

1.Introduction

Nous devons la notion de paratextualité à (Gérard Genette, 1982) qui l'a utilisée pour la première fois dans « Introduction à l'architexte » (G. Genette, 1979), l'a reprise dans « Palimpseste » (G. Genette, 1979) et lui a donné sa signification définitive dans « Seuils » (G. Genette, 1987) où l'on peut lire que le paratexte renvoie à tout ce qui entoure et prolonge le texte sans être le texte proprement dit. G. Genette précise que le paratexte situé à l'intérieur du livre « le péri-texte » : (le titre, les sous-titres, les intertitres, le nom de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface...). Ainsi, dans la postface de « Qui se souvient de la mer », Mohammed Dib déclare qu'il aspire à écrire un roman à la manière de Guernica, sorte de dialogue imaginaire entre la littérature et les arts. Pour ce faire, il a opté pour un certain nombre de stratégies narratives et une création singulière des personnages en s'inspirant de plusieurs mythes.

Dib atteint le summum de l'imitation de Guernica, en accordant un caractère illimité à l'horreur : « pas un élément réaliste dans ce tableau - ni sang ni cadavre - » (M. Dib, 1962.p.219). Par cet absentéisme du sang, l'expression de l'horreur se dessine sur les deux œuvres : dans le tableau de Guernica, et dans le paysage romanesque de Q.S.S.M. de façon identique et singulière. Il faut dire que dans le passage suivant, la similitude avec Guernica est parfaite, Dib crée l'impression, chez le lecteur, qu'il lui décrit la toile de Picasso : « sur la chaussée s'amoncelait autant de statues inertes que de bustes mutilés, de bras, de jambes, dans des poses et des mouvements inachevés. Je fus poussé sur le grand tas d'où sortait quantité de mains ouvertes qui paraissaient crier : « aimez-moi ! », mais dont aucune ne bougeait » (M. Dib, 1962.p.121). Il est évident que la scène ne contient ni sang, ni cadavres, que les membres des êtres humains pétrifiés ; cela dit elle raconte, démesurément, tout un anéantissement colonial, que par les expressions des statues. A cet effet, notre motivation à travers cet article consiste à démontrer l'existence d'une idée ou d'une théorie qui préside à la composition de la postface en tant que paratexte, qui cautionne sa permanence ou sa subsistance. Pour comprendre cela, nous posons le questionnement suivant :

Quelle réalité exprime la postface? Le paratexte est-il toujours dépendant du texte ou du contexte ? Est-il exact que le paratexte ne signifierait qu'une manière emphatique de présenter un texte ? Le but visé par le postfacier, en occurrence M. Dib est-il de (dé-) limiter l'interprétation des équivoques ou devons-nous reconnaître qu'une intention positive de sa part se perçoit dans le texte de la postface ?

2.La postface en tant que paratexte :

Nous nous efforcerons d'étudier le lien qui unit le texte à sa postface et à son contexte. Ceci nous incite à penser que la postface demeure l'aspect strictement matériel du livre. La postface à l'œuvre présente des informations sur le contenu, comme l'arrangement et la disposition de l'écriture d'une part, et de la peinture d'autre part. En effet, il existe une idée qui préside à la composition de la postface en tant que paratexte. Cette postface nécessite un traitement particulier, car elle est une sous-variante de paratexte (donc un sous-genre de discours) elle reste, par conséquent, un genre de discours.

Si nous nous référons à (Forero Mendoza, 2005,) citation vient du latin « citare » qui signifie « mettre en mouvement », « appeler », « convoquer » (Forero Mendoza, 2005, pp.19-31). Ce n'est que vers la fin du XVII^{ème} siècle, que ce terme commence à être employé au sens de « passage rapporté d'un personnage ou d'un auteur célèbre ». (F. Mendoza, 2005, p.20) Il s'agit donc de « faire venir à soi » l'auteur ou le passage que l'on cite, pour l'ériger en témoin. Tel est le cas dans la postface de « Qui se souvient de la mer ». En effet, M. Dib cite Guernica pour justifier et garantir ses dires à propos de la guerre. La citation pour ainsi dire, émane de « l'exigence d'authenticité et d'exactitude ». (F. Mendoza, 2005, p.21). Sans aucun doute, M. Dib a pensé aux désastres de la guerre représentés dans Guernica de P. Picasso et a voulu l'appréhender en tant qu'œuvre d'art de témoignage. La postface de « Qui se souvient de la mer » constitue une « zone-frontière » plus ou moins abondante qui aide le lecteur à s'imprégner du texte et à se placer dans la

perspective d'une réception adéquate. D'ailleurs, selon Guy Dugas, après la parution de *Qui se souvient de la mer* (fin Aout), sans postface, les lettres françaises d'Aragon et de Jean Ristat en rendent compte les premiers, puis vient la presse communiste, *Le Canard enchaîné* (Robert Escarpit). En octobre, toujours, selon Guy Dugas, une lettre d'Emmanuel Roblès, directeur de la collection dans laquelle « *Qui se souvient de la mer* » est paru, serait de nature à rassurer M. Dib en informant que le roman se vend correctement et que l'on envisage un retraitage. M. Dib lui répond :

« Le succès de « *Qui se souvient de la mer* », dont vous vous réjouissez si amicalement, me surprend quant à moi. Il m'a semblé avoir écrit un livre assez difficile, plus fait pour décourager le lecteur que de l'attirer ».

