



HAL
open science

Mohammed Dib

Naget Khadda

► **To cite this version:**

Naget Khadda (Dir.). Mohammed Dib : 50 ans d'écriture. Presses universitaires de la Méditerranée, 364 p., 2002, 2-84269-550-X. hal-03426587

HAL Id: hal-03426587

<https://hal.science/hal-03426587>

Submitted on 12 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mohammed DIB

50 ans d'écriture



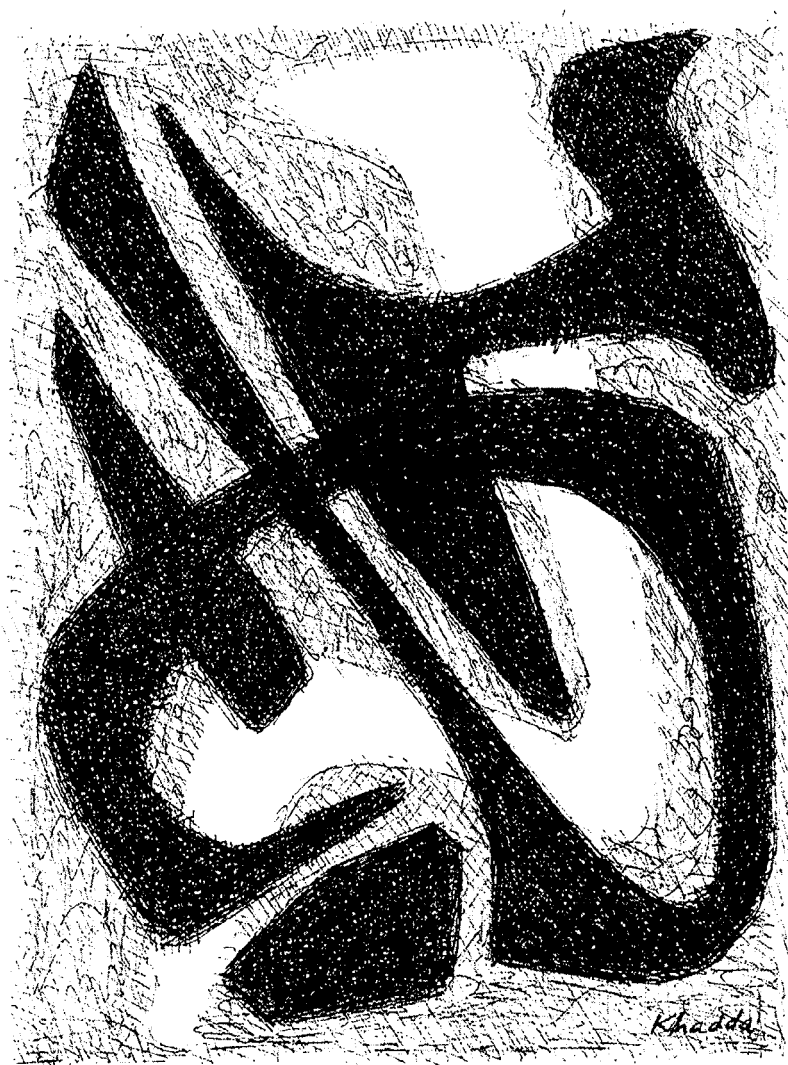
Sous la direction de Naget Khadda

*Axe francophone et méditerranéen
Centre d'étude du XX^e siècle*

Université de Montpellier III

Mohammed DIB

50 ans d'écriture



SOMMAIRE

Naget KHADDA : Présentation.....	9
Tahar BEKRI	
Mohammed Dib, Frère de la lumière	19
Sabéha BENMANSOUR	
Voix/voies de l'écriture dans <i>Tlemcen ou les lieux de l'écriture</i>	25
Mourad YELLES-CHAOUCH	
<i>Une note ténue, étranagement haute...</i> Musique et écriture chez Mohammed Dib.....	45
Fritz Peter KIRSCH	
Lyyli Belle et Le Petit Prince. Réflexions sur le thème de l'enfant chez Mohammed Dib	69
Denise BRAHIMI	
Cet horrible entre monde.....	85
Farida BOUALIT	
<i>L'Infante maure</i> : Le manifeste dibien de la littérature maghrébine solidaire mais solitaire.....	97
Hervé SANSON	
Sur le seuil du secret ou le jeu complexe de la fiction et du témoignage : Dib/Genet	125
Zohra BOUCHENTOUF — SIAGH	
<i>Les Paravents (Genet)/ Mille hourras pour une gueuse (Dib)</i> scénographie comparée.....	143
Hervé SANSON	
À Mohammed Dib, cette courante.....	155
Pierrette RENARD	
<i>Habel</i> ou la métaphore de la modernité.....	159

Naget KHADDA	
Cette intempestive voix recluse.....	169
Yémilé GHEBALOU-HARAOU	
Masques et écriture : Le narrateur rêvé	191
Amina BEKKAT	
Amour, Folie et Écriture	199
Beïda CHIKHI	
Poème, amour et fantaisie. Genèse d'un bonheur retrouvé.....	211
Afifa BERERHI	
D'écriture en traces pour un accès à l'espace de l'art.....	223
François DESPLANQUES	
L'image du désert dans les dernières œuvres de Mohammed Dib...	241
Philippe GOUDEY	
