



MANSOURA UNIVERSITY
FACULTY OF LETTRES

**STATUT ET ENJEUX DU PASSAGE DESCRIPTIF À
FONCTION MIMÉSIQUE DANS « MUR
MÉDITERRANÉE »
DE LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT**

Presenté Par

Hicham Rizk Badir Muhammad

Professeur adj en littérature et civilisation françaises

Département de française

Faculté de pédagogie - Université de Mansoura

Journal of The Faculty of Arts- Mansoura University

69th ISSUE- OUG. 2021

STATUT ET ENJEUX DU PASSAGE DESCRIPTIF À FONCTION MIMÉSIQUE DANS « MUR MÉDITERRANÉE » DE LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT

Hicham Rizk Badir Muhammad

Professeur adj en littérature et civilisation françaises Département de française
Faculté de pédagogie - Université de Mansoura

Résumé

Dans " Mur Méditerranée ", DALEMBERT relate la mésaventure dramatique d'une troupe d'immigrés clandestins dont trois femmes ayant affronté les tumultes des eaux méditerranéennes à bord d'un frêle chalutier depuis la Lybie jusqu'à Lampedusa en Italie : une Nigérienne juive, une Érythréenne chrétienne et une Syrienne musulmane. Dans cette étude, nous avons tenté d'aborder, par-dessus tout, le statut de la description à fonction mimésique et ses enjeux diégétiques dans l'ensemble de la toile de fond narrative du récit. Nous avons également essayé d'analyser les techniques d'agencement, d'intégration, les visées et les caractéristiques de la description chez Louis Philippe Dalembert du point de vue narratologique.

L'ossature descriptive chez Dalembert, nous l'avons perçue, est judicieusement ourdie à l'aide d'une succession ininterrompue de passages descriptifs ayant pour rôle crucial de maintenir le déploiement diégétique tout en octroyant au récit un grand effet du réel. Ce faisant, la mimésis a contribué à manipuler la narration absolue au profit des éléments romanesques devenus dès lors harmonieusement ficelés ; ce qui a occasionné une sorte d'interdépendance entre une narration censée être fictive et une description avérée comme une copie fidèle du réel.

Mots-clés : description, mimésis, topographie, chronologie, portraits

« Combien de temps tient-on au milieu de la Méditerranée, arrimé à une / bouée, sans eau ni nourriture ? C'est une fable, l'histoire de ces gens qui ont survécu en mer sans boire ni manger des jours durant, agrippés à un morceau de planche. »
(Dalembert, 2019, 273 - 274)

ملخص باللغة العربية

يتناول الكاتب لويس فيليب داليمبير Louis-Philippe Dalembert في رواية " أسوار البحر الأبيض المتوسط"، حكاية مأساوية لفوج من الأفراد مختلفي الهوية، قد قرروا الهجرة بطريقة غير شرعية لبلاد الغرب عبر السواحل الليبية، ونجا معظمهم من موت محقق بين أمواج البحر الأبيض المتوسط المتلاطمة وهلك آخرون، حيث كانوا على متن سفينة صيد واهنة كانت عازمة على الذهاب إلى مدينة Lampedusa الإيطالية، وكان من بينهم ثلاث نساء يمثلن الشخصيات الرئيسية في الرواية: Chochana امرأة يهودية نيجيرية، Semhar، إرثرية مسيحية وDima سورية مسلمة. في هذه الدراسة، تناولنا طبيعة فقرات الوصف الموهوم بالواقع على وجه التحديد ومكانتها داخل القوام السرد العام. وكذلك قمنا بدراسة وتحليل فنيات تنظيم ودمج هذه الفقرات الوصفة ومقاصدها من وجهة نظر سردية.

وجدنا أنه في رواية Dalembert، تم نسج النطاق الوصفي المحاكي للواقع عبر سلسلة متتالية من الفقرات الوصفة والتي يتمحور دورها الرئيسي في الإبقاء على التطور الروائي لمسار القصة مع منحها مؤثرات واقعية فاعلة. وعليه، فقد أسهمت عملية انتلاف العناصر السردية، من معالم زمكانية وشخصية مشبعة بمراجعيتها التاريخية والثقافية، بشكل كبير في الحد من دور الخيال الصريح لمصلحة الوصف الموهوم بالواقع. مما خلق لوناً من ألوان التمازج التين بين السرد التصوري والوصف الروائي المضاهي للواقع بشكل كبير.

الكلمات الأساسية: الوصف، مضاهاة الواقع، المكان، الزمان، الشخصيات

INTRODUCTION

L'immigration clandestine est une terrible calamité qui ne cesse de faucher un grand nombre d'âmes victimes aspirant au bonheur d'une vie paradisiaque « sur une terre où coulent le lait et le miel. » (DALEMBERT, 2019, 13) Les hommes de plume démontrent que cette dimension sociale est porteuse de nobles aspirations à la liberté et aux agréments de la vie.

Pour ce faire, la littérature romanesque s'avère dotée d'une vision de la réalité où elle s'est fleurie de manière à

inciter ses créateurs à pénétrer le fond de ce phénomène cataclysmique dans toute son ampleur. C'est ainsi que les romanciers pourront « être au fait des réalités des populations, pour ensuite les relayer et dénoncer tout dysfonctionnement et abus du système. » (AMBASSA FILS, 2019, 211)

Parmi la production littéraire florissante du XXI^{ème} siècle se situe le roman de Louis Philippe Dalembert. Dans son œuvre *Mur Méditerranée*, publiée en 2019 et inspirée d'une odysée réelle ayant eu lieu en 2014 dans les eaux

méditerranéennes, Dalembert relate l'histoire de trois femmes : Chochana ; Nigérienne juive, Semhar ; Érythréenne chrétienne et Dima ; Syrienne musulmane. Toutes les trois, venues de trois pays différents, se sont rencontrées dans la ville libyenne *Sabratha* ; un pourtour méditerranéen qui permet illégalement l'accès aux territoires italiens.

Au mieux, ce roman est composé de trente-quatre épisodes dont les intitulés annoncent le parcours temporel du récit axé surtout sur trois pivots distincts : la période d'avant l'embarquement, le voyage à bord du chalutier au tumulte des ressacs mugissant, et enfin le sauvetage et le débarquement à Lampedusa. Pour l'essentiel, il s'agit de longues descriptions visant à implanter le récit imaginaire dans une ambiance réelle.

Ainsi, nous avons choisi le roman *Mur Méditerranée*, dont nous représentons le titre dans nos investigations par le sigle (MM), comme corpus de notre étude parce que le récit y révèle la primauté de la description qui, du point de vue diégétique, sert à engendrer une réalité authentique se fusionnant parfaitement avec la narration. Peu ou prou, tout nouveau dans le récit engendre une expansion descriptive tissant tour à tour une série de morceaux descriptifs multicolores et polyfonctionnels dans la superstructure narrative.

Mais nous nous interrogeons : Cette description à valeur mimésique, morcelle ou ficelle-t-elle la synthèse narrative du récit ? Comment est-elle organisée et quelles en sont les composantes ? Quelles sont les techniques de son insertion dans la vaste trame narrative ? Et quelles sont ses enjeux diégétiques majeurs ?

Pour répondre à ces questions qui constituent les assises de la problématique de cette étude, nous avons cherché à expliciter le statut ainsi que les enjeux du ressort descriptif en tant que *mimésis*, autrement dit « *tranche de vie* » (HAMON, 1993, 61) au sein de l'ossature narrative. De même que nous avons essayé de mettre en

valeur les techniques d'organisation et d'insertion du passage descriptif chez Dalembert surtout selon la vision de Philippe Hamon et Jean Michel Adam dans une approche surtout narratologique, épaulée par une lecture analytique historique vu l'importance de la conjoncture socio-historique dont est farci le roman.

I- La mimésis romanesque, un pivot de la description dans le roman de Dalembert

Dans *Mur Méditerranée*, il s'agit d'un titre allégorique qui manifeste la mer Méditerranée comme le dernier rempart incarnant toutes les tracasseries issues de l'animosité et des pratiques discriminatoires que les immigrés se sont décidés d'escalader avec un seul espoir : mettre les pieds derrière ce Mur et faire par suite du « *champ méditerranéen (...) " un territoire circulaire "* ». » (BAVA , 2018, 12)

« (...) *l'Europe était une forteresse inexpugnable, pareille au mur de glace de Game of Thrones, (...). Il fallait des années pour l'atteindre, (...). Comme si ce continent était situé sur une autre planète, à des années-lumière de la Terre.* » (MM., 29)

Ainsi, l'eau de la mer évoque l'affrontement de deux concepts antipodes : la vie et la mort. De ce fait, Dalembert s'est catégoriquement lancé à la description de ce charivari pour broser la vie d'une multitude d'individus qui, dans le roulis et le tangage du navire au large de la mer, couraient le risque de « *la mort sociale qui est autrement plus dure que la mort physique .»* (CHAABITA, 2010, 15)

Le narrateur - témoin s'est également décidé d'étayer ses intrigues fictives sur des documents fiables dans le but de décrire, par le menu détail, cette tentative d'évasion saumâtre. Voilà pourquoi, il est allé chercher dans la ville de Lampedusa tout ce qui sert de témoignages sur l'incident engloutissant en dénonçant cette « *inertie face à la plus grande catastrophe humanitaire de ce début de XXI^{ème} siècle.* » (MM., 300)

Il est patent que dans un récit, « *digressions, descriptions, épisodes*

exacerbent le désir du lecteur (car ils sont des éléments retardants qui créent un système d'attente et repoussent la résolution. » (RULLIER-THEURET, 2009, 37).