C'est probablement après ce premier tirage, que M. Dib songe à ces quelques pages de postface qui se présentent comme un dialogue et une réponse aux lecteurs puisqu'il confirme :

« A la question, qui m'a été posé __ et que chaque lecteur pourrait légitimement se poser : pourquoi, dans ce nouveau roman, le drame algérien m'a poussé à prendre pareil ton et à mettre ces grandes années de malheur dans un cadre terrible et légendaire, je ne sais trop aujourd'hui que répondre. Pourquoi Picasso a-t-il peint *Guernica* comme il l'a fait, et non comme une reconstitution historique ? » (M. Dib, 1962.p.189).

C'est à partir de ce questionnement, que l'on comprend que la postface a été rédigée ultérieurement au texte « *Qui se souvient de la mer* ». De ce fait, M. Dib, s'est trouvé obligé de formuler une réponse sous forme d'explication en réaction à la réception. A travers ce paratexte que nous nous rendons compte que le style pictural de *Guernica* fait écho à celui du texte. En effet, M. Dib, tout en se rapprochant de P. Picasso, vise la représentation de l'horreur en art. C'est ce que la postface nous illustre. En fait, le questionnement posé au début de la postface, nous renvoie à la capacité de M. Dib à transformer un tel événement « la guerre et le bombardement » en une émotion esthétique pour dire l'indicible. D'ailleurs, Charles Bonn nous précise que c'est ce que M. Dib va chercher à démontrer dans sa postface, qui selon lui, fonctionne comme « une sorte de semi condamnation du réalisme, impuissant à rendre la vraie dimension de l'horreur ». (Charles Bonn, 1995, p.152). Ceci d'une part, et d'autre part, c'est ce qui justifie la conclusion à *Seuils* :

« [...] car, si l'on veut bien admettre cette extension du terme à des domaines où l'œuvre ne consiste pas en un texte, il est évident que d'autres arts, sinon tous, ont un équivalent de notre paratexte ».(G. Genette, 1987, pp,373-374).

Ce passage, étaye l'idée de M. Dib à citer *Guernica* de Picasso afin de mettre en œuvre dans son récit les choses aussi terrifiantes qui inspirent l'horreur et la crainte :

« Revenons encore à *Guernica* : pas un élément réaliste dans ce tableau __ ni sang, ni cadavres __ et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur. Picasso a fixé seulement et ordonné des cauchemars sur sa toile ; ça n'a sûrement pas été chez lui une simple méthode de composition valant une autre.[...] c'étaient des cauchemars qui le hantaient autant que les autres hommes, mais il a été le seul à savoir leur donner un visage que chacun reconnaît désormais. Et s'il a inventé cette périphrase pour nommer ce qui n'a strictement pas de nom, *Guernica*, qui appartient aujourd'hui à la sensibilité éveillée collective, appartient déjà, avant de sortir de ses pinces, à l'inconscient collectif. C'est là l'aspect le plus important de cette démarche : celui d'accoucheur de rêves ; tout le reste se situe au second plan ».(M. Dib, 1962, p.190-191).

Sans nul doute, Picasso est un accoucheur de rêves puisque l'art pour lui est artifice et invention de la réalité. C'est pourquoi, M. Dib essaie de transposer l'art en réalité, même si le tableau ne montre aucun détail réaliste (ni sang, ni cadavres),(M.Dib, p.190) mais M. Dib en est sensible et exprime ses sentiments, d'ailleurs son regard fonctionne tel un miroir, puisque :

« Le miroir assure une métathèse de la visibilité qui entame à la fois l'espace représenté dans le tableau et sa nature de représentation ; il fait voir au centre de la toile, ce qui du tableau, est deux fois nécessairement invisible ». (M. Foucault, 1966, p.24).

C'est ainsi, le paratexte nous aide à comprendre les techniques scripturales que M. Dib transpose à partir de la peinture de Picasso puisque :

« le rapport du langage à la peinture est un rap-port infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre: on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des com-paraisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles res-plendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe » (M. Foucault, 1966, p.25).

En effet, dans « Qui se souvient de la mer », M. Dib opte pour un autre mode d'écriture différent de celui qu'il a employé dans sa première trilogie.¹ Il y révèle une nouvelle approche de la guerre, mais cette fois selon une esthétique tout à fait novatrice puisqu'il frôle le fantastique, comme le remarque Naget Khadda :

« Pour dire la guerre, Dib renonce au mimétisme de l'écriture réaliste qui lui semble inefficace à rendre compte d'une expérience des limites et opte pour les visions cauchemardesques qu'autorise le code fantastique » (N. Khadda, 2003, p.130).