L'écriture de la quête du désert dans <i>Le Maître de chasse</i> . « Sous le signe du double et du paradoxe ».....	269
Charles BONN	
La steppe, le désert, la neige : fonctions de l'absence.....	277
Djamal AMRANI	
Promenade autour d'un poème.....	303
Zineb ALI BENALI	
Les figures de l'intellectuel dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib : masques et postures discursives	307
Malika HADJ NACEUR	
« Délices visionnaires » : pour une symbolique rédemptrice	321
Paul SIBLOT	
Qui d'autre ?.....	345
Bibliographie : œuvres de Mohammed DIB.....	359

Présentation

L'œuvre littéraire de Mohammed Dib, commencée à la fin des années quarante est aujourd'hui la plus importante de la production algérienne en langue française. Elle est aussi celle qui manifeste un renouvellement constant en même temps qu'une grande unité.

Historiquement Dib appartient à une génération charnière : celle qui s'exprime au moment même où la colonisation, qui l'avait en quelque sorte façonnée, entre dans sa phase d'agonie. Moment où les algérienistes (écrivains français natifs de la terre algérienne) sont massivement à la traîne du symbolisme et du Parnasse tandis que s'amorce, avec l'École d'Alger, un certain dépassement critique qui renonce à la célébration de la geste coloniale. Moment, également, où tout écrivain algérien autochtone est investi du devoir de témoignage, engagé à travailler dans l'épaisseur du réel socio-politique pour la réhabilitation historique.

Dib, pour sa part, initie une « résistance » au sein des formes littéraires qu'il s'approprie, notamment le roman, forme d'emprunt naturalisée en territoire algérien depuis deux décennies. La façon dont il conjugue son travail d'écrivain (sans concession sur la recherche d'une écriture propre) et son travail d'intellectuel (qui met en question, sans dogmatisme d'aucune sorte, les oppressions d'où qu'elles viennent) le propulse dans une quête orphique en vue de découvrir derrière le miroitement illusoire du monde, les rouages

