



Université Mohamed Khider de Biskra

Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et des Langues Étrangères
Filière de Français

**CONSTRUCTION SYMBOLIQUE
ET SOUBASSEMENT MYTHIQUE
DANS *LE SOMMEIL D'ÈVE*
DE MOHAMMED DIB**

Présenté par : Hadjam Zina

Sous la direction de : M. Hammouda Mounir

Mémoire présenté en vue d'obtenir le diplôme de Master
Option : Langues, littératures et cultures d'expression française

Année académique : 2014-2015

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



TABLE DES MATIÈRES :

Remerciements	03
Dédicaces	04
INTRODUCTION	06
CHAPITRE I : La construction symbolique de l'œuvre	14
Du texte au symbole	15
La nature agit, l'homme fait	20
Ce que racontent les arbres	24
Le bestiaire du <i>Sommeil d'Ève</i>	30
La symbolique des noms propres	34
CHAPITRE II : Le soubassement mythique de l'œuvre	41
Le mythe, du titre au texte	42
Pygmalion et la pétrification	46
Le mythe de la métamorphose	51
Folie, intertextualité et transfiction	56
La forêt dans tous ses états	61
CONCLUSION	67
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	72

INTRODUCTION

« Signes, signes moins à lire qu'à ouïr, l'oreille qui
vous perçoit est notre œil du cœur »¹

Le texte littéraire est le produit d'un individu et d'une collectivité, puisque l'homme est un être social, il ne peut vivre sans société. Quand il écrit, c'est tout un engrenage qui se met en marche, c'est tout un ensemble de facteurs qui viennent influencer son acte d'écriture, y compris son environnement. L'homme transforme en mots tout ce que ses cinq sens perçoivent, il lie les phénomènes naturels et métaphysiques aux phénomènes textuels, il rend ce qui est invisible visible et ce qui est visible invisible.

Un texte est alors avant tout un monde, Paul Ricoeur le confirme : « *Ce qui est à interpréter, dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres* »². Un monde où l'homme ne peut s'exprimer uniquement avec des mots, un monde où la présence de l'implicite, du sous-jacent et du non-dit est flagrante, puisque « *Les symboles sont les signes du langage de la pensée* »³.

Donc, toute œuvre littéraire est riche en signe ; il est cette matière première qui offre au texte sa multiplicité sémantique. Les manifestations du signe dans le texte diffèrent selon l'intention de l'auteur et sa stratégie d'écriture, parmi ces manifestations nous pouvons citer le symbole dans tous ses états, dont certains que nous allons étudier à travers cette présente recherche.

Notre corpus est le roman *Le Sommeil d'Ève* de Mohammed Dib, un roman où l'auteur met en exergue l'importance du signe : « *J'interprète tous les signes de la journée. J'essaie d'abord de les sérier, de faire la part entre ceux qui me seront favorables – et les autres. Je ne reconnais bien, à vrai dire, et ne retiens que les mauvais. Quelquefois j'interroge les arbres, ou les fenêtres du voisinage : viendra-t-il, ne viendra-t-il pas ?* »⁴

Dire *Le Sommeil d'Ève* de Mohammed Dib, c'est citer l'œuvre avant l'auteur, et c'est contester l'ancienne formule « L'homme et l'œuvre », laquelle soumettait l'œuvre aux déterminations personnelles et biographiques de l'auteur. La direction du mouvement de la première formule implique que c'est l'œuvre qui conduit à son auteur, et comprendre l'œuvre mène à comprendre l'auteur. On s'interroge alors sur ce que dit l'œuvre de l'auteur. Ou encore sur ce que c'est l'auteur pour son œuvre.

¹ DIB, Mohammed, *L'Arbre à dire*, Editions Albin Michel, Paris, 1999, p. 41.

² RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986, p. 58.

³ RASTIER, François, « Problématiques du signe et du texte », *Intellectica*, 1996/2, 23, pp. 11-52.

⁴ DIB, Mohammed, *Le Sommeil d'Ève*, Chihab Édition, Alger, 2011, p. 90.

Nous avons jugé utile de présenter l'œuvre et son auteur, toutefois cela ne se résume pas à de simples présentations, il s'agit plutôt d'une mise en rapport entre ces deux notions, qui s'étale implicitement tout au long de notre mémoire de recherche. Ces présentations enrichissent donc notre analyse et servent d'appuis à nos résultats.

Suivant la réflexion de Pierre Champion⁵, une œuvre littéraire nécessite un travail et un travailleur, parce qu'elle est un opus : une construction imaginaire et matérielle en même temps. A travers cette construction, l'auteur oppose deux mondes différents, celui qui existe dans la réalité et celui qui va exister dans l'œuvre et qui sera constitué à l'instar de ce qui existe réellement.

La réalité est la vie elle-même, la vie de tout ce qui existe, et ce que l'œuvre doit représenter de manière mimétique, à travers sa réalité d'œuvre, c'est non pas le réel mais c'est la réalité de ce réel. Une réalité dont fait partie l'auteur lui-même, celui-ci doit donc être présent partout dans son œuvre, mais visible nulle part, et c'est avec un décodage de chaque mot de l'œuvre que l'on peut le découvrir.

*L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi.*⁶

Ainsi, il est primordial de proposer un aperçu de la vie de l'auteur, afin d'avoir une idée sur une réalité nécessaire à la compréhension du message véhiculé par l'œuvre. L'auteur concerné dans ce travail de recherche est Mohammed Dib, un écrivain algérien d'expression française, né à Tlemcen et décédé à Paris.

Dib grandit dans un milieu peu favorisé, il suit une formation scolaire perturbée qui le mène au Maroc, au gré des déplacements de sa famille. D'ailleurs, ses premiers écrits décrivent les espaces typés de son enfance : les maisons communes de Tlemcen et les champs tout proches de Bni Boublen.

Au Maroc, il vit de petits métiers, puis retourne en Algérie, il est embauché comme employé aux écritures au Génie militaire, puis à la compagnie des Chemins de fer algériens. Ensuite, il exerce les fonctions d'interprète auprès du bureau du prêt-bail des Armées alliées, à Alger. En 1945, Dib revient à Tlemcen.

⁵ CAMPION, Pierre, *L'œuvre et l'auteur : travail ou événement ?* Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes, le mardi 28 septembre 2010.

⁶ Ibid.

En 1951, il épouse Colette Bellissant, et ce mariage mixte lui permet de découvrir le milieu communiste. Il commence quelques travaux de peinture et de tapisserie, il compose quelques poèmes, parmi lesquels on peut citer « Été », publié en 1946, sous le pseudonyme Diabi. Ensuite, Dib choisit la carrière d'écrivain, il voyage en France et à son retour, il reçoit la confirmation de la publication de son premier manuscrit *La Grande maison*, au Seuil.

Dib lit beaucoup les écrivains américains. Il a beaucoup apprécié Virginia Woolf et Erskine Caldwell. Et au-delà de ces positions de lecteur inspiré, sa carrière de romancier commence au moment où le fossé se creuse encore plus entre colons et colonisés. Sa première trilogie se constitue de *La Grande maison*, publié en 1952, *L'Incendie*, en 1954, et *Le Métier à tisser*, en 1957. Elle reçoit une critique négative et positionne l'auteur dans la vulgate communiste.

Dib a été expulsé d'Algérie en 1959, il s'était, en vérité, retiré depuis longtemps de la politique pour construire une carrière littéraire, même si son quatrième roman *Un Été africain*, publié en 1959, rapportait de manière subtile l'intrusion de la guerre. Il s'installe en France, à Mougins en Alpes maritimes, dans la famille de son épouse. Après 1962, l'école algérienne faisait connaître aux nouvelles générations de l'indépendance la trilogie de Mohammed Dib, alors il est récompensé en Algérie par le prix de l'Unanimité, en janvier 1963.

Après une pause d'une dizaine d'années, Dib revient à l'écriture avec un style complètement spirituel, projeté dans des espaces imperceptibles. Il s'agit d'une écriture symbolique et surréaliste, qui traite des thèmes universels. Une écriture qui projette l'auteur d'un engagement politique vers un engagement philosophique. Sa nouvelle philosophie fait donc appel à une écriture qui ne correspond pas au lecteur maghrébin, puisqu'elle est d'une réalité actuelle autre que la sienne. Ce style se résume, évidemment, à sa trilogie nordique.

En étant le second volet de cette trilogie, *Le Sommeil d'Ève* a été publié en 1989. Écrit fondamentalement avec de nouvelles dimensions d'imaginaire plus complexes, il expose une écriture symbolique fondée sur l'opacité en juxtaposant deux monologues, chacun proféré par un protagoniste.

Le Sommeil d'Ève raconte l'histoire de la rencontre d'une femme avec son destin. Une femme possédée par la folie, une scandinave du nom de Faïna, légitimement mariée et inévitablement mère d'un garçon, mais passionnément amoureuse d'un autre homme, un maghrébin. Une histoire ordinaire de deux êtres enfermés dans leur solitude et leur étrangeté, deux êtres séparés par la distance et l'incompréhension. Une histoire que

Christine Kossaifi décrit comme le chant de l'amour fou de Faïna et de Solh :

Leur étrange complicité avive leurs sens face à la défaillance de la parole et les unit dans la séparation, en une relation mystérieusement fusionnelle qui les place en marge de la société mais qui les rend capables de lire les signes du réel et de remonter à l'origine de l'humanité, à l'époque où l'homme et la bête ne se différenciaient pas encore.⁷

Les amants sont séparés lorsque Faïna retourne dans son pays pour accoucher de Lex, l'enfant qu'elle a conçu avec son mari. Dans ce pays froid, loin de Solh, elle va sombrer lentement dans la folie, jusqu'à son internement dans un hôpital psychiatrique. À sa sortie de l'hôpital, elle retourne en France, où elle retrouve Solh qui va tenter de la sortir du mutisme dans lequel elle s'est murée.

Le roman comporte deux parties composées comme des notes sans datation. Dans la première partie, « Mon nom est Faïna », on découvre la vie d'une femme qui vit deux vies. Elle balance entre vivre avec son époux et continuer d'aimer un étranger, une personne qui n'appartient guère à son pays et qui ne partage rien de sa culture, un étranger dont l'origine est si détestée par sa famille. Cette vie conflictuelle et déchirée la noie, de jour en jour, dans la folie, alors elle ne se reconnaît plus et ne reconnaît personne, ni de sa famille, ni de ses amis.

Dans la seconde partie, « Mon nom est Solh », le personnage masculin raconte le long travail auprès de Faïna, sa présence auprès d'elle. Il trouve la femme qu'il a tant aimée en train de se transformer et l'aide à transgresser les obstacles de sa vie afin de retrouver sa raison. Tous les deux s'échappent de la civilisation pour rejoindre le monde naturel et sauvage, celui de la forêt, celui du loup, et c'est cet univers là qui va lui permettre la guérison.

A travers *Le Sommeil d'Ève*, l'écriture de Dib se base sur des valeurs poétiques, des allégories symboliques, des mythes anciens et des réalités modernes qui ne sont pas propres à la communauté maghrébine, c'est pour cela que cette écriture demande une lecture profonde afin qu'elle soit décryptée. C'est exactement cela qui a attiré notre attention et nous a conduit à développer une réflexion quant à cette écriture.

La critique littéraire s'est beaucoup intéressée à la manifestation de la présence des symboles et des mythes, ou plutôt de leurs vestiges et de leurs traces, dans les productions

⁷ KOSSAIFI, Christine, « Les lèvres du cœur. À propos du Sommeil d'Ève de Mohammed Dib », *Expressions maghrébines*, Vol. 4, n°2, hiver 2005.

littéraires, pour la plupart des cas, occidentales. Mais rares sont les études, dans ce domaine, qui ont abordé la littérature maghrébine. C'est pour cela que nous nous interrogeons aujourd'hui sur cette présence au sein d'un texte maghrébin. De prime abord, *Le Sommeil d'Ève* nous semble riche en matière de symbole et de mythe, et cela nous conduit à formuler la problématique de cette recherche : quel message est transmis à travers la symbolique et le recours aux mythes dans ce texte ? Autrement dit, symboles et mythes viennent-ils renforcer la construction du sens explicite de l'oeuvre ou lui offrir une autre dimension de lecture ? Cette toile de symboles et de mythes, possède-t-elle un centre que l'on peut considérer comme mythe fondateur du texte ?

Nous venons de souligner, donc, l'importance du symbole et du mythe dans le texte littéraire, et il nous semble que ces deux notions sont la base constitutive du texte de notre corpus, elles permettent aux lecteurs avertis de mieux comprendre l'oeuvre. Il se peut que le texte s'appuie sur un axe principal, sous forme de mythème plutôt transparent, simplement cité à travers l'oeuvre mais solidement soutenu par l'ensemble des mythes et des symboles.

Afin d'affirmer ou d'infirmer ses hypothèses et aboutir aux résultats de cette recherche, nous avons opté pour une méthode analytique, qui fait appel à deux approches internes aux textes et découlant de l'herméneutique, puisque celle-ci est la théorie de l'interprétation des textes. D'un côté, nous utilisons une approche symbolique, qui considère que les thèmes se réalisent dans des images et dans l'imaginaire d'une oeuvre, sous la forme de symboles susceptibles d'être interprétés et capable de donner un sens plus profond au texte.

Selon Pierre-Henry Frangne, le symbole est un signe analogiquement et naturellement relié aux choses par une relation de ressemblance, il est aussi une image plurivoque et obscure produisant l'élosion du réel et de toutes les évidences données. Comme il peut être un simple vêtement sensible de l'idée, c'est-à-dire une allégorie. Le symbole est également une « *figure mythologique donnant le sens de la totalité et produisant la fusion " tautégorique " ⁸ du sens et de la forme* »⁹, ou bien une image fragmentaire enlevant le sens de la totalité cosmique.

Ainsi un symbole peut dissimuler un mythe, dans ce cas et d'un autre côté, nous appliquerons l'approche mythocritique dans notre analyse. Celle-ci est nécessaire,

⁸ Le terme tautégorique s'oppose à celui d'allégorique, il signifie que le mythe ne se réfère à rien d'autre qu'à lui-même.

⁹ FRANGNE, Pierre-Henry, « Le symbolisme, la philosophie et l'esthétique », L'esthétique en acte, IIe congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris X Nanterre, les 26-28 mai 2005.

puisque, comme l'affirme Gilbert Durand, « *la parenté de tout texte littéraire – oral ou écrit – avec le mythe [...] légitime toute tentative de mythocritique* »¹⁰. Selon Jacques Pelletier :

*La mythocritique constitue un courant interprétatif minoritaire aussi bien dans les études littéraires que dans le champ plus large des sciences de la culture. A vrai dire, ce courant se présente comme une variante spécifique, comme une branche du courant plus englobant de la critique thématique dans les études littéraires et de l'herméneutique dans les sciences de l'interprétation et en philosophie. Il leur emprunte leur approche et leur méthode, qu'il met à l'épreuve sur ces objets singuliers que forment les mythes.*¹¹

Donc, notre mémoire, divisé en deux chapitres, chacun subdivisé en cinq sections, est structuré selon la démarche suivante : dans le premier chapitre, nous abordons la construction symbolique du texte. Ici, il est question de repérer les différentes manifestations du symbole, de les relever et les interpréter. Elles sont répertoriées en sections selon leur type.

Respectivement à l'ordre de ces sections, nous commençons par le symbole d'ordre général, en tant que simple mot présent dans le texte et le constituant. Ensuite, nous nous concentrons sur les éléments naturels en tant que symboles. Ceux-ci sont, par la suite, divisés en deux sous-types, pour former les deux sections suivantes, il s'agit dans le cas de l'analyse symbolique des éléments végétaux et des éléments animaux. Et finalement, nous concluons ce chapitre par une autre catégorie de symbole, complètement différente des autres : la symbolique du nom propre, autrement dit « l'onomastique ».

Quant aux deuxième, et dernier, chapitre, il est consacré à la présence des mythes dans le texte, et son objectif est de les analyser. Cela se fait suivant selon une démarche que propose Louis Hébert dans son ouvrage *Méthodologie de l'analyse littéraire* :

Au sens le plus large, la mythocritique peut être entendue comme l'étude des relations entre mythe et littérature [...] Dans l'analyse d'un texte littéraire particulier, la mythocritique repère les mythèmes, [qui] peuvent être plus ou moins explicites ou implicites, directs ou indirects. L'opération d'analyse consiste pour l'essentiel en un

¹⁰ DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 192.

¹¹ PELLETIER, Jacques, *La lecture mythocritique du roman : intérêt et limites d'une démarche*. En ligne, disponible sur : www.religiologiques.uqam.ca/no24/24recensions/Pelletier.htm

*appariement : des éléments du contenu du texte sont
appariés à des éléments constitutifs d'un mythe donné.*¹²

Ce chapitre, subdivisé en cinq sections, comme nous l'avons déjà mentionné, aborde d'abord la relation entre la notion de mythe et la littérature, en l'illustrant d'extraits du corpus. Ensuite, il expose une sorte de réécriture du mythe de Pygmalion, suivie d'une réflexion, mise en rapport avec le texte, sur le mythe de la métamorphose. Ce qui ouvre les portes sur un autre mythe, une autre forme de transformation, il s'agit ici du mythe de la folie et ses diverses manifestations. Afin de conclure ce chapitre, ainsi que notre analyse, une dernière section est consacrée au mythe de la forêt, le lieu où se déroule une grande partie des événements du récit. L'analyse de ce mythe constitue une suite et une extension des deuxième et troisième sections du premier chapitre.

Nous tenons à souligner que durant la réalisation et la rédaction de notre mémoire, théorie et pratique ont été fusionnées. Ainsi chaque section ou réflexion commence par l'explication des notions et des concepts utilisés, ensuite elle se fait suivre par leur application sur le texte ou leur analyse par rapport à celui-ci.

Tout ceci s'achève par une conclusion, où nous synthétisons les résultats obtenus dans chaque section du mémoire. Ce qui nous a permis de mener à bien cette recherche est la disponibilité des sources d'information, c'est ce que démontre la richesse de notre liste de références bibliographiques. Notre documentation est équilibrée, nous nous sommes basés sur différents supports : des ouvrages théoriques, des dictionnaires spécialisés, des thèses et des mémoires, des articles scientifiques et bien sûr des sites électroniques.

L'unique obstacle, que nous avons rencontré, n'en ai pas vraiment un, puisqu'il s'agit de la richesse de l'œuvre étudiée, en matière de symbole et de mythe, et les analyser tous nécessite une recherche supplémentaire. C'est pour cela que nous espérons continuer notre réflexion à travers de futurs travaux de recherche.

¹² HEBERT, Louis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, version numéro 5.7, 2013, p. 42.

CHAPITRE I :

La construction symbolique de l'œuvre

I.1. Du texte au symbole :

Qu'est-ce qu'un texte, pour l'opinion courante ? C'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique.¹

Généralement, le texte est défini comme une suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre. Ce mot vient du latin « textus », qui signifie « tissé ». Un texte est donc comme un tissu où s'entrecroisent plusieurs séries de fils, il est un assemblage de mots et de phrases qu'un auteur a tressés. Et comme l'homme s'habille selon les circonstances, un texte le fait également, selon sa fonction, il raconte une histoire, il apporte des informations, il justifie une cause, etc.

Le texte, surtout littéraire, possède plusieurs aspects ; un aspect matériel, verbal, sémantique, pragmatique et un aspect symbolique. Il s'agit dans ces cas, respectivement, de sa forme, de sa langue, de son sens, de sa fonction et d'une réalité non représentable, invisible et métaphysique véhiculée à travers ses mots et ses phrases.

