

La quête du moi et l'ouverture sur le monde dans *L'Infante maure* de Mohammed Dib

Une lecture à travers le personnage de Lyyli Belle

The Search for the Self and Opening to the World in Mohammed Dib's *L'Infante maure*

A Reading through the Lens of the Character Lyyli Belle

Wahiba BERKAL

Auteur correspondant, Université Frères Mentouri, Constantine 1 (Algérie),
Wahiba.berkal@doc.umc.edu.dz

Lilia BOUMENDJEL

Université Frères Mentouri, Constantine 1 (Algérie), lilia.boumendjel@umc.edu.dz

Soumission : 15.04.2025 – Acceptation : 19.07.2025 – Publication : 25.07.2025

Résumé — *L'Infante maure* de Mohammed Dib, roman appartenant à la tétralogie nordique, se singularise par la figure de son héroïne, Lyyli Belle, ainsi que par son ouverture à des thématiques à portée universelle. La présente étude se propose d'examiner la singularité de ce personnage enfantin, présentant une double nature à la fois romanesque et humaniste, en analysant sa fonction au sein de l'intrigue et sa transgression des conventions du roman réaliste. En adoptant une approche narratologique conjuguée à la théorie de la réception, nous démontrerons comment Lyyli Belle, engagée dans une quête identitaire et en communion avec le monde naturel, incarne une vision du monde qui excède les limites spatiales et temporelles.

Mots-clés : *L'Infante maure*, *Lyyli Belle*, *quête identitaire*, *transgression (roman réaliste)*, *approche narratologique*.

Abstract — Mohammed Dib's *L'Infante maure*, a novel belonging to the Nordic tetralogy, is distinguished by the figure of its heroine, Lyyli Belle, as well as by its openness to themes of universal scope. This study proposes to examine the singularity of this child character, exhibiting a dual nature that is both romantic and humanist, by analyzing her function within the plot and her transgression of the conventions of the realist novel². Adopting a narratological approach in conjunction with reception theory, we will demonstrate how Lyyli Belle, engaged in a quest for identity and in communion with the natural world, embodies a worldview that transcends spatial and temporal boundaries.

Keywords: *L'Infante Maure*, *Lyyli Belle*, *Quest for Identity*, *Transgression (Realist Novel)*, *Narratological Approach*.

« Le grain de sable a son histoire, et l'atome a son immensité. Chacun de vous est un monde » (V. Hugo, *Les Misérables*, Troisième partie, Livre III).

Introduction

Mohammed Dib compte parmi les plus grands écrivains algériens d'expression française. Il est connu, d'abord, par sa trilogie *Algérie* composée de trois romans – *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) – qui dépeignent avec un réalisme marquant, le quotidien du peuple algérien sous la colonisation française. Vient ensuite sa trilogie nordique, qui constitue en réalité une tétralogie, regroupant *Les Terrasses d'Orsol* (1985), *Le Sommeil d'Ève* (1989), *Neiges de marbre* (1990) et *L'Infante maure* (1994). Ces récits s'ancrent dans les pays nordiques, principalement en Finlande.

À travers *L'Infante maure*, Dib propose une écriture novatrice, centrée sur le moi et l'émoi du personnage principal féminin, Lyly Belle – « l'héritière dans les arbres », comme la nomme le narrateur. Cette enfant, à la fois silencieuse et bavarde, est en quête d'identité et fuit ses questionnements en se réfugiant dans nature et à la contemplation, à la manière d'un héros romantique. Ainsi, l'intrigue s'ouvre-t-elle à l'universel tout en célébrant le moi solitaire et introspectif de son héroïne.

Les études littéraires récentes soulignent que toute œuvre romanesque tisse des relations avec son lecteur. Celui-ci (re)construit le texte en lui attribuant des unités de sens, pour reprendre la formule de Jean Coquet. **N'est-ce pas lui qui donne vie aux mots ?** Hans Robert Jauss introduit la notion d'« horizon d'attente » qu'il définit comme « le cadre général de compréhension qui conditionne la lecture ». Ce concept, lié à l'actualité et aux thèmes en vogue, revêt une importance capitale puisqu'il permet d'évaluer la nouveauté d'une œuvre. Jauss précise : « L'horizon d'attente doit en effet être reconstruit si l'on veut juger de la nouveauté, de l'importance et de l'impact d'une œuvre au moment de sa parution ». Il dépend à la fois du contexte historique et des œuvres antérieures, tant de l'auteur que de ses contemporains partageant ses aspirations. Le cas de *L'Infante maure* s'avère, de ce fait, singulier.

Cette perspective conduit à notre problématique principale :

— **En quoi le personnage de Lyly Belle particularise-t-il *L'Infante maure* par rapport au reste de l'œuvre dibienne ?**

Autrement dit,

— **quels éléments textuels font de cette héroïne un personnage romantique capable d'orienter l'intrigue vers l'universel ?**

Pour répondre à cette question, nous nous appuyerons sur **deux approches théoriques** :

❶ *la théorie de la réception* et ❷ *la narratologie*.

La théorie de la réception, développée dans les années 1970 par l'École de Constance en Allemagne, accorde au lecteur un rôle central dans l'actualisation de l'intrigue. Elle s'éloigne des approches biographiques ou purement textuelles. Représentée notamment par Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss, c'est à ce dernier que cette théorie introduit la notion d'« horizon d'attente », fondée sur les attentes du lectorat, influencées par ses lectures

antérieures (de l'auteur, du genre, de la forme, etc.). L'« *écart esthétique* » désigne la distance entre cet horizon et la nouvelle œuvre : plus il est marqué, plus l'œuvre est perçue comme novatrice, surprenant ainsi son récepteur.

Gérard Genette est l'un des grands noms qui marquent cette approche, notamment à travers son ouvrage *Figures III* (1972). D'autres noms à l'instar de Tzvetan Todorov et Roland Barthes contribuent à la maturité de narratologie. À son tour, Philippe Hamon s'intéresse à l'étude du personnage romanesque.

Notre analyse consistera donc à examiner *L'Infante maure* dans son rapport avec l'œuvre dibienne, afin de mettre en lumière la singularité de Lyli Belle, héroïne romantique aux aspirations humanistes.

1. L'Infante maure et la rupture avec le roman réaliste

L'Infante maure apparaît en 1994 à une époque où l'Algérie, nouvellement indépendante, connaît le paroxysme d'un autre genre de violence que celle de la guerre de libération. À peine remise des blessures coloniales, la population affronte une décennie de terreur. Les écrivains algériens s'empressent alors de dénoncer cette guerre fratricide. Mohammed Dib, cependant, fait exception en présentant une œuvre qui s'écarte du discours de l'indignation pour raconter l'histoire d'une fillette plongée dans une aventure solitaire et contemplative. En proie de l'absence paternelle, elle trouve refuge auprès d'un arbre, où elle livre des réflexions d'une portée universelle. Le roman rompt ainsi avec l'actualité brûlante de l'époque, et c'est précisément ce que Mohammed Dib a « *voulu montrer* ». Toute l'histoire trouve son essence dans un seul et unique personnage, celui d'un enfant. Ce qui intéresse Dib, c'est la manière dont celui-lui conçoit et perçoit le monde, l'innocence et la clarté de son regard face à son environnement. L'intrigue davantage littéraire que politique, marque un passage du réalisme au poétique dans l'écriture dibienne, une évolution soulignée par Nadget Khadda :

« L'évolution va des conventions les plus classiques du code réaliste mises en œuvre dans la première trilogie [...] En passant enfin par une superbe tétralogie ayant pour cadre les forêts et les neiges nordiques où, une écriture impressionniste faite de sous-entendus et de sens symboliques revisite les éternels thèmes de l'amour et de la mort, de la quête du bonheur et de la vérité sur fond de souffrance, d'exil et de risque de folie pour une aventure marquée au sceau d'un mysticisme » (2003, p. 42-43).

