

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

*Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique*

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



*Université 8 mai 1945 Guelma
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue
Française*

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة الفرنسية

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master académique

Domaine : Lettres et Langues étrangères

Filière : Langue française

Spécialité : Littérature et civilisation

Intitulé :

**Du pathétique au tragique dans *Comme un bruit d'abeilles*
de Mohamed Dib.**

Rédigé et présenté par :

Mme Chaoui Myriam

Sous la direction de:

M. Aifa Douadi

Membres du jury

Président : M. Ait Kaci

Rapporteur : M. Aifa

Examineur : M. Ouarts

Année d'étude 2024/2025

Remerciements

Avant tout, je rends grâce à Dieu, le Tout-Puissant, pour m'avoir accordé la santé, la patience et la force nécessaires à l'accomplissement de ce travail.

Je remercie sincèrement mon directeur de mémoire *M. Aifa Douadi*, pour son accompagnement attentif, ses conseils éclairés et sa disponibilité tout au long de ce travail. Son exigence bienveillante et sa rigueur intellectuelle ont été une source constante de motivation.

Je remercie également l'ensemble de mes enseignants pour la richesse de leurs enseignements et pour m'avoir transmis les outils nécessaires à l'élaboration de cette recherche.

Je remercie chaleureusement les membres du jury pour le temps qu'ils ont consacré à l'étude de ce mémoire et pour la richesse de leurs observations.

Enfin, Ma reconnaissance va aussi à ma famille, pour leur soutien moral, leur patience et leurs encouragements durant les moments de doute.

Dédicace

À mes parents

Vous êtes les racines et le vent, la force qui me porte et l'abri qui me protège. Dans chaque page de ce travail, il y a un peu de vous : votre patience, vos sacrifices silencieux, votre amour sans condition. Ce mémoire est autant le vôtre que le mien, car sans vous, ces mots n'auraient jamais trouvé leur place.

À

Mon frère

Ma sœur

Et

« À tous ceux qui, comme moi, sont fascinés par la littérature et la puissance des mots »

Résumé :

Dans ce modeste travail, nous avons tenté de mettre en lumière l'univers complexe et fragmenté du recueil *Comme un bruit d'abeilles* de Mohammed Dib, en nous concentrant sur l'évolution des personnages du pathétique au tragique. Notre objectif a été d'explorer les processus psychologiques, sociaux et narratifs à travers lesquels les personnages s'effondrent dans la souffrance, la folie ou la disparition. L'analyse s'est faite selon une triple approche : psychanalytique, sociocritique et narratologique, afin de mieux saisir l'évolution des personnages.

Notre étude s'est appuyée sur plusieurs nouvelles du recueil, en particulier celles qui mettent en scène des figures marginales, solitaires, souvent déchirées entre passé et présent, réel et hallucination. Ces personnages, apparaissent d'abord dans une posture pathétique, marquée par la souffrance et la vulnérabilité, avant d'être confrontés à une forme de tragique moderne, où la parole devient impuissante et les liens sociaux se dissolvent.

Nous avons également porté notre attention sur la structure éclatée du recueil, qui reflète la fragmentation intérieure des personnages. Cette discontinuité narrative accentue l'impression d'un monde désorienté, où le langage lui-même devient fragile.

Notre travail se résume donc à une analyse des personnages principaux, de leur souffrance intime à leur effondrement tragique, en mettant en évidence les tensions entre l'individuel et le collectif, le rêve et la réalité. En fin de compte, *Comme un bruit d'abeilles* nous révèle une galerie de figures marquées par l'éclatement, où l'écriture devient elle-même un cri face au chaos du monde.

Mots clés: Pathétique, Tragique, souffrance, rêve, psychanalyse ...

Abstract:

In this modest study, we have sought to shed light on the complex and fragmented world of Mohammed Dib collection *Comme un bruit d'abeilles*, focusing on the evolution of the characters from the pathetic to the tragic. Our aim was to explore the psychological, social, and narrative processes through which the characters descend into suffering, madness, or disappearance. The analysis followed a threefold approach: psychoanalytic, sociocritical, and narratological, in order to better grasp the evolution of the characters.

Our study focused on several stories from the collection, particularly those that depict marginal, solitary figures, often torn between past and present, between reality and hallucination. These characters initially appear in a pathetic posture, marked by suffering and vulnerability, before facing a form of modern tragedy where speech becomes powerless and social bonds collapse.

We also paid particular attention to the collection's fragmented structure, which reflects the inner fragmentation of the characters. This narrative discontinuity reinforces the sense of a disoriented world, where language itself becomes fragile.

Our work thus offers an analysis of the main characters, tracing their intimate suffering to their tragic downfall, while highlighting the tensions between the individual and the collective, between dream and reality. Ultimately, *Comme un bruit d'abeilles* reveals a gallery of shattered figures, where writing itself becomes a cry in the face of a chaotic world.

Key words: Pathetic, Tragic, suffering, dream, psychoanalytic ...

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Dédicace	3
Résumé :	4
Abstract:	5
TABLE DES MATIERES	6
LISTE DES TABLEAUX	8
Introduction générale :	1
Chapitre 1 :	5
Le pathétique et le tragique	5
1. Que-est-ce que le pathétique ?	6
2. Que-ce-que le tragique ?	7
Chapitre 2 :	10
Le pathétique comme point de départ	10
Première partie : L'errance intérieure	11
1. L'onirisme comme enfermement mental.....	11
2. Psychologie des personnages -le déséquilibre entre "dire" et "faire"-	14
3. Le mutisme : une forme extrême du silence	18
4. La femme comme anima inaccessible :	21
5. Ressemblance psychologique des personnages	22
Deuxième partie : basculement vers le tragique	25
1. La confrontation avec la violence	25
2. Une parole féminine au cœur du basculement tragique.....	28
3. Ressemblance et différence psychologique des personnages	29
Chapitre 3: La montée en tension vers le tragique	31
Première partie : L'aboutissement tragique des personnages	32
1. Le dilemme moral des personnages	32
2. La fatalité.....	34
3. Ressemblance psychologiques des personnages	37
Deuxième partie : le tragique accompli	38
1. Le manque comme moteur tragique :	39

2. Anéantissement des personnages	40
3. Ressemblance et différence des personnages	42
Conclusion générale	45
Bibliographie.....	48
Bibliographie.....	49

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Ressemblances entre les hommes (première partie)	22
Tableau 2 : Ressemblances entre les femmes (première partie)	23
Tableau 3 : Ressemblances (deuxième partie).....	29
Tableau 4 : Différences	29
Tableau 5 : Ressemblances (troisième partie)	37
Tableau 6 : Différences	38
Tableau 7 : Ressemblances (Quatrième partie)	42
Tableau 8 : Différences	43

Introduction générale

Introduction générale :

Il y a des lectures qui éveillent en nous un trouble profond, comme une brèche ouverte dans la conscience, une faille par laquelle la littérature s'infiltré pour ne plus jamais nous quitter.

La littérature algérienne d'expression française s'est souvent construite autour de la mémoire, du rapport à l'Histoire et de la quête d'identité. Marquée par des traumatismes de l'histoire, notamment la colonisation, la guerre et l'indépendance, et leurs conséquences sur la société et l'individu. Ces blessures collectives se retrouvent dans des récits qui explorent l'aliénation, l'exil intérieur et la perte des repères. Utilisée d'abord comme un outil de dénonciation des injustices coloniales, elle est devenue ensuite un lieu d'introspection, où les écrivains explorent les traumatismes collectifs et les fractures intérieures des personnages. Cette littérature, marquée par le réalisme social mais aussi par des expérimentations stylistiques, interroge les blessures de l'histoire et leur impact sur la psyché individuelle et le tissu social.

L'écriture, dans ce paysage blessé, devient un lieu de tension entre le réel et l'imaginaire, entre l'individuel et le collectif, entre la parole et le silence. Comme l'affirmait Mohammed Dib, l'un de ses auteurs majeurs : « *Une œuvre n'a de signification, de valeur, que dans la mesure où elle est enracinée, où elle puise sa sève dans le pays auquel elle appartient.* »¹

Mohammed Dib, figure centrale de cette littérature, n'a cessé d'interroger les blessures profondes de l'Algérie, mais aussi celles de l'homme contemporain, confronté à la violence du monde et à sa propre perte. Il commence sa carrière comme instituteur et journaliste avant de se consacrer entièrement à l'écriture. Son premier roman, *La Grande Maison* (1952)², inaugure une trilogie réaliste sur l'Algérie coloniale, aux côtés de *L'Incendie* (1954)³ et *Le Métier à tisser* (1957)⁴. Expulsé d'Algérie en 1959 en raison de ses prises de position en faveur de l'indépendance, il s'installe en France où il poursuit une œuvre prolifique et diversifiée.

Son écriture évolue au fil du temps : après une période réaliste marquée par des romans sociaux et historiques, il explore des formes plus symboliques et oniriques, comme dans *Qui se souvient de la mer* (1962)⁵ et *Ombre Gardienne* (1961)⁶. Son œuvre, traversée par les thèmes de l'exil,

¹ Payette, A. (1971). À la recherche d'une Algérie. *Liberté*, 13(3), 3–10.

² Dib, Mohammed, *La Grande Maison*, Le Seuil, Paris, 1952.

³ Dib, Mohammed, *L'Incendie*, Le Seuil, Paris, 1954.

⁴ Dib, Mohammed, *Métier à tisser*, Le Seuil, Paris, 1957.

⁵ Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Le Seuil, Paris, 1962.

⁶ Dib, Mohammed, *ombre gardienne*, Gallimard, Paris, 1961

Introduction générale

de la mémoire et du questionnement identitaire, témoigne de sa volonté de dépasser les frontières du récit classique pour plonger dans une réflexion plus universelle sur l'Homme et son destin.

Avec *Comme un bruit d'abeilles*⁷, publié en 2001, Dib poursuit cette quête en proposant un recueil de nouvelles où le réel et l'imaginaire se mêlent, explorant la souffrance humaine et le poids du passé à travers des personnages pris dans une fatalité qu'ils ne peuvent fuir. Son style, à la fois poétique et énigmatique, renforce la tension entre le pathétique et le tragique, rendant ses récits profondément marquants. Dans cet ordre d'idées, il me paraît nécessaire de notre devoir d'éveiller les mentalités pour illuminer et faire évoluer une recherche pluridisciplinaire.

D'après ce recueil de nouvelles nous remarquons qu'il est composé de sept nouvelles, réparties en quatre parties qui retracent une lente descente. Chaque partie marque une évolution progressive des personnages, qui passent du pathétique au tragique :

- la première partie, les personnages sont en quête de compréhension et d'explication face à des personnages féminins énigmatiques.

- la deuxième partie, le monde extérieur s'effondre et la violence envahit, détruisant peu à peu toute tentative de compréhension.

- la troisième partie, Les personnages sont confrontés à une force inéluctable.
- la quatrième et dernière partie: anéantissement des personnages (vide absolu).

Ces nouvelles forment ainsi une trajectoire cohérente où l'illusion initiale des personnages se transforme progressivement en désespoir, puis en disparition.

Pour élucider d'avantage cet aspect, il convient de formuler notre Problématique en ces termes :

- Comment le parcours des personnages des sept nouvelles évoluent-ils du pathétique au tragique?

À travers cette question, il s'agit d'explorer les mécanismes psychologiques et sociaux qui conduisent les personnages à leur perte, ainsi que la manière dont Dib construit cette évolution à travers sa narration et son style.

⁷ Dib, Mohammed, *Comme un bruit d'abeilles*⁷, Albin Michel, Paris 2001.

Introduction générale

Pour répondre à cette question posées dans notre problématique, il se trouve que l'évolution des personnages suit deux grandes dynamiques :

1. Une évolution psychologique (approche psychanalytique)

- Les personnages cherchent désespérément à donner du sens à leur existence, mais sont confrontés à des figures féminines énigmatiques et inaccessibles qui leur échappent totalement.
- Leur incapacité à comprendre ces femmes les enferme dans une boucle obsessionnelle, menant à la folie, au désespoir et à la dissolution de leur propre identité.

2. Une évolution sociale et historique (approche sociocritique)

- Le roman met en scène une société en ruine, où la guerre et la violence détruisent tout repère.
- Ce chaos extérieur se reflète à l'intérieur des personnages, qui ne parviennent plus à trouver un cadre stable ni à se raccrocher à une logique cohérente.
- L'effondrement social entraîne donc un effondrement de l'individu, jusqu'à sa disparition totale.

Ainsi, le passage du pathétique au tragique n'est pas seulement individuel, il est aussi collectif, et reflète un monde en pleine désintégration.

L'intérêt de cette étude réside dans plusieurs aspects :

- La construction des personnages : comprendre comment Dib construit des figures obsédées par le passé, hantées par des images figées du féminin et enfermées dans un cycle infernal.
- L'impact du contexte historique et social : montré comment le roman illustre une crise qui dépasse l'individu et touche toute la société.
- L'écriture de Dib : la manière dont la narration évolue pour refléter cette chute progressive, passant d'une certaine clarté au début du recueil à une fragmentation totale à la fin.

À travers cette analyse, nous verrons comment Dib propose une vision du monde où la quête de sens finit par s'anéantir elle-même, laissant place au vide et à l'oubli.

Notre travail se déploiera en trois grands chapitres.

Introduction générale

- Le premier chapitre posera les bases théoriques en définissant ce que recouvrent les notions de pathétique et de tragique, à travers l'histoire littéraire et la pensée critique, afin de cerner précisément les enjeux de leur articulation dans le texte.
- Le deuxième chapitre, centré sur la première et la deuxième partie du recueil, étudiera la présence du pathétique dans les portraits de personnages enfermés, psychologiquement ou socialement, et montrera comment ce pathétique prépare, par une série de basculements, l'entrée dans le tragique. Nous verrons notamment comment la violence — politique, intime, symbolique — agit comme point de rupture.
- Enfin, le troisième chapitre analysera la montée en tension vers le tragique accompli, là où les personnages atteignent une forme d'anéantissement, dans un monde vidé de sens. Nous étudierons les dilemmes moraux, les figures de fatalité, et la manière dont Dib, par l'effondrement narratif lui-même, fait basculer son œuvre dans une tragédie contemporaine.

