

« Un jour le temps tournera la tête et montrera sa face blanche » : couleur-lumière du Nord chez Mohammed Dib

Maria Walecka-Garbalińska (Université de Stockholm)

Résumé

Dans la tétralogie nordique de l'écrivain franco-algérien Mohammed Dib, l'exil et la perte, mais aussi leur dépassement imaginaire, sont liés à un espace évoqué par ses paramètres chromatiques et sa luminosité oxymorique. Dans le présent article, l'auteure sollicitera surtout les romans des années 1990 : *Neiges de marbre* (1990) et *L'infante maure* (1994), arrivant après *Les terrasses d'Orsol* (1985) et *Le sommeil d'Ève* (1989). Pour le narrateur des *Neiges de marbre*, homme du Sud lié à une femme du Nord, le « pays de grand froid » se confond avec l'amour mort et l'éloignement de sa fille. C'est de la perspective de cette enfant, portant l'opposition des couleurs du Nord et du Sud inscrite à même son corps, que dans *L'infante maure* se fait le même récit de la solitude et de l'errance identitaire. À travers les deux textes, tout un système signifiant de couleurs se met en place pour articuler le drame d'une identité, perdue « au plus blanc de la nuit », mais recomposée par l'imagination enfantine lorsque la neige du Nord maternel et le sable du désert paternel confondent finalement leurs blancheurs.

Une perspective originale sur le Nord s'ouvre dans l'œuvre de Mohammed Dib (1920-2003), un des écrivains franco-algériens les plus importants, au moment où s'y produit, vers la fin des années 1980, « un décentrement du lieu de référence¹ ». Après avoir écrit exclusivement sur son Algérie natale pendant au moins une trentaine d'années, Dib publie, durant la décennie 1985-1994, quatre romans situés dans un cadre nordique. Un certain nombre d'indices permettent d'y reconnaître la Finlande, pourtant jamais expressément nommée. La Russie, la Suède, la Pologne sont aussi occasionnellement évoquées. Cette tétralogie, que par commodité on appellera nordique, comprend *Les terrasses d'Orsol*, *Le sommeil d'Ève*, *Neiges de marbre* et *L'infante maure*².

¹ Charles Bonn, « L'exemple de la littérature maghrébine », Jean Bessière et Jean-Marc Moura [éd.], *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001, p. 31.

² Mohammed Dib, *Les terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1985 ; *Le sommeil d'Ève*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1989 ; *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1990 ; *L'infante maure*, Albin Michel, 1994. Désormais, les références à ces deux derniers romans seront indiquées par un sigle (respectivement *NM* et *IM*), suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

De la mystique arabe à l'imaginaire du Nord

Les informations sur les circonstances dans lesquelles Mohammed Dib – toujours réticent à se livrer en public – a connu le Nord européen sont peu nombreuses. Contentons-nous donc de ce qu'en dit Naget Khadda, à savoir que l'écrivain, exilé en France depuis 1955, visita la Finlande en 1975 à l'occasion d'un colloque et « s'[y] attard[a] volontiers³ ».

Un mélange analogue de discrétion et d'attachement est perceptible dans la tétralogie elle-même : autant l'identité géographique et nationale de l'espace diégétique y est allusive, parfois même savamment brouillée, autant l'indexation de cet espace à la nordicité est insistante. À côté des indications intertextuelles, linguistiques, onomastiques, voire botaniques, ce sont les références à une gamme chromatique et une luminosité particulières qui jouent un rôle de premier plan à cet égard. Mais l'efficacité textuelle de ces paramètres traditionnels du Nord que sont les couleurs et les lumières s'étend bien au-delà de leur fonction référentielle. Ils sont avant tout porteurs d'un projet d'écriture et participent d'un imaginaire que Denise Brahimy a décrit en ces termes :

En substituant un monde nordique à son Algérie habituelle, [Dib] se donne des possibilités nouvelles, qui conviennent à son raffinement : subtilités du feu sur la neige, glace et incandescence, blancheurs physiques autant que spirituelles et qui transfèrent une recherche existentielle, inspirée de la mystique arabe, dans les paysages finlandais⁴.