Selon Hamon, le texte descriptif n'est « *qu'un lieu ou moment transitoire pour passer à de nobles objets / d'étude.* » (HAMON, 1993, 6-7). Et pour les théoriciens réalistes (ADAM ET BETITJEAN, 1989, 26), la description assume trois fonctions distinctes : la fonction « *mathésique* » qui vise à la diffusion du savoir, la fonction « *mimésique* » qui donne un « *"effet de réel" au service d'une autre mimésis, d'un "faire croire" retors* » (HAMON, 1991, 9), pour créer une ambiance, et la fonction « *sémiosique* » comptant surtout sur la régulation du sens.

Culminante dans le roman de Dalember, la description à fonction « *mimésique* » présente non seulement l'action historiquement authentique, mais encore ses contours spatio-temporels, ses personnages et ses objets comme réels. De plus, cette fonction « *caractérise la référence indirecte, propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le mode référentiel de l'histoire par rapport au passé.* » (RICOEUR, 1985, 204).

Ainsi, la *mimesis* romanesque est une sorte de création fictive d'un nouveau sujet indépendamment de son originel, mais synthétisée jusqu'à devenir une copie fidèle de la réalité qui, « *au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée.* » (HAMON, 1993, 10)

De la sorte, dans le périple romanesque des immigrés, le parcours descriptif, quoique esquissé d'une manière fragmentaire, ne cesse de s'allier aux personnages dans leurs progressions et s'insérer entre les tensions temporelles pour s'étendre encore à l'ensemble du ressort spatial tout en occasionnant une halte au profit du déploiement romanesque et en exigeant « *que soit rendu allusif le rapport*

référentiel au domaine " réel " de l'action. » (RICOEUR, 1983, 57)

Il s'agit donc d'un biais narratif véhiculant sur la création d'un monde réel sensible voire visible, et ce n'est jamais « *une sorte de kyste textuel radicalement différent.* » (HAMON, 1993, 13). D'où il s'ensuit, à la longue, une *mimésis* qui vise à étaler un chapelet de jalons ravitaillant les différentes images qui assortissent la description à l'acte narratif.

Autant dire que Dalember tente d'un bout à l'autre de « *faire voir* » (HAMON, 1991, 9) avec ses descriptions amorcées dès le début de son roman. Ainsi, informatif et ayant une valeur de prélude pour piquer la curiosité du lecteur, l'incipit a frayé la voie à un certain réel visant à ancrer l'aspect conjoncturel du monde fictif dans le récit par une description qui « *transpose une « vision » par le souvenir (authentique ou imaginé), adroitement dénommée par Butor cinéma intime.* » (DUPRIEZ, 2003, 151)

Voici, par exemple, un tableau nocturne qui instille le sentiment d'une amère détresse dans le vaste désert libyen où errent les immigrés à la recherche de leur rêve glorieux; premier relais descriptif de la grande aventure:

« *Le soleil s'était retiré d'un coup, cédant la place à un ciel d'encre d'où émergeaient un croissant de lune pâlotte et les premières étoiles du désert limitrophe.* » (MM.,11)

Il est clair que chaque passage descriptif est en quelque sorte, à l'intérieur du châssis narratif, un détail romanesque portant une allusion évocatrice en substance et en apparence. Le passage ci-après explicite l'image réelle de la mer Méditerranée ; ce qui sert à insérer une partie intégrante de la réalité au milieu de toute une fiction en train de s'effriter devant tout concret. Ainsi, le vocabulaire : (*Méditerranée – autoroute -mortelle – migrants – marins amateurs*) ne fait qu'aménager, lui-même, un code d'une *mimésis* développant une longue histoire

dont les péripéties sont parsemées sur le très vaste tissu narratif.

« *La Méditerranée était devenue une véritable autoroute, l'une des plus mortelles pour les migrants acheminés par des marins amateurs.* » (MM., 300)

Chaque acte descriptif se distingue par les idées qu'il peut donner au lecteur en vue de l'amener à croire le conte narré dans sa dimension matérielle autant qu'affective. Plus la description confère au récit davantage de tableaux réels, plus il s'agit d'un système de références régissant l'activité suprême de l'auteur et de ses représentations picturales. Ce qui revient à dire que la scène suivante dessinant une image intrinsèque du réel lors du sauvetage des immigrés, joue tout à la fois sur l'expérience, le raisonnement et la sensibilité du lecteur.

« *Les rescapés s'écharpaient entre eux pour atteindre l'échelle. Lors même que l'un d'eux l'avait attrapée, il (...) pouvait y être arraché par plus que lui. La scène était identique à celle des piranhas qui se dévorent entre eux pour attraper les morceaux de viande (...).* » (MM., 305)

De même, la scène de la guerre d'Alep s'ouvre sur l'un des épouvantables combats en Syrie. Dalembert n'en a cependant donné que l'effet avec tous les détails sur ce drame en vue de décrire une ville immergée dans la destruction et le chaos. Dans le récit, nous ne sommes aucunement loin de la tragédie bien que nous n'ayons assisté à cette guerre que du dehors.

Certes, dans la fresque ci-après, Dalembert cherche à dépeindre toute une époque contemporaine tumultueuse qui sert à nous clouer au réel aux dépens d'une imagination factice. Vivante, la longue et fidèle description, qui touche à tout en ce qui concerne cette guerre, est suffisamment palpable pour en suggérer, en de larges pistes, les corolaires calamiteux : incarcération, panique, ruines, ...

« *La guerre était là, avec ses vrombissements incessants d'avions et*

d'hélicoptères. Les sifflements des missiles qui déchirent le jour comme la nuit. Le sol qui séisme à répétition à l'avancée des chars. Les immeubles qui s'effondrent dans un fracas de béton et de poussière, feignant de rester debout grâce à des armatures de fer déjà agenouillées. » (MM., 255-256)

Par ailleurs, la ville d'Alep est décrite par rapport à Damas et à d'autres villes de telle façon à céder une *mimésis* parfaite avec tous ses contours ainsi que ses effets qui ressortent du contexte pour s'imposer aussitôt à l'attention. Cette ville syrienne est comme un arbre dont les siens ne sont nullement détachés. Dima ne peut pas se figurer en être déracinée un jour et vivre dans une pareille impression d'étrangeté.

« *Pour (Dima), Alep, c'étaient leurs racines. Et les humains, c'est pareil aux arbres, ils ne peuvent vivre sans racines. (...) Encore que, aux yeux de Dima, (...) Alep la fière, la Vienne du Levant avec ses multiples portes, ses monuments séculaires : la Citadelle fortifiée, le palais Joumblatt, la tour-horloge de Babal-Faradj, la cathédrale des Quarante-Martyrs...* » (MM., 257)

À tout bout de champ, le texte descriptif de Dalembert est multifonctionnel, et il met en parallèle plusieurs éléments de description : portraits, contours spatiaux, intervalles temporels. Le tout se présente dans une alliance d'éléments formant un ensemble agissant : (topographie, chronologie et portraits) ; en d'autres termes, une riche combinatoire favorable à la « *description du cadre* ». (ADAM ET BETITJEAN, 1989, 33)

II- La description du cadre de la mimésis chez Dalembert

La description du *cadre* enrichit les confins de l'action du récit en y truffant le lieu, le temps et les personnages d'allusions véridiques. Autrement dit, c'est « (...) *le lieu de stockage des « indices »* » (HAMON, 1993, 50) qui retrace, dans un ensemble homogène, les repères chronologiques ainsi que les portraits participant à conférer aux événements une bonne dose de concret.

Deux rôles principaux sont assumés par les descriptions à valeur mimésique : « 1- construire l'espace-temps du récit, son chronotope et son autoréférence, 2- présenter les acteurs de l'histoire ». (ADAM ET BETITJEAN, 1989, 36).

Ainsi, le récit des immigrés offre une multitude de faits authentiques, des repères topographiques et toponymiques, temporels et chronologiques réels. Les personnages sont, eux aussi, référentiels par leurs portraits ; ce qui crée un tableau vivant de toute une époque contemporaine avec son identité plurielle. Bref, il s'agit de trois vecteurs parallèles que nous allons exposer avec toutes les particularités dans les lignes suivantes.

- **Topographie et toponymie**

Premièrement, pour les repères spatiaux, Goldenstein voit que «chaque roman comporte une topographie spécifique qui lui est propre. Le romancier choisit de situer action et personnages dans un espace réel ou à l'image de la réalité.» (GOLDESTEIN, 2007, 105) Dès le début de son œuvre, Dalember annonce explicitement le cadre spatial du récit qui ne se limite pas au concept de la simple localisation car «une description fondée sur des lieux communs est toujours mauvaise.» (HAMON, 1991, 73) Néanmoins, c'est un espace qui s'étend pour concevoir les interactions spatiales vu son impact sur le personnage et le milieu auquel il appartient.

L'espace réel n'est plus donc un simple support romanesque dans le récit, mais, à plus forte raison, un accès spécifique des formes itératives d'organisation spatiales par le biais d'une association d'idées concernant la distance, la structure et la hiérarchie sociales. Il s'agit donc d'un rôle expressif de l'espace au sein du texte descriptif.