Dans ce deuxième chapitre, nous nous focaliserons sur l'aspect symbolique du texte, il sera donc question de symbole. Selon Carl Jung, « *le symbole est la meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique* »². Cependant, l'origine grecque du mot l'explique davantage : *symbolon*, ce terme désigne :

Un morceau de terre cuite qui était partagé en deux et dont chaque morceau était conservé par deux familles vivant dans des lieux séparés. Quand un membre d'une famille devait être reçu chez l'autre, il lui était possible d'exhiber le morceau manquant du symbolon et de le recoller à l'autre, en montrant par là qu'il s'agissait bien d'un membre de la famille alliée. On héritait du symbolon que l'on se transmettait à travers les générations.³

Donc, le symbole sépare et réunit, il comporte les deux idées de séparation et de réunion ; il évoque une communauté, qui a été divisée et qui peut se reformer. Cette histoire atteste que tout objet peut revêtir une valeur symbolique, qu'il soit naturel, tels

¹ BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 22, 1990, p. 370.

² JUNG, Carl Gustav, *Psychologische Typen*, Rascher-Verlag, Zürich, 1940, p. 642.

³ LASSEGUE, Jean, « Qu'est-ce qu'un symbole ? », *Encyclopédie de l'Agora*, disponible sur : <http://agora.qc.ca>

les pierres, les métaux, les arbres, les animaux, etc. ; ou abstrait, tels les formes géométriques, les nombres, les idées, etc. Et donner sens au symbole est une affaire indéfiniment suggestive, puisque chacun y voit ce que sa puissance visuelle lui permet de percevoir.

Le symbole est un signe et sa présence en littérature fait appel à la sémiotique, cette « science dont l'objet est l'ensemble des processus de signification »⁴, des processus qui prennent le signe pour instrument. Ferdinand de Saussure la définit comme « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale »⁵.

Toute œuvre littéraire est une micro société, autrement dit « un microcosme social », dans ce cas, la sémiotique permet une autre manière de dire et de lire, et l'acte de la lecture d'un texte devient un acte d'attente à « ce que tout élément y fasse signe »⁶. Un acte de quête, à la recherche de signes significatifs, des symboles dont la présence est multiple et diversifiée, des symboles qu'il faut repérer, relever et interpréter. Leur particularité réside dans la profondeur de leurs sens, ils sont là pour désigner et signifier autre chose, comme l'affirme Carl Jung :

*Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous.*⁷

Durant la lecture de l'œuvre de Dib, on rencontre des suites de mots dont le cheminement ne semble pas le résultat du hasard, mais plutôt d'une volonté sémantique qui échappe à l'attention du lecteur. Citons, comme exemple, le passage suivant :

Je considérais le père, orphelin de son fils et, sans m'en rendre compte, je me surprénais en train d'observer tour à tour le chien de mon amie, un bouledogue gâteux, le dessin de tapis, le thé qui coulait dans ma tasse. (p. 64)

⁴ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, p. 566.

⁵ DE SAUSSURE, Ferdinand, cité par GUETTAFI, Sihem, *Didactisation et historicité dans La chrysalide de Aïcha Lemsine : symbolique d'une œuvre intégrale*, 2006, Mémoire de Magistère, Université Kasdi Marbeh Ourgla, p. 54.

⁶ BARTHES, Roland, *Op.cit.* p. 54.

⁷ JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 20.

D'emblée, les mots chien, tapis, thé et tasse nous semblent de simples mots faisant partie de la description de la pièce où se trouvait l'héroïne du roman, mais derrière cette simple présence, tout un autre sens est transmis implicitement.

Une légende des Tchouktches⁸ raconte qu'il existait un loup amoureux de la lune. Chaque nuit, il lui hurlait son amour, si bien que celle-ci fut conquise et descendit le rejoindre. De leur union naquit le husky qui hérita de son père l'apparence, et de sa mère des éclats de ciel dans les yeux et une queue en croissant. Depuis ce jour, loups et huskies hurlent à la lune pour la faire redescendre. Cette légende illustre parfaitement la dualité du symbolisme du chien, lien entre le monde terrestre et le monde céleste, entre le visible et l'invisible, entre les forces obscures et lumineuses.

À travers toutes les civilisations, le chien symbolise la mort, sa première fonction est celle de psychopompe, c'est-à-dire il est le guide de l'homme après son décès, il meurt avant son maître et l'attend dans le ciel pour lui montrer le chemin. Dans les mythologies, Anubis, T'ienk'uan, Cerbère, Xolotl, Garm sont tous des chiens associés à la mort, aux enfers et au monde du dessous. Le chien est donc un passeur entre deux mondes, celui de la lumière et celui de l'obscurité.

Cette idée de passage et de voyage se trouve également dans la symbolique du tapis, puisque la notoriété de celui-ci est due au fameux tapis volant des Mille et une nuits. Contrairement aux occidentaux, qui considèrent le tapis comme un objet d'ameublement et de décor, les orientaux le voient plutôt comme un élément important de leur vie spirituelle. « *Le tapis de prière est très exactement un templum, c'est-à-dire un espace sacralisé, délimité par rapport au monde profane. Les saints sont parfois représentés [...] naviguant sur un tapis de prière tiré par des poissons* »⁹.

La présence du voyage, dans la symbolique du tapis, s'accroît à travers son esthétique, car ses dessins expriment souvent « *la notion de jardin inséparable de l'idée de Paradis* »¹⁰. La notion du jardin d'Éden a été reprise par les courants mystiques perses qui la tissèrent et l'intégrèrent dans le schéma itinérant du cheminement mystique : « *Les Soufis y verront, quant à eux, les quatre étapes d'une progression initiatique : au jardin de*

⁸ Peuple paléosibérien habitant le nord de l'Extrême-Orient russe, sur les rives de l'océan Arctique et de la mer de Béring.

⁹CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont et Jupiter, Paris, 1982, p. 923.

¹⁰ Ibid.

l'Âme succède celui du Cœur, puis celui de l'Esprit, et enfin, celui de l'Essence où le mystique parvient au bout de sa quête»¹¹.

Le tapis symbolise donc le voyage sacré de la demeure d'ici-bas vers celle de l'au-delà, du passage de l'état matériel vers l'état spirituel. Cette dyade, état matériel et état spirituel, est justement représentée par les deux derniers symboles de la citation du roman, puisque la tasse symbolise le corps et le thé symbolise l'esprit.

Chien, tapis, thé et tasse mettent donc en majuscule une certaine transformation, un certain passage d'un état premier vers un état second, d'un état matériel synonyme de vie vers un état spirituel synonyme de mort, ce qui correspond à la raison et à la folie de l'un des personnages principaux du roman. Ce passage, tel un voyage, est souligné une fois de plus à travers les propos suivants de Faïna :

En ce moment, je foule donc, non un sol ordinaire, mais un tapis de légende. Il ne me semble pas que mes pieds touchent terre. Je plane, légère comme une plume, libre de toute attache. Mes cheveux et mes seins sont soulevés par la brise qui souffle de la mer toute proche. (p. 70)

Dans un autre passage, Faïna se pose une question qui expose l'importance de la symbolique, chose qu'elle fait à chaque fois qu'elle rêve sans vraiment comprendre ses propres visions :

Une vision se présente à moi : celle de deux garçons qui transportent, assis sur une civière et les yeux bandés, un ange blessé guère plus âgé qu'eux. Un ange blanc comme le sommeil. Que peut pareille allégorie vouloir signifier ? (p. 79)

La notion du voyage est présente également ici, à travers l'acte du transport, mais d'autres éléments, tels les garçons ou l'enfance, la civière ou le lit, les yeux bandés, l'ange blanc blessé et le sommeil peuvent avoir des significations plus profondes. A priori, il s'agit de la description de la toile *L'ange blessé* du peintre symboliste finlandais Hugo Simberg. Cette toile représente deux petits paysans, l'air triste et désolé portant, sur une civière en bois, un très jeune ange blessé, avec des traces de sang sur ses ailes et un mouchoir autour de ses yeux. Le sol d'un brun rude est parsemé de fleurs blanches.

¹¹ YAVARI, Minouche, « Le jardin persan : quelques repères historiques », *Tisser le paradis, Tapis-jardins persans*, 2005, p.37.

Selon le dictionnaire des symboles, l'enfance est symbole d'innocence, elle représente l'état antérieur à la faute, donc l'état édénique. L'image de l'enfant peut indiquer une victoire sur la complexité, l'anxiété et la conquête de la paix intérieure et de la confiance en soi. Cette enfance transporte un ange blessé, enfant également, aux yeux bandés.

Selon ce même dictionnaire, l'ange est un être purement spirituel, il est l'intermédiaire entre Dieu et le monde. Pour Rilke, l'ange symbolise « *la créature dans laquelle apparaît déjà réalisée la transformation du visible en invisible que nous accomplissons* »¹². Ayant les yeux bandés, cet accomplissement devient un acte de justice, vu que l'allégorie de cette dernière est une femme aux yeux bandés.

Si cet ange est blessé, la civière est là pour le soulager, puisque le lit est le symbole de la régénérescence, surtout durant le sommeil, mais il peut être aussi le lieu de la mort, et celui de l'amour. Hugo Simberg a écrit : « *on doit trouver l'amour dans toute œuvre d'art et on doit pouvoir le comprendre quand il existe. Seul l'amour fait qu'une œuvre est vraie et a de la valeur. Si l'amour est absent au moment des douleurs de l'enfantement, alors l'enfant sera misérable* »¹³.

Ainsi, le lit de la naissance, le lit conjugal et le lit funéraire sont l'objet de tous les soins et d'une sorte de vénération. Le lit symbolise aussi le corps, il peut désigner le corps de péché restauré par la grâce et purifié. Donc on est toujours dans l'idée de la régénérescence, du renouvellement et de la renaissance.

Dans cet extrait du texte, l'ange est blanc comme le sommeil, le lieu de cette régénérescence, une blancheur qui nous renvoie, encore une fois, à l'idée de pureté, d'innocence, de paix et de sérénité, de lumière divine. Selon le dictionnaire des symboles musulmans, le blanc est la couleur du deuil et de la mort, il symbolise l'aboutissement de la vie, puisque le moment de la mort est un moment transitoire, une charnière entre le visible et l'invisible, donc un moment d'un autre départ.

À travers la symbolique de cette toile, le voyage relie le monde des humains à celui de Dieu, il est une passerelle de l'état physique vers l'état spirituel, du visible vers l'invisible. Un voyage dont le résultat est la juste renaissance. C'est un peu les mêmes thèmes véhiculés dans le premier passage de cette analyse : voyage, spiritualité et renaissance.

¹² RILKE, Rainer Maria, cité par, CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Op.cit.* p. 43.

¹³ SIMBERG, Hugo, cité par, PILLET, Michèle-Ann, *Le symbolisme en Europe (1880-1914)*. En ligne, disponible sur : www.academieduvar.fr

Ceci dit, le symbolisme, dans le roman de Dib, ne se limite pas uniquement à de tels mots éparpillés un peu partout à travers le texte, mais il se manifeste également sous d'autres formes. Comme le confirme le passage suivant :

A force, me voici debout au bord du monde, où commence l'abîme, où se fait la chute. Où ne s'élève que cette voix pour dire : " Tu ressembleras à un chardon dans la steppe ... tu te fixeras aux lieux brûlés du désert ". (p. 88)

Dans ce passage, les symboles présents renvoient à la nature : abîme, chardon, steppe et désert. Depuis toujours, le lien entre l'homme et la nature est très important, il ne se contente pas seulement de l'exploiter, afin de satisfaire ses besoins élémentaires, mais il l'utilise également pour assumer des fonctions symboliques.

Ainsi, des végétaux et des animaux sont utilisés dans des contextes bien précis, pour leur valeur métaphorique, dans le but d'expliquer ou de soutenir certains concepts essentiels au fonctionnement contextuel de l'homme. C'est ce que nous essayerons d'expliquer à travers les sections suivantes de ce chapitre.

I.2. La nature agit, l'homme fait ¹⁴,

Notre univers, dit Platon, doit contenir quatre éléments : du feu et de la terre, afin qu'il soit visible et tangible ; de l'air et de l'eau, afin qu'il puisse s'étendre dans les trois dimensions.¹⁵

Parler de l'un de ces éléments, c'est parler d'une même énergie qui se présente sous quatre aspects différents : elle est Terre quand elle est sous sa forme minérale, Eau sous sa forme liquide, Air quand elle s'élève en fumée, et Feu quand elle brûle, quand elle est excitée.

En alchimie, dans un élément se cachent les trois autres : l'Air contient le Feu, l'Eau et la Terre ; le Feu retient en soi l'Air, l'Eau et la Terre ; l'Eau est participante de la Terre, de l'Air et du Feu, ils ne peuvent être envisagés séparément, tous étant mélangés. Le fusionnement de deux ou plusieurs éléments donne naissance à d'autres, ce qui permet leur prolifération et enrichie le monde naturel de signification, dépendant du rôle de chaque élément et de sa symbolique.

¹⁴Célèbre citation d'Emmanuel Kant.

¹⁵DUFOUR, Richard, « Une citation d'Aristote en Ennéade II, 1, 6, 25 », *Revue des Études Grecques*, tome 115, Janvier-juin 2002, pp. 405-408.

En littérature, la nature est omniprésente, et dans un texte littéraire, elle possède sa propre signification, ainsi tout composant naturel symbolise quelque chose et véhicule un message aux lecteurs. En retrouve, par exemple, le pouvoir de la pierre à travers *L'Alchimiste* de Paulo Coelho, la symbolique de la mer dans *Le vieil homme et la mer* d'Ernest Hemingway, ce que cache le désert dans *Le petit prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, le soulèvement des arbres à travers *Le seigneur des anneaux* de Tolkien, la magie que dissimule un haricot dans *Jack et le haricot magique*, un conte populaire anglais, etc.

La présence de la nature en littérature est le résultat des intentions de cette dernière, car son rôle essentiel est de maintenir et sauvegarder, à travers le temps et l'espace, l'Histoire et les histoires, en les inscrivant dans le texte. Et parmi les innombrables fragments de l'histoire de l'homme, figure celui qui raconte sa relation avec son environnement :

Parfois bloqués, influencés, censurés ou, à l'inverse, encouragés par les idéologues, parfois libérés de ces contraintes, ces récits nous renseignent sur les perceptions et les désirs des êtres humains. L'histoire des représentations de la nature et des récits sur la nature contribue grandement à une compréhension des motivations profondes qui amènent une société à agir envers son environnement d'une manière donnée.¹⁶

Donc, l'homme écrit la nature et la nature raconte l'homme. Elle est en quelque sorte son reflet, le reflet de ses visions, et à travers les représentations qu'il se fait d'elle dans ses textes, l'homme exprime ses pulsions, ses peurs, ses envies et ses fantasmes. La nature est alors un miroir de la sensibilité humaine, mais elle représente également un refuge contre la civilisation et tout ce qui est négatif de l'existence.

« *La nature montre les choses telles qu'elles le sont dans l'ordre de l'univers, par opposition aux créations humaines produites par l'art et la technique* »¹⁷. Jean-Jacques Rousseau a développé cette idée, que la nature sauvage offre aux âmes sensibles un refuge contre la cruauté et la bêtise de la société, elle symbolise donc la liberté, la pureté et la paix.

¹⁶MARIÈVE, Isabel, *Les représentations de la nature dans la littérature québécoise entre 1840 et 1940*, 2010, Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade de M.A., Université McGill, Montréal, p. 07.

¹⁷ ZAREAN, Naïmé, « La nature chez les romantiques français et persans », *La revue de Téhéran*, n° 14, janvier 2007, En ligne, disponible sur : <http://www.teheran.ir>

Dans ce sens, la nature devient un lieu de repos et de recueillement ; un lieu où l'on oublie la société et toute trace de vie mondaine, un lieu auquel on se confie plus aisément qu'à une personne réelle. Par exemple, dans *Le Vallon* de Lamartine ; la nature est un lieu de repos et de paix loin de l'agitation des hommes.

Dans *L'Homme qui plantait des arbres*, Jean Giono transmet à ses lecteurs non seulement une vision écologique, mais également une dimension humaniste, qui, selon Pierre Citron se résume à la morale suivante : « *l'altruisme est atteint à travers l'individualisme* ». Dans la littérature fantastique et merveilleuse, la nature symbolise les forces neutres, qui viennent souvent aux côtés du bien afin de faire face au mal.

Le rôle de la nature dans le texte varie d'une œuvre à une autre, selon le message que désire véhiculer l'auteur. Dans un passage du corpus, Faïna parle à elle-même, à propos de Solh : « *Je t'embrasse le bout des pieds, là où tu es dans ton sommeil d'eau noire* » (p. 12). D'après *Le dictionnaire des symboles*, les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification et centre de régénérescence. Dans un autre passage, Faïna ajoute ce qui suit :

Si jamais je mettais fin à ma vie, ce serait en un jour pareil, dans une forêt envahie par la neige éclatante. J'irais me donner à la neige, me laisser couvrir par elle. Question d'odeur peut-être. Je préfère sa pureté à l'odeur de l'air, de l'eau, de la terre. (p. 13)

Se donner la mort dans un environnement couvert de neige – ce qui n'est finalement qu'une forme d'eau – c'est s'attendre à ce que celui-ci redonne vie, purifie et permet la renaissance. Cet acte est favorisé par la présence de la forêt et des éléments naturels, il exprime le pouvoir que peut exercer la nature sur l'être humain.

Dans la mythologie nordique, chaque élément naturel correspond à une créature mythique. La Terre est le monde des gnomes et des nains, l'Eau est l'empire des ondines et des naïades, le Feu est le pouvoir des dragons et des salamandres, quant à l'Air, il est l'univers des elfes et des fées. Dans *Le Sommeil d'Ève*, Solh parle d'un elfe, il décrit ses gestes et son comportement, mais en fait, il ne fait que parler de Faïna, il la compare à cette créature merveilleuse :

Plus souvent qu'à mon côté, elle marchait devant, en sautillant, dansant, virevoltant. Un elfe. Un elfe et il m'ouvrait le chemin tout en me faisant face. Les démonstrations qu'il offrait à cette nuit et à ce qui,

insaisissable, la hantait, il me les offrait aussi. Cela fusait dans le plus grand silence, et vaste était le silence. Puis, sans interrompre ses jeux, l'elfe me signalait que nous longions le cimetière sur notre gauche. (p. 163)

Dans son livre *Fées et Elfes*, Édouard Brasey définit les elfes comme les esprits élémentaires de l'air, ils sont légers, diaphanes et ont le pouvoir de voler autour des frondaisons des arbres. Vêtus de vert, comme le feuillage, ils jouent une musique merveilleuse en laissant le vent souffler dans les branches des arbres. Brasey précise aussi que les elfes « *sont doués de pouvoirs surnaturels et font office de messagers entre ce monde-ci et l'au-delà* »¹⁸.

Selon Claude Lecouteux, « *l'elfe est une blanche créature, un être ayant un vif éclat, ce qui renvoie à un caractère bénéfique en fonction d'une loi déjà évoquée, celle de la solidarité entre l'apparence physique et le caractère* »¹⁹. C'est la symbolique de l'elfe qui le relie à la notion de cimetière, car, selon le dictionnaire des symboles, cette créature divine, éprise de danse, qui semble inviter les humains à se joindre à elle, ne fait que leur apporter la mort.