Dans le transfert en question, c'est, en effet, la blancheur qui joue un rôle spécial du fait de son appartenance simultanée à deux traditions discursives : d'une part, cette couleur-lumière par excellence occupe une place centrale dans l'imaginaire géographique du Nord (dans la culture occidentale en tout cas⁵) et, de l'autre, avec ses connotations symboliques, elle renvoie aux différentes traditions mystiques. Comme le remarque Bachil Adjil, la récurrence sémantique du blanc indique une véritable obsession thématique chez Dib, y compris dans son œuvre antérieure au cycle nordique⁶. Étant donné cependant le degré de saturation syncrétique du texte dibien par les représentations culturelles, mythologiques, religieuses ainsi que par les traditions ésotériques venant d'horizons multiples (non seulement islamique, mais aussi judaïque, chrétien, jungien, etc.), il ne s'agira pas de

³ Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, p. 15.

⁴ Denise Brahimy, « Préface », Bachir Adjil, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, Awal, 1995, [n. p.].

⁵ Voir par exemple Michel Pastoureaux, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Éditions Bonneton, 1992, p. 29.

⁶ Voir Bachil Adjil, *op. cit.*, p. 174-176 et suivantes.

remonter aux origines du symbolisme de cette couleur privilégiée par l'auteur⁷, mais de saisir les enjeux de la conjonction particulière des deux imaginaires dont elle participe.

Dans les deux premiers romans du cycle, la blancheur du Nord, que ce soit celle de la lumière nocturne ou celle de la neige, s'affirme comme l'emblème de l'étrangeté et de la folie. Le narrateur des *Terrasses d'Orsol* cherche à s'arracher de la monumentale et terrifiante ville de Jarbher – vaguement scandinave avec ses nuits claires, son culte du soleil et quelques toponymes – pour retourner dans son Orsol méridionale, « là-bas, au bord de la mer⁸ ». Dans *Le sommeil d'Ève*, c'est la pureté de la neige dans une Finlande irréelle qui s'empare de l'esprit de Faïna, qui sombre dans la folie, loin de son Solh bien-aimé. La syllabe – connotant aussi bien le soleil que la solitude (Or-sol, Sol-h) dans la dénomination du pôle vers lequel tend la nostalgie du sujet dépaysé – soutient la dichotomie Nord-Sud qui organise l'imaginaire romanesque de la suite nordique. D'autre part, le désir d'enlèvement dans la blancheur « irrésistible⁹ », qui pousse l'héroïne du *Sommeil d'Ève* à laisser dans la neige l'empreinte de son visage, évoque le « masque d'une page blanche » et le désir de « la pensée affranchie de la parole¹⁰ », thèmes qui s'affirmeront dans les volumes suivants de la tétralogie en blanc majeur.

Deux perspectives sur l'exil

Dans le présent article, je traiterai surtout des deux derniers volets de la tétralogie, *Neiges de marbre* et *L'infante maure*, qui y forment un sous-ensemble bien distinct. En effet, un même contenu diégétique, à savoir la séparation du père et de la fille dans un contexte d'exil dans le Nord, y est soumis à deux perspectives narratives complémentaires : les voix respectives des deux protagonistes se répondent d'un roman à l'autre dans un duo d'une grande intensité poétique.

Le narrateur des *Neiges de marbre*, maghrébin et traducteur de sa profession, arrive en Finlande après une période d'absence, pour y rejoindre sa femme russe Roussia et leur fille Lyyl. Alors que s'approfondit et se consomme finalement la mésentente des parents, le père voit aussi des barrières se dresser entre lui et sa fille, annexée, d'une part, à la culture et à

⁷ Bachil Adjil le fait d'ailleurs dans son ouvrage (publication de sa thèse) pour les trois premiers romans du cycle nordique, en examinant en particulier l'inscription de la tradition ésotérique.

⁸ Mohammed Dib, *Les terrasses d'Orsol*, op. cit., p. 54.