La description du chalutier au large de la mer Méditerranée vers Lampedusa démontre la division des immigrés en deux groupes dont l'un est entassé et claustré au fond du bateau, alors que l'autre, en haut, profite de l'air et de la liberté du

mouvement. Par ailleurs, « (...) le haut et le bas figurent les deux axes privilégiés (du) récit où le problème consiste à descendre le plus profondément possible dans les entrailles du globe pour, finalement, en remonter. » (GOLDENSTEIN, 2007, 106)

De toute façon, « le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité ; dès lors (...), en choisissant des départs plus concrets » (BACHELARD, 1957, 195), Dalember confère donc à sa description une portée psycho-sociale en révélant le rapport de l'espace à la représentation des inégalités humaines. En décrivant le statut des deux catégories, le narrateur en décèle le nœud :

« Ceux de là-haut n'avaient pas idée de ce qu'ils (ceux d'en bas) enduraient. Ils étaient ces pierres du proverbe, bien au frais dans le lit de la rivière, qui se foutaient pas mal de la souffrance des cailloux exposés à l'ardeur du soleil. » (MM., 269)

En admettant que l'espace peut réorganiser l'univers fictif pour le rendre plutôt authentique, les toponymes réels chez Dalember revêtent un système référentiel différent et composent l'identité collective de toute une population qui a décidé d'abandonner sa patrie pour aller chercher une vie meilleure là -haut derrière la mer Méditerranée.

« Toute l'Afrique subsaharienne était représentée dans le hangar. Dans sa désolation comme dans son humanité. Dans sa diversité et dans sa jeunesse. » (MM., 67)

Nous avons remarqué que la technique descriptive de Dalember est reposée sur ce système référentiel qui met en œuvre des procédés de disposition spatiale pareils aux formes picturales dont les repères organisent l'espace selon la relation binaire : fermé ou ouvert. « Même dans le cas où l'action d'un roman se déroule en vase clos, on peut rencontrer une ouverture introduite par le biais d'un espace imaginé. On trouve alors un « ici » et un « ailleurs » du roman. » (GOLDENSTEIN, 2007, 107)

L'étoile du Berger les guidait vers leur chemin (MM., p. 94), et Semhar cherchait la lune dans le ciel qui s'offrait au peuple d'en bas à travers l'écoutille (espace ouvert) assumant donc une fonction *emblématique*. (GOLDENSTEIN, 2007, 114)

« *Un instant, elle crut apercevoir un croissant laiteux avant que celui-ci, tel un gamin facétieux, ne se dérobe à son regard. Mais la lueur continuait de les accompagner.* » (MM., 94)

Comme ainsi, Dalember indique qu'en bas du chalutier (espace fermé) avec les autres immigrés, Semhar s'était attachée à l'immensité du ciel étoilé qui représente le peu d'espoir dans cette période morose. Un beau paysage qui est « *comme correspondant psychologique d'un personnage, (...) informant une vision du monde.* » (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, 130)

Dans cet ordre d'idées, Dalember attache un intérêt particulier à la peinture du paysage vu le charme des horizons, la vaste étendue des territoires et l'infini du désert. « *Le paysage fait certes entrer une portion de nature, donc de "réel" dans le roman* » (GENDRAT-CLAUDEL, 2007, 129)

Le paysage naturel est ainsi décrit par les contours dont chacun détient une série de détails disposés du plus proche au plus lointain. « *Les descriptions de la nature, du lieu, de la situation, des personnages et de leur caractère, etc., sont de motifs typiquement dynamiques.* » (VALETTE, 1993, 29) L'auteur peint un tableau de la tombée du soir où tout commence à s'enchevêtrer, et les confins spatiaux deviennent contingents. Il tente de manifester le fond de l'abîme :

« *La nuit était tombée depuis un moment. La lune diffusait une douce clarté sur la Méditerranée dont les replis renvoyaient des reflets mouvants dans le sillage du chalutier, que l'astre semblait suivre dans sa lente progression.* » (MM., 86)

Tel qu'il a été déjà mentionné, l'acte descriptif s'annonce par des repères spatiaux mettant au point une description intégralement architecturée malgré la distanciation sociale ainsi que spatiale.

« (Semhar) *se laissa aspirer par le rayon de lune qui traversait l'écoutille (...). Tandis que le chalutier poursuivait son chemin vers cet ailleurs dont elle n'avait cessé de rêver et dont, espérait-elle, elle n'était qu'à la dernière étape avant l'Europe.* » (MM., 95-96)

De ce même point de vue, l'espace excentrique doit être discerné loin du processus de décentrement du lieu. Là, se pose la question du statut référentiel dont est issu le fait culturel exportant les notions excentriques d'exil ou d'emprisonnement après le déplacement d'une culture d'origine vers une autre. Là, l'excentricité s'avère un écart entre une culture supérieure et une autre marginale.

« *Tout acte culturel vit, en substance, sur des frontières ; de là son sérieux et son importance ; attiré hors de ses frontières il perd pied, devient vide, arrogant, dégénère et meurt.* » (BAKHTINE, 1978, 40)

L'étrangeté des immigrés dans le vaste espace libyen est alors devenue une arche de description mimésique que Dalember exploite pour recadrer et réévaluer les principes de toute une action culturelle humanitaire. Dans le passage ci-après, l'auteur a recours à divers repères concrets pour mettre en évidence l'excentricité du lieu de rétention où sont séquestrés des exogènes de toutes origines en attente de leur grande aventure maritime.

« *À un quart d'heure de marche d'une piste en terre battue, où ne semblaient s'aventurer que les 4 × 4 des matons et les pick-up qui avaient servi à les transporter dans cette bâtisse aux murs décrépits, oubliée du ciel et des hommes.* » (MM., 13)

C'est ainsi que Dalember nous soumet une série spatiale marquée par son héritage géo-historique authentique annihilant la limite démarcative entre le

factice et le factuel. Qu'il s'exemple de l'Afrique ou de l'océan, la dénomination des lieux est l'interprétation qui s'en découvre, découvrir une image où s'associe la culture et les traditions.

En somme, cette abondance topographique au sein de la description mimésique n'est que l'Histoire en progression, ce qui permet finalement de découvrir les lieux recréés. Le tableau ci-dessous récapitule les repères toponymiques dont Dalember s'est servi pour conférer à son récit davantage de réel.

Les repères spatiaux réels	
Le quartier cossu d'Abou Remmaneh, la place des Omeyyades	240
Le parc Al-Sabil, le centre commercial Shahba	231
La grotte Magharat al-Damm	242
L'excursion dans le souk Al-Hamadiyah	242
Le site archéologique de Palmyre et ses temples	244
La Citadelle fortifiée, la tour-horloge de Babal-Faradj, la cathédrale des Quarante-Martyrs	257
La plage du Paradiso, dans la baie de Messine	213
L'école élémentaire Pascoli-Crispi	319
La tour Eiffel, les Champs-Élysées, l'Arc de triomphe, Versailles, le Mont-Saint Michel, les châteaux de la Loire, la Côte d'Azur, ...	249
Des agences comme Frontex, Mare Nostrum ou Triton	300
La plage du Paradiso, la baie de Messine de l'immense pétrolier Torm Lotte. »	213
L'institut Pascoli-Crispi	319

Figure (1)

Repères spatiaux réels

La mer Méditerranée, L'Europe, L'Italie (Naples, Rome, Vérone, Sicile, Malte, Lampedusa), L'Angleterre / Londres, La France / Paris, Les États-Unis, L'Allemagne, La Russie, La Belgique La Suisse, La Pologne, La Hongrie, L'Autriche, Les Pays-Bas, la Grèce, L'Espagne.

Figure (2)

Toponymes occidentaux

La mer Méditerranée, La mer Rouge, L'Afrique, La Lybie, Tripoli, Benghazi, Sabratha, Zouara, La Syrie / Damas, Alep, La Nigeria / Lagos, Massaoua, Le Niger, L'Érythrée / Asmara, Le Soudan, La Tunisie / Skhira, Le Maroc, L'Algérie, L'Éthiopie, Le Niger / Agadez, L'Iraq, L'Iran, L'Egypte / Le Caire, Le Liban, La Benin City, Sokoto, Tokyo, Mecque Abuja, Sawa, Onitsha, Jérusalem

Figure (3)

Toponymes orientaux

Ainsi, le regard se pose, à parts inégales, sur l'actuel de l'Orient dont les repères spatiaux sont cités (298) fois et le mirage de l'Occident qui est évoqué (166) fois, alors que la mer Méditerranée et la mer Rouge sont désignées (64) fois. Ainsi, pour atteindre le point de mire de la *mimésis*, Dalember a dépeint son univers fictionnel de territoires réels. Du reste, la toponymie du tableau là-haut ravivait le sens référentiel de la spatialité. Autrement dit, le grand intérêt attaché aux toponymes concrets fait de la description de l'espace un modèle mimésique sérieux car l'authenticité des lieux situe le déroulement du récit sur une assise géographique universelle remarquable.

Somme toute, la portée mimésique de la description chez Dalember se corrobore tour à tour par la localisation de dates, de lieux, de personnages,

d'événements historiques et de faits socio-culturels, C'est dans cette visée que le réalisme mimésique dans le roman n'est pas seulement une affaire d'histoire, mais aussi une mise en récit qui s'applique à tous les éléments fictifs y comprise la pratique chronologique.

- **Temporalité et chronologie**

Deuxièmement, pour les repères temporels, la pause descriptive chez Dalember « *laisse l'action pendante* » (PATILLON, 1997, 66) Pour insérer un arrêt au récit, l'auteur a *illico* recours à la description qui n'immobilise le récit que pour frayer la voie à la narration. La pause descriptive permet donc l'intervention du narrateur en vue de présenter un contenu factuel ou documentaire original.

