux sens que s'orientent les deux manifestations majeures de la symbolique du feu dans Q.S.S.M. où il matérialise parfaitement les contradictions dont parle Bachelard : le feu émancipateur de la révolution et le feu tyran du colonisateur.

En réalité, le feu du colonisateur apparaît le premier dans le roman, vu que les tyrans se hâtent, depuis la nuit des temps, à embraser tout du feu infernal. La propagation, du feu colonial, est effectuée, à l'alternat, par plusieurs objets transgresseurs. En premier lieu, les plus destructeurs sont les nouvelles constructions. Elles représentent la dépossession des terres par les colons, les nouveaux visiteurs : « *les nouveaux visiteurs, « ...ils pénètrent partout : dans les magasins, les habitations, et prennent*

¹⁴⁸ A signaler que Dieu, omniscient, savait qu'Adam sera égaré par Iblis, et que l'espèce humaine peuplera la terre, donc, nous l'affirmons de nouveau, le feu comme origine du diable, n'est qu'une cause.

¹⁴⁹ DE SCHLEGEL Auguste-Guillaume, cité par BACHELARD, Gaston, *ibid.*, p. 33.

possession de la place qui leur convient, sans souffler mot, sans demander leur avis aux occupants [...] Ils ne parlent pas notre langue, de toute façon, ni nous la leur » (Q.S.S.M., pp.83-84).

Ensuite, les nouvelles constructions s'apparentent, au Feu par leurs actions. En effet, elles jettent du feu embrasant, orienté vers la foule qui devient *torréfiée*. Le feu de ces édifices est doublement symbolisé. Premièrement, il incarne le feu démoniaque (d'Iblis) dans la mesure où le narrateur s'étonne que : « *La cité, du moins ce que nous avons la possibilité d'en apercevoir, habitée à tous les étages par le feu, rutil, déserte, mortelle* » (Q.S.S.M., p.102). Le feu habitant ces nouvelles constructions serait leur âme hantée par cette substance, ou plutôt leur substantialité tous court. Par conséquent, leur tyrannie serait justifiée par la supériorité qu'elles prétendent détenir, en retournant à leur quintessence, le feu diabolique : « *arrogantes et meurtrières, elles avancent en broyant tout devant elles* » (Q.S.S.M., p.205).

D'ailleurs, les nouvelles constructions, sont conscientes de la nature du feu qui les habite : « *A cette heure, les nouvelles constructions, elles, ont déjà commencé à étinceler* ». (Q.S.S.M., p.117). L'étincellement, communément, n'est pas offensif, son éclat jouit l'œil. Mais cette brillance, qui attire à elle les habitants, est de nature séduisante et trompeuse, comme le feu du mythe de la caverne de Platon. Il est question de la tromperie du colonisateur, qui s'ajoute à la rhétorique coloniale expliquée dans le mythe du labyrinthe. En effet, l'évènement qui suit la séquence d'étincellement, met en scène qu'un lot d'habitants, attiré par l'éclat des nouvelles constructions, se sont laissés pénétrer par le rayonnement qui émane d'elles. Il en résulte qu'un faux sentiment de liberté s'empare d'eux, puis les nouvelles constructions le leur arrachent douloureusement. Cette scène narrative prouve que quoiqu'il advienne, le colon se voit, éternellement, supérieur au colonisé : la même supériorité que désirait Iblis avoir sur Adam.

Deuxièmement, le feu des nouvelles constructions incarne la sauvagerie de la colonisation française en Algérie. En effet, la France a investi toute sa puissance et son progrès scientifique dans la production du matériel de guerre, afin qu'elle garde sa souveraineté sur l'Algérie. Dans Q.S.S.M., le narrateur relate que : « *Les plantes se doraiement aux rayons qu'envoyaient les nouveaux édifices, habités, autant que des hauts-fourneaux, par une*

sombre ardeur » (Q.S.S.M., p.193). Le feu de ses *hauts-fourneaux* embrase la ville impitoyablement par : « *un vent d'enfer, un vent phosphorescent...* » (Q.S.S.M., p.171). Ce serait les bombardements avec les lance-bombes, les avions militaires, les bombes phosphoriques, les obus etc. Tout en utilisant aussi la bombe atomique (le cas de Reggane).

En second lieu viennent les *spyrovirs* et les *iriaces*. Il est à noter que ces deux mots sont des néologismes dibiens, dont il se sert pour dénommer les aéronefs, objets transgresseurs. Au fait, ces deux objets fabriqués par Dib dévoilent l'aspect science-fiction du roman. Leurs comportements et leurs buts vont de pair avec ceux des nouvelles constructions, en usant, eux même, du feu. A cet effet, la poétisation de ces deux objets est faite d'un lexique appartenant à cette substance : « *Je constatais à cette seconde que le souffle de la machine, comparable à une flamme de soudeur, m'avait consumé très vite* » (Q.S.S.M., p.41).

Cette poétisation est soutenue par celle des aéronefs, principalement, guerriers : « *Une nuée d'iriaces s'agitait au milieu des flammes [...] A cette seconde, des ailes épinglées à un point fixe de l'espace se détachèrent, [...] Les iriaces se tinrent cois subitement, et la plupart disparurent en même temps que se dissipait la flamme* » (Q.S.S.M., pp.47-48). Dans cet extrait, il est évident que la scène décrit l'un des bombardements effectués par les avions militaires, opérant souvent dans les chaînes montagneuses, planques des maquisards. Le narrateur décrit une autre scène identique à la précédente : « *... élevant une nouvelle nuit, dans la nuit éclairée par une tempête de spyrovirs. Ceux-ci firent place bien à des étoiles qui se désintégraient au fur et à mesure qu'elles apparaissaient, l'obscurité se remplit de grêlons de feu qui hurlaient en parcourant les galeries* » (Q.S.S.M., p.212). Les *grêlons de feu* : un syntagme nominale tout court mais il décrit profondément l'atrocité des bombardements coloniaux.

Néanmoins, les *spyrovirs* se distinguent des *iriaces* par un comportement qui ne peut être dédaigné. Ces machines ne cessent de se rapprocher, sournoisement, du narrateur. Tantôt ils l'agressent, tantôt ils se montrent amicales : « *Ces spyrovirs rapides et doux, dont le vol rayait l'atmosphère de sillage de feu étonnamment longs. Parfois l'un d'eux virait et venait autour de moi, me flairer, après quoi la nuit l'avalait d'un coup...* » (Q.S.S.M., p.123). Ils le persécutent, également, lorsqu'il se tient tenace devant eux et ne cède pas à leurs

tentations. Donc, ces machines seraient le symbole des soldats français tâchant de recruter des algériens au service de la France, bon gré mal gré.

A l'encontre du feu diabolique et destructeur du colonialisme, se trouve le feu de la résistance et de la rébellion. D'abord, la poétisation de ce feu change par rapport au feu précédent, il devient le feu *insurgé*. Et le feu lui-même se substituant, souvent, à une flamme, à une brillance, demeurant toutefois flamboyant et embrasant. La première émergence de ce feu s'effectue dans la rue : « *Au bout de la ruelle, sur la petite place d'en face, des salamandres, des fleurs ou des sirènes, je ne sais au juste, dansent parmi des flammes qui jaunissent, s'empourprent, roussissent, sans perdre à aucun moment de leur force ou de leur vivacité ? Je les contemple : elles finissent par flamboyer dans une avalanche d'or* » (Q.S.S.M., pp.63-64). En réalité, les flammes que le narrateur n'a pu distinguer sont la foule des habitants.

Ces flammes seraient le symbole de la hardiesse et de l'engagement des algériens au service de leur pays. Le narrateur, en focalisant sa description dans le passage précédent sur la couleur graduelle des flammes (elles jaunissent, s'empourprent, roussissent), déclare l'engagement pur de la population, ainsi que l'engagement total de tous les âges. Alors, en suivant la densité des couleurs de la flamme, elles seraient distribuées ainsi : le rouge pour les maquisards, le pourpre pour les combattants civils (fidai), le jaune pour les enfants.