A travers ce travail, nous verrons comment *Le sourire de l'icône* propose une vision profondément pessimiste de l'existence, ou les personnages tentent de se raccrocher à un passé figé avant de sombrer dans un monde en ruine.

- Le pathétique réside dans leur tentative de donner du sens à leur quête. Le tragique, quant à lui, se manifeste lorsqu'ils réalisent que ce sens n'existe pas.

Chapitre 1 :

Le pathétique et le tragique

Dans *Comme un bruit d'abeille*, Mohammed Dib met en scène des personnages dont l'évolution suit une trajectoire qui les mène du Pathétique au Tragique. Cette transformation progressive, qui s'exprime à travers la souffrance et la confrontation du monde, est au cœur de notre étude, qui nécessite d'être analysée d'abord par une clarification des notions essentielles qui nous serviront de cadre d'analyse et de comprendre comment elles s'appliquent aux figures littéraires du recueil. Premièrement, nous définirons les concepts du Pathétique et le Tragique en nous appuyant sur des théories littéraires et philosophiques.

1. Que-est-ce que le pathétique ?

Le pathétique est une notion complexe, héritée de la rhétorique antique mais profondément transformée au fil des siècles, en particulier au XVIII^e siècle. Il désigne à l'origine une forme d'émotion vive suscitée par la représentation de la douleur ou du malheur. Selon le Dictionnaire fondamental du français littéraire, le pathétique est ce : *«qui, par le spectacle ou l'expression du malheur ou de la souffrance, excite les passions et les émotions vives telles que la tristesse, l'indignation, l'horreur, la pitié, la terreur»*⁸.

Issu du grec pathos, qui signifie à la fois « ce qu'on subit » et « ce qui bouleverse l'âme ». Comme le souligne Marilina Gianico, pathos dérive du verbe pascho, « subir, éprouver une impression ou une sensation » ; il désigne donc *« un état de l'âme, agité, qui tend à la douleur »*⁹. En ce sens, le pathétique n'est pas seulement une émotion, mais une expérience qui touche l'être en profondeur.

Le pathétique devient ainsi un outil de persuasion, capable de faire fléchir la vérité factuelle en faveur d'une vérité émotionnelle. Cette force du pathos repose notamment sur les phantasies, ou visions intérieures, qui créent des images mentales si puissantes qu'elles agitent l'âme : *« Ce sont les images qui vont se fixer sur l'esprit et l'émouvoir, le transporter, le posséder. C'est là le pouvoir de la rhétorique du pathétique. »*¹⁰

⁸ Dictionnaire fondamental du français littéraire, Paris, Bordas, 1991.

⁹ Marilina Gianico, *Le pathétique dans la réflexion esthétique du XVIII^e siècle*, Università degli Studi di Bologna, Bologna. p. 2.

¹⁰ Ibid. P.6.

XVIII^e siècle, le pathétique se détache peu à peu de son ancrage rhétorique pour investir une dimension esthétique et psychologique. Il devient central dans la réflexion sur le sublime, en particulier chez Edmund Burke. Ce dernier, dans son *Enquiry*, lie le sublime à la terreur, à la douleur, et donc au pathétique :

« *Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger [...] is a source of the sublime [...] productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.* »¹¹

Autrement dit, ce qui effraie ou bouleverse profondément peut procurer une forme d'émotion sublime, à condition d'être à distance. Le pathétique devient alors une passion de l'autoconservation, une manière de rappeler à l'homme sa vulnérabilité, tout en lui révélant une certaine grandeur. Dans cette perspective, le sublime pathétique, selon Schiller, naît précisément de la tension entre la souffrance des sens et la liberté de l'esprit. Le pathétique devient actif : « *Il faut que l'essence sensible souffre [...] pour que l'essence rationnelle puisse affirmer son indépendance morale des lois de la nature.* »¹² Ainsi, chez Schiller, le pathétique ne se limite plus à un sentiment de faiblesse ou de passivité. Il traduit la capacité de l'homme à résister à l'écrasement, à se redresser moralement face au désespoir. Cela transforme radicalement sa signification pour devenir « *l'effet [...] d'une disposition éthique.* »¹³ . Il s'agit donc d'un moteur de dépassement, révélateur d'une dignité humaine confrontée à la souffrance, que la littérature exploitera abondamment dans les représentations modernes du tragique.

2. Que-ce-que le tragique ?

Le registre tragique, quant à lui, dépasse le simple registre de l'émotion ou de l'apitoiement. Il inscrit les personnages dans une lutte inégale contre un destin inexorable, où toute tentative d'échapper à la fatalité conduit paradoxalement à son accomplissement. Le tragique se caractérise ainsi par une impasse existentielle, une conscience lucide de la perte, une grandeur sans issue. Selon Marcel Conche, le tragique repose sur une triple structure : « *une métaphysique du néant ; une pensée de la mort comme événement inévitable ; la volonté de donner le plus de valeur possible à cette vie qui va périr* »¹⁴ Il s'agit donc moins de compatir

¹¹ Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757, Part I, Section VII. « Tout ce qui est capable, d'une manière ou d'une autre, d'éveiller en nous les idées de douleur ou de danger constitue une source du sublime, en ce qu'il engendre l'émotion la plus intense que l'esprit humain puisse éprouver. »

¹² Friedrich Schiller, *écrits esthétiques*, trad. E. Bertran de Balanda, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, p. 107.

¹³ Ibid.

¹⁴ Marcel Conche, *Le Fondement de la morale*, Paris, PUF, 1993, cité dans *Le tragique selon Marcel Conche*, p. 54.

à une souffrance (comme dans le pathétique) que de faire face à une vérité irréductible de l'existence humaine.

Qui dit tragique dit naturellement tragédie, le genre dramatique par excellence qui en incarne les mécanismes et les enjeux. La tragédie est en effet le lieu privilégié où s'exprime la condition humaine confrontée à l'irréparable. Depuis l'Antiquité, elle obéit à des principes établis par Aristote dans sa *Poétique*, où il en fixe les grandes caractéristiques : une action noble, conduite jusqu'à sa fin, suscitant la terreur et la pitié, et produisant la catharsis, cette purification des passions par l'émotion artistique.

Au, XVII^e siècle, en pleine période classique, qu'elle acquiert véritablement ses lettres de noblesse. Sous l'impulsion d'auteurs comme Corneille et Racine, et sous l'autorité critique de Boileau, la tragédie se codifie : elle obéit aux trois unités (temps, lieu, action), respecte la bienséance et la vraisemblance, et met en scène des personnages de rang élevé confrontés à des conflits moraux ou métaphysiques d'une rare intensité.

Ainsi, de Sophocle à Racine, la tragédie demeure le cadre formel où se déploie le tragique, non comme simple spectacle de souffrance, mais comme révélation lucide de la condition humaine, prise entre grandeur et impuissance, liberté et fatalité.

La tragédie, depuis ses origines antiques, s'est attachée à représenter les grands conflits de l'âme humaine, opposée à des forces supérieures, les dieux, le destin, les lois. Dans sa *Poétique*, Aristote en donne une définition fondatrice : « *la tragédie est l'imitation d'une action noble et complète, ayant une certaine grandeur, qui suscite la pitié et la crainte, et opère la catharsis de ces émotions.* »¹⁵ Cette définition met en lumière deux éléments essentiels : d'une part, le destin irréversible du héros tragique, souvent pris dans un dilemme moral insoluble ; d'autre part, les émotions contradictoires qu'il suscite chez le spectateur ou le lecteur, pitié pour sa souffrance et crainte de voir un sort semblable s'abattre sur tout être humain. Ce mélange intense produit une catharsis, c'est-à-dire une purification des passions par la médiation de l'art.

La tragédie n'est donc pas simplement le spectacle du malheur, mais la représentation d'un dilemme sans issue, d'un choix impossible, souvent entre deux valeurs également justes. Comme le souligne Lucien Goldmann, « *le tragique naît de la tension entre l'homme et un ordre inaccessible, qu'il perçoit mais ne peut atteindre* »¹⁶. Et pour Paul Ricœur, le tragique

¹⁵ Aristote, *Poétique*, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Le Seuil, 1990, chap. VI. 2.

¹⁶ Lucien, Goldmann, *Le Dieu Caché*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 18.

s'exprime quand « *l'homme est responsable sans être coupable, victime d'un mal qu'il n'a pas voulu, mais auquel il ne peut échapper* »¹⁷.

Au fil des siècles, la tragédie a cependant évolué. Si les héros antiques et classiques étaient des figures nobles, souvent issues de la mythologie ou de l'aristocratie, confrontées à la colère des dieux ou à des lois implacables, le tragique moderne s'ancre davantage dans l'ordinaire. Les protagonistes ne sont plus nécessairement des rois ou des nobles, mais des individus anonymes, pris dans les contradictions du monde contemporain. Cette démocratisation du tragique traduit une nouvelle conception de la condition humaine : désormais, chaque existence, même banale en apparence, peut révéler une profondeur tragique. La fatalité ne vient plus des dieux, mais du chaos du monde, de l'absurdité de l'histoire ou de l'aliénation sociale.

Ce cadre théorique permet de mieux comprendre comment, dans l'œuvre de Mohammed Dib, le pathétique prépare et nourrit le tragique. À travers des figures isolées, blessées, souvent réduites au silence, l'auteur met en scène la douleur sociale, psychologique ou historique. Mais cette douleur, lorsqu'elle devient lucidité face au non-sens, à la mort, à l'histoire en ruine, change de registre : elle devient tragique. Chez Dib, le tragique n'est pas spectaculaire : il est intérieur, silencieux, contenu, et d'autant plus bouleversant qu'il ne cherche pas à provoquer larmes ou révolte, mais à donner forme à la dignité nue d'un être humain confronté à l'effondrement.

¹⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 261.

Chapitre 2 :
Le pathétique comme point de
départ

Première partie : L'errance intérieure

La première séquence du recueil *Comme un bruit d'abeilles* de Mohammed Dib est marquée par la douleur latente et l'impossibilité de l'action. Les personnages masculins semblent prisonniers de leur propre esprit, enfermés dans des relations figées avec des femmes silencieuses, presque irréelles. A travers une écriture fragmentée, marquée par le rêve et l'absence, le silence, Dib crée un univers profondément pathétique, où l'espoir d'un lien à l'autre est perdu et toujours manqué. Cette partie se structure à travers l'analyse croisée des figures masculines des trois premiers nouvelles (Rassek dans *Le sourire de l'icone*, Hamad Celaadji dans *La figure sous le voile noire*, Rod Runner dans *Néa*) et féminines (Nina, la femme voilée, Néa), en mettant en évidence la logique de l'enfermement mental, l'illusion d'un lien salvateur, et la construction d'un pathétique fondé sur l'échec de la relation humaine.

1. L'onirisme comme enfermement mental

Dans *Comme un bruit d'abeilles*, Mohammed Dib développe une écriture marquée par l'onirisme, où les personnages masculins semblent dériver dans des espaces flous, incertains, saturés de visions mentales, de souvenirs confus, de figures énigmatiques. Pour comprendre cette esthétique, il faut commencer par définir le rêve dans sa dimension psychique. Le rêve, selon Sigmund Freud, n'est pas un phénomène absurde ou aléatoire, mais une manifestation structurée de l'inconscient. Dans *L'interprétation des rêves*, il affirme : « *Le rêve est la satisfaction d'un désir inconscient.* »¹⁸.

Le rêve, ainsi conçu, fonctionne comme un langage codé, où se condensent des désirs refoulés, des conflits non résolus, ou des souvenirs transformés que le sujet ne peut pas assumer consciemment. Freud distingue le contenu manifeste (ce dont on se souvient au réveil) du contenu latent (le sens caché, refoulé) : Le rêve manifeste n'est que la traduction condensée et déformée du rêve latent.¹⁹ Ce processus de condensation et de déplacement fait du rêve une scène symbolique, souvent déformée, qui traduit les tensions internes du sujet. Le rêve, précise Freud, n'est pas un simple message à décrypter, mais un symptôme actif : il parle là où le sujet est incapable de dire consciemment ce qu'il ressent ou désire.

¹⁸ Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, trad. Hélène Legros, Paris, Gallimard. 1925, p. 21.

¹⁹Ibid. p. 44.

Ainsi, dans le champ littéraire, l'onirisme désigne une esthétique qui transpose cette logique du rêve dans la narration : le temps y devient flou, les lieux incertains, les figures énigmatiques. Carl Gustav Jung, approfondissant la lecture psychanalytique du rêve, exprime dans *L'homme à la découverte de son âme* que : « le rêve est une auto-représentation spontanée de la situation inconsciente actuelle exprimée en langage symbolique »²⁰. Autrement dit, le rêve manifeste une vérité intérieure que le Moi conscient ignore encore, en utilisant des images, des figures ou des récits allégoriques qui représente une idée abstraite comme la peur, la mort, l'inconscient...

Chez Dib, cette forme n'est pas simplement poétique : elle devient le symptôme d'un déséquilibre intérieur, d'un moi en crise, qui ne parvient ni à dire, ni à agir, ni à aimer. Le rêve devient la mise en scène d'un blocage, d'une douleur sans parole. Ce que Freud résume ainsi dans *Le moi et le ça*:

« Il existe d'intenses processus psychiques [...] capables de se manifester par des effets semblables à ceux produits par des représentations conscientes, sans que les processus eux-mêmes le deviennent. »²¹

Ce sont ces « effets psychiques » – errance, hallucination, obsession – que Dib donne à voir dans ses personnages : ils rêvent au lieu d'agir, ils parlent en silence, ils hallucinent des gestes qu'ils ne font pas réellement. L'onirisme devient alors une forme d'enfermement mental, où le sujet s'épuise dans un univers clos, saturé de manque, de fantasmes et de douleur.