Le pivot temporel est d'abord montré comme une intégration du temps de la nature, dit cosmique, dans celui de la vie des personnages. De la sorte, Dalember a présenté le ressort temporel dans sa *mimésis* à travers une ribambelle de toiles qui doivent se ressortir ensemble pour octroyer ensuite un effet temporel au passage décrit tout en métamorphosant la narration en une histoire racontée.

Comme ainsi, le paysage suivant n'est en effet créé que par et pour le grand soleil perpendiculaire de l'Afrique ; ce qui alimente l'illusion du réel :

« *Il était midi passé, et le soleil très haut dans le ciel. Les trois amis s'étaient abrités sous un genre de flamboyant rachitique qui peinait à leur apporter de l'ombre.* » (MM., 140)

Et encore, à la nuit tombante se dessine un paysage absolument noyé dans le crépuscule:

« *L'après-midi s'écoula entre brusques coups de sommeil, (...) Le crépuscule tombait sur les environs (...).* » (MM., 138)

La lune, elle aussi, quand elle s'éclipse, fait que la scène sur la terre devient moins ravissante tout en plongeant la cale des immigrés dans l'obscurité totale.

« *C'était avant que la lune ne s'éclipse soudain derrière les nuages. Que ne surviennent les premiers problèmes. Comme un lien de cause à effet entre la disparition de la lune et les ennuis futurs.* » (MM., 98)

Une fois parue dans le ciel, l'étoile Vénus apporte, par sa sérénité lumineuse, toute sécurité aux immigrés et les guide en toutes circonstances :

« *Cette manière d'étoile du Berger semblait vouloir les guider vers leur destination.* » (MM., 94)

Du surcroît, les immigrés passent de longues heures dans l'attente de la première lueur du soleil levant qui commence à blanchir l'horizon et ramener subséquemment l'univers à l'état de fraîcheur.

« *L'aube ne devait pas être bien loin. Des touches rosâtres striaient le noir du ciel.* » (MM., 203)

D'autre part, les notations temporelles historiques sont abondantes, et elles se fondent surtout sur un temps calculable dont « *la date explicite a pour effet d'engager franchement la chronologie romanesque dans le temps réel.(...) La mention de l'année historiquement repérable, assure la coïncidence entre le monde connu et le monde inconnu.* » (RULLIER-THEURET, 2009,71)

Il s'agit donc de référents chronologiques précis avec une collection d'événements datés selon leur déroulement qui s'entremêlent par leurs effets sociaux, politiques, et historiques authentiques, et que nous avons répertoriés dans le tableau ci-dessous selon la citation de chacune d'elle dans le roman ; ce qui ponctue l'ordre temporel des événements que nous avons l'intention d'expliquer.

Années	Pages de citation dans MM.
L'indépendance de l'Érythrée aux dépens de l'Éthiopie en 1993	117
Le football Italien en 1990	194
La régularisation massive du séjour en Europe en 2008	210
Les premiers gros naufrages du début des années 2000	212

Les attentats d'Alep le vendredi 10 février 2012.	228 – 229
Le chalutier du 16 juillet 2014	15 - 88 – 3

Figure (4)*Dates réelles*

Il est également affaire d'une succession d'événements dans le temps ; une chronologie importante qui est implicitement désignée, plutôt sous forme d'illustrations. En voici le tableau récapitulatif:

Référents temporels	Pages de citation
« <i>Le grand jour</i> » ; le jour du départ.	18
« <i>L'heure des moissons</i> » ; qui est une grande fête dans le village de Chochana.	25
Après des années de « <i>vache enragée</i> », Des amis d'enfance avaient réussi à prendre pied en Italie, en Allemagne.	29
La foulée du fameux « <i>Printemps arabe</i> »	228
« <i>Le vendredi sanglant</i> », p. 230	
« <i>Le vendredi funeste</i> » où la ville d'Alep s'est enfoncée dans le chaos.	239
« <i>La prière d'Al-Fajr...</i> »	247
« <i>Le samedi du départ</i> »	265
« Le dimanche suivant l'arrivée du Torm Lotte dans la baie de Messine »	324

Figure (5)*Chrononymes réelles*

Il est vrai de dire qu'au début de ce récit circonstancié, nous nous sommes figuré que l'auteur allait structurer sa description dans une forme *linéaire* où la narration respecte le plus souvent l'ordre chronologique des événements vu la nature de l'histoire grouillante de toutes sortes de péripéties. Mais, Dalember a considéré comme meilleure la forme *enchâssée* « *visant à dissoudre l'excroissance parasitaire en obligeant la description soit à*

glisser dans un plan de texte (camouflage), soit à se justifier. » (ADAM ET BETITJEAN, 1989, 39)

C'est ainsi que l'intrigue du récit a eu son cadre temporel dès l'incipit et le temps s'y annonce à divers *tempi*. Les intervalles du temps ont particulièrement occasionné un parcours temporel haché car, chronologiquement, les événements ne progressent pas sur le même pied d'égalité.

Dans la mesure où la chronologie des faits est irrégulièrement repérée, Dalember opère des *analepses* pour donner des éclaircissements et des *prolepses* pour anticiper des événements. C'est dans ce but qu'il suspend la succession des épisodes par la description d'un lieu, d'un fait ou d'un personnage. « *Un romancier perturbe l'ordre purement événementiel par des digressions, des descriptions, des inversions, des anticipations...* » (GOLDENSTEIN, 2007, 98)

Au niveau fonctionnel, l'analepse est un retour en arrière vers le passé dans le récit, elle permet de retrouver des informations incomplètes, voire absentes. Les exemples en sont assez riches et variés.

Dalember tente, à titre d'exemple, de décrire la relation entre Dima et Hakim qu'on croyait un couple si bien assorti et agréable. Mais en fait, ils étaient sur deux rives opposées. Ainsi, à bord du chalutier au tumulte de la mer vers Lampedusa, Dima n'a pas tardé de jeter un regard rétrospectif en arrière en plongeant ainsi son cœur et son esprit dans des évocations du passé, pour ensuite juger défavorablement sa relation avec Hakim comme l'illustre le passage descriptif suivant :

« *L'attente d'un mois, cloîtrés dans une chambre d'hôtel à Tripoli, les difficultés de la traversée (...), le sommeil irresponsable de Hakim pendant la rixe avec les Znuje..., (...) avaient révélé les non-dits que les mois, les années avaient accumulés en autant de couches de poussière sous un tapis persan, (...).* » (MM., 271)

De la même manière, à l'intérieur de la cale Semhar s'est désigné la directrice de ses voisins bien qu'elle n'ait pas l'habitude de prendre la parole en public. Dalembert se remémore du même coup un trait de la conduite de la jeune Érythréenne pendant ses cours élémentaires. En voici la description :

« À l'école, elle détestait réciter une leçon, un poème debout au milieu de la classe ou, pis, présenter un exposé sur l'estrade avec les yeux du professeur et de ses camarades braqués sur sa frêle personne. » (MM., 275)

Par opposition, la Nigérienne Chochana a choisi l'italien comme première langue pour qu'elle ait été différente dans son entourage, et parce qu'elle adorait le *calcio*. (MM., 194) Dalembert n'a pas oublié de se remettre en mémoire le professeur d'italien qui a motivé la petite Nigérienne à aimer de toute son âme cette langue. Voici les attributs essentiels de son professeur :

« Le prof, un jeune Romain bronzé à souhait, les cheveux tressés en dreads retenues par un filet, un piercing étoile en argent à l'oreille gauche, les yeux d'un vert profond, était aussi beau qu'un ange. » (MM., 195)

Les nombreuses analepses rompent certes la continuité chronologique, mais elles confèrent à l'ossature narrative un arrière-plan réel.

Inversement, les prolepses sont moins fréquentes dans le récit de Dalembert. Celui-ci prévoit l'avenir et s'en sert pour mettre en action l'ensemble des événements romanesques. Les essais proleptiques « (...)ont souvent une valeur prédictive car elles sous-entendent que les personnages jouent tel ou tel rôle ou sont susceptible d'agir de telle ou telle manière. » (ERMAN, 2006, 42)

Le passage descriptif proleptique chez Dalembert contribue ainsi à créer une sorte de cohérence dans le récit. La prolepse attribuée à cette aventure à péripéties mouvementées un certain effet qui fait agir

le destin particulier des immigrés. En l'occurrence, le regard prospectif de l'écrivain consiste à exercer une activité annonciatrice qui agit sur le sort des immigrés, et il semble que le narrateur prévoit un drame qui s'ourdit et qui sera secondé par des horreurs qui attendent la foule d'immigrés.

Dalembert a annoncé le voyage à Lampedusa, comme si l'on y était, très tôt dans l'incipit, juste dans la page n° 18. Pourtant, ce « grand jour » n'aurait été repris en détail que dans un chapitre complet à partir de la page n° 68 jusqu'à celle n° 73.