Effectivement, la scène qui suit l'apparition des flammes dans la rue affirme cette engagement. Après le passage du spectacle, *embrasement impétueux et doux*, il en apparaît une fillette qui entre dans l'échoppe d'El Hadj. Elle pose sa main sur la sienne et lui demande, bizarrement, des *détonateurs* ! Les deux mains, qui se serrent, et les détonateurs symbolisent la persistance de la résistance contre le colonisateur ; ainsi, la relève est accordée par El Hadj symbole du passé à la fillette symbole du présent et de l'avenir : « *la fillette partie. Au même instant, je la vois pénétrer dans le groupe de flamme, de salamandres ou de sirènes...* » (Q.S.S.M., p.64). Puis, tout le peuple uni se révolte, résiste par le feu contre le feu : « *Avec toute la population, je ne vois que le feu insurgé qui brûle...* » (Q.S.S.M., p.64).

Par ce feu, Dib opère une intratextualité : il indique dans Q.S.S.M et *L'incendie*¹⁵⁰ le même évènement, qui est la révolution, par la même substance : l'incendie et le brasier. En effet, la majorité des études faites sur *l'incendie* affirment que Dib indique par ce titre la révolution du 1^{er} novembre. De même dans notre corpus, le passage suivant, par le biais du brasier, Dib fournit une description de trois aspects de la révolution algérienne :

Un brasier fut découvert récemment, qui inquiète la population ; non qu'il soit énorme, mais il plonge ses racines loin sous terre. Si le risque d'un incendie n'est pas considérable à la surface, on redoute en revanche qu'il ne se reproduise une catastrophe dans le monde souterrain [...] à l'endroit désigné, je ne remarque qu'un caillot de pierre noire, tout à fait froid à l'extérieur ; aussi me parut-il peu susceptible de répandre son feu. Par contre, j'eus bien l'impression qu'au centre il brûlait, il brûle toujours... (Q.S.S.M., p.142).

Le premier consiste au *brasier* qui plonge ses racines sous terre, comme la révolution tient ses racines dans les maquis. Le deuxième, consiste à la *catastrophe* dans le *monde souterrain*, qui est une allusion aux batailles ardentes entre les maquisards et l'armée française. Le troisième, consiste au *centre brûlant* du *caillot de pierre noire*, qui indique que la révolution n'a jamais cessé de s'enflammer.

Donc, entre le colonialisme et le révolutionnaire, la substance se scinde en deux symboles contradictoires. Le feu incarnant le colonisateur est un feu destructeur, brûlant et injuste. Selon Bachelard : « *ce qui ralentit la purification de l'idée de feu, c'est que le feu laisse des cendres. Les cendres sont souvent considérées comme de véritables excréments*¹⁵¹ ». Si le feu est impur lorsqu'il produit des résidus, le feu du colonisateur serait le feu le plus impur des feux, parce qu'il éradique toute une vie : « *Que de cadavres sont passés sous leurs fondations, ont été digérés par l'air de leurs murs ! Un nombre effroyable. Sans compter ceux exposés sur leurs toits à chaque lever du soleil* » (Q.S.S.M., pp.204-205). Même si Bachelard baptise le feu ayant cette caractéristique de *feu impur* ; le feu diabolique lui conviendrait le plus à cause de son inhumanité : « *...la ville se transforma tout de suite en fournaise, et un immense vent assourdissant déferla sur elle [...] des iriacs se croisaient devant les lumières éruptives échappant de toutes les ouvertures* » (Q.S.S.M., pp.119-120).

¹⁵⁰ Roman de Dib, publié la même année de la révolution de 1954.

¹⁵¹ BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu*, op. Cit., p. 116.

Quant au feu révolutionnaire, c'est un feu né du phénomène de réaction, car il est un feu provoqué, attisé, mais surtout il est une flamme. Selon Bachelard, la flamme est la région pure du feu : « *C'est, semble-t-il, à sa limite, à la pointe de la flamme, où la couleur fait place à une vibration presque invisible. Alors le feu se dématérialise, se déréalise ; il devient esprit¹⁵²* ». Ainsi, le feu de la révolution est un feu pur parce qu'il est représenté par la flamme, mais aussi parce qu'il s'oppose au feu impur de la colonisation.

II.3.3.2. Nafissa, le feu ultra-vivifiant

A côté de ses qualités aquatiques et son pouvoir anti-pétrification, Nafissa détient une autre caractéristique relative au feu. Elle est la femme-flamme, assimilée souvent à la lumière (qui est, selon Bachelard, le feu le plus pur) ; mais une lumière portant de la chaleur en elle ; car selon Bachelard : « *La lumière joue et rit à la surface des choses, mais, seule, la chaleur pénètre¹⁵³* ». En effet, le narrateur, à sa rencontre avec les momies, se dessèche et perd la faculté de bouger. Il croit que cela est dû à sa fatigue, mais, réellement c'est dû au froid, ses membres commencent à s'engourdir dans un signe de mort.

Désespéré d'arriver à sa femme à temps, il constatait que : « *une boule rouge arriva vers moi après avoir décrit une large flamboyante parabole. Je la pris d'abord pour un spyrovir attardé [...] Quand la roue de feu m'aborda comme pour me dévisager [...] Dirigeant un regard de coulisse vers elle, je reconnus, dans un cri, Nafissa...* » (Q.S.S.M., p.124). C'est Nafissa le feu qui se dirigeait vers lui. Après qu'elle s'approcha de lui et l'enveloppa, le narrateur ressentit le sang chaud irriguer ses veines. Donc, Nafissa lui avait assuré la transfusion d'énergie, qui lui était nécessaire, lui redonnant la puissance de remuer ses membres par sa chaleur, mettant fin à la froidure qui l'envahissait.

Nafissa, la flamme, serait le symbole de la chaleur humaine : maternelle, conjugale, amicale, familiale, qui garde les corps vivants. Il est à rappeler que, scientifiquement, le premier élément nécessaire à la vie ce n'est plus, comme la majorité le croit, l'air ; mais plutôt la chaleur, ainsi, le premier signe de la mort est le froid. Donc, Nafissa-flamme, est le symbole du feu d'extrême pureté, selon Bachelard : « *Ainsi l'on estime que le feu normal du sang est d'une grande pureté : dans le sang « réside ce feu*

¹⁵² *Ibid.*, p. 116.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 50.

*vivifiant par qui l'homme existe, aussi est-il toujours le dernier à se corrompre ; et quand il arrive à la corruption, ce n'est que quelques instants après la mort*¹⁵⁴ ». Elle est, également, le symbole du feu ultra-vivifiant dans la mesure où elle redonne et sauve la vie.

Le feu vivificateur de Nafissa n'est pas exclusif au narrateur, toute la ville en bénéficie. Effectivement, après qu'un nombre d'habitants s'est métamorphosé en figurines, le narrateur les a ramenées à sa femme et à l'éclat brillant de ses yeux, elle lui répond : « *tu veux que je leur donne vie et les réchauffe sur mon sein, de mon souffle* » (Q.S.S.M., p.190). Ainsi, elle les *réchauffe* car elle porte en elle, la chaleur thermique idéale du sang, la chaleur du feu extrêmement pur.

II.3.3.3. Lorsque le soleil et les étoiles s'embarquent sur terre

Le soleil est vénéré par les anciens : les égyptiens, les phéniciens, les atlantidiens etc. Ils lui ont voué plusieurs cultes le considérant tel un Dieu. Défini comme étant la plus gigantesque des étoiles, aujourd'hui, le soleil et ses usages imprègnent le quotidien des humains, notamment celui de nombreux professionnels tels que l'architecte, le dermatologue, le voyageur. Les alchimistes le considèrent comme « *l'or vulgaire*¹⁵⁵ », par contre les philosophes voient en lui « *le symbole du père*¹⁵⁶ ». Le soleil est une extraordinaire « machine » qui émet en une seule seconde plus d'énergie que l'humanité n'en a jamais consommée.