En empruntant ce code fantastique, M. Dib nous montre que la vie est vécue comme un cauchemar, le rêve inséré dans la vie pour surmonter et traverser les ténèbres de l'anxiété inspirés par une réalité sordide. Ainsi, à travers la postface, il crée un autre modèle esthétique cette fois semblable au modèle de Picasso. En effet, QSSM, le cinquième roman de Dib révélant une nouvelle approche autour du thème de la guerre qui, même si elle était abordée dans les premiers romans, cette fois-ci Dib, aborde le fantastique, une esthétique et une prose poétique tout à fait novatrice. D'ailleurs, juste après la publication d' « Un été africain, Dib va se diriger vers de magnifiques projets [...] ». Ce n'est pas un film, qui aurait été tiré de mon œuvre, mais trois, (G. Dugas, voir sitographie). Toujours, selon, G. Dugas, la période assez mystérieuse dont personne ne parle mais sur laquelle il faudra se pencher s'il y a quelque chance de retrouver toutes les archives manquantes dont « Qui se souvient de la mer » est le dernier maillon : « j'ai tout laissé à Tlemcen », répond-il à Roblès qui le presse d'écrire sur Camus à la mort de celui-ci. G. Dugas confirme :

À Roblès, Dib rapporte qu'il y rencontre Sefrioui et Mammeri, lui-même en pleine rédaction de L'Opium et le bâton, vision de la guerre d'Algérie qui se situe à l'opposé de celle que présente Dib dans « Qui se souvient de la mer ».

En fait, dans « Qui se souvient de la mer », M. Dib est à la recherche d'une nouvelle forme d'écriture toute différente de celle de ses premiers romans. Notamment la première trilogie dont Nadjet Khadda explique qu'il s'agit moins de romans au goût dibien que d'une « réponse littéraire à une interpellation idéologique ». (Nadjet Khadda, 1995). C'est le moment pour lui de tout miser sur la responsabilité de l'intellectuel et de l'artiste.

3. Interférences artistiques : Qui se souvient de la mer / Guernica :

Nous essayons de comprendre pourquoi Mohammed Dib évoque Guernica en expliquant cela par le principe de résistance au cœur d'une forêt de symboles. Parmi les peintures les plus célèbres du

¹ La grande maison, Paris, Editions du Seuil, 1952. L'incendie, Paris, Editions du Seuil, 1954. Le métier à tisser, Paris, Editions du Seuil, 1957.

XXème siècle se trouve celle intitulée Guernica. C'est à la fois, expression d'une souffrance et résistance d'une population signée par l'engagement de l'artiste.

En effet, face à l'horreur de la guerre, M.Dib imite Pablo Picasso et dit les mots / maux d'une guerre en empruntant des voies mythologiques et en convoquant le minotaure et son

labyrinthe, figures centrales du célèbre Guernica où disparaît toute trace d'humanité, où toute possibilité de parler cède la place à l'inhumain et la bestialité.

Dans « QSSM », M.Dib en tant que romancier engagé, use d'une parole on ne peut plus "mauvaise" dans la mesure où elle décrit l'horreur des guerres du siècle précédent. Dans la postface du roman, hormis les massacres, les destructions et atrocités causées par la guerre tels que la ville d'Hiroshima, les camps de concentration, Auschwitz et le ghetto de Varsovie, M.Dib décrit la guerre d'Algérie comme Pablo Picasso a décrit la guerre civile espagnole en peignant sa célèbre toile « Guernica ». Mais, comme il nous l'explique dans sa postface, M.Dib ne veut pas tomber dans le rabâchage, dans la redite. Comment alors parler de l'Algérie après Auschwitz ? La nouvelle voie / voix choisie dans QSSM passe par le relais de l'esthétique de la peinture en créant une sorte "d'intertextualité" avec le tableau de Picasso et en puisant dans l'inconscient collectif afin d'inventer ce qui n'a pas de nom :

« Pas un élément réaliste dans ce tableau, ni sang, ni cadavres, et cependant il n'y a rien qui exprime autant l'horreur. Picasso a fixé seulement et ordonné des cauchemars sur sa toile. [...] à travers le langage transparent et sibyllin des rêves, ne voit-on pas les hantises, les désirs, les terreurs, les mythes anciens et modernes de l'âme humaine, faire surface et se montrer à nous mieux que dans la littérature dite "réaliste"? »(M. Dib, 1962.p.191).