« Le grand jour était arrivé. Ce pourquoi elles (Les femmes) avaient tant payé, au sens propre comme au sens figuré. Enduré tant d'atrocités et de privations. » (MM, 18)

De même, Dima déplorait la vie en France avant même d'y aller, et elle était sûre que ses filles aimeraient tellement son Histoire fondée sur les monuments les plus authentiques. Elle parle alors d'un éventuel séjour qui appartient au futur inconnu :

« Les filles auraient adoré vivre dans la ville de la tour Eiffel, des Champs-Élysées, de l'Arc de triomphe. (...) On visiterait aussi Versailles, le Mont-Saint-Michel, les châteaux de la Loire, la Côte d'Azur, la cité médiévale de Rocamadour, (...) » (MM, 249)

Du point de vue temporel, Dalembert a situé le cadre de son roman dans une période distincte et plausible. Nonobstant, l'écoulement du temps n'est pas constamment régulier. L'auteur accélère ou ralentit, avance ou retarde et prolonge ou résume les faits. Il en ressort que le mécanisme descriptif à portée mimésique vise à orienter la boussole vers des scènes palpables *ad hoc* pour pénétrer ce réel réaménagé par des personnages fictifs qui se distinguent par leur authenticité dans une figuration concrète de leurs traits aussi physiques que moraux.

- **Les portraits**

Troisièmement, pour les portraits et l'illusion des personnages réels, la Libye,

grand pôle d'attraction d'une main d'œuvre d'origines hétéroclites, a pu faire de ces milliers d'immigrés un fantôme en escale que l'Occident entier ne peut jamais affronter. « *Foyer d'immigration privilégié, la Libye se singularise dans son environnement régional, marqué au contraire par une forte tradition d'émigration.* » (BANEGAS, 2012, 86)

Le phénomène se propageant à tous les échos est copieusement exploité par les médias qui ne cessent d'adopter le même langage stéréotypé et d'offrir une image négative des immigrés en dessillant les yeux du monde sur l'illégalité des attitudes des immigrés sans nullement désigner les acteurs et les complices principaux.

« *Le traitement médiatique des flux migratoires dans les pays d'accueil est à l'origine de certains stéréotypes visant les migrants, générant rejet et xénophobie de la part des populations locales.* » (BAVA, 2018, 12)

Pour Hamon, le morceau descriptif doit être « *le reflet d'une passion* », de la personnalité de l'auteur, qui a un « *dessein* » particulier qui frappe le lecteur. Ainsi, la description « *doit être prise en charge, sur la scène par personnage participant à l'intrigue.* » (HAMON, 1993, 22)

Au sens anthropologique « *le milieu influe sur le personnage, le « motive », le pousse à agir.* » (HAMON, 1993, 107). Mais ce qui nous intéresse le plus, c'est de savoir quelles sont ces indications sérieuses qui s'harmonisent avec la destinée du personnage qui présente un modèle de la réalité quotidienne de l'époque, avec sa façon d'agir, de parler, de se vêtir, de calomnier....

La description des portraits porte à foison sur le corps et l'âme. Dalembert ne décrit pas seulement les particularités corporelles, la forme, les lignes, les attitudes, les gestes, et les mouvements du corps, mais il ne cesse d'extérioriser les caractères, les manières d'agir, les impressions, les désarrois et les réactions particuliers des personnages dans le but de

produire un milieu favorisant essentiellement la création d'une atmosphère de bonheur et de malheur, de tranquillité et d'effroi, d'espérance et de déception, afin de préparer le chemin à l'insertion d'une perturbation quelconque.

« *N'était la différence de physionomie et d'origine Semhar était une petite Érythréenne sèche, Chochana, une Nigériane de forte corpulence, on aurait dit un bébé koala et sa mère. Elles dormaient collées l'une à l'autre. Partageaient le peu qu'on leur servait à manger.* » (MM., 12-13)

De même, Dalembert décrit ses personnages avec un maximum de signes distinctifs authentiques à la lumière des repères spatio-temporels du récit. Il est donc question d'une *mimésis* de ces personnages dont les catégories, les classes sociales et les milieux sont expressément désignés avec une exactitude référentielle ; c'est-à-dire, ils sont corsés d'une certaine crédibilité qui repose sur de vrais stéréotypes socio-culturels.

Voici le portrait du Haoussa, originaire du nord du Nigeria, des Soudanais, des Ghanéens et des Nigériens avec le groupe de Chochana répondaient aux ordres de cet homme d'une grande brutalité:

« *Les ourlets s'arrêtaient juste au-dessus de ses sandales, d'où pointaient des pieds aux ongles crasseux et recourbés telles des serres, qui n'avaient pas dû voir un coupe-ongles depuis le Déluge. Chochana se sentait prise au piège dans le ghetto (...) dont la seule vue de la couche de mousse blanchâtre amassée au coin de ses lèvres, qu'il passait son temps à déloger du revers de son épaisse langue de vache, lui donnait envie de vomir.* » (MM., 51)

En fait, la description exige une représentation concrète des caractères et des mœurs pour être plus vivante et plus pittoresque. En plus, elle « *doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un "caractère", d'un personnage de l'intrigue.* » (HAMON, 1993, 23)

Pour ce faire, la représentation mimésique visant la réalité humaine se

développe à l'aide des phénomènes socio-psychologiques dont l'intégration dans les événements est à l'origine d'un réel qui a pénétré le récit tout en faisant partie de l'action elle-même. En d'autres termes, la psychologie des personnages s'est soudée avec l'intrigue et a gagné tout de suite une ampleur conjoncturelle. Ainsi, la peinture de cette psychologie agit, à son tour, sur les caractères humains de manière à n'être plus démarcative, mais plutôt à un contenu mimésique crédible.

« Dans cet entrepôt oublié d'Allah et de l'État, où il n'existait de loi que celle des passeurs, les occasions de se connaître les unes les autres étaient aussi rares que la pluie dans le désert. Les détresses, les parcours, les espoirs étaient les mêmes et tellement distincts. Chacune léchait ses blessures, recroquevillée sur soi, dans l'intimité de la nuit. » (MM., 66)

Ainsi, les caractères individuels et collectifs trahissent les caractéristiques psycho-morales qui se traduisent dans la physionomie expressive ; l'aspect du visage, le regard et le tempérament. Le passage suivant décrit l'état d'âme de la Nigériane Chochana à l'intérieur de la cale :

« (Chochana) garda les yeux rivés à l'écouille. (Le rayon de la lune) apporta à la Nigériane un peu de soulagement, l'air dont elle avait besoin, la liberté et la lumière nécessaires pour continuer le voyage sans implorer. » (MM. 93-94)

D'un autre côté, c'est le nom propre qui désigne et particularise le personnage lui-même. Il en est ainsi le signe « d'individualité ». (JOUVE, 2001, 111). C'est alors en sélectionnant et organisant le matériau référentiel selon son bon vouloir, que Dalember construit ses personnages certes dans une chronologie plus ou moins enchevêtrée, mais qui se rapporte sans aucun doute au réel. Et pour donner une identité plus vraisemblable au personnage, il vaudrait mieux choisir un nom du monde réel, plutôt propre dont les significations présentent des indices importants sur l'origine géographique, raciale, culturelle et

sociale de la personne elle-même. « *Le recours au nom propre est donc un moyen sûr et usité de l'illusion référentielle.* » (JOUVE, 2001, 111).

Dans les tableaux ci-après, nous avons tenté de répertorier presque tous les noms propres des personnes, des groupes, des clans ou des associations ayant la même valeur documentaire des personnes elles-mêmes. Dès lors, ces noms référentiels renvoient à la personne ou à son image tout en attribuant à la description une dose massive de réel qu'elle ne cesse de réclamer pour ensuite proclamer sa *mimésis*.

Voici une combinaison des noms propres ainsi que les pages de leurs citations dans le roman :

Groupes, esprits et confréries religieuses	Pages
Les suppôts de Daech ou de Boko Haram	45
Les racailles d'Al-Qaïda et de Daech	248
Les esprits violents comme Shango ou Ogun-mangeur-dechiens	27
Un traîne-misère Salafiste	227
Les colons d'Israéliens et le Hezbollah	232
La Mafia italo-nigériane	322
Sodome et Gomorrhe	28

Figure (6)

Groupes, esprits et confréries religieuses

Divinités religieuses	Pages
Dieu, Allah, Hachem, Ashiakle, Olokun, Biher	101
La manne de Hachem et la faim des Hébreux	28
La terre stérile et le ventre de Sarah	27
La déesse Ayelala	36
Le Christ et l'apôtre Paul dans l'Épître aux Philippiens	219
Moïse tutoyant la Terre promise	306

Figure (7)

Divinités religieuses

Races et lignages	Pages
Les esclaves de Gorée	284

Les Falashas d'Éthiopie	30
Les Massaouais, habitants de Massaoua, Érythrée.	101
Les Bretonnes	317

Figure (8)*Races et lignages*

Leaders, présidents et intelligentsia	
La reine de Saba	31
Le président Érythréen Isaias Afwerki	322
Le révolutionnaire marxiste-léniniste argentin Che Guevara	26
Le colonel libyen Mouammar Kadhafi	149
Les présidents syriens Assad père et fils, des Alépins de souche	225
Les monarchies du Golfe	234
L'ex-président américain Obama	235
Le président russe Poutine	321
Les poètes Verdi et Thémistocle Solera	197

Figure (9)*Leaders, présidents et intelligentsia*

Idoles et célébrités du jour	Pages
Les chanteurs Tiwa Savage, Wizkid, Yemi Alade	69
Le marathonien Éthiopien Haile Gebrselassie,	128
Le personnage de fiction Sherlock Holmes	149
Le joueur libérien George Weah	194
Les Nigériens Kanu, Taribo West, Taye Taiwo, Martins	194
L'acteur Béninois Djimon Hounsou	220
La chanteuse américaine Mahalia Jackson	279
Mickey Mouse, le personnage de fiction américain de Disney	324
Le commandant Danois, Peter Sams	302

Figure (10)*Idoles et célébrités du jour*

Agences, associations et compagnies	
Médecins sans frontières	213
La Lega Nord et Le Mouvement cinq étoiles	299
Les agences Frontex, Mare Nostrum ou Triton	300
Les Casques bleus	315
L'ASP (Association de sécurité et de prévention) et de la Croix-Rouge	318
L'association Mare nostrum. Terra nostra	320
La Caritas	321
Le Département des libertés civiles et de l'immigration du ministère de l'Intérieur et le SPRAR (Système de protection pour demandeurs d'asile et réfugiés)	325
Nokia et Samsung	323

Figure (11)*Agences, associations et compagnies*

Ainsi, Dalembert n'a nullement l'intention de se servir de ses personnages pour faire de la conjoncture socio-historique de son œuvre un simple châssis pour le fictionnel. Mais, il veut les situer au sein de l'intrigue dans le but de peindre une toile de fond palpable dont l'action se détermine plutôt sur un fondement réel solide. La description s'avère donc un « monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher. » (ADAM, 1985, 165) Par suite, l'insertion du morceau descriptif dans le récit se fait de manière à éviter que la *mimésis* n'engendre pas de grandes pauses de l'action ; ce qui aide à motiver de plus en plus la description.