Le soleil figure dans Q.S.S.M., alternativement, entre, d'abord, le soleil comme élément de la Nature, qui par sa présence ou son absence engendre, successivement, le jour et la nuit, la lumière et les ténèbres. Puis, le soleil comme un symbole qui influe sur les êtres au lieu de la Nature, devenant un personnage ou une valeur. A son tour, ce symbole, se fragmente en deux représentations.

La première représente le soleil comme un élément agressif, bien qu'il renvoie, communément, à l'esprit de liberté, à la clarté. Bizarrement, la foule, dont la symbolique est celle des manifestations populaires, se trouve en heurt avec le soleil : « *... la foule s'écroule avec une hâte fébrile, et son mouvement précipite la marche du soleil qu'elle*

¹⁵⁴ DE MALON, cité par BACHELARD, Gaston, *ibid.*, p. 117.

¹⁵⁵ PERENTY, Antoine-Joseph, *Religieux Bénédicte de la Congrégation de Saint-Maur, op. Cit.*, p. 490.

¹⁵⁶ *Ibid.*

pousse promptement au déclin. L'image des femmes saluant l'astre reparaît devant mes yeux : du respect, la même foule est passée au reniement, à l'outrage, qui vouent l'ennemie aux gémonies. De fait, un crépuscule de pierre s'abat sur la ville » (Q.S.S.M., p.130). Le passage contient plusieurs indices qui dévoilent l'agressivité du soleil.

Le premier est que le soleil ne se couche pas, il est poussé par la foule *au déclin*. Le deuxième est l'image de la femme qui salue *l'astre* (à noter ici que la scène que rappelle le narrateur consiste à hisser des habitants de la ville sur les nouvelles constructions, scène qui relate la condamnation à guillotine des algériens ; puis, avec les ioulements, une femme salue le hissant décrit par métaphore comme un astre). Le troisième est celui *de crépuscule de pierre* qui n'est pas celui du soleil.

Tous ces indices associés relatent, au fait, un scénario probable dans l'Algérie colonisée : la *foule*/les manifestants algériens sont confrontés au *soleil*/ l'armée française, ils ont vaincu cette armée/*pousser le soleil au déclin*. Puis, les condamnés à mort/*astre* sont des martyres qui doivent au peuple du *respect*. Enfin, le *crépuscule de pierre* est la victoire de la foule constituée de statues sur le soleil ; car, en quelques seconds, la nuit tombe, étrangement, malgré que c'est le matin. Donc, le soleil apparaît comme élément qui affronte les habitants de la ville. Or, cette scène narrative est le premier indicateur que le soleil serait une figure du colonisateur.

Les indicateurs qui soutiennent cette hypothèse apparaissent consécutivement dans le récit. D'abord, la nuit, résultat de l'absence du soleil, est le temps privilégié, d'une part, pour la mer, afin qu'elle assigne les coups au « *basalte du monde inférieur, et à travers lui, aux murs de la cité, dans la seconde où le soleil s'est effondré en elle* » (Q.S.S.M., p. 132), le soleil, vaincu, s'effondre dans la mer. D'une autre part, la nuit est un privilège, particulièrement pour le narrateur, depuis sa fréquentation de la ville de sous-sol (sein de la révolution), il explique qu'il : « *ne commence à vivre qu'à la nuit* » (Q.S.S.M., p.201), elle lui enseigne le chemin. Puis, il affirme que *les nuits et la mer sont identiques dans leur substance*. Donc, la présence du soleil est défavorisée à la mer et au narrateur engagé, ou bien la présence du colonisateur est frustrante au maquisards.

Ensuite, le narrateur, en usant du soleil comme figure du colonisateur, indique que la colonisation de l'Algérie ne peut durer une éternité : « *Les origines du soleil se*

dessinent en diagrammes fugaces sur notre terre qu'elles viendront un jour éteindre. Il ne restera plus alors qu'à gagner les hauteurs ou à découvrir les profondeurs ». (Q.S.S.M., p.140). Le pronom possessif « *notre* » dévoile que Dib, empruntant la voix du narrateur, insiste fortement, sur le fait que la terre de l'Algérie est la leur. Ainsi, la présence du soleil par ses *diagrammes* sur cette terre est éphémère, ils *s'éteindront* un jour. Pour ce faire, il ne reste qu'à s'unir avec la révolution : *gagner les hauteurs ou à découvrir les profondeurs*. En contrepartie, ce soleil s'adonne au contrôle des habitants : « *A présent que les puissances d'en face nous gouvernent, à chaque pas les mécanismes du vide et les sources du soleil nous frôle* » (Q.S.S.M., p.143).

Enfin, le soleil du colonisateur, dans Q.S.S.M., apparaît conjointement avec les nouvelles constructions. Il est représenté, deux fois, s'installant sur leurs toits. C'est dans cet extrait que la représentation du colonisateur par le soleil atteint son apogée : « *Un de ses frères, enlevé depuis peu : un de ses otages justement. Sa famille a tout déployé pour le récupérer ; sans aucun résultat. Qu'on se souviene de ceux qui se balançaient tout en haut des constructions dans l'œil du soleil...* » (Q.S.S.M., p.158). Le soleil est apparenté, ainsi, au génocide perpétré par les nouvelles constructions. Elles renouvellent leur agressivité par le biais du soleil, afin qu'elles alimentent leur brutalité génocidaire : « *... les tours des nouvelles constructions qui se détachent sur le soleil et au sommet desquelles, là où le soleil est le plus ardent, le plus aveuglant, se balancent deux par deux...* » (Q.S.S.M., p.128). Donc, le soleil est le symbole du colonisateur, assistant et complice des nouvelles constructions, dans le but de tuer.

En opposition à cette symbolique défavorisée du soleil, apparaît sa symbolique favorisée, celle qui use de la lumière et de la clarté que diffuse cette étoile géante. En effet, le *soleil d'automne*, marque une rupture décisive dans le parcours du peuple algérien durant la colonisation : la prise de conscience vis-à-vis du phénomène du colonisateur : « *A présent, c'est le grand repos. Sous le soleil d'automne, la ville qui n'a jamais su être autre chose qu'une fourmilière énorme, commune et disgracieuse se pare pour la première fois d'une beauté particulière...* » (Q.S.S.M., p.167).

Le narrateur explique ce *grand repos de la ville* par un changement radical dans la manière de voir les événements produits dans la ville, comme la renonce des habitants

à chasser les informations et les rumeurs dans les journaux et dans les rues, les rassemblements devant la radio, les chuchotements colportés, tous ces vains comportements sont délaissés. En revanche, un autre sentiment commence à les nourrir : celui de leur prise de *conscience* et de leur *maturation*. Cette prise de conscience est considérée par le narrateur comme une victoire sur soi-même. Il se livre, ainsi, au service de la ville en élaborant la théorie du comportement des iriacés.

Donc, le soleil comme substance de feu représente, là encore, deux symboles contradictoires : la tuerie coloniale et de la prise de conscience des algériens. Les symboliques contradictoires du soleil ne sont pas exclusivement littéraires, elles sont inhérentes au quotidien des humains. En réalité, les rôles contradictoires du soleil sont déterminés par rapport à la notion du temps et de l'espace. La distance entre la terre et le soleil est la plus idéale dans l'univers, s'ils se rapprochent où ils s'éloignent d'un pas, la terre sort de la zone du confort et devient impropre à la vie. Quant au temps, précisément pour la religion islamique, selon le *Dictionnaire des symboles musulmans* : « on craignait particulièrement le soleil au zénith [...] interdiction faite aux croyants de prier Allah au lever du soleil [...] et au coucher du soleil...¹⁵⁷ », car le soleil se lève et se couche entre les deux cornes de Satan. Donc, le soleil, depuis toujours, possède cette contradiction symbolique de laquelle Dib se serait inspirée.