Effectivement, tout en gardant ses distances avec le roman réaliste, il emprunte une voix / voie fantastique puisqu'il transpose la cruauté picturale en cruauté romanesque. En fait, cette projection dans le fantastique se perçoit à travers la convocation de figures mythologiques telles que le minotaure et le phénix. En se référant à ces figures, l'auteur, sur les traces de Picasso, nous introduit dans un monde à la fois étranger et étrange qui nous permet de saisir les métamorphoses que subirent deux peuples : l'espagnol et l'algérien. Le minotaure appartient au bestiaire des animaux mythiques et fabuleux. Il incarne la monstruosité, d'ailleurs en le plaçant au centre de la toile et en lui attribuant des yeux humains, une bouche ouverte et une langue pointue, Picasso a sans nul doute voulu représenter l'horreur, la bestialité et la cruauté auxquelles il renvoie, puisque c'est un monstre qui se repaît de chair humaine. Picasso, fréquentant les surréalistes, s'autorise

la déformation du réel: ainsi, en représentant une bouche ouverte avec des dents tranchantes, il symbolise une arme blanche, quant à la langue pointue elle symbolise le cri de douleur ou de haine du peintre qui, lors d'une interview, aurait déclaré à Simone Tery :

« [...] L'artiste est constamment en avant devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde, se façonnant de toute pièce à leur image. Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes, et en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d'une vie qu'ils vous apportent copieusement ? Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. » (Pierre Cabane, p.159).

Cette citation définit l'artiste en général comme ne pouvant se taire face à la réalité de

l'histoire, et le conçoit au contraire comme celui qui doit oser réinventer le monde.

D'ailleurs, une anecdote révèle qu'à un ambassadeur du régime nazi qui lui aurait demandé, lors d'une visite à son atelier à Paris : « C'est vous qui avez fait cela ? », Picasso indigné, aurait répondu : "non, c'est vous."

Si Picasso a déformé ses figures en les approchant de la bestialité c'est pour renforcer l'expression de ce qu'il veut montrer : la souffrance des corps malmenés par la guerre.

De la même manière et sur le même ton, M.Dib décrit les mêmes horreurs et le même désastre que subissent les habitants d'une ville de l'Algérie, le narrateur étant terrifié par la cruauté de la guerre qui règne sur cette ville :

« [...] Je vais être livré à leur cruauté », pensai-je. [...] Sur la chaussée s'amoncelaient autant de statues inertes que de bustes mutilés, de bras, de jambes, dans des poses et des mouvements inachevés. Je fus poussé sur un tas d'où sortaient quantité de mains ouvertes qui paraissaient crier : « Aidez-moi ! » (M. Dib, 1962. p.101).

Le minotaure et son labyrinthe chez M.Dib renvoient implicitement aux colonisateurs, à leurs pouvoirs et à la force du mal qu'ils imposent et exercent sur la ville :

« Des minotaures veillent aux carrefours : à vrai dire des momies, qui ont été ressuscitées et affectées à ce service. De leur sommeil millénaire, beaucoup gardent encore une immobilité, une rigidité dont elles ont quelque mal à se débarrasser. Cela ajouté à leur regard de lézard, elles inspirent une terreur salutaire qui se traduit par un grand respect ». (M. Dib, 1962. p.46).

En fait, à travers ces images animales, M.Dib connote la vision dégradante de l'humanité qui semble régner sur la ville : « Il n'y a plus de loi, voilà »! « Il n'y a plus de dignité, plus de morale », « pourquoi font-ils tant de mal »? « Retour des démons farouches sur les rivages de la ville. », (M. Dib, 1962. p.47). Autant de métaphores et de comparaisons qui connotent le mal et l'anéantissement que subissent les habitants de la ville maritime d'Alger, puisqu'ils ont été jetés sans scrupules à la mer :

« Très tôt, ce matin, dès que la mer s'est retirée, des corps ont été découverts. [...] Il y en avait vingt. [...] si ces corps ne portaient pas des marques, des signes jamais vus. Ils ont été l'objet de pratiques inconnues mais identiques, et ils ont été identifiés : tous, des gens de la ville ». p.47.

En effet, la découverte de corps fait référence à un fait de guerre, tout comme dans la toile de Picasso. C'est-à-dire au bombardement du village basque de Guernica : «Le 26 avril, les avions de la légion Condor, appui des franquistes, dirigée par l'Allemand Wolfran von Richtofen, bombardent la localité et mitraillent la population qui fuit ». (Gervereau Laurent, 1996). À travers la traduction d'une souffrance, celle qui a été vécue en Espagne dont Pablo Picasso est originaire, nous pouvons supposer qu'il existe une forme de colère qui fait que l'engagement psychologique devient engagement de P.Picasso. Un engagement qui devient engagement de la matière, de sa matière. Ce tableau, qui évoque une multitude de symboles est ainsi organisé pour rendre l'effet d'un drame, pour matérialiser l'idée d'un monde souffrant. Les éléments de la pensée cubiste que