III- Les modes d'insertion du passage descriptif mimésique dans le contexte narratif

Dans le roman de Dalembert, le thème-titre se présente par (REUTER, 2009, 99-104) :

- *L'ancrage* : C'est un processus où le thème-titre figure au début du passage, ce qui facilite la compréhension immédiate. Ainsi, *Mur Méditerranée* est un roman réaliste qui a annoncé très tôt son thème principal : le départ pour l'Europe par la mer; la description y est insérée au moyen d'une grande motivation avec des pistes concrètes et son insertion s'est faite à partir de deux modes essentiels :

1) *L'aspectualisation* : Elle sert à désigner l'aspect du sujet décrit et ses diverses composantes. Pour décrire le bâtiment dans lequel les candidats pour le départ étaient prisonniers pendant la nouvelle escale, Dalembert en évoque les signes distinctifs, (la forme, la taille, l'emploi, etc.) :

« (...) les amis furent emmenés dans une maison dépourvue de tout confort. En fait, quatre murs recouverts d'un toit en tôle ondulée, ouverts aux quatre vents ; les passeurs n'avaient pas jugé bon d'y mettre des portes. » (MM., 43)

« Pour leurs besoins, ils avaient à disposition un trou creusé dans le sol, (...). Pour s'essuyer, du papier journal, ou des cailloux, (...). » (MM., 44)

2) *La mise en relation* : Ceci aide à déterminer le rapport entre le sujet décrit avec d'autres sujets par la mise en situation de cet objet au niveau de l'espace et du temps.

« [Durant le trajet, les trois amis gardèrent les yeux ouverts, tant que le sable le permettait]. // [La nuit opaque du désert était trouée ici et là de quelques étoiles pâlottes.] » p. 139

Ainsi, le passage descriptif se conclut par un nouveau détail qui semble adéquat à la masse du récit et se considère d'emblée comme un accès à des circonstances que Dalembert va ciseler de manière à exciter la curiosité du lecteur aspirant à connaître ce qui va se produire dans l'avenir prochain.

« *Les coups de boutoir des vagues continuèrent contre la coque. Assourdissants. À en éteindre le cri des calais. (...). L'eau ne tarderait pas à faire voler en éclats les planches et à jaillir en trombes au mitan du bétail, l'entraînant dans le fond. [Le bateau coulerait. Aucun d'eux ne survivrait.]* » (MM., 104)

Le fait même de décrire se crée par le biais d'un regard subjectif de l'auteur qui paraît avoir de grandes qualités de descripteur tendant à percer le fond de l'âme et de l'esprit du personnage et le mêler ensuite dans les scènes descriptives. À cause de sa maladie cardiaque, la Nigériane Chochana est prise de malaises et de touffeur dans la cale :

« *Son cœur (Chochana,) était encore un poulain indompté, lâché dans des cavalcades en zigzag dans la nature, qu'elle tentait en vain de rattraper avec des subterfuges les uns plus foireux que les autres.* » (MM., 193)

De même, pour rompre l'artificialité du récit au moyen de l'acte descriptif, l'auteur a d'autant plus recours à des manœuvres littéraires pour procurer aux événements plus de réalité en peuplant son récit de morceaux descriptifs poétiques variés. « *Toute description serait un "effet de style", une surenchère, un écart par rapport à la réalité* » (VALETTE, 1993, 30).

Des verbes de perception, par exemple, annoncent la transition de la narration à la description avec un lexique qui donne des intonations d'émotions disparates : braillement, colère, gémissement, peur, prière ...,

Le chalutier :

« *Alors on l'entendait craquer de partout. Telle une vieille haridelle trop chargée que ses os refusaient de porter. La cale était désormais une immense clameur, démultipliée dans des sonorités et des langues hétéroclites. Pleurs. Onomatopées privées de sens autre que la peur. Prières débitées dans des langues diverses et variées, implorant la miséricorde de*

divinités tout aussi nombreuses (...) » (MM., 101)

Ce chalutier en forme de *coquille* (MM., 109) se laisse emporter par les flots agités et tournoyants qui, une fois apaisés, ils reviennent plus violents. Dans le passage suivant, il s'agit d'une description abondante et colorée, au niveau du fond et de la forme. :

« *En fait, elles (les vagues) partaient recharger leurs batteries au loin avant de revenir, avec plus de hargne, cogner encore et encore contre la coque. Elles cognaient telles des possédées. Cognaient sans reprendre souffle.* » (MM., 172)

Le lexique des sens s'avère donc capable de donner des particularités du réel au texte descriptif. Les fragments ci-après impliquent tout à la fois autant de sens que l'image du monde physique s'approche, en sa structure narrative, de plus en plus du monde perceptible par le biais de la description. Certes, « *dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût, le toucher.* » (HAMON, 1991, 160). De la sorte, les évocations, les procédés et les figures stylistiques donnent à la description de Dalember un pouvoir révélateur d'une image réelle comme l'illustre cet ensemble d'images évoquant à ricochet une représentation picturale réaliste :

« *Le bruit du moteur se fit entendre dans une forte odeur de gasoil et des borborygmes assourdissants, déchirant la nuit qui enveloppait maintenant tout l'entour.* » (MM., 20)

- Les moteurs font des ratés, ronflent et vibrent comme un tuberculeux pulmonaire, avant de fonctionner :

« *Les moteurs déjà en marche crachotaient tels des chats phthisiques, prêts à rendre l'âme à tour de rôle, avant de se ressaisir soudain et de repartir dans un ronronnement plus régulier,(...).* » (MM., 77)

- Avec un mouvement ondulatoire, le navire tangue en dansant sur les flots de

manière incontrôlée avant de se frayer un chemin sur l'eau :

« *Le navire se remet à giquer. Il partit dans un mouvement transversal, penchant sur un flanc puis sur l'autre. La carcasse grinçait de partout, menaçait de rompre à chaque instant. Mais elle continua de tracer avec résolution sa route au milieu de la masse d'eau, (...).* » (MM., 102)

- Le bateau est décrit comme un être souël et furieux qui perd sa résolution tout en poursuivant sa danse quand-même :

« *Le chalutier réexécutait sa chorégraphie de bateau ivre et fou, faite de plaquages impressionnants à bâbord et à tribord, de précipités abyssaux et de montées golgothéennes, (...).* » (MM., 202)

- Le grand rêve sera un jour, par la volonté Chochana, une réalité concrète de lumière et de liberté. Une fois uni avec Dieu, ce rêve deviendra un surhomme qui aura le pouvoir magique de vaincre les difficultés infranchissables.

« *Chochana se préparait à défier ses démons. À les regarder droit dans les yeux. Leur dire que son Dieu et son rêve d'une vie meilleure les engloutiraient en une bouchée, comme le bâton d'Aaron changé en serpent avait avalé ceux des mages du Pharaon.* » (MM., 100)

- La chanson des rescapés sur la mer Méditerranée elle-même est d'un effet considérable ; ils ont enfin détruit le Mur et ont commencé à réaliser leur rêve :

« *La chanson transperça la nuit de la Méditerranée, réduisant au silence les vents et les vagues. La mer même s'apaisa, comme apprivoisée par la mélodie. D'autres n'en eurent pas la force, sinon pour pleurer de fatigue, de peur. De joie aussi sans doute : ils touchaient leur rêve du doigt.* » (MM., 310 - 311)

D'autre part, pour accélérer son récit, Dalember a récapitulé des événements secondaires, et parfois le désir de sauter, lui-même, un tel événement pour le reprendre plus tard en détail lui impose la technique du « *sommaire* » En fait, une seule phrase peut condenser une ère carrément si longue. Pour

décrire les détails de tout un drame humain qui se corse dans la cale du chalutier, Dalember abrège ainsi les moments inexorables de hurlements plaintifs d'affolement et de souffrance déraisonnables :

« *Ce qui se passa par la suite relève du film d'horreur, tant les scènes de violence dépassèrent l'entendement.* » (MM., 282)

En somme, cette description à valeur mimésique, au lieu d'encombrer le récit, l'aménage en annihilant le démêlé entre ces deux vecteurs rivaux à perpétuité : la description et la narration par le biais d'une stratégie romanesque à grandes visées s'emparant de l'étendue narrative pour y insuffler le sens du réel.