Selon une autre perspective, dans Q.S.S.M., au soleil/colonisateur s'opposent, uniment, les étoiles de la même substance (feu). Avant de développer cet élément, un aperçu sur les étoiles sera utile. Les étoiles, sont connues par « leur qualité de lumineuse¹⁵⁸ ». Selon *Le dictionnaire des symboles*, les étoiles par leur caractère céleste sont : « des symboles d'esprit, et, en particulier, du conflit entre les forces spirituelles, ou de lumière, et les forces matérielles, et des ténèbres. Elles percent l'obscurité, elles sont aussi des phares projetés sur la nuit de l'inconscient¹⁵⁹ ». En outre, l'étoile à cinq branches est le symbole de microcosme humain, et celle à six branches est le symbole du judaïsme. Pour d'autres religions, les étoiles sont les fenêtres du monde, des ouvertures ménagées pour l'aération de différentes sphères du ciel. En réalité, les symboles accordés aux étoiles, à travers les religions et les mythes, sont infinis.

¹⁵⁷ CHEBEL, Malek, *op. Cit.*, p. 393.

¹⁵⁸ CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *op. Cit.* p. 218

¹⁵⁹ *Ibid.*

Les étoiles de Q.S.S.M. sont, souvent, des étoiles irradiantes. Elles ne sont pas suspendues dans les cieux : une étoile peut faire : « *le vide autour des morts* » (Q.S.S.M., p.38), une autre est écrasée et « *réduite à son dessin contre le sol* » (Q.S.S.M., p.38), et une autre chante. Les étoiles du récit, dans leur symbolique patente, symbolisent la renaissance de deux manières : soit par le retour au passé, soit du présent lui-même. Il est à signaler, d'abord, que cette symbolique est accordée à l'étoile par une caractéristique singulière à un oiseau mythique : le phénix qui renaît de ses cendres. Selon *Le dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* : « *le phénix vivait, disait-on, plusieurs siècles [...] lorsqu'il sentait sa mort proche, il édifiait un nid de plantes aromatiques et d'herbes magiques, au centre duquel il s'installait après y avoir mis le feu. De ces cendres renaissait un autre phénix...*¹⁶⁰ ».

Le narrateur, raconte l'émergence brusque d'une étoile, lors d'une nuit : « *En voici une aussi dont on ne peut dire d'où elle sort. Il suffirait de se laisser aller un peu, et l'on croirait revenu au temps jadis. L'étoile traverse l'obscurité, elle rit ou elle chante, on ne sait au juste, et je me figure que la vie renaît de ses cendres* » (Q.S.S.M., p.56). L'extrait met en évidence que la renaissance se fait, d'un côté, par un retour au *temps de jadis*, au passé lointain. Autrement dit, par le retour à l'histoire d'où se nourrissent le sentiment et les composantes de l'identité nationale, facteurs de réviviscence, de persistance et d'unité des nations. D'un autre côté, la renaissance se fait au temps présent évoqué par *les cendres*, matière présente de la recreation. Dans cette optique, il serait question de fabriquer l'histoire au moment présent, moment de la colonisation. Cette histoire de combat contre la colonisation sera la cendre d'où naîtront les générations futures.

En outre, le narrateur fait allusion que cette étoile est l'histoire même de l'Algérie :

Elle monte plus haut que le cyprès qui oscille dans le temps : isolée, elle est incontestablement belle, et elle prend toujours de la hauteur, son éclat augmente sans cesse. Sans le vouloir, elle déverse une profonde compassion sur nos tristesses, nos espoirs, nos nostalgies. Jamais je n'ai prêté une oreille aussi attentive à une étoile ; un instant j'ai cru même qu'elle allait me parler de moi.... Tout à coup, la belle étoile s'éteint, mais son chant ne s'arrête pas. (Q.S.S.M., p.53).

¹⁶⁰ JOEL, Schmidt, *op. Cit.*, p. 156.

Donc l'étoile semble marquer l'historiographie de l'Algérie, puisque le narrateur ajoute que seule l'étoile est « *Préservée de l'oubli* » (Q.S.S.M., p.55.). Dès lors, le narrateur, en insistant toujours sur l'aspect cendré de l'étoile, déclare qu'elle renferme l'attribut du vivifiant : « *L'étoile tombe en cendres qui rongent la nuit et ne laisse indemnes que nos fonctions biologiques. Nous continuons de la sorte à vivre sous son ombre, entre ses mains de plus en plus expertes dans la cruauté* » (Q.S.S.M., p.55). Cette symbolique de l'étoile vivificatrice côtoie la symbolique de la renaissance, dans la mesure où les deux sont relatives à la vie et à son maintien.

Par ailleurs, dans Q.S.S.M., les étoiles acquièrent une autre symbolique, quasiment astrologique. En effet, les étoiles sont pour les anciens des guides célestes, à travers lesquelles les voyageurs reconnaissent leurs chemins. Cette tradition, au fait, prend appui sur les constellations comme l'Aigle, la Balance, le Grand Chien, le Lion, ... Ce savoir stellaire est affirmé par le Coran : « *ainsi que des points de repères. Et au moyen des étoiles [les gens] se guident* » (Sourate el-Nahl Versets 16-17). Cette symbolique, ou plutôt fonction des étoiles, est reprise dans le roman. Le narrateur relate que lors de leur recherche des otages, c'est les étoiles qui les guident et leur montrent le chemin : « *Nous avons marché, des heures marché, guidés par les génies de la nuit...* » (Q.S.S.M., p.87).

Dans Q.S.S.M., les étoiles acquièrent plusieurs autres symboliques. Le narrateur parle d'étoile irradiante, d'étoile éteinte, d'étoile froide, d'étoile sauvage, d'étoile hurlante etc. Vu que le narrateur ne les cite qu'une fois et d'une façon autant isolée qu'ambiguë, le déchiffrement de leur symbolique se présente telle une affaire scabreuse voire infaisable. Néanmoins, selon une optique anticoloniale, les étoiles (en se basant sur leur symbolique de renaissance, d'histoire, de vivification, et de guide) seraient, la réplique d'une façon symbolique au soleil du colonisateur.

Si le colonisateur est symbolisé par le soleil, ce serait par rapport à Louis XIV célèbre par son sobriquet le Roi Soleil ; ou ce serait par rapport à la mission sournoise de la France civilisatrice en Algérie. Les étoiles seraient, alors, la réfutation adéquate de cette mission. En effet, l'histoire de l'Algérie avant la colonisation française est honorable et honorée, elle montre ostensiblement que l'Algérie n'avait nullement besoin d'une civilisatrice ; car dans tous les domaines, elle dépassait la France, sauf que,

Chapitre II : Le Cosmos prend consistance par la Terre, s'enflamme par le Feu

durant la première moitié du XIX siècle, l'empire ottoman agonisait ce qui a facilité à la France de coloniser l'Algérie.

CONCLUSION

« *La littérature est une fonction de suppléance. Elle redonne vie aux occasions manquées* ». Gaston Bachelard

A travers cette étude intitulée : élément du Cosmos entre fractalité symbolique et chaos mythologie, dans *Qui se souvient de la mer* de Mohammed Dib, nous avons exploité les concepts de *symbole* qui est le résultat d'une convention sociale, la *symbolique* qui insiste sur la dimension réelle de l'existence, la *fractalité* qui désigne, d'une manière simplifiée, la fragmentation de l'unité en plusieurs éléments élémentaires, le *mythe* qui est un récit qui tient ces racines dans les sociétés primitives, né d'un besoin d'expliquer. Enfin, le *chaos* qui découle essentiellement d'un désordre qui procure de la confusion et de l'imprécision et non pas le désordre s'appuyant sur une mise en place disloquée.

Ainsi, nous avons interrogé la source du chaos de la réécriture mythique et des symboles élémentaires venants de la même origine substantielle, en se référant aux éléments du Cosmos à savoir l'eau, la terre et le feu. A cet effet, notre objectif était de mettre en lumière la puissance de la matière par laquelle s'effectue un travail bilatéral : le codage du paysage romanesque par la réalité sociale et le décodage de ce paysage par cette même réalité, à travers le retour aux sources mythiques et aux cumulations symboliques.

Nous rappelons, également, que les éléments de Cosmos : la terre, l'eau, le feu, l'air et, dans d'autres philosophies, le bois et le métal, ont traversé, avec l'homme, les âges et les disciplines, tout en fertilisant son imaginaire. La littérature exploite les images différentielles venant constamment de ces éléments pour en créer de nouvelles. Todorov voit que les quatre éléments sont une caractéristique de la thématique du fantastique qui favorise l'expérience de l'imaginaire. Bachelard, lui aussi, affirme que cette expérience restera toujours guidée par ces éléments qui participent à la description, sinon à la représentation des espaces et des personnages dans le récit.