complexes de la société, les déterminations obscures des individus, la face cachée de l'univers. Recherche sans fin qui évolue — en rapport avec la sollicitation de l'Histoire « accélérée » de l'Algérie contemporaine — de l'épopée nationale au roman de la modernité, sans jamais sacrifier ni aux étroitesse des discours idéologiques ni à la gratuité du formalisme. Recherche qui se coule dans les configurations discursives de sujets induits par l'histoire conjoncturelle : horreurs de la guerre, désillusion de l'après-guerre, émigration, reconquête du sens sacré, définition identitaire, etc. Longue interrogation qui, par delà l'histoire particulière contée dans chaque roman, vise les enjeux de la création et subséquemment du sens : possibilité de l'amour, de la communication, de la mort... Interrogation conduite à travers un langage nécessairement décalé du réel, l'œuvre ne marchant pas à la constitution d'un ordre (qu'il soit ouvertement politique ou innocemment culturel) parce que, comme toute vraie littérature, elle ne marche pas à la finalité mais à la causalité.

Les récits dibiens dessinent obsessionnellement un parcours initiatique sans terme identifiable, à l'issue duquel aucune vérité n'est mise au jour, au cours duquel les héros sont assaillis par toutes sortes de questions dans un monde de lumière et d'obscurité, de conscience et d'instinct ; un monde inséparablement enfer et paradis. Tout se passe comme si la connaissance de soi et des autres exigeait un esprit continuellement en alerte, comme si toute réponse ne pouvait être que partielle, aléatoire et évolutive.

Dès *Un été africain*¹, un homme, venu d'ailleurs, erre « à l'écoute » de « la petite chose (...) qui lui révélerait, peut-être, un jour, son

1 Après la trilogie *Algérie* (composée de *La Grande maison*, 1952 ; *L'Incendie*, 1954 ; *Le Métier à tisser*, 1957, Le Seuil) qui consacre Dib, *Un été africain*, (Le Seuil, 1959) est considéré comme le roman de la première bifurcation de la trajectoire romanesque dibienne. En réalité s'y précise une manifestation énigmatique du sens déjà présente dans la très réaliste trilogie et qui va devenir de façon de plus en plus radicale la modalité propre du rapport au monde qu'établit l'univers dibien. À travers l'entrecroisement de plusieurs itinéraires de personnages plus ou moins atypiques, appartenant à différents milieux de la société enserrée dans les mailles de la guerre qui sert de toile de fond sans être au premier plan, infléchit l'ordre

secret » et dans *Ombre gardienne*² le poète « cherche à (se) rappeler, quoi ? ». Peut-être « l'innommable voix » et les messages sibyllins que les habitants de la vieille cité tentent de capter dans *Qui se souvient de la mer*³. Ce non-dit essaime en signes obscurs : graphismes à moitié effacés, hiéroglyphes, mains étoilées, talismans énigmatiques, palimpsestes, rébus, bribes de citations coraniques, bibliques, mystiques plus ou moins décontextualisées sont autant de motifs, pour ne citer que les plus récurrents, à travers lesquels se met en scène un sens insondable et toujours fuyant. Autant de configurations qui exhibent la traque d'un langage souverain, coalescent au monde en son opacité même, porteur d'une expérience de quête de soi avec, par intermittences le « sentiment de cingler vers une terre hospitalière, en direction d'un souvenir sans prix » (*Talisman*)⁴. Voyage nécessaire mais dont le havre est donné, dès le départ, comme à jamais hors d'atteinte. Et si tous les sens sont mobilisés à la poursuite du Sens, tous se découvrent impuissants à sentir, voir, entendre les signaux hiératiques émanant d'on ne sait où... et encore plus impuissants à les interpréter. Non seulement les sens (vue, ouïe) apparaissent rudimentaires, mais les messages sont, à la fois, palpables et insaisissables, invariablement soustraits à la vue, soumis à l'effacement comme le tracé sur le sable, indéfiniment brouillés ou régulièrement engloutis dans le silence comme l'écho est étouffé dans le désert. Sorte de permanence fragile, discontinue et pourtant toujours disponible ; ces messages n'ont pas de destinataires attirés mais seulement des interprétants toujours confrontés à la puissance déceptive du sens.