IV- Les enjeux diégétiques de la description à fonction mimésique

La visée de la description chez Dalember n'est nullement d'ordre décoratif ; elle est éclairante et significative et elle sert à déceler et à scruter les tréfonds de l'âme ainsi que l'être des personnages. Lorsqu'il sert de pause, le morceau descriptif permet de créer du suspense ; ce qui agit favorablement sur le rythme. Bref, « *donner l'illusion de la vie par l'image sensible et le détail matériel, voilà le but de la description.* » (HAMON, 1991, 57)

De même, les descriptions retracent un récit fondé sur une suite de pistes narratives et de leurs conjectures. Dans le texte ci-après, il s'agit d'une description située au milieu de la tentative d'évasion des *calais* et considérée comme le cœur de la narration elle-même. Ainsi, tout en prenant de l'ampleur, ce passage descriptif devient un acte narratif.

« *Pendant que les uns reprenaient le refrain avec Chochana, "Joshua fit the battle of Jericho", les autres montèrent à l'assaut de l'écouille. (...) Ceux de la cale ne les entendirent pas (...). On aurait dit des milliers, tant leurs poumons crachaient l'espoir. (...) Leurs poings nus cognaient en*

quête d'air et de liberté. Le navire se mit à tanguer davantage (...). » (MM., 280)

Du reste, dans *Mur Méditerranée* la description joue carrément un rôle référentiel confirmé par l'afflux de détails. Le passage descriptif suivant récapitule tous les indices communs des personnages que Dalember a antérieurement détaillés dans son récit :

« *Tous, ils cherchaient la vie. Peu importe sa couleur de peau, son ethnique, son statut social ou sa religion. Qu'on soit athée, mécréant, croyant en un Dieu unique ou des divinités multiples. Si le bateau chavirait, la Méditerranée ne ferait pas de distinction entre les calais et ceux du pont.* » (MM., 274-275)

À côté de sa valeur esthétique, le texte descriptif est le moteur *ad hoc* du récit de Dalember ; il vise à freiner l'intrigue, modérer l'action en baissant son intensité, aider à représenter le cadre et à entrer dans l'action. Ainsi, il contribue à inventer un milieu favorable à la fiction et à son développement tout en étant l'une des composantes de l'intrigue. Par exemple, la nature sert, elle-même, du cadre de la description.

« [La lune avait refait son apparition]. // Malgré les corps qui se ruiaient vers l'écouille, s'accrochaient à l'échelle, on voyait un peu mieux. La cale était sens dessus dessous. Les gens se bousculaient, se piétinaient dans un charivari de hurlements, de pleurs, de crises de nerfs. » (MM., 180)

Ajoutons que le ressort descriptif dans la *mimésis* est informatif ; il fournit des connaissances et sert de témoignage sur une époque accomplie. De plus, il éclaire les personnages en révélant leurs psychologies. Le lieu s'avère donc consubstantiel des personnages de manière à devenir l'un de leurs signes identitaires.

« *Elle (Chochana) avait ainsi planifié de s'enfuir avec son goy. À Abuja, à Lagos ou ailleurs. Le Nigeria était un pays immense, qui offrait mille endroits où vivre son amour au grand jour.* » (MM., 174)

En outre, la description vise à démontrer la vision du monde de Dalember en cristallisant la critique des castes nanties et de leurs agissements envers les catégories dépourvues. La description du bateau, avec l'image de deux étages, n'est qu'un accès à la satire de la société et ses préjugés indéracinables et ses êtres humains visqueux.

« *De nombreux cadavres jonchaient la cale. (...). La scène était si macabre que certains des sauveteurs, des gaillards qui avaient parcouru bien des mers et vu tant d'atrocités de leur vie, ne purent se retenir de vomir.* » (MM., 310)

Par sa *mimésis* descriptive, Dalember fait ainsi reverdir l'histoire romanesque sans porter atteinte à la représentation narrative. L'enjeu de son écriture est de combler, dans l'ensemble, le fossé préexistant entre l'invention fictionnelle et l'inévitable réalité par une sorte d'illusion ancrée loyalement comme réelle ; ce qui double la valeur de la description qui « *se gagne par l'enchaînement de la mimésis dans le récit* » (RANCIÈRE, 1992, 107).

Pourtant, cette activité esthétique ne crée pas une réalité nouvelle, mais elle « *transfère cette réalité entièrement connue et évaluée sur un autre plan de valeurs, la soumet à une nouvelle unité, la réorganise différemment : elle l'individualise, la concrétise, l'isole et la parachève.* » (BAKHTINE, 1978, 44).

D'un autre côté, il est avéré qu'à l'intérieur de la narration, le passage descriptif chez Dalember est « *persuasif, conatif, argumentatif* » (HAMON, 1993, 51) et il joue un rôle sélectif en orientant l'attention vers des scènes plausibles nécessaires à la compréhension du réel.

Suite de la mêlée sanglante entre les calais d'en bas, essayant de s'échapper, et les passagers du pont se défendant rageusement, les blessés et les tués s'accumulaient sur le pont. En voici l'image descriptive frappante :

« *En dépit des bras cassés, des viscères qui pendaient hors de l'abdomen, d'un globe oculaire sorti de son orbite, qu'on contenait d'une main, tout en moulinant l'autre bras à l'aveuglette, en quête d'un bourreau à cogner.* » (MM., 285)

Et pour le bilan de l'énorme bagarre, il s'agit d'un passage descriptif vraisemblable par rapport à la catastrophe bien que ce bilan soit insoutenable et choquant du point de vue humanitaire :

« *Les calais avaient pris enfin la mesure du massacre en découvrant le tas de cadavres agglutinés sur le pont. Sans compter les dizaines de blessés retombés à l'intérieur, qui rendirent l'âme dans la foulée (...). Ajoutez à cela le nombre impressionnant d'amochés qui saignaient tels des gorets au fond de la cale.* » (MM., 287)

D'autre part, le passage descriptif de Dalember vise à la motivation qui fait progresser la narration en véhiculant sur le mécanisme de *thèmes dérivés*. Pour ce faire, l'objet décrit est défini de toute part à travers ses éléments et sous-éléments qui se ficellent dans un plan *in extenso* et qui s'insèrent ensuite dans la charpente narrative finale (REUTER, 2009, 83-84). Il en résulte en fin de compte une sorte d'homogénéité, de cohérence et de continuité ; ce qui est à l'origine de la création d'un cadre narratif plus naturel et plus effectif.

Nous avons choisi comme exemple la guerre d'Alep que l'auteur, lui-même, a décrite dans divers emplacements dans le récit tant pour relater l'histoire de Dima et sa famille que pour faire plusieurs haltes agréables à la narration dans le cours fiévreux des événements :

Il est à noter que la première désignation de la guerre d'Alep était juste dans la page (18) :

« *Mais la guerre s'était invitée à Alep trois mois plus tôt, et ils eurent d'autres priorités, dont l'apprentissage difficile de la survie au quotidien.* » (MM., 18)

Et c'est à partir de la page (231) que Dalember est venu à détailler cette guerre par des descriptions croyables du point de vue historique ; ce qui provoque des répit narratifs qui rythment le déroulement romanesque. La description peut alors servir de passage d'une étape narrative à une autre et inciter le lecteur à imaginer la suite du récit.

« *Cinq mois après l'attentat, les rebelles attaquaient Alep par le quartier sud de Salaheddine. (...). On entendait des vrombissements d'avions et d'hélicoptères, sans plus savoir d'où ils tiraient, de quel ciel, de quelle légitimité. Si c'était d'Al-Shaitan ou d'Allah.* » (MM., 231)

« *Un an et demi s'était écoulé depuis le début des événements. La ville se retrouva coupée en deux. (...) Ce fut la fin de tout espoir de paix.* » (MM., 233)

« *Dima ignorait comment ils avaient pu tenir une si longue période de privations. À croire que l'être humain est pareil aux rats et s'habitue à tout. Toutefois, au bout de dix-huit mois de ce régime, ils n'en eurent plus la force.* » (MM., 238)

En dehors de sa fonction dilatoire, la description peut également remplir une fonction esthétique ; une très bonne opportunité pour le romancier de présenter une création romanesque ingénieuse. Remarquons l'image d'Alep après le départ de la famille de Dima :

« *À la fin, Dima et sa famille prirent congé des irréductibles et des indécis. Ils s'en furent, laissant derrière eux une Alep meurtrie, déchiquetée jusque dans ses entrailles.* » (MM., 239)

Somme toute, la description à fonction mimésique vise à reconfigurer un afflux de détails concrets. D'où il provient une galerie de tableaux vivants procurant enfin un aspect véridique au récit et à son évolution narrative.

V- Les particularités de l'acte descriptif chez Dalember

Bien qu'elle glisse des vocabulaires étrangers qui puissent imposer un problème de lisibilité (HAMON, 1993, 17), la

description de Dalember est une succession logique des morceaux permettant de dissimuler la suspension narrative dans le récit. La description devient alors une escale entre deux événements marquants tout en donnant du relief au récit et en en faisant une œuvre pluridimensionnelle ; représentative, documentaire et allégorique où se combinent organiquement *l'effet du réel* avec les autres composantes de la toile de fond narrative.

Malgré la « *liberté excessive, symétrique de la "licence" amplificatoire de l'auteur*, (le lecteur n'a pas) *la possibilité de s'absenter du texte, de le "sauter".* » (HAMON, 1993, 17) La description mimésique chez Dalember s'accroît par un réseau de personnages faisant de son récit un ensemble homogène malgré leurs origines hétéroclites, et c'est ce qui diffuse l'illusion du réel partout dans le roman, d'où l'idée de penser à relier les personnages pour en établir un rassemblement humain réel.