A vrai dire, bien que le dressage par ordre thématique soit avantageux aux éléments du Cosmos, car il offre des images réduites à l'essence de cette matière isolément, permettant aussi de renfoncer leur analyse, il nuit à l'homogénéité, à la mosaïque et à l'harmonisation de leur existence. En d'autres mots, dans la nature comme dans Q.S.S.M., les éléments du Cosmos se trouvent, perpétuellement,

hétéroclites. Cet inconvénient et déficit seront rattrapés ici, dans la conclusion. Par conséquent, les conclusions seront présentées par ordre thématique, là pareillement, mais en synthétisant à quoi a abouti l'analyse des mythes décelés pour les trois éléments du Cosmos, puis leurs symboliques décodés, par une superposition, présumée, des chapitres et des sections du travail.

Les différentes mythologies dans lesquelles a puisé Dib sont essentiellement grecques et romaines, et un brin de mythes égyptiens. Quant aux récits coraniques, la référence est, bien entendu, le sacré Coran. Ces fruits de différentes cultures découlent du foisonnement culturel chez Dib qui a lu, à son jeune âge, la grande majorité des littératures universelles.

Cette étude a mis en investigation trois mythes issus de la mythologie grecque : le mythe de Narcisse, le mythe du labyrinthe, les mythes de pétrification, entre autres le mythe de la Gorgone Méduse et du Basilic. Et trois récits coraniques : le récit de Noé, le récit de Moïse et le récit d'Ibrahim. Au fait, leurs réécritures ne sont pas aussi fidèles aux versions originales, sinon elles les transgressent carrément en gardant que les squelettes. Nous ne parlons pas des similitudes, car c'est par elles que le mythe ou le récit coranique s'embarque dans le paysage romanesque. Ce qui nous intéresse ce sont les dissimilitudes et les divergences et le pourquoi et de leurs réécritures, et de leurs déviations.

Le mythe de Narcisse est, de prime abord, le plus injustifiable dans sa présence, mais le plus philanthropique dans sa signification. En effet, Dib a puisé dans le mythe grec en reprenant essentiellement la substance aquatique, l'eau, et son sens de réfléchissement ; puis il les a insérés dans le narcissisme idéalisant et le narcissisme cosmique de Gaston Bachelard. Cette réécriture, de la sorte, tordue par l'égoïsme empiriste, est marquée ostensiblement par le refus et la réfutation, dans la mesure où elle refuse d'installer l'univers romanesque au-delà du pancalisme, c'est-à-dire, sans qu'il y ait achèvement de la beauté entre le vu et le voyant, d'un côté. Et d'un autre côté, elle est une réfutation du colonialisme détruisant.

Cela s'est fait par deux stratégies phénoménales relative à l'obscurcissement de la mer pour qu'il y ait empêchement de miroitement, et à son déchaînement pour

« concaviser » et « convexiser » la surface plate réfléchissante. Ces deux interventions, particulièrement dibiennes, trouvent leurs origines dans le contexte de guerre en Algérie, contexte saturé d'horreur déparant, à la fois, la beauté du Cosmos et la beauté des êtres. A cet effet, la réécriture de mythe de Narcisse est révolutionnaire et protectrice, en ôtant toutes les composantes qui engendrent la vanité et l'égoïsme. Donc, la structure de ce mythe est dégradante ou ce qu'appelle Gilbert Durant *l'usure* du mythe par sa déconstruction.

Le récit de Moïse, quant à lui, sa réécriture est inattendue, à cause de son caractère, essentiellement, sans ordre chronologique et décontextualisant. Elle est, de cette façon, alogique et violente. Effectivement, les événements repris du récit de Moïse sont dispersés chaotiquement tout au long du roman sans qu'il ait révérence de la chronologie du récit du prophète. De plus, elle effectue un déracinement de la figure mythique des momies : Dib, ressuscite ces créatures de leurs tombeaux millénaires, elles ne se retrouvent plus dans les pyramides, ni en Égypte, non plus, mais dans l'Algérie colonisée. En outre, l'eau, dans cette réécriture use du même emblème miraculeux de la mer et de sa valeur d'adjuvant anti-tyrannie. Donc, la structure de ce mythe est à la fois *alogique* (selon Gilbert. Durant), et déchronologique.

La réécriture du récit de Noé est, d'une façon ou d'une autre, la plus référencée au récit original ; ainsi, la réciprocité, ici, est de proportion intéressante. La succession ainsi que les mythèmes repris sont similaires. Cette réécriture remonte aux mêmes valeurs issues du récit coranique : la pérennité du mal, quoiqu'elle s'étende, elle ne sera jamais éternelle. L'éradication se réalise par le déluge étant le châtement divin qui nettoie l'humanité de ses péchés, elle est par conséquent élément purifiant.

Dans Q.S.S.M., Dib en gardant la vertu de la déconstruction pour une construction postérieure, a éradiqué le mal au détriment du bien. En d'autres termes, la mer tumultueuse a balayé de la ville de surface, les objets transgresseurs et les habitants bienfaiteurs sans qu'il ait révision de l'acte du déluge et de sa valeur de purifiant. Donc, la structure de cette réécriture est marquée par la *déviaton* selon Gilbert Durant, car elle génère à la fin de la réécriture une mutation frappante. La mer de son rôle de purifiant, devient élément euthanasique.

Concernant le mythe du labyrinthe, en opposition au mythe de Narcisse, est le plus patent. Sa réécriture touche essentiellement à l'architecture de Dédale. La réciprocité entre le mythe et sa réécriture est présente et absente à la fois. Cette dialectique vient de l'agencement des éléments architectoniques fait suivant un paradigme de dissymétrie. Au Palais stable, monocentrique, à issue vraisemblable et à l'unique Minotaure de Dédale s'ordonne par antinomie le labyrinthe mouvant, polycentrique, sans issus et aux nombreux minotaures de Dib. Les myèmes de ce mythe se jouent entre plusieurs interprétations plausibles. Tantôt elles rallient les personnages du mythe à ceux de Q.S.S.M., tantôt elles se dilatent aux éléments par invocation sémiotique (cas de la mer et de l'Algérie comme la paire d'Ariane).

De plus, cette réécriture invente deux procédés dénonçant la colonisation : la poétique et la rhétorique coloniale. Uniment, à rebours de la mission civilisationnelle de la France, Dib par la figure du minotaure met en cause l'illégitimité du colonialisme par la remontée ancestrale à l'impiété de la souveraineté de l'île de Crète, souillé par leur descendance venant du taureau sur trois générations dont Minos était le dernier. Donc, la structure de ce mythe est caractérisée, selon Gilbert Durant, par la *pérennisé*, qui, dans une large mesure, se base sur le mythe modèle issu de la mythologie grecque.

Les mythes de la pétrification sont marqués fortement par : le renversement de la magie sur le magicien : à la lecture du roman, le lecteur croit, à tort, que la pétrification lèse les habitants de la ville de surface. À vrai dire, ce que croit le lecteur est vraisemblable. Néanmoins, cette intervention coloniale déguisée sous la pétrification, donne aux habitants la résistance contre elle. Par ailleurs, la réécriture de ces mythes s'ajoute à la rhétorique coloniale du labyrinthe dans la mesure où elle dénonce l'hypnotisme qu'exerce le colonisateur. De ce fait, cette réécriture est opérationnelle, elle tient à concrétiser l'horreur de la guerre par la pétrification inachevée ou achevée de la chair humaine.

En outre cette réécriture octroie à Dib le privilège d'imiter l'expression artistique de Guernica, d'une part. Et d'une autre part, de faire d'elle une écriture thérapeutique en façonnant le personnage de Nafissa doté du pouvoir anti-médusant. De la sorte, cette réécriture mutante et, selon Mircea Eliade, *vivante*, fait du mythe un récit à vivre

encore, par le retour des statues à la vie après leur pétrification. Ainsi, le mythe n'est pas un récit mort mais, il évolue encore dans Q.S.S.M. Cette réécriture opère, également, un enchâssement avec le récit coranique de Joseph par l'onomastique du nom Zoulikha.