S'il fallait une justification aux nombreux colloques qui se collettent avec l'œuvre dibienne ce serait — indépendamment du plaisir toujours renouvelé de se promener dans une œuvre d'une exceptionnelle richesse, d'une rare élégance — le défi que lance aux analystes ce

initial des choses, esquissant pour chacun sa propre quête identitaire au dédain de tout communautarisme mais face à un commun défi.

2 Recueil de poésie, Gallimard, 1961.

3 Roman, Le Seuil, 1962.

4 Nouvelle du recueil éponyme, Le Seuil, 1966.

sens déceptif, indéfiniment prolongeable et dont l'auteur pourchasse la fuite en variations thématiques infinies. À chaque nouveau livre se met à jaillir du rapport subjectif entre l'auteur et son sujet un monde fantastique où l'écriture apparaît, en dernière instance, comme le sujet réel.

*L'Arbre à dire*⁵ réfléchit sur les voix de l'écriture, sur sa fonction testimoniale qui résiste mal à la duplicité du langage et qui, pour échapper à la falsification, se réfugie dans le secret, développe comme un mystérieux cryptage. Partant de ce seul ouvrage où l'auteur s'explique sur les intentions et les pulsions qui président à son écriture, Sabéha Benmansour retourne au lieu qui porte l'inscription du « devenir écrivain » (Tlemcen) pour surprendre le tracé qu'il dessine, les mouvements qui lui sont inhérents — espace de la transformation de la chaîne parlée en devenir, du cheminement méditatif d'où se dégage l'impression que les mots ressassent pour, insensiblement, opérer l'inclusion d'une différence inscrite au cœur même d'une ressemblance et dont la saisie reste toujours à poursuivre. Mourad Yelles retournant lui aussi au lieu de l'éveil premier, visite les voix originelles qui vont « musiquer » la langue de l'auteur, entrelaçant leurs partitions avec les échos d'autres harmoniques venus d'ailleurs. Peter Kirsch fait entendre les accents de Saint-Exupéry, le chevalier sans peur des temps modernes, habité par la fascination du grand désert, porteur d'un idéal héroï-humaniste dont *Le Petit Prince*, projette ses notes graves ou cristallines dans les rêves de Lyyli Belle, la petite infante née à la croisée des langues et des civilisations, héritière de l'enchantement cosmique dont elle fait sa demeure. Lyyli Belle qui ne saurait, comme le montre Denise Brahimi, s'accommoder de cet « horrible entre-monde » de deux civilisation étrangères l'une à l'autre pour se poster en plein cœur de l'une et de l'autre, du même mouvement. Refus de l'inconfortable entre-deux qui équivaut, pour Farida Boualit à une structuration du sujet qui ne s'élabore pas dans la schize, ni même dans la complémentarité d'héritages antithétiques mais dans une dynamique intégrative qui relève du pouvoir souve-