⁹ Mohammed Dib, *Le sommeil d'Ève*, op. cit., p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

la langue de sa mère, à celles du pays du Nord où elles vivent, de l'autre. Dans une série d'instantanés, d'images-souvenirs, il évoquera avec tendresse, humour et désespoir la présence d'un enfant qu'il est en train de perdre. À travers des détails ordinaires de la vie quotidienne qui se déroule quelque part en banlieue d'une ville finlandaise anonyme – avec sa ligne de tramway et son centre commercial, dans une maison en bois avec un jardin se perdant dans la forêt –, perçoit la complicité entre un père et une fille qui ne parlent pas la même langue. Dans le roman suivant, *L'infante maure*, c'est l'enfant elle-même qui prend la parole pour dire, à son tour, l'abandon et la symbiose imaginaire avec un père qui part et qui revient on ne sait d'où et dont la voix se laisse encore entendre dans quelques chapitres. C'est par la conscience enfantine que sont maintenant filtrés les thèmes du non-lieu culturel, de l'errance identitaire et de la relation père-fille entravée. Les regards croisés des deux narrateurs, venant l'un du Sud et l'autre du Nord, ou encore de l'Orient et de l'Occident, et s'énonçant à partir de ces territoires opposés, découpent un espace commun défini par sa blancheur et sa luminosité.

Recherche identitaire et questionnement du langage sous les auspices de la blancheur

L'apparition de la neige dès le titre place d'emblée le premier des deux romans sous les auspices de la blancheur, renforcée et pétrifiée dans le marbre. À un premier niveau, la couleur emblématique du Nord désigne ici de manière oblique un cadre géographique et climatique. Non qu'il neige beaucoup dans le roman. La neige y apparaît plutôt comme une menace, ou encore une promesse, toujours comme un horizon : son odeur est dans l'air dès le mois d'août, de sorte que l'on passe presque sans transition de la clarté des journées sans fin de l'été à la neige qui blanchit les nuits d'hiver tout aussi interminables, ce qui évacue efficacement les ténèbres. Il n'y a d'ailleurs qu'une seule scène vraiment hivernale dans *Neiges de marbre* (mais elle est cruciale, on y reviendra) faisant place – en creux – à l'obscurité saisonnière du Nord ; sinon, c'est la lumière enchanteresse de l'été nordique qui brouille les frontières du jour et de la nuit, en assurant le triomphe de la blancheur dans l'espace diégétique. Les épisodes clés du roman se déroulent, en effet, « au plus blanc de la nuit » (*NM*, 59), « [d]ans la nuit ensoleillée » (*NM*, 84), ou encore dans « la minute cruciale où le monde entre tout blanc dans une nuit blanche » (*NM*, 104). D'autre part, la blancheur physiologique, sous forme de blondeur associée au type nordique, contraste avec la palette de couleurs chaudes et brûlées propre à la beauté exotique de la fillette. Le narrateur ira jusqu'à avouer : « je ne l'aurais pas aimée moins brune, avec une tignasse moins noire dans ce pays de têtes blondes à n'en plus pouvoir » (*NM*, 12). Le recours explicite au stéréotype

traduit le dépit du père à qui on enlève sa « Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes aveuglantes de blancheur » (NM, 12). D'ailleurs, les deux noms de sa fille, le « vrai », Lyył, et celui par lequel il aime l'appeler, Néfertiti, contredisent tous les deux, mais d'une manière plus subtile que le cliché physionomique, la blancheur environnante. Lyył renvoie à Leïla, « la nocturne » en arabe, alors que Néfertiti représente le prototype de la beauté brune immortalisée par l'art égyptien.