Enfin, la réécriture du récit coranique d'Ibrahim, est partielle, focalisée sur son fils Ismaël qui insère dans le système onomastique de Q.S.S.M. le personnage d'Ismaël. La motivation de ce nom et sa connotation religieuse reste tributaire de l'imaginaire du lecteur. En outre, elle invoque le personnage d'Ibrahim, présent et absent, sémiotiquement, par le biais de son intertextualité avec le Coran en impliquant le récit du prophète Lot, la chute des dieux de pierre, et l'absence du père d'Ismaël. Cette réécriture, comme celle de la Méduse, est vivante, par l'immolation du personnage d'Ismaël dans Q.S.S.M., acte, en réalité, non effectué par le prophète Ibrahim. Donc, le récit évolue encore dans le corpus, il est un récit *vivant*.

A partir de cette panoplie de réécritures mythiques, nous concluons qu'il y'a, certainement, un chaos mythologique dans Q.S.S.M. Ce chaos tient ses racines, d'abord aux nombre vertigineux de mythes et de récits coraniques présents dans l'œuvre. Nous signalons, ici, que la présente étude, vu les exigences institutionnelles relatives au volume permis pour un mémoire, nous n'avons pu présenter que les mythes les plus dominants et qui vont de pair avec l'objectif de la recherche. D'autres mythes : le Phénix, la Sirène, les Tartares, Gaïa, Prométhée, Ophélie, Orphée, et bien d'autres présents dans le roman de Q.S.S.M.

Ensuite, les réécritures de ces mythes et récits coraniques ne sont pas identiques, chacune se distingue par ses traits distinctifs. Ainsi, comment rassembler de telles réécritures et un tel nombre de mythes et de récits coraniques, si ce n'est que le chaos qui règne sur le paysage mythique dans Q.S.S.M. Ce chaos, lors de l'analyse des mythes, présente un obstacle au détriment d'une identification précise des mythèmes. A chaque remontée vers la version modèle du mythe, s'installent une confusion et une ambiguïté qui freinent l'avancement et la proximité de la réécriture au mythe.

Néanmoins, Dib, par ce chaos, a libéré la réécriture mythique du dogmatisme figuratif qui reprend un personnage comme personnage, objet comme objet. Il n'a pris

que la silhouette du mythe, puis il a conçu à partir d'elle ce qu'impose le contexte de production de l'œuvre : la colonisation, d'une part. D'une autre part, la stratification mythologique qu'il a faite est éclectique et hors pair ; ainsi, il a uni les mythes les uns aux autres, en empruntant des mythes propres aux autres mythes. Comme il a imprégné les momies du pouvoir pétrifiant, le labyrinthe d'hypnotisme, les Sereines de flamme... ; autrement dit, il a accordé les singularités d'un mythe à un autre. Donc, il a appliqué une sorte de torsion sur les mythes par leur décortication ou leur habillage.

Quant à la symbolique des éléments du Cosmos, elle est foisonnante voire illimitée. Dib a puisé dans des symboliques déjà existantes, nonobstant il en a créé d'autres, bien propres au roman de Q.S.S.M. D'abord, pour l'élément Eau, dans l'intertextuel, sa symbolique la plus dominante est celle de la féminité. Elle est reprise par le personnage de Nafissa, ainsi que par la mer comme personnage du roman. L'eau est aussi l'union éternelle entre Nafissa et son mari : dans le passé (enfance du narrateur) le présent et l'avenir, elle figure en deux sortes d'unions : l'union conjugale représentée par la femme-asile et la femme-immolée, et l'union maternelle. Cette union dévoile une autre symbolique faite par l'eau, celle de la mère, par laquelle Dib a représenté la condition de la femme algérienne, principalement, soumise, toute en incluant dans cette symbolique l'eau comme matrice maternelle.

Par ailleurs, Dib, octroie, à l'eau des symboliques singulières à son roman. En effet, la mer prend des dimensions majeures dans Q.S.S.M. Elle est la protectrice de toute la ville de surface contre les dévastations continues des objets transgresseurs, dans un premier lieu. Dans un second lieu, elle est un élément thérapeutique propre aux habitants lésés par les métamorphoses ; elle est aussi leur mémoire, leur enveloppe, leur assistante dans la prise de connaissance de soi, et leur gardienne. Et dans un troisième lieu, elle est l'élément de la déconstruction pour une reconstruction à venir, cette déconstruction est faite par euthanasie, symbolique qui explique le *bercement* par lequel la mer a inondé toute la ville de surface.

En rapport avec l'extratextuel, la mer est le symbole de l'Algérie et son histoire profonde. En effet, la mer tumultueuse représente, souvent, la révolution du 1^{er} novembre 1954, par ces deux ailes : FLN et ALN, ainsi que les orientations qu'elle a

prises. A cet effet, la sécheresse, comme l'absence de la mer, représente l'essoufflement de la révolution en Algérie aux alentours des années 58, où le peuple algérien, par les manifestations représentées dans Q.S.S.M. par la *foule*, devient le nouveau héros, inattendu de la France. Enfin, la mer se présente dans le roman comme le désir du peuple algérien pour une indépendance proche, de toute l'Algérie indivisible. Toutes ses symboliques se manifestent, principalement, par la mer rythmicisée par : flux et reflux, absence et présence, violence et sagesse. Ces rythmes font d'elle le symbole de la rébellion maritime.

La Terre, quant à elle, est symbolisée, d'abord, par rapport à son absence. L'envahissement fait par le basalte et les nouvelles constructions en est derrière. Ces deux, représentent le symbole partagé de la dépossession des terres algériennes par le colon, d'une part ; d'une autre part, ils dévoilent la politique d'urbanisation suivie par la France. Puis, Dib parle de la terre comme le ventre de la mère symbolisant le sein de la révolution et les planques des maquisards par la conception de l'espace baptisé : la ville de sous-sol. Comme il puise dans sa symbolique la plus universelle : substance de la création humaine, et le tombeau qui recevra cette même création, où il indique que la terre est le symbole des fonctions maternelles bien qu'elle soit la matière de la création d'Adam.

Ensuite, Dib, s'intéresse fortement à la pierre qui est, après l'eau, la matière qui domine le récit. Sous la métamorphose des personnages en pierre, il fait de ce phénomène le symbole de l'hypnotisme colonial qui vise à la fois au mutisme intellectuel et à la paralysie corporelle afin d'étouffer toute tentative d'émancipation. Elle est, dans la même optique, symbole d'obscurcissement de la cause algérienne dans la mesure où l'ébauche de pétrification, touche à la voix des personnages. Puis, cette symbolique, elle aussi, se transforme. Ainsi, la pierre devient le symbole du courage, de l'orgueil et de la résistance pour qu'elle devienne une forme de langage.

De surcroît, la matière pierreuse des statues, n'est qu'une suspension éphémère de la vie, les statues auront la possibilité de revivre encore, soit par la mer, soit par Nafissa. La pierre, alors, symbolise la vie en sommeil ou la mort/sommeil, et l'inertie

figée par le colonialisme ; donc, une vie ultérieure est éventuelle si la pierre saura mettre en œuvre son énergie inerte.

Finalement, l'élément feu, qui, à l'encontre des deux autres éléments, réunit les symboliques dialectiques et contradictoires. Les deux premières concernent le feu lui-même où cette substance se balance entre le feu pur et le feu impur, symbolisant ainsi le feu du colonisateur émis par les nouvelles constructions, les iriaces et les spyrovirs, dont les bombardements sont l'intervention militaire la plus invoquée dans Q.S.S.M. Le feu de la révolution est un feu insurgé, parfois une flamme, née principalement du miroitement, ou bien, d'une réaction contre le feu colonisateur, le feu diabolique.