soustend cette œuvre sont perceptibles dans l'éclatement des formes des corps et permettent de traduire véritablement l'action de détruire, la barbarie des bombardements. Ainsi, Guernica correspond à la guerre d'Espagne. Une guerre qui réveille indiscutablement des échos forts. Celui des anarchistes, de la passion, et de l'engagement de Picasso qui affirme : «Guernica est le peuple espagnol» (Barr Alfred J, 1939). Elle s'avère une passion, dans le sens de pathos, c'est-à-dire une souffrance qui, ici, se veut violente. Cela rend compte d'un lien particulier entre le peintre et le regardeur. Comme si le premier voulait interpeller l'autre par tous les moyens. Comme s'il voulait que celui-ci puisse vivre dans sa chair la souffrance qui a motivé l'acte de création. La première impression que l'on a de Guernica est d'ailleurs une impression de déchirure, comme si les formes acérées pouvaient constituer une forme d'agression en dehors du champ plastique. Cette peinture exprime donc la douleur, la réaction de l'humain face à ce qui l'opprime, le violente, le brise. De ce fait, elle est à la fois cassure et tentative de reconstruction, de survie ; mais de survie pénible comme si la blessure était conçue comme étant à tout jamais indélébile. Elle désigne donc la passion d'un peuple comme l'a si bien représenté à travers la symbolique du taureau et du cheval. « Si le taureau représente la brutalité, le cheval par contre représente le peuple ». S'il est certain que les propos du peintre constituent également des éléments à interpréter, des énigmes supplémentaires qui sont propres au personnage de Picasso, nous pouvons malgré tout affirmer que, d'un point de vue purement esthétique, Guernica est en soi un cri...

En effet, nombre de ses œuvres y font référence, ainsi qu'au Minotaure auquel il a avoué s'être parfois identifié... Notons que les symboles d'animaux ont souvent eu un important rapport avec le domaine politique.

Les nations s'incarnent bestialement, en valeur positive ou négative, héritant des armoiries. Le développement de la presse mondiale apporte un support à ce nouveau langage. « Les journaux, surtout les hebdomadaires, et les gravures occidentaux parlent du monde – qui est alors exploré et domestiqué – avec des dessins, seule manière de représenter l'histoire en marche ». Généralement, on se sert d'allégories lorsqu'on ne peut pas parler librement. On peut se servir de l'image d'un animal qui désigne alors le monarque ou le dictateur, autant d'individus sous le joug desquels on ne peut pas s'exprimer. Ainsi, même si le chef d'État, ou tout au moins les pôles de pouvoir visés, comprennent ces informations codés ils ne peuvent en aucun cas condamner leur créateur dans la mesure où celui-ci ne les a pas directement nommés et identifiés. Il les a représentés à l'aide d'une imagerie sans doute plus puissante que s'il s'était agi de véritables portraits ou effigies. Et Guernica peut être vu aussi à travers lui « [...] comme la toile de l'exil, de la distanciation douloureuse par rapport à une terre natale devenue terre étrangère. ». Comme nous l'avons dit, taureaux et minotaures hantent l'ensemble de l'œuvre de Picasso, comme étant issus d'une violence latente que l'on retrouve également dans d'autres œuvres d'artistes espagnols comme El Greco ou Goya. La toile de Guernica elle-même, constitue un symbole. C'est le symbole de la révolte, du cri d'indignation devant les horreurs du fascisme. Picasso renouvelle en cela le concept de la peinture d'histoire.

De ce fait, Guernica constitue réellement une œuvre apocalyptique : il faut concevoir un village paisible, innocent soudain dévasté par le feu du ciel.

De plus, il ne s'agit pas ici de l'acte d'un artiste clairement assujéti à un pouvoir, mais plutôt d'un acte totalement libre seulement dicté par la conscience de Picasso voire par sa colère. La profusion d'esquisses préparatoires témoigne également de la volonté et de l'engagement enfiévrés du peintre :

«Entre le 1er mai et la fin juin 1937, Picasso a fait 45 croquis. Les éléments principaux apparaissent dès les premières esquisses : le taureau, la porteuse de lumière et le cheval. Picasso exprime dans cette toile un drame universel : celui de la guerre, de la violence aveugle, des enfants morts, des mères éplorées. Pour dire cela, il se sert de son univers personnel, et reprend les figures de la corrida,

le cheval et le taureau symbole de « brutalité et d'obscurité ». (Bernadac Marie-Laure, p.97).

Nous pouvons essayer d'analyser en profondeur, au-delà de la personnalité picassienne, les figures du taureau et du cheval. Le taureau est en quelque sorte l'emblème de la culture espagnole, il représente également l'engouement de Picasso pour la corrida. Le cheval est également prépondérant dans la toile. Si l'on s'en tient uniquement à la culture espagnole, il est l'animal qui se bat, au même titre que les picadores et les toreros, contre le taureau. Néanmoins, si l'on tient compte d'un champ mythologique plus large, il est certain qu'il se situe «sur un plan plus élevé que l'espèce bovine. [...]Le cheval incarne symboliquement la force et la vitalité.