Cette opposition chromatique binaire conduit vers un deuxième niveau de signification où la couleur blanche, que ce soit celle d'un « infini de neige » (NM, 174) ou celle d'une nuit d'été, est un facteur d'étrangeté et renvoie à la situation d'exil, dans toutes ses formes. Couleur de l'Autre, envahissante et irritante, appelée à figurer l'absence des êtres aimés et la dépossession du sujet, la blancheur devient un relais entre l'espace physique, mental et spirituel. Ainsi, le Nord de la tragédie familiale est mis à distance et déréalisé par sa désignation déictique et chromatique simultanée : « mon rêve est enterré *là-bas*. J'erre ici et il est *là-bas* sous l'aire immaculée dont la blancheur fait tout le poids » (NM, 174 ; je souligne). Mais, dans un deuxième temps, la différence entre ici et là-bas s'estompe sous la récurrence textuelle de la blancheur, véhicule du phantasme d'effacement : le sujet « s'y évanouit à la fin et ne devient personne » (NM, 174). Liée au départ à l'expérience d'un territoire et d'un paysage particuliers, après la perte de Lyył, la couleur blanche en vient à figurer une expérience du temps, cet « empire du vide » où règne un temps indifférencié et dépourvu de contenu, « [u]n temps de jour en jour identique à lui-même, tout de silence » (NM, 174). Ainsi, lorsque, au bout d'un an de séparation de sa famille, le narrateur se souvient de l'époque précédant sa relation avec Roussia et la naissance de leur fille, les deux couches temporelles se superposent grâce à la même métaphore chromatique, dépourvue maintenant de son ancrage spatial : « Je suis rendu à la blancheur des moments où rien n'arrive, à la blancheur de ce que peut devenir chaque moment. » (NM, 173)

Envisagée par rapport au paradigme archétypal – à l'intérieur duquel elle est valorisée par opposition à la noirceur, à l'obscurité, à la nuit –, la couleur-lumière prend ainsi des valeurs ambiguës dans l'économie du sens romanesque. Renvoyant à l'omniprésente blondeur scandinave, à la vacuité de l'existence solitaire ou à l'absence des êtres chers, elle est pour le narrateur dépaysante, hostile et néfaste. Un chapitre central des *Neiges de marbre* intitulé « Les deux signes » livre la clé de ce renversement axiologique en le rattachant à un exil plus essentiel. La perturbation (par des phénomènes lumineux et chromatiques) de la succession du jour et de la nuit dans le Nord est notamment perçue comme une confusion du sens, résultat d'un renversement de l'ordre de la création attesté par un verset coranique inséré en italiques dans le texte : « *Nous avons fait de la nuit et du jour deux Signes, nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, clair le Signe du jour.* »

(*NM*, 100). Et le narrateur de se demander ce qui est arrivé à la réalité de cette part du monde où il se trouve : « La nuit et le jour exilés l'un dans l'autre et celui qui dis, *Je*, de soi en soi. » (*NM*, 100) L'expulsion de l'ordre originel, garanti par la transcendance des deux signes distincts et opposés, fait qu'il se retrouve dans un entre-deux désigné à nouveau avec un terme qui actualise son appartenance culturelle : « N'est-ce pas le *barzakh* s'il pouvait exister et s'il faut y vivre ? » (*NM*, 100) Le *barzakh* est précisément un lieu entre deux lieux, équivalent du purgatoire chrétien, mais, dans *Neiges de marbre*, il est très concrètement ce jardin du Grand Nord inondé de lumière, encadré de l'obscurité des bois de sapins et – comme l'eau des lacs que le narrateur a vus encore plus au Nord – « miroir d'un temps qui ne passe plus » parce que « chaque composante du temps ne sait dire que son contraire » (*NM*, 100).