Ces esprits de l'air sont sortis de la terre et des eaux, ils sont ravissants, capricieux, vaporeux, mais surtout redoutables, car ils symbolisent les forces chtoniennes et nocturnes et suscitent des terreurs mortelles. Dans *La Dame blanche et la reine des elfes*, Théophile Gautier poétise ce caractère elfique :

*C'est la nuit que les elfes sortent
Avec leur robe humide au bord,
Et sur les nénuphars emportent
Leur valseur de fatigue mort.*

Les elfes ont la capacité de faire passer les portes, qui séparent les trois niveaux de l'univers, donc également celles du monde des vivants et celui des morts. De l'eau jaillit la vapeur, et de la vapeur se constitue l'air. Après sa mort et sa régénérescence, Faïna s'est transformée en une créature de l'air, en un elfe, aussi blanc que les nuages. De la matérialité à la spiritualité, c'est ce que symbolise cette transformation. Dans une vision, une sorte de rêve, Faïna se voyait dans un jardin, au milieu duquel poussait un oranger :

¹⁸ BRASEY, Édouard, *Fées et Elfes*, Édition Pygmalion / Gérard Watelet, Paris, 1999, p. 21.

¹⁹ LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Édition Imago, Paris, 2003, p. 122.

Je me promenais, attendant quoi : quelqu'un, quelque chose ? Je n'attendais en fait, et je le savais, qu'une orange. Qu'on m'en donnât une. Bien d'autres arbres m'entouraient ? Plutôt que des orangers, c'étaient des hommes pétrifiés, ni vifs ni morts mais qui, j'en avais la certitude, pouvaient agir comme des êtres vivants. (p. 23)

Dans certains récits, les éléments naturels prennent la forme et l'apparence de l'homme, quelques fois ils lui empruntent même des qualités et des défauts, voir même des comportements. C'est ce que qualifie la critique littéraire du phénomène d'anthropomorphisme.

Selon Françoise Armengaud, ce terme, pris à la lettre de son étymologie, « *peut désigner l'acte de doter quelque chose de la forme humaine : créer de toutes pièces un objet ayant forme humaine au sens plastique du terme, ou revêtir un objet déjà existant de forme ou d'attributs humains* »²⁰.

Il existe donc, dans le monde littéraire, ces elfes qui ont une forme humaine et « ces arbres hommes » (p. 24), que Mohammed Dib anime dans sa forêt du *Sommeil d'Ève*, et lesquels Faïna a qualifiés d'hommes pétrifiés, ni vifs ni morts mais qui pouvaient agir comme des êtres vivants. Cela confère aux arbres les attributs de l'humain et ainsi le droit d'occuper un rôle dans le texte et de participer à la construction du sens de celui-ci.

De l'eau, de l'air et de la terre naissent les arbres. Il est vrai que ceux-ci attirent le feu, mais ils possèdent aussi des qualités : « *L'arbre gardien, c'est le sapin. Il est chaud, il protège de la pluie, des malaises, et surtout de la foudre* » (p. 17). Dans la section suivante, nous verrons ce que ces arbres symbolisent, car ils sont également, comme nous venons de le dire, des éléments occupant une place et un rôle très importants dans la nature et dans la littérature.

I.3. Ce que racontent les arbres :

*« Quand je suis parmi vous, arbres de ces grands bois,
Dans tout ce qui m'entoure et me cache à la fois,
Dans votre solitude où je rentre en moi-même,
Je sens quelqu'un de grand qui m'écoute et qui m'aime ».*

Victor Hugo

²⁰ARMENGAUD, Françoise, « Anthropomorphisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropomorphisme/>

« Il fait déjà nuit. C'est moi : Faïna. Je suis avec toi, Solh, dans tes occupations, tes inquiétudes, ton repos, tes rêves ... Et les branches du tilleul. Le tilleul, celui qui se dresse devant ta fenêtre à Clairval. Tu m'en as si souvent parlé » (p. 9). C'est avec ces phrases que s'ouvre le texte du *Sommeil d'Ève*. Ainsi, dès le début du roman, l'auteur met en exergue la présence des éléments végétaux dans la vie de ses personnages.

Dans cet extrait, il est question d'arbre, le végétal « *qui incarne le mieux le lien entre le monde où habite la divinité et le monde inférieur : le domaine des humains. Il s'agit de la plus haute construction naturelle unissant le spirituel-vertical à la matérialité-horizontale* »²¹.

Symbole de grandeur et de longévité, de symétrie et de fantaisie, de perfection, d'harmonie et de paix, de fécondité, de protection et de connaissance, l'arbre est ancré dans la croyance et la tradition, où son symbolisme est extrêmement riche, ce qui fait de lui un des grands archétypes organisant les représentations de l'inconscient collectif.

Dans les mythologies, « *L'Axis mundi* » est représenté sous l'aspect d'un arbre planté au centre de l'Univers, un arbre aux racines plongeant dans l'autre monde et dont la partie aérienne traverse les cieux :

*Dans les mythes, l'arbre cosmique assure la communication entre les divers niveaux du monde – fût-ce temporairement car ce végétal est parfois coupé ou abattu (dans l'épopée finnoise du Kalevala ; et chez divers peuples d'Amérique : les Kayapó, Tule, Talamank, Witoto) –, il est régulièrement assimilé à l'« arbre de vie », source de fécondité et de régénération.*²²

Dans la mythologie nordique, et selon le portail Mythologica, cet arbre de vie est Yggdrasil, un gigantesque frêne toujours vert, autour duquel étaient disposés les neuf mondes. Il possédait trois racines qui plongeaient dans trois mondes : La première racine naissait dans la source d'Hvergelmir dans Niflheim. Un serpent, appelé Nidhogg, gardait cette source mais il rongeaient en même temps la racine pour la détruire.

La deuxième racine prenait naissance dans la fontaine de Mimir dans Midgard. L'eau de cette fontaine était la source de toute la sagesse. Elle est gardée jalousement par

²¹ COUDERC, Jean-Mary, *La symbolique de l'arbre*, En ligne, disponible sur : http://academie-de-touraine.com/Tome_20_files/arbres.pdf

²² LE QUELLEC, Jean-Loïc, « L'arbre dans les mythes », In HALLÉ, Francis, LIEUTAGHI, Pierre, *Aux origines des plantes. Des plantes et des hommes*, Paris, Fayard, 2008, p. 418.

un géant et abrite la tête du dieu Mimir, qui détient les secrets du monde. La troisième racine atteignait le puits d'Urd, en Asgard, gardé par les Nornes, qui étaient trois vieilles femmes très sages et qui décidaient du destin de chaque être. Même les dieux y étaient soumis. D'ailleurs les mythes norvégiens racontent qu'Yggdrasil est « *l'arbre où le dieu Odin a été sacrifié, est mort et a été pendu. Régénéré, il est ressuscité aveugle, mais a reçu des dieux le don de la vue divine* »²³.

Ainsi, l'arbre est la vie dans son ascension, dans sa verticalité, il représente le cycle de l'évolution cosmique, le passage de la mort à la régénération. En retrouve l'image de l'arbre en littérature, surtout à travers les contes et les romans fantastiques et merveilleux, et sa présence n'est pas due au hasard, car cette image véhicule souvent une symbolique et vise à transmettre un message.

Restons donc dans la littérature et revenons au passage du roman cité en haut. Le tilleul est l'arbre de la protection, de l'amitié, de l'amour et de la fidélité. Dans la mythologie nordique, les elfes dansaient en rond autour de lui en traçant sur le sol des cercles verts afin d'invoquer son pouvoir protecteur, et celui qui portait son écorce broyée était à l'abri de tout incident ou mauvais sort, son corps était protégé de tout danger.

Mohammed Dib continue de mettre l'accent sur l'importance des éléments végétaux, et exactement celle des arbres, généralement dans la vie de l'homme, et spécifiquement dans la tradition nordique, à travers les propos de Faïna :

Une tradition, chez nous, reconnaît à deux arbres un statut primordial dans la vie de l'être humain. Ils sont désignés, l'un comme l'autre, d'un mot composé à partir d'une racine commune : koti, la maison, le chez soi. Ce sont le sapin (de la maison) kotikuusi, et le bouleau (de la maison) kotikoivo.
(p. 16)

Dib affirme que « *L'arbre gardien, c'est le sapin. Il est chaud, il protège de la pluie, des malaises, et surtout de la foudre* » (p. 17). Pour lui, « *Le sapin, c'est quelque chose de stable, de durable. Un symbole de sécurité* » (p. 17). Sa symbolique rejoint celle du tilleul, d'ailleurs, dans la civilisation gauloise, Druntia²⁴, la déesse du Sapin, était considérée comme la reine protectrice des druides. On disait également que le Sapin empêchait la

²³ CREWS, Judith, *Le symbolisme de la forêt et des arbres dans le folklore*, En ligne, disponible sur : <http://www.fao.org/docrep/005/y9882f/y9882f08.htm>

²⁴ Disponible sur : <http://www.mythes-celtes.fr/mythes/D/druntia.htm>

foudre de tomber et conjurait les mauvais sorts.

Cependant, la symbolique de cet arbre ne s'arrête pas ici, puisqu'il symbolise également la passerelle entre le monde céleste et le monde terrestre. Il est l'arbre du passage de la matérialité à la spiritualité, de la matière à l'esprit. Pour les Celtes, le Sapin est le symbole de l'espoir renouvelé des forces de lumière sur les ténèbres, et de la vie sur la mort.

Quant au bouleau, symbole du contact avec les Dieux de l'autre monde, Dib lui attribue les qualités suivantes :

Le bouleau par contre se pose en arbre des rêves. D'abord il perd son feuillage en hiver. Une raison déjà qui le fait prendre pour un tout fou. Il joue aussi à l'arbre-fée qui par temps froid attire les étoiles dans sa ramure dénudée. L'étoile polaire, surtout, est celle qu'on aime lui associer. (p. 17)

L'arbre des rêves et des étoiles, il symbolise le rapprochement vers le Ciel, il inspire le calme et la sérénité, ce qui permet à l'homme l'acceptation de sa vie et ses changements, la réconciliation avec soi et la bienveillance vis à vis de soi et des autres. Les branches du bouleau servaient à fouetter les possédés pour en expulser le mal et à raisonner les fous en faisant enfuir les démons qui les habitaient. Ses vertus font de lui l'arbre de la sagesse, symbolisant ainsi la connaissance druidique.

Dans un autre passage du roman, Faïna se trouvait devant une maison, à laquelle elle ne pouvait pas accéder, restant dehors elle se disait : « *oui, dehors commence l'entre nous, qui m'appelle et qui pousse comme un peuplier* » (p. 31). Cet arbre est celui du Peuple, il symbolise l'Autre Monde, la vie cyclique des âmes, la mélancolie et le souvenir des êtres disparus, le vieil âge de l'homme, l'espoir et la promesse de régénérescence, le temps, le courage d'entreprendre et la patience.

Héraclès, quand il a visité le territoire des morts, il a ramené avec lui une branche de ce type d'arbre, avec laquelle il a fabriqué une couronne. Les feuilles qui touchaient sa tête devenaient blanches tandis que les autres restaient noires comme l'âme des morts. Depuis, on honore le peuplier blanc car sa double couleur en fait un arbre des deux mondes. Faïna se trouvait devant une porte, elle ne pouvait pas accéder à l'autre côté, et c'est justement ce peuplier qui l'empêchait de le faire en poussant, et en poussant davantage.

Le pin est aussi présent dans le roman de Dib : « *Les troncs de pins déjà s'illuminent. La forêt est toute mouillée, et toute radieuse ... le jardin se noie dans le soleil* » (p. 57). Ayant un feuillage toujours vert, le pin symbolise l'immortalité et l'éternité. Il est toujours présent dans les cérémonies funéraires, en recouvrant les cercueils de ses branches. Il est donc indice de mort, mais une mort suivie d'une renaissance dans l'au-delà afin de permettre l'immortalité.

Le pin est aussi l'emblème de l'hiver où il figure dans les représentations de cette saison. Dans le domaine des rêves, Artémidore affirme qu'un pin vu en songe annonce la destruction. Cependant, pour les armateurs et navigateurs, il est de bon augure puisqu'il est le bois dont leurs navires sont construits.

Une légende raconte qu'un homme rêva qu'il était devenu un arbre à deux têtes : d'un côté était un peuplier peuplé d'oiseaux, de l'autre, un sapin peuplé de mouettes et d'oiseaux marins. Cet homme eut deux fils dont l'un devint athlète qui voyagea et rencontra des gens de toutes races, l'autre, quoique que fils de paysan, acheta un navire et obtint une renommée d'homme de mer. Quant au rêveur, il vécut dans l'aisance jusqu'à un âge avancé.

Faïna parlait aussi d'un autre type d'arbre : « *Le chêne que je distingue de ma fenêtre : il a deux branches sciées qui ressemblent à des jambes de pendu ... les jambes bougeaient, je l'aurais juré. Il est centenaire, beau comme tout, cet arbre amputé* » (p. 90). Ce même chêne a été l'objet d'un rêve, fait par son époux :

Cette nuit, Oleg a rêvé du chêne. Le même, le chêne infirme ... Oleg nous voyait en train, lui, de le scier, moi, de tirer la corde nouée autour de la branche maîtresse. Brusquement, le chêne a cédé, s'est incliné : il tombait. Oleg m'a crié de jeter la corde et de fuir. Mais l'arbre m'a écrasée sous lui. Nul doute que cette vie m'écrase. (p. 91)

Le Chêne symbolise la force invincible, la longévité, la solidité, la justice, la communication entre le ciel et la terre, l'hospitalité et la générosité. Arbre sacré dans de nombreuses traditions, il est investi de privilèges accordés à la divinité suprême parce qu'il attire la foudre et symbolise la majesté. En tout temps et en tout lieu, le Chêne est synonyme de force et de solidité.

Adoré par les Celtes, le Chêne était l'équivalent d'un temple. Ils croyaient ces arbres habités par des nymphes dont elles en épousaient la forme, d'où la création de mesures sévères pour condamner ceux qui les abattaient sans nécessité. Un abattage autorisé

conduisait vers des rituels religieux pour permettre aux nymphes de se retirer de l'arbre avant sa chute, afin d'éviter leur vengeance.

Parfois, l'une d'elles se mariait avec un humain, telle Eurydice qui épousa Orphée. A leur côté vivaient les Hamadryades qui demeuraient sous l'écorce du chêne qu'elles choisissaient comme résidence. C'était un arbre oraculaire dans lequel les dieux parlaient, où les druides cueillaient le gui sacré et dans lequel Héraclès tailla sa massue invincible.

Ainsi, la présence des arbres au sein du texte véhicule une richesse symbolique très importante, à laquelle plusieurs thèmes sont rattachés, des thèmes pouvant caractériser des événements ou des personnages dans le roman, ou peupler leurs rêves, comme le souligne le passage suivant :

*J'ai eu tout à l'heure, entre veille et sommeil, deux visions
[...] Ça ne pouvait pourtant être qu'un jardin. Pas beau.
Plutôt sauvage, avec sa profusion de plantes et de pierres
moussues, ainsi que d'une espèce particulière de fougère. Il
s'y dressait aussi des arbres. Arbres inquiétants, aux
branches pendantes rappelant des chevelures dénouées qui
couleraient en eaux intarissables. Ils étaient blancs sous
leurs feuilles minuscules. (p. 23)*

En littérature, le monde du végétal côtoie souvent le règne animal, et leur cohabitation accentue davantage la symbolique du texte. C'est ce que nous aborderons à travers la section suivante, nous verrons ce que le règne animal a à raconter aux textes littéraires :

*Et puis je suis allée à la rencontre de la forêt profonde, de
nos lieux saints ... Dieu, cette tristesse ... Ils n'étaient plus
ceux que nous avions connus. Par le souvenir que nous leur
avons laissé, ils auraient dû pourtant me reconnaître. Non,
à leur place, des étrangers. Visage froid, inamical, des
étrangers m'accueillaient. En compagnie de Solh, ces mêmes
arbres, je les voyais immenses, follement beaux, pleins de
sève, et ces mêmes fleurs : pleines de force, singulièrement
colorées, odorantes. Les mouettes ... (p. 106)*

I.4. Le bestiaire du *Sommeil d'Ève*.

Selon le dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, le monde animal, comme le monde végétal, est peuplé de croyances. Ces deux mondes constituent la nature et entretiennent avec l'homme une communication développée et élaborée selon les époques, les lieux, les cultures et les aptitudes personnelles.

La relation homme/animal est un révélateur des civilisations : mise à distance ou assimilation de la bête à l'homme, exploitation de l'animal par l'homme, divination, attrait ou rejet s'accompagnent de rituels qui établissent une communication entre les hommes et le règne animal.²⁵

À travers le monde entier et depuis la nuit des temps, les pratiques liées à l'animisme, considéré comme étant une croyance qui attribue une âme et une conscience à chaque objet du monde matériel, font une large part au monde animal. Les animaux sont reconnus comme possédant un esprit et investis de valeurs positives ou négatives, leur conférant ainsi le respect obligatoire de l'homme et la consécration de rituels spécifiques.

Les premières illustrations faites par l'homme, la plupart sous forme de totems, expriment ce rapport de parenté, d'affinité ou de dépendance entre l'homme et l'animal. « *Le totem, par l'allusion à l'animal sous l'égide duquel l'homme a reçu une protection (ne serait-ce que contre la faim), est initialement une expression de garantie qui va par la suite se transformer en objet de dévotion* »²⁶.

Dans les mythologies, les animaux prennent place aux côtés des astres, des dieux et des hommes, avec lesquels ils entretiennent des rapports de dualité ou de complicité dans l'organisation de l'univers ou l'accomplissement du destin. Quelques fois, les animaux sont l'incarnation ou le véhicule des dieux, ils leur prêtent leur apparence de forme vivante afin de leur permettre d'intervenir sur terre, dans le monde des humains.

En littérature, depuis Esope et en passant par *Les Fables* de La Fontaine, on retrouve des récits mettant en scène des animaux. L'homme représente ses propres travers derrière l'image de l'animal, comme l'explique Edouard Brasey :

Nous abritons au fond de nous une ménagerie, et dans nos

²⁵ PONT-HUMBERT, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris, 1995, p. 57.

²⁶ Ibid.

*comportements, nous sommes souvent plus bêtes qu'humains. Nous voici tour à tour loup ou renard, lièvre ou chat, grenouille ou oiseau. Lorsque nous rions de leur naïveté ou de leur bêtise, c'est de nous-mêmes que nous rions. Lorsque nous avons peur de leur férocité ou de leur cruauté, c'est nous-mêmes que nous craignons.*²⁷

Cependant, les animaux en littérature ne sont pas de simples reflets de nous-mêmes, ils sont également des symboles ou des archétypes, comme par exemple le héros de *La Belle et la bête*, des faire-valoir, comme les personnages de *J'ai vu le loup et le renard chanter*, des messagers, comme *L'Oiseau de vérité*, des guides, comme *Le Chat botté*. Donc, chaque animal possède sa propre fonction dans un texte littéraire.

A part le chien, dont nous avons déjà abordé la symbolique à travers la première section de ce chapitre, et le loup que nous verrons dans le dernier chapitre, la plupart des animaux, présents dans *Le Sommeil d'Ève*, sont des bêtes volantes, c'est-à-dire des oiseaux et des insectes, dotés d'ailes : « *mésanges, guêpes, moucheron, un martinet, deux nids de martinets* » (pp.58-59).

Selon Catherine Pont-Humbert, l'oiseau est la figure de l'âme s'échappant du corps, il est symbole de libération de la pesanteur terrestre, de légèreté, d'ascension. « *S'il est très fréquemment rattaché au monde céleste, qui est son univers naturel, et aux valeurs qui lui sont liées, il est aussi métaphoriquement associé aux états supérieurs de l'être, l'âme elle-même étant parfois représentée comme un oiseau* »²⁸.

