

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Lettres et Langue Française



Mémoire
Master Académique
Domaine : Lettres et langues étrangères
Filière : Langue française
Spécialité : Littérature de L'interculturel

Présenté par
M/ Mimouni Mouhamed Islam

Titre

**La présentation de la décennie noire pour la société Algérienne entre
réalité et fiction Dans
Comme un bruit d'abeilles de Mohammed Dib.**

Soutenu publiquement
Le : 06/06/2015

Devant le jury :

M^{me} HACHANI Louiza
M^{me} HARKAT Sabah
M^{me} Nasrouche Sabrina

Président UKM Ouargla
Encadreur/rapporteur UKM Ouargla
Examineur UKM Ouargla

Année universitaire : 2014/2015

Dédicaces

*A la femme qui m'a mis au monde,
Celle qui m'a donné la joie de vivre et m'a offert l'amour et
L'affection.*

*A celle qui m'a accompagné nuit et Jour depuis mes premiers pas, dont
La dévotion et la bénédiction ont été
A l'origine de mon grand succès.*

*A mon adorable maman, puisse-t-elle Trouver dans ce travail
l'expression de mon grand Amour et ma plus
Profonde gratitude.*

Remerciement

*Je tiens à remercier ma famille et mes amis
Je tiens aussi à remercier Ma directrice
De thèse qui m'a soutenu pendant
L'élaboration de ce mémoire.
Grâce à ses précieux conseils, j'ai pu achever ce travail.*

Table des matières

Introduction _____ P 02

Premier chapitre : Les exigences de la sociocritique et le genre romanesque de *comme un bruit d'abeilles*.

1. La sociocritique _____ p 07

2. L'apport de la théorie sociologique du début du 20ème siècle.

2.1. La littérarité _____ p 09

2.2. La socialité dans l'analyse sociocritique _____ p 10

2.3. Les médiations _____ p 12

3. *Comme un bruit d'abeilles*, un roman ou un recueil de nouvelles ?

Une multitude de signification _____ p 14

Deuxième chapitre : Pour une étude sur le thème du terrorisme des trois nouvelles et son impact sur la société Algérienne : « La figure sous le voile noir », « Le ciel sur la tête », « Rosées de sang ».

1. A propos de la notion du thème _____ p 20

2. La figure sous le voile noir _____ p 22

3. Rosées de sang _____ p 25

4. Le ciel sur la tête _____ p 28

Troisième chapitre : l'éclatement du récit.

1. La narration _____ p 31

2. L'utilisation de l'oral _____ p 33

Conclusion _____ p 36

Bibliographie _____ p 37

Introduction

Introduction :

La situation de l'Algérie à partir de 1992 a poussé de nombreux auteurs à écrire sur une réalité politique et sociale que la critique a nommée « la littérature d'urgence ». Malgré son apparition dans une situation difficile, elle a complètement bouleversé le monde de la littérature algérienne, à travers cette littérature dite d'urgence, des écrivains ont pu se pencher et monter la vérité de la tragédie algérienne, une réalité terrifiante, douloureuse dans laquelle le pays était plongé.

Mohammed Dib est l'un de ces écrivains, qui, par sa plume et son style, a pu décrire de très près la réalité algérienne durant la décennie noire. Recourant à un genre littéraire particulier, Mohammed Dib a fait une entrée fracassante, en révélant une Algérie malade qui côtoyait quotidiennement la mort dans les villes et les villages.

L'auteur de « Comme un bruit d'abeilles » est une grande pointure dans la littérature maghrébine. Salué par Malraux, dès son premier roman *La grande maison* (1952), comme l'un des plus grands écrivains algériens de la langue française, couronné en 1998 par le prix Mallarmé pour son recueil de poème *L'enfant-jazz* (1998). Un grand prix de la Francophonie de l'Académie française et un autre grand prix de la ville de Paris lui ont toutefois été attribués. Il a bâti une œuvre majeure, tout à la fois exigeante et accessible. Sa mort fut une perte énorme pour la littérature maghrébine d'expression française, néanmoins il a laissé un héritage littéraire considérable. En poursuivant une quête qui ne se veut, pourtant, en aucun cas, abstraite ni détachée du réel, notre auteur souhaite cependant garder une distance avec les bruits et les fureurs de l'engagement et du militantisme immédiats. Il construit, livre après livre, une œuvre riche et exigeante, thématiquement et esthétiquement inscrite dans la durée. Sans doute afin d'être en accord avec sa conception de la littérature qu'il envisage comme le lieu privilégié du doute et de l'interrogation.

Nous avons choisi le roman comme mode d'écriture parce qu'il présente une fiction longue dans sa durée qui permet au lecteur de pénétrer à l'intérieur de l'œuvre et l'engager dans un échange ressenti au cours de la lecture. Cette forme d'expression reste particulière vu l'intérêt qu'elle porte sur les préoccupations de la société en abordant des sujets variés.

Comme un bruit d'abeilles est un roman qui se compose de plusieurs nouvelles, ce qui est intéressant, car la mention « roman » semble nier le contenu du livre. L'auteur a fait une sorte de mixture entre le modèle narratif maghrébin et le récit long occidental. C'est une manière pour l'auteur d'affirmer son soi culturel dans un espace d'écriture – le roman – qui ne peut, de toute évidence, être une tradition dans une société où l'oralité est primordiale, c'est comme une sorte de passerelle entre les deux peuples. Ce roman se divise en plusieurs espaces géographiques différents (la Russie, Prague, la France et l'Algérie).

Nous allons nous focaliser dans notre modeste recherche sur un seul espace géographique celui de l'Algérie. L'auteur signale ainsi qu'il est à l'écoute de ce qui se passe dans son pays d'origine, auquel il consacre trois nouvelles : « *La figure sous le voile noir* », « *Rosées de sang* » et « *Le ciel sur la tête* ». La question du terrorisme y est traitée sous différents angles.

Dans « *La figure sous le voile noir* », une mère, qui a vu son fils disparaître, sombre dans une grande solitude. Vivant à l'écart de la société, elle échauffe la pitié d'un avocat, mais le récit qui fait basculer les faits du réel dans l'univers fantastique du rêve suggère l'impossibilité foncière d'une solution au drame.