5 Albin Michel, 1998.

rain de l'imaginaire et de la littérature. Hervé Sanson et Zahra Siagh, chacun à sa manière, s'introduisent dans le réseau d'appels et d'échos que l'œuvre entretient avec la parole contestataire de Genêt. L'un pour percer le secret de la crypte, l'autre pour comparer les procédés de théâtralisation et leurs portées respectives. Pierrette Renard, pour sa part, capte les résonances d'Aurélia, de Nadja, de Leïla qui, associées, notamment dans *Habel*⁶, aux bribes de citations bibliques et coraniques secrètent une peinture intériorisée de l'homme moderne. Homme évoluant dans le désert des désillusions et des manques, dans les strates d'une mémoire obérée, assiégé par les voix recluses dont Naget Khadda tente de remonter le cours pour examiner le jeu d'éclairage et d'amplification que le texte italique apporte au texte romain. Poétique d'écrivain bilingue qui n'a pas deux instruments alternés mais un seul, à double détente. Et la voix qui parle et se parle active le non-lieu, si on en croit Yémilé Ghébalou-Haraoui qui recherche, par delà les intertextualités diverses et variées, le désir fondateur à l'origine de la diversité des écritures dont l'auteur joue et se joue. En fait, estime-t-elle, si le récit est chaque fois déporté vers un destin imprévisible, c'est qu'il émane du « haut mal » : la folie et son cortège de solitude, de souffrance, de mort. Car, on le sait, la folie a partie liée avec l'écriture. Amina Bekkat s'y arrête qui, par delà les images de la folie qu'offrent les pièces de Shakespeare ou le Don Quichotte, retrouve la nouaison amour-folie-écriture dans l'antique légende arabe de majnoune et Leïla, à un moment où le héros se définissait comme maître des mots et esclave de la passion amoureuse. Beïda Chikhi inscrit l'échappée vers le bonheur et la liberté moins dans la dissidence que la folie autorise que dans la réussite souveraine du poème. Elle exhume dans le texte dibien la rivière souterraine de la fantaisie qui apprivoise par la voie ludique, l'angoisse que le fantastique instaure en dévorant le réel. Par la fantaisie — au sens littéraire — s'étoile l'espace réparateur du rêve offert à la parole créatrice de l'enfant. Non sans avoir tracé, poursuit Afifa Bererhi, dans le lieu-temps de la mort (de la folie) celui de la sérénité et de la renaissance.

6 Roman, Le Seuil, 1977.

Car, affirme-t-elle, malgré la conscience de l'exil — comme état non comme accident — le deuil porte en lui sa consolation qui réside dans l'effacement du multiple et de la différence pour laisser apparaître l'unité fondamentale première sous forme d'idée/désir dans un univers pur réduit à ses éléments fondamentaux. L'allégorie du commencement réinvente la parole d'amour en un texte qui se coule dans des formes chorégraphiques et des partitions musicales imaginaires. Transcendance consignée dans la métaphore privilégiée du désert : « lieu de la négation de l'histoire » déclare dans *L'Arbre à dire* Dib qui poursuit : « les religions (qui y sont apparues) sont anistoriques ». Charles Bonn, François Desplanques et Philippe Goudey explorent à tour de rôle, cet espace infini et vide du désert qui est aussi thème ou image ou mythe... peut-être ! Dans la poétique de Dib, estime Desplanques, le désert, toile de fond d'abord, devient progressivement pièce maîtresse de l'imaginaire : tout à la fois espace géographique inséparable de l'homme qui l'affronte et le rêve, espace de contemplation, de méditation et de création, lieu mythique et mystique et... immense palimpseste. En analysant la structure et les voix narratives du *Désert sans détour*⁷, P. Goudet met en rapport la fragilité du dire avec la force spirituelle du silence qui spécifie le désert. Alors que pour Bonn l'étendue de sable, comme l'immensité des neiges nordiques, comme l'aridité des steppes du *Maître de chasse*⁸ — figurations de l'envers ou de l'absence — accueillent une réflexion sur le sens. Le silence désertique est tout à la fois dire de la fête (amoureuse) et de la stupeur ; tout à la fois dire de la perte (*Neiges de marbre*⁹) et dire de l'échange (*L'Infante maure*¹⁰). Dès lors, il ne s'agira peut-être pas de trouver le sens mais de formuler des questions pour que les liens ne soient jamais rompus, pour que les vestiges (atlals) ne soient jamais perdus. Le poète, accoucheur de rêves y veille. Revenant aux