N'oublions pas, pour aller plus loin dans la symbolique du cheval, que celui-ci représentait dans la civilisation grecque ancienne, le dieu Poséidon, dieu de la mer mais aussi des tremblements de terre. C'est pour cette raison qu'il joue un rôle essentiel dans la légende de la guerre de Troie.

En effet des archéologues affirment que :

« l'animal symboliserait la flotte achéenne qui avait conduit jusqu'à Troie l'armée de siège : les navires ne sont-ils pas les chevaux de la mer ? D'autres savants encore font remarquer que le cheval est l'animal de Poseïdon, dieu des tremblements de terre : or, on le sait aujourd'hui, la Troie VI, qui précède celle correspondant à l'Iliade, a effectivement été détruite par un séisme. » (Revue Historia, 2004, p.28).

Notons que dans la mythologie personnelle de Picasso, ce système masculin/féminin, (Gervereau) a tendance à s'inverser. Ainsi :

« L'humanisation symbolique du cheval était sous-entendue dans le caractère profondément érotique de sa lutte avec le taureau, emblème symbolique de la libido depuis les Anciens [...]. L'accent mis sur le contraste entre la masse brute de l'assaillant et la faiblesse vulnérable de la victime, tous ces éléments métaphoriques reflètent une projection des caractères spécifiques du « masculin et du féminin ». (Gervereau, 1996).

Est-ce cet aspect tragique de la symbolique du cheval qui a motivé sa présence dans une œuvre aussi puissante que celle de Guernica ? Guernica est le fruit d'une longue série de recherches ayant pour point de départ le premier tableau de 1937 qui tient lieu de réaction face à la barbarie du franquisme.

Ce tableau conçu en fait comme une bande dessinée, constitue dans un premier temps une réelle parodie allégorique des actions du dictateur (Franco) puis dans un second temps, une sorte de dramaturgie. D'ailleurs, les différentes phases d'élaboration de ce tableau, les personnages qui y apparaissent peu à peu, sont autant de signes témoignant du rapport étroit qu'entretiennent ces deux œuvres. Ainsi, dans Guernica qui est une toile commandée depuis janvier 1937 :

«Maison et lampe tendue, cheval, taureau apparaissent dès le 1er mai, puis la femme éventrée. Le guerrier également, mais tête à droite. Ensuite des études précisent l'ensemble, notamment une huile sur toile du cheval le 2 mai. Les travaux se multiplient.

Esquisses, souvent sur des bouts de toile [...]. Le 8 mai intervient la femme à l'enfant mort. Elle grimpe sur une échelle le 9. Le 10 apparaît un Minotaure impassible. Le 13 une femme qui pleure, le 15 l'épée brisée, le 27 mai un homme tombant, une main de guerrier le 4 juin. Toutes ces étapes [...] indiquent surtout de façon éloquente le processus créateur de Picasso ». (Gervereau, 1996).

Les symboles présents dans cette toile ont été soigneusement choisis, mis en place. Toutes les attitudes des personnages ont été établies de façon précise.

«Pour la grande toile, dont le premier état photographié sous forme d'esquisse date du 11 mai 1937. L'évolution est aussi sensible, mais des éléments définitifs sont en place : le taureau, corps en sens inverse, femme à l'enfant mort qui ne bougera plus tellement, femme bras levés à droite, maison en flammes, femme à la lampe issue de la première esquisse, femme fuyant avec enfant-colombe. Le guerrier, inversé, étend tout son corps avec une tête casquée très « jetée ». Surtout, élément fondamental de composition, un poing (sans faucille et marteau) se dresse « [...] des diagonales partent du poing dans toutes les directions ». Il est important de suivre au moins une des étapes de l'élaboration du tableau. Ainsi, par exemple, dans ce «premier état », la présence du « poing » est significative. Ce poing, qui disparaîtra dans le « troisième état » témoigne à la fois de l'engagement politique de Picasso mais aussi d'une certaine rage. C'est pourquoi il faut en tenir compte, même si cet élément n'est plus présent dans l'œuvre définitive. Notons, par ailleurs que ce poing sera remplacé par le cheval hurlant, qui devient visible dans le :

« quatrième état où la composition est presque définitive et [ou] surtout des modifications considérables sont intervenues. Le cheval a pris sa position, le taureau est devenu Minotaure inversé (grâce au regard humain). Le cheval hurlant a remplacé le poing levé et, même si un vestige de ce poing reste dans son corps, il est demeuré volontairement et forme une fente-déchirure (les plis du coude) à apparenter avec celle de la lance».(Gervereau, 1996).

La présence d'un Minotaure «inversé», c'est-à-dire d'un Minotaure au regard humain, est un puissant symbole qui se veut récurrent dans l'œuvre de Picasso. Le Minotaure de Guernica revêt un aspect particulier. La tristesse et la peur qui semblent se lire dans son regard humain paraissent l'affaiblir, le rendre vulnérable. Cette vulnérabilité que Picasso introduit dans la symbolique du taureau ou du Minotaure se veut paradoxale.