Étant donné l'inversion des signes primordiaux de la création dans ce « septentrion invraisemblable » (*NM*, 143), l'expérience du Nord devient celle de l'arbitraire et de la vanité du langage. Si la nuit est blanche, la neige – on le verra – peut être noire. Dès lors, il n'est pas étonnant que la nuit et la clarté restent indissociables dans la logique imaginaire romanesque, peu importe la saison et au mépris du bon sens astronomique. Ainsi, c'est par une nuit d'hiver glaciale, après une violente dispute avec son conjoint, que Roussia, poussée par un désespoir suicidaire, sort toute nue dans son jardin couvert de neige. Cependant, loin de disparaître dans les ténèbres, elle allume toutes les lampes, à l'intérieur de la maison aussi bien que dehors, et s'offre au regard du narrateur entourée d'un halo de lumière vivante, blonde et douce, « reprise et renvoyée par son corps comme par cette blancheur gelée » (*NM*, 130). Cette hallucinante transfiguration, sous la neige et sous l'éclairage électrique, a pour cadre le même jardin-*barzakh* où, l'été précédent, « celui qui dit *Je* » contemplait l'étrange lumière nocturne, promesse d'éternité : « La nuit elle-même quand elle tombera ne noircira pas le cercle des choses, [...] mais, indélébile présence, le restituera en blanc, touché par ce même reflet d'éternité, – touché ; défendu. » (*NM*, 100)

Les deux épisodes, estival et hivernal, avec les apparitions lumineuses du jardin nordique dans lequel les choses affirment leur « indélébile présence », évoquent en même temps une autre blancheur, notamment celle du marbre. Lors de son apparition nocturne et hivernale, Roussia « foulait la neige de marbre » (*NM*, 130). La contemplation par son époux de la nuit blanche de l'été scandinave avait débouché sur une réflexion sur le travail de traducteur, qui consisterait à « inscrire dans du marbre » (*NM*, 101). Tout en renvoyant à une autre sphère imaginaire que la neige et la lumière nocturne – ces blancs attributs du Grand Nord –, le marbre actualise lui aussi l'idée de pérennité. Saisir dans un instant privilégié l'essence d'un être ou figer le sens

d'un mot, l'enjeu est en effet le même et la couleur (de la présence, de la perfection, de l'implacable¹¹) aussi.

Cela nous conduit vers un troisième niveau de signification de la blancheur, celui où elle évoque, selon une tradition littéraire bien établie depuis le symbolisme, l'horizon du travail de l'écriture, dans la mesure où celle-ci est tentative de dépassement de l'entre-deux de l'exil, du *barzakh*, et, en dernier ressort, recherche de l'extériorité d'un langage qui s'essouffle à dire l'indicible pour aboutir au fantasme de la page blanche. Le père-traducteur (traduire étant conduire d'un lieu à l'autre, selon l'étymologie) espère retrouver Lyyli dans le royaume du signifié pur, malgré la distance et la barrière (linguistique aussi) qui les séparent et emprisonnent l'enfant dans un espace dont la blancheur physique s'obscurcit de deuil paternel. D'où, peut-être, cette apostrophe étonnante : « O ténèbres, neige dans votre noirceur inaltérable où se tient l'enfant nue, je vous fais face » (*NM*, 214). Le défi de l'oxymore, représente-t-il, de la part de celui qui dit *Je*, un geste pour abolir l'implacable dialectique des deux signes de la nuit et du jour et un désir d'innocence primordiale que figure « l'enfant nue » ? C'est ce que permettraient de penser les dernières phrases du livre où le narrateur, ayant laissé derrière lui les « [t]énèbres du mutisme, ténèbres de la passion » (*NM*, 213) – « le temps a blanchi et j'ai blanchi » (*NM*, 217) –, reprend encore une fois l'image de la neige, pour annoncer la restitution finale de la blancheur *absolue* : « Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue. » (*NM*, 217)

Neige et sable réconciliés

Le chronotope central du jardin blanc et lumineux – laboratoire de la recherche identitaire et du questionnement du langage dans le roman – réapparaîtra dans la dernière partie de la tétralogie, *L'infante maure*. La fillette, qui s'appelle maintenant Lyyli Belle, s'y réfugie entre les branches d'un arbre et s'imagine monter la garde du monde en attendant le retour de son père. « Grimper aux arbres » (*IM*, 145) et raconter des histoires sont sa façon de supporter une situation qu'elle vit, à son tour, comme un exil, et qu'aggrave encore l'incompréhension de la part de la mère : « J'essaie de retourner au pays d'où je suis sortie sans le vouloir. Dans ce pays, toujours se trouve un refuge pour moi. » (*IM*, 61). Son discours intérieur