D'ailleurs, le feu pur se manifeste aussi par le personnage de Nafissa. En ce cas, le feu est évoqué par rapport à la chaleur humaine idéale nécessaire pour la vie. Ainsi, Nafissa, la flamme, le feu rouge et la lumière est le symbole du feu vivifiant, où la chaleur par laquelle ce personnage redonne vie est un élément vivificateur.

Les autres dérivés du feu, manifestés dans Q.S.S.M., sont le soleil et les étoiles. La symbolique du soleil, elle aussi, porte deux symboliques contradictoires. La première renvoie au colonisateur où le soleil est la source énergétique qui nourrit la tuerie et le vampirisme des nouvelles constructions. Il est, ainsi, le retour à la France elle-même qui ne cesse d'approvisionner la colonisation en Algérie. Cette symbolique dénonce la mission civilisatrice de la France et marque une remontée aux origines où la France essaye de laisser derrière elle, la France médiévale, l'époque de Louis XIV, le Roi soleil. La deuxième symbolique puise dans une époque décisive de l'histoire de l'Algérie, celle de la prise de conscience du peuple algérien de son identité en tant qu'être non français et sa découverte de la faiblesse de la colonisation réalisant que celle-ci n'est pas aussi puissante qu'elle le prétende.

Les étoiles, aussi, marquent leurs symboliques singulières dans Q.S.S.M. Elles sont d'abord le symbole de la renaissance, évoquée par un oiseau mythique : le phénix. Cette renaissance se fait de deux sortes, soit celle du moment présent par la renaissance des étoiles de leur cendre, soit par un retour au passé lointain. D'où les étoiles s'imprègnent d'une autre symbolique, celle de l'histoire de l'Algérie, ainsi les étoiles deviennent l'historiographe lui-même. Cette symbolique est typiquement astronomique

dans la mesure où, scientifiquement, ce que nous voyons ne sont pas les étoiles mais leurs empreintes à travers les temps lointains. Donc, ce que nous voyons c'est bien l'histoire passagère des étoiles, comme dans Q.S.S.M. les étoiles sont l'emblème de l'histoire et de la renaissance continues.

De ce panorama des symboles, nous dirions que, le symbole dans Q.S.S.M. est une convention entre Dib et son roman. Néanmoins, la symbolique de l'eau est la plus pure et la plus immaculée. La manifestation de l'eau est, toujours, porteuse du bien : elle est clémente, bienfaitrice, thérapeute..., quant à la terre sa symbolique est pure, vu que la terre, elle aussi, invoque le bien. Néanmoins, elle est aussi furtive, par la pétrification comme conséquence de la colonisation, alors qu'en réalité, elle est la résistance contre celle-ci. Enfin, le feu est l'élément qui marque des symboliques ambivalentes, qui semblent être fabriquées toutes par un seul symbole : le yin et le yang de l'élément feu.

De ce qui est conclu, nous indiquons que nos hypothèses sont confirmées toutes les deux. Effectivement, la vie cauchemardesque que les Algériens ou les personnages du roman subissent, a permis à Dib de fertiliser l'univers symbolique de chaque substance : l'eau, la terre, et le feu, en puisant dans des symboliques bien existantes et en créant de nouvelles. Et outre, la surabondance des mythes présents dans le roman, ainsi que la version apocalyptique et les cataclysmes, mettant sens dessus dessous l'univers romanesque, ont permis à Dib de dénoncer les politiques et les pratiques coloniales sans les nommer comme elles ont eu lieu dans l'Algérie colonisée.

Or, le texte Q.S.S.M. marque une rupture catégorique dans le parcours de Dib, il est une nouvelle image de la littérature, une expérience de la création mythique et symbolique, où nous découvrons une action éminente de l'imagination marquée par la colère et la sagesse de la matière. Ce roman, au fait, provoque la matière (nous parlons des éléments analysés), par laquelle, l'auteur, dénonce, combat, résiste, espère, ironise et triomphe. Bref, il fait de la littérature, la littérature qui torde l'imagination pour qu'elle

parle et explique. A ce moment nous réalisons bien les propos de Nietzsche, qu'il faut « deviner le peintre pour comprendre l'image¹⁶¹ ».

Quoiqu'on fasse, quoiqu'on s'enfonce, on ne peut qu'effleurer un roman. Le roman Q.S.S.M., en suivant toujours le parcours des éléments du Cosmos, est le Cosmos à la fois fictif et véritable dans lequel deux autres éléments sont une matière prête à être analysée comme réécriture mythique et invocation symbolique, à savoir l'air et le bois : ces deux éléments seront-ils les fragments perdus du puzzle qu'a tenté de rassembler cette étude ? Quels seraient leurs enjeux et impacts vis-à-vis des résultats auxquels a abouti cette recherche ? Dans ce cas, et vu l'identification de la fractalité et du chaos, quel serait leur quintessence ? Autrement dit, quelle serait la nature de ce chaos et la trajectoire que dessine la fractalité ?

De surplus, dans Q.S.S.M., il semble que tous les éléments cherchent un mariage ou un combat, des aventures qui l'apaisent ou bien qui l'excitent. Les combinaisons des éléments du Cosmos sont bien présentes dans le roman : la *boue* comme combinaison de l'eau et la terre, la *mer chaude* comme combinaison du feu et de l'eau, la *terre humide*, *l'étoile froide*, ..., le romans et riche d'images, de symboles et de mythes qui s'animent dans une ambivalence sournoise, ou corrélation ostensible ou cachée, une lutte, une fuite et une poursuite, puis tous se calme d'un coup de la mer : que serait la stratégie combinatoire que mènent ces éléments du Cosmos ?

Ces cinq éléments du Cosmos qui figurent dans Q.S.S.M. : l'eau, la terre, le feu, le bois, l'air, et même un sixième qui est le métal (matière des aéronefs), tiennent leur présence dans les œuvres ultérieures de Dib comme dans la *Trilogie nordique*, *Cours sur la rive sauvage*, *La Danse du roi*, *Le Désert sans détour* ... et bien d'autres. De ce fait, ces éléments traversent-ils l'œuvre de Dib en gardant les mêmes mythologies et symboliques ou bien en acquièrent-ils d'autres, nouvelles ? S'agit-il d'une création d'un Cosmos littéraire propre à Dib ? Ou encore plus, le texte de Q.S.S.M. est-il le texte model, ou plutôt le texte mythe qui inspire la production dibienne d'après l'indépendance ?

¹⁶¹ Note de lecture.

REFERENCES
BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

DIB, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, réédition Minos La différence, Paris, 2007.

TEXTES SACRES

Le Saint Coran et la traduction du sens de ses versets en langue française, par OULD BAH Mohammed El-Moktar, révisée par BELLO Mana, Bait el-Corâane, Syrie, troisième édition. 2011.

OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES

ADJIL, Bachir, *espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, éd. L'Harmattan, Paris, 1995.

ANAYETE, Raji, *la malédiction des Pharaons : illusion ou réalité*, édité en arabe sous le titre : « laânato el pharaïna : wahemone ame hakika », éd. Dar el chourouk, Bayroute, 1983.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1942.

BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu*, éd. Gallimard, Paris, 1992, première édition 1946.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1948.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes (Essai sur l'imagination du mouvement)*, éd. José Corti, Paris, 1990.

BONN, Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, éd. Entreprise nationale du livre, Alger, 1988.

BORDAS, Éric, *rythme et représentation (la mer) in : Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, [en ligne]. Villeneuve d'Ascq, presses universitaires du Septentrion, Lille, 2010.

BORGEAUD, Philippe, *exercices de mythologie*, éd. Labor et Fides, Genève, 2004.

BOURDIN, Dominique, *le langage secret des couleurs*, éd. Grancher, Paris, 2006.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme second manifeste du surréalisme poisson soluble lettre aux voyantes position politique du surréalisme extraits prolégomènes a un troisième manifeste du surréalisme ou non du surréalisme en ses œuvres vives*, éd. Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1962.

BUCAILLE, Maurice, *les momies des pharaons et la médecine*, éd. Librairie Séguier, Paris, 1987.