En effet, en principe, dans la mythologie grecque, le Minotaure est celui qui inspire la peur car il a un aspect monstrueux puisqu'il possède un corps d'homme et une tête de taureau. Il a pour mère Pasiphaé, la femme du roi Minos et pour père un taureau sacré. Il est enfermé dans un labyrinthe par le roi Minos qui lui offre régulièrement des jeunes gens en guise de repas. Le Minotaure fut tué par Thésée qui parvint à sortir du labyrinthe grâce au fil d'Ariane. Le taureau, en général, représente la force, la toute puissante. Il détient, de plus, un rôle déterminant dans de nombreux mythes. Le symbole du taureau est également associé au culte sacrificiel de Mithra. Divinité ancienne à laquelle Picasso fait souvent référence – de façon sous-jacente – dans ses représentations du taureau. La corrida en soi est un sacrifice. La violence et le sang font partie de la symbolique du taureau. Il existe d'ailleurs d'autres types de sacrifices concernant le taureau. Ainsi, dans les Andes, régions conquises par les espagnols, il était d'usage que les indiens organisent régulièrement un combat entre un taureau qui symbolise le peuple espagnol et un condor symbolisant le peuple indien. Le condor était maintenu attaché sur le dos du taureau, et pouvait de cette façon, le blesser violemment. Picasso va encore plus loin dans le domaine du sacrifice. Ainsi il associe à plusieurs reprises le culte de Mithra et le sacrifice du Christ. C'est-à-dire le sacrifice rituel d'un taureau pour honorer un dieu, et le sacrifice de Dieu lui-même :

« Les écrits automatiques de Picasso abondent encore en [...] références où le sang du Christ se mêle à celui du taureau et au vin de la messe, le sang de la vierge à celui du taureau et du Christ : [...] sanglantes beautés intestines qui s’emmêlent chaque fois plus au labyrinthe du grand mât de la douleur. ». (Gervereau, 1996).

Le sacrifice du Christ est avant tout sacrifice d’un homme, celui-là même qui dans son agonie murmure : « Seigneur, pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu’ils font. » De ce fait, on peut supposer que si Picasso a choisi de conférer un regard « humain » à cette tête de taureau, c’est sans doute mise à mort, d’une certaine manière, pour inverser le principe de la corrida, c’est-à-dire pour montrer que le bombardement de Guernica a constitué une scène de l’être humain. Le Minotaure se serait donc substitué à l’homme tout en gardant un regard humain pour montrer que le village de Guernica est devenu soudain un véritable abattoir, un lieu où les gens ont été massacrés comme des animaux. Il y a donc un puissant aspect mythologique dans cette œuvre. Alors Picasso, peintre d’histoire ? Sûrement, à sa manière. Dans une nouvelle forme de peinture.

Cette peinture d’histoire de Picasso repose sur un engagement personnel. Il s’agit ici non pas d’une peinture dédiée aux vainqueurs d’une guerre ou aux vaincus, mais plutôt – et sans doute pour la première fois – d’un véritable hommage aux victimes d’un bombardement extrêmement meurtrier. Cette œuvre se veut surtout peinture de mémoire, une mémoire de l’horreur qui doit servir de leçon aux générations futures.

Elle constitue donc l’emblème de l’art engagé mais également l’expression de l’indignation, de la colère et donc de la révolte. L’artiste peintre serait-il un nouveau Prométhée, un voyant comme l’a signifié Rimbaud ? Pour Picasso, il est certain que la vie réelle avec tout ce qu’elle comporte de violence, doit influencer directement sur la toile. Il le dit lui-même :

« Comment serait-il possible de se désintéresser des autres hommes et, en vertu de quelle nonchalance ivoirine, de se détacher d’une vie qu’ils vous apportent si copieusement ? Non, la peinture n’est pas faite pour décorer les appartements. C’est un instrument de guerre offensive et défensive contre l’ennemi ». (Bernadac Marie-Laure).

Au sein de l’art du XX^e siècle – siècle qui fut sans doute le plus meurtrier de l’histoire –, cette œuvre est déterminante. Elle nous dit que l’art doit faire partie intégrante d’une lutte. En cela elle acquiert une véritable présence qui enrichit d’autant plus l’expérience esthétique. L’objectif du peintre est ici de toucher les consciences par le moyen du sensible. À ce sujet, René Char déclare :

« Picasso, ses rencontres et ses inspirations, Picasso soufflant à Picasso, est révolutionnaire par nature. Révolutionnaire. Non terroriste. [...] Guetteur terre plus qu’embusqué, puisatier à l’intérieur du corps humain, il en saisit les troubles et les pulsations. Parfois monte un revenant obstiné : c’est un mythe ancien qui se présente. Le sujet se tord soudain comme une baleine harponnée : c’est qu’il y avait un pourquoi à lever [...]. Peu d’artistes auront souffert, fait souffrir et jubilé autant que lui. Et il ne se trouve pas beaucoup de siècles depuis qu’on les compte, à qui une telle aventure soit arrivée [...]. Le sorcier abuse, le magicien mesure. Le facteur de puissance de Picasso [...] fut de délivrer la part la plus passionnée d’inconnu immanent, prête à émerger à la surface de l’art de son temps, de lui faire courir sa chance jusqu’au bout, du Mensonge au Songe. Il y parvint. Tout demeure possible dans la suite des jours ». (René Char, 2004).