Dans le passage suivant : « *Ah, si je pouvais laisser à mon ombre le soin de garder mes deux enfants (Lex aussi bien qu'Oleg) pour aller me donner à Solh !* » (p. 44), Faïna voulait se détacher de son corps, n'être qu'une âme et partir à la rencontre de Solh, elle voulait s'envoler et son âme voulait se transformer en un oiseau : « *Une mésange vient de se poser sur le rebord de la fenêtre. Mais déjà elle s'envole. Je me dis : elle est mon ombre, c'est vers lui qu'elle s'est envolée.* » (p. 44)

Ce qui lie oiseaux et insectes est la présence des ailes dans leurs morphologies. Et ce sont les éléments essentiels qui leur confèrent toute leur symbolique, car « *les ailes sont avant tout symbole d'envole, c'est-à-dire d'allègement, de dématérialisation, de libération*

²⁷ BRASEY, Édouard, *Contes et légendes de France, Le bestiaire fabuleux*, Édition Pygmalion / Gérard Watelet, Paris, 2001, p. 12.

²⁸PONT-HUMBERT, Catherine, *Op.cit*, p. 321.

- qu'elle soit de l'âme ou de l'esprit - de passage au corps subtil »²⁹. L'envol s'applique universellement à l'âme dans son aspiration à l'état supra-individuel, il symbolise sa sortie du corps en quête d'immortalité. Les ailes indiquent aussi la faculté de la connaissance, car celui qui comprend possède des ailes, c'est d'ailleurs pour cette raison que les anges sont ailés.

Généralement, les ailes expriment donc une élévation vers le sublime, un élan pour transcender la condition humaine, une libération et une victoire. Dans *Le Sommeil d'Ève*, la mouette et l'aigle sont les deux animaux ailés qui se manifestent d'une façon plus incontestable que les autres :

*Les mouettes [...] Que voulais-je dire à propos des mouettes
? [...] je trouve qu'elles sont bien là en fin de compte où elles
sont, en suspens, comme elles l'étaient dans le ciel de Viljala.
Mon amour, où es-tu ? Dans quel coin du monde ? [...] Tu
te tais. Comme les mouettes de Viljala arrêtées en plein
vol. (p. 106)*

Un mythe indien³⁰ raconte que la mouette était primitivement propriétaire de la lumière du jour, qu'elle conservait jalousement dans une boîte, pour son seul usage personnel. Le corbeau, dont on connaît les qualités de démiurge dans les cultures du Nord-Ouest, réussit à rompre cette boîte, par ruse, au bénéfice de l'humanité. Le même mythe explique ensuite comment le Corbeau organise une expédition au pays des poissons, à bord de la barque de la mouette (barque de lumière) pour conquérir le feu.

La mouette intervient également dans les rêves et les cauchemars, où elle est annonciatrice d'une séparation douloureuse, la séparation de la mère. Il faut savoir donc que le symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer, comme à celui de la terre, car mer et terre sont des symboles de corps maternel. Cela revoie à la séparation qu'a vécue Solh par rapport à sa terre, à son pays natal et ses origines.

En mer, l'apparition d'une mouette est la promesse d'une terre proche. Son cri, annonciateur de terre est un cri aigu et qu'on pourrait qualifier de primal, en se référant à la thérapie primale du psychanalyste Arthur Janov. Le cri de la mouette est strident, il peut être rapproché du cri de la mère lors de la naissance de l'enfant, ou d'un cri primitif, un cri de douleur dans tous les cas.

²⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Op.cit* p. 17.

³⁰ Selon ce même Dictionnaire des symboles.

Dans ce cas, la vie peut être comprise comme une succession de séparation avec la mère. La naissance en est la première évidemment, la plus douloureuse d'ailleurs, et celle que peut annoncer la mouette. Puis, petit à petit, le nourrisson apprendra à considérer sa mère comme un être distinct et non le prolongement de son propre corps. Ensuite, l'enfant, durant l'œdipe, devra également changer son regard sur la mère. Puis vient l'adolescence. La dernière séparation sera la mort de la mère.

Toutes ces périodes de vie peuvent être l'objet du symbolisme de la mouette. Et dans le texte de Dib, ce symbolisme renvoie à la séparation de la mère patrie, du pays natal. En plus de la mouette, l'aigle vient aussi ajouter du symbolisme au texte : « *Dans l'air, au-dessus, l'immobilité d'un vol plané maintient, unique, ce grand oiseau, un aigle ? À la hauteur de ma joie. Lequel par de longues évolutions, de lentes glissades, se met ensuite à rêver pour nous.* » (p. 168)

Selon le dictionnaire des symboles, des rites et des croyances, l'aigle est le roi des cieux, le messager du feu céleste, il côtoie les dieux dans toutes les civilisations. L'aigle est l'attribut de Zeus et du Christ, l'intermédiaire des chamanes, des prêtres et des devins, l'emblème impérial de César et de Napoléon. L'aigle représente aussi une figure fondamentale d'autorité et de paternité, car il est le symbole primitif et collectif du père.

« *Par ses ailes déployées, l'oiseau-tonnerre rejoint la symbolique de la croix ; sa force solaire, ses pouvoirs de clairvoyance (il fixe le soleil sans se brûler les yeux) en font par excellence l'oiseau divinateur* »³¹. Si la croix est le symbole cosmique de l'union des forces contraires et la rencontre des voies horizontale et verticale, donnant les quatre directions du monde, l'aigle, en prenant sa forme, devient le symbole de la liaison entre les points cardinaux, ainsi il vole de l'est à l'ouest, du nord au sud, voir même du bas en haut, représentant le lien entre terre et ciel, entre le monde d'ici-bas et celui de l'au-delà.

L'aigle intervient dans de nombreux récits mythologiques. Oiseau favori de Zeus, c'est un aigle, né d'Echina et de Typhon, que le plus puissant des dieux grecs envoya dévorer le foie de Prométhée enchaîné sur le Caucase pour avoir dérobé le feu et l'avoir donné aux hommes. C'est par ailleurs sous la forme d'un aigle que Zeus enleva (ou, selon une autre version, c'est par un aigle qu'il fit enlever) le jeune Ganymède qui passait pour "le plus beau des mortels" et dont la beauté avait enflammé le cœur du dieu. L'aigle

³¹PONT-HUMBERT, Catherine, *Op.cit* p. 29.

qui avait accompli cette tâche devint une constellation, dite de l'Aigle.³²

L'aigle est donc aussi un signe céleste, dont l'aile droite touche l'équinoxe, la gauche n'étant pas éloignée du Serpent et dont le bec est comme divisé du reste du corps, il se lève avec le Capricorne, au moment même où le Lion se couche. Parlant du serpent, son sifflement qui se résume à son initial est aussi présent dans le nom de Solh. Cela a-t-il une signification ?

I.5. La symbolique des noms propres :

Dans une œuvre littéraire, le personnage est l'élément clé, il est un être de fiction auxquels sont attribués des traits nombreux et précis appartenant à une personne ordinaire, c'est-à-dire à un être humain de la réalité. Comme le confirme Roland Barthes, le personnage représente un statut et une identité complexes et évolutifs, il est une construction de mots et de signes :

Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires) ; cette complexité détermine la « personnalité » du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d'un mets ou le bouquet d'un vin.³³

Parmi ces éléments combinatoires du personnage romanesque, le nom propre joue un rôle primordial dans l'identification de celui-ci, il est un élément riche en signification et en symbolique. Barthes met l'accent sur ce trait en expliquant qu'« *un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants* »³⁴. Cependant ce rôle ne se limite pas uniquement à donner sens à celui qui le porte, mais également à tout le récit, puisque « *tenir le système des noms... c'est tenir les significations essentielles du livre* »³⁵.

L'importance du nom propre remonte à la création de l'homme. Le coran relate que

³² Ibid.

³³ BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.74.

³⁴ BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » in Claude Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, p. 34.

³⁵ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

lorsque Dieu voulut charger Adam d'être Son représentant sur terre, Il lui enseigna le nom de toutes Ses créatures : « *Et Il apprit à Adam tous les noms (de toutes choses), puis Il les présenta aux Anges et dit : " Informez-moi des noms de ceux-là, si vous êtes véridiques ! " (dans votre prétention que vous êtes plus méritants qu'Adam)* »³⁶. Et, du fait de cette connaissance ainsi conférée à l'Homme, Dieu prouva aux anges la suprématie de celui-ci sur eux. Ainsi la connaissance de la nature exacte des êtres passe-t-elle par celle de leur véritable nom.

Le prophète Mohammed insista aussi sur l'importance de la signification des noms, qu'il s'agisse de noms de personnes, de peuples ou de lieux. Il leur reconnaissait d'exercer sur le nommé une influence subtile, positive ou négative selon leur sens. Cette influence du nom sur le nommé a été également expliquée par le cheikh Ahmed Al-'Alawi :

*Chaque nom possède une influence qui s'attache à l'âme de celui qui le prononce [...] Si, par exemple, un homme répète plusieurs fois le mot « mort », il ressentira en son âme une impression due à la mention de ce nom, surtout s'il persiste en celle-ci, et il n'est pas douteux que cette impression sera différente de celle que l'on éprouve en prononçant les mots « richesse », « gloire » ou « pouvoir » [...] Tout homme normalement sensible sera conscient de l'influence que peut avoir sur son âme le nom qu'il prononce. Or, si nous admettons cela, nous sommes obligés de croire que le nom de Dieu a aussi une influence sur l'âme comme les autres noms, chacun laissant l'empreinte particulière qui lui correspond.*³⁷

D'après Claude Lecouteux, « *autre fois, le nom jouait un grand rôle : on croyait qu'il faisait participer son possesseur au cosmos tout entier et, bien sûr, le liait aux esprits, aux génies et aux dieux, donc on ne le forgeait pas au hasard* »³⁸.

Afin d'interpréter un nom propre, l'onomastique fait appel à plusieurs techniques herméneutiques pour achever sa tâche. D'un côté, elle se focalise sur la signification transparente du nom, autrement dit au sens perçu par tout lecteur, et d'un autre côté, elle explore ce que véhicule implicitement ce nom, en se basant sur le découpage syllabique, la dactylomancie et la guématrie.

³⁶Le Saint Coran (traduction en français), sourate 2 : La vache (Al-Baqarah), verset 31.

³⁷GEOFFROY, Younès et Nafissa, Le livre des prénoms arabes, Beyrouth - Liban, Edition Al-Bouraq, 2000, p. 24.

³⁸LECOUTEUX, Claude, *Op.cit*p. 123.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Mohammed Dib met l'accent sur l'importance de l'acte d'attribuer un prénom dès le début du roman, quand Faïna réfléchissait au prénom que portera son enfant :

Je pense au bébé qui dort, lui, en moi. Maintenant je sais : il s'appellera Alexis, si c'est un garçon. Il ne pourra pas ne pas porter ce nom. C'est tellement beau, Alexei, homme de Dieu. Dit en russe, ce nom n'exprime pas un rapport de maître à serviteur, mais uniquement une nuance de protection. Quelque chose comme : l'homme aimé de destin, l'homme gardé ... Et si c'est une fille, elle s'appellera Sophia, avec l'accent tonique sur le i, Sophiä. La lumière, la sagesse, l'équilibre. Je n'aimerais assurément pas avoir une fille à mon image : une éternelle enfant, un être sans consistance. (p.25)

L'onomastique, et exactement l'anthroponymie, occupe donc une place considérable dans le roman. C'est ce que nous essayerons de démontrer à travers cette section, en analysant les prénoms des deux protagonistes : Faïna et Solh.

A priori, Le prénom Faïna est d'origine russe, il signifie la lumière. « *La lumière qui entre jusqu'au fond de ta conscience te donne envie de boire sa pureté, comme font les enfants quand ils mangent de la neige. Ils n'en mangent pas parce qu'ils ont faim ou soif, mais parce qu'elle est pure, éblouissante, irrésistible* », dans le roman, à la page 13, l'auteur semble parler de la lumière comme si elle était la façonneuse d'âme, mais en fait il parle de Faïna, son prénom parle d'elle, elle n'est pas la femme que l'on connaît parce qu'on a juste envie d'être avec une femme, Solh l'a connue et l'aime parce qu'elle est une lumière unique.

Et à postériori, si nous essayons de rapprocher ce prénom d'un nom arabe, nous obtiendrons Fania et qui veut dire celle qui n'est pas éternelle, celle qui ne dure pas. Cela se confirme dans le premier chapitre : « *je mettais fin à ma vie* » (p.15) et dans le deuxième chapitre « *Tu ne saurais pas me reconnaître en ce moment, ni personne d'autre. Faïna n'est plus* » (p.36).

Dans la deuxième partie, Solh parle de Faïna : « *Elle est partie et, son nouveau nom, son vrai nom maintenant, elle ne le sait pas. Le connaîtra-t-elle jamais ?* » (p.140) ou encore « *Une porte, Faïna pousse déjà la clé dans la serrure ; Elle est entrée. Disparue par la porte massive qui s'est renfermée lentement, sans bruit sur elle* » (p.164). À la page 183, Solh dit : « *Je cherche ton visage dans ce noir. Tu n'es que ténèbres* ». Lumière et

ténèbres se rencontrent donc dans ce personnage et cela marque un certain dédoublement, une certaine dualité, et c'est ce que nous découvrons à travers la lecture du texte : Amour et haine, raison et folie cohabitent du début à la fin du récit.

D'une perspective dactylomancique, Faïna se compose de cinq lettres. La première lettre est un E à laquelle il manque le trait du bas, c'est-à-dire un F. Il manque donc une composante matérielle, un corps. Si l'homme est lié à la terre, la Femme est davantage spirituelle, sa Force ne réside pas dans son corps. Les Fantômes sont du domaine de l'irréel, la Folie échappe à la raison, le Futur est inconnu. Cette lettre qui commence le nom représente le nommé, Faïna est spirituelle, elle a perdu une partie de son corps, ce qui la relie à la terre, son cœur donc son amour, elle a perdu Solh en signant un pacte avec la folie, l'irréel a fait de son avenir quelque chose d'inconnu.

Le A, deuxième lettre du prénom où elle marque une double présence, contient deux traits obliques reliés par un trait horizontal. Elle symbolise l'union des opposés, comme l'Amour relie le masculin (Solh) et le féminin (Faïna). C'est aussi une pointe vers le haut. Il y a une notion de surplomb. Faïna regarde le monde et se cherche à travers ceux qui l'entourent, elle cherche de loin son amour dont les origines s'opposent complètement aux siens.

La lettre I symbolise l'Identité, l'Individualité. Elle établit un lien entre le ciel et la terre comme un pilier. Elle est associée au moi et au feu. Elle est également l'union des Inverses puisqu'elle désigne également l'Infini et l'Immensité. Associée au N, lettre du conflit, elle peut devenir une négation ou bien une Inclusion. Associé au chiffre neuf, elle marque la fin d'un cycle. L'héroïne du roman est en perpétuelle quête d'identité, son moi est confus et à l'intérieur elle brûle de l'envie de savoir qui elle est vraiment, par rapport à sa société et à Solh. Sa vie bascule entre raison et folie, donc du positif au négatif, et à la fin du récit elle retrouve son chemin et marque une renaissance, la fin d'un cycle et le début d'un autre.

La lettre N commence la deuxième moitié de l'alphabet comme elle le fait avec la deuxième syllabe de Faïna. Elle exprime une jonction mais une jonction négative, puisque le N se prononce haine. Il est la lettre de la Négation, du Néant, de la Nullité. Ici, le N représente la deuxième moitié de la vie de Faïna, une vie faite de folie, d'amertume et de haine envers sa famille, et surtout son mari et son enfant.

Chaque lettre de ce prénom symbolise une étape par laquelle le nommé est passé. Il faut savoir aussi que chaque lettre possède une valeur numérique, si nous faisons la somme des cinq lettres nous obtiendrons deux numéros : le trente-et-un et le quatre.

Selon R. Allendy, le trente-et-un est un nombre qui montre les rapports de l'individu avec l'organisation cosmique, le un et le trente, et ces rapports consistent en la loi naturelle $3 + 1 = 4$. Il est aussi le nombre réunissant l'univers ordonné et sa partie individualisée. C'est l'individualité conférée à une partie de l'organisation cosmique. Il renvoie donc à la quête de Faïna, à sa recherche identitaire par rapport aux individus et à l'univers.

Quant au chiffre quatre, il symbolise la famille. Il est le nombre de l'organisation et du rythme parfait. Chiffre de la double dualité, deux plus deux, et de la mesure universelle. Le quatre est l'image des forces opposées deux à deux ; deux actives et deux passives. Symbole du féminin ou de la femme, il est le nombre de la force. Au Japon, le quatre signifie la mort. Faïna avait une famille et menait une vie parfaite, mais à cause de la dualité qu'elle vivait, elle a tout perdu, même sa raison, mais son côté féminin lui a permis de rester forte. Sa folie est une sorte de mort.

Le deuxième personnage principal du roman se nomme Solh. En tant que nom « Solh » peut désigner trois concepts dont les sens se côtoient : la réconciliation, la conciliation et la pacification. Et en étant nom propre, il confère à celui qui le porte la qualité de réconcilier des adversaires, des gens fâchés entre eux ; de rétablir des liens conjugaux entre époux en instance de divorce ou séparés de corps, ou la bonne entente entre des personnes dont les opinions ou les intérêts s'opposent, en quelque sorte de rendre les choses compatibles ; de pacifier les esprits et rétablir la paix et l'ordre, de calmer la colère et l'irritation d'un individu ou d'un groupe.

Il existe également d'autres noms propres de la même famille de Solh, tels Salah et Salih : le premier signifie « *l'intégrité et la préservation* »³⁹ ; le second est le prénom du prophète arabe du peuple de Thamud et signifie « *l'intègre, le probe, le vertueux* »⁴⁰.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Solh inspire la paix, c'est ce qu'éprouvait Faïna en sa compagnie : « *C'était devant la mer. Solh m'avait conduite sur les rochers du rivage par la main. Il prenait en quelque sorte la mer à témoin. Il n'avait pas dit qu'il était éperdument amoureux. Non, ça ne lui ressemble pas ; calme, il souriait* » (p.54).

Dans un rêve, Faïna voit sa mère, celle-ci « *se lève et va tracer en majuscules sur, aurait-on dit, la table de la loi de Moïse : SOLH.* » (p. 83) L'écriture en majuscules souligne l'importance de ce prénom et de chaque lettre le composant, et la table affirme son côté sacré et pourquoi pas divin.

³⁹GEOFFROY, Younès et Nafissa, *Op.cit* p. 153.

⁴⁰Ibid. p. 52.

Le prénom Solh se compose de quatre lettres, dont chacune véhicule une signification. La lettre S est une lettre qui évoque un serpent, une route sinueuse, et possède un caractère plutôt négatif « *Nous nous trouvons ensemble, mais où ? - nulle part. Dans un lieu négatif* » (p. 14). Cependant, cette lettre apparaît également dans le mot « savoir » et cela rappelle Adam et Ève goûtant au fruit défendu de la connaissance. Le S possède aussi une idée d'union, de Synergie et d'alliance « *Je vois de même les mains et les bras de Solh folâtrer devant mes yeux. (Lui, reste dans l'ombre.) Ils sont réels, très réels. Je pourrais les toucher et décrire la conformation de chaque ongle et où poussent les poils, où il y a un sillon* » (p. 13).