¹¹ Pour Charles Bonn, l'association de la neige au marbre souligne surtout « la dimension implacable » du manque et de la perte dans un texte dont l'« ancrage référentiel le rapproche davantage d'une sorte de journal intime, ou de chronique de la perte d'une enfant par son père. » (« La steppe, le désert, la neige : fonctions de l'absence », Naget Khadda [éd.], *Mohammed Dib 50 ans d'écriture*, Université de Montpellier III, 2002, p. 294.

ininterrompu, qui doit conjurer l'absence du père et son propre manque de lieu identitaire, se déploie autour des mêmes axes signifiants qui organisaient les valeurs de la blancheur et de la lumière dans *Neige de marbre*. Les dimensions diégétique, métaphorique et allégorique se retrouvent ici, même si le centre de gravitation se déplace vers ce dernier, conformément à ce qu'annonçait l'épilogue du roman précédent. Lyyli sait que ses parents se sont rencontrés dans le Nord une nuit du solstice d'été et c'est cette lumière magique, capable de métamorphoser les choses, qui préside à sa rêverie. L'imagination de l'enfant poursuivra ainsi une exploration toute bachelardienne autour du contraste entre le pays paternel, qui est un pays de montagnes, et le sien, un pays de lacs. La montagne – dure, épaisse, opaque et bruyante – la fait songer, dit-elle, « à la perfection du silence, de la lumière des lacs, à la perfection de nos neiges » (*IM*, 171). Avec le renversement de la perspective narrative, les valeurs se redistribuent cependant, en particulier celles qui concernent la perception du corps et son inscription territoriale. Dans *Neiges de marbre*, nous avons vu le père-narrateur exalter les couleurs méridionales de sa fille, couleurs qui lui permettaient de la rapatrier mentalement à son aire sensorielle et culturelle à lui : « Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger » (*NM*, 143). Au contact de la joue paternelle exhalant la chaleur du désert, sa Néfertiti découvre maintenant que sa peau à elle a la fraîcheur de la neige.

Mais, au lieu de creuser les oppositions et répéter le geste d'appropriation qu'a eu son père, la jeune narratrice s'attache à combler ce qui les sépare, sans nier qu'ils appartiennent à deux lieux distincts : « Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert... d'eau, de forêts et de rien. Où seul le silence connaît mon nom. » (*IM*, 31). Lyyli Belle effectue finalement un voyage imaginaire dans le pays de ses aïeux paternels où l'attend, en plein désert, tout de blanc vêtu, son grand-père bédouin. La filiation qu'elle recrée grâce à la médiation de celui-ci se superpose alors à la filiation nordique du côté maternel lorsqu'elle apprend que la neige et le sable sont frère et sœur. Tous les deux, n'engendrent-ils pas un espace sans repères, « où on est partout au milieu » (*IM*, 147), un espace qui efface toute idée d'« entre-monde », particulièrement odieuse à Dib qui met dans la bouche de l'héritière cette déclaration :

Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, coure ailleurs. [...] Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu. (*IM*, 171)

Dans la réconciliation magique des deux espaces familiaux et des deux imaginaires correspondants, une réconciliation qui les valorise tous les deux sans les confondre, la blancheur et la lumière, avec leurs connotations

inépuisables, joueront évidemment le rôle principal. Grâce à elles, Lyyli découvre la parenté entre neige et sable, qui pareillement subjuguent le regard et imposent le silence (*IM*, 151). Pour mesurer la portée de ce rapprochement, il faut noter que le désert est chez Mohammed Dib un élément crucial de l'imaginaire collectif et individuel autour duquel s'organise la mise en forme de la réflexion sur le sens qui constitue la grande préoccupation de toute son écriture¹². Charles Bonn interprète le remplacement progressif de la thématique du désert par celle de la neige comme une « re-humanisation de l'écriture dibienne¹³ » et un début de « reconnaissance positive du réel¹⁴ ». Selon notre lecture, un des effets de la blancheur en tant que couleur-lumière est précisément qu'elle permet d'éviter de mettre les deux dans une relation dialectique. Ou, comme le remarque Lyyli Belle : « Certaines façons d'être de la lumière recouvrent parfois le désert d'une blancheur de neige. » (*IM*, 156).