Nadget Khadda, en retraçant l'œuvre de Dib, insiste sur cette transition : du réalisme de *La Trilogie Algérienne* vers un registre plus poétique à travers lequel le romancier tente d'atteindre l'universel, libéré de toute idéologie. Force est donc de constater cette métamorphose qui s'explique en partie par l'éloignement de l'écrivain de sa terre natale. En effet, contraint par les autorités coloniales, l'auteur de *L'Incendie* s'installe en France dès 1959. L'indépendance de l'Algérie ne modifie pas sa situation, car il choisit de rester en exil, cette fois par volonté propre, comme le note Charles Bonn :

« Sa carrière d'écrivain poursuivie en France gardera toujours avec le pays natal des liens profonds et parfois douloureux même si ses séjours en Algérie se font de plus en plus rares et courts à mesure que ses désillusions politiques et ses problèmes de

santé l'amènent à renoncer à toute idée de retour » (Bonn, Khadda & Mdarhri-Alaoui, 1996).

Dib renonce ainsi au retour, préférant la distance pour se dégager de toute responsabilité historique ou idéologique et renouveler son écriture. Cette distance s'avère féconde, enrichissant son œuvre par l'apport d'une autre culture, celle de l'Europe du Nord. Comme le souligne Nacer Barbaoui :

« Le passage d'un lieu de résistance à un autre, [...] l'éloignement ont eu un effet libérateur sur Dib qui passe vers une littérature moderne et universelle, mais changent variablement les certitudes de l'écrivain » (2010, p. 219).

C'est dans cette volonté d'innovation, de rupture avec l'Histoire, le roman engagé et les contraintes politiques -qui limiteraient l'horizon de ses romans-, que naît *L'Infante maure*.

2. Lyli Belle, personnage-enfant

D'Omar dans *La grande maison* (1952) à Lyli Belle dans *L'Infante maure* (1994), l'enfant-héros s'impose comme une figure récurrente de l'œuvre dibienne. Dans son *Étude littéraire de L'Infante maure de Mohammed Dib*, Carine Goyon souligne l'importance de l'enfance comme étape charnière de l'existence humaine :

« L'enfance est, il est vrai, le commencement de la vie, elle est donc porteuse d'un message d'espoir, c'est également le moment de l'insouciance, de la pureté, de la beauté à l'état premier, il serait fou de ne pas y voir ainsi le plus émouvant et le plus symbolique âge de la vie » (2003).

Mohammed Dib lui-même, justifie ce choix par la curiosité propre à l'enfance une qualité qu'incarne particulièrement Lyli Belle : « À mon sens, il n'y a donc pas de déchirement, mais une curiosité profonde [1] ». Ce trait de caractère éclaire le portrait de l'héroïne : une enfant animée par une soif inextinguible de savoir. Comme le note Goyon : « Pour la fillette, il s'agit en effet d'acquérir une certaine connaissance et une certaine maîtrise des choses de la vie, [...] afin que, avertie, elle puisse évoluer et tendre vers sa destinée [2] ». Le roman nous invite ainsi à suivre cette quête, où l'apprentissage et l'ouverture au monde se mêlent à une détermination sans faille. Cette aspiration se manifeste avec force dans ses rêves d'évasion :

« Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrais rêver : de quoi ? D'un pays loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serai seule avec le vent, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas une lumière, puisqu'on peut dire la lumière. Quelque chose. Ça ira en avant de moi, ça dansera pour m'encourager à le suivre. Ce sera tout de même comme une lumière, mais une lumière à moi, toute personnelle » (Dib, 1994, p. 15).

L'emploi du conditionnel (« voudrais », « pourrait », « serait ») et du futur simple (« serai », « ira », « dansera ») traduit une insatisfaction profonde, tandis que les adverbes de lieu (« loin d'ici ») et l'adjectif (« seule ») soulignent son désir d'isolement. La personnification de l'arbre, doté de « bras protecteurs », révèle quant à elle une relation symbiotique avec la nature, où les éléments (arbre, vent, lumière) se fondent en une harmonie propice à la rêverie, provoquant chez la fillette un moment de joie et d'évasion.

Cette évolution — du roman engagé de la période algérienne à une prose poétique et universelle, marquée par l'exil, l'ouverture à l'altérité et une volonté de renouvellement — trouve en Lyli Belle son incarnation la plus aboutie. Enfant curieuse, imaginative, en quête d'absolu au sein d'une nature mystérieuse, elle incarne les aspirations du héros romantique.

3. Lyli Belle sur les pas des grands héros romantiques

Dès les premières pages, il paraît clair que les aspirations de l'œuvre de Dib riment bien avec celles du romantisme qui, dès son apparition par des écrivains également exilés, cherche à exploiter l'inexploitable à travers des techniques nouvelles qui rompent avec la rigidité de l'art classique :

« Le romantisme est avant tout affaire de sensibilité et un puissant élan d'imagination, s'exprimant par des techniques nouvelles. Il serait aventuré de rattacher trop étroitement les créatures de l'esprit, c'est-à-dire l'activité la plus libre qui soit aux événements de l'histoire et à la vie économiques » (Peyre, 1997, p. 690).

Dib, à son tour, rompt avec le roman engagé, met l'accent sur l'Homme, ses sentiments, rêves et rêveries; il s'agit d'un passage du « nous » vers le « je » par l'intermédiaire du personnage principal : *Lyyli Belle*.

4. Un sentiment de malaise

À la manière du héros romantique, Lyli Belle éprouve un certain malaise au sein de sa famille ; elle se sent épiée, surveillée par quelque chose de sombre dont elle ignore l'origine et les intentions :

« Il y a quand même des ombres qui m'épient, qui me suivent. Je les laisse faire, elles ne sont peut-être pas aussi malintentionnées que ça. Mais je commence pareillement à tout guetter avec les mêmes yeux qu'elles. Maman est descendue au jardin aussi, je la guette avec les mêmes yeux » (Dib, 1994, p. 29).