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

- CHOUATI, Ahmed, *élément pour comprendre l'Algérie*, éd. HAL, Paris, 2017.
- DURAND, Gilbert, *Figure mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, éd. Dunod, Paris, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, éd. Gallimard, collection Idées, Paris, 1963.
- ELIADE, Mircea, *le sacré et le profane*, éd. Gallimard, France, 1965.
- EMPEDOCLE, *De la Nature, les Penseurs grecs avant Socrate*, éd. Garnier Frères, Paris, 1964.
- FRANTZ, Fanon, *l'an V de la révolution algérienne*, éd. Talantikit, Bejaïa, 2015.
- FRAZER, James George, *Mythes sur l'origine du feu*, éd. Macintosh, Québec, 2003.
- GENETTE, Gérard, *figure II*, éd. Du Seuil, Paris, 1969.
- HEBERT, Louis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, version numéro 5.7, 2013.
- KHADDA, Nadjet, *Mohammed Dib : cette intempestive voix recluse*, éd. Centre des écrivains de sud, Provence - France, 2003.
- NIETZSCHE, Frédéric, *La Volonté de puissance*, trad. G. Bianquis, éd. Gallimard, Paris, 1995.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, éd. Maurice Nadeau, Paris, 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. Du Seuil, Paris, 1970.
- TCHOUANG, Tseu, *Le Rêve du papillon*, éd. Albin Michel, Paris, 2002.

DICTIONNAIRES

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éd. PUF, Paris, 2002.
- CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, éd. Albin Michel, Paris, 1995.
- CHEVALIER, Alain, GHEERBRANT, Jean, *DICTIONNAIRE DES SYMBOLES. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, éd. Robert Laffont JUPITER, Paris, 1982.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Dictionnaire philosophique*, éd. Puf, Paris, 2001.
- JOEL, Schmidt, *Larousse Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, éd. Club France loisirs, Paris, 2001.
- GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, *Mythes et mythologie, histoire et dictionnaire*, éd. Larousse-Bordas, Paris, 1996.

PERENTY, Antoine-Joseph, *Religieux Bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, dictionnaire mytho-hermétique*, éd. Libraire, Paris, 1757.

PONT-HUBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1995.

PERENTY, Antoine-Joseph, Religieux Bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, *Dictionnaire mytho-hermétique*, éd. Libraire, Paris, 1757.

THESES ET MEMOIRES

BECHAR, Anibal, *L'écriture du surréalisme dans qui se souvient de la mer de Mohammed Dib*, mémoire de master, université de Bejaia, 2017/2018.

BELMOKHTAR, Hichem, *Universalité de la voix Dibienne entre métadiscours, représentations et quête du sens à travers Tlemcen ou les lieux de l'écriture, L'aube Ismaël, L'arbre à dire, Simorgh et Laëzza*, thèse de doctorat, Université ABOU BAKR BELKAID de Tlemcen, 2016-2017.

DEGLISE-COSTE, Béatrice, *représentation du monde et symbolique élémentaire*, thèse de doctorat, université de Bourgogne, 2013.

LAVAL, Elsa, *Ville et parole : Espace En Miroir : étude sur Qui se souvient de la mer et Habel de Mohammed DIB*, Mémoire de Master, université de Lyon2, 2004-2005.

MAAFA, Nour-El-Houda, *La symbolique de la femme dans qui se souvient de la mer de Mohammed Dib*, mémoire de master, université de Guelma, 2013/2014.

PAGÉ-QUIRION, Samie, *L'imaginaire de la mère-terre dans les mouvements féministes latino-caribéens*, mémoire de master en sociologie, université de Québec à Montréal, 2017.

ARTICLES :

A. ARTICLES DE REVUES

ARNOULD, Dominique, « Le mythe de Thésée dans l'œuvre de Bacchylide », In *La poésie grecque antique*, Actes du 13ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 18 & 19 octobre 2002, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 2003.

AMRAOUI, Abdelaziz, « Les origines de l'écriture chez Mohammed Dib », *Estudios Románicos*, Volumen 25, 2016.

BECKER, Karin, « La symbolique du feu et de la flamme dans la littérature », *Lingua & : Revistadi lingue et culture moderne* 15, N°1, 2016.

BEHAGHEL-DINDORF, Anne, « Basilic, mermaid, Jenny Haniver: le démon aux trois noms », *Espèces*, n° 29, novembre 2018.

DJAOUT, Tahar, *rupture*, N° 06, Alger, 1993.

ROBLES, Fanny, « les momies victoriennes et leur postérité enquête sur la fonction spectaculaire et symbolique du cadavre momifié », *frontières*, n°2, printemps 2011.

KRIVINE, Hubert, « Histoire de l'âge de la terre », *magasine géophysique*, Laboratoire de physique théorique et modèles statistiques, UMR 8626, CNRS / Univ. Paris-Sud, Orsay. Laboratoire physique nucléaire et hautes énergies, UMR 7585, CNRS / UPMC, Paris, pp. 15-20.

UNIVERSITE D'ALGER Equipe de recherches : « Sémiologie du texte littéraire et analyse du discours », *itinéraires & contacts de cultures*, Alger, 1995.

GUETTAFI, Sihem, *cour de littératures francophones*, université Mohamed Khider- Biskra, 2019.

B. SITOGRAPHIE

https://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2003_act_14_1_1071. Consulté le 10/03/2019.

www.seuil.com/auteur/mohammed-dib/, consulté le 4/02/2019

www.editions-barzakh.com/auteurs/mohammed-dib, consulté le 4/02/2019

www.arabesques-editions.com/fr/biographies/mohamed-dib, consulté le 5/02/2019

<http://www.limage.com/Textes/itil%C3%A9&itineraires21-22Dib.htm>, consulté le 09/02/2019.

https://duguesclin.free.fr/Mythologie_grecque/page/fleur.htm, consulté le 5/02/2019

<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie>, consulté le 09/04/2019.

http://youtu.be/dhi_4mHg408, consulté le 07/04/2020.

http://n.laietra.free.fr/evei2lame/miracles/archéologique_5_MomiesPharaons.htm#4, consulté le 10/04/2020.

<http://www.lelin-contenature>, consulté le 10/04/2020.

<https://www.algériepatriotique.com>, consulté le 22/06/2020.

<https://espace.algérie.over-blog.com>, consulté le 22/06/2020.

<http://www.horizons.dz>, site officiel du journal l'horizon, consulté le 22/06/2020.

<http://blogs.lyceecfadumene.fr/informatique>, consulté le 8/08/2020.

www.elwatan.com, consulté le 15/08/2020.

ANNEXES



Annexe 1 : la toile de Guernica.



Annexe 2 : la composition de la toile de Guernica.

RESUME

La présente étude porte sur les éléments du Cosmos entre fractalité symbolique et chaos mythologique, partant de l'interrogation sur la source du chaos dans la réécriture mythique et les symboles venants de la même origine substantielle, en se référant aux éléments du cosmos à savoir l'eau, la terre et le feu. L'objectif de cette étude est de mettre en lumière les symboles et les mythes issus des êtres et du monde qui l'entoure, et les rattacher à la réalité coloniale qu'a vécue l'Algérie. Cette étude a comme résultats essentiels que la réécriture mythique dans Q.S.S.M., se caractérise par un chaos qui découle de la surabondance des mythes qui y sont présents et les différents procédés de les réécrire et que chaque élément du Cosmos est fragmenté en plusieurs symboles qui se soutiennent ou bien se contredisent.

Mots-clés : Eléments du Cosmos, réécriture mythique, symbole, fractalité, chaos.

Summary

The present study deals with the elements of the Cosmos between symbolic fractality and mythological chaos, starting from the questioning of the source of chaos in the mythical writing and the symbols coming from the same substantial origine, by referring of the Cosmos namely : the water, earth and fire. The objectif of this study is to shed light on the symbols and myths arising arising from human beings and the world around it, and relate them to the colonial rality that Algéria experienced. This has as essential results that the mythical rewriting in Q.S.S.S.M. is characterize by a chaos which arises from the overabundance of the myths are present there and the different processes of rewriting them and that each element of Cosos is fragmented into several symbols which support each other or contradict each other

Keywords : Elements of the Cosmos, rewriting mythic, symbol, fractality, chaos.