Néanmoins, le réalisme de Dalember n'est pas seulement extérieur, mais aussi moral. Le passage suivant établit un lien solide entre l'écouille, qui symbolise le moyen de s'évader des profondeurs du navire, et le flot humain des *calais* cherchant à monter sur le bord du chalutier et aspirant à la lumière et à la liberté :

« *L'écouille explosée, faisant jaillir un jet de lumière dans la cale, le cheptel s'y était rué, (...). Ceux d'en bas forçaient encore et toujours, les uns juchés sur les épaules des autres. Derrière eux, des compagnons de misère piaffaient d'impatience, aspirés par la lumière de l'extérieur.* » (MM., 283)

Cela étant, le ressort descriptif chez Dalember ne contredit nullement donc au développement du récit, mais en fait, il en est le nerf car il devient un moyen et non pas une fin, et son inflation ne compromet quand-même ni l'efficacité de la démonstration, ni l'unité globale de l'œuvre. (HAMON, 1993, 17) Tout bien considéré, la

description est « un état du milieu qui détermine et complète l'homme. » (HAMON, 1991, 156), et le passage descriptif à fonction mimésique est plus précisément « (...) une opération qui paraît à la fois "culturelle", plus professionnelle éventuellement, en tout cas plus finalisée (intra et extra-textuellement), (...). » (HAMON, 1993, 50)

En guise de conclusion, la *mimésis* de *Mur Méditerranée* est d'un effet diégétique exceptionnel. « *Le récit structure, la description nivelle* » (HAMON, 1991, 228), et l'harmonie des structures narratives favorisent, elles aussi, à saper tous les effets du fictionnel tout en protégeant l'illusion du réel par un flot d'analogies authentiques et des concordances plausibles.

CONCLUSION

Loin de s'abrèger ou de s'émietter en des parcelles purement décoratives isolables, les descriptions de Louis-Philippe Dalember sont des carrefours textuels nantis de significations qui dépassent la notion de fiction. L'auteur de *Mur Méditerranée* a recours à la description pour réinsuffler la vie à l'espace, aux personnages et même au temps, et donner à son récit un *effet de réel* par un truchement référentiel évocateur et un ensemble de détails matériels ponctuels. Certes, la charpente descriptive est composée de nombreuses fractions ayant pour charge d'authentifier le déploiement diégétique du récit en lui conférant une très bonne dose du réel. Ainsi, la portée mimésique de la description chez Dalember se corrobore tour à tour par la localisation de dates, de lieux, de personnages, d'événements historiques et de faits socio-culturels.

Au vrai, *Mur Méditerranée* grouille d'événements authentiques se remettant à des repères topographiques et chronologique crédibles de nombreux personnages qui, en traversant la Méditerranée, « ont convergé, comme des troupeaux venant s'abreuver, vers les rives de cette mer. » (CALVET, 2016, 298) Et ainsi du reste, ces

personnages deviennent référentiels par leurs repères anthroponymiques ; ce qui a engendré un cadre vivant de toute une époque contemporaine avec son identité socio-culturelle. Dans cette optique, Dalember a recours à la description du cadre pour réduire le rythme des événements, et sa *mimésis* a également tenté de se jumeler avec la psychologie de ces personnages grâce à sa ponctualité référentielle ininterrompue. Par ailleurs, la description joue un rôle symptomatiquement majeur dans la superstructure du récit. Dalember y ourdit, règle et dénoue tout un ensemble harmonieux de thèmes plausibles faisant partie du tissu narratif, non seulement au niveau d'actions et d'épisodes, mais encore en ce qui concerne les objets, les lieux et les personnages.

Enfin de compte, l'enjeu de la *mimésis* descriptive dans le roman de Dalember consiste à créer une sorte d'entente tacite entre la description à fonction mimésique et la fiction au sein de la trame narrative. La description de la Mer se fusionnant avec la nature, l'Homme et la civilisation, est à l'origine d'une conception socio-historique humanitaire. Pour lors, la description ne vise nullement à appauvrir la narration, ni l'accabler de moments d'interruption monotones et d'incohérences, mais au contraire, à lui procurer une puissance réelle et positive de se déterminer et de nous faire rentrer en nous-mêmes.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

I- Corpus de l'étude :

- DALEMBERT (Louis-Philippe), *Mur Méditerranée*, Paris, Sabine Wespieser, 2019

II- Ouvrages critiques et périodiques :

- 1- AMBASSA FILS (Bernard) et ABADA MEDJO (Jean Claude) *L'Afrique en discours : littératures, médias et arts contemporains*, Tome 2, Paris, Connaissances et Savoirs, 2019
- 2- ADAM (Jean-Michel), *Le texte narratif, Traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985

- 3- ID, *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991.
- 4- ADAM (Jean-Michel), ET BETITJEAN *La description*, Paris, PUF, 1989.
- 5- BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957
- 1- BALIQUE (Florence), *La séduction littéraire*, Paris, PUF, 2009
- 2- BANÉGAS (Richard), La Libye révolutionnaire, in *Politique Africaine*, No. 125, Paris, 2012
- 3- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- 4- BARTHES (Roland) et alii, *Poétique du récit*, Coll. Points, Paris, Seuil, 1977
- 5- BAVA (Sophie), *Dieu, les migrants et l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2018
- 6- BERGEZ (Daniel), *L'explication de texte littéraire*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Paris, 2010
- 7- BESSIÈRE (Jean), *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010
- 8- BLANCKEMAN (Bruno) dir. et alii, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, mise en ligne, le 12 avril 2017
- 9- CALVET (Louis-Jean), *La Méditerranée, Mer de nos langues*, Paris, CNRS, 2016
- 10- CHAABITA (Rachid), *Migration clandestine africaine vers l'Europe*, Paris, L'Harmattan, 2010
- 11- DECOTTIGNIES (Jean), *L'écriture de la fiction, Situation idéologique du roman*, Paris, P.U.F, 1979
- 12- ERMAN (Michel), *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, Paris, 2006
- 13- GENDRAT-CLAUDEL (Aurélie), *Le paysage, "fenêtre ouverte" sur le roman*, Presses Paris Sorbonne, 2007
- 14- GENETTE (Gérard), *Figures II*, Paris, Seuil, 1969
- 15- ID, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- 16- ID, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979
- 17- GOLDENSTEIN (Jean-Pierre) : *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2007
- 18- GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964
- 19- HAMON (Philippe), *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris, Macula, (1991).
- 20- ID, *Du descriptif*. Paris, Hachette, (1993).
- 21- HÉRAN (François), *Migrations et sociétés*, Leçon inaugurale prononcée au Collège de France Paris, le jeudi 5 avril 2018
- 22- HONGRE (Bruno), *L'intelligence de l'explication de texte*, Paris, Ellipses, 2005
- 23- JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, Coll. Écriture, 2001
- 24- LOPEZ (Éliane), *L'histoire des civilisations*, Paris, Eyrolles, 2008
- 25- PATILLON (Michel), *Précis de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1997
- 26- RANCIÈRE (Jacques), *Les noms de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992,
- 27- REUTER (Yves), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand, Colin, 2009
- 28- RICOEUR (Paul), *Temps et récit*, Tome I, Seuil, coll. Points, Paris, 1983
- 29- ID, *Temps et récit*, Tome II, Paris, Seuil, Coll. L'Ordre philosophique, 1984
- 30- ID, *Temps et récit*, Tome III, Seuil, Paris, 1985
- 31- ID, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- 32- RULLIER-THEURET (Françoise), *Approche du roman*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2009
- 33- SARCIAUX (Dominique), *Histoire du XX^e siècle, De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2006
- 34- VALETTE (Bernard), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1993

35- VANDELOISE (Claude), *L'espace français*, Paris, Seuil, 1986

III- Documents audio-visuels

- 1- Louis-Philippe d'Alembert donne un visage et une histoire aux migrants dans "*Mur Méditerranée*"
https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/louis-philippe-d-alembert-donne-un-visage-et-une-histoire-aux-migrants-avec-mur-mediterranee_3738589.html Publié le 10/12/2019
- 2- "*Mur Méditerranée*": fresque sur l'exil et la liberté signée Louis-Philippe Dalembert
[https://video-streaming.orange.fr/tv/mur-](https://video-streaming.orange.fr/tv/mur-mediterranee-fresque-sur-l-exil-et-la-liberte-signee-louis-philippe-dalembert-cnt000001jwvc9.html)

[mediterranee-fresque-sur-l-exil-et-la-liberte-signee-louis-philippe-dalembert-CNT000001jwVC9.html](https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/louis-philippe-d-alembert-donne-un-visage-et-une-histoire-aux-migrants-avec-mur-mediterranee-fresque-sur-l-exil-et-la-liberte-signee-louis-philippe-dalembert-cnt000001jwvc9.html)

- 3- Louis-Philippe Dalembert titulaire de la chaire d'écrivain
<https://www.swediteur.com/revue-de-presse/louis-philippe-dalembert-titulaire-de-la-chaire-decrivain-en-residence-du-centre-decriture-et-de-rhetorique-de-sciences-po/>

IV- Dictionnaires :

1. DUPRIEZ (Bernard), *Gradus, Les procédés littéraires*, (Dictionnaire), éd. 10/18, 2003
2. LEGRAIN (Michel) et alii, *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire, de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1993