La lettre O, contrairement au zéro qui est le vide, représente plutôt la totalité et le principe originel. Elle effectue également la jonction entre M (aime) et N (haine) dans le mot "monde", elle fusionne donc l'amour et la haine pour créer un monde en harmonie « *Oh Solh, si tu savais comme je te suis reconnaissante d'être, d'exister, et que nous nous trouvions toi et moi sur cette terre, sur la même terre. Si tu savais ...* » (p. 26)

Quant à la lettre L, elle associe la terre et le feu, comme un rayon de lumière qui vient éclairer depuis le ciel les étages inférieurs. Le L possède quelque chose de liquide, de fluide et cela rajoute une composante eau. Cette relation, entre haut et bas, se manifeste aussi à travers la lettre H, puisque celle-ci a la forme d'une échelle, donc un lien entre l'ici-bas et l'au-delà, elle est un moyen d'ascension, d'élévation. C'est Solh qui a permis à Faïna de s'élever, de son état matériel vers son état spirituel, il était l'intermédiaire entre sa folie et l'ascension qui a favorisé sa raison.

En guématrie, la somme de la valeur numérique de ces lettres est neuf. Chiffre de la vérité, de la patience et de la méditation, le neuf est celui de l'harmonie aussi, il représente l'inspiration et la perfection des idées et symbolise la plénitude des dons, la récompense des épreuves, la création et de la vie en tant que rythme, imbrication et développement. Le neuf est souvent considéré comme le nombre de l'initié, le nombre de celui qui accomplit la volonté divine, il est le chiffre de l'accomplissement.

Solh a accompli ses épreuves, il a réussi à faire sortir Faïna de l'obscurité et la ramener à la lumière : « *Jobservais chez Faïna des signes assez clairs de rémission cependant, son état s'améliorait* » (p. 209). Grâce à sa patience, il a pu redonner vie à celle qu'il aime, et après la mort il y a eu renaissance :

Faïna sourit ; elle me sourit comme pour me révéler sa métamorphose. Et moi je ne veux qu'y croire, ne demande que cela, follement y croire. La blanche lumière matinale,

qui tremble aux fenêtres, se répand sur elle et elle en est inondée, caressée. Elle ne dit mot, mais toujours dans un sourire ses lèvres s'entrouvrent sur l'éclat nacré des dents. Sans doute s'amuse-t-elle de ma surprise. Ce n'est ni la Faïna d'avant, que je vois en face de moi, ni non plus la Faïna de ces derniers jours. (p. 211)

Ainsi, les prénoms choisis par Dib, et leurs différentes interprétations nous ont permis d'établir un lien entre ceux qui les portent et l'histoire du texte, le choix de l'auteur n'est pas du tout arbitraire, il s'agit dans ce cas de prénoms transparents et profonds à la fois, leurs profondeurs très significatives ont été révélées par les différentes approches appliquées durant l'analyse. Les prénoms Faïna et Solh correspondent parfaitement aux personnages et peuvent à eux seuls nous donner une idée sur le texte.

CHAPITRE II :

Le soubassement mythique de l'œuvre

II.1. Le mythe, du titre au texte :

Barthes affirmait que « *le mythe est un système de communication, c'est un message* »¹. Il n'est donc ni objet, ni concept, ni idée, il est plutôt un mode de signification, une forme. Ainsi, pour que le langage devienne mythe, il lui faut des conditions particulières, comme des limites historiques, des conditions d'emploi et un environnement social précis.

D'ailleurs le mythe signifie « parole » ou « récit » en grec, il est cette parole reconnue pour vraie par les sociétés traditionnelles, puisqu'il transmet des vérités archétypales aux hommes, grâce à son langage poétique accessible à tous.

Les mythes se présentent comme l'explication des questions fondamentales que se pose toute société. Ils remontent au temps primordial, le temps des commencements. Ils ne peuvent être transmis que par le Verbe, c'est-à-dire, de bouche à oreille, de génération à génération ; ils sont l'expression du Verbe créateur.

Le mythe, « *Au sens plus courant, il désigne tout récit fondé sur des croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental des conduites humaines* »². L'usage du mythe par la littérature a donné naissance aux mythes littéraires. Ainsi la littérature s'est retrouvée un des domaines conservateurs du mythe, parallèlement aux autres formes de l'art. Cet usage a permis l'essor des mythes modernes, tels Don Juan, Faust, Roméo et Juliette, etc. La restauration du mythe se retrouve présente dans la fiction narrative, comme dans la poésie aussi.

Si la littérature conserve les mythes, ceux-ci « *sont ainsi un des réservoirs de sens les plus importants pour la littérature : sur ces schémas profonds, elle ne cesse d'opérer des relectures, des transpositions, des remodelages* »³.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, le mythe se manifeste dès la première de couverture, sa présence est flagrante au niveau du titre. D'après Charles Grivel, « *un titre sert à identifier un ouvrage* »⁴, et l'étudier détermine sa fonction, son rapport à l'œuvre et ses effets sur le lecteur, ce qui nécessite également une interprétation.

« *Le Sommeil d'Ève* » n'est pas un titre rhématique, puisqu'il ne désigne pas le genre

¹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 181.

² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Op.cit.* p. 403.

³ Ibid. p. 404.

⁴ GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.

de l'œuvre, mais il est plutôt thématique. Il se compose de deux syntagmes : « *le sommeil* » qui marque un sujet, et « *d'Ève* » qui représente un éponyme. Ce qui fait de lui un titre ambigu et mixte. L'aspect énigmatique et la richesse sémantique de ce titre doivent faire appel à une interprétation bien réfléchie afin d'établir le lien entre le titre et l'œuvre. Sa forme renvoie déjà à l'idée d'une synecdoque ou d'une métonymie, et possède une certaine dimension métaphorique, ce qui suscite la curiosité du lecteur et provoque en lui le sentiment de rêve, ce titre est donc séducteur.

Selon le dictionnaire Larousse, le « sommeil » est un « *état physiologique périodique de l'organisme (notamment du système nerveux) pendant lequel la vigilance est suspendue et la réactivité aux stimulations amoindrie. (On distingue une phase de sommeil lent, profond et réparateur, et une phase de sommeil paradoxal, caractérisé par le rêve)* »⁵. Dans l'œuvre, le rêve suit les personnages principaux, et Faïna ne cesse d'avoir des visions :

La nuit, j'ai encore vu Solh en rêve. Je devais lui donner mon adresse. Mais rien n'était plus complexe que la cité où je logeais - une espèce de campus à l'américaine. Je suis alors descendue à la réception de mon immeuble pour me renseigner sur les codes postaux. Il était là, lui-même, et il m'a écrit sur un bout de papier l'adresse que je voulais lui communiquer. C'est tout. Il était en bas à m'attendre avec une lettre à la main qui portait mon adresse. (p. 14)

Selon Nicolas Couégnas, *Le Sommeil d'Ève* « *est la mise en sommeil, la neutralisation de l'Ève, triplement inchoative : en tant que première femme, en tant que mère donnant naissance et en tant que source du désir* »⁶.

Sommeil et rêve nous font penser au mythe de Morphée, un des fils d'Hypnos. Dans la mythologie, « *Morphée est un dieu ailé grec qui parcourt sans cesse la Terre et touche les mortels d'une fleur de pavot pour les endormir ; de plus, il suscite les songes en prenant l'apparence des êtres humains* »⁷. Dans le mythe de Ceyx et d'Alcyoné, Morphée intervient, dans les rêves de cette pauvre femme, en prenant l'apparence de son époux noyé au cours d'un naufrage.

⁵ Dictionnaires de français Larousse, en ligne, disponible sur : www.larousse.fr

⁶ COUEGNAS, Nicolas, « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif », *Protée*, 2008, Vol. 36, n° 3, p. 73.

⁷ GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, *Mythes et mythologie, histoire et dictionnaire*, Larousse-Bordas, Paris, 1996, p. 769.

Durand son sommeil, Alcyoné tend ses bras en gémissant afin d'étreindre son mari, « elle cria : "Attends-moi. J'irai avec toi", et son cri la réveilla. Elle avait maintenant la conviction que son mari était mort ; c'était bien lui qu'elle avait vu, ce n'était pas un rêve »⁸. C'est ce qu'a vécu Faïna, elle a vu Solh dans son rêve, c'était bien lui, son attente était réelle, et c'est justement ce même rêve qui l'a amenée à le rejoindre, à aller le chercher. Dans un autre rêve, le mythe de Morphée se manifeste sous une autre forme :

Un rêve, cette nuit, de nouveau. Je me rendais à une présentation de mode en compagnie d'une très jeune et très belle personne pour qui, tout en marchant à ses côtés, je débordais d'admiration muette. Mais j'aurais été incapable de décider si c'était une fille ou un garçon. Pouvait-elle, et se trouvait-elle être les deux ensemble ?(p. 84)

Morphée est souvent représenté comme une femme aux ailes de papillon, mais en fait il est un dieu, de sexe masculin ! Malgré le « e » du féminin qui clôture son nom, il est, dans la mythologie grecque, un des mille fils du Sommeil et de la Nuit. Dans son rêve, Faïna était accompagnée par Morphée lui-même, elle ignorait si la personne, qui marchait à ses côtés, était homme ou femme. Cette présence des deux sexes dans un corps unique renvoie aussi au mythe d'Hermaphrodite.

Dans la mythologie grecque, Hermaphrodite, comme son nom l'indique, est le fruit des amours d'Hermès et d'Aphrodite. C'était un jeune homme d'une beauté extrême, ce qui a pris de passion la nymphe Salmacis, qui l'enlaça et demanda aux dieux de lui être unie pour toujours. Son vœu exaucé, ils formèrent un seul être sous une double forme, ni homme, ni femme, semblant n'avoir aucun sexe et les avoir tous les deux en même temps. Le passage suivant affirme davantage la présence de ce mythe dans l'œuvre de Dib : « Mais sentir nos deux existences fondues comme au début, non, c'est fini. Nous formions alors une même pâte, nous n'étions que cette pâte » (p. 50).

Ici, Mohammed Dib mentionne un « début », fait-il allusion au début de l'existence de l'homme sur terre ? Il parle également de deux personnes qui n'étaient qu'une seule pâte, s'agit-il d'Adam et Ève ? Le titre de l'œuvre le confirme, et le cycle des syntagmes qui le composent se boucle, allant du « Sommeil » jusqu'à « Ève ».

Dans le sommeil, la beauté revient le mieux, le plus à soi, se montre le mieux, le plus à nu. L'état de veille lui est invariablement une torture. Ce n'est que dormant du

⁸ HAMILTON, Edith, *La mythologie*, Editions Marabout, Allier, Belgique, 2011, p. 137.

sommeil d'Eve qu'elle s'abandonne aux mains de la joie. De sa joie. (p. 176)

Selon Saint-Augustin, et d'après un récit de la Genèse, c'est pendant le sommeil d'Adam qu'Ève a été tirée de son côté, un sommeil comparable à une extase, faisant d'elle la première femme, la première épouse et mère des vivants, symbolisant l'élément féminin et la sensibilité de l'être humain. Les éléments « Sommeil » et « Ève » sont donc liés depuis la création de l'homme, racontant ainsi chacun son histoire, chacun son mythe, et évoluant pour venir se croiser dans le titre du roman de Dib.

À travers le texte, un autre mythe religieux a été cité implicitement, c'est celui de Noé et de son arche : « *Une boutique d'animaux vivants lui fait suite ... sur les hôtes de son arche évidemment* » (p. 71).

Le mythe d'Adam et Ève symbolise la vie et la naissance de l'homme. Celui de Noé renvoie plutôt à la renaissance, car après le déluge, c'est grâce à la volonté divine et à l'arche de Noé que l'humain s'est réouvert de nouveau sur terre. Les thèmes de vie, de naissance et de renaissance peuplent le roman de Dib, c'est en étant deux, que les personnages principaux du roman ont pu vaincre la folie, offrant ainsi, à eux-mêmes, une seconde chance de vie, une renaissance.

En plus de la mythologie grecque et des mythes religieux, le texte contient d'autres mythes appartenant à d'autres mythologies. On retrouve, par exemple, un mythe finnois à travers le passage suivant :

Il neige à gros flocons. J'ai fait un tour dans le quartier, près du cimetière. Quel silence ! Personne, aucune trace de pas. Une neige vierge. Les sapins du champ de repos, seuls avec les morts. Ils vous opposent leur air grave. J'ai marché bouche ouverte pour que le bébé dans mon ventre ait un peu de ce bonheur. Plus loin, sur les pentes du rocher de Väinämöinen, là, des enfants criaillaient en descendant en traîneau. (p. 15)

Dans la mythologie finnoise, « *Väinämöinen est le fils de la déesse primitive Ilmatar qui passa 730 années dans le ventre de sa mère* »⁹. Cette longue période l'ennuya, alors il décida de naître par lui-même et rampa en dehors du ventre maternel. Cette gestation lui avait permis d'acquérir, dès sa naissance, la sagesse de sept-cent trente années. Il est

⁹ Le mythe de Väinämöinen, disponible sur <http://mythologica.fr/finnoise/vainamoinen.htm>

souvent décrit sous l'aspect d'un homme d'âge mûr, sage et sensible, possédant des pouvoirs magiques et extraordinaires.

Väinämöinen fut la découverte du feu dans le ventre d'un poisson, qui était lui-même dans le ventre d'un second poisson, qui était lui aussi dans le ventre d'un grand poisson. Et c'est également lui qui inventa une sorte de harpe horizontale faite avec les arêtes d'un brochet gigantesque et les cheveux d'une femme.

Cet instrument, appelé kantele, instrument favori des finlandais de nos jours, lui permit de gagner un concours de chant contre Joukahainen, celui-ci se retrouve piégé par une incantation de son rival dans des marais. Pour s'en échapper, il se résout à offrir sa sœur Aïno en mariage à Väinämöinen. Mais celle-ci préfère se noyer plutôt que l'épouser, et devient un poisson.

À travers le Kalevala – qui signifie « *terre nourricière des héros* », et qui est « *un très long poème répartis en cinquante chants, composé par Elias Lönnrot au milieu du XIXe siècle à partir de chants populaires finlandais de tous âges et de tous genres* »¹⁰ – et exactement dans la première moitié, s'expose le problème principal de Väinämöinen, et c'était bien sûr les femmes. Lorsqu'il essayait d'en épouser une, un véritable désastre arrivait à chaque fois.

L'impossibilité du couple est le thème essentiel de ce mythe finnois, ce qui caractérise également les personnages Solh et Faïna : « *Ne pourrions-nous pas rester ensemble ?* » (p. 210), lui dit-elle. Cette impossibilité se manifeste dans plusieurs mythes et légendes, dont nous pouvons citer le mythe de Pygmalion : le sculpteur tombé amoureux de son œuvre d'art.

II.2. Pygmalion et la pétrification :

Quelle est l'origine des passions amoureuses ? Celle qui a donné naissance aux histoires d'une jeune fille et d'un taureau, d'un adolescent et d'une platane, d'un homme et d'une statue de marbre ? Les légendes racontent qu'il existait « *deux arbres jumeaux s'efforçant à l'unité. Ces arbres sont le produit de la métamorphose d'Oreste et de Pylade et leurs fruits constituent un philtre aussi magique que celui qui unit Tristan et Yseult* »¹¹.

C'est de la manducation de ces fruits jumeaux que naissent les relations amoureuses, quelques fois extraordinaires. Il a suffi donc que « *le sculpteur mange l'une*

¹⁰ Disponible sur : <http://mythologica.fr/finnoise/kalevala1.htm>

¹¹ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Monaco, 1988, p. 70.

des pommes et humecte son œuvre ébauchée de suc de l'autre, pour qu'il forme avec elle un couple indissoluble»¹².

Dans un passage du *Sommeil d'Ève*, Dib mentionne explicitement le mythe de ce sculpteur, il s'agit de Pygmalion, et cela se résume à la présence d'un simple mytheme dans le texte :

Ce qui est sûrement plus vrai, et plus triste, dans l'histoire de Pygmalion, c'est qu'il a dû perdre tout intérêt pour son œuvre une fois qu'elle est sortie de ses mains. Les pleins feux de l'amour n'en éclairent que la naissance. (p.76)

Dans la mythologie grecque, un jeune sculpteur de talent, nommé Pygmalion habitait à Chypre. Certains racontaient qu'il était misogyne, d'autres disaient plutôt qu'il était indigné par la prostitution sacrée qui régnait sur la ville d'Amathonte. Il avait donc décidé de ne jamais se marier, ce qui lui permettait de se consacrer tout entièrement à son art.

Parmi toutes ses œuvres, la statue à laquelle il consacrait tout son génie représentait une femme. Avec grand soin, il passait et repassait longtemps et délicatement son ciseau sur la statue d'ivoire qui devenait, jour après jour, de plus en plus belle. Devant sa beauté, aucune femme ne pouvait rivaliser, moins encore une autre statue, sa splendeur ne faisait que se multiplier sous les doigts de l'artiste, jusqu'au jour où elle a atteint la perfection. Ce jour-là, Pygmalion connut un sort étrange, il tomba amoureux de son œuvre, il s'en éprit profondément :

En manière d'explication, il convint de préciser que la statue ne ressemblait pas à une statue ; personne ne l'aurait crue d'ivoire ou de marbre mais bien de chair humaine figée pour un instant seulement dans l'immobilité. Car tel était le merveilleux pouvoir de ce jeune homme dédaigneux ; il avait atteint l'accomplissement suprême de l'art, l'art de dissimuler l'art.¹³

Cette passion unique de son genre ne resta pas longtemps ignorée de la déesse de l'Amour. Alors Vénus s'intéressa à ce sentiment qu'elle n'a jamais rencontré auparavant, elle était étonnée devant cet homme qui ne cessait d'aimer davantage une statue, il lui offrait des cadeaux, et il était même arrivé de l'embrasser en pensant qu'elle lui rendait

¹² Ibid, p. 71.

¹³ HAMILTON, Edith, *Op.cit.* p. 139.

ses baisers qui demeuraient glacés.

Vint le jour où les habitants de Chypre célébraient la fête de Vénus, on lui offrait de jeunes vaches aux cornes recourbées et revêtues d'or, et de l'encens fumait de toutes parts. Après avoir déposé son offrande, Pygmalion, debout devant l'autel, pria d'une voix timide : « *Dieux puissants ! si tout vous est possible, accordez à mes vœux une épouse semblable à ma statue* »¹⁴. Vénus, qui assistait elle-même à sa fête, comprit ce que signifiait cette prière et l'exauça.

De retour chez lui, Pygmalion se pencha vers la statue et l'embrassa. Il croit sentir que le corps est tiède. Il approche à nouveau ses lèvres et touche la poitrine du bout des doigts. À ce contact, l'ivoire perd de sa dureté et s'attendrit comme la cire s'amollit au soleil. Stupéfait, l'amant hésite à se réjouir, il a peur de se tromper. Mais le corps est bien devenu vivant, il sent les veines palpiter au contact de son pouce. Il la nomma Galatée et adressa à Vénus de profonds remerciements :

*Tandis qu'il s'étonne, que, timide il jouit et craint de se tromper, il veut s'assurer encore si ses vœux sont exaucés. Ce n'est plus une illusion : c'est un corps qui respire, et dont les veines s'enflent mollement sous ses doigts. Il rend grâce à Vénus. Sa bouche ne presse plus une bouche insensible. Ses baisers sont sentis. La statue animée rougit, ouvre les yeux, et voit en même temps le ciel et son amant. La déesse préside à leur hymen ; il était son ouvrage.*¹⁵

Ce mythe expose deux thèmes qui se calquent parfaitement sur le roman de Dib. Le premier thème est l'emprisonnement, celui de Pygmalion dans son amour qui correspond à celui de Solh dans sa passion pour Faïna et sa fidélité même durant sa folie. Le deuxième thème est la renaissance, celle de Galatée et sa libération d'une prison en ivoire, ainsi que celle de Faïna et sa régénération d'une mort dissimulée sous le voile de la folie.