Dans le dernier volet de la tétralogie, la blancheur se trouve aussi reprise à travers une nouvelle modulation du thème de l'indicible et de l'écriture-traduction. La jeune magicienne refait notamment l'expérience du signifié qui se dérobe, expérience que son père a connue non seulement en tant que traducteur, mais aussi lorsqu'il n'arrivait pas à percer le sens des mots russes ou finnois qu'elle prononçait (d'ailleurs, un de ces mots était *valo*, « lumière » en finnois). Dans une rêverie-parabole, la fille du Nord reçoit du vieux cheïk un basilic qui doit lui apprendre le secret du désert. Lâché sur la dune, l'animal laisse les marques de ses pattes sur la « page blanche » (*IM*, 158) du sable, message aussitôt effacé par le vent. La leçon du désert contredit l'illusoire immuabilité du sens inscrit dans le marbre, mais c'est la fille du Nord et non le père méditerranéen qui est censée la comprendre. Au bout de cette initiation, Lyyli Belle aura trouvé ses lieux, en évitant de tomber entre les deux. Elle aura aussi trouvé un mot, *l'étrangement*, pour dire que la condition d'étranger n'est point fatale, car l'étrangement, comme l'enchantement, peut être brisé. Capable maintenant de répondre à l'appel des deux lieux, elle peut « aller chercher [son père] dans son étrangement » et lui, à son tour, « peut l'arracher au sien » (*IM*, 171). En écho à « toute la neige, toute l'étendue » proclamée par le père narrateur des *Neiges de marbre*, la voix de l'infante annonce « qu'un jour [...] cessera ce grand va-et-vient d'étrangers » (*IM*, 171).

Si l'expérience du Nord ouvre une nouvelle étape dans l'œuvre dibienne, la réinterprétation originale des lieux communs immémoriaux du discours sur le Nord qui y prend place, renouvelle à son tour celui-ci en profondeur en y apportant une dimension inédite. Des questionnements

¹² Voir Naget Khadda, *op. cit.*, p. 190.

¹³ Charles Bonn, « La steppe, le désert, la neige : fonctions de l'absence », *op. cit.*, p. 295.

¹⁴ *Ibid.*, p. 298.

essentiels sur l'identité, l'écriture et le sens s'installent au cœur de la « nordicité » grâce au regard d'un écrivain amarré dans les mythologies et les croyances du Sud, mais familier des paysages et des expressions culturelles du Nord ; un regard qui s'interroge lui-même en se confrontant au regard de l'Autre, d'un autre qui l'est doublement puisque étranger et enfant, mais aussi *son* enfant. Le Nord de Dib baigne dans la blancheur et la lumière, sans que ce choix les subsume sous une axiologie univoque. Le blanc est aussi bien la couleur de la neige que du sable, de l'étrangeté que de la généalogie retrouvée, de l'absence, mais aussi de l'aspiration à son dépassement. Le cadre nordique devient surtout un réservoir inépuisable de contraires qui s'annulent au service d'une vision poétique et philosophique, dont Denise Brahimî a montré la nature essentiellement unitaire¹⁵. En effet, si l'espace qui s'élabore dans les deux derniers volets de la tétralogie nordique est marqué par une clarté et une luminosité croissantes, c'est parce que – sans relever d'aucune transcendance confessionnelle –, il annonce, au-delà de toutes les dualités, une illumination ultime, cette « face blanche du temps » que préfigure dans le Nord la nuit sans nuit et la perfection de la neige.

¹⁵ Denise Brahimî, « Cet horrible entre-monde », Naget Khadda [éd.], *Mohammed Dib, 50 ans d'écriture*, op. cit. p. 85-95.