Cette mère au voile noir qui perd son enfant, n'est-elle pas au fond cette terre de l'Algérie actuelle qui voit ses fils mourir, engloutis dans une brûlante réalité. Cette même réalité dont traite « *Rosée de sang* », la seconde nouvelle de l'ouvrage.

Dans « *Le ciel sur la tête* », un vieux sage et un jeune homme disputent un débat idéologique sur ce qui se passe dans notre société à l'époque de la décennie noire, une histoire qui révèle plusieurs vérités dans cette période.

Dès le départ, nous constatons que ces nouvelles sont centrées sur le terrorisme et ne peuvent être lues et comprises que par rapport à celui-ci. Mais, pour mieux saisir et cerner les intentions littéraires et idéologiques de l'auteur, il faut aller au fond du récit, et pour faire la distinction entre la construction d'un travail littéraire, et le choix des mots et l'extra-texte comme élément référentiel, c'est une distinction indispensable dans toute tentative d'élucider les secrets de toute œuvre romanesque.

Disant que Mohamed Dib a voulu invoquer la mémoire historique à travers ce récit, cette déduction nous a poussés à poser la question suivante :

Où se situe la limite entre le réel et le fictionnel sachant que ces deux effets sont les éléments déclencheurs d'une telle production ?

C'est cette question qui a été notre point de départ pour le travail que nous allons effectuer et à laquelle nous avons essayé d'apporter des éléments de réponse.

Nous allons essayer de clarifier la relation significative entre l'écriture et la structure sociale, économique et religieuse.

Pour le faire, nous allons interroger le récit en bas-fond afin de dégager la Socialité du texte. L'œuvre littéraire étant le fruit d'un tissu de relations sociales et Historiques, l'auteur vise de projeter cette réalité dans son œuvre en s'appuyant sur l'imaginaire.

L'une des méthodes d'analyse les plus importante et qui correspond au corpus choisi est la sociocritique, une étude détaillée sur le style narratologique de ce qui est l'intra texte. Dans ce cas deux axes d'analyse s'imposent :

- Une analyse sur l'écriture et de tout ce qui fait d'un texte, une œuvre littéraire (la littéralité).

- Une analyse socio-historique où on accorde l'attention à la relation qu'entretient l'intra texte avec la socialité (l'extra texte).

Mais la relation entre l'œuvre et le contexte social n'est pas directe, elle convoque les médiations qui sont comme des ponceaux entre le fictionnel et la réalité sociale. Donc l'analyse des intermédiaires reste incontournable pour établir un schéma cohérent.

Nous allons subdiviser notre travail en trois chapitres qui comportent une sorte de mixture entre la théorie et la pratique:

Le premier sera consacré aux exigences de la sociocritique et nous allons essayer de clarifier la polémique qui s'est posée sur le genre romanesque de « Comme un bruit d'abeille ».

Nous allons exploiter le deuxième chapitre, pour une étude sur le thème du terrorisme et son impacte sur la société Algérienne à travers les trois récits, car L'intra-texte et l'extra- texte sont liés à travers le déroulement de l'intrigue.

Pour le troisième chapitre, nous allons essayer de montrer que le caractère éclaté du narrateur, rend compte de l'éclatement de la société algérienne.

Premier chapitre

**Les exigences de la sociocritique et le genre
romanesque de**

Comme un bruit d'abeilles.

1. La sociocritique :

Dans un livre intitulé *Lexique des termes littéraires*, Michel Jarrety et ses collaborateurs définissent la sociocritique de la manière suivante :

« On tend à regrouper sous ce terme deux interrogations critique relativement différentes : la première est celle de la sociologie de la littérature, qui s'intéresse au fonctionnement social de la création littéraire (statut des institutions littéraires, condition de production des textes, relation avec le publique...) ; La seconde est la sociologie des textes, qui cherche à retrouver dans l'œuvre elle-même à la fois la représentation d'un univers social et ses préoccupations, et les traces de l'imaginaire collectif, selon une sorte de parallèle entre structure de l'œuvre et structures sociales. Cette sociologie des textes s'inspire souvent des catégories marxistes (G.Luckacs, L.Goldmann) »¹

Cette définition reste ouverte et ne présente pas une définition précise de l'approche sociocritique. Différente de la sociologie de la littérature du début du vingtième siècle, elle sera définie par son initiateur en France Claude Duchet en quatrième de couverture de son ouvrage *sociocritique* comme :

« *La sociocritique est l'étude du discours social-modes de pensée, phénomènes de mentalité collective, stéréotypes et présupposés-qui s'investit dans l'œuvre littéraire y compris dans l'œuvre de fiction* »²

Claude Duchet voit la sociocritique comme une sorte d'approche qui couvre et recouvre d'autres approches secondaires mais claires. En effet, la sociocritique considère l'œuvre comme une production artistique à implanté dans un niveau sociale et idéologique :

« *c'est dans la spécificité esthétique même, la dimension **Valeur** des textes, que la sociocritique s'efforce de live cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité* »³

¹ Philippe Gilles, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard, 2001, p. 475.

² Claude Duchet, *Sociocritique*, Fernand Nathan, 1979, quatrième de couverture.

Bernard Merigot de son côté pense que la sociocritique repose sur une exigence que lui appelle la socialité : « (...) *tenir compte du moment historique, du moment social des textes littéraires, prendre en considération tout ce qui concerne la socialité, c'est-à-dire ce qui fonde du dedans l'existence sociale du texte.* »⁴

Naget kadda, quant à elle définira la sociocritique comme :

« La sociocritique (...) présuppose une sociologie de la production et de la réception des textes : Activité qui se préoccupe du contexte en amont et en aval du texte. Mais, dans ses procédures propres, la sociocritique braque les feux de son analyse sur le travail textuel en tant que transformateur de matériaux linguistiques et culturels en somme socio-idéologique par la vertu du pouvoir imaginaire, fictionnel et scriptural. »⁵

En sociocritique, le texte est au centre de l'analyse, c'est l'objet qu'on lui accorde la plus grande importance. Contrairement à la théorie formaliste qui le considère comme une structure purement linguistique à analyser en dehors de tout élément extérieur, la sociocritique vise à rendre au texte sa dimension sociale. L'œuvre restera un produit qui sera remis dans le contexte social et historique.

Finalement nous trouvons que l'auteure est déterminée par des conditions historiques concrètes ; quant à l'œuvre, c'est un fait social qui est le résultat de cette production.

³ Claude Duchet, *Sociocritique*, Fernand Nathan, 1979, p. 04.

⁴ Bernard Merigot, *Sociocritique*, Fernand Nathan, 1979, p. 134.

⁵ Naget Khadda, *Ecrivains maghrébains et modernité textuelle*, Paris, l'Harmattan, 1994, p. 11.

2. L'apport de la théorie sociologique du début du XX^{ème} siècle :

2.1. La littérarité :

Ce concept, nous le devons à Roman Jakobson qui le définit ainsi dans son ouvrage intitulé *la théorie de la littérature* :

«L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire tout ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre »⁶

La littérarité représente donc caractère de ce qui est littéraire, de ce qui est en relation avec la littérature.

De nombreux théoriciens ont cherché à donner une définition définitive de ce concept mais aucune ne s'est imposée à ce jour étant donné que l'objet même de ce concept qu'est la littérature reste vague. Mais il existe deux types d'approches qui dominent :

- Soit on considère que la littérarité est à chercher au niveau de la nature et du fonctionnement langagier des textes même, c'est-à-dire en la mise en valeur du rythme, la réalisation des images et des figures, des caractéristiques lexicales et grammaticales...
- Soit qu'elle n'est rien d'autre qu'un statut que l'on donne à certains textes et qui commande la lecture de plaisir.

⁶ Emmanuel Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 16.

2.2. La socialité dans l'analyse sociocritique:

L'autre outil méthodologique qu'interpelle la sociocritique, la socialité qui accorde l'attention à la relation qu'entretient l'intra-texte avec l'extra-texte. Roland Barthes a réfléchi à cette notion et l'explique comme suit dans son ouvrage *sur la littérature* :

« Si j'ai posé le problème de la socialité de la littérature, c'est que justement je voudrais arriver peu à peu à rendre le caractère spécifique (...) de la littérature. C'est un objet spatialement très particulier, puisqu'elle se présente comme un langage universel et qu'elle est en même temps un langage particulier (...) ce qu'il y a d'intéressant dans la littérature, ce n'est pas le fait qu'un roman reflète par exemple, c'est de pratiquer ce qu'on pourrait appeler une mimesis des langages, une sorte d'imitation générale des langages. C'est finalement l'écriture littéraire antérieure qu'il copient »⁷.

Cette citation convoque tous les langages qui peuvent venir à la rencontre du texte : l'Histoire, la psychologie, la sociologie... car on ne peut pas isoler le texte et le considérer comme un produit purement linguistique ou même un ensemble sémantique, ensemble cohérent à analyser. Claude Duchet écrit à ce sujet :

« Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels »⁸.

En s'intéressant en premier lieu à l'intra- texte, la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit, concept élaboré par Pierre Macherey dans son livre intitulé *pour une théorie de la production littéraire* où il montre l'aspect fictionnel et référentiel de l'œuvre littéraire :

« *L'explicite veut un implicite tout autour ou à sa suite* ».

⁷ Maurice Nadeau et Roland Barthes, *Sur la littérature*, Paris, Pug, 1980, pp. 12-13.

⁸ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 04.

L'œuvre apostrophe par son silence la réflexion et la diversité des sens. Face au texte, il est important aussi d'interroger le dit que le non-dit, et très souvent ce qu'un écrivain n'explique pas est le plus significatif que ce qu'il dit.

2.3. Les médiations :

Toute œuvre littéraire est le résultat d'un travail de construction d'un univers où se rejoignent fiction et réalité, le dit et le non-dit. C'est à partir du dit qu'on peut décortiquer et découvrir le non-dit que l'on peut interroger pour mieux comprendre la signification du texte :

« Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'imposé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire »⁹.

Cette question est grande parce qu'elle convoque un outil conceptuel important, celui des médiations. En effet, l'œuvre littéraire et la réalité n'ont pas une relation directe, mais il existe des outils médiateurs qui facilitent la conception du réel à partir du fictionnel.

Le concept des médiations a été annoncé par la théorie du reflet élaborée par Pierre Macherey et repris par Lucien Goldmann dans la théorie de la vision du monde.

Entre ce qu'ils ont nommé « la conscience collective » qui représente l'extra-texte et « la conscience possible », celle de l'imaginaire, s'introduisent les médiations. Celle-ci est un concept de la théorie de la vision du monde, conçue par George Lukacs et qui porte sur le désir de l'écrivain de transformer le monde en lui imposant son idéal.

La vision du monde permis par la conscience possible est un univers construit par l'écrivain à partir de la réalité. Les médiations qui se pénètrent entre la conscience collective et la conscience possible donnent une marque à la conscience possible qui de son côté donne accès à la vision du monde de l'écrivain. Celle-ci constitue une représentation du monde, de la réalité, elle est le produit de ses aspirations idéologiques et esthétiques d'une part, et d'autre part le produit de la période historique qui forme la socialité de l'œuvre :

« La sociologie de la littérature(...) était jusqu'ici fondée sur l'hypothèse de médiations dans la conscience collective qui établissait le lien entre, d'une part la vie sociale et économique, et d'autre part, les grandes créations de l'esprit »¹⁰.

⁹ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan, 1979, p. 04.

¹⁰ Lucien Goldmann, *Introduction aux premiers écrits de Luckacs*, Paris, Gontier, 1963, p. 180.

Nous pouvons comprendre que toute relation entre l'intra-texte et l'extra-texte passe forcément par des médiations dont le fonctionnement reste encore bizarre. La présence d'éléments médiateurs écarte le facteur d'immédiateté entre le fictionnel et le référentiel, ainsi le nombre de médiations rend le travail déchiffrement du lecture et du critique plus difficile.

3. Comme un bruit d'abeilles, un roman ou un recueil de nouvelles ?

Une multitude de signification :

« Le péri-texte, que l'on appelle aussi para-texte, désigne aujourd'hui l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous-titre, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustration et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur, voire du diffuseur. Elle matérialise l'usage social du texte, dont elle oriente la réception »¹¹.

Ces éléments périphériques que le lecteur découvre en début, dès qu'il prend une œuvre littéraire, lui permettent une première idée sur le contenu ce que Jauss appelle un « *horizon de l'attente qui, pour le lecteur, se constitue par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues* »¹². cela signifie que le lecteur développe des présuppositions et des hypothèses de sens sur l'œuvre et son contenu, généralement à partir des indications liées au genre et aux titres, car les règles « *renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre son texte (...) : le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu* »¹³.

Le para-texte peut également être un indice qui conduit à une meilleure compréhension du texte. Il attire l'attention du lecteur sur quelques éléments qui peuvent aider à l'explication du contenu de l'œuvre.

Ainsi la première de couverture est très importante. Certes le contenu est important aussi, mais tous les éléments qui l'entourent ne sont pas négligés.

¹¹ Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, Le Dictionnaire du Littéraire, Paris, Quadrige, 2004, p. 449

¹² H.-R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in GENETTE et alii, *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 41

¹³ W. D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », in GENETTE et alii, *Théorie des genres*, p. 17

Les indications génériques ont pour rôle d'attirer le lecteur, de capter son attention et d'éveiller sa curiosité. La valeur ajoutée par le para-texte de la maison d'édition constitue l'un des étapes par lesquels le texte doit passer pour produire son effet.

Le livre de notre étude *Comme Un bruit d'abeilles*, présente quelques aspects contradictoires donnant forme à une certaine instabilité. Les éléments para-textuels empêchent une focalisation de la lecture d'où on trouve cette première forme de contradiction que nous allons essayer de la démontrer.

La première question qui se pose est celle de savoir si le mot « roman » qui se trouve sur la couverture est en accord avec le contenu. Le lecteur est troublé : il lit sur la première de couverture qu'il s'agit d'un roman, tandis que le commentaire figurant sur la quatrième de couverture annonce des nouvelles et donne une vague idée sur les thèmes abordés.

Nous allons essayer de trouver et de chercher des éléments de réponse en partant de deux perceptions différentes mais cependant, nous allons rester dans le même champ de recherche, à savoir le texte et le para-texte.

La première perception qu'on se permet de dire s'inscrit plus dans l'idée de l'édition en faisant plus ou moins valoriser l'aspect littéraire du texte. L'éditeur s'intéressant plus aux marchés ; sa préoccupation première est d'apaiser le désir du lecteur-acheteur.

Par exemple lorsqu'on lit au dos de la couverture :

« Grand Prix de la Francophonie de l'Académie française, Grand prix de la Ville de Paris, prix Mallarmé, Mohammed Dib échappe aux genres : romancier, poète, ... » Nous pouvons dire qu'ils sont entraînés à attirer et à intéresser le lecteur.

Dans la même suite d'idées, nous avons le droit de se demander si le mot « roman » ne figure sur la couverture que par souci de vente, que sa présence n'est autre qu'une diversion pour le lecteur, qui est généralement plus attiré par les romans que les nouvelles et jugera au premier ce qui entoure le livre.

« Il existe [...] autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le présentent, le

dénomment, le commentent, le relient au monde : la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce ; la deuxième page de couverture, ou le dos de la page du titre, qui énumère les autres œuvres du même auteur ; bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à se conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement le roman. Ces éléments [...] forment un discours sur le texte et un discours sur le monde »¹⁴.

Dans la deuxième perspective, et pour mieux développer notre idée, une définition des deux genres « roman » et « nouvelle » s'avère obligatoire. Le dictionnaire portatif du bachelier définit la nouvelle comme étant :

« Un court récit en prose, généralement centré sur un seul événement, avec des personnages peu nombreux. A la différence du roman, la nouvelle est courte, d'une narration ramassée. A la différence du conte, la nouvelle met en scène des personnages vraisemblables (et non pas irréels ou merveilleux comme les ogres ou les fées.) Sa forme brève illustre en général un thème précis, ce qui n'exclut pas des messages de portée symbolique. La fin de la nouvelle, souvent tragique, est particulièrement soignée pour surprendre le lecteur et lui donner à penser, à méditer ».

Tandis que le roman est une :

« Œuvre en prose d'assez bonne longueur qui raconte l'histoire d'un ou plusieurs personnages. Le roman relève du type narratif ».¹⁵

A partir de ces deux définitions nous constaterons que le texte de Dib est globalement plus proche de la définition de la nouvelle parce que, il y a peu de personnages dans chaque récit, chaque récit est assez court, un thème précis domine chaque récit, Les personnages, les lieux

¹⁴ Christiane Achour et Simone Rezzoug in *Convergences critiques*, Alger, Office des publications universitaires, 1990.

¹⁵ Bruno Hongre, *Le dictionnaire portatif du bachelier*, Hatier, 2008.

et l'action n'appartiennent pas au merveilleux et le lecteur peut facilement s'imaginer les scènes des récits.

Toute lecture n'est pas une copie de l'œuvre, nous pouvons présumer que Dib lors de sa production a fait en sorte que le texte puisse être interprété de deux façons. Par ailleurs il ne manque pas de nous signaler ce double sens.

Dib opte pour une autre forme car il passe à la fragmentation, en empruntant à tous les registres, en publiant *Comme un bruit d'abeilles* : « une suite de récits qui échappent à toute classification générique revisite les espaces mythiques de l'imaginaire dibien »¹⁶.

Autre aspect para-textuel qu'on va survoler, et qui a une importance monumentale parce qu'il présente un message codé pour le lecteur, c'est le titre.

Le titre est à la fois excitation et début d'apaisement de la curiosité du lecteur. Il est toujours énigmatique, ne se détachant pas des contextes de la société, il permet de formuler des réflexions et des présuppositions qui seront vérifiées lors de la lecture.

Le premier titre sera « *La figure sous le voile noir* » : c'est la description d'un visage masqué sous un voile. Tandis que dans un sens figuré, nous pouvons comprendre qu'il s'agit d'un visage qui a perdu tout ces traits distinctifs. Ainsi la couleur noire représente la tristesse, et la combinaison de ces mots significatifs donne un sentiment de tristesse chez le lecteur.

Le deuxième titre qui ne manque pas de suggérer aussi un sens particulier de malaise : « *Rosées de sang* » : le mot « rosée » désigne une couleur qui comble le lecteur. Tandis que le mot « sang » est en relation avec la mort. Cet écart entre les deux couleurs trouve son explication dans la quatrième de couverture « *il restitue dans son œuvre, les violences et les beautés* ».

Enfin le titre « *Le ciel sur la tête* » : le mot « ciel » désigne un espace situé au-dessus de nous et qui présente la divinité. Tandis que le mot « tête » présente un homme ou quelqu'un. Nous pouvons en déduire que c'est la force divine qui surgie sur l'homme.

¹⁶ Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-provence, 2003, p. 19.

Deuxième chapitre

Pour une étude du thème de terrorisme des trois nouvelles et sa relation avec la société

Algérienne :

« La figure sous le voile noire »

« Le ciel sur la tête »

« Rosées de sang »

1. A propos de la notion du thème :

Le thème est un «*Sujet, idée sur lesquels portent une réflexion, un discours, une œuvre, ou autour desquels s'organise une action* ». ¹⁷ Autre définition, il est le « *Sujet d'un énoncé, renvoyant souterrainement à la « vision du monde » de l'écrivain pour la critique dite « thématique »* » ¹⁸.

Le thème a des éléments de définition :

- « - il appartient à la fois au monde réel et au monde littéral (...) ;
- il a une valeur structurante dans la vision du monde de l'écrivain et l'organisation du texte ;
- il dévoile un « être au monde : une relation originelle de la sensibilité à l'univers qui l'entoure » ¹⁹.

Le thème justifie et donne à l'écriture son côté d'écriture de « soi » car : « *Partant du cogito de l'écrivain, réassumé, le critique découvre les structures qu'informent et révèlent sa façon de penser et de sentir, et découvre ainsi également le sens d'une existence tel que cette conscience de soi l'organise* » ²⁰.

Ainsi, le thème relève des composantes, réflexions, intérêts, etc., du moi de l'auteur, de sa vision de la vie et sa vision du monde.

Nous pensons donc que le choix du thème par un auteur relève beaucoup de l'inconscient que du conscient.

Ainsi toute œuvre littéraire, depuis sa composition jusqu'à son achèvement, tisse une relation directe et forte avec le milieu social, historique et mythique. Cette crise Algérienne dure depuis assez longtemps, et le plus ironique qu'il n'y a pas d'ennemi visible, mais les victimes sont plus que visibles.

¹⁷ Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, 2000

¹⁸ Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Collin, 2005, p. 208

¹⁹ Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Collin, 2005, p. 209

²⁰ Paul Aron, Dennis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004, p. 615

Dib ne consacre finalement que quatre récits pour l'Algérie, « *karma* », « *rosées de sang* », « *la figure sous le voile noir* » et « *le ciel sur la tête* ». Les trois derniers titres évoqués, traitent le thème du terrorisme. Ce thème a été déjà abordé par l'auteur dans un autre recueil de nouvelles « *La nuit sauvage* », mais d'une façon indirecte, il a juste survolé le sujet. Dans ce roman *Comme un bruit d'abeilles*, il lui consacre trois nouvelles : « *La figure sous le voile noir* », « *Rosées de sang* » et « *Le ciel sur la tête* ».

2. La figure sous le voile noir :

L'auteur opte pour une autre façon de nous projeter le sujet, il a évité de décrire les actes terroristes, mais ce qui résulte comme dégâts humains et matériels. C'est le cas de « *La figure sous le voile noir* » où le narrateur ne fait d'évoquer, au cours de l'histoire, un attentat dans un style ordinaire, et sans avoir recours à des effets esthétiques particuliers. Il s'intéresse plus à ce qu'il y a après l'attentat, aux gens qui en souffrent. Comme les événements sont connus par tout le monde, les décrire ne servira à rien. Alors l'auteur décide de prendre un autre cheminement pour aborder le sujet d'une façon plus originale.

Derrière ces événements qui ne sont pas marqués dans l'histoire, mais beaucoup d'indices les montrent concrètement comme :

« *Elle se campe devant les ruines d'un commissariat de police qu'une bombe a soufflé récemment* » (p.38).

« *Les décombres du commissariat détruit par la bombe des terroristes ont l'air de fumer encore* » (p.48).

Nous pouvons en déduire facilement que ces événements se déroulent dans la période noire de l'Algérie. Ainsi l'auteur fait connaître la condition dans laquelle vivent les Algériens, les victimes de cette situation.

Les victimes ne sont pas seulement touchées physiquement, mais aussi moralement. Ainsi le personnage/narrateur de ce récit : l'avocat Hamad, il nous semble qu'il est en train de snober tout ce qu'il entoure, chose pas toujours évidente lorsqu'on vit au sein d'une société menacée par le terrorisme. Sa quête est tout simplement l'existence.

Installée devant les ruines d'un commissariat de police où elle a perdu son fils « *Karim* » lors d'un attentat terroriste, elle perd la raison et ne veut plus quitter le lieu de sa malédiction. Le narrateur, confondant rêve et réalité, essaie d'aider la femme qui attend le retour de son fils perdu à jamais. L'avocat a remarqué cette femme « *campée* » devant les ruines, mais avec indifférence, puis un élan d'humanité se fait jour.

L'aide qu'il tente de lui apporter ne va pas servir, surtout quand il apprend de l'un des passants que son fils est mort :

«-Elle est folle. Son fils a été tué dans un attentat à la bombe à l'endroit où elle se tient. Elle en a perdu la raison et vous, vous perdez votre temps à écouter ses élucubrations. On ne peut rien pour elle. » (p.42).

Les rêves se convertissent en obsession quand la femme lui propose de lui montrer son visage caché sous le voile, il accepte. Elle soulève le voile pour un petit moment lui permettant de voir le visage :

« – La mère d'un fils qui s'est perdu, peut-être voudras-tu voir à quoi elle ressemble ? Veux-tu voir, veux-tu savoir à quoi elle ressemble ? [...] Il n'y avait rien dessous. Je veux dire : rien, un vide béant ; esquissés, les contours d'un visage, mais un trou obscur à la place, qui me narguait. » (p. 48).

Le visage c'est la partie du corps la plus déchiffrable puisque c'est elle qui nous renseigne sur l'identité d'une personne. Elle est sans doute la partie du corps la plus chargée d'humanité. Mais ce visage qui n'a plus rien d'humain, devient le vrai visage de la société algérienne, qui nie l'humanité purement et symboliquement.

C'est un jeu exceptionnel avec l'univers réaliste. La femme n'est pas physiquement décrite, elle est le reflet d'une réalité amère. Le vide est le lieu de l'inexistence. L'obscurité est toujours tangible. L'avocat vit une situation particulière, de crainte et de pitié.

C'est une femme voilée, dans tous les sens du terme, qui est mise en scène et qui découvre son apparition, trop marquée par la fiction. La femme se mue en une mère-patrie qui a perdu le sourire, qui perd chaque jour un nombre de ses enfants mais elle ne baisse pas les bras pour retrouver la paix :

« L'Algérie c'est une histoire d'amour [...], une triste histoire consumée de chagrins, peut-être aussi de regrets, qui se poursuit et se poursuivra longtemps encore. »²¹.

²¹ Pierre Grenaud. *Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*. Paris, Harmattan, p. 202.

3. Rosées de sang :

« *Rosées de sang* » traite aussi le problème du terrorisme. La description faite par le narrateur est réaliste puisqu'il ne s'agit pas d'un rêve. L'auteur raconte des faits en se référant toujours à une réalité vécue. Le lecteur sait que l'Algérie traverse une mauvaise passe. Le rôle de l'écrivain exprime souvent des faits réels en leur apportant une dimension esthétique qui caractérise le style d'écriture de Dib.

Même si Dib parfois ne montre pas ses positions, par le jeu esthétique, il se retrouve ici bien impliqué dans la narration : de nombreux indices le montrent bien (le « je » du narrateur). Il s'implique dans le récit et donne l'impression de vouloir dissimuler sa position idéologique derrière une apparence masquée. Ainsi, les indices et les informations sont là pour marquer ces positions.

L'histoire décrit un terroriste et une jeune adolescente, en fuite dans les montagnes. Avec la progression du récit, on saura que la jeune fille est enlevée lors d'un massacre dans un village. Le chef l'a épargnée pour la prendre comme épouse. Ce terroriste ne fonctionne plus comme un personnage vivant, sa parole est trop marquée par un discours religieux; comme celle de tous ces « *criminels qui veulent mettre le pays en coupe réglée au nom d'un islam dénaturé par le vol, le viol et la violence* »²².

L'auteur dans le développement de ce récit, il assure une rhétorique de dévoilement qui fait passer de l'inconnu au connu. Ainsi on assiste à une description progressive du narrateur conditionnée par l'aspect temporel. Les deux et uniques personnages de ce récit progressent dans l'action, en grimpant une montagne neigeuse, à l'aube. Le narrateur ne participant pas à l'histoire, n'arrive cependant pas à bien distinguer les deux personnes. Le narrateur ne sait pas plus que les autres personnages. Les choses ne sont pas encore claires :

« *Il n'y avait plus qu'eux deux. Ou qu'elles deux ?* » (p. 147).

Ce n'est qu'après, dans la suite qu'il confirme ses intuitions :

« *Et maintenant que, deux ils étaient ; un homme, une femme* » (p. 148).

²² *Ibid*, p. 198.

Les rôles des deux personnages s'inversent. La jeune fille s'empare de l'arme du terroriste et décide de se débarrasser de son bourreau. En tentant de le tuer, commence une confrontation dialogique entre deux discours idéologiques. Le dialogue qui s'enclenche révèle les motivations du jeune terroriste qui justifie ses crimes par le recours à une dimension religieuse. La femme prend possession de la parole et s'en sert comme un élément justificateur. Elle se met à parler à la place des autres qui ont subi le même sort. Elle s'adresse à son bourreau pour chercher à le culpabiliser, mais, il reste de glace et justifie tous ses crimes par l'amour de Dieu.

D'un autre côté, l'auteur ne nous fait part que des sentiments de la jeune fille par la ruse des monologues : des souvenirs de morts et des regrets. Le fait qu'elle est obligée d'accomplir ce qu'elle a accompli pour rester en vie, ne la laisse pas insensible. Le discours réaliste devient porteur d'une affirmation de la parole de l'auteur.

Quant aux monologues de l'homme, son discours est truffé de clichés et de vérités, expliquerait peut-être le choix de l'auteur. Dans ces idées, rien n'a plus le même sens :

Tuer un enfant, c'est lui épargner les péchés des autres sur lui : « *Je leur épargne aujourd'hui d'avoir à supporter les péchés de leurs parents et, demain, avec le temps, d'avoir à en commettre d'autres...* » (p. 158).

Enlever une femme c'est la rendre une protégée de Dieu : « *Moi qui t'ai nommée protégée de Dieu ? Moi qui t'ai sauvée de l'enfer promis à tes pareilles ?* » (p. 155).

L'homme présente beaucoup de contradictions, entre ce qu'il avance et ce qu'il fait. Son langage hors du commun, et le rôle du bon musulman qu'il prétend être, qu'il n'accomplit pas. Aucune concordance entre ce qu'il croit être et ce qu'il est :

« *Des effluves ? Elle plissa les narines, c'était lui, il empestait la sueur, l'empois d'une vieille crasse,...* » (p.158).

Effectivement, les images que la femme revoyait, les scènes d'horreur qu'elle se remémorait, comme là où, elle et d'autres filles enlevées, avaient pour tâche d'enlever aux cadavres de femmes mortes les bijoux ; des images choquantes qui lui procure plus de haine et de courage :

« Elle-moi, arrachait leurs bijoux à des femmes saignées, mortes, ... » (p.150).

Des images qui témoignent d'une période atroce au point où l'auteur ne peut plus en rajouter avec son style, il n'utilise même pas le mot « terrorisme » dans ce récit. Il apporte des témoignages d'une précision pour provoquer l'indignation du lecteur, sur la barbarie insoutenable des terroristes. Les mots sont simples et les phrases sont expressives.

4. Le ciel sur la tête :

Dans le récit « *Le ciel sur la tête* », le narrateur ne manque pas de dévoiler les craintes des personnages Fodeïl et Bab'Ammar de ces actes de criminalité, et qui ont la valeur d'un témoignage :

« On ne sait qui tient le couteau, la hache, la kalachnikov, je ne sais pas. Le neveu ? Il frappe, saigne, efface l'oncle ? Non ? Le beau-frère ? Il frappe, saigne, efface le beau-frère ? Non ? Le voisin ? Il frappe, saigne, efface le moutard du voisin ? Tous frais, et toutes choses égales, les nouveaux morts remplacent les morts de la veille La noria tourne, abreuvée de sang, il n'est de jour qui se suffise de sa peine. » (p. 130).

Cette furie ne cesse de croître et passe du cadre du terrorisme au cadre de la vengeance. Ainsi « *le droit à la liberté, la nécessité de préserver la dignité* »²³ qui sont les pôles moraux indispensables à tout homme vivant en société sont dépassés par la sauvagerie de ces criminels, tueurs de femmes et d'innocents.

On peut facilement repérer dans les récits portant sur l'Algérie l'absence d'ennemi apparent, les personnages participants aux récits sont presque tous violentés, ils restent impuissants devant le danger qui les menace. Ils ne font qu'attendre sans connaître l'issue. C'est le cas du jeune Fodeïl et du vieux Bab'Ammar, qui sont tous les jours assis devant un petit magasin à discuter et à attendre, sans pouvoir chasser la crainte. Ils savent que quelque chose est en train de se produire mais ils sont impuissants. Les jours se perdent avec cette patience, ils se suivent et se ressemblent. Les personnages perdent à leur tour la notion du temps, qui devient imprécis:

« Et maintenant on attend que ça se produise, ça ou un prodige, ou quoi que ce soit d'autre. On attend, même quand il n'y a rien à attendre. » (p. 135).

Avec « *le ciel sur la tête* » c'est de nouveau l'état de la société Algérienne. Bab'Ammar se fait traiter de "vieux bâtard de fellagha" par les barbus qui l'agressent. Il est attaqué par des jeunes gens qui n'ont rien de particulier pour qu'il puisse les repérer. Il est impossible de trouver cet ennemi qui est partout, et qui tient sa force de son invisibilité et sa dissolution dans le peuple.

²³ *Ibid.*

Ainsi, ce roman ne nous place que du côté des victimes, la réalité se confond avec la fiction afin de générer un impact plus efficace. C'est pour cette raison, Dib évite les pièges de jugement et évite aux lecteurs un texte documentaire préférant un travail littéraire.

Troisième chapitre

L'éclatement du récit.

1. La narration :

Nous allons procéder à une analyse de l'évolution narrative afin d'établir un schéma des liens entre les différents narrateurs. Les changements de narrateur et de focalisation sont les éléments perturbateurs de la lecture dès l'ouverture des récits. La façon qu'a l'écrivain d'agencer sa narration ne manque pas d'attirer plus l'attention du lecteur, les pistes narratives sont tantôt brouillées, tantôt claires. Ainsi, le narrateur change au passage d'un récit à l'autre, voire même dans le même récit.

Dans « *Le ciel sur la tête* », le narrateur est hétéro-diégétique. Il décrit l'action de l'extérieur et ne pénètre que dans les pensées de Fodeïl pour nous en faire part. La narration de ces quelques passages du monologue intérieur de Fodeïl est transcrite en italique ; mais cela n'implique pas forcément le changement du narrateur.

En outre, dans le récit « *Rosées de sang* », le narrateur est aussi extérieur à l'action, mais l'auteur se sert cette fois d'une focalisation externe : il n'en sait pas plus que les lecteurs.

« *Ils (ou elles ?) Grimpaient* » (p. 147).

C'est ainsi qu'un autre narrateur intervient : la jeune fille, afin de nous dévoiler ses sentiments et ces souvenirs, inconnus du narrateur et indispensables à l'évolution de l'intrigue. Le changement de narration s'effectue cette fois avec le changement du style de l'écriture en italique.

Sur la base de ce qui a précédé, nous pouvons constater que les procédures narratives varient d'un passage à l'autre et d'un récit à l'autre. Ces variations sont marquées soit par un changement du style d'écriture en simple et en italique, soit par des espaces blancs. Dans certains cas, aucune marque ne délimite le champ de chaque narrateur.

D'autre part, l'auteur utilise les trois procédés de focalisation dans ce roman, parfois plusieurs dans un même récit. Par ailleurs, nous pouvons constater que :

- La focalisation zéro est utilisée dans : *Le ciel sur la tête*

- La focalisation interne est utilisée dans : *La figure sous le voile noir* et une partie de *Rosées de sang*.

- La focalisation externe est utilisée dans : une partie de *Rosées de sang*.

2. L'utilisation de l'oral :

Dans notre roman *Comme un bruit d'abeilles*, l'auteur ne se limitant pas à un seul registre langagier, il ne cesse de changer le niveau de langue tout le long des récits. Nous remarquons, de façon générale, que ce changement de registres dépend essentiellement de l'espace qui cadre l'action, et des personnages qui participent à cette dernière.

Le passage d'un registre à l'autre participe à cette volonté de l'auteur de déstabiliser le lecteur qui arrive difficilement à schématiser la construction du roman. Il se retrouve obligé de rassembler tout son bagage langagier afin d'accomplir sa tâche.

Afin d'agrandir l'impacte de la société dans le texte, Dib choisi de multiplier ses styles d'écriture. Ne se contentant pas d'un seul registre : une langue hautement soignée et parfois poétique, et une autre reproduction de l'oral, populaire et vulgaire. Il a tenté dans de ce roman de rendre compte du parlé par l'écrit, en ouvrant les portes de la littérature à l'oralité et rendre ainsi possible une rencontre entre deux mondes. La langue parlée, qui caractérise le mode oral est introduite en douce dans le texte littéraire, qui se doit être soumis à certaines règles qui lui offrent ces traits distinctifs, à savoir sa littéarité.

Le récit « *Rosées de sang* », est le plus marqués par cette oralité. Par conséquent, notre étude portera généralement sur ce récit. L'inscription de l'oralité dans le texte se fait par divers moyens qui lui assurent son effet. Parmi ces procédés, nous notons la ponctuation et les points de suspension qui marquent fortement cette écriture.

Différents signes de ponctuation sont mis en place afin d'assurer au texte sa dimension orale. Leur fonction joue un rôle irremplaçable dans l'imitation de la langue orale et sa transcription à l'écrit. Parmi ces signes de ponctuation, nous remarquons l'abondance des points d'exclamation et des points d'interrogation « !, ? ».

Ces répliques s'inscrivent plus dans l'oral que dans l'écrit grâce à la multiplicité des personnages en même temps qu'au manque d'indication quant à la prise de parole de chacun d'entre eux. Une telle scène est plus appropriée à l'oral qu'à l'écrit.

Un autre signe de ponctuation, utilisé rarement dans les écrits, il s'agit des points de suspension « ... ». Ce signe particulier indique généralement que l'énoncé est interrompu :

- Soit involontairement par le locuteur :

« – *Ecoute ennemie de Dieu. Sache...rah !...rah !...houm !* » (p. 154).

- Soit pour marquer une pause :

« – *Clébarde ! Tu...Tu verras...tu ne perds rien...rien pour attendre...* » (p. 153).

Ainsi, l'utilisation des points de suspension par l'auteur, Elle permet aux lecteurs de suivre facilement et rapidement le dialogue sans qu'il n'y ait une discontinuité qui peut gêner leur lecture. Ce signe de ponctuation est capable de traduire des émotions des personnages. Il participe en grande partie au reflet de la langue orale dans l'écrit.

Enfin l'utilisation très fréquente des virgules et des points pour renforcer le ton de la phrase et accélérer son rythme :

« *Ma grand-mère possédait un pareil, je m'en souviens, juste comme celui-ci. Mais on ne sait pas ce qu'il est devenu. Il m'en faut un aussi, le même. Avec moi, les peignes, qu'on vous vend aujourd'hui, tout longs et en plastique, ne durent pas. Ils (...)* » (p.134).

En lisant ce passage, nous remarquons que l'auteur le truffe de virgules et de points au point où le lecteur arrive facilement à reproduire l'intonation orale. La ponctuation oblige ainsi le lecteur à lire le texte d'une certaine, premièrement visés par l'auteur.

Le bruitage est un autre moyen qui facilite l'enregistrement de l'oral à l'écrit et traduit à son tour ce que l'auteur ne veut pas décrire, cependant son utilisation reste très limitée :

« – *Fille de la fange ! Fille de la honte ! Fille de ...rah ! rah ! houm !...* » (p. 153).

Conclusion

Rédiger dans une langue poétique et un jeu de mots et un langage oral pour renforcer cette suspicion sur l'écriture, ce roman refuse au lecteur le luxe de l'évidence.

Notre romancier a créé des personnages qu'il a su leur donner la force, ils racontent leur histoires et leur destin, certains accepteront leurs destins, au même moment que d'autres préfèrent y échapper par le rêve.

Le terrorisme s'est déployé et infecte la société qui se trouve vulnérable face à cet ennemi invisible. Les intégristes et les terroristes se battent pour une idéologie déformée.

Le réel et le fictionnel traversent le roman de part et d'autre. D'abord au niveau du genre, en suite au niveau thématique, pour clôturer avec l'écriture.

Au niveau du genre, il a fait preuve de créativité en utilisant un genre particulier, qui bouleverse complètement le lecteur. C'est une suite de récits qu'on aura le sentiment d'avoir affaire à un roman.

Au niveau thématique, le narrateur se transporte depuis le rêve de l'avocat jusqu'aux pensées les plus profondes qu'un citoyen Algérien peut avoir sur le monde. Nous avons vu que Dib a prit plusieurs itinéraire pour décrire cette situation.

Enfin au niveau de l'écriture, l'auteur s'est lâché en appliquant plusieurs registres langagiers dans ce roman. Dans le cours de notre travail, nous avons découvert que Dib utilise une structure fragmenté dans la conception de ce roman.

Ainsi nos résultats peuvent ouvrir l'opportunité à d'éventuelles recherches plus approfondies.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

1. Aron Paul, Saint-Jacques Dennis, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Quadrige, 2004.
2. Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Dria Olivier. Paris, Gallimard, 1978.
3. Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Collin, 2005.
4. Christiane Achour et Simone Rezzoug in *Convergences critiques*, Alger, Office des publications universitaires, 1990.
5. Duchet Claude, *Sociocritique*, quatrième de couverture, Fernand Nathan, 1979.
6. Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard, 2001.
7. Goldmann Lucien, *Introduction aux premiers écrits de Luckacs*, Paris, Gontier, 1963.
8. H.-R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », in GENETTE et alii, *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
9. Khadda Naget, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-provence, 2003.
10. Khadda Naget, *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris, l'Harmattan, 1994.
11. Nadeau Maurice et Barthes Roland, *Sur la littérature*, Paris, Pug, 1980.
12. Todorov Emmanuel, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

Dictionnaires

1. Bruno Hongre, *Le dictionnaire portatif du bachelier*, Hatier, 2008.
2. Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, 2000.

Résumé :

Dans ce travail, nous avons tenté de percer les mystères de l'œuvre et de son processus de production. Nous avons essayé d'étudier la relation entre le réel et le fictionnel dans le récit, et pour cela, nous avons choisi comme corpus, le célèbre roman de Mohammed Dib *Comme un bruit d'abeilles* qui a pour thème principal le déchainement social et historique vécu par l'Algérie durant la décennie noire.

Mots - clés: réel, fictionnel, social, historique, Algérie, décennie noire.

الملخص:

في هذا العمل قمنا بدراسة لواقع الإرهاب الذي أدى إلى تشتت المجتمع الجزائري بين الحقيقة و الخيال, و قد اخترنا رواية محمد ديب "مثل طنين النحل" كمدونة, حيث نتساءل عن الحد الفاصل بين الحقيقة و الخيال في وصف العشرية السوداء في الجزائر من نظرة تاريخية وفنية بواسطة منهجية النقد الاجتماعي, حيث من خلال قراءتنا لهذه الرواية يتضح أن الكاتب يروي لنا مجموعة من القصص التي بواسطتها يصف لنا مرارة الواقع الاجتماعي خلال هذه الحقبة من التاريخ.

الكلمات الدالة : الحقيقة, الخيال, النقد الاجتماعي, العشرية السوداء في الجزائر.

Summary

In this work, we studied the actual terrorism that led to segmentation of the Algerian society, between reality and truth, in the description of the black-period in Algeria, in a historical and artistic point of view with the social criticism methodology, through reading these novel, it's very clear that the writer is telling' us a bunch of stories that describe us the bitterness of the social actual state through those stories during this period of history.

Register-Words: Truth, imagination, "as the bee's buzzing", social criticism, the black-period in Algeria.

UNIVERSITÉ KASDI MERBAH OUARGLA-

BP. 511, 30 000, Ouargla. Algérie