Cependant, un autre passage du texte de Dib bouleverse la trame du mythe et nous renvoie à un autre mythe, qui est l'inversement symétrique du mythe de Pygmalion :

Toutefois, examinées de plus près, ces photos à ma grande surprise se sont révélées être non pas de moi mais d'une statue de marbre. J'en ai conclu, toujours dans mon rêve :

¹⁴ OVIDE, *Les métamorphoses*, Traduction de VILLENAVE, G.T., 1806, p. 256, disponible sur : http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/les_metamorphoses.pdf

¹⁵ Ibid.

« Ah bon, il a fini de peindre son paysage, et il m'a placée dedans ». (p. 109)

Dans ce passage, ce n'est pas la statue de marbre qui s'est transformée en être humain, mais c'est plutôt la femme qui s'est retrouvée dans la statue de marbre, elle a été donc pétrifiée. La pétrification est un thème récurrent en mythologie, on le retrouve même dans les livres sacrés, quand Loth quitta Sodome, la cité coupable, avec sa famille, après l'instruction de Dieu, envoyé par des anges, sa femme, cédant à une curiosité fatale, malgré la défense des anges, regarda derrière elle et fut changée en une statue de sel.

Les légendes et les mythes relatent également quelques histoires où la pétrification est présente. Dans l'antiquité gréco-romaine, le Basilic possède ce pouvoir, Aristote le mentionne : « *Il est vrai que si le basilic peut nous donner la mort, nous pouvons lui rendre la pareille en lui présentant la surface polie d'un miroir : les vapeurs empoisonnées qu'il lance de ses yeux iront frapper la glace, et, par réflexion, lui renverront la mort qu'il voudra donner* »¹⁶.

Le miroir est donc l'arme absolue qui agit contre la pétrification, puisqu'elle lui renvoie son effet, qui est la mort dans tous les cas. Dans le mythe de Narcisse, c'est le miroitement de son reflet qui a causé son trépas, ainsi le miroir symbolise « *le lieu de passage entre l'au-delà et ce monde* »¹⁷.

L'image du Basilic a inspiré celle du Cocatrix, celui-ci est un monstre à tête de coq, ailes de chauve-souris et corps de serpent, ayant la capacité de pétrifier quiconque d'un simple regard, il est symbole de mort. C'est ce qui arrivait également aux victimes de Méduse, une des trois sœurs Gorgones, la seule à être mortelle.

*Méduse est une figure monstrueuse et repoussante. Elle est parfois figurée barbue, avec un nez aplati et une bouche immense avec des dents longues comme des défenses de sanglier. Ses ailes puissantes sont d'or, ses mains d'airain tout comme sa chevelure, où se dressent des serpents qui pendent aussi à sa ceinture. Elle a le pouvoir de pétrifier ceux qui la regardent dans yeux.*¹⁸

Nous retrouvons aussi le thème de la pétrification à travers la littérature

¹⁶ ARISTOTE, Cité par LANNI, Dominique, *Bestiaire fantastique des voyageurs*, Flammarion, Paris, 2014, p. 52.

¹⁷ PONT-HUMBERT, Catherine, *Op.cit.* p. 292.

¹⁸ RONET, Pauline, in LANNI, Dominique, *Op.cit.* p. 262.

merveilleuse, où des trolls se figeaient en pierre lorsqu'ils voyaient la lumière du jour. C'est ce qui arriva exactement à des trolls, dans *Bilbo le Hobbit* de Tolkien, quand le lever du soleil les a surpris en train de préparer leur dîner. Ce thème enrichit également *Le monde de Narnia* de Clive Staples Lewis et *Harry Potter* de Joanne Rowling.

Ceci dit, la pétrification est synonyme de mort, mais en psychanalyse, elle prend un sens tout à fait différent. Selon Ronald Laing, ce terme est employé pour décrire l'un des processus qu'utilisent certaines personnes, pour se défendre contre des menaces à l'égard de leur identité. Pour lui, le terme englobe deux aspects : se dépersonnaliser, dans ce contexte c'est se changer en pierre, pour empêcher que l'autre ne vous domine, et dépersonnaliser l'autre pour l'empêcher de vous porter atteinte. Ce terme s'apparente aux termes psychiatriques de dépersonnalisation et de déréalisation.

D'après le dictionnaire psychologique¹⁹, la dépersonnalisation est un trouble de la perception de soi caractérisé surtout par une impression, en général décrite par métaphores, d'irréalité et d'étrangeté touchant soi-même en tant que personne physique et psychique et, fréquemment, le monde environnant, il s'agit dans ce cas de déréalisation. La dépersonnalisation évolue souvent par crises.

Quant à la déréalisation, elle est une perte du sentiment de réalité et de familiarité du monde environnant, avec impression d'étrangeté et association fréquente d'une atteinte des repères temporels et spatiaux.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Faïna et Solh ont connu ce genre de troubles. Faïna s'est retrouvée dans une vie conjugale qui ne correspond pas à son monde intérieur, c'est ce qui la conduit à la folie, à un certain moment, elle n'arrivait même pas à reconnaître son enfant, ses amis ou Solh, l'homme qu'elle aime tant :

La personne la plus proche me devient odieuse et je m'absente de moi-même. Pour retrouver l'air, pour oublier. Ce qui demeure de moi sur place n'est plus responsable de ses actes. En de tels moments, je suis incapable d'aimer Solh, de le ménager : je ne suis plus moi. Il n'y a qu'une étrangère et elle porte mon visage – et elle n'a même pas mes traits. Cela, Solh le comprendra-t-il jamais ? Je m'évade de mon corps et de ma pensée chaque fois que je sens agir une force, comment dirais-je, « impure ». Des paroles tendres, affectueuses, me seraient-elles prodiguées alors, je disparaîs

¹⁹ Disponible sur : www.psychologies.com/Dico-Psycho

encore plus. La force « impure », ce soir là, était Juhan. Je me quitte plus souvent qu'il ne le croit et ne le remarque. Je peux bien me trouver dans ses bras, bavarder « normalement ». Pendant ce temps mon vrai moi, plongé au fond d'un puits, est en train de crier au secours. (p. 21)

Quant à Solh, il se retrouve dans un pays étranger, dans un environnement qui n'est pas le sien, dans une culture qui nie la sienne ainsi que ses origines. Il se perd et frôle également la folie : « *Que dois-je faire ? Damner mon âme aussi ? Mais t'ayant perdue, ne subis-je pas déjà la peine de dam ?* » (p. 153). Ce qu'ont vécu ces deux personnages n'est autre qu'une métamorphose, comme celle de Galatée, devenue humaine en se libérant de sa prison d'ivoire.

II.3. Le mythe de la métamorphose :

Etymologiquement parlant, le mot « *métamorphose* » se compose de « *méta* », qui signifie changement, et « *morphê* », qui signifie forme, pour donner : ce qui change de forme. Dans le domaine scientifique, la notion de métamorphose désigne certains changements naturels d'état, de structure ou de forme. D'après Guy Demerson :

Toute transformation est métamorphose. La chenille devient chrysalide puis papillon. Les têtards se transforment en grenouilles. La glace devient eau, puis vapeur. Tout comme la succession des âges d'une vie d'homme, le déroulement des saisons n'est lui-même qu'une suite de métamorphoses, et il n'en est sans doute pas de plus célébré que le retour du printemps.²⁰

En littérature, « *on peut l'entendre comme thème, thèse, principe d'écriture ou de lecture. En d'autres termes, elle constitue à la fois une thèse philosophique et une hypothèse poétique* »²¹. Mais avant d'être un thème littéraire, la métamorphose a été un mythe, et avait pour fonction première d'expliquer le monde. Celui-ci a comme origine la transformation d'une divinité, c'est ainsi que la métamorphose résorbe l'étrange et répond aux interrogations humaines face aux phénomènes inexplicables de l'univers.

De plus, afin de rendre cet univers homogène et cohérent, la métamorphose ouvre

²⁰ DEMERSON, Guy, *Poétiques de la métamorphose*, Université de Saint-Etienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1981, p. 27.

²¹ BONNECASE, Denis, TATHAM, Anne-Marie, *La métamorphose, définitions, formes, thèmes*, Gérard Monfort Editeur, Brionne, 2009, p. 07.

les passages entre les mondes des différentes espèces, elle met en scène des dieux et des hommes pouvant devenir des animaux, des végétaux ou des minéraux, comme l'illustre bien Denis Diderot, dans *Le rêve d'Alembert* : « *Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces ... tout est en flux perpétuel ... tout animal est plus ou moins un homme ; tout minéral est plus ou moins une plante ; toute plante est plus ou moins un animal* »²².

Dans ce monde de correspondances où fusionnent l'homme et la nature, dans son aspect céleste ou terrestre, la métamorphose n'est point un scandale, une anomalie ou un miracle, mais elle est seulement la manifestation de l'harmonie universelle, d'un changement affirmant un ordre, une permanence et une continuité.

Dans les récits mythologiques, la métamorphose est généralement définitive, et celui qui se transforme échappe au temps et à la fragilité humaine. Prenons l'exemple de Daphné, dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Pour fuir Apollon, cette chasserresse se transforme en laurier et acquiert ainsi l'immortalité.

L'idée donc de métamorphose correspond, en quelque sorte, à l'idée de l'échec à la mort, et changer d'état c'est arrêter le cours du temps pour se permettre l'éternité. « *En ce sens, toute métamorphose est bien une métempsychose (transmigration de l'âme). Étiologique, synchrétique, le mythe de la métamorphose est donc aussi un mythe palingénésique : un mythe de la résurrection* »²³.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, la métamorphose est omniprésente, elle se manifeste sous plusieurs formes que nous verrons tout au long de cette section. Dans le passage suivant Mohammed Dib expose l'existence de ce phénomène dans la vie et la nature de l'homme :

Sans le savoir, on a souvent affaire dans la vie à des gens qui sont des bêtes en train de devenir humains. Mais s'est-on avisé qu'on rencontre non moins souvent des bêtes qui sont des humains en train de recouvrer leur nature de bêtes ? Tu reprends ta vraie nature, ta nature de louve. Tu t'appelles Louve. Mais chut ... (p. 66)

Dans ce roman, Dib nous raconte une histoire, un récit au second degré, et c'est celui de Didi. C'était un grand garçon qui commençait à avoir de la barbe au menton, mais une barbe de plumes. Tout le monde en riait et Didi devint un objet de plaisanterie.

²² DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Editions Assézat, 1830, p. 138.

²³ BELZANE, Guy, *La métamorphose*, Editions Quintette, Paris, 1990.

Il alla donc consulter un homme de science, mais celui-ci n'arriva point à lui répondre et se sauva au triple galop. Didi consulta ensuite un vieillard qui sait des choses, et ce dernier lui posa une question : « *Qu'as-tu fait quand tu étais petit ?* » (p. 150)

Après une si longue hésitation, Didi répondit : « *Avec d'autres enfants, j'ai tué la poule de la voisine* » (p. 151), et le vieillard ajouta en lui lançant un unique clin d'œil : « *Va la voir et dis-lui la vérité* » (p. 151). Après son aveu Didi retrouva son apparence normale. Dans ce récit, la métamorphose se manifeste dans la transformation de l'humain en animal, mais aussi de l'animal, qui a commis un crime, en humain, qui a reconnu son crime. Didi a donc échappé à une mort certaine et son retour à l'état humain symbolise une renaissance, une résurrection.

Ceci dit, la métamorphose possède également une face plus sombre et plus obscure. Dans les religions divines, l'ordre du monde ne réside pas dans l'uniformité de l'univers, mais plutôt dans la distinction et la classification des espèces. Selon les textes sacrés, Dieu a créé les plantes, les bêtes, et l'homme, et il a instauré par la suite d'imperméables frontières entre eux, dont le franchissement constitue une faute grave.

Dans ce contexte, la métamorphose, surtout sous sa forme la plus courante : celle de l'homme en animal, est doublement coupable, car « *elle met en cause la séparation des espèces voulue par Dieu, ensuite elle constitue une régression infamante et scandaleuse, l'expression de la bestialité qui persiste en l'homme, prête à resurgir au moment même où il s'affirme hors d'elle et contre elle. En ce sens, elle ne peut être que l'œuvre du démon* »²⁴.

C'est de ce type de métamorphose bestiale que le vampirisme et la lycanthropie ont vu le jour. Aux XVIe et XVIIe siècles, dans les campagnes se multiplient les apparitions de vampires et de loups-garous, hommes métamorphosés en créatures sanguinaires, dévorant femmes et enfants. Accusés de sorcellerie, les coupables étaient jugés et généralement brûlés. Cet autre visage de la métamorphose est décrit par Faïna, elle avait en elle ce côté démoniaque :

Maintenant je n'ai plus qu'une pensée : manger du sang. Manger, parce que je répugne à le boire. Ça se présente sous forme de galette de seigle où, au lieu de lait ou d'eau, on a incorporé du sang. Depuis ma sortie de l'hôpital, je n'ai pas d'appétit pour d'autres nourritures. Par contre, ce pain au sang, j'en raffole. D'habitude, ce que je mange m'importe

²⁴ Ibid.

peu. Et là c'est devenu une passion. [...] Solh devrait voir ça. Il serait, je crois, horrifié de découvrir ce côté vampirique de ma nature. N'oublie pas, Faïna, que tu l'appelleras Louve aussi. (p. 28)

La métamorphose de Faïna est décrite à travers le texte, « *elle écarte les coudes du corps, oiseau qui prend son essor et va s'envoler, puis les mains levées suffisamment haut, petit à petit, elle les noue derrière ma tête* » (p. 171), elle tient « *une posture où je discerne le feu glacé, retiré, réduit à un simple filament, du regard de louve qu'elle rive sur moi tout en s'efforçant de trouver son souffle dans mon souffle.* » (p. 171)

Ainsi, « *le monstre pervers et doux qui œuvrait en elle, tout le temps à l'affût et ne lâchant pas prise, me tenait donc à sa merci. Je ne l'ignorais pas* » (p. 173). Cette transformation a rendu Faïna quelqu'un d'autre, ou bien quelque chose d'autre, « *Faïna a dit : "Je ne suis plus moi."* » (p. 191), « *Je ne sais plus ce que je suis. Je n'existe plus* » (p. 192). Faïna s'est métamorphosée en louve :

Ses yeux aussi, Faïna, étaient des yeux de louve. Ils étaient verts, une couleur en harmonie, en connivence avec l'or hâlé de ces taillis en fuite, et partageant leur secret [...] Ses cheveux tiraient plus que jamais sur la blondeur de cette sylvie, ils brillaient de la même mordorure givrée. (p. 198)

Selon Nietzsche, se métamorphoser c'est « *devenir ce que l'on est* », révéler ce qui se cache au fond du soi. Dans *La Métamorphose* de Kafka, cette transformation relève de ce que la psychanalyse nomme « *passage à l'acte* », c'est-à-dire un changement de plan, du mot à la chose et de l'esprit à la matière.

Faïna, après sa métamorphose, a retrouvé son état sauvage, ce qu'elle est réellement, une femme sauvage : « *Elle s'est redressée, m'a fait face, elle m'a considéré de ces yeux-là, les même yeux, s'il est possible plus lumineux à présent de la lumière sauvage de l'extrême nord* » (p. 198). Elle a commencé à s'unir à la nature et se sentait mieux que dans un environnement qui reflète sa vraie nature :

Plus sauvages, plus solitaires étaient les lieux où nous nous aventurions, mieux elle s'en trouvait. Cela se voyait. Son pays de naissance appartient plus à la verdure et à l'eau qu'à l'homme. Créature elle aussi d'eau, de végétation et toujours prête à s'y fondre, elle ne sait vivre, respirer qu'à ciel ouvert. (p. 208)

La femme sauvage est également un mythe, universel et très ancien d'ailleurs, qui associe la femme à l'animal, au loup en particulier. Selon Clarissa Pinkola Estés :

*Les loups sains et les femmes saines ont certaines caractéristiques psychiques communes : des sens aiguisés, un esprit ludique et une aptitude extrême au dévouement. Relationnels par nature, ils manifestent force, endurance et curiosité. Ils sont profondément intuitifs, très attachés à leur compagne ou compagnon, leurs petits, leur bande. Ils savent s'adapter à des conditions perpétuellement changeantes. Leur courage et leur vaillance sont remarquables.*²⁵

Faïna se voyait louve et se considérait ainsi, elle voyait aussi le loup chez Solh, elle était donc « *La Fiancée du Loup. La femme qui s'est faite louve pour l'amour du Loup, dans ces pays* » (p. 219), « *cette femme qui a tout abandonné, foyer, enfants, mari, pour suivre le Loup. L'histoire de ce Loup et de cette femme partis ensemble. Et elle est devenue son histoire.* » (p. 220). Dire « je suis comme un loup », c'est dire métaphoriquement « je suis un loup », c'est ainsi qu'opère la métamorphose, si je suis comme un loup, je suis donc animal et sauvage.

Sous toutes ses différentes formes : résurrection, libération, aliénation, révolte ou folie, la métamorphose est l'expression concrète de nos « moi » multiples et l'incarnation directe de nos pulsions refoulées.

Ce qui est arrivé à Faïna, dans *Le Sommeil d'Ève*, c'est-à-dire sa transformation d'un état premier à un état second, de l'être de raison à l'être de folie, est le même cas du Docteur Jekyll quand il devient Mister Hyde. On retrouve cela aussi dans la mutation du physicien Bruce Banner en Hulk. Ainsi la métamorphose semble s'inscrire dans le destin, dans le nom, dans le caractère ou dans l'inconscient, elle semble faire partie de l'âme de celui qui se métamorphose.

La métamorphose est une révélation ; on ne se métamorphose qu'en soi-même. Elle n'est autre que la réponse à l'éternelle question de l'identité, telle qu'André Breton la formule au début de *Nadja* :

²⁵ PINKOLA ESTES, Clarissa, citée par MARTINEAU, Noémie, *Écriture du féminin ou écriture au féminin ? Autour de la question de la femme sauvage chez Kateb Yacine et Hélène Cixous*, 2005, Mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, p. 24.

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis.

II.4. Folie, intertextualité et transfiction :

« La passion et la folie ne sont qu'une autre forme du sommeil. »

Marcel Jouhandeau

Selon le CNRTL²⁶, la folie est un « *trouble du comportement et/ou de l'esprit, considéré comme l'effet d'une maladie altérant les facultés mentales du sujet* ». En psychiatrie classique, la folie est définie, médicalement, comme existant à l'intérieur de la personne examinée. Cette croyance en une folie logée dans l'individu fait penser aux cas de certains personnages mythiques en littérature, qui ont vécu un passage de la raison à la folie, tels *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, *Le Roi Lear* de William Shakespeare, *Aurélia* de Gérard de Nerval, *Nadja* d'André Breton, etc. Ce passage, d'un état à un autre, ne fait de la folie qu'une sorte de métamorphose, et son importante présence en littérature en fait d'elle un mythe.

D'après Jean-François Chassay, « *la folie en littérature se présente comme image de l'inspiration, signe d'un déchirement absolu ou ironie pour exprimer les illusions ou les faiblesses de l'homme* »²⁷. Cependant, cette figure de l'inspiration est représentée aussi comme punition et comme paradoxe, car elle détient une vérité sur le monde que la raison n'exprime pas. À travers la littérature, la folie, en faisant surgir l'envers des choses, semble plus sensée que la société qu'elle dénonce.

Les romantiques considéraient la folie comme une ouverture à un monde où le rêve et le délire viennent brouiller les frontières du réel. La littérature fantastique en fait d'elle la seule échappatoire devant un univers au bord du désastre. Michel Foucault, distingue la « *folie par identification romanesque* », « *de vaine présomption* », « *de juste châtiment* » et « *de passion désespérée* ».