Ce lien entre rêve, délire et enfermement se retrouve aussi dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva*, où Freud décrit le fonctionnement du personnage de fiction comme celui d'un malade en proie à ses souvenirs : « Une composante de nostalgie amoureuse s'est alliée à une composante de refus pour faire naître le délire. »²²

C'est exactement ce que l'on retrouve chez les personnages masculins de Dib : le désir d'une femme absente, muette ou inatteignable, combiné à l'impossibilité d'agir, produit une conscience pathétique, figée dans le rêve, prisonnière d'elle-même. Chez Dib, le rêve révèle surtout le manque, le désir frustré, et le désordre d'une conscience incapable d'agir ou de comprendre. Les personnages de Rassek, Hamad et Rod partagent cette expérience du rêve comme symptôme de leur échec intérieur, mais chacun la vit selon une intensité propre.

²⁰ C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Trad. Roland Cahen. Paris : Albin Michel, 1993, p. 117.

²¹ Sigmund Freud, *Le moi et le ça*, trad. Dr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1923, p. 9.

²² Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Points Essais, 2013. p.12.

Ainsi dans *Le sourire de l'icône*, Rassek apparaît comme l'exemple le plus frappant d'un homme cloîtré dans sa tête, dépossédé du présent, et obsédé par une relation perdue. Sa femme Nina, muette et impassible, devient une icône figée que Rassek tente en vain de réveiller. Ne pouvant la faire parler, il projette sur elle ses espoirs, ses peurs, ses souvenirs, dans une sorte de délire affectif :

« De mon plus for intérieur, je crie vers elle : - Nina, Nina, par l'enfer, entends-moi ! Tu n'es pas du tout enfermée, nulle part enfermée ou abandonnée. Tu es ici, pas n'importe où. Aussi ouverts qu'ils soient, tes yeux n'ont l'air de voir que des murs; d'un côté, de l'autre, que des murs. De ne voir qu'en arrière d'eux. Et pourquoi pas devant? Tu es ici, ne regarde pas en arrière de toi mais devant, Nina, tu peux. Regarde, n'attends pas qu'il soit trop tard. »²³

Dans ce passage, Rassek ne décrit pas Nina telle qu'elle est vraiment devant lui, mais comme il l'imagine dans sa tête. Il « crie » intérieurement, ce qui montre qu'il est perdu dans ses pensées, presque comme s'il rêvait. Il voit ses yeux fixés sur des « murs » et regardant en arrière, ce qui n'est pas une description réelle, mais une idée qu'il a d'elle, peut-être parce qu'il pense qu'elle est coincée dans le passé. Il lui parle comme s'il voulait la sauver ou la réveiller, en disant « regarde devant » et « tu peux ». Cela ressemble à une hallucination, car il projette ses propres espoirs et peurs sur elle. Cet onirisme vient de son état fragile après les camps, où il mélange réalité et rêve en décrivant Nina d'une façon poétique et irréaliste. Son pathétique réside dans cette conscience douloureuse d'un lien brisé, qu'il ne peut ni réparer ni oublier.

Dans *La figure sous le voile Noir*, partage avec Rassek cette souffrance du lien impossible. Lui aussi rencontre une femme silencieuse, voilée de noire, posté devant les ruines d'un commissariat. Mais à la différence de Rassek, Hamad essaie d'agir. Il s'adresse à elle propose son aide : « Madame, de grâce, que faites-vous ici ? »²⁴ ; il cherche à comprendre sa douleur et se projette dans une quête : retrouver ensemble son fils. Néanmoins, cette tentative échoue, et la nuit venue, Hamad rêve d'elle. Il soulève son voile dans le rêve et découvre avec horreur : « Il n'y avait rien dessous. Je veux dire : rien, un vide béant. »²⁵ Le rêve confirme alors la vanité de son espoir, le néant qui habite l'autre comme lui-même. À son réveil, il retourne sur les lieux, dans un ultime effort pour confronter rêve et réalité :

« Aujourd'hui, je l'arpenne avec la ferme intention de vérifier si une dame porteuse de masque y est présente, si je l'ai bien repérée, hier, sur mon chemin et n'ai pas été victime d'une hallucination : en un mot, si je n'ai pas eu la berlue, si, dans un rêve éveillé, cette apparition n'a eu pour objectif que d'annoncer mon cauchemar de la nuit. »²⁶

²³ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, Paris 2001, p. 15.

²⁴ Ibid., p.39

²⁵ Ibid., p. 48

²⁶ Ibid. p. 49

Ici, Celaadji se demande s'il n'a pas tout inventé. Il parle explicitement d'hallucination, de berlue, de rêve éveillé. Il ne fait plus confiance à ses sens ni à sa mémoire. C'est une perte de repères intérieurs, une forme de délire latent qui n'est que le reflet de désirs ou de conflits psychiques comme le souligne Freud dans son analyse du cas célèbre de Schreber

Rod, dans *Néa*, pousse cette logique encore plus loin, jusqu'à l'effacement total de soi. Il ne rêve pas : il vit dans un rêve permanent, dans un état flottant entre veille et sommeil : « *Je vogue entre veille et sommeil... vers un monde silencieux, en suspens...* »²⁷. Il ne cherche pas à comprendre le monde ou les autres : il les subit. La ville devient un espace mental, les repères se brouillent, les images se répètent : « *Je suis sous le coup de l'illusion... la même image à l'infini.* »²⁸ La femme qu'il suit, Néa, est aussi insaisissable que Nina ou la femme voilée : il « *ne se livre qu'à mots couverts, en chuchotant* »²⁹. Rod ne lui parle pas vraiment, il la suit, il la pense, dans un monde intérieur où tout se dédouble. Sa douleur, comme celle des autres hommes, est liée à l'absence de lien, mais chez lui, le rêve n'est plus un symptôme : c'est devenu son monde entier. Il n'a même plus le désir de sortir du rêve, il est englouti dans l'onirisme, totalement passif.

Ainsi, Rod, Rassek et Hamad sont trois variations d'un même motif tragique : la douleur d'un homme enfermé en lui-même, incapable de rejoindre l'autre, et surtout la femme, qui devient dans chaque récit une présence muette, presque irréelle, qui réactive le manque. Le rêve – ou la perception onirique – est pour tous le langage d'un moi en crise, qui, faute de mots, se retranche dans l'image, le souvenir, le délire intérieur. Leur pathétique réside dans cette impuissance à sortir d'eux-mêmes, à rompre le silence, et à établir un lien réel avec le monde.

2. Psychologie des personnages -le déséquilibre entre "dire" et "faire"-

Deux dimensions inséparables de l'être du personnage, Pour comprendre la psychologie d'un personnage de fiction, il ne suffit pas de s'intéresser à ce qu'il est (son être), mais à ce qu'il fait (ses actions) et à ce qu'il dit (ses paroles et pensées). Comme le souligne Vincent Jouve: « *le personnage se définit par son agir, car c'est l'action qui permet de l'identifier, de le situer dans une dynamique narrative* »³⁰ Les gestes, les décisions, les mouvements du

²⁷ Ibid. p.78-80

²⁸ Ibid. p. 85

²⁹ Ibid. p.76

³⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 47.

personnage, permettent de faire émerger le sens de ses choix, de ses conflits et de ses valeurs. Ils inscrivent le personnage dans une temporalité, une causalité, et fait avancer le récit. Mais le dire, tout aussi essentiel, révèle les pensées, les émotions, les hésitations du personnage. Le dire, qu'il soit monologue intérieur, dialogue ou discours rapporté, permet au lecteur d'entrer dans la conscience du personnage, de saisir ses motivations profondes, souvent implicites.

Ainsi, le faire et le dire ensemble composent la complexité de l'être fictionnel et permettent de lire ses contradictions, sa progression, son basculement du pathétique au tragique. On peut souligner alors, que Le pathétique naît aussi d'un déséquilibre entre le « dire » et le « faire ». Le déséquilibre entre le « dire » et le « faire » peut engendrer un effet pathétique, où le personnage est en proie à des contradictions internes, oscillant entre ses intentions et ses actions.

Ce déséquilibre est particulièrement perceptible dans les œuvres de Mohammed Dib, où les personnages masculins, dans cette première partie, parlent beaucoup, se parlent à eux-mêmes, imaginent sauver, comprendre, aider... mais n'agissent jamais de façon réelle. Rassek, dans *Le sourire de l'icône*, pense sauver Nina, mais elle ne répond pas, ne réagit pas, et semble déjà absente. Hamad, dans *La figure sous le voile noir*, dialogue avec une femme qui est figé dans son deuil, révélant l'impossibilité de la communication. Et Rod Runner, dans *Néa*, perdu dans son enquête sur Néa.

Leurs faibles :

Prenons Rassek, dans *Le sourire de l'icône*. Il croit aider sa femme Nina, mais celle-ci ne réagit pas. Il se parle à lui-même pour se convaincre qu'il agit :

« Rassek, tu es obligé de voler à son secours quelque peine qu'il t'en coûte, j'y vais donc, je contourne la table, glisse ma main sous son bras, je la dégage doucement de l'impasse... »³¹

Dans ce passage, Rassek semble agir pour aider Nina, mais son geste n'a aucun effet réel. Il se parle à lui-même, se donne un rôle de sauveur, interprète ses gestes comme un sauvetage, alors que Nina reste muette, passive. Tout ce qu'il fait est basé sur une interprétation mentale, non sur une interaction véritable. Son « faire » est donc imaginaire, une mise en scène intérieure nourrie par un « dire » solitaire. Cela révèle le pathétique du personnage : il agit pour combler

³¹ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*³¹, Albin Michel, Paris 2001, p. 30.

le silence, mais ne rencontre jamais l'autre. Son geste touche par sa fragilité, ce qui produit chez le lecteur un effet de tendresse, mêlé à un sentiment d'impuissance partagée.

Hamad Celaadji, dans *La figure sous le voile noir*, incarne une même impasse psychologique. Il entame une action : accompagner la femme voilée, l'aider à chercher son fils. Mais l'itinéraire tourne court. Il est littéralement renvoyé à son point de départ :

« Aveugle derrière sa tenture noire, elle n'en a pas moins perçu que nous n'allions nulle part [...] sans rien ajouter, par une pression sur mon bras, elle me fait faire demi-tour. C'est à présent elle qui me guide. [...] nous sommes revenus à notre point de départ »³²

Cette action circulaire montre que rien ne change, rien ne bouge, ni en lui, ni chez elle. Une fausse action, un déplacement sans transformation, une errance vide. C'est l'image d'un homme prisonnier de son propre désir de sauver, incapable de modifier quoi que ce soit. La femme le guide, mais vers le vide. Ce "faire" devient métaphore de son enfermement mental. Comme Rassek, Hamad agit sans effet, et son errance devient une boucle tragique.

Rod Runner, dans *Néa*, pousse cette logique jusqu'au bout : il n'agit pas du tout, il erre dans la ville comme un somnambule :

« Hanterais-je une ville différente, au fil d'une rue, en somnambule, ce serait tout comme... »³³

Il le dit lui-même : ce qu'il vit est un cauchemar : *« J'ai sauté à pieds joints dans un cauchemar, [...] un démon sans visage me poursuit. »³⁴* Le faire est totalement dissous : Rod n'avance pas, il délire. Il ne cherche plus à sauver, ni même à comprendre. Il habite un rêve sans fin, un espace mental qui a remplacé le réel.

Lorsque le geste échoue, lorsque le mouvement tourne en rond ou se perd dans le vide, il ne reste plus qu'à parler. Non pas pour convaincre ou expliquer, mais pour survivre. Faute de pouvoir toucher l'autre, les personnages se tournent vers eux-mêmes, s'adressent à leur propre silence. Le faire s'efface ; le dire, lui, enfle, déborde. Il devient l'unique refuge, le dernier territoire où leur conscience peut encore se dire, se plaindre, se débattre. Ces paroles intérieures, souvent fiévreuses, révèlent moins une vérité que la brûlure du manque : manque d'écoute, manque d'action, manque de sens. À travers ces voix solitaires, Mohammed Dib donne à

³² Ibid. p. 43

³³ Ibid. p. 74

³⁴ Ibid. p. 75

entendre le vertige d'existences suspendues, prisonnières d'un langage devenu murmure de détresse.

Leurs dires :

Face à ces gestes bloqués, répétitifs ou absents, le dire devient envahissant. Les personnages, frustrés dans l'action, se réfugient dans la parole intérieure. Rassek se livre à de longues tirades, mêlant culpabilité, révolte politique, souvenirs et aveux :

« Que nous nous sommes soulés de trop de vodka frelatée...système défunt ! [...] innocents aux mains vides, ne vous résignez pas à enterrer l'espoir qui fut ! »³⁵

Cette longue tirade, aux accents quasi prophétique, constitue un dire argumentatif Rassek y fait un bilan idéologique amer, ou le lecteur perçoit à la fois le désespoir politique et la culpabilité collective, ici, le dire devient mémoire, accusation confession. L'effet sur le lecteur est un choc intellectuel et affectif, une impression de vérité nue, déchirante.

« Bon sang, ça suffit ! Je m'écrie. [...] cette bouche... basta ! »³⁶

Ici Rassek incapable de se taire. Ce dire du rupture, presque violent, révèle l'exaspération de Rassek, sa difficulté à supporter les discours vides, alors qu'il est lui-même victime d'un accès de parole intérieure. L'effet produit est ambigu : à la fois cosmique, ironique et pathétique, révèlent l'impuissance de tous à dire l'essentiel.

Chez Hamad aussi, le dire bascule :

« Cela me résume assez bien en effet et correspond en outre à l'état de mon humeur, ou correspondait jusqu'à cette minute, c'est-à-dire tant que je véhiculais, oublieux de l'enfer en quoi l'existence s'est changée pour nous, l'exaltante certitude d'avoir pris aujourd'hui rendez-vous avec le bonheur. »³⁷

Ce monologue introspectif établit Hamad comme un homme optimiste au départ, mais la transition vers « l'enfer en quoi l'existence s'est changée » montre une prise de conscience soudaine. Selon Jouve, ce type de dire intérieur modifie l'effet-personnel, passant d'une figure confiante à une proie de l'incertitude, engageant le lecteur dans son désarroi.

³⁵ Ibid, p. 23

³⁶ Ibid, p. 27-28

³⁷ Ibid, p. 38

Comme Celaadji et Rassek, Rod est isolé, muré dans un discours intérieur, sans échange réel avec autrui. Il ne parle pas : il pense, il se parle à lui-même. Et ce discours est marqué par l'obsession, la répétition, les images dédoublées : « *Je suis sous le coup de l'illusion... la même image à l'infini.* »³⁸ Ce motif du miroir infini, du reflet sans fin, renvoie à une crise du moi : Rod ne parvient plus à se reconnaître, à se construire une identité stable. Le monde extérieur n'est plus un cadre de stabilité mais un reflet mouvant de son trouble intérieur.

Ainsi, en croisant "le faire" (gestes figés, déplacements vides, errance mentale) et "le dire" (discours intérieurs, cris, monologues), Mohammed Dib peint des figures masculines fragiles, douloureusement humaines, dont le pathétique provient du déséquilibre constant entre ce qu'ils veulent faire et ce qu'ils arrivent à dire. Ce déséquilibre rend leur conscience touchante et tragique, car il révèle l'impossibilité du lien, l'échec de la parole, et la solitude absolue du sujet face à lui-même.

3. Le mutisme : une forme extrême du silence

En psychanalyse, le silence n'est jamais une simple absence de parole : il est au contraire une forme de langage à part entière, révélatrice de conflits psychiques profonds. Jacques Lacan affirme que « *le silence est arrêt et scansion ; alors seulement l'équivoque fait jaillir des significations inouïes* »³⁹, soulignant que le silence marque souvent une rupture signifiante, un moment où le sujet dit sans parler. Patricia Dahan ajoute que « *le silence ne s'oppose pas à la parole : il en fait partie. Il la ponctue, il l'oriente, il la révèle* »⁴⁰, ce qui montre que le silence est porteur de sens et agit comme une forme de communication non verbale. Le mutisme, quant à lui, est une forme extrême de ce silence : il désigne un refus ou une impossibilité de parler, souvent causé par un traumatisme psychique. Selon Freud, le mutisme peut être interprété comme un symptôme de la pulsion de mort, une manifestation du « silence du ça », c'est-à-dire d'une force qui pousse à l'extinction, à la disparition du lien.

Dans les trois récits qui composent la première séquence du recueil *Comme un bruit d'abeilles*, Mohammed Dib met en scène trois femmes silencieuses, absentes ou muettes, qui deviennent à chaque fois des figures de l'énigme, de la douleur impénétrable. De ce point de vue, les femmes dans le recueil apparaissent comme les porteuses d'un discours muet, d'une vérité qui ne se dit pas avec des mots. Face à elles, les hommes parlent, agissent, cherchent à

³⁸ Ibid. p.85

³⁹ <https://www.freud-lacan.com/produit/la-revue-lacanienne-n3-le-silence-en-psychanalyse/> (Consulter le 18/04/2025)

⁴⁰ Patricia Dahan, *Revue Champ lacanien*, 2011/2, n°10, p. 107

comprendre, mais ils se heurtent à une forme d'énigme, à quelque chose qui leur échappe. La femme devient alors une figure de l'inconscient masculin : ce qui trouble, ce qui résiste, ce qui ne rentre pas dans l'ordre rationnel du discours. Leur mutisme révèle non seulement leur propre souffrance ou leur enfermement, mais aussi le désarroi des hommes, confrontés à une altérité qu'ils ne peuvent ni maîtriser ni sauver.

Le mutisme de Nina traverse tout le recueil *Le sourire de l'icône*, mais il s'intensifie à mesure que l'œuvre progresse, traduisant un glissement du pathétique au tragique. Dans la deuxième partie du récit, déjà, le narrateur ressent les effets de cette absence de parole : « *Ce mutisme, ce quant-à-soi affectés par Nina* »⁴¹. Le silence devient ici un trait caractéristique de la relation, une forme de retrait intérieur qui empêche toute communication véritable. Nina ne se contente pas de ne pas parler : elle s'enferme dans une posture figée, presque inaccessible. Ce mutisme s'aggrave dans *Le sourire de l'icône* (Quatrième fin), où elle apparaît comme totalement désincarnée, vidée de toute parole. Rassek constate : « *Assise de l'autre côté de la table, Nina, aussi acculée que je l'ai été, répand son mutisme.* »⁴² Ce silence n'est plus seulement individuel : il devient une atmosphère, une présence pesante qui affecte l'environnement. Le mot « répand » suggère un contagion du mutisme, comme si Nina devenait un vecteur de vide, de dissolution du langage. Elle n'est plus un personnage agissant, mais une figure de l'absence, un symbole figé d'une douleur irréprésentable. Son mutisme traduit ainsi l'échec de toute tentative de lien, et confirme que la parole, chez Dib, est souvent impossible ou vaine face au traumatisme.

Dans *La figure sous le voile noir*, la femme voilée pousse ce retrait encore plus loin. Le silence de la femme voilée n'est pas un simple mutisme passif. Il est l'expression d'un traumatisme profond, lié à une perte impossible à surmonter. En répétant inlassablement « *Mon fils, mon fils...* »⁴³, Elle se fige dans un deuil non résolu, un chagrin figé dans le temps. Elle revit sans fin une scène absente, comme bloquée dans une mémoire douloureuse. Freud appelle cela un deuil pathologique, c'est-à-dire un deuil qui ne devient jamais un souvenir accepté, mais qui s'installe dans l'inconscient comme une fixation. Comme l'écrit Freud : « *L'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et enjoint de retirer toute la libido attachée à cet objet.[...] Dans le deuil, le respect de la réalité prévaut.* »⁴⁴ Dans la mélancolie, au contraire,

⁴¹ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Michel Albin, Paris, 2001, p.116.

⁴² Ibid. p. 272

⁴³ Ibid. p.41-42

⁴⁴ Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, dans *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, p.153- 154.

ce retrait ne s'accomplit pas : l'objet perdu est introjecter dans le moi, et la douleur devient une structure intérieure. Ce silence devient donc un symptôme de refus : refus de parler, de vivre, de se projeter. Elle se retire du monde, enfermée dans sa douleur. Le narrateur le remarque lui-même : « *Sous son masque, isolée du monde [...], l'inconnue se réfugie en plus dans un mutisme en apparence sans appel.* »⁴⁵. Ce silence, loin d'être un simple retrait, devient une posture figée, presque sacrée, une façon d'exister uniquement par la perte. Elle ne parle plus : elle témoigne du deuil par sa seule présence muette.

Dans la nouvelle *Néa*, le mutisme du personnage féminin est au cœur de sa construction. Dès le début, elle se distingue par une absence de parole volontaire, qui installe un climat de malaise. Le narrateur le remarque : « *Elle ne prononçait mot. Une attitude qu'elle avait eu rudement raison d'observer tout au long de cet interminable repas.* »⁴⁶ Ce silence devient rapidement le marqueur de son altérité, une façon d'échapper à toute tentative de dialogue ou de reconnaissance. Plus encore, Néa refuse son identité, ou du moins ne la confirme pas : « *Elle, et c'est le meilleur, du diable si elle a cillé ou élevé une objection. [...] Elle ne le dédiait, ce sourire, à personne ou peut-être alors à son double : Néa, en retrait.* »⁴⁷ Elle se dédouble, devient insaisissable, échappe au narrateur par son silence, par son retrait. Le malaise s'accroît lorsqu'il précise : « *Ce que je retire de cet échange [...] une impression mortifiante de censure. Que je ne profère surtout pas le nom de Néa, ne m'adresse pas à elle [...]* »⁴⁸ Le nom devient tabou, la parole impossible. Le silence est alors imposé, presque sacré, comme un mur qui sépare définitivement les êtres. Enfin, la dernière scène confirme cette rupture définitive : « *La parole n'a plus passé entre nous et alors, bien, je m'enfonce dans la nuit ainsi que, tantôt, le drôle de pistolet au cigare.* »⁴⁹ La fin du récit s'enfonce dans l'obscurité du silence, dans une absence de mot définitive. Néa ne répondra jamais. Elle est une figure féminine figée, inatteignable, comme Nina ou la femme voilée. Son mutisme est total, non pas vide, mais plein d'une souffrance ou d'une fuite intérieure.

Ce silence rend ces personnages touchants et pathétiques, parce qu'on sent qu'elles souffrent, mais qu'elles n'ont aucun moyen d'exprimer ce qu'elles vivent. Leur silence devient plus fort qu'un discours : il montre à quel point elles sont seules, coupées du monde ou enfermées dans leur douleur. Ce silence féminin, à la fois douloureux et mystérieux, nourrit le

⁴⁵ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Michel Albin, Paris, 2001, p.42.

⁴⁶ Ibid. p. 74

⁴⁷ Ibid. p. 68

⁴⁸ Ibid. p. 70

⁴⁹ Ibid. p. 84

pathétique, mais glisse aussi vers le tragique, car il souligne une fracture profonde entre les êtres, une impossibilité de se dire et de se rejoindre.

4. La femme comme anima inaccessible :

Chez Carl Gustave Jung, l'anima est la représentation inconsciente du féminin dans la psyché de l'homme. Il écrit que :

« Celle-ci représente la partie féminine de la psyché qui correspond aux gènes féminins que tout homme porte en lui dans son corps, et aussi, sur le plan cosmique, à la femme primordiale, à "l'âme du monde." Dans l'enfance l'image de l'anima et celle de la mère sont confondues, ce qui explique le penchant secret à l'inceste décrit sous le nom de complexe d'Edipe. Pour Jung la rencontre avec l'archétype de l'anima est une phase capitale de l'évolution.[...]»⁵⁰

D'après Jung, les archétypes sont des formes symboliques universelles qui structurent l'inconscient collectif. Donc, les femmes silencieuse (Nina, La Femme voilée et Née) peuvent être conçues comme des projections de l'anima créé par l'inconscient des Hommes. Elle incarne une force obscure, inaccessible, qui trouble l'homme et remonte leurs souffrances inconscientes.

« Dis-toi que tu le peux, matiouchka. Avant qu'il ne soit trop tard. Regarde et, avec les mêmes yeux, écoute. Vois, écoute, non pas là-bas, tout là-bas, dans le passé. [...]. Entends ce que je dis. »⁵¹

Le personnage masculin s'adresse à Nina en l'appelant « matiouchka », mot russe « МАТУШКА » affectueux qui signifie « petite mère ». Ce terme, à forte charge symbolique, traduit l'attachement profond, quasi infantile, qu'il entretient envers cette figure féminine. Nina n'est plus une femme réelle, mais une projection intérieure, une mère spirituelle, mythique. Elle incarne ce que Jung nomme l'anima, soit la part féminine de l'inconscient masculin.

Or, cette anima chez Dib est inaccessible, figée, muette. L'homme ne peut la rejoindre, il la supplie : « vois, écoute », mais elle ne répond pas. Cela provoque une douleur psychique intense, une errance intérieure. L'utilisation de ce mot "matiouchka" renforce le pathétique de

⁵⁰ Les archétypes psychosociaux. De la sémiologie à l'herméneutique. Interprétation symbolique par la méthode d'amplification de Carl Gustav Jung de quelques récits médiatiques. Joël Saucin, Bruxelles 2012. p. 139.

⁵¹ ⁵¹ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Michel Albin, Paris, 2001, p.15.

la scène : l'homme veut sauver, veut aimer, veut réparer et comprendre, ou atteindre quelque chose de plus profond. Mais il ne fait que parler à une image qui ne peut pas répondre.

Comme dans *Nedjma* de Kateb Yacine : incarne une figure épique et mythique, associée à la terre, à l'Histoire, au désir collectif. Elle est un astre que nul ne peut atteindre. Dans le roman, Kateb écrit qu'elle était la plus belle, la plus silencieuse, la plus inaccessible Nedjma est intouchable, sacralisée, femme-astre — elle incarne une idée plus qu'un être. Chez Dib, la femme est aussi inaccessible, mais d'un point de vue psychique et tragique. Elle est silencieuse, figée, irréelle, comme absente au monde. Elle n'incarne pas un idéal collectif, mais une faille intérieure, une anima inassimilable. Dans *Comme un bruit d'abeilles*, *Nina*, la femme voilée ou *Néa*, ne sont ni héroïques ni glorifiées : elles sont fantomatiques, muettes, parfois mortes. Elles symbolisent une souffrance intime et un désir qui ne peut s'accomplir.

Cette mise en regard permet de mieux comprendre le pathétique chez Dib : la femme ne symbolise pas une promesse, mais un refus, un vide, une douleur non partagée. Là où Nedjma suscite la lutte et l'admiration, Nina, la femme voilée ou Néa provoquent le désarroi, l'angoisse et l'effondrement intérieur. C'est cette absence de réponse qui inscrit le récit de Dib dans une logique tragique dès son ouverture.

5. Ressemblance psychologique des personnages

Tableau 1 : Ressemblances entre les hommes (première partie)

Caractéristique	Rassek	Hamad Celaadji	Rod Runner
Hanté par une femme qui à perdu la raison	Obsession pour Nina, qui semble absente et figée dans un passé inaccessible.	Hanté par la femme voilée qui attend son fils mort, semble figée dans son deuil.	Hanté par Néa, dont l'identité est floue et qui semble irréelle.
Tentative de compréhension et d'aide	Essaye de ramener Nina à la réalité, mais se heurte à son mutisme et à son silence.	Tente de convaincre la femme d'accepter la réalité, mais elle reste figée dans sa douleur.	Veut retrouver Néa et comprendre son mystère mais elle lui échappe constamment.
Incapacité à comprendre pleinement la femme	Désemparé face au silence et au regard vide de Nina.	Déstabilisé par l'obsession et du regard de la femme voilée.	Perdu dans son enquête sur Néa et ne comprend pas pourquoi elle change d'identité.

Trouble identitaire	Ne sait plus où se situer entre réalité et illusion.	Son optimisme s'effondre face à l'absurdité de la situation.	Se perd dans sa propre quête ne sachant plus qui il est.
Confrontation avec une présence fantomatique	Nina devient une image vide un souvenir figé.	La femme voilée n'existe que dans son deuil, elle n'interagit plus avec le monde.	Néa est une illusion mouvante, une identité flottante.

Tableau 2 : Ressemblances entre les femmes (première partie)

Caractéristique	Nina	La Femme Voilée	Néa
Présence Fantomatique	Absente mentalement indifférente à la réalité.	Fixée dans son deuil, répète inlassablement les mêmes mots.	Insaisissable, une ombre qui se dérobe sans cesse.
 Icône figée, vide de sens	Regard vide et détaché, comme si elle était déjà ailleurs.	Son voile noir la coupe du monde elle devient une statue du chagrin.	Semble à la fois présente et absente comme une illusion vivante.
Perte de la raison	Plongée dans une sorte de stupeur ou plus rien ne l'atteint.	Convaincue que son fils va revenir malgré la réalité.	Son existence semble irréaliste, elle ne laisse aucune prise.
Enfermement dans un monde intérieur inaccessible	Bloquée dans un passé qui n'existe plus.	Refuse la réalité et s'accroche à une illusion.	Aucune émotion visible, aucun ancrage clair dans la réalité.
Incommunicabilité totale	Ne répond pas à Rassek, ne manifeste aucune réaction.	Ne dialogue pas vraiment, elle récite son attente.	Se fond dans l'ombre, refusant toute explication.

D'après le tableau ci-dessus, nous pouvons constater que Les hommes de la première partie de sont en quête de compréhension et d'explication face à des figures féminines qui leur échappent. Ils tentent d'aider ces femmes mais se heurtent à un mur d'indifférence ou de folie, ce qui les trouble profondément et remet en cause leur propre équilibre psychologique. Les femmes, quant à elles, sont des présences fantomatiques, réduites à des icônes vides et figées, enfermées dans un monde intérieur inaccessible. Elles ne répondent pas aux appels des hommes et semblent appartenir à un autre plan de réalité, devenant ainsi des figures tragiques de l'absence et de l'incommunicabilité. Elles sont les incarnations de la mémoire du refus du réel et de la perte de Soi.

Deuxième partie : basculement vers le tragique

La deuxième partie du recueil *Le sourire de l'icône* marque une transition fondamentale : Après avoir exploré les figures de l'errance psychique et du déséquilibre intérieur dans la première partie du recueil, Mohammed Dib intensifie la tension narrative et existentielle en plongeant ses personnages dans un univers où la violence extérieure devient omniprésente. Cette deuxième partie marque une rupture : la souffrance n'est plus seulement intime ou intérieure, elle est provoquée par un monde en guerre, dominé par le chaos et l'effondrement des repères. Face à cette brutalité diffuse mais continue, les personnages passent progressivement du pathétique (exprimant une douleur humaine encore partageable) au tragique, où toute issue semble définitivement perdue. C'est ce glissement que cette partie propose d'analyser, à travers l'étude des trois récits qui la composent (*Le sourire de l'icône*, *Le ciel sur la tête*, *Rosée de sang*).

1. La confrontation avec la violence

La violence dans la littérature ne se réduit pas à un fait social ou historique : elle est bien plus qu'un simple événement. Dans une perspective tragique, elle agit comme un révélateur de la dislocation du monde, de la perte des repères et de l'effondrement de la rationalité. Selon Jean-Pierre Vernant, « *le tragique naît de cette contradiction interne au monde humain, de ce déchirement, de cette opposition de valeurs incompatibles.* »⁵². Ce type de violence, que l'on peut appeler violence tragique, ne réside pas uniquement dans le sang ou les morts : elle est aussi celle de l'écroulement du sens, de la parole impuissante, du monde devenu incohérent. L'expérience tragique commence donc lorsque les personnages perdent toute maîtrise de leur destin, et que les lois symboliques — celles qui structuraient leur monde — cessent d'exister.

Aux côtés de cette approche tragique, la violence peut aussi être définie de manière plus humaine et existentielle. Elle ne prend pas toujours la forme d'un coup ou d'un meurtre : elle peut être silencieuse, invisible, insidieuse. Simone Weil en donne une définition saisissante dans *L'Iliade ou le poème de la force* : « *La violence est ce qui transforme en chose quiconque lui est soumis* »⁵³. La violence déshumanise, humilie, efface l'individu. Elle transforme le sujet en objet, et la vie en simple survie. Cette expérience révèle une réalité fondamentale : la fragilité

⁵² Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1972, p32.

⁵³ Simone Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, dans la *Source grecque*, Paris, Gallimard, 1953, p. 5.

de la condition humaine. Comme le montre Paul Ricœur, le tragique se manifeste lorsque l'homme est confronté à un mal qu'il ne peut éviter : « *L'homme est responsable sans être coupable, victime d'un mal qu'il n'a pas voulu, mais auquel il ne peut échapper* »⁵⁴. Être fragile, ce n'est pas être faible, mais être exposé : vulnérable à la douleur, à l'abandon, à la violence des autres. Dans les récits de guerre, cette fragilité devient totale. La mort y est omniprésente : elle rôde, elle menace, elle hante les gestes quotidiens. Georges Bataille, dans *L'expérience intérieure*, suggère que ce n'est pas tant l'idée de la mort qui effraie, mais sa présence continue, inéluctable. Pourtant, cette peur ne reste pas toujours muette. Face à l'écrasement, certains personnages se dressent, parlent ou agissent pour ne pas être effacés. C'est dans ce moment de rupture que le pathétique — la plainte, la douleur visible — glisse vers le tragique : lorsque l'individu, au bord de l'effondrement, choisit de résister, fût-ce au prix de sa vie. Ce basculement innerve tout le recueil *Le sourire de l'icône*, notamment dans *Rosée de sang*, où la violence pousse la jeune femme à agir pour survivre, transformant sa douleur en destin.

Un jour avant la fin des temps : la parole brisée face à un monde opaque Dans cette nouvelle, la violence est d'abord suggestive : elle s'exprime à travers l'ambiance d'un quartier vidé, les soupçons qui pèsent sur les voisins disparus, les tanks qui traversent les rues sans explication. Le personnage de Rassek oscille entre dérision et effroi : « *Puis la chose insensée qui n'est pas censée se produire, pas censée y trouver place, est là. Du genre catastrophe. Et le temps d'y prendre garde, vous voyez ce monde jonché de morts.* »⁵⁵ Ici, la catastrophe n'est pas montrée directement, mais intériorisée. Elle devient une forme de conscience tragique : celle de vivre dans un monde qui ne prévient plus, qui frappe sans logique. De plus, la langue elle-même est affectée par ce chaos. Le discours de Rassek se fragmente, devient répétitif, déraille : « *Le monde, vous le regardez, il vous paraît plein... Puis la chose imprévisible...* »⁵⁶ L'effet tragique naît de cette parole impuissante, incapable de maîtriser ou même de décrire ce qui se passe. Comme l'écrit Steiner, le langage perd sa capacité à redonner forme au monde. C'est ici la violence du non-sens qui prévaut.

Le ciel sur la tête : une guerre civile invisible mais totale Dans *Le ciel sur la tête*, la violence n'est plus seulement latente : elle est omniprésente et intériorisée. Le personnage de Fodeil est hanté par les morts qu'il transporte en lui : « *Des spectres qui me harcèlent, des échos du passé assourdissant le présent. Morts qui désertent leurs tombes pour venir jouer avec nous, les*

⁵⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 334.

⁵⁵ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, Paris, 2001, p. 112.

⁵⁶ Ibid. p.112

vivants. »⁵⁷ La frontière entre vivants et morts s'effondre, signe de l'irruption tragique dans le réel. Comme le note Vernant, le tragique surgit quand les catégories fondamentales – vie et mort, juste et injuste – deviennent inopérantes. La violence est aussi sociale et politique : elle devient « fête nationale » dans l'ironie noire du texte : « *Une fête. Et populaire comme il se doit pour une fête nationale. [...] Première diva à se produire : la mort ; dernière à tomber le masque et frapper, saigner, effacer.* »⁵⁸ On assiste ici à une normalisation du carnage, où la vie humaine n'a plus de valeur. C'est la dissolution du sens moral, caractéristique du chaos tragique.

Rosée de sang : la barbarie nue et le corps supplicié C'est dans cette nouvel que la violence devient la plus explicite, la plus physique. La jeune fille, victime d'un groupe terroriste, se rebelle contre son bourreau. Le récit est saturé de sang, de corps mutilés, de pulsions de mort : « *Elle lui tira une autre rafale en travers des tibias. La neige s'emperla d'une rosée de sang.* »⁵⁹ La beauté du paysage enneigé contraste cruellement avec la violence des actes. On est ici dans une esthétique tragique, où la beauté devient insoutenable car contaminée par l'horreur. La violence se transmet aussi par le langage religieux perverti, utilisé par le terroriste l'émir : « *Louange à Allah qui nous a préférés à beaucoup de ses serviteurs croyants.* »⁶⁰. Mais face à celui qui l'a réduite au silence et à l'humiliation, la jeune fille reprend la parole dans un geste d'une violence tragique. Elle renverse l'ordre établi par l'émir, non seulement par le meurtre, mais surtout par les mots : « *Profanateur de la parole divine !* »⁶¹, dit-elle, avant de le ridiculiser : « *Vas-y, fais dans ton froc, ça sera ta prière.* »⁶² Ces paroles brutales ne sont pas de simples insultes : elles traduisent une révolte vitale, où la victime devient actrice de son propre destin. Le tragique éclate dans cette rupture, où la parole devient arme de jugement et de justice sauvage.

Ces trois récits mettent en scène une montée progressive du chaos, où la violence agit comme révélateur du tragique. La parole se délite, les repères s'effondrent, les personnages sont précipités dans un monde où ni la logique, ni la morale, ni la mémoire ne peuvent les sauver. La définition théorique de la violence tragique, comme perte du sens et désintégration du réel, trouve ici une traduction narrative puissante. La violence devient un bruit sourd qui déstabilise

⁵⁷ Ibid. P.127.

⁵⁸ Ibid. P.130.

⁵⁹ Ibid. P.151.

⁶⁰ Ibid. P.154.

⁶¹ Ibid. P.158.

⁶² Ibid. p.155.

tout : les certitudes, les croyances, l'ordre du monde. Alors Mohammed Dib fait de la violence non un effet de style, mais le moteur même de la bascule pathétique vers le tragique.

2. Une parole féminine au cœur du basculement tragique

Dans *Rosée de sang*, Mohammed Dib donne voix à une femme qui traverse les ruines du monde, au milieu de la guerre et du silence. Sa parole, d'apparence simple, incarne pourtant un acte puissant et tragique : elle parle pour survivre, pour résister, pour ne pas être effacée. Comme Shahrāzādah dans *Les Mille et Une Nuits*, qui raconte chaque nuit pour retarder la mort, la femme de Dib parle non pour distraire, mais pour témoigner, pour dire qu'elle a vu, qu'elle a souffert, et qu'elle continue d'exister malgré tout. Elle ne se contente plus d'être une victime silencieuse : elle devient une actrice tragique du monde.

Cette figure résonne fortement avec la réalité historique des femmes algériennes pendant la décennie noire, période marquée par une violence extrême. Alors que le viol, le silence, et la peur étaient utilisés comme armes de guerre, certaines femmes ont refusé l'effacement. À travers la littérature, les témoignages ou l'engagement quotidien, elles ont résisté, souvent au péril de leur vie. Comme l'écrit Isabelle Charpentier : « *Écrire pour rester en vie* »⁶³. La parole féminine devient alors une forme de survie, un acte de mémoire, un cri dans le vide. C'est un geste tragique, car parler dans un monde qui veut vous réduire au silence est un acte de courage extrême — parfois même une forme de sacrifice.

Dans une scène marquante de *Rosée de sang*, un homme et une femme escaladent une montagne dans la neige, rescapés, anonymes, presque fantomatiques. Ils symbolisent cette humanité broyée, mais encore debout. Dib brouille volontairement les genres : « *un homme, une femme, autant dire* »⁶⁴. L'effort est le même, la douleur est partagée, la survie est commune. Cette marche silencieuse devient une image de la condition humaine en temps de guerre, où l'homme et la femme luttent à égalité contre l'effacement. Mais Dib va plus loin : il montre aussi que la femme peut tuer, non par vengeance, mais pour vivre : « *Elle lui expédia une courte rafale dans les pieds. [...] Elle lui tira une autre rafale en travers des tibias. La neige s'emperla d'une rosée de sang.* »⁶⁵. Cet acte, dépouillé de toute glorification, atteint le cœur du tragique : quand la vie passe par la mort de l'autre, quand la parole ne suffit plus, quand il faut agir malgré soi.

La femme de *Rosée de sang* est donc bien plus qu'un personnage. Elle est la mémoire des mortes, la voix des disparues, le cri silencieux de toutes celles qu'on a voulu faire taire. Elle

⁶³Isabelle Charpentier, *Littérature féminine et violences de genre pendant la décennie noire en Algérie*, Awal. Cahiers d'études berbères, 2021, p. 130.

⁶⁴Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Paris, Albin Michel, 2001. p. 148.

⁶⁵Ibid. P.151.

incarne une parole tragique, lucide, et nécessaire — une parole qui continue de grimper la montagne, même dans le froid, même dans la peur.

Par son personnage féminin, Rosée de sang fait entendre une voix de femme à la fois fragile et puissante, lucide et active, qui traverse la parole, la douleur, l'action. Elle incarne la femme algérienne de la décennie noire : opprimée mais debout, silencieuse mais agissante, victime mais résistante. Son dernier acte – prendre la vie pour préserver la sienne – est le sommet du tragique : le basculement irréversible d'une humanité qui refuse de mourir sans se battre.

3. Ressemblance et différence psychologique des personnages

Tableau 3 : Ressemblances (deuxième partie)

Caractéristique	Rassek	Fodeil	Jeune femme
Hanté par le passé	Obsédé par Nina, incapable d'évoluer.	Poursuivi par les spectres de la guerre et de sa famille.	Traumatisée par les violences subies.
Cherche un sens à leur existence	Parle sans cesse pour combler le vide de son esprit.	Dialogue avec Bab'Ammar pour tenter de comprendre le monde.	Son acte de vengeance est une tentative de se libérer.
Enfermés dans un monde oppressant	Pris au piège d'une boucle mentale et d'une ville désertée.	Submergé par la violence et l'absurdité du présent.	Coincée dans un univers de Barbarie où elle doit survivre.
Passent du Pathétique au Tragique	Commence par errer dans ses pensées, puis réalise l'horreur du monde.	Cherche un sens, mais comprend qu'il n'y en a pas.	De victime, elle devient bourreau sans vraie délivrance.
Sont témoin de la destruction et du chaos	La ville s'effondre autour de lui, les chars passent, il est impuissant.	La guerre civile ravage son pays et le hante.	Elle assiste aux pires horreurs et finit par y participer.

Tableau 4 : Différences

	Rassek	Fodeil	Jeune femme
Relation au groupe social	Isolé avec Nina, incapable de se connecter aux autres.	Dialogue avec Bab'Ammar mais ne trouve pas de réponse.	Enfermée dans un groupe violent elle finit par s'opposer à lui.

Rapport au passé	Prisonnier de son obsession pour Nina.	Tourmenté par son héritage et l'histoire de son pays.	Veut briser la domination de son ravisseur et se venger.
Type de Tragédie	Existentielle : se perd dans sa propre folie.	Philosophique : il cherche un sens à l'absurde.	Physique : elle est plongée dans un monde de guerre et de mort.
Evolution	Commence par être confus et finit par être totalement perdu.	Part en quête de réponse et finit par accepter l'absence de sens.	Passe de victime à celui de vengeresse, mais reste condamné et marqué par la violence.

D'après le tableau ci-dessus, nous pouvons constater que Les trois personnages sont hantés par le passé et cherchent un sens à leur existence, mais leur évolution diffère. À travers ces trois récits, Mohammed Dib compose une fresque de la souffrance humaine en temps de guerre, où chaque personnage incarne une facette de la déchéance et de la résistance. Si tous sont confrontés à une violence extérieure — guerre, attentats, oppression — leur réaction face à cette violence trace des trajectoires distinctes. Rassek, enfermé dans sa folie, et Fodeil, prisonnier d'une impasse existentielle, restent dans une forme de pathétique : leur douleur est encore humaine, exprimable, mais sans issue réelle. En revanche, Rosée de sang opère un basculement décisif : la jeune fille ne subit plus la violence, elle y répond. Par son geste radical, elle brise le silence et accède à une dimension tragique, où l'acte devient la seule manière d'exister. Ce passage du pathétique au tragique est central : il marque le moment où la plainte ne suffit plus, où le monde ne peut plus être réparé, et où la douleur devient destin.

Chapitre 3:

La montée en tension vers le tragique

Première partie : L'aboutissement tragique des personnages

Dans le deuxième chapitre, dans les nouvelles *Le sourire de l'icône*, *Le prophète* et *Karma*, les personnages sont déchirés entre deux désirs, deux volontés, deux devoirs. Nous allons analysés ici leurs choix, leurs tensions internes, leur humanité. Une fois que les conflits sont exposés, nous montrons que leurs efforts, leurs désirs ou leur lucidité, les personnages n'échappent pas à un destin inéluctable. C'est la fatalité qui verrouille l'action et transforme le pathétique en tragique.

1. Le dilemme moral des personnages

Le conflit tragique naît lorsque deux volontés incompatibles dont le choix de l'une exclue l'autre s'affrontent au sein d'un même personnage ou entre des personnages, plaçant le héros dans une impasse. Dans la tradition classique, Corneille incarne ce dilemme tragique à travers ce qu'on nomme le dilemme cornélien : l'opposition entre deux devoirs également impérieux, comme l'honneur et l'amour dans *Le Cid*, où Rodrigue doit choisir entre l'honneur filial (venger son père) et son amour pour Chimène. Le tragique réside alors non dans la faute, mais dans l'impossibilité de concilier deux exigences également légitimes. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les récits de *Mohammed Dib*, où le dilemme n'est plus seulement moral, mais aussi métaphysique, social et intime. Dans *Le sourire de l'icône*, Mohammed Dib décline cette structure à travers des personnages modernes confrontés à la tension entre désir, lucidité et impuissance.

Dans *Le sourire de l'icône*, Rassek se trouve pris dans un dilemme tragique, écartelé entre sa volonté de sauver Nina et l'évidence de sa perte. Il est animé par un besoin irrépressible de renouer le lien, de comprendre cette femme désormais silencieuse et distante, dont il sent qu'elle lui échappe. Mais elle est plus que l'ombre d'elle-même : figée dans un état de délabrement mental et physique, elle semble absente au monde. Face à cette femme qu'il ne reconnaît plus vraiment, Rassek tente de l'éveiller, mais se heurte à son inertie : « *Elle s'est levée sur ma prière ; mais elle n'a fait, avec effort, que se lever.* »⁶⁶ Ce geste vide de vie souligne l'échec de sa tentative. Pris entre tendresse et amertume, il vacille : « *Elle n'a plus d'humain que l'apparence.* »⁶⁷ Le dilemme est cruel. Doit-il continuer à aimer et à rester auprès de cette femme qui n'est

⁶⁶ Ibid. P.171.

⁶⁷ Ibid. P.171.

plus que le vestige d'un passé révolu ? Peut-il encore se comporter en homme aimant face à une figure presque déshumanisée ? Cette tension entre fidélité et abandon, entre présence et fuite, place Rassek dans une impasse tragique. Son choix n'a pas de solution juste : aimer Nina revient à nier ce qu'elle est devenue, s'éloigner d'elle serait trahir ce qu'ils ont partagé. Ce dilemme, à la fois intime et philosophique, révèle la profondeur de sa détresse morale : il est confronté à la limite de ce que l'humain peut supporter au nom de l'amour et de la mémoire.

Le Prophète-béquillard est confronté à un dilemme tragique profond : faut-il continuer à parler quand on sait que personne n'écoute ? Il est porteur d'un message de vérité, mais il vit dans un monde sourd, violent et fermé, où la parole n'a plus de valeur. Il le sait, et pourtant, il ne peut pas se taire. Il affirme : Il le dit lui-même, avec lucidité :

« J'ai plus souvent que ça le sentiment de donner dans le discours alors qu'à côté vous vous préparez à mourir d'ennui. Mais non moins souvent j'ai le sentiment de cracher en l'air et que ça me retombe sur la gueule. »⁶⁸

Cette phrase exprime toute la tension du personnage : renoncer à parler serait renier sa mission, mais parler revient à se condamner à l'échec. Il sait que le désastre est déjà là, que « *le gril est allumé sous nos pieds* »⁶⁹, et que la société brûle dans l'indifférence. Mais il continue, malgré tout. Même son nom, le Prophète-béquillard, montre ce paradoxe : il est un prophète, donc porteur de sens, mais aussi un homme faible, boiteux, rejeté. Quand on lui demande : « *Et ton prophète, comment s'appelle-t-il ? Mahomet ? [...] C'est le Prophète-béquillard. Y sait, lui [...] Personne y peut le voir.* »⁷⁰, La réponse claque, Il est unique, mais personne ne peut vraiment le voir. C'est là toute sa tragédie : il est celui qui sait, mais que le monde refuse d'écouter. Il choisit donc de parler quand même, dans le vide, ce qui fait de lui une figure tragique moderne, lucide, isolée, mais fidèle à la vérité jusqu'au bout.

Enfin, dans Karma, Abed tente de préserver une humanité dans un monde qui se retire. Sa volonté est de rester debout, de garder un lien à la terre, au réel, malgré l'exode. Il plante un figuier, y voit un signe de persistance vitale : « *Je veux garder un visage humain.* »⁷¹ Mais tout autour de lui résiste : le désert avance, le silence règne, le monde s'efface. Même sa femme et ses enfants partent. Sa volonté de rester est une réponse à une force cosmique qui l'enveloppe. Il pressent sa fin dans une vision saisissante : « *Quelque soir, je porterai le masque de sable.* »⁷² Ici, c'est le temps lui-même, le vieillissement, la matière, qui s'oppose à lui. Le conflit

⁶⁸ Ibid. P.119.

⁶⁹ Ibid. P.220.

⁷⁰ Ibid. P.211.

⁷¹ Ibid. P.263.

⁷² Ibid. P. 264.

tragique est d'autant plus puissant que la résistance est noble, simple, humaine, mais impuissante.

Dans ces trois récits, le choc entre volonté et contre-volonté ne produit pas de résolution, mais un enfermement, une folie, un effacement progressif. Rassek, le Prophète et Abed sont des figures tragiques modernes : leurs combats intérieurs se heurtent à une réalité figée, déjà perdue. Et comme chez Corneille, mais sans salut possible, le tragique naît de leur grandeur dans la défaite.

2. La fatalité

La fatalité peut être définie comme une force supérieure, inéluctable, qui conditionne l'existence humaine et conduit les personnages tragiques vers un destin auquel ils ne peuvent échapper. Elle représente la dimension essentielle du tragique, en incarnant une loi impalpable qui dépasse la volonté humaine et rend vaine toute tentative de résistance.

Elle se manifeste par une nécessité implacable, parfois annoncée à l'avance (présages, prophéties), qui structure l'action dramatique et oriente le héros vers sa chute. Ainsi, la fatalité n'est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui doit arriver, souvent contre le désir du personnage.

Selon Jean-Pierre Vernant, la fatalité tragique est ce mécanisme mythique par lequel « *le héros tragique est celui qui, par ses actes, met en marche le mécanisme qui le conduira à sa perte* »⁷³. Elle opère dans un temps inversé, où le héros, tel Œdipe, découvre la vérité de son destin trop tard, dans une révélation douloureuse de sa condition. George Steiner parle à ce propos d'« *événement immobile* »⁷⁴, soulignant que la fatalité est ce qui ne peut être évité, même si l'on tente d'y échapper.

La fatalité révèle donc la solitude du héros, sa conscience tragique, et la chute irréversible des repères humains. En ce sens, elle est « la preuve même du tragique », car elle détruit les illusions de maîtrise, d'ordre ou de salut, en confrontant le personnage — et le lecteur — à la finitude de toute chose.

Dans *Le sourire de l'icône*, Mohammed Dib transpose la fatalité tragique dans un monde moderne, fragmenté, sans dieux, sans forces écrasantes. Rassek, le Prophète-béquillard et Abed sont tous les trois confrontés à une fatalité insaisissable qui les dépasse, qu'elle soit politique, sociale ou cosmique. Aucun d'eux ne subit la fatalité par ignorance : au contraire, c'est leur

⁷³ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, éd. La Découverte, 1972, p. 25.

⁷⁴ George Steiner, *La mort de la tragédie*, Gallimard, 1966, p. 21.

lucidité même qui les condamne, comme Œdipe découvrant, trop tard, qu'il a lui-même accompli ce qu'il voulait éviter.

Dans *Le sourire de l'icone*, Mohammed Dib déploie autour de Rassek une fatalité tragique sourde, insidieuse, qui ne relève ni d'un dieu, ni d'un oracle explicite, mais d'un monde devenu illisible. Rassek tente de comprendre sa propre chute, mais le passé lui échappe : « *les mêmes souvenirs [...] lui avaient été fatale [...] rien n'est demeuré en place* »⁷⁵. Autour de lui, tout a disparu : « *Où étaient passés les gens ? Âmes mortes évacuées ?* »⁷⁶, question qui marque un effondrement collectif, une désintégration du réel. Dans cette logique inexorable, Nina joue un rôle central : elle n'est pas seulement témoin, elle est la cause directe de son destin. C'est elle qui murmure aux infirmiers : « *J'ai tout fait pour le pousser jusqu'à la porte et que ça se passe sans témoins. [...] Faites gaffe, il est plus malin qu'il n'en a l'air* »⁷⁷ scellant ainsi sa trahison. Rassek voit le piège se refermer autour de lui, mais ne peut ni fuir, ni se défendre. Nina, devenue « *la Pythie irrévocable* »⁷⁸, incarne la parole perdue, l'énigme figée : elle n'annonce plus le destin, elle le prononce par son silence et son sourire final, glaçant. Lorsqu'il murmure : « *cette sphinge [...] elle sourit* »⁷⁹, Rassek reprend à son compte le destin œdipien : non pas celui du héros aveugle par punition, mais celui du lucide impuissant, qui devine sa chute mais ne peut l'éviter. Sa tentative de grandeur, de lucidité, vire à la dérision : « *N'est pas Œdipe qui veut. [...] Mais rêver, c'est comme pêter en plein orage.* »⁸⁰ Rassek n'est pas puni pour une faute, mais effacé pour avoir vu — et c'est là, chez Dib, le cœur de la fatalité tragique moderne : non une sanction, mais un effacement progressif, imposé par une trahison intime et une lucidité inutile.

Le personnage du Prophète-béquillard dans *Le Prophète* incarne une fatalité tragique moderne, née non d'un ordre divin mais d'un monde qui refuse d'écouter, de penser et de croire encore à une vérité profonde. Son surnom même — “Prophète-béquillard” — résume cette tension : il est porteur d'un message essentiel, comme le prophète antique, mais affaibli, boiteux, relégué à la marge. Il est à la fois visionnaire et invisible, lucide et impuissant. Son rôle n'est ni reconnu ni assumé par le monde, comme le dit Ticlou avec résignation : « *Son destin, comme qui dirait une fatalité...* »⁸¹, une formule qui exprime clairement que le sort du

⁷⁵Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, 2001, Paris. p. 169.

⁷⁶Ibid. P.176.

⁷⁷Ibid. P.181.

⁷⁸Ibid. P.169.

⁷⁹Ibid. P.182.

⁸⁰Ibid. P. 182-183.

⁸¹Ibid. P.194.

Prophète est scellé d'avance. Il ne changera rien. Il est condamné à l'échec, à l'effacement. Ce n'est pas qu'il est dans l'erreur, mais parce que sa parole dérange trop : « *Personne y peut le voir. Que les gens ils le voient, et ils vont dire après qui c'est lui, et ça, macache.* »⁸² Même son existence doit rester dissimulée, car le système, la société, le langage social ne peuvent plus tolérer une parole de vérité. Lorsqu'il affirme que « *Le grill est allumé sous nos pieds* »⁸³, il montre qu'il voit clairement la catastrophe en cours, mais que son avertissement reste inaudible. Sa lucidité est inutile, sa voix est étouffée, et pourtant, il continue à parler. C'est dans cette résistance éthique face à une fin certaine, dans cette parole sacrifiée mais persistante, que réside sa véritable grandeur tragique. Il est le prophète d'un monde qui a rejeté toute transcendance, toute mémoire, toute parole vivante. Sa fatalité est donc double : exclu du collectif, et voué à parler dans le vide. Et c'est précisément ce qui le rend profondément tragique — non parce qu'il meurt, mais parce qu'il continue à croire, à nommer, à transmettre dans un monde où plus rien ne veut entendre.

Dans *Karma*, la fatalité s'incarne dans une lente apocalypse, où le sable — figure du destin — avance, envahit, étouffe, jusqu'à faire disparaître tout repère humain. Dès l'aube du récit, le silence pesant alerte Abed : « *Tu veux écouter un peu ? [...] Justement : rien. On n'entend rien.* »⁸⁴ Ce rien n'est pas vide mais saturé d'une menace sourde. Le désert s'infiltré peu à peu, efface les rues, les voix, les odeurs. « *Le désert s'était installé à Tarifa, comme il y avait pris ses aises. Il est chez lui.* »⁸⁵ Il ne s'agit pas d'une catastrophe ponctuelle, mais d'une défaite lente, sans retour, qui transforme Tarifa en sarcophage vivant. Abed résiste, repousse l'idée de fuir. Quand il dit à sa femme Mahdya : « *Vous allez partir. — Et toi ? — Je reste* »⁸⁶, il choisit volontairement d'endosser son destin. Même l'espoir devient dérisoire : « *On ne peut lutter contre un ennemi qui dort [...] doux, têtu, mortel, il dort.* »⁸⁷ Le désert, cette force aveugle, poursuit son œuvre. Dans son dernier rêve, Abed affronte le Diable qui lui répond : « *Non, tu ne le sais pas. Et tu n'en sauras jamais rien.* »⁸⁸ L'homme est exclu du sens, et pourtant condamné à agir. Quand tout le monde part, Abed reste seul, fidèle à son figuier minuscule — dernier signe de vie — auquel il parle, qu'il arrose, qu'il contemple. Ce geste simple devient

⁸²Ibid. P.211.

⁸³Ibid. P.220.

⁸⁴Ibid. P.230.

⁸⁵Ibid. P.246.

⁸⁶Ibid. P.248.

⁸⁷Ibid. P.251.

⁸⁸Ibid. P.236.

sacré. Il dit : « *Je m'honore d'être son serviteur.* »⁸⁹ Et dans une vision d'avenir figé, il ajoute : « *Je garderai un visage humain. Et après, je m'allonge tout contre mon figuier.* »⁹⁰

Dans Karma, enfin, la fatalité prend la forme d'un effacement progressif du monde. Le sable envahit tout, la parole devient inutile, les gestes quotidiens se vident de sens. Abed comprend que le réel se dérobe, que la nature elle-même est devenue hostile.

Enfin, dans ces trois récits, la fatalité ne s'énonce plus comme volonté divine ou châtement moral, mais comme le symptôme d'un monde sans issue, d'un effondrement du langage, de la mémoire ou de la communauté. Chez Dib, les personnages sont lucides, habités par le désir de comprendre, de parler, de transmettre — mais ils échouent, car le monde ne les écoute plus. Le tragique naît alors du décalage entre la conscience de l'homme et l'absurdité du réel, et la fatalité devient la forme moderne de ce désespoir éclairé.

3. Ressemblance psychologiques des personnages

Tableau 5 : Ressemblances (troisième partie)

	Rassek	Le prophète-béquillard	Abed
Hanté par un monde en ruine	Perdu dans son passé, incapable de s'adapter au présent.	Margeur dans une cité chaotique, témoin d'un monde en ruine.	Face à un désert symbolisant un monde vide et silencieux.
Perte totale de repères	Ne sait plus distinguer le passé du présent.	Énonciateur d'une vérité sans destinataire, hors du temps.	Ne comprend pas pourquoi le monde autour de lui est devenu silencieux.
Confrontation avec une réalité incompréhensible	Nina est devenue une ombre, il ne peut plus communiquer avec elle.	Il parle, mais sa parole n'est plus entendue : tout dialogue est rompu.	Il est confronté à un univers désertique ou toute signification semble s'être dissoute.
Tragédie inévitable	Il est enfermé dans son obsession et ne pourra jamais s'en libérer.	Sa parole prophétique est ignorée, moquée ou trahi : il est emporté.	Il est contraint d'accepter que le silence du désert est une réponse à laquelle il ne peut échapper.

⁸⁹Ibid. P.261.

⁹⁰Ibid. P.263.

Tableau 6 : Différences

	Rassek	Le prophète-béquillard	Abed
Type de souffrance	Psychologique, enfermé dans son obsession pour Nina.	Social, exprimée par la violence et le rejet du système.	Métaphysique, confronté à un monde vidée de toute signification.
Rapport au groupe social	Isolé avec Nina, coupé du monde extérieur.	Marginalisé, en conflit avec la société qu'il tente d'interpeller.	Seul face à un environnement désertique en quête de compréhension.
Rapport au temps	Prisonnier du passé, incapable de vivre le présent.	Refus du futur, les jeunes ne cherchent qu'à détruire le présent.	Figé dans un présent immobile, ou le temps semble s'être arrêté.
Evolution	Reste enfermé dans son obsession sans échappatoire.	Délivré de force, il est réduit au silence : parole sacrifiée.	Comprend qu'il ne pourra jamais trouver de réponse et doit accepter l'absurde.

D'après le tableau, La troisième partie de *Le sourire de l'icône* est la plus tragique du roman. Elle ne laisse plus de place à l'espoir ou à la possibilité de changement. • Rassek est un homme piégé dans le passé, incapable de se libérer de ses souvenirs. • Le prophète béquillard parle, mais sa parole n'est plus entendue : tout dialogue est rompu. • Abed représente l'homme face au néant, confronté à une réalité qu'il ne peut ni comprendre ni changer. Alors que dans les parties précédentes les personnages tentaient encore de trouver un sens à leur existence, ici, ils sont confrontés à une vérité brutale : le monde est un vide auquel ils ne peuvent échapper. C'est ce qui marque l'aboutissement du passage du pathétique au tragique dans le roman.

Deuxième partie : le tragique accompli

Après l'errance intérieure et la montée vers le chaos, la dernière partie du recueil *Le sourire de l'icône* marque le tragique accompli chez Mohammed Dib. Ici, les personnages ne sont plus seulement en souffrance ou en conflit : ils évoluent dans un monde entièrement effondré, où le langage, l'action et la mémoire ont perdu leur fonction. Il ne reste que des fragments

d'humanité, des voix isolées, des gestes vides. Le tragique atteint son point ultime : l'être ne sait plus ce qu'il cherche, ni même s'il cherche encore.

1. Le manque comme moteur tragique :

Ce basculement tragique est lié à une force, qui anime les différents personnages, présente dès le début qui traverse tout le recueil : le manque. Chez Jean-Paul Sartre, le manque n'est pas une simple privation, ni un défaut passager : il est ontologique. L'homme, en tant qu'être-pour-soi, se définit par le fait qu'il n'est pas ce qu'il est et est ce qu'il n'est pas. Il existe toujours à distance de lui-même, tendu vers un être qu'il ne peut jamais tout à fait atteindre. Le manque est ainsi ce qui creuse la conscience, ce qui la rend mouvante, ouverte, mais aussi fondamentalement incomplète. C'est de ce vide intérieur que naît le désir : non pas pour combler le manque une fois pour toutes, mais pour tenter sans cesse d'échapper à l'insatisfaction.

Le manque désigne une absence constitutive, une béance intérieure qui structure l'être tout en le fragilisant. Il ne s'agit pas simplement d'un besoin matériel ou ponctuel, mais d'un vide existentiel, souvent inconscient, qui travaille le sujet de l'intérieur. En psychanalyse, Lacan insiste sur le fait que le manque est à l'origine du désir, mais aussi de l'identité même du sujet, en tant qu'être inachevé, toujours en quête d'un objet ou d'un sens qui lui échappe. Ce manque ne se comble jamais : il se déplace, se transforme, devient moteur ou bien abîme.

C'est ce manque – de l'autre, de sens, d'amour, de repères – qui poussaient les personnages à parler, à rêver, à errer à chercher à comprendre. Le manque est le moteur de la quête, mais chez Dib, cette quête est vouée à l'échec, car le monde ne répond plus.

Dans la fin ce manque atteint son point d'aboutissement. Le personnage Rassek au lieu de combler ce manque et comprendre sa quête de soi, se trouve dépossédé de lui même. Dib transforme ce manque en principe tragique ultime : ce qui, auparavant poussait à parler devient ce qui empêche d'agir, ce qui animait devient ce qui consume. Le désir, loin de mobiliser le personnage, le consume de l'intérieure.

Pour combler ce manque, Rassek parle à une énigme, une icône figée. Il ne s'adresse plus à une femme vivante, mais à une image, un rêve. Il rêve pour combler un vide, un manque, un désir devenu inaccessible. Le lien entre lui et Nina est alors reconfiguré : elle est mère et épouse à la fois, objet de désir et source de condamnation. « *Moi son enfant et moi son mari qu'elle*

*ne songe, la criminelle, qu'à faire passer par la porte noire ? »*⁹¹ L'expression « porte noire » renvoie à la mort, à l'inconscient, à l'oubli. Cette phrase condense la confusion tragique du lien : le langage ne relie plus, il enferme. Le désir n'ouvre plus vers l'autre, il accuse. Rassek n'est plus dans la réalité : il évolue dans un espace mental tragique, où l'amour devient culpabilité, où la quête de sens devient châtiment.

Ce basculement intérieur s'accompagne d'une conscience lucide et destructrice : « *Moi qui n'ignore rien. Moi qui me vois déjà errer, les yeux arrachés.* »⁹². C'est ici l'écho direct du mythe d'Œdipe : le savoir tragique, qui n'éclaire pas, mais aveugle. Rassek anticipe sa propre fin. Ce n'est pas une prophétie extérieure qui l'accable : c'est l'intérieur qui s'effondre, la conscience lucide de l'échec absolu.

Dib renverse ici le schéma antique de la tragédie: « *Le malheur aura projeté son ombre bien avant que, masqué, il n'ait commencé à chercher la direction de Thèbes...* »⁹³ le malheur ne naît pas d'une faute, il est déjà là, diffus, antérieur même à la quête. Le héros tragique moderne ne tombe pas, il est déjà marqué par l'impossibilité d'échapper au vide. Et pourtant, Dib inscrit Rassek dans la filiation d'Œdipe, en évoquant la triple faute mythique : « *à l'heure où Œdipe a tué son père, et où Thèbes découvrira ses crimes : régicide, parricide, inceste.* »⁹⁴ Mais cette référence est privée de toute transcendance : il ne s'agit plus de châtiment divin. Il s'agit d'une impossibilité tragique de vivre un lien humain vrai, dans un monde où la mémoire, le désir et le langage sont brisés

2. Anéantissement des personnages

Thèbes, dans la tradition antique (notamment chez Sophocle), est la ville du destin inévitable, de la vérité meurtrière, de la lucidité impossible. C'est là qu'Œdipe découvre qu'il a tué son père et épouser sa mère. C'est là aussi qu'Œdipe affronte la Sphinx (ou Sphinge), une créature gardienne de Thèbes qui pose une énigme à laquelle nul ne peut répondre, sous peine de mort. En résolvant cette énigme, Œdipe devient Roi de Thèbes, mais c'est aussi ce qui le conduit plus tard à sa perte. La Sphinge, dans ce contexte, est la figure de l'altérité énigmatique du féminin inaccessible, du savoir caché, La sphinge est bien plus qu'un monstre mythique : elle incarne le seuil de l'interdit, là où se croisent le savoir, le désir, la vie et la mort. Comme

⁹¹ Ibid. P.118.

⁹² Ibid. P.118.

⁹³ Ibid. P.118.

⁹⁴ Ibid. P.118.

l'écrit Julia Kristeva, « la sphinge est à la frontière du savoir et du sexuel, du désir et de la loi. Elle est le seuil de l'interdit, là où le savoir devient transgression »⁹⁵.

Dans la nouvelle *Le Sourire de l'icône* Mohammed Dib reprend ce schéma à sa manière, le personnage Rassek n'est pas Œdipe mais partage avec lui une structure tragique identique : celle d'un homme qui, en tentant de comprendre son passé, de retrouver un sens, s'enfonce dans une impasse : il dit lui-même :

*« C'était un baiser d'adieu. Je retourne à Thèbes. [...] Échiquier immense de l'âme, sublime reflet du cosmos, la Ville des Villes règne dans les quatre âges du monde. [...] Plus question de mémoire, abolie la quatrième fin de l'homme ; les trois précédentes : trépas, jugement, paradis, l'une après l'autre, déjà forcloses. [...] Dominant du haut d'une terrasse ces merveilles dont je suis le maître désormais, j'écoute les âmes des morts virevolter comme un essaim d'abeilles. »*⁹⁶

Lorsque Rassek dit « je retourne à Thèbes », Mohammed Dib ne parle pas d'un voyage réel, mais d'un retour symbolique au lieu du tragique originel, pour dire qu'il n'est plus dans la vie ordinaire : il revient d'un espace mental mythique et spectral, ou plus rien n'a de prise sur lui, ni la mémoire, ni le langage, ni le temps. Thèbes devient une ville fantôme, un « échiquier de l'âme » ou tout est figé. Plus rien ne bouge : les lieux de vie sont « déserts », la mémoire est abolie.

Quant à la comparaison avec Œdipe elle n'est pas directe mais très évocatrice : tout au long de la nouvelle, Rassek semble mu par une quête : il cherche à comprendre à retrouver Nina, à rassembler les fragments de son passé. Son retour vers l'origine du désordre, une tentative désespérée d'éclairer une vérité enfouie. Comme Œdipe, il est en quête de soi à travers une vérité. Mais cette vérité est une énigme (Nina) et comme chez Sophocle, tenter de résoudre cette énigme le conduit à sa perte. « *Sphinge ébranlée, elle resta coite.* »⁹⁷ Nina est directement identifiée à la Sphinge, mais une sphinge « ébranlée », c'est-à-dire fragile, affaiblie, désacralisée. Le mythe est là, mais vidé de sa puissance. Elle reste « coite » — mutique, fermée, inaccessible. Le silence devient la première énigme.

⁹⁵ Julia Kristeva et Catherine Clément, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998, p. 36-37.

⁹⁶ Mohammed Dib, *Comme un bruit d'abeilles*, Albin Michel, Paris, 2001. p.277.

⁹⁷ Ibid. P.118.

A l'image de la tragédie grecque, Dib réinvente les forces qui animent la tragédie et qui fait cohabiter hommes et dieux dans une même cité et dote Rassek d'un pouvoir surhumain, tel un dieu grec qui perçoit les mouvements des âmes des mort non pas au sens des dramaturges grecs mais une transposition de ce pouvoir dans le rêve de son personnage Rassek. Tel un dieu, éternel, après « le dernier jugement » Rassek seul est resté figé dans le souvenir, parlant à une femme figée comme une icône, dans une ville qu'il peuple de morts et d'illusion. C'est cela la tragédie moderne selon Dib : une descente dans le vide, ou la parole du héros se perd comme un murmure d'abeilles dans un monde effacé.

Ainsi, à travers une lente décomposition du sujet, du langage et du monde, Mohammed Dib fait du tragique une expérience sensible et lucide de l'effacement. Le pathétique s'est dissous dans l'histoire, la parole s'est éteinte dans le vide, et le personnage s'est effacé dans l'ombre des ruines. Tout ce qui existait autrefois, n'est plus qu'un souvenir sans substance, un murmure d'abeilles dans un vide immense.

Mohammed Dib réinvente le mythe d'Œdipe. Nina devient la sphinge moderne, non plus gardienne d'une énigme à résoudre, mais symbole d'un silence tragique, d'un féminin inaccessible, figé dans l'absence. Rassek devient Œdipe sans révélation, conscient sans pouvoir, vivant mais déjà effacé. C'est là que réside le tragique moderne : dans l'effondrement du mythe, dans l'impossibilité d'atteindre une vérité, et dans la lucidité douloureuse d'un homme qui sait que chercher, c'est perdre

3. Ressemblance et différence des personnages

Tableau 7 : Ressemblances (Quatrième partie)

	Rassek	Nina	La ville
Perte totale de repères	Ne sait plus où il est, ni qu'il est.	Figée dans un silence absolu, totalement déconnectée du monde.	Un lien hors du temps, où tout semble suspendu.
Présence fantomatique	Se déplace comme une ombre, invisible aux autres.	Deviens une icône figée, réduite à une simple image.	Déserte, mystérieuse, semblant attendre un événement inconnu.
Rupture avec la réalité	Parle d'un « Baiser d'Adieu » et se compare à Œdipe.	Répète mécaniquement les mots de Rassek comme une machine.	Un espace mythique, qui n'est plus un lieu

			réel mais une métaphore.
Tragédie inévitable	Il est condamné à errer, incapable d'échapper à son propre esprit.	Elle ne peut plus revenir à la vie, elle est déjà « morte » symboliquement.	Elle incarne la fin d'un monde, une attente vide de sens.

Tableau 8 : Différences

	Rassek	Nina	La ville
Type de souffrance	Métaphysique : il est perdu dans un monde sans repères.	Statique : elle ne ressent plus rien, elle est un vestige du passé.	Mystique : elle est prête à accueillir un « dernier Dieu » mais dans un silence absolu .
Rapport au passé	Obsédé par ce qui s'est passé il y a quinze ans.	A totalement oublié, ou refuse de se souvenir.	Porte la mémoire d'un monde en ruine mais attend encore quelque chose.
Evolution	Il passe du doute à l'effacement total de son identité.	Elle passe du mutisme à l'existence symbolique.	Elle passe de la ville réelle à une métaphore de l'histoire et du destin.

Le tragique accompli Cette dernière partie du recueil Comme un bruit d'abeilles constitue l'aboutissement de la logique tragique mise en œuvre par Mohammed Dib. À travers les figures de Rassek, Nina et de la ville — analysées dans la nouvelle *Le sourire de l'icône* (quatrième fin) — l'auteur ne montre plus des personnages en quête, ni même des individus souffrants : il met en scène des présences figées, vidées de leur substance, évoluant dans un monde suspendu hors du temps. Le retour à Thèbes, évoqué par Rassek, inscrit le texte dans une filiation mythique — celle d'Œdipe et de la tragédie grecque —, mais Dib la transforme : il n'y a plus de révélation, seulement le bourdonnement vide des souvenirs morts, comme un essaim d'abeilles dans une conscience éteinte.

Le tableau présenté en synthèse permet de visualiser cette triple disparition : du personnage (Rassek), de la présence féminine (Nina), et du lieu narratif (la ville). Chacun incarne une forme d'effacement — métaphysique, symbolique ou spatial — qui témoigne de l'échec définitif du sens. Ainsi s'achève le tragique chez Dib : non pas dans la mort spectaculaire, mais dans le

silence absolu, l'icône figée, et la parole qui ne trouve plus d'oreille. Le récit ne se ferme pas : il s'éteint doucement dans un monde sans mémoire vivante.

Conclusion générale

Conclusion générale :

De l'humain blessé au sujet effacé : l'évolution du pathétique au tragique Au fil du recueil *Comme un bruit d'abeilles*, les personnages passent d'une condition pathétique, marquée par la souffrance, l'errance intérieure, le désir d'aider ou de comprendre, à une condition tragique, où ils sont confrontés à la perte irréversible, à l'effondrement de tout repère, à l'impossibilité d'agir ou de dire encore. Dans la première partie, les hommes (Rassek, Hamad, Rod) parlent beaucoup, tentent de comprendre des femmes devenues inaccessibles. Ils sont pathétiques car impuissants face à la douleur de l'autre, mais encore porteurs de désir, d'espoir, de lien. Dans la deuxième partie, cette parole échoue : elle ne touche plus, elle est moquée, étouffée ou inutile. Le monde devient violent, désorganisé, les figures d'autorité s'effondrent, les actes deviennent injustes ou absurdes. Dans la troisième partie, le tragique est total. Il ne reste ni relation humaine, ni action, ni langage opérant. Les personnages sont soit marginalisés, soit engloutis, soit dissous dans le silence. Même quand ils parlent (Rassek, le Prophète), il n'y a plus d'oreille pour les entendre. Le tragique est alors ontologique et collectif.

La fragmentation comme forme de la conscience éclatée Mohammed Dib adopte une structure fragmentée, composée de nouvelles autonomes mais liées par des motifs récurrents (la femme silencieuse, la guerre, la perte de mémoire, la parole brisée). Cette fragmentation reflète l'éclatement du monde qu'il décrit. Chaque nouvelle est un fragment de voix, de souvenir, de conscience. L'auteur ne raconte pas une seule histoire, mais plusieurs tentatives de survivre à la perte, plusieurs figures de la désintégration intérieure et historique. La fragmentation permet aussi de recomposer un univers poétique fait de résonances, de motifs récurrents, de personnages miroir, comme des reflets d'un inconscient collectif.

Le pathétique est la porte d'entrée du tragique. Les personnages souffrent d'abord de ne pas être entendus, de ne pas pouvoir aider, de ne pas comprendre. Cette souffrance conserve encore un lien à l'humain, au sentiment, à la parole. C'est la zone où l'on tente encore de réparer. Mais peu à peu, cette souffrance devient sourde, radicale, elle perd son objet, le monde s'éloigne, les repères s'effacent. Le tragique émerge du pathétique quand il n'y a plus rien à sauver, quand la lucidité ne permet plus ni espoir ni action, seulement la conscience de l'effacement. Ainsi, Dib construit un parcours où les personnages passent de la douleur de vivre à la douleur de ne plus pouvoir vivre, du désir de comprendre à la certitude du vide. Ce parcours, marqué par l'éclatement et le silence, compose une poétique du tragique moderne, intime et universelle.

Ce cheminement s'apparente à une quête de soi, mais qui se renverse rapidement en perte de soi. Le réel ne répond plus, les repères se brouillent, et l'individu, confronté à des forces qui le dépassent, se fragmente, se dissout. Ces hommes n'échouent pas parce qu'ils sont faibles, mais parce qu'ils cherchent à accomplir une quête impossible : réanimer une âme morte, changer le passé, donner un visage à une icône vide.

C'est précisément cette impossibilité tragique que Dib met en scène. Les personnages sont construits en fragmentation, comme reflet d'un inconscient collectif brisé, héritier de blessures historiques, politiques, ou intimes. Ils n'évoluent pas seuls : ils portent en eux un monde qui s'effondre, une mémoire collective douloureuse, et des figures féminines devenues les symboles silencieux de la fatalité.

Bibliographie

Bibliographie

Notre corpus

Dib, M. (2001). *Comme un bruit d'abeilles*. Paris: Albin Michel.

Les ouvrages

Aristote. (1990). *Poétique*. (J. Hardy, Trad.) Paris: Le Seuil.

Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (éd. [1757]). (O. U. Press, Éd.) Oxford.

Clément, J. K. (1998). *Le féminin et le sacré*. Paris: Stock.

Conche, M. (1993). *Le fondement de la morale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Freud, S. (2013). *Le Délire et les rêves dans Gradiva de W. Jensen*. Paris: Points.

Freud, S. (1925). *Le rêve et son interprétation*. (H. Legros, Trad.) Paris: Gallimard.

Freud, S. (1985). *Métapsychologie, Deuil et mélancolie*. (J. L.-B. Pontalis, Trad.) Paris: Gallimard.

Goldmann, L. (1955). *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.

Jean-Pierre, V. e.-N. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte.

Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France.

Jung, C. G. (1993). *Sur l'interprétation des rêves*. (R. Cahen, Trad.) Paris: Albin Michel.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Édition du Seuil.

Schiller, F. (1965). *Écrits esthétiques* (éd. Über das Pathetische, 1793). (Aubier-Montaigne, Éd., & E. B. Balanda, Trad.) Paris.

Simon, W. (1953). *La Source Grecque, L'Iliade ou le poème de la force*. Paris: Gallimard.

Steine, G. (1966). *La mort de la tragédie*. Paris: Gallimard.

Vernant, J.-P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte.

Weil, S. (1953). *La Source grecque, L'Iliade ou le poème de la force*. Paris: Gallimard.

Les mémoires consultés

Saucin, J. (2012). *Les archétypes Psychosociaux. De la sémiologie à l'herméneutique, Interprétation symbolique par la méthode d'amplification*. Mémoire de bachelier, Haute Ecole de Bruxelles-Ilya Prigogine, Bruxelles.

Les articles et les sites web

(s.d.). Récupéré sur <https://www.laculturegenerale.com/registre-tragique/>

(s.d.). Récupéré sur

https://www.lyceedadultes.fr/sitepedagogique/documents/francais/francais1S/07_Les_registres_litteraires.pdf.

(s.d.).

Charpentier, I. (2001). écrire pour rester en vie. Littérature féminine et violences de genre pendant la décennie noire en Algérie. *Awal. Cahiers d'études berbères* , p. 130.

Dictionnaire fondamental du français littéraire, Paris, Bordas, 1991.

Gianico, M. (s.d.). *Histoire des idées.I*, pdf. Récupéré sur Gianico_Histoire_des_idees.pdf:
file:///C:/Users/INBOX%20informatique/Desktop/Gianico_Histoire_des_idees.pdf

Gianico, M. (2020). *Le pathétique dans la réflexion esthétique du XVIIIe siècle*. Bologna: Università degli Studi di Bologna.

Melman, J.-P. H. (2024). *La revue lacanienne n°3: Le silence en psychanalyse*. Consulté le Avril 18, 2025, sur <https://www.freud-lacan.com/produit/la-revue-lacanienne-n3-le-silence-en-psychanalyse/>

Payette, A. (s.d.). *À la recherche d'une Algérie*. Consulté le 6 2, 2025, sur érudit:
<https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1971-v13-n3-liberte1028723/30728ac.pdf>