Guernica constitue donc une peinture d'histoire que l'on peut qualifier de « peinture engagée ». D'ailleurs, telle était l'ambition de M. Dib dans l'écriture de « Qui se souvient de la mer », il voulait miser sur la responsabilité à la fois de l'intellectuel et de l'artiste.

4. Conclusion :

En définitive, le paratexte demeure traditionnellement comme tout ce qui nous parvient du texte avant qu'on ne lise. Il désigne ainsi l'ensemble des discours et commentaires de présentation ou d'accompagnement dans une œuvre, écrits soit par son auteur, soit par d'autres écrivains ou non-écrivains. La fonction principale de la postface en tant que paratexte est donc celle d'une présentation. Dans cette optique, la postface renforce et défend les idées du livre car la postface est, en outre, un texte justificatif. A cet effet, elle est une autre manière de présenter des idées qui ne se présentent pas directement dans le roman. Alors, négliger le paratexte consisterait à négliger certaines informations annexes, véhiculées par le texte. Ainsi, avons-nous remarqué que la postface de « Qui se souvient de la mer » fait donc partie du paratexte. D'un côté, elle a un impact dans le paratexte de « Qui se souvient de la mer », et d'un autre, elle modifie totalement la réception de « Qui se souvient de la mer ». Elle est un texte-support. Celui-ci fournit alors certaines informations, désigne les responsables de l'écriture et fait référence à des repères idéologiques ou spatio-temporels. Il y figure un certain nombre d'éléments nécessaires à la compréhension des éléments ponctuels liés à la situation d'énonciation, les conditions techniques de production, telles qu'elles sont dictées par les circonstances voire par la fantaisie de M. Dib. En effet, en évoquant P. Picasso, dans la postface, nous avons remarqué que peinture et littérature se fondent incessamment dans une alchimie à la fois poétique et visuelle. La postface de « Qui se souvient de la mer » est dévouée à l'œuvre et renferme un message dévoilant son caractère essentiellement fonctionnel allant de la simple information à l'interprétation en passant par l'intention de M. Dib. Nous avons vu comment s'établissent les rapports entre peintures et littérature et cela au gré du paratexte (postface) pour notre étude. M. Dib a su transposer l'image de Guernica en mots et maux pour nous dire la monstruosité de la guerre à son paroxysme et cela depuis la production picturale jusqu'à la production scripturale.

Bibliographie et sitographie :

- Barr Alfred J, 1939, Picasso, forty years of his art, New York, Museum of Modern art, cité par Gervereau Laurent.
- Bernadac Marie-Laure, « Du Bouchet Paul, Picasso, le sage et le fou », Découvertes, Gallimard, Peintures, 193p.
- Bonn Charles, 1995 : « Les Pouvoirs du langage », Mohammed Dib. Itinéraires et contacts des cultures, n° 21-22.
- Cabanne Pierre, « Le siècle de Picasso », Denoël / Gonthier.
- Char René, 1989-2004, « Éloge d'une soupçonnée », précédé d'autres poèmes 1973-1987, Paris, Poésie / Gallimard, nrf.
- Dib Mohammed, 1962, « Qui se souvient de la mer », Paris, Edition du Seuil.
- Dugas Guy, « Génétique du discours péripgraphique », Continents manuscrits en ligne.
URL : <http://coma.revues.org/595>
- Forero - Mendoza Sabine, 2005, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier : éléments pour une étude phénoménologique et historique », pp. 19-20, in BEYLOT Pierre (dir.), Emprunts et citations dans le champ artistique, Paris, L'Harmattan.
- Foucault Michel, 1966, « Les mots et les choses », Paris, Gallimard.
- Genette Gérard, 1979, « Introduction à l'architexte », Edition du Seuil.
- Genette Gérard, 1982, « Palimpsestes, La littérature au second degré », Paris, Seuil.
- Genette Gérard, 1987, « Seuils », Edition du Seuil.
- Gervereau Laurent, 1996, « Autopsie d'un chef d'œuvre, Guernica », Paris Méditerranée.

Khadda Naget, 1995. Titre de l'article qu'elle donne au colloque de Nice : Question coloniale et écriture, recueilli dans Les Carnets de l'exotisme, n° 14, janvier-juin 1995.

Khadda Naget, 2003, « Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse », Edisud, Aix-en- Provence.