7 Roman, Sindbad, 1992.

8 Deuxième volet du diptyque *Dieu en Barbarie*, Le Seuil, 1970 et *Le Maître de chasse*, Le Seuil, 1973.

9 Roman, éd. Sindbad, 1990.

10 Roman, éd. Sindbad, 1994.

conditions concrètes de la prise de parole littéraire Zineb Ali Benali s'attache à dessiner le portrait du personnage qui incarne la conscience questionnante, à saisir ses fonctions et son évolution dans l'œuvre. Ainsi voit-elle l'intellectuel militant des années cinquante, un marginal déjà, devenir un personnage de l'ombre, un bateleur en passant par la figure ambivalente du fou. Pourtant tous ces personnages désignent le manque et signalent les ruptures, tous opèrent, par la fiction, la mise en mémoire des crises de la société. C'est à la dernière crise que Malika Hadj Naceur s'intéresse lorsqu'elle étudie, dans quelques nouvelles de *La Nuit sauvage*, la production d'une symbolique de la Rédemption pour des êtres égarés, s'éclairant non pas à la lumière d'une quelconque analyse mais par la dynamique même du récit. En instaurant un jeu dialogique, l'organisation séquentielle dresse un théâtre où gestuelle, parole et rythme de l'action opèrent, par la séduction, un démantèlement des stratégies meurtrières par une démystification des déterminations troubles à l'origine de la déshumanisation.

L'originalité et la force (peut-être la pérennité) de cette œuvre tiennent, en grande partie, à la volonté constante de réconcilier « l'exilé » avec lui-même, avec sa dualité existentielle, historique, constitutive de son être au monde. À la duplicité « malheureuse » l'auteur de la trilogie algérienne et de la tétralogie nordique substitue le contentement salutaire de l'alternance, voire de la co-présence d'un double cours des choses unifié en lui. Dib convoque les coordonnées habituelles de la représentation identitaire pour l'épurer, en faire un simulacre dans lequel il fouille la langue et la culture pour exhumer un secrète parole enfouie, pour provoquer une remontée volcanique et apparemment incontrôlée d'une parole informée par une parole perdue. À la fois créateur et destructeur, sa liberté est illimitée. Mais la question que pose le livre est aussi celle de l'écrivain en général et de l'écriture, au-delà de la parole et du silence.

« Quoi d'autre ? » Paul Siblot se demande d'où vient le sentiment d'étrangeté que des lecteurs français éprouvent en découvrant l'œuvre de Mohammed Dib ? Est-ce écart entre références culturelles, singularité d'une écriture ou déviance dans l'usage de la langue ?

Naget KHADDA

李商隐

Mohammed Dib, frère de la lumière

Tahar BEKRI

L'écriture qui l'habite n'est jamais une réponse. Elle porte en elle sa traversée généreuse, tourmentée, lumineuse en dépit de l'obscurité régnante. Elle m'apprend que le questionnement est éveil, que le sommeil est accoucheur de rêves et d'utopies, que l'amour dans son apparente transparence veut dire aussi la plongée dans les profondeurs cachées des eaux vives, eaux faites de vies remuées, bouleversées, hypothéquées, conflictuelles, antagoniques, intenses, contradictoires, complexes. J'y apprend que le doute est salutaire parce que la liberté est à ce prix : mise en question permanente, au prix de lourds sacrifices, y compris l'oubli des siens, des dogmes, des idéologies, des diktats. La littérature exige ce lourd tribut, cet *Orsol*, cette dîme payée au plus cher de soi-même sur le sol, le sol quitté — mais le départ a-t-il vraiment eu lieu, les terrasses peuvent-elles venir au secours ?

Dans sa quête, la littérature — mais que cherche-t-elle au juste ? — court tant de risques, à commencer par les malentendus si graves qui font qu'un écrivain algérien doit écrire avant tout pour les siens — mais lesquels ? — du moins comme cela l'a revendiqué longtemps une certaine critique alourdie par des positions politiques et qui a tant empêché la lecture heureuse, notamment des dernières œuvres de ce

grand poète. Vous avez dit poète ? Comment ne pas remarquer la solitude de l'œuvre poétique de Dib ? À l'analyse répétitive de l'œuvre romanesque, sa poésie reste hélas, encore trop méconnue. Alors que la poésie traverse chaque page de sa prose. Comment ne pas lire l'œuvre sous cet angle, ne pas refuser les limites des genres ?