Ce passage nous installe dans une atmosphère d'obscurité et d'incertitude que connote l'emploi du mot « ombres ». Ce sentiment ne tarde pas à être mêlé à un malaise qu'exprime l'usage des verbes « épier, suivre, guetter » qui rejoignent l'idée d'insécurité. Il s'agit, pour la fillette, d'un entourage angoissant où elle est dans l'attente d'un malheur qui « guette » et qui s'approche de plus en plus d'elle ; cela l'inquiète : « Mais d'un autre côté, c'est une nuit menacée par son mystère, sa trop grande douceur, sa blancheur [...] Ton oreille guette les trompettes qui exploseraient de toutes parts si elles le pouvaient » (Dib, 1994, p. 53). Cette affirmation de Lyli Belle rejoint l'idée du malaise qu'évoque le rapprochement entre les deux antonymes « nuit » et « blancheur », mais surtout le conditionnel dans « exploseraient » qui insiste davantage sur l'idée du doute et de l'incertitude. C'est aussi un sentiment d'insécurité dû à un calme qui précède la tempête, un calme qui effraie la fillette, qui l'angoisse et qui la met aux aguets. Ainsi, Lyli Belle affirme-t-elle :

« Le calme de ces arbres, ces bouleaux, un calme étonnant. Je ne vois pas trop ce qu'il faut en penser. Calmes à ne pas s'y fier. L'air trop entendu, entre deux aires. Je ne m'y fie pas. Arrêtée, j'écoute, je guette. Non, je ne m'y fie guère » (Dib, 1994, p. 67).

Dans cette citation, deux procédés sont employés pour souligner l'idée du malaise, et ce, à travers la répétition du mot « *calme* » (trois fois), tantôt comme un adjectif, tantôt comme un nom ; il s'agit d'un calme surprenant pour la fillette qui a l'habitude de trouver compagnie au sein de son jardin et à côté de ses arbres. Une mention doit être faite de la négation du verbe « se fier », renforcée par l'adverbe de négation « *non* » qui sert à insister sur l'idée de peur et d'insécurité. Dans une telle atmosphère lugubre et ténébreuse, rien n'est sûr pour l'héroïne ; même les moments de joie, de réconciliation entre ses parents sont mêlés d'inquiétude :

« Eh bien, je suis heureuse de cette paix d'une nuit, de ce pardon qu'ils se sont accordés. Ils me l'ont accordé à moi aussi. Je ne me suis pas réveillée en pleurant pour eux [...] La tête sur l'oreiller, je n'ai plus qu'à soupirer de bonheur » (Dib, 1994, p. 84).

Il semble clair que la fillette est consciente que sa joie n'est qu'éphémère, sa trêve avec la tristesse ne dure qu'une nuit pendant laquelle le malaise n'omet pas de la visiter. C'est ce qu'exprime cette union significative entre deux idées antonymes : « *bonheur* » et « *soupir* » qui conclut les propos de Lyyli Belle. En effet, les aspirations de la fille pour le savoir, son penchant pour la solitude et la contemplation se heurtent à un pesant sentiment de malaise, d'une attente et d'insécurité qui se trouvent encouragés par un autre sentiment plus imposant : *il s'agit de l'incompréhension de ses propres parents desquels elle commence à s'éloigner, voire à se séparer.*

5. Lyyli Belle, l'incomprise et la sensibilité romantique

Dès l'incipit, la relation qu'entretient Lyyli Belle avec son père semble singulière : « *Pour Lyyli Belle, son père est exceptionnel ; elle le défie en quelque sorte* » (Goyon, 2003). Il n'y a rien de mieux, dans ce contexte, que de rappeler le passage descriptif du sourire des yeux paternels, qui constitue, à lui seul, une raison de vivre pour sa fille :

« Rien n'a plus beaucoup d'importance dès que je regarde les yeux de papa, ces pierres vivantes et précieuses sous le regard desquelles je me sens grandir en taille, en beauté [...] Mais ils vous sourient. Et vous pensez que rien ne pourrait vous arriver de meilleur que de recevoir le cadeau de leur sourire. Et rien de pire naturellement que d'être rejeté par eux. Tout peut disparaître alors, le monde cesser d'exister » (Dib, 1994, p. 85).

L'analyse des relations familiales de Lyyli Belle révèle une dynamique complexe marquée par l'idéalisation, la déception et la rupture. Le texte présente d'abord une image paternelle forte et protectrice, où le pronom indéfini « *Rien* » souligne son caractère unique, tandis que les épithètes « *vivantes* », « *précieuses* » appliquées aux yeux et le terme « *pierre* » construisent une figure paternelle à la fois aimante et puissante.

Cependant, cette relation connaît une dégradation progressive due aux absences répétées du père, culminant dans une rupture violente lorsque Lyyli Belle découvre son mensonge, lui affirmant qu'il ne savait pas danser, chose que sa mère a démentie :

« Non, je n'arrive pas à y croire. L'autre jour, il a dit qu'il n'a jamais appris, jamais su ; pourquoi ? [...] Je ne trouve pas d'explication, je ne trouve qu'une plainte qui s'enrage

et crie en moi. Je ne trouve qu'un vide. Il se fait un vide autour de nous. Nous toutes deux abandonnées. Et papa, ce merveilleux papa, qui sait si bien danser, puisqu'elle l'affirme : autour de lui aussi un vide où il prétend n'importe quoi et se donne des airs. Papa ! Je ne peux pas croire ça. Je ne veux pas le croire » (Dib, 1994, p. 90-91).

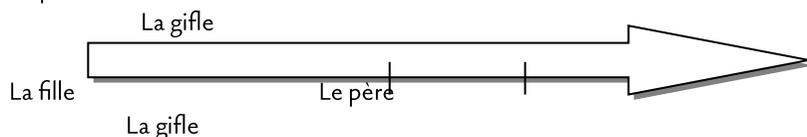
Des questions, un vide et une incompréhension : trois mots qui expliquent l'état d'âme de Lyyli Belle. La négation systématique de la quasi-totalité des verbes de ce passage nous renvoie à l'idée de doute, mais surtout à celle de la déception que nous lisons dans le cri : « *Papa !* » Le mensonge d'un père idéalisé ne passe pas sans laisser de traces sur la relation père-fille :

« Ma main est partie d'elle-même et je lui ai donné cette gifle. Comment, pourquoi. Je ne sais pas. Je ne le saurai jamais. C'était ma main, ce n'était pas moi. Il n'a pas dit un mot, ni eu un geste. Il s'est remis à parler comme s'il n'avait pas senti, pas reçu une claque ou autre chose. Ma main serait encore partie pour une autre claque. Mais je l'ai retenue et il ne s'est rien produit » (Dib, 1994, p. 27).

Les caractéristiques stylistiques sont notables. Entre la rupture marquée par l'absence de la réaction paternelle, la dissociation entre la main et le moi et la gifle comme symbole de séparation, Lyyli Belle ne trouve pas d'explication à son comportement, à cette gifle donnée à son père ; et la description qu'elle en donne, nous mène jusqu'à le qualifier d'irrationnel, voire d'inconscient. C'est sa réponse à l'invitation de son père d'aller à la forêt, c'est aussi sa réaction contre son mensonge ; le lien entre les deux s'affaiblit davantage :

« Il [le père] a continué à me parler, mais en mettant la table entre nous. Moi, d'abord je n'ai pas compris. Puis il a mis de plus en plus n'importe quoi entre nous. Et j'ai compris. Je n'ai pas pu retenir mes sanglots. C'est moi qui ai commencé par mettre une gifle entre nous » (Dib, 1994, p. 27).

La distanciation physique s'accroît. Ce passage révèle la rupture qui commence à se créer entre Lyyli Belle et son père. La séparation physique est marquée par « *la table* », qui représente une limite rigide à ne pas franchir ou symbole de barrière physique. Le pronom personnel « *nous* », bien qu'il soit répété trois fois, perd de sa valeur du moment qu'il ne tarde pas à se transformer en un « *je* » solitaire et séparé. Le résultat de cet éloignement est exprimé par le terme « *sanglots* », qui véhicule l'idée de tristesse, de souffrance et surtout de douleur de la séparation. Le développement tragique suit un schéma relationnel qui peut être représenté ainsi :



La gifle, avec toutes les idées qu'elle connote (colère, refus, rébellion ou même châtiement), sépare désormais les deux protagonistes, Lyyli Belle et son père. Elle empêche tout contact direct entre eux, mais résume les sentiments de la fillette qui semble atteindre le comble du désespoir face à l'incompréhension de son entourage immédiat : *ses parents*. En effet, Lyyli Belle se détache peu à peu de son milieu familial ; les délires, les rêves et les

rêveries de sa mère vont favoriser cette séparation. La relation maternelle suit une dégradation parallèle. La maman soupire ainsi :

« Maman. Tout le temps : maman, maman, maman. Qui appelle-t-elle ainsi, moi ? Elle en est si sûre. Pas moi. Je suis peut-être sa maman, mais je n'en suis pas si sûre, du moins aussi sûre qu'elle paraît l'être du fait que je le suis » (Dib, 1994, p. 27).

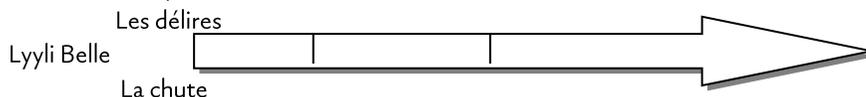
Ceci exprime l'idée de la faiblesse et du désespoir de la mère. Ces questions traduisent une incertitude ; ces négations et même ces affirmations relèvent du délire, voire de la folie. Autrement dit, la mère de Lyli Belle souffre et ne reconnaît plus sa propre fille. Toutes les tentatives de l'héroïne d'attirer son attention, de l'aider à se détacher de ses délires s'avèrent vaines :

« Maman, reviens à toi pendant qu'il en est encore temps. Oh, maman ! Entends-moi, n'entends pas la chose inconnue qui accapare ton attention, qui te surveille du fond de ce miroir. Je m'accroche à cette pensée: l'arracher à sa contemplation — à son rêve —, et qu'elle finisse de nouer son chignon. Qu'elle détourne les yeux, qu'elle les tourne plutôt vers moi » (Dib, 1994, p. 96).

Dans ce passage, les procédés stylistiques sont significatifs. Le recours récurrent à l'impératif traduit le désespoir de la fillette, car aucun de ses appels ne trouve réponse chez sa mère. Le subjonctif dans « *finisse* », « *détourne* » et « *tourne* » exprime l'incertitude d'un souhait qui risque de ne pas être exaucé étant donné que la mère, assourdie, continue de contempler son image dans le miroir. À la manière de ce qui est arrivé avec le père, une déchirure sombre commence à se faire remarquer entre Lyli Belle et sa mère : « *Peut-être sont-elles en train de réparer la déchirure. La déchirure de moi à toi, qui a commencé* » (Dib, 1994, p. 17-18). La fille est consciente de la faiblesse de sa mère, de son incapacité à supporter l'absence de son mari dès lors qu'elle connaît à quel point elle a souffert avant de fuir la Pologne. Enfin, tout lien avec la famille semble rompu quand la fillette revient à la maison et trouve sa mère allongée, évanouie :

« Elle est donc tombée sur cette table où elle demeure couchée. Une chance que la table se soit trouvée là, sinon elle se serait effondrée par terre. À demi allongée sur elle, à demi à côté d'elle, j'aperçois ses yeux qui louchent terriblement en gardant un regard froid comme de la pierre » (Dib, 1994, p. 129).

Les participes passés « *tombée* », « *couchée* », « *effondrée* » servent à décrire la chute de la mère ; ils renseignent davantage sur son état de soumission et de faiblesse. Lyli Belle, en voyant sa mère ainsi, comprend que tout espoir d'un soutien familial s'éclipse. Schématisons également cette séparation avec la mère comme suit :



Les délires de la mère ont causé la première déchirure entre elle et sa fille, une cassure que Lyli Belle essaie vainement de réparer. Tous les appels de la fillette ne trouvent pas d'écho auprès de la maman, qui va jusqu'à se poser des questions relevant de la folie. Ceci

continue ainsi jusqu'à la chute significative de la mère, qui marque la rupture du dernier lien de la fille avec sa famille. Lyyli Belle, concluante, affirme peu après : « *Pères et mères : des aveugles qui voient tout, excepté ce qu'il faut voir* » (Dib, 1994, p. 91) en résumant le paradoxe parental avec l'oxymore « *aveuglent qui voient* ». L'affirmation de la fillette revêt un caractère universel du moment que tous les pères et toutes les mères en sont concernés, et pas uniquement ses parents. Les deux points explicatifs travaillent l'idée de cette vérité à laquelle tout le monde est impliqué. Cette révélation de l'enfant-héroïne à la structure gnomique donne valeur de maxime à l'énoncé. Ainsi, la première leçon que transmet Lyyli Belle à partir de sa propre expérience, peut être résumée comme suit : les comportements des enfants peuvent avoir une explication dans ceux des parents ; autrement dit, un entourage familial attentionné fait des enfants heureux. Alors, séparée de son milieu familial, l'enfant éprouve une volonté de s'isoler et ne trouve de meilleur abri que son jardin, et plus précisément son arbre dont la hauteur l'aide à surmonter sa peur, mais surtout son sentiment d'être abandonnée.

6. La solitude de Lyyli Belle entre rejet social et communion cosmique

Tout d'abord, il convient de signaler à quel point Lyyli Belle se voit différente de ses paires. Ceci est à lire lorsqu'elle n'apprécie pas la fréquentation de ces derniers. Elle aime plutôt la solitude quand elle affirme :

« Quand je suis seule, je ne suis jamais seule. Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eeva, je n'en ai que faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances » (Dib, 1994, p. 49).

Les propos de Lyyli Belle montrent clairement son rejet des relations conventionnelles. L'usage de l'adjectif démonstratif « ces » exprime l'idée de la distance qu'elle veut créer entre elle et ses paires ; ceci sera renforcé par l'emploi de la locution conjonctive « *sous prétexte que* » qui dit davantage à quel point elle les fuit. Ce rejet s'inverse en une extraordinaire capacité à dialoguer avec l'invisible, étant donné qu'elle préfère la présence des *haioks*, ces créatures de son imaginaire qui lui apprennent un autre type de savoir, celui des échanges et de l'ouverture sur l'autre :

« Quelquefois j'y rencontre ces étrangers, les haioks. Quelquefois, pas toujours. Comme je n'ai pas peur d'eux, ni d'aucun étranger, nous sommes amis. Ils m'apprennent des choses, je leur en apprends d'autres et toutes sortes d'histoires y passent » (Dib, 1994, p. 49).

Et voici qu'une autre leçon humaniste découle des propos de la fillette. La répétition du mot « *étrangers* » pour définir les haioks n'est nullement arbitraire. L'enfant n'a pas besoin de les décrire davantage ; leur apparence lui importe peu du moment que leur amitié, qui a pour base l'échange, est enrichissante. Dans cette même logique, une complicité entre l'héroïne et ce qui l'entoure (nature, animaux et objets) est à évoquer. C'est ce que confirme le père de Lyyli Belle :

« À travers les fenêtres, de connivence, la nature, la forêt se mettent à lui faire signe que non, elle s'est trompée, elle est entrée ici par mégarde. Et toute cette verdure de frissonner pour elle. Un oiseau siffle éperdument, la prévenant sans doute : Tu es chez des gens, hors de ton élément ! Ainsi probablement parlait-il au paradis avant que les hommes ne fussent allés en corrompre l'air » (Dib, 1994, p. 73-74).

Les éléments de la nature (*forêt, verdure et surtout oiseaux*) se trouvent réunis pour affirmer que Lyli Belle s'est séparée de son entourage parce qu'elle se distingue des autres. Cet oiseau voit en elle quelqu'un d'exceptionnel, de déplacé dans le temps et dans l'espace. La fillette est différente car elle a ce privilège de contempler, de chercher à comprendre, en un mot de voir à travers les objets et à transfigurer le réel par un regard poétique, comme le dit bien sa mère : « *Tu ne vois pas les choses, tu vois à travers les choses* » (Dib, 1994, p. 161). Cela nous rappelle une des caractéristiques des héros romantiques, qui ont cette capacité de transformer le réel en poétique : « *Leur réalisme est chargé d'intensité, il ne se soumet pas à l'objet, il le transfigure, lui redonne vie* » (Peyre, 1997, p. 695). C'est exactement ce qu'assume la fillette en faisant parler arbre, forêt et même objets :

« Non, leur dis-je, un doigt sur la bouche, vous n'êtes pas abandonnés. Il reviendra. Et moi, croyez-vous qu'il m'ait abandonnée ? Pas du tout. Il est allé là-bas seulement pour revenir plus vivant » (Dib, 1994, p. 145).

L'enfant s'adresse aux objets en essayant de les réconcilier. Elle les personnifie à travers l'usage du pronom personnel « *vous* » et surtout par l'intermédiaire des questions posées. Elle voit que son père est obligé de s'absenter, que ces voyages incessants lui sont une nécessité ; nous ne savons donc pas si elle les console ou si elle s'apaise en leur adressant de tels propos. Ainsi, le héros romantique se perd-il au sein de la nature. Il s'identifie à ses éléments, il devient un de ses arbres : « *Être ce monsieur qui passe, s'identifier aux primitifs, aux sources et aux arbres, comme Shelley au nuage et au vent, aux peuples d'une plus jeune humanité ou à ceux des âges à venir* » (Peyre, 1997). De là, il n'est nullement étonnant d'assister à cette union enfant-arbre : « *Je suis cet arbre. Je vois mieux la vie avec mes feuilles. Autant de feuilles. Et aussi bien, je touche l'air avec mes feuilles, autant de mains, autant d'yeux* » (Dib, 1994, p. 39). Lyli Belle s'identifie à l'arbre qui, étant enraciné dans le sol, est capable de frôler les airs. Le choix de l'arbre comme refuge est porteur de plusieurs significations, entre autres, celle de la recherche du savoir :

« L'arbre devient alors le symbole de la création toute entière, il emblématise en même temps la structure ontologique du monde et de l'homme comme on peut le voir chez le mystique soufi Ibn Arabi, où l'ascension de l'arbre est l'ascension des cieux vers la vision de l'Unique » (Goyon, 2003).

Il s'ensuit que l'arbre, haut qu'il est, symbolise la volonté de savoir, l'envie de s'élever vers la compréhension de l'univers. C'est pourquoi la fillette se montre déterminée à monter jusqu'au sommet de son arbre en dépit de tous les dangers que cela puisse engendrer :

« Sur mon arbre, je grimpe aussi haut que possible, je m'arrache la peau des mains, des genoux. Je me déchire pour lui alors que je pourrais demeurer au sol et me promener tranquillement dans le jardin » (Dib, 1994, p. 39-40).

La fille s'approprie l'arbre, son moyen d'aller plus haut vers le savoir ; elle n'épargne pas d'efforts et accepte toutes les peines, dont la vision synesthésique devient rite initiatique. L'usage du verbe pronominal « *se déchirer* » nous rappelle sa déchirure d'avec ses parents. Plus loin, elle conclut : « *Le bonheur ne connaît que la hauteur* » (Dib, 1994, p. 170). Ceci rejoint l'affirmation de Bachelard concernant la symbolique de l'arbre : « *Comme tous les axes verticaux, l'arbre représente un lien entre le ciel et la terre* » (Techaniyom, 2002, p. 66). En d'autres termes, le bonheur que la fille ressent lors de ses moments d'isolement et de contemplation sur son arbre mérite les sacrifices qu'elle consent, entre autres, son éloignement de la famille. L'arbre devient ainsi un moyen d'acquérir le savoir, loin d'un entourage qui ne fait plus attention aux besoins de l'âme. Il s'agit d'un refuge, mais surtout d'une source d'espoir : « *Avec eux, les arbres, qui poussent par les deux bouts, il y a toujours de l'espoir* » (Dib, 1994, p. 16). Par ce mouvement d'ascension obstinée (« *grimper aussi haut que possible* ») contrebalancé par un enracinement tout aussi essentiel, Dib construit une géographie existentielle où la solitude, loin d'être subie, devient l'espace nécessaire d'un accomplissement à la fois esthétique et métaphysique, dans la pure tradition du romantisme européen réinterprété à travers la sensibilité maghrébine.

7. Preuve d'humanisme dans un monde cruel

Certes, l'un des principes du romantisme est le culte du moi ; cependant, le moi qu'il célèbre a un caractère universel. En d'autres termes, les romantiques pensent que leurs maux sont ceux de tout homme : « *Les romantiques expriment les plus personnels sentiments parce qu'ils sentent que leur propre malheur a des dimensions universelles* » (De Ligny & Rousselet, 2006, p. 80). Cette tension entre l'intime et l'universel se manifeste avec une particulière acuité dans le discours de l'enfant qui s'indigne de l'indifférence des hommes :

« La balançoire écoute, les fleurs écoutent, la maison écoute. Le ciel peut-être là-haut. Mais les gens ? Où sont-ils, Seigneur, les gens ? Chacun est si loin de chacun. Un nuage vient de manger le soleil et nous faire de l'ombre. Le chagrin, parce que c'est son heure, s'étend à tout » (Dib, 1994, p. 170).

Ce passage révèle plusieurs niveaux de signification. Lyyli Belle insiste sur l'idée du contact, désormais absent, entre les humains. La répétition obsédante du verbe « *écouter* » crée un effet de litanie qui souligne la carence de communication humaine ; la fillette s'en indigne en posant des questions qui peuvent être vues comme un véritable cri de détresse mêlé à un profond chagrin que véhiculent les mots « *nuage* » et « *ombre* » (l'obscurité) et la personnification du « *nuage* » qui « *mange* » le soleil, symbole de lumière et de chaleur. La question « *Mais les gens ?* » fonctionne comme un cri de détresse et l'opposition entre la réceptivité des éléments naturels et l'absence des humains construit une antithèse pathétique. La fille va jusqu'à fuir les gens, la ville ; ce milieu citadin qui lui devient d'ores et déjà hostile. C'est pratiquement ce qu'elle soutient quand elle refuse d'accompagner sa mère à la ville : « *Qu'elle y aille, à cette ville, mais seule* » (Dib, 1994, p. 113). Plus loin, cette dénonciation de l'isolement moderne se double d'une violente critique de l'univers urbain. L'héroïne-enfant affirme que ce qu'elle cherche ne se trouve jamais en ville :

« Une grande personne, qui n'a jamais été que grande, avec ses histoires de ville où il faut aller, et tout ce qu'elle dit comme si on avait toujours besoin de dire quelque chose. Ils l'ont été et ils le resteront, des grands qui n'ont été que grands. Pas de chance. Et la ville, pas de chance non plus, elle me donne la nausée » (Dib, 1994, p. 111).

La fillette s'insurge contre l'indifférence de l'homme au sort de son frère, pourtant, ce rejet de la société ne se mue pas en misanthropie, car ce qui importe pour Lyli Belle, c'est l'échange, ce lien entre les humains. En effet, le génie du personnage romantique, c'est sa capacité de compatir activement avec tout humain : « *C'est un titre de gloire de certains romantiques que de ne pas s'être isolés dans la contemplation de leur moi et d'avoir ressenti et répandu la pitié sociale* » (Peyre, 1997, p. 69). La fillette est consciente de ce qui se passe autour d'elle en dépit de son isolement entre les bras de la nature. Elle montre clairement dans son monologue intérieur que son cœur est prêt à aider, à donner la main à tous les hommes :

« Mon cœur fait pareil, il vole avec eux, crie aussi. Il le fait, lui, pour tous ceux qui n'ont pas de voix et même pour ceux qui en ont une. Il regarde pour tous ceux qui vivent de l'autre côté et n'ont pas d'yeux et ceux qui en ont. On peut lui faire confiance » (Dib, 1994, p. 69).

Ainsi, la personnification du cœur de l'enfant acquiert une autonomie d'action, il est libéré de toute idée figée, de tout stéréotype qu'inspire le milieu citadin ; il accompagne le vol des oiseaux qui symbolise la liberté, la disponibilité d'aider les autres grâce aux leçons humanistes qu'il donne. Ceci dit, Lyli Belle énumère sans distinction les démunis en offrant un exemple de sérénité, mais surtout d'humanisme dans un monde cruel. L'apogée de cet humanisme se trouve dans la déclaration fraternelle :

« Comme lui, je suis la sœur et le frère de tous ceux-là : arbres, fleurs, ombres, lumières et les bêtes comme les hérissons, et même les pierres. Même les pierres, je ne crains pas de le dire » (Dib, 1994, p. 69).

Si nous appliquons cette valeur aux humains, il s'agira d'un appel de la part de l'héroïne à abolir toute distinction entre races, sexes ou origines, et que seules l'humanité et la fraternité peuvent unir les hommes. Enfin, la position élevée dans l'arbre devient un poste d'observation. La fillette est en hauteur, est la hauteur qu'elle met au service de sa mission humaniste. Elle se positionne en haut de son arbre, hors d'atteinte, pour surveiller la société et signaler ses travers :

« D'ici haut, je surveille le monde. Si on lui fait du mal, si des méchants viennent avec de vilaines idées, je prendrai une grosse voix d'ici haut, je leur flanquerai une belle peur. Je garde le monde. Tout » (Dib, 1994, p. 37).

Ce passage capital révèle une dimension protectrice (« *je surveille* », « *je garde* »), une posture de surplomb (« *d'ici haut* » répété) et l'universalité de l'engagement (« *le monde. Tout* »). Cependant, une peur manifeste transparait dans les propos de l'enfant ; elle monte sur l'arbre pour se sentir en sécurité, pour être hors d'atteinte, afin de pouvoir dominer le monde et dévoiler ses défauts. Ainsi, à travers ces différents registres d'expression – de la plainte à la dénonciation, de la compassion à la protection active – Lyli Belle incarne-t-elle

ce romantisme humaniste où la solitude contemplative nourrit une vision profondément engagée du monde. Son refuge dans la nature ne signifie pas un retrait du social, mais au contraire la recherche d'une position qui permette d'embrasser l'humanité dans sa totalité.

8. Lyyli Belle ou le personnage voyageur

Longtemps, le voyage a été considéré comme un moment d'évasion et de fugue d'un présent amer, source de toutes les angoisses, loin des tourments du réel. Les écrivains tentent de créer un univers de rêves, lieu de toutes les aspirations. Les romantiques en ont usé pour écrire. Musset, Hugo, voire Lamartine partaient loin. Ils séjournèrent dans des lieux, pour eux, exotiques et proches d'une nature jugée vierge pour pouvoir produire. Alors, ces espaces sont synonymes de mouvement, de liberté et d'évasion, qui sont les bases mêmes du mouvement romantique. Pour Ligny et Rousselot :

« Le poète cherche à combler ses aspirations profondes et à atteindre la plénitude sentimentale, mais, toujours insatisfait, il est sujet au mal de vivre dans une société qu'il juge ingrate et qui ne le comprend pas » (2006).

Cette tension entre aspiration idéale et désenchantement caractérise profondément la condition romantique. Le romantique est, par essence, un désenchanté. Il est seul à soutenir des valeurs qui s'opposent à celles de la société matérialiste. De ce fait, les poètes romantiques, par le biais des voyages, « *fuients eux-mêmes* », pèlerins de l'éternité, comme Shelley l'a dit. Ils aspirent, par l'évasion, à atteindre « *le paradis perdu de l'enfance, et de l'enfance de l'humanité* » (Peyre, 1997, p. 695). Cependant, cette quête prend chez Lyyli Belle une forme particulière. Si les fondateurs du romantisme européen effectuaient de véritables voyages, celui de Lyyli Belle est imaginaire. Ce voyage intérieur trouve son origine dans une nécessité psychologique profonde :

« Et me revoici encore dans mon lit, il est encore tôt. Ce lit, qui pourrait être considéré comme un navire, on s'y allonge et on est parti. C'est un navire avec lequel on va loin, très loin. Ce ne saurait être plus que de faire autre chose, j'ignore quoi » (Dib, 1994, p. 12).

La métamorphose du lit en navire devient le lieu de tous les espoirs, puisque c'est grâce à son lit, voire à ses rêves et rêveries, que l'enfant trouve un moyen de se soustraire au sentiment d'être délaissée. Le rapprochement entre « *lit* » et « *navire* » évoque l'idée du voyage, un déplacement à travers l'eau qui connote, à son tour, l'idée de la vie et de l'espoir. C'est pourquoi la fillette n'a pas besoin de connaître sa destination. Cette évasion par le rêve n'est pas la seule voie explorée par l'héroïne. La danse constitue un autre mode d'expression privilégié : « *La danse comme la musique sont donc pour la fillette chargées d'émotion, comme une arme pour se défendre du malheur* » (Goyon, 2003). L'invitation à danser prend des accents mystiques :

« Alors, tu lui feras des signes d'adieu pendant que les chants d'oiseaux montent dans les arbres jusqu'à leurs pointes allumées par le soleil. Vite avant le vertige de la nouvelle lumière. Hâte-toi de danser un peu plus. Va loin dans le temps, Lyyli Belle, loin sur ses rives et rends regard pour regard à son eau clairvoyante. Elle te confiera un secret. Il sera pour toi toute seule. Puis reviens » (Dib, 1994, p. 53).

Il s'agit d'une voix qui invite la fillette à danser davantage avant le lever du jour, alors que ceux qui ne comprennent pas ses appels dorment toujours. La danse semble devenir un rite à effectuer, car il permet d'aller plus loin, à la recherche de cette « *eau clairvoyante* », cette source de vie, d'espoir et de compréhension, et ce, par l'intermédiaire du rêve.

Le voyage imaginaire de Lyyli Belle, à la manière de celui des romantiques, atteint son apogée dans la traversée du désert, espace hautement symbolique, mais surtout à dresser un lien entre le Nord et le Sud :

« Et ça se produit ! Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin, sans arrêt plus loin. Pour aboutir où dans tout ce désert ? Devant une tente de bédouin. Soutenu par des piquets, c'est un toit rond de toile brune, rude comme une peau de chèvre, sans murs qui descendent jusqu'au sol » (Dib, 1994, p. 147).

Dans cette perspective, le désert, comme cadre spatial du voyage, est porteur de plusieurs connotations. C'est un monde naturel fait d'une étendue de sable sans fin qui représente paradoxalement l'espace de découverte, « *symbole de pauvreté et de la sécheresse, le désert est l'espace important [...] son étendue illimitée connote l'aspiration profonde de l'être humain toujours en quête de l'infini* » (Dib, 1994, p. 46).

Le rapprochement entre le désert et la quête rime avec les aspirations de Lyyli Belle et sa soif d'un savoir basé sur l'humanisme et l'égalité. En d'autres termes, ce qui distingue le romantisme du mouvement réaliste, c'est qu'il rompt avec le pessimisme en présentant, à travers ses personnages, l'idée de l'espoir qu'il véhicule et qui accompagne celle de la mort :

« La mort est omniprésente chez Leopardi, Lamartine, Hugo, Lenau et Shelley, mais, le plus souvent, ils se refusent à voir en elle un accomplissement ou une solution. Ils se révoltent contre elle comme le fera Rimbaud, veulent la dépasser et, bien avant Malraux » (Peyre, 1997, p. 696-697).

À son tour, le voyage que fait Lyyli Belle dans le désert est également un message d'espoir, d'une révélation ; c'est celui de la source d'eau que découvre la fillette grâce à un basilic¹ qui lui indique le lieu exact de l'eau :

« Lui [le cheikh] toujours assis à l'entrée de sa tente quand j'arrive et commence à parler ; toujours assis, il donne alors de la voix comme il ne l'a jamais fait, il s'écrie : – La source ! » (Dib, 1994, p. 173).

Cette quête aboutit à une synthèse remarquable entre les pôles géographiques et existentiels :

« Un soi qui ne fait qu'aller, venir dans ce monde et laisser son image en gage dans tous les lieux. Image ineffaçable, elle veillera, ici sur un fond de verdure et de soleil, là-bas sur un excès de ciel et de sable. Partout où la vie a lieu, sur chaque lieu qui me donne vie » (Dib, 1994, p. 173).

¹ Un être imaginaire de la famille des serpents.

Ainsi, à travers ces différents modes d'évasion – le rêve, la danse, le voyage imaginaire – Lyli Belle incarne-t-elle une version contemporaine et féminine du héros romantique, transformant sa quête personnelle manifestée par son isolement qui n'est rien d'autre qu'une méditation universelle sur la condition humaine.

9. *L'Infante maure, le roman du moi exalté*

Le roman maghrébin en général, et celui algérien d'après 1962 en particulier, connaît un véritable essor. Les écrivains se détachent peu à peu du réalisme qu'impose le roman dit « nationaliste ». Ils deviennent, et Mohammed Dib à leur tête, de véritables briseurs d'icônes, autrement dit, des innovateurs. Selon Fouzia Bendjelid :

« C'est Mohammed Dib qui poursuit ce cycle de l'écriture des briseurs d'icônes [...] Toute une nouvelle génération d'écrivains pratique les écrits de la distanciation, de la rupture et du démantèlement par rapport au modèle réaliste » (2012, p. 66-67).

Le roman algérien tente de se distancier du réalisme et aspire à une universalité qui ouvre son œuvre à tous les lecteurs.

Cette rupture avec le réalisme s'accompagne d'une triple transformation : un recentrage sur l'individu, une recherche esthétique et un travail sur le langage. Dorénavant, le moi des plumes algériennes, longtemps sacrifié pour celui du peuple, se voit rétabli. Il s'agit là d'un passage de la collectivité vers une poétique individuelle : Les impératifs d'une poétique individuelle priment sur ceux de la collectivité. L'écriture s'ouvre sur une recherche de techniques nouvelles, d'autres questionnements et d'autres perspectives dont le souci majeur est d'ordre esthétique. C'est l'épanouissement du « je » de l'écrivain dans son rapport aux constructions et stratégies du langage (Bendjelid, 2012, p. 68). La valeur esthétique de l'œuvre est au centre des objectifs de l'écrivain. Cette nouvelle aspiration s'applique systématiquement à l'écriture dibienne qui, selon Nadjet Khadda, n'est qu'un amalgame tissé, entre autres, de la vie de Mohammed Dib lui-même :

« Écriture modelée par une histoire personnelle de biculturel et qui ne se laisse pas cerner aisément, tant elle se révèle à la fois éruptive et maîtrisée, vigoureuse et fuyante, naturelle et sophistiquée » (2003, p. 43).

En un mot, c'est une œuvre ouverte sur une pluralité de lectures. Cette affirmation de Khadda serait une des raisons qui ont conduit Carine Goyon à penser *L'Infante maure* comme étant une mêlée faite de la vie de Dib et de celle de son personnage principal, Lyli Belle, signalant ainsi un versant autobiographique du roman :

« Lyli Belle apparaît ainsi comme le symbole de toutes les quêtes [...] L'auteur lui-même s'y reconnaît, le roman étant en effet influencé par des faits autobiographiques. Dib pourrait transparaître à travers les traits du père de la fillette. Tous deux maghrébins, tous deux s'adonnant à l'écriture, Dib a vécu lui aussi une histoire d'amour avec une Finlandaise et une petite fille en est née, elle aussi donc partagée entre deux nationalités » (Goyon, 2003).