²⁶ Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, En ligne, disponible sur : www.cnrtl.fr

²⁷ CHASSAY, Jean-François, in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Op.cit.* p. 239.

Depuis le mythe de Daphnée, l'amour est le thème essentiel qui structure le phénomène de la métamorphose, « *il est une force irrésistible qui fait agir les personnages et constitue le ressort dramatique essentiel des récits secondaires insérés dans la trame narrative principale* »²⁸.

L'amour conduit à d'autres comportements, quelques fois violents et insensés, il se développe au point de déborder la raison de l'individu et pousse celui-ci à adopter un comportement de fou. Les cas de folie amoureuse sont nombreux dans l'univers littéraire, cependant l'exemple le plus illustratif est celui de Majnoun Leïla, l'histoire d'amour la plus populaire au Moyen-Orient et en Asie Centrale.

Généralement, la folie se manifeste sous trois contextes différents : dans un contexte érotique, où elle est liée à l'amour d'une personne ; dans un contexte non érotique, où elle est liée à la colère ; et dans un contexte animalier, où elle est liée à la nature et au caractère sauvage.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Dib met à la lumière cette étroite relation entre l'amour et la folie ; dans un paragraphe Solh s'interrogeait ainsi : « *L'amour peut-il prêter main-forte à la folie ?* » (p. 153), et parlait de Faïna : « *Tu t'es volée toi-même pour tout me donner, tu t'es saccagée pour me combler. Pourquoi ? Et tu t'es ruinée. Pourquoi ? De plus en plus pauvre, tu ne t'es enrichie singulièrement que de ta folie. Ce bien, tu le gardes bien. Incessible, intransmissible. Tu ne sauras me l'offrir en supplément. Tu le gardes* » (p. 153).

Ce passage représente le contexte érotique de la folie, depuis la naissance de son fils Lex, Faïna ne vit plus sa sexualité, elle s'est éloignée physiquement de son époux et s'est retournée spirituellement vers Solh, avec qui elle n'entretient aucun rapport sexuel mais vit une relation amoureuse platonique, un amour passionné mais brisé par la distance, un amour fait de don total de soi et de sacrifice, qui a fini par la noyer dans la folie.

Dans les yeux de Faïna, Solh n'est pas un humain, mais une sorte de divinité : « *Je le sens plutôt comme une force présente mais sans enveloppe charnelle* » (p. 74), son amour fou, ou sa folie amoureuse, pour Solh l'a détachée du monde matériel tout en la projetant dans un univers spirituel, vide de toute présence charnelle. « *Leur rencontre est le destin de deux êtres qui vivent dans une conception spirituelle de l'amour, un sentiment qui*

²⁸ PUCCINI-DELBEY, Géraldine, « La folie amoureuse dans les Métamorphoses d'Apulée », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°57, février 1998, pp. 318-336.

prône la sublimation et rejette la corporéité»²⁹.

Ceci concrétise un rapport intertextuel avec le récit de Majnoun Leïla. Quand celui-ci, rêvant tranquillement chez lui à son amour, fut interrompu par un ami qui venait le prévenir que Leïla est devant sa porte, il répondit : « *Dis-lui de passer son chemin car Leïla m'empêcherait un instant de penser à l'amour de Leïla* ». Ce rapprochement textuel affirme davantage que l'amour, dans ce cas, est la cause de la folie de Faïna.

Rappelons que l'intertextualité est définie comme « *l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec un ou d'autre(s) texte(s)* »³⁰. Cette notion a vu le jour dans des articles de Julia Kristeva en 1969, celle-ci considère le texte « *non comme le réservoir d'un sens fixe mais bien comme le lieu d'une interaction complexe entre différents textes ... tout texte se construit [donc] comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »³¹. Et comme le confirme davantage Philippe Sollers : « *tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, le déplacement et la profondeur* »³².

Pour Barthes, « *l'intertextualité est l'occasion de revenir à la métaphore de la toile* »³³, car il affirme que lorsqu'un auteur parle d'un texte passé, il produit lui-même un nouveau texte. Ce qui rejoint le « *Tout est déjà dit, et l'on vient trop tard* » de La Bruyère, ainsi que les propos d'Abdelwahab Meddeb :

*La créativité pure n'existe pas. Le plus original des textes s'affirme répétition ou au moins inscription neuve s'incrétant dans un déjà-là, page précédemment écrite et sur laquelle on décide d'écrire, sans effacer ce qui précède, ce qui lui délivre raison d'être.*³⁴

Dans une perspective intertextuelle, notre corpus entretient un autre lien avec un texte également ancien, qui, à travers le temps, a donné naissance à un mythe purement

²⁹ HARBI, Mohammed, *La folie du personnage Faïna dans Le Sommeil d'Eve de Mohammed Dib*, 2009-2010, Mémoire de Magistère, Université d'Oran, p. 29.

³⁰ BERGEZ, Daniel, GERAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994.

³¹ RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002, pp. 55-57.

³² SOLLERS, Philippe, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1971, p. 75.

³³ Ibid. p. 58.

³⁴ MEDDEB, Abdelwahab, cité par ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Editions du Tell, Blida, 2002, p. 101.

littéraire, il s'agit du mythe de Faust. Le docteur Faust découvre qui a perdu sa jeunesse dans la recherche du savoir et tente de se suicider, alors il voit apparaître Méphistophélès qui lui propose un pacte : son âme en échange de la jeunesse et des plaisirs de la vie. Faust accepte, sans hésitation, ce pacte avec le diable, et perd tout à la fin, même la femme qu'il a aimée.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, quand Solh disait : « *Tu es passée de l'autre côté et tu as tiré la porte, m'interdisant l'entrée* » (p. 153), il parlait du pacte que Faïna a entretenu avec le diable. Ici, c'est le deuxième contexte de la folie qui se manifeste, puisque après sa colère, Faïna a perdu sa raison. Elle a franchi la porte de l'autre monde, celui des obscurités. Comme dans le mythe de Faust, signer un pacte avec le diable peut conduire au succès, mais aussi à la perte, souvent totale, de ce que l'on possède. Solh le confirme :

Saurait-on ruser avec le diable ? Entreprise périlleuse, sinon désespérée. Il faut pourtant la tenter quoi qu'il en coûte, et découvrir ce qu'est un nombre afin de répondre à la question : combien ? Trois : Faïna, l'eau, la lumière. Une ? Agamemnon ne pouvait pas dire combien il avait de pieds. Nous serons condamnés à ne pas savoir non plus combien nous avons de pieds tant que nous demeurerons incaptes à définir le nombre. (p. 161)

Le pacte de Faïna a également influencé Solh : « *Que dois-je faire ? Damner mon âme aussi ? Mais t'ayant perdue, ne subis-je pas déjà la peine de dam ?* » (p. 153). Le temps qu'il passait avec elle, où il parlait tout seul, sans attendre une réponse de sa part, et toutes ces histoires qu'il lui racontait et ces lectures qu'il lui faisait, commençaient à l'entraîner dans sa folie :

Ce qui m'est arrivé en fait : je me suis peu à peu englué dans sa maladie et je ne m'en suis pas aperçu. J'allais à mon tour par le fond, en croyant la tirer à moi. J'en ai brusquement pris conscience. Il était temps. Nos sorties se sont succédé, quotidiennes, depuis. Sans conteste, elles ont apporté une amélioration, si difficile à mesurer qu'elle soit, dans l'état de Faïna. (p. 166)

Ce n'est qu'après être sortis du lieu où Faïna était emprisonnée dans son monde, que leur état s'est amélioré. Faïna était dans un asile, une prison, une maudite maison qui ne lui apportait que du malheur : « *Je prends Faïna, je la mets dans la voiture, nous partons. J'avise après coup, trop content de fuir moi-même cette maison où je me trouve de plus*

en plus mal à l'aise. Un lieu maléfique, c'est en quoi elle s'est changée. Elle semble répandre des bouffées d'horreur» (p. 166).

Nous tenons à préciser que « *L'Asile est aussi un lieu de spectacle, où la folie est théâtralisée dans ce qu'elle a de plus fou : le fou est celui qu'on montre, le monstre, incarnant la violation infamante des lois de la nature et des lois de la société par son rapport dissonant à la raison* »³⁵. Raconter l'Asile, c'est donc exposer, d'une part, les mystères de la folie, par l'écriture ; et d'une autre part, comment la folie peut être une construction sociale, car l'Asile est une société séparée de celle des êtres normaux, possédant un rythme de vie, des règles et des lois spécifiques à elle.

L'Asile symbolise alors les normes, qui intègrent cette concrétion du délire dans un espace clos et imposent des règles saines. Cependant, Mohammed Dib fait de lui le lieu où cette folie devient de plus en plus folle et fait de son extérieur le lieu du rétablissement. Les thèmes de l'Asile, de la folie, de l'amour, de la passion évoquent un autre texte de Dib, dans lequel les mêmes thèmes sont présents. Cela est renforcé aussi par le passage suivant :

J'ai interprété : comprendre qu'elle traversait une crise de démence. Et elle : « Mais ils n'ont aucune idée de ce qui m'arrive. Ni eux, ni le docteur, ni personne. » Elle a poursuivi : « Souviens-toi de ... » Que je me souviennne de qui ? Elle avait prononcé un nom de femme, que je n'avais pas saisi. Lily, je crois. (p. 184)

Dans le roman *Habel* du même auteur, Lily, amante d'Habel le personnage principal, est une femme qui a sombré dans la folie et a été incarnée dans un asile. Lily n'est autre que Faïna, et Habel n'est autre que Solh. L'histoire qu'ils ont commencé dans un roman publié en 1977 s'est achevée dans un autre roman publié en 1989, et la promesse d'Habel a été accomplie par Solh, tous les deux désiraient, à tout prix, le rétablissement de leur amour.

Le nom de « Lily », cité dans *Le Sommeil d'Ève*, exprime une relation transfictionnelle entre ce roman et celui d'*Habel*. D'après Richard Saint-Gelais, la transfiction est une machine à voyager entre les fictions, puisqu' « *elle permet aux lecteurs qui aimeraient savoir ce qui arrive après la fin du récit (ou avant qu'il ne commence, ou parallèlement à lui, tandis que le narrateur décrit les agissements de X*

³⁵ FROUDIÈRE, Julie, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'Asile (1870-1914)*, 2010, Thèse de doctorat, Université Nancy 2, p. 16.

mais néglige ceux, simultanés, de Y) de satisfaire leur curiosité »³⁶. Donc, en littérature, «il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage "partagent" des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ».³⁷

Par ce rapport transfictionnel, Dib met en exergue le thème de l'exil, car après l'emprisonnement de Lily dans un asile, elle a retrouvé sa liberté dans un ailleurs qui a permis sa libération de la folie, un ailleurs qui n'est autre que la nature, une nature symbolisant son état sauvage, une nature représentée par la forêt. C'est ce que nous analyserons dans la dernière section de ce chapitre.

II.5. La forêt dans tous ses états :

Le Sommeil d'Ève est marqué par un voyage effectué par les deux personnages principaux, un voyage en forêt qui va bouleverser le sens du texte et lui offrir une nouvelle tournure. Solh pensait que cela serait bénéfique pour Faïna : « *Une forêt apparaît au loin. Ce que je cherchais précisément et ne savais comment trouver. Il ne fallait surtout pas la manquer. Elle coiffait la crête des collines* » (p. 167).

Généralement, la forêt est définie, d'un côté, comme une vaste étendue couverte d'arbres, et d'un autre côté, comme une formation végétale où prédominent les arbres au point de modifier les conditions écologiques régnant au sol, une formation dont la morphologie, à dominante verticale, constitue une importante barrière visuelle dans le paysage, cette barrière est un mur qui empêche de voir à l'intérieur de la forêt et au-delà de celle-ci.

Et comme la vue est le sens principal de l'être humain, la forêt est considérée donc, pour lui, comme un obstacle visuel, et quelques fois total. C'est exactement cette idée qui est déterminante quant aux représentations que les hommes ont de la forêt. Celle-ci produit des sentiments et même des comportements contradictoires : elle fascine et fait peur à la fois, elle représente le mystère et l'inconnu. Elle peut être protectrice, régénératrice comme elle peut être également périlleuse. La forêt est donc un univers ambivalent.

La forêt est protectrice et maternelle dans le sens où elle protège et oriente celui ou celle qui s'y aventure. Dans les temps anciens, on parle souvent de religieux qui sont

³⁶ SAINT-GELAIS, Richard, *La fiction à travers l'intertexte*, En ligne, disponible sur : www.fabula.org

³⁷ *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Entretien avec Richard Saint-Gelais, En ligne, disponible sur : www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html

partis vivre en forêt afin de méditer ou de prier, à l'écart du monde. La forêt est le refuge des ermites, des ascètes bouddhiques, elle est ce lieu où l'être humain, celui qui est à la recherche de la sagesse, trouve le repos de l'âme, loin de la civilisation, et ainsi se découvre. Cela était l'objectif de Solh, en emmenant Faïna dans la forêt, il voulait que son âme retrouve la paix, une paix que seule cette sorte de nature pouvait offrir :

Nous empruntons une sente à peine tracée dans du trèfle, de la sauge, du bleuet, parallèle à la voie carrossable. Nous respirons l'air vif à pleins poumons. Le silence de ces vertes étendues, troué de lointains, d'impondérables échos, vibre à nos oreilles, et rien. Rien d'autre. (p. 168)

Selon Cécilia Ricard, passer le seuil de la forêt c'est partir à la découverte de soi-même ; « *le seuil de la forêt représente une frontière que l'on ne franchit pas impunément et qui interdit tout retour en arrière. En franchissant ce seuil, l'homme se retrouve à l'orée de son destin* »³⁸. C'est ainsi que la forêt acquiert une dimension symbolique très forte, bien ancrée dans nos cultures.

*Le but de la forêt n'est donc pas elle-même [...] mais son au-delà, on ne fait que la traverser. Une chose se profile toujours à la sortie de la forêt : la liberté, la liberté de devenir ce que l'on a envie d'être, liberté d'une vie en correspondance avec ses envies et ses capacités.*³⁹

C'est d'ailleurs ce qui arrive souvent dans les épopées chevaleresques. À travers le roman médiéval *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, Chrétien De Troyes mène son héros, le chevalier Yvain, en forêt, où celui-ci rencontre un homme barbare, qui n'est en fait que lui-même, et découvre alors un « autre soi », de nouvelles émotions l'aidant à prouver son courage et sa bravoure. Le noble chevalier devient alors un homme sauvage. Dans cette perspective, Harrison White affirme que « *l'homme sauvage est le double du chevalier, l'ombre de son héroïsme, de sa bravoure, de sa rage* »⁴⁰.

La forêt révèle donc l'état intérieur de l'homme en l'invitant à une quête identitaire ou à l'affirmation d'une identité. C'est ce qui existait en Afrique, chez certaines tribus indigènes, où le parcours initiatique des jeunes hommes adolescents se faisait en forêt, considérée comme un lieu de purification et d'élévation. Dès leur retour, ces jeunes

³⁸ RICARD, Célia, *Le symbolisme de la forêt dans les contes*, 2003.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Note de lecture.

devenaient des hommes adultes et responsables, vu la bravoure et la vaillance que la forêt leur a transmis. C'est dans la forêt que Faïna a extériorisé son côté sauvage, et c'est dans cette forêt aussi qu'elle a retrouvé sa raison, loin du monde civilisé.

La forêt est aussi menaçante. Dans la tradition Gauloise, elle est un univers terrifiant et obscur, où les arbres deviennent des créatures surnaturelles et bruissent d'une façon malveillante. Ce côté obscur de la forêt fait d'elle le lieu de la folie : c'est dans la forêt qu'Yvain, le chevalier au lion, vivait nu pendant un long moment. Dans sa folie, il a oublié ses devoirs de chevalier, tout en reniant sa civilisation. Il est revenu à l'état premier et primitif. Il a retrouvé sa raison et sa civilisation après avoir quitté cette forêt.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Solh et Faïna, une fois qu'ils ont franchi les frontières de la forêt, découvrent un monde plutôt menaçant d'apparence et ressentent une certaine peur, dont l'origine est l'état sauvage des arbres :

Puis nous entrons sous les arbres. Tans les troncs roux se pressent l'un contre l'autre qu'ils forment d'odorantes chambres à colonnes. Chambres qui se suivent en enfilade et où, de proche en proche, Faïna semble ne rien attendre d'autre de moi que de lui ouvrir la voie. Bientôt des essences se présentent en foule au rendez-vous : chênes, hêtres, marronniers, ormes, auxquels s'ajoutent des poiriers, des pommiers, des cerisiers mais retournés à l'état sauvage. (p. 169)

En étant, donc, un terrain éprouvant, un lieu de transition vers un autre état, la forêt peut être le lieu de rencontre avec sa propre peur à dépasser les événements. Elle nous fait penser au labyrinthe : symbole de toute quête initiatique, le lieu où il faut accepter de se perdre, de revenir sur ses pas et d'avancer vers un point invisible, vers l'inconnu. C'est cette impression qu'a eu Solh, il se sentait dans un labyrinthe, complètement perdu, mais c'est justement ce labyrinthe qui allait être, pour Faïna, le lieu de sa quête initiatique :

A ce moment, j'ai l'impression d'entendre un chant mais, un rien modulé, il est si ténu ou si lointain que je crois à une de ces erreurs des sens par quoi souvent les forêts vous subjuguent. Et d'un coup j'y suis : perdue parmi les arbres, Faïna chante une chanson finnoise. J'écoute, retenant mon souffle. J'écoute. Le monde ne tient plus qu'à un fil, mon cœur aussi. (p. 170)

Dans les contes populaires, les forêts jouent un rôle important, elles se situent hors des frontières du monde familier, et se veulent asociales, asexuées et sans règles. Elles sont le lieu où les personnages se perdent, rencontrent des créatures extraordinaires, subissent des sortilèges, se retrouvent dans un endroit infranchissable et surtout affrontent leur destin.

*En effet, il s'agit là d'un passage matériel. C'est un territoire à part et quiconque passe de l'un à l'autre se trouve matériellement et spirituellement dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. Plus précisément, il est en « attente ». L'initiation débute par une rupture qui n'est pas exempte de brutalité, ne fût-elle que symbolique. C'est la « séparation ».*⁴¹

En pénétrant dans la forêt, le personnage se retrouve en période de transition, entre la situation d'une perte d'identité et celle d'un projet d'acquisition d'une autre, une situation de régression, puisqu'il découvre que tout ce qu'il a appris dans le monde civilisé ne lui sert plus. Il se retrouve donc face à lui-même, il doit s'adapter et changer. Ce qui nous fait revenir à la notion de métamorphose.

Cependant, durant cette quête identitaire, le personnage n'est pas seul, comme l'explique le schéma actantiel de Greimas, il a des adjouvants, des personnages-clés qui sont là pour le guider et l'aider tout au long de son périple. Ils peuvent être des humains, des bêtes sauvages ou des êtres fantastiques. Dans les contes, par exemple, on peut reconnaître, parmi ces adjouvants, la figure du nain, de l'elfe, du lutin, de la fée, etc. L'objectif du personnage c'est de réussir à faire alliance avec eux ou les détruire, car il s'agit au cours de son périple d'acquiescer leurs facultés et leurs pouvoirs.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, Solh et Faïna ont croisé le chemin d'une créature merveilleuse, un elfe de forêt qui les a guidé dans leur voyage : « *Un elfe et il m'ouvrait le chemin tout en me faisant face* » (p. 163), il leur a montré le chemin de la forêt : « *Puis, sans interrompre ses jeux, l'elfe me signalait que nous longions le cimetière sur notre gauche* » (p. 163). Solh est l'adjouvant de Faïna, lors de sa quête initiatique, c'est lui qui lui montre le chemin, mais durant leur voyage, le rôle d'adjouvant est attribué également à cet elfe de forêt ; c'est, en quelque sorte, lui qui leur a transmis ces pouvoirs pour qu'ils ont pu faire un avec cette forêt sauvage.