La modernité, encore elle, est cette quête inlassable, dans le texte lui-même, de ce qui fait qu'une œuvre soit considérée comme littéraire, affaire d'écriture d'abord, où il n'y a ni recette ni règle toutes prêtes, offertes à la paresse de l'habitude. Ce projet auquel l'œuvre de Dib est plus qu'attachée et dont elle fait son fondement, n'est pas un caprice du langage ou un exercice de style gratuit, mais la conviction que toute œuvre qui s'écrit est une nouvelle aventure de la création, œuvre de l'esprit innovateur, imaginatif. En cela, elle vaut tous les risques. Le projet de la modernité, disais-je, est peut-être, ce qui réussira à sauver bien des écritures dans notre région, quand la règle — au nom de quel principe littéraire ? — voulait traditionnellement que l'on écrivît dans l'urgence, que l'on fût un témoin, que la littérature devînt écho du cri. Cette étape de la littérature au Maghreb, que l'on peut élargir aux littératures du Sud ex-colonisé et post-colonial, était, probablement, nécessaire et compréhensible, historiquement parlant, je veux dire. Mais aujourd'hui cela semblerait bien anachronique et réduirait bien des auteurs à être des haut-parleurs. Et c'est le mérite de l'œuvre de Dib et non des moindres, que de rappeler — dans sa grande humilité — que l'écriture est l'exigence même, qu'elle est quête de la lumière, si fuyante dans un monde où la cécité est menaçante. Parce que les questions essentielles restent celles de la vie, l'amour, la mort et qu'elles habitent l'Œuvre, le lecteur de Dib est un voyageur du Sud au Nord, de l'Est à l'Ouest, dans des espaces nouveaux, dans des lieux de découverte de l'Autre et de soi-même, remontant les temps les plus reculés afin de les greffer aux souvenirs personnels, regardant courageusement son propre parcours, sa propre errance, condition de toute vie où l'émerveillement n'exclut point le regard fixement porté sur les sables mouvants. Ce lecteur-voyageur accompagne l'écrivain dans la découverte périlleuse de soi, dans la

vertigineuse et mystérieuse âme humaine, dans l'infini art de se tromper, de se mentir et de se révéler à soi-même, mille fois perdu, mille fois retrouvé, ce voyageur n'a pas le droit donc d'être étourdi car chaque mot ou chaque ponctuation sont comme les antennes pour se guider dans l'univers de la parole, dans la turbulence des sens et la confusion des sentiments. Pour une écriture à voix multiples, lecture à voix multiples. L'écoute pieuse est sœur du silence. Tant pis pour ceux que la vitesse a détournés d'aller à l'essentiel. La sagesse de l'écriture exige la sagesse de la lecture. Personne n'est à l'abri. La liberté est encore à ce prix.

Parce qu'elle est parole portée par l'éthique dans l'écriture, celle de la dignité humaine, l'œuvre de Dib porte sa rigueur comme une brassée de lumières fraternelles, pour apaiser la douleur, déjouer le sort, dénoncer la tragédie de l'Homme, homme fait loup pour l'homme. La tragédie humaine ne fait pas oublier l'Histoire dans laquelle l'œuvre s'inscrit pleinement : guerre, violence, haine, déchirement, exil. La souffrance collective — n'en déplaise aux directeurs de conscience — ne peut se faire aux dépens de la souffrance individuelle, intérieure : amour impossible, limite du langage, une musique magnifique ne sauve pas nécessairement de la mort. De quelle logique imbécile faut-il mesurer la douleur ? Aussi, cette dernière amène-t-elle, me semble-t-il, une dimension psychologique importante des personnages, quasi-absente dans la plupart des romans du Maghreb. Peut-être me tromperais-je mais il me semble que Dib installe l'individu dans une vie active, contrariant bien souvent les souhaits collectifs, les discours réducteurs, les volontés étouffant l'individu justement. L'œuvre dans son endurance se libère, comme elle devient libératrice à son tour. C'est une grande épopée, une fresque, où l'ébauche se trouve bien souvent dans les livres de poésie, où l'œuvre a parfois plusieurs fenêtres, avec plusieurs volets, œuvre écrite, peinte comme un triptyque déployé, fermé, ouvert de nouveau dans un mouvement où nous retrouvons continuellement les personnages perdus et retrouvés, eux-mêmes et autres, autonomes et unis par des destins qui se croisent et se séparent, peuple d'une œuvre meurtrie