L'idée de l'autobiographie, comme étant un élément constituant du roman, peut expliquer certains propos du père de Lyli Belle quand il dit par exemple : « *Il me semble ne l'avoir*

jamais vue avant ce jour. Mais d'où, en ce moment, cette enfant me vient-elle ? De quel exil, de quel occident obscur ?» (Dib, 1994, p. 60). Une telle déclaration du père rend légitime le fait de le relier à l'écrivain lui-même. Dans cette même logique, *L'Infante maure* se voit novateur car nul ne peut nier la relation qui liait Mohammed Dib à son pays natal. Il reste avant tout l'écrivain de *La Trilogie Algérie*, une véritable fresque décrivant avec un maximum de transparence ce qui se passe en Algérie à l'époque coloniale entre la misère de la population et ses aspirations à une vie libre. Le passage du réalisme au poétique que signale le cycle nordique et surtout *L'Infante maure* est très significatif. Le roman est paru pendant les années quatre-vingt-dix, date où le peuple algérien, dépourvu de tout soutien, se tourne vers cette plume qui saurait mieux exprimer ses peines. Mohammed Dib en semble conscient, et ce, dans ces passages où sa voix se mêle à celle de la fillette elle-même par l'intermédiaire de propos dont la signification peut aller au-delà du texte :

« Mais il y a aussi le rêve qui se change en cauchemar. On voit ça quand on voit plein de gens et de choses et qu'on ne se voit pas parmi eux. Quand on les entend parler sans se voir, sans s'entendre soi-même. Quelle horreur ! La vie vous devient impossible à supporter alors que, insupportable, elle l'est déjà assez » (Dib, 1994, p. 61).

C'est un clin d'œil de l'écrivain, son explication de ce qui se passe en Algérie à cette époque. L'indépendance – le rêve – qui devient une déception, un désenchantement – le cauchemar – mais surtout l'horreur des années quatre-vingt-dix où personne n'entend personne, personne ne voit personne. Cependant, cette petite insinuation ne renseigne pas suffisamment les lecteurs qui se sont habitués à retrouver dans l'écriture dibienne le porte-parole de son peuple, d'autant plus dans les moments les plus durs de son histoire. Il paraît clair que Dib renonce vraiment à toute idée de retour et décide effectivement d'élargir l'horizon d'attente des lecteurs en se détachant non seulement de ce qui se déroule en Algérie, mais de toute actualité, et ce, en proposant une thématique traitant un thème de connotations universelles. Il vise un lecteur capable de concevoir non seulement l'œuvre dibienne, mais toute la littérature maghrébine d'expression française sous un angle mondial et non en la rattachant à son contexte historique ni à l'origine de son auteur ; c'est la distinction centre/périphérie dont parle Fouzia Bendjelid :

« Cette "littérature mineure", cette littérature de "la périphérie" ne peut être soumise qu'à des lectures d'ordre ethnographique et politico-sociologique ou anthropologique ; elle ne peut aucunement être interrogée ni reconnue sur sa valeur esthétique ou poétique, elle ne peut être promue au rang de "littérature" par le centralisme de l'ex-métropole » (2012, p. 97).

En effet, la réception des romans maghrébains est toujours en proie à cette distinction qui réduit la littérature maghrébine d'expression française à une position périphérique dont le but ne dépasse pas l'expression de la réalité, la description du mode de vie du pays natal ou l'engagement politique pour une certaine cause. *L'Infante maure* s'oppose à cette lecture qui le rattacherait à l'Histoire ou à la vie politique qui sont toutes les deux une source d'instabilité, et ce, en innovant dans la thématique. Reste à affirmer que même cette brèche du moi, selon Julia Kristeva entrevue dans *L'Infante maure*, n'est qu'un écho d'une pluralité d'autres

voix qui s'y cachent, des voix qui se partagent l'humanité, un lien qui va au-delà de toute appartenance à une époque ou à un lieu. C'est le propre du discours moderne où chaque mot véhicule un autre, d'un autre.

Conclusion

Notre lecture de *L'Infante maure* de Mohammed Dib, roman s'inscrivant au sein de sa tétralogie nordique, met en lumière une œuvre qui se singularise par une rupture significative à plusieurs égards. Initialement introduit comme un auteur marquant du réalisme algérien à travers sa première trilogie, Dib opère dans ce roman un déplacement notable vers une écriture plus introspective et symbolique, centrée sur le moi et l'émoi de son héroïne, Lyli Belle. Cette orientation stylistique, s'éloignant des dépeintes réalistes du quotidien algérien sous la colonisation, ouvre la voie à une exploration de thématiques à portée universelle, comme l'annonçait d'emblée notre propos.

La figure de Lyli Belle se révèle être un élément central de cette innovation narrative. Héritière dans les arbres, selon la désignation du narrateur, ce personnage enfantin, oscillant entre silence et parole, incarne une quête identitaire profonde, marquée par un refuge contemplatif dans la nature. Son positionnement en tant qu'héroïne à la fois romanesque et humaniste porte un message puissant d'ouverture, d'empathie et de fraternité, invitant le lecteur, dont l'horizon d'attente est potentiellement dérouté par cette singularité au sein de la production dibienne, à repenser les notions de frontière, d'identité et d'altérité.

À travers le parcours de Lyli Belle, marqué par la solitude, la contemplation et le voyage intérieur, Dib célèbre la force de l'individu et sa capacité à se connecter au monde environnant, transcendant ainsi les limites imposées par la société et les catégories génériques traditionnelles. En conclusion, l'analyse de ce personnage, à l'aide des outils de la narratologie et de la théorie de la réception, démontre que *L'Infante maure* offre une perspective renouvelée sur la littérature maghrébine d'expression française, la positionnant comme une littérature ouverte sur le monde et porteuse de valeurs universelles, tout en témoignant d'une évolution significative dans l'écriture de Mohammed Dib.

Références

- BERBAOUI, N. (2010). « La discontinuité énonciative dans *L'Infante Maure* de Mohamed Dib ». *Synergie Algérie*, n° 10. Paris : GERFLINT.
- BONN, C. ; KHADDA, N. ; MDARHRI-ALAOUI, A. (1996). *La littérature maghrébine de langue française*. Paris : EDICEF-AUPELF.
<http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Manuref/DIB.htm>
- BOUDJELID, F. (2012). *Le roman algérien de langue française*. Alger : Chihab.
- DE LIGNY, C. ; ROUSSELOT, M. (2006). *La littérature française*. Paris : Nathan.
- DICTIONNAIRE de l'Académie française [en ligne]. 9e édition (dictionnaire-academie.fr)
- GOYON, C. (2003). *Étude littéraire de L'Infante maure de Mohammed Dib*. Mémoire de Maîtrise sous la direction de Charles Bonn. Université Lumière-Lyon 2.
<http://www.limag.refer.org/Maitrises/GoyonDibInfante2003.htm>

KHADDA, N. (2003). « Fragments à propos de Dib ». *Étoiles d'Encre*, n° 15. Montpellier : Chèvre Feuille Étoilée.

TECHANIYOM, C. (2002). Récits initiatiques de *Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Mémoire de Maîtrise sous la direction de Judharat Bencharit. Université Silpakorn.
www.thapra.lib.su.ac.th/objects/thesis/fulltext/snamcn/.../Fulltext.pdf

Pour citer cet article

Wahiba BERKAL, Lilia BOUMENDJEL, « La quête du moi et l'ouverture sur le monde dans *L'Infante maure* de Mohammed Dib : Une Lecture à travers le personnage de Lyyli Belle », *Paradigmes*, vol. VIII, n° 03, mai 2025, p. 467-484.