⁴¹RICARD, Célia, *Op.cit.*

La forêt est alors un lieu mystérieux, silencieux, secret et sombre, qui favorise les rencontres imprévues et permet les maléfices, les sortilèges et les enchantements. Un lieu fermé qui ramène l'homme à ses origines et à ses racines :

Le but du voyage n'est donc pas, on le voit, la forêt elle-même, mais son au-delà, on ne fait que la traverser. Une chose se profile toujours à la sortie de la forêt : la liberté, la liberté de devenir ce que l'on a envie d'être, liberté d'une vie en correspondance avec ses envies et ses capacités.⁴²

La forêt n'est pas seulement le théâtre d'aventures fantastiques, mais elle symbolise également pour l'homme son inconscient, la part sombre et secrète qu'il porte en lui. Ainsi les terreurs vécues dans la forêt représentent, pour cet homme, la peur des révélations de son inconscient, de la part cachée qui est en lui.

Dans tout voyage initiatique, le moment central de l'initiation est représenté par la mort et le retour à la vie. Les initiations traditionnelles comme le remarque M. Eliade :

Proclamaient l'intention, et revendiquaient le pouvoir de transmuter l'existence humaine. La nostalgie d'une renovatio initiatique, qui surgit sporadiquement des tréfonds de l'homme moderne areligieux, nous semble alors hautement significative : elle serait, en somme, l'expression moderne de l'éternelle nostalgie de l'homme de trouver un sens positif à la mort, d'accepter la mort comme un rite de passage à un mode d'être supérieur. Si on peut dire que l'initiation constitue une dimension spécifique de l'existence humaine, c'est surtout parce que seule l'initiation confère à la mort une fonction positive : celle de préparer la « nouvelle naissance », purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustraits à l'action dévastatrice du temps.⁴³

Dans ce cas, l'initiation suppose une expérience existentielle et la mort devient la condition essentielle de toute renaissance spirituelle. La mort initiatique est à la fois la fin d'un être et le passage à un autre, elle est ce processus par lequel l'homme devient un être transformé, métamorphosé vers ce qui est véritable.

⁴² Ibid.

⁴³ ELIADE, Mircea, cité par, VIEME, Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme, Voyager doit être un travail sérieux*, 1972, n°4, p. 38.

La folie d'Yvain, le chevalier au lion, symbolise sa mort, la Belle au Bois Dormant se retrouve dans un sommeil symbolique, avoisinant la mort. La mort initiatique aboutit finalement à la victoire sur la peur de la mort réelle. Ainsi, la mort de l'être ancien qu'était le personnage au début du texte est mieux perçue et la mort réelle apprivoisée.

La folie de Faïna marque sa mort initiatique, une mort qui se suit d'une renaissance au sein de la forêt, où « *Brusquement les arbres, autant qu'ils sont, tous les arbres, s'écartent comme des rideaux le feraient d'eux-mêmes* » (p. 170). pour libérer Faïna de son emprisonnement, mais surtout de sa folie : « *Et le cercle enchanté où la forêt nous tenait captifs s'est desserré, ouvert, les arbres, des bouleaux, reculaient* » (p. 199).

Pareil au conte de *La belle au bois dormant*, où l'on disait : « *Alors, comme la fin de l'enchantement était venue, la princesse s'éveilla* », Faïna se réveilla de sa folie après son voyage initiatique en forêt, c'est ce qu'affirmait Solh à la fin du roman : « *J'observais chez Faïna des signes assez clairs de rémission, cependant son état s'améliorait* » (p. 209).

CONCLUSION

Dans son livre *Le mythe de l'éternel retour*, Mircea Eliade explique que « *le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres, un système complexe d'affirmations cohérentes sur la réalité ultime des choses, système qu'on peut considérer comme constituant une métaphysique* »¹. Symboles et mythes sont alors le miroir d'une réalité, un miroir dont la réflexion se fait d'une façon labyrinthique, car les interpréter nécessite un effort de quête à la recherche de la sortie.

Cette réalité, à laquelle renvoient le symbole et le mythe, se manifeste souvent sous l'aspect d'une image ou d'un thème. C'est exactement ce que l'analyse du roman *Le Sommeil d'Ève* nous a permis de constater. Durant cette recherche, nous avons interprété la présence de quelques mots dans le texte, parmi lesquels figurent des éléments naturels, des arbres, des animaux, des noms propres, des objets, etc. Nous avons aussi donné sens à la réécriture de quelques mythes, dont nous citons celui de Morphée, d'Hermaphrodite, d'Adam et Ève, de Pygmalion, du mythe de la métamorphose, etc. Nous avons remarqué que chacun de ces symboles et de ces mythes participe au sens du texte grâce au thème auquel il renvoie.

La redondance de certains thèmes est, tout au long de notre analyse, flagrante et si apparente. A chaque interprétation ou décodage, presque les mêmes thèmes reviennent ou réapparaissent sous forme d'autres thèmes aux sens voisins, ce qui permet de les grouper sous des thèmes principaux. Nous retrouvons le thème de la « prison », représenté par « la protection », « l'emprisonnement » et « l'asile » ; le thème de « l'exil », représenté par « la perte de la mère », « l'éloignement du pays natal », et « la nostalgie des origines » ; le thème de « la quête identitaire », souligné par « le voyage initiatique » et « l'accomplissement » ; celui de « la renaissance », qui s'appuie sur « la mort », « la régénérescence » et « le renouvellement » ; celui de « la libération », regroupant « la liberté », « la paix », « l'immortalité » et « l'éternité » ; et finalement le thème de « l'élévation », marqué par lien entre « le monde d'ici-bas » et celui de « l'au-delà », par les dualités « visible et invisible », « matériel et spirituel », « corps et esprit ».

En retenant uniquement les thèmes principaux, nous remarquons qu'ils forment un ensemble d'étapes par lesquelles passe un homme à la recherche de la spiritualité. Ces étapes peuvent être résumées à la phrase suivante : fuir une prison c'est être en exil, et tout exilé est en quête identitaire, laquelle lui permet, après son affirmation, une renaissance, suivie d'une libération, donnant accès à une élévation.

¹ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Folio essais, Paris, 2006, p. 14.

Ayant lu et mentionné la biographie de Mohammed Dib, nous pouvons affirmer que ces mêmes étapes ont marqué sa vie. Dib vivait une sorte d'emprisonnement intellectuel dans son pays natal, il était critiqué littérairement et politiquement. Ce sentiment se reflète dans le texte, car le vocabulaire de l'emprisonnement, tels les verbes serrer, étouffer, crier, y est omniprésent. L'incarcération de Faïna dans un hôpital psychiatrique et la présence du contexte colonial exposent également ce thème. Quand Solh se retrouve enfermé sans raisons, « *dans cette école transformée en prison* » (p. 126), sa situation et son expérience nous est communiquée avec un vocabulaire fortement carcéral. Les colonisateurs sont décrits comme des « bourreaux » et le colonisé ne faisait que « hurler ».

Fuyant l'emprisonnement, Mohammed Dib a vécu l'expérience de l'exil. Éprouvant le sentiment de la nostalgie, il ne vit pas pourtant cet exil comme une aliénation ou un déchirement, car il trouve une part de la liberté qu'il cherchait dans une société et une culture qui ne sont guère les siennes. Dans *L'arbre à dire*, Dib met en exergue la notion de l'exil en évoquant la *Hidjra* :

De tout temps, l'Islam a été sensible à ce mal qui se nomme exil. L'origine de cette propension remonte justement à un problème de fondation ; l'ère musulmane s'est ouverte par un exode et un exil, désignés par un mot unique - hégire, qui inclut les deux acceptions d'exode et d'exil. Et, par le fait, les musulmans comme tels ont commencé à compter le temps et sont entrés dans l'Histoire à partir de l'hégire. Ils se sont dotés à partir de là aussi d'une mémoire.²

Pour Dib, l'exil est synonyme de commencement et à travers son écriture, il essaie de concilier deux mondes opposés, à savoir l'Orient et l'Occident, en entamant une quête identitaire, profondément impliquée dans ses œuvres. Dans *Le Sommeil d'Ève*, il s'exprime avec la voix de son personnage Solh et affirme que « *la liberté ne s'accompagne d'aucun sentiment de libération* » (p. 127).

Son exil lui a permis une libération physique, mais un enchainement psychique demeure en lui. Pour se libérer totalement, Dib voit l'exil en tant que résurrection et il le considère comme une catégorie d'exil spécial, qui concerne les artistes et les écrivains :

² DIB, Mohammed, *L'Arbre à dire*, *Op.cit*p. 56.

Malgré toutes les vicissitudes auxquelles il nous expose, l'exil nous fait en même temps moins étrangers au monde, ses chemins sont, dans la mesure où nous le voulons, les plus sûrs à nous mener vers l'Autre, notre semblable. Et à l'extrême de la Voie qu'il ménage à la différence peut se révéler une porte ouverte à telle forme de résurrection.³

Cette quête identitaire, cette résurrection et cette libération ont été pour Dib une élévation spirituelle, car c'est à ce moment-là qu'il a adopté « *une posture mystique suivant en cela les enseignements du soufisme et de la Kabbale* »⁴, ses écrits se sont alors imprégnés de spiritualisme, de réflexions religieuses et de mythes. Ceci se manifeste à travers chaque page de l'œuvre de Dib, entre ses lignes et derrière ses mots, comme l'exprime ce passage : « *Tu as voulu forcer le destin, Faïna, et m'aimer. Or, on ne force pas le destin. Il fait semblant de céder. Un moment, puis il se reprend, et prend le dessus, plus impérieux que jamais* » (p. 222).

Les symboles et les mythes à travers *Le Sommeil d'Ève*, n'ajoutent pas seulement un sens au texte, ou le renforcent davantage, mais ils disent beaucoup sur son auteur. Mohammed Dib retrace les événements qui ont marqué sa vie grâce aux thèmes véhiculés implicitement à travers la présence de ces symboles et de ces mythes. Leur manifestation n'est pas dû au hasard, elle est le fruit d'une volonté narrative, et démontre que l'auteur est ici influencé par son vécu, et chacune de ses expériences sert de base à une création littéraire.

L'axe sur lequel repose le texte de Dib n'est pas un symbole ou un mythe, mais plutôt l'idée que forment l'ensemble des thèmes redondants auxquels ils renvoient. Eparpillée et dissimulée, cette idée, une fois décryptée par le lecteur devient le centre du roman, et forme le message que désire transmettre l'auteur. Cette idée, modelée à partir du vécu de Dib, a pris comme revêtement des symboles et des mythes appartenant à une société et une culture dans lesquelles l'exilé s'est réfugié. Ayant donc un fond oriental et une forme occidentale, c'est ce genre d'idée qui a permis à Dib de rapprocher ses deux mondes, celui de sa naissance et celui de sa renaissance.

³Ibid. p. 66.

⁴BEKKAT, Amina, BERERHI, Afifa, *Mohammed Dib*, Éditions du Tell, Blida, 2003, p. 24.

Pour conclure notre modeste recherche, et en reprenant la réflexion d'Antoine Sirois⁵, nous retenons que la force du symbole et du mythe est, comme l'ont toujours rappelé Mircea Eliade et Carl Jung, de ne jamais épuiser leur vitalité dans les nombreuses versions qui en sont faites mais plutôt de pouvoir s'y renouveler à l'infini. C'est pourquoi le savoir symbolique et la connaissance des mythes demeurent les clés les plus importants de l'interprétation de la réalité. Clé d'interprétation, non seulement de la complexité du comportement humain, dont la richesse ne cesse de nous étonner, mais aussi de l'écriture littéraire elle-même.

⁵ SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Triptyque, Montréal, 1992.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus :

DIB, Mohammed, *Le Sommeil d'Eve*, Chihab Edition, Alger, 2011.

Œuvres littéraires :

DIB, Mohammed, *Habel*, Editions de la Différence, Paris, 2012.

DIB, Mohammed, *L'Arbre à dire*, Editions Albin Michel, Paris, 1999.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Editions Assézat, 1830.

OVIDE, *Les métamorphoses*, Traduction de VILLENAVE, G.T., 1806, disponible sur : http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/les_metamorphoses.pdf

Ouvrages théoriques :

ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits*, Editions du Tell, Blida, 2002.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

BEKKAT, Amina, BERERHI, Afifa, *Mohammed Dib*, Éditions du Tell, Blida, 2003.

BELZANE, Guy, *La métamorphose*, Editions Quintette, Paris, 1990.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, PUF, Paris, 1975.

BERGEZ, Daniel, GERAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1994.

BERTHELOT, Francis, *La métamorphose généralisée*, Editions Nathan, Paris, 1993.

BONNECASE, Denis, TATHAM, Anne-Marie, *La métamorphose, définitions, formes, thèmes*, Gérard Monfort Editeur, Brionne, 2009.

BRASEY, Édouard, *Contes et légendes de France, Le bestiaire fabuleux*, Édition Pygmalion / Gérard Watelet, Paris, 2001.

BRASEY, Édouard, *Fées et Elfes*, Édition Pygmalion / Gérard Watelet, Paris, 1999.

- DEMERSON, Guy, *Poétiques de la métamorphose*, Université de Saint-Etienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1981.
- DESROSIERS, Steve, *Les Nombres : Symbolisme et Propriétés*, Québec, 2005.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Editions Albin Michel, Paris, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Editions Gallimard, Paris, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Folio essais, Paris, 2006.
- ELIADE, Mircea, *Mythe, rêves et mystères*, Editions Gallimard, Paris, 1957.
- FAYOLLE, Roger, *Mohammed Dib, N° 21-22*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- HAMILTON, Edith, *La mythologie*, Editions Marabout, Allier (Belgique), 2011.
- HEBERT, Louis, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, version numéro 5.7, 2013, dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, En ligne, Rimouski (Québec): <http://www.signosemio.com>
- JUNG, Carl Gustav, KERENYI, Ch., *Intruduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968.
- JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.
- JUNG, Carl Gustav, *Psychologische Typen*, Rascher-Verlag, Zürich, 1940.
- LECOUTEUX, Claude, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Édition Imago, Paris, 2003.
- MONNEYRON, Frédéric, JOEL, Thomas, *Mythes et littérature*, PUF, Paris, 2002.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- RICARD, Célia, *Le symbolisme de la forêt dans les contes*, 2003.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986.
- SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Triptyque, Montréal, 1992.
- SOLLERS, Philippe, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1971.

Dictionnaires :

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris, 2002.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Monaco, 1988.

CHEBEL, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Albin Michel, Paris, 1995.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Jupiter, Paris, 1982.

GEOFFROY, Younès et Néfissa, *Le livre des prénoms arabes*, Editions Al Bouraq, Beyrouth, 2000.

GUIRAND, Félix, SCHMIDT, Joël, *Mythes et mythologie, histoire et dictionnaire*, Larousse-Bordas, Paris, 1996.

LANNI, Dominique, *Bestiaire fantastique des voyageurs*, Flammarion, Paris, 2014.

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

Mémoires et thèses :

FROUDIÈRE, Julie, *Littérature et aliénisme : poétique romanesque de l'Asile (1870-1914)*, 2010, Thèse de doctorat, Université Nancy 2.

GUETTAFI, Sihem, *Didactisation et historicité dans La chrysalide de Aïcha Lemsine : symbolique d'une œuvre intégrale*, 2006, Mémoire de Magistère, Université Kasdi Marbeh Ourgla.

HARBI, Mohammed, *La folie du personnage Faïna dans Le Sommeil d'Eve de Mohammed Dib*, 2009-2010, Mémoire de Magistère, Université d'Oran.

MARIEVE, Isabel, *Les représentation de la nature dans la littérature québécoise entre 1840 et 1940*, 2010, Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade de M.A., Université McGill, Montréal.

MARTINEAU, Noémie, *Écriture du féminin ou écriture au féminin ? Autour de la question de la femme sauvage chez Kateb Yacine et Hélène Cixous*, 2005, Mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2.

Articles :

ARMENGAUD, Françoise, « Anthropomorphisme », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropomorphisme>

BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 22, 1990, p. 370.

BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe » in Claude Chabrol (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, p. 34.

CAMPION, Pierre, *L'œuvre et l'auteur : travail ou événement ?* Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes, le mardi 28 septembre 2010.

COUDERC, Jean-Mary, *La symbolique de l'arbre*, En ligne, disponible sur : http://academie-de-touraine.com/Tome_20_files/arbres.pdf

COUEGNAS, Nicolas, « La trilogie nordique de Mohammed Dib : de l'œuvre aux titres, un parfum sémantique et tensif », *Protée*, 2008, Vol. 36, n° 3, p. 67-77.

CREWS, Judith, *Le symbolisme de la forêt et des arbres dans le folklore*, En ligne, disponible sur : <http://www.fao.org>

DUFOUR, Richard, « Une citation d'Aristote en Ennéade II, 1, 6, 25 », *Revue des Études Grecques*, tome 115, Janvier-juin 2002, pp. 405-408.

FRANGNE, Pierre-Henry, « Le symbolisme, la philosophie et l'esthétique », L'esthétique en acte, IIe congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Paris X Nanterre, les 26-28 mai 2005.

KOSSAIFI, Christine, « Les lèvres du cœur. À propos du Sommeil d'Ève de Mohammed Dib », *Expressions maghrébines*, Vol. 4, n°2, hiver 2005.

LASSEGUE, Jean, « Qu'est-ce qu'un symbole ? », *Encyclopédie de l'Agora*, disponible sur : <http://agora.qc.ca>

LE QUELLEC, Jean-Loïc, « L'arbre dans les mythes », In HALLÉ, Francis, LIEUTAGHI, Pierre, *Aux origines des plantes. Des plantes et des hommes*, Paris, Fayard, 2008, pp. 416-439.

PELLETIER, Jacques, *La lecture mythocritique du roman : intérêt et limites d'une démarche*, En ligne, disponible sur : www.religiologiques.uqam.ca

PILLET, Michèle-Ann, *Le symbolisme en Europe (1880-1914)*, En ligne, disponible sur : <http://www.academieduvar.fr/oeuvres/heures/heures2011/PilletSymbolisme.pdf>

PUCCINI-DELBÉY, Géraldine, « La folie amoureuse dans les Métamorphoses d'Apulée », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°57, février 1998, pp. 318-336.

RASTIER, François, « Problématiques du signe et du texte », *Intellectica*, 1996/2, 23, pp. 11-52.

SAINT-GELAIS, Richard, *La fiction à travers l'intertexte*, En ligne, disponible sur : www.fabula.org

VIEME, Simone, « Le voyage initiatique », *Romantisme, Voyager doit être un travail sérieux*, n°4, 1972, pp. 37-44.

YAVARI, Minouche, « Le jardin persan : quelques repères historiques », *Tisser le paradis, Tapis-jardins persans*, 2005, p.37.

ZAREAN, Naïmé, « La nature chez les romantiques français et persans », *La revue de Téhéran*, n° 14, janvier 2007, En ligne, disponible sur : <http://www.teheran.ir>

Sites ressources :

Dico-Psycho : dictionnaire de psychologie, disponible sur : www.psychologies.com/Dico-Psycho

Mythologica : Portail des civilisations anciennes, disponible sur : www.mythologica.fr

Mythologie celte : disponible sur : www.mythes-celtes.fr

Vox-poetica : Lettres et sciences humaines, disponible sur : www.vox-poetica.org