

RÉALITÉ ET CONSTRUCTION IMAGINAIRE DANS *L'INCENDIE* DE MOHAMED DIB

Rached CHAABENE

Faculté des lettres, arts et sciences humaines.

Lettres, Sciences Humaines et Sociale

Laboratoire interdisciplinaire : *Récits, Cultures et Sociétés*

rached03@yahoo.fr

Résumé : Le travail consiste à prouver une double intention dans l'écriture dibienne. Cette double intentionnalité procède de deux points névralgiques. Elle met d'abord, en évidence l'utilisation consciente de l'Histoire comme substrat du roman, entraînant par ce fait, son exploitation pour aboutir à une fiction. C'est d'ailleurs, ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « la contamination du monde historique par le monde fictionnel ». En réalité, c'est le monde imaginaire et imaginable qui s'empare du monde historique pour créer le monde fictionnel. Tel que posé, le monde fictionnel équivaut au monde imaginaire.

Mots-clés : Histoire, roman, fiction, écriture, réalité.

Abstract : this article is to prove a double intention in Dibian writing. This double intentionality stems from two critical points. First, it highlights the conscious use of history as a substrate for the novel, thereby leading to its exploitation to lead to a fiction. It is, moreover, what Jean-Marie Schaeffer calls "the contamination of the historical world by the fictional world". In reality, it is the imaginary and imaginable world which seizes the historical world to create the fictional world. As posed, the fictional world is equivalent to the imaginary world.

Keywords: History, novel, fiction, writing, reality

Introduction

En 1954, Mohammed Dib publie *L'Incendie*, un texte qui deviendra un classique de la littérature francophone du Maghreb. Ce roman, qui fait partie de la trilogie inaugurée par *La Grande maison* (1952) et clôturée par *Le Métier à tisser* (1957), prolonge et complète le programme de l'auteur. Le lecteur retrouve le personnage d'Omar, jeune garçon de Tlemcen qui est témoin des bouleversements que connaît la société algérienne pendant les années 1930. C'est l'œil d'Omar qui fonctionne comme un témoignage de plus en plus, lucide de l'histoire de l'Algérie, au temps de la colonie. Pourtant le regard du garçon évolue au fur et à mesure qu'il grandit. En ce sens, le roman conjugue le principe du « Bildungsroman », comme histoire d'un parcours initiatique, et le projet politique d'une littérature clairement engagée. Dans ce roman, il ne s'agirait pas d'une écriture historique selon la tradition du XIX^e siècle, mais d'un mélange de plusieurs types d'écriture. Nous y trouverons intégrés dans le cadre historique, des éléments du roman de formation, des éléments de l'autobiographie, des éléments du roman réaliste, etc. Il s'agit d'Histoire

mémorisée, d'Histoire en tant qu'objet de réflexion et non pas d'Histoire de mise en scène ; les personnages de Dib ne sont pas des acteurs ou des observateurs d'un événement historique, mais les sujets d'une reconstruction historiographique. L'écriture dibienne est une écriture hybride dans laquelle se côtoient le factuel et le fictionnel, l'individuel et le collectif, le réel et l'imaginaire, le concret et le spirituel, l'actuel et l'universel. Or, il nous semble que cette diversité est d'abord la manifestation d'une constante interrogation sur l'écriture et ses pouvoirs, sur les moyens dont elle dispose, non tant pour décrire, restituer, que pour produire le réel.

Notre article s'inscrit dans le prolongement des débats théoriques récents sur l'Histoire d'une part, et de la mise en cause des « grands récits » (Cf. Lyotard (1979, p. 31) d'autre part. Nous prenons en compte les évolutions que connaissent aujourd'hui, l'écriture et la critique littéraire. En effet, nous allons montrer que cette écriture composite pourrait être insérée à la fois, dans la fiction ou/et l'Histoire et d'autres formes. Le texte en question apparaît comme un genre ouvert aux autres genres, ainsi *L'Incendie* s'ouvre au merveilleux, au fantastique et embrasse l'univers du surnaturel et du mythique. Les multiples phénomènes d'intertextualités insèrent le récit dans ce que nous appelons "l'au-delà de l'Histoire". Nous envisagerons de montrer, par conséquent, que l'Histoire dans ce roman est plutôt une invention ou une construction.