par l'ombre de la désillusion, peuple relevé fièrement de sa *Nuit sauvage* par *Le Cœur insulaire*, le cœur solaire, dirais-je.

Poèmes à Mohammed DIB

I

Et le silence comme un bouleau
Dans la tourmente
Il dit à la mer
Des paroles volées à la houle

II

L'oubli déferle ses feux
Sur les vaisseaux d'ombre
Brûlent les vagues
Sous la cendre la braise

III

Couverte la nuit
D'îles sublimes
Les boussoles sans relâche
Ne suffisent au rêve qui échoue

IV

Cette lumière comme dîme
Pour lever l'ancre
Et le souvenir dévore la rime
Il séduit l'étoile polaire

Extrait de *Marcher sur l'oubli*, Ed. L'Harmattan, 2000

Voix/voies de l'écriture dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*

Sabéha BENMANSOUR
Université de Tlemcen, Algérie

Pour introduire ce recueil où s'entremêlent des photos de Tlemcen, sa ville natale, prises en 1946 par Mohamed Dib, et celles plus récentes d'un jeune photographe d'art Philippe Bordas datant de 1993 ; le tout sous-tendu par des textes de l'écrivain qui *a priori* semblent en être l'illustration, Jean-Loup Pivin a ces quelques mots pour désigner une œuvre qui intervient de façon quelque peu particulière dans la création globale de Dib :

L'image de la photographie a la force de ce simple geste déclencheur d'un univers qui se *bâtit* parallèlement par l'écrit. Comme si l'impulsion d'écrire ressemblait à ce dé clic : capter et garder une image qui passe dans la rue ou dans l'esprit. Reste alors à développer la pellicule et agrandir la photo ; reste la plume à courir sur la page jusqu'à devenir le temps lui même. Un écrit doux comme une caresse sur l'objet même de son histoire d'images¹.

¹ Jean Louis Pivin, préface à *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, « L'image du temps », Ed Revue Noire, Paris, Octobre 1994.

Comme en écho à ces propos, Dib affirme : « L'écriture est une forme de saisie du monde². » Ajoutant, par ailleurs, pour appuyer la relation qui aura à s'installer entre ce même monde et le sujet qui tente de le « saisir »,

Au commencement est le paysage — s'entend comme cadre où l'être vient à la vie, puis à la conscience. À la fin aussi. Et de même, dans l'entre deux. Avant que la conscience n'ouvre les yeux sur le paysage, déjà sa relation avec lui est établie. Elle a déjà fait maintes découvertes et s'en est nourrie. Les yeux grands ouverts ensuite, elle continuera. Secret travail d'identification et d'assimilation où conscience et paysage se renvoient leurs images, où, s'élaborant, la relation ne cesse de se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans, pour devenir objet de l'imaginaire, substrat de la référence, orée de la nostalgie. (p. 43)

À la faveur du double déclic offert par la photo prise dans un passé lointain et dont il ne reste souvent guère que des traces, comme celui réactualisé par le regard neuf de Philippe Bordas, ne serions nous pas tentés de nous laisser aller au même mouvement auquel a l'air de s'abandonner avec délice Dib, à travers des textes plus suggestifs que descriptifs de ce qu'il nomme lui même : « le lieu premier de mes écritures ». Car profondément à l'écoute de la mémoire, et usant pouvoir quasi magique