1. La juxtaposition d'écriture face au défi de la réalité historique

L'Incendie est l'un des plus célèbres romans de Mohammed Dib ; il fait partie de ses écrits classés par la critique comme étant "réalistes", car son écriture connaîtra par la suite une bifurcation vers l'onirisme, le fantastique et l'allégorique. Née d'un projet de « donner à voir », ce roman est l'œuvre de l'enracinement dans le réel :

J'avais imaginé, écrit l'auteur, un roman aux proportions assez vastes. Il devait présenter une sorte de portraits divers de l'Algérie. Je me suis mis au travail, mais je n'ai pas tardé à mesurer que dans le monceau de feuillets noircis j'ai "coupé" une partie qui pouvait constituer un tout ; cela est devenu la trilogie "Algérie".

Dib (1952)

Ce roman est une partie constituante des premières œuvres classées sous l'égide de la trilogie "Algérie" inspirée par la ville natale de Dib, où est décrite, dans une "écriture de constat", l'atmosphère de l'Algérie rurale. Publié en 1954 – c'est-à-dire au moment où, se déclenche la lutte armée pour l'Indépendance –, il évoque des événements antérieurs d'une quinzaine d'années, puisque se déroulant dans l'hiver 1939-40, qui fut effectivement très sombre pour le peuple algérien, au plan climatique et politique. Dib y témoigne tel un "écrivain public", à partir de faits authentiques, de la misère des villes et campagnes, des grèves des ouvriers agricoles, et des revendications nationalistes naissantes. La trame narrative de ce roman est relativement simple. Omar, le jeune citadin pauvre de *La Grande Maison*, dont l'adolescence bourgeoise, vient passer des vacances à la campagne. Il y sera le prétexte à des descriptions de l'exploitation

coloniale, que lui fait entre autres un vieillard nommé Comandar. Et, il assistera à la montée progressive, de discussion de fellahs en discussion de fellahs, d'une prise de conscience politique jusque-là, inconnue. Cette prise de conscience apparaîtra donc comme un langage que les paysans vont apprendre, non pas de la bouche d'un militant, Hamid Saraj, pourtant présent, mais au contact quotidien de l'injustice. À cette prise de conscience, les autorités coloniales comme leurs alliés parmi les paysans riposteront par l'Incendie des mesures, point de départ de la métaphore qui donne son titre au livre. Incendie dont le retournement et la généralisation seront bien sûr, des annonces de la Révolution à venir.

Au début de *L'Incendie*, le lecteur retrouve Omar à la campagne, où il passe les grandes vacances d'été, dans un cadre tlemcénien qui complète celui de Dar Sbitar. En recourant à un témoin direct de la guerre de colonisation française, Dib raconte quelques instants distinctifs de l'histoire algérienne. Dib crée un personnage fictif en l'intégrant dans un tableau sombre et réaliste ; cette méthode l'autorise de traduire, en mots, cette période d'horreur, de crainte et de barbarie coloniale. Par ailleurs, une œuvre littéraire supposant un tel projet idéologique, se lit à plusieurs niveaux, où s'imbriquent sens littéral et implicite ou sous-entendus produits par le travail textuel de l'auteur. C'est pourquoi nous proposons l'analyse du prologue de *L'Incendie* afin d'illustrer les traits stylistiques et narratifs de l'écriture dibienne. Ainsi, en parcourant ce prologue, nous avons d'abord, été frappés par les techniques d'écriture qui, tout en inscrivant le texte dans la fiction, nous renvoient à la réalité. Le prologue produit donc une profusion de noms géographiques issus de la toponymie réelle de la région de Tlemcen : Mansourah, Attar, Scharf-el-Ghorab, Ain-el-Hout etc... Renvoyant à des entités sémantiques stables, des noms authentifient d'emblée le récit, en l'ancrant dans un contexte spatio-culturel précis. Et, tout en étant caution du réel, en traçant les limites d'un espace géographique, le prologue déploie un registre isotopique lisible idéologiquement : la description est élaborée de telle sorte et douée d'une telle homogénéité par un entassement de qualificatifs que le lieu-cadre est transformé progressivement en lieu-atmosphère, puis en lieu sur-signifiant. Nous nous trouvons dès lors, devant un condensé du milieu paysan et de sa misère, qui transparaît dans la transfiguration du paysage :

Les dernières vagues des cultures qui accourent de l'horizon viennent mourir ici, sur les contreforts de BniBoublen. Sans transition, leur succède un pays désertique semé de monts lugubres. [...]. Ces hommes vivent à la lisière des bas-fonds cultivables, fixés sur la montagne, déjà relégués du monde [...]. Leur existence se passe en journée agricoles chez les colons. [...] Les fellahs sont souvent en proie à la famine, la nuit, quand les mesures s'enfoncent dans les ténèbres, les chacals errent et hurlent à la mort.

Dib (1954, pp.7-8)

L'Incendie n'échappe pas à l'ambiguïté des lieux d'énonciation propre au roman réaliste dont il suit, en partie le modèle. Fidèle, en ce sens, au modèle réaliste français du XIX^e siècle, le roman commence par décrire le paysage dans lequel l'action va se situer, et les fellahs apparaîtront d'abord, comme un "continent oublié" où "la civilisation n'a jamais existé". C'est -à- dire que d'emblée sera soulignée la différence par rapport à un modèle inhérent au langage de la description, et qui est l'univers de la "civilisation" : celle d'où vient le "on", voyageur à l'identité aussi évidente et "neutre" que celle du "visiteur" à Verrières, au début du *Rouge et le Noir* de Stendhal, ou celle des "touristes" à Tizi chez Feraoun. Au-delà du prologue, de l'ouverture et tout au long de la trame du discours, toutes ces procédures d'ancrage référentiel continuent de produire leurs effets et d'assurer le maintien du roman dans le registre réaliste. Les prénoms et surnoms des personnages, plus précisément de leur motivation ou démotivation: Omar, Aini, Zhor, Zina, Hamid Saraj, Ba Dedouche, Kara Ali, etc. ne renvoient, dans le texte, à aucun signe particulier. Pourtant, l'on sait qu'à l'origine dans la tradition culturelle de la société de référence, le nom propre est l'inscription même du destin. Omar appelle un destin tout de plénitude, Zhor sera une femme, aussi chanceuse que belle, Aini est aussi, source de vie que d'affection sublimée. Aussi, l'auteur fait-il plus souvent, appel aux surnoms pour marquer ses personnages d'un signe social ou d'un trait de caractère. Comadar tient son surnom de sa participation à la guerre de 1914. Une certaine aisance matérielle qui n'est pas celle de toutes les autres femmes de la trilogie donne à tante Hasna le droit de s'appeler Lalla. Le propriétaire de Sbitar est Si Salah, Si étant le diminutif de Sidi, équivalent masculin de Lalla. Ba Dedouche, le viejo suggère l'intrusion de la langue espagnole dans le dialecte algérien de la région d'Oran.

L'attitude de *L'Incendie* face à l'Histoire, ou plus précisément entre la société traditionnelle et l'Histoire, est à l'opposé de celle de *La Terre et le sang* de Feraoun, ou de *La Colline oubliée* de Mammeri. Jean Déjeux a montré que *L'Incendie* est en grande partie issu de faits réels, et principalement d'une grève à AïnTaya, dont Dib a rendu compte en 1951 dans *Alger Républicain*, quotidien communiste. Le réel, ici, précède l'écriture, qui le transpose à peine. Mais la transposition n'est pas innocente. De la région d'Alger, l'action est déplacée dans celle de Tlemcen, que Dib connaît mieux, et dont le site se prête mieux, à la poésie de certaines descriptions. Surtout, situer l'action en 1939, et non en 1951, permet de renvoyer à une guerre que tout le monde connaît, mais dont le déclenchement, dans le roman, se confond étrangement avec ce que les lecteurs, depuis la publication du roman, savent du déclenchement de la Révolution. Le fait passé et connu désigne ainsi, indirectement le fait à venir, dont l'importance est bien plus grande pour le peuple algérien. A certains moments, il semble que la confusion soit volontaire, par exemple dans cette description bien ambiguë de la "drôle de guerre", dont le nom prête au sens double :

Tous les jours, des hommes partaient ; on s'en apercevait bien : leur départ créait un remous pendant quelque temps ; puis ils disparaissaient, absorbés par l'inconnu. Des mois s'écoulèrent encore. La même vie continuait. C'était la drôle de guerre. Mais quelque chose que l'on sentait venir de loin, et qui allait peut-être loin, une lame de fond qui se transformerait peut-être en une vague géante s'approchait insensiblement

Dib (1954, p.171)

Cette séquence narrative sert doublement l'illusion réaliste puisqu'elle réactualise une parole (la drôle de guerre est un énoncé directement emprunté aux hebdomadaires de l'époque commentant la guerre de 39-45), un texte déjà écrit, et renforce le caractère objectif de l'énoncé général, en lui donnant une seconde assise, tout en constituant des remplissages au niveau textuel. L'auteur s'approche beaucoup de la réalité historique en décrivant quelques images dans l'histoire algérienne des années quarante. En s'appuyant sur des choses vues et vécues par lui-même, Dib nous fournit des scènes sombres sur le quotidien algérien pendant la colonisation française. De plus, quelques indices prouvent la transcription de cette nouvelle dans ce quotidien médiocre. Citons l'exemple de la description des enfants de fellahs : "Omar avait découvert là des enfants plus misérables que lui..." (Dib 11). Dib s'inspire nettement de la grave actualité de son époque ; une image sombre mais authentique d'un peuple épuisé par la panique, l'effroi et la mort.

Le roman, comme nous avons déjà vu, se caractérise par une tentative d'homologation de deux espaces discursifs, de deux réalités, l'une textuelle, l'autre extratextuelle. Le monde réaliste du récit postule l'existence d'un hors texte et de toute une pratique sociale, des faits historiques et des idées politiques qui l'accompagnent. Les relations sont alors désignées en termes d'analogie. Mais le dévoilement de la réalité algérienne pendant la guerre n'est qu'un acte d'engagement et même de combat. Le simple fait de nommer la réalité entraîne implicitement, une contestation de l'ordre établi parce que l'œuvre réaliste remet en cause, la représentation reçue de la réalité. Elle fait voir autrement. « Elle ne produit pas la réalité, ses détracteurs le savent bien, elle donne à lire, à penser. Elle l'interroge, et fait apparaître le refoulé de la conscience collective ». (Barthes : 90). En ce sens, *L'Incendie* ne reproduit pas le réel, elle le représente, au sens où, elle reconstruit, l'organise, et, dès lors, l'interprète.

2. Le dépassement du réalisme

2.1 La tension didactique dans l'œuvre

Le réalisme est ici, bien souvent, synonyme d'"engagement". La critique littéraire, nous enseigne que l'écriture est d'abord là, pour réaliser une intention et servir un projet initial. *L'Incendie* en tant que production, se propose de créer un effet, et le projet réaliste, écrit Hamon, "s'identifie avec le désir pédagogique de transmettre une information sur telle ou telle partie du référent jugée comme inexplorée ou mal connue" (Hamon, p.243). Les Histoires de la littérature maghrébine, ont coutume de "classer" *L'Incendie*, avec la trilogie dont il fait

partie, dans le "courant ethnographique" des années 1950.¹ Quoi qu'il en soit, et contrairement à la plupart des textes de ce "courant ethnographique" des années 50, *L'Incendie* est explicitement un roman "engagé", qui convoque l'Histoire et l'énoncé. Mais si l'écriture du roman procède d'un engagement devant lequel la critique coloniale, ne s'est pas trompée, ce roman n'en est pas moins, en même temps, une mise en question des dires de cet engagement : réflexion sur leur efficacité, mais aussi, sur leur fidélité au réel, ou au contraire, sur leur trahison. La description, base du "réalisme", sera implicitement mise en question ici. Mais peut-être aussi, déjà, la relation de l'écriture et de la réalité : si au lieu de rendre compte, plus ou moins, fidèlement de cette réalité, l'écriture tentait de la produire, en créant une perception dynamique des choses ? On le voit, c'est la question même de l'efficacité d'une écriture littéraire "engagée" qui est ici posée, dans un premier temps, par ce roman.

L'apprentissage du langage politique par les paysans, ne peut se faire qu'à partir des langages, bien différents de ceux, des citadins qui leur sont familiers. Le roman sera donc aussi, une manifestation captivante de ce langage bien étrange des paysans, pour les lecteurs citadins. Langage fort éloigné des catégories idéologiques, et bien rarement décrit par la littérature romanesque. *L'Incendie*, par ailleurs, a été composé explicitement dans l'optique d'une efficacité pédagogique militante. En témoignent ses articles dans Alger républicain sur « Littérature décadente et littérature progressiste aux USA » (26 juillet 30 avril 1950), ou l'article de Liberté intitulé « Pourquoi nous devons lire les romans soviétiques » (27 juillet 1950). Le libellé même de ces titres est révélateur, dans l'injonction « nous devons », et dans l'opposition "décadente" - "progressiste", d'un moralisme idéologique dont l'écrivain se défera vite. Le roman, en ce sens, tente de décrire pour dénoncer la situation coloniale, relève d'un double projet réaliste/idéologique et prétend à une communication de masse. Dès lors, le roman s'inscrit dans un circuit d'échange réel-auteur-roman-public. Le travail du Dib consisterait, non plus à copier un monde réel, mais à créer, un modèle de société vraisemblable qui emporte l'adhésion du lecteur. Plus qu'une description, réaliste ou non, de la réalité coloniale, *L'Incendie* est une parole en train de se trouver, une parole en train de se dire elle-même. Peu de descriptions, et surtout pas de descriptions de type ethnographique : les modes et coutumes de la vie quotidienne des fellahs et des cultivateurs, leurs "travaux" et leurs "jours" sont bel et bien présents, et nullement éludés, mais jamais, ils ne sont isolés dans une description, à l'usage du lecteur étranger, curieux de coutumes inconnues. Ça et là, une note discrète, explique un terme de vocabulaire, c'est tout. Ainsi, l'œuvre dibienne naissante, se présente comme « littérature à thèse » dont le but humaniste et universaliste était de familiariser "le monde" avec cet "indigène" que l'idéologie coloniale présentait comme étrange, voire barbare. Mais, par-delà cette volonté de témoignage, impulsée

¹ Au même titre que les romans de Feraoun ou Mammeri en Algérie, de Sefrioui au Maroc. Ce courant ethnographique se caractériserait surtout, par sa description d'une Société traditionnelle figée, idylliquement, hors du temps chez Sefrioui, tragiquement condamnée par l'Histoire à laquelle, elle ne participe que négativement, chez Mammeri. Ce qui permet à la critique idéologique, que ce soit celle d'intellectuels nationalistes comme Mostefa Lacheraf à l'époque, ou celle d'universitaires actuels, un peu pressés d'établir une continuité entre ce courant et celui du roman colonial.

par une situation historique excessivement contraignante, *L'Incendie*, reçu par son premier public comme chronique de la vie quotidienne du petit peuple de Tlemcen et de la campagne environnante, a surtout eu la vertu d'introduire l'Algérien sur la scène romanesque - cette scène mise en place par les écrivains de la colonisation, qui en avaient exclu l'autochtone - et de lui restituer ainsi, la parole qui lui avait été confisquée. Le romancier de langue arabe Tahar Quattar, dans une conférence à Alger le 24 février 1976 sur "La conscience de classe dans le roman arabe", avance que "Dib fait partie de ceux dont l'action a engendré la guerre de Libération". D'ailleurs, le roman devient un pamphlet de la misère sociale, celui, comme les romans de Hanna Mina et de Najib Mahfoud au Proche Orient, ont pris d'emblée le parti de défendre les misérables, les exploités et les opprimés. Le quotidien algérien est présenté d'une manière quasi-identique d'un texte à l'autre. Ce romancier de la misère milite au service d'un idéal de liberté et de progrès. Mais, la réussite esthétique de l'œuvre réside surtout, dans une interaction du discours politique et de la recherche poétique. Car, la thèse de la "défense et illustration" de l'humanité des indigènes se trouve reprise et modifiée par le travail métaphorique qui transforme la problématique humaniste et sociale, ouvertement affichée dans le texte, en revendication nationale diffuse, mais insistante.

2.2 *Du réalisme descriptif au symbolisme romanesque :*

Le mot générateur de ce déplacement est "l'Incendie" qui donne son titre au volet central de la trilogie. Matrice métaphorique de la révolution, le feu gagne tous les niveaux du texte, de la petite à la grande unité: incandescence de la nature, embrasement des adolescents, flamboiement de l'automne, eau qui "crépète" dans les rigoles d'irrigation des champs... il se propage, de proche en proche, à toutes les manifestations de la vie, jusqu'à l'apothéose de cet Incendie des gourbis - désastre et féerie à la fois, - qui permet à l'auteur-narrateur, conscience collective, de proclamer: "Un Incendie avait été allumé, et jamais plus, il ne s'éteindrait. Il continuerait à ramper à l'aveuglette, secret, souterrain: ses flammes sanglantes n'auraient de cesse qu'elles n'aient jeté sur tout le pays leur sinistre éclat" (Dib : 154). Effet de l'écriture, le feu allumé par les colons, est ramené aux fellahs et ses configurations discursives tissent la relation terre/femme/patrie qui médiatise la transformation du jeune héros et le propulse dans le monde des adultes - prématurément! Cependant, cette cohérence de la représentation de la société, avec un mouvement historique qui a largement, fait l'audience de cette œuvre lors de sa publication, ne lui aurait cependant pas permis, de survivre à ses conditions historiques de production. C'est, du reste, ce travail singulier qui a permis la découverte de la trajectoire révolutionnaire, à partir du projet de témoignage objectif, en même temps qu'il instaurait une tension productive à l'intérieur du texte, en instituant une polyphonie discursive.

Dès lors, la narration, même si elle obéit au code réaliste, n'est pas surface de transparence, réfléchissant sans diffraction des rapports qui se nouent hors du texte, mais le lieu d'une "littérisation" de drames inscrits dans la vie, mais qui, ici, se jouent entre des discours. Et cette polyphonie permet de naturaliser

dans le roman, en langue étrangère, une parole et des types génériques originels alors même que, les prémisses structurelles du texte ne pouvaient en laisser, prévoir le surgissement. Jeu de devinette auquel est invité l'enfant pendant sa randonnée au hameau de BniBoublen, au cours de laquelle il apprendra, bien des choses: "Jaune et fané, entouré de langes: devine-moi ce que c'est ou va-t-en de mes côtés" (Dib :24).

Légende du cheval qui hante les ruines des remparts de Mansourah, la vieille cité disparue et qu'évoque pour Omar le vieil homme Comandar, son mentor: "cheval blanc sans selle, sans rênes, sans cavalier, sans harnais, la crinière secouée par une course folle..." Cheval dont le galop répercuté par les tours sarrazines plonge les habitants dans une sombre perplexité. "Et depuis, ceux qui cherchent une issue à leur sort, (...) qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de la liberté leur est montée au cerveau" (Dib 31). Par l'insertion de toutes ces traductions/adaptations de morceaux du répertoire culturel local, le roman dibien se forge les instruments de son émancipation du roman colonial, avatar du roman réaliste et - plus radicalement - prépare son décrochement des fondements mêmes du réalisme en tant que comportement social conventionnel discursivisé.

C'est, également, dans une relation conflictuelle de codes que le travail métaphorique de l'écriture instaure deux réseaux qui s'entrecroisent, se télescopent et finissent par se filer ensemble, en motifs d'une étrange originalité. Le chapitre XXXVI (Dib :179-80) de *L'Incendie* montre en quoi, une description apparemment réaliste, est mise si subtilement, et, en connivence avec le lecteur, au service du symbolisme romanesque. Les associations, les allusions, les symboles et les multiples jeux sémantiques conduisent naturellement, le lecteur attentif, à considérer ce paysage de façon métonymique : certes le pays, comme ses habitants, restent noyés dans la misère, la nuit et le désespoir ; certes ils paraissent s'y abandonner, "défaits" et "solitaires"... Mais prenons garde au feu qui couve, et à cet instant où il resurgira, révélant "le pays dans toute sa force", pour vaincre la fatalité et mettre "en déroute" les forces d'asservissement. Une lecture attentive de ce fragment, permet donc d'y déceler une volonté de mise en place, d'une stratégie trompeuse d'objectivation du discours. Dans l'ensemble de ce roman, à lire comme une allégorie - et, au-delà, d'un roman à l'autre de Mohammed, quel qu'en soit le prétendu cycle - se tisse un réseau symbolique, très subtil et très dense. Le roman, en ce sens, est une représentation aux deux sens du terme : elle est toute à la fois, une image vraisemblable de la réalité et un miroir de l'imaginaire et de la culture d'une époque donnée. Elle associe un cadre réel - les événements historiques - à des héros fictifs, ce cadre est tout à la fois, exact et imaginaire. Le récit mêle donc l'objectivité, et le souci de l'engagement à la subjectivité, à l'individualisation et à l'intimité. Nous pouvons, en fait, constater une sorte de dualité irréductible du roman dibien : d'un côté la fiction et l'aventure, de l'autre, l'information et l'histoire.

3. Quand la fiction glisse dans l'Histoire : intertextualité et représentation idéologique

Cette tentative de transcrire l'actualité historique algérienne, au moment de la guerre, se heurte à plusieurs problèmes qui pourraient se transformer en lacunes, et limite la présence de l'Histoire. En effet, la fiction et l'Histoire s'entrecroisent au sein du même texte pour créer une certaine vraisemblance donnant, au roman une tendance réaliste, grâce aux techniques d'effet de réel. Cependant, le texte se fonde aussi, sur l'"effet de fiction" qui nous plonge dans l'univers d'une non-réalité ou une réalité autre, celle de la fiction. Dès lors, l'intervention de la création romanesque au sein du récit historique pose le problème de "l'intertextualité" au sens où l'entendent Tzvetan Todorov et Ducrot Oswald "Ainsi du discours même qui, loin d'être une unité close sur propre travail, est travaillé par les autres textes. [...] Tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes" (Oswald/ Todorov : 446). Une sorte de voisinage et/ou de concurrence se trouve entre cette écriture réaliste et « historique » et d'autres genres littéraires proches tels que le récit de voyage, le récit d'initiation, le récit d'aventure et le récit autobiographique. A ce propos, Claudie Bernard, dans son ouvrage *Le Passé recomposé*, montre les limites fluctuantes du genre (le récit historique), un genre sans cesse menacé dans sa spécificité.

Dans notre texte, nous constatons une concurrence entre le récit historique et le récit de voyage ou le récit d'apprentissage. D'ailleurs, il existe nombre de points de rencontre entre le récit historique qui cible la représentation des faits historiques en Algérie française et les récits des enquêtes individuelles. En effet, la limite entre les deux genres se montre parfois fluctuante. L'espace scénique de la trilogie en générale, Dar Sbitar (vieille bâtisse d'habitation collective) et ses prolongements offerts à l'exploration du jeune héros Omar (la rue, l'école, le café maure, le hameau de BniBoublen, la cave des tisserands...), est le lieu où se découvrent les drames sociaux et existentiels du peuple algérien colonisé, à travers des figures et des situations exemplaires à la fois et singulières. Roman d'éducation, le récit accompagne Omar de l'enfance misérable mais, somme toute, relativement heureuse, à son entrée dans le monde du travail, dans un climat très pesant, fait d'angoisse et de morosité existentielles, de menues exaltations suscitées par la lutte sociale et politique et de timides échappées vers l'univers quasi interdit de l'amour et de l'amitié. Le roman se présente dans ce cadre, comme un récit de mise à l'épreuve, le héros doit faire ses épreuves dans le monde. Face à cette découverte, les paroles de Comandar, un vieil homme lucide qui avait résisté, non seulement à la guerre, mais aussi, à l'arrogance des nouveaux propriétaires terriens, deviennent un guide pour le jeune Omar. Ce dernier développe ainsi, une lucidité qui lui permet de prendre conscience non seulement, des injustices commises à l'égard des fellahs, mais de l'oppression que suppose la colonisation. Sa réflexion, même si elle n'apparaît que rarement explicitée, met en évidence, la clairvoyance qui caractérise ce personnage

Mais, l'écrivain n'est pas seulement lecteur d'autres écrivains, ou de ses propres écrits. Il est aussi, l'individu qui énonce. Le texte s'élabore à partir d'une essentielle gratuité, qui est la liberté de l'écrivain. Mais en même temps, il serait

facile de relever d'une œuvre à l'autre de Dib des constantes thématiques, imaginaires ou simplement événementielles, qui renvoient de toute évidence à sa propre biographie. L'important n'est pas, par exemple, à partir du thème narratif de la mort du père, récurrent dans la quasi-totalité de l'œuvre dibienne, de se demander ce que la mort de son véritable père a pu représenter pour l'homme Mohammed Dib. Mais, de dégager à partir de ce qui est visiblement une hantise personnelle de l'écrivain, comment elle donne à la fois, réalité au texte, et souligne l'irréalité du dire. Ainsi, dans notre roman, la mort du père est-elle aussi, une des variations sur l'origine de l'écriture. Il y a donc entre l'écriture et la biographie, chez Dib comme chez tout écrivain, un rapport extrêmement complexe. Charles Bonn affirme que "dans son apport avec sa propre écriture, son être même est en jeu, car autant qu'il fait être son écriture, son écriture le fait être"². Ce qu'il importe de décrire ici, sera la manière toute particulière dont écriture et biographie se confèrent réalité et se l'enlèvent en même temps.

Depuis plusieurs années, la question de la légitimation de l'Histoire comme récit véridique, totalisant et scientifique a fait l'objet d'une sérieuse interrogation, notamment en France, dans les écrits de Paul Veyne³, et Michel de Certeau⁴. Ces théoriciens insistent sur le fait qu'à l'instar du roman, le récit historique est limité. Les événements qu'il raconte sont non seulement choisis, mais aussi, simplifiés et organisés. L'enjeu essentiel de Dib est bien celui de la représentation, il s'agit de faire voir, de faire comprendre la guerre algérienne. Le récit historique comme le soulignent déjà Veyne et Certeau, est diegesis et non mimesis puisque l'écrivain ne peut pas poser toutes les questions ou décrire tous les points de vue sur la guerre algérienne. Les moments de la guerre tels qu'ils sont décrits par Dib ne peuvent pas être ceux des actants car le récit "historique" adopte généralement une narration où la part de la synthèse est magistrale. Non seulement, la réalité "historique" est limitée, mais elle est également subjective. Mohamed Dib semble participer dans cette frénésie de la commémoration, de cette mythification de la guerre. Nous notons ici, que l'histoire de cette guerre est traitée de façon complètement différente en France. Dib rédige l'histoire de la guerre algérienne dans une perspective subjective et individuelle et nie par là même, toute sorte d'idée d'une vérité historique. Dib n'a pas mentionné le ralliement de dizaines de milliers d'Algériens aux troupes françaises (les harkis), il n'a pas évoqué les exactions perpétrées par le FLN sur les populations autochtones pour les forcer à rejoindre l'armée de libération. Dib passe sous silence ces exactions commises par le FLN contre les "pieds noirs". C'est une sélection des faits historiques qui est révélatrice d'une vision partielle de l'Histoire que nous considérons plutôt proche à la fiction.

²Charles Bonn « Parole et silence : *La Rive Sauvage* » "Ecriture et biographie, ou l'ambiguïté tragique du sens", op. cit. [www.limag.refer.org/Textes/Iti21/Itineraires21-22Dib.htm]

³ Paul Veyne, *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Seuil, 1979.

⁴ Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Conclusion

Nous soulignerons, pour conclure, que l'Histoire (comme savoir) n'est pas remise en cause dans ce roman. Ce sont les formes traditionnelles de la légitimation de l'Histoire qui sont mises en question. Le roman n'est pas, en effet, déraciné du contexte historique puisqu'il inclue d'une façon significative l'événement historique dans l'intrigue. Mais, il l'inclue en témoignant d'une nouvelle volonté discursive, celle qu'on appelle, peut-être, moderne. Le roman dibien apparaît comme un espace ouvert capable de faire rejoindre l'aventure collective et l'aventure individuelle, de fusionner le récit de voyage, le récit d'aventure et le récit d'initiation au sein du même texte. D'un autre côté, il sera utile, peut-être, de montrer que Dib fait, parfois, référence directement à sa vie personnelle. Dans ce cas, une autre problématique se pose donc, en mettant en question, une des caractéristiques fondamentales du récit historique, celle de la neutralité et de l'opacité de l'auteur, vis-à-vis de son texte et de ses personnages. Ce qui nous amène à supposer que le texte revêt parfois, les accents de l'histoire personnelle de son écrivain. Les éléments autobiographiques qui surgissent dans le roman peuvent nuire à la représentation historique objective et complète. En contredisant le caractère traditionnellement réaliste de l'écriture de l'Histoire, Dib ouvre la voie à une nouvelle réécriture de l'Histoire qui implique avant tout, une inversion de la relation hiérarchique entre Histoire et Fiction. Une telle rencontre des deux notions s'ajoute à la dimension mythique et allégorique pour donner au roman un fort symbolisme qui contraste avec la simplicité du ton de la narration et la structure schématique des personnages. Au-delà de l'information historique, *L'Incendie* renferme le plus souvent d'autres sens cachés, autorisant ainsi, plusieurs niveaux de lecture.

Références bibliographiques

BARBERIS P. 1980. *Le prince et le marchand*, Fayard.

BONN Ch. « Parole et silence : *La Rive Sauvage* » "Écriture et biographie, ou l'ambiguïté tragique du sens"[www.limag.refer.org/Textes/Iti21/Itinéraires21-22Dib.htm] (consulté le 19/07/2018)

CLAUDIE B. 1984. « Le roman historique, tranche de l'Histoire » in *Le Roman Historique : Récit et Histoire*, Paris, Presse Universitaires de France, 1984. pp. 15-25

DE CERTEAU M. 1975, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard.

DIB M. 1954. *L'Incendie*, Paris, Seuil, coll. « Points »

DIB M. 1952. « Interview » in *L'effort Algérien*

LYOTARD J. 1979. *La Condition postmoderne*, Paris, éditions de Minuit.

OSWALD D et TODOROV T. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

PHILIPPE H. 1982. « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Paris, Edition du Seuil, pp. 119-169.

VEYNE P. 1979. *Comment on écrit l'Histoire*, Paris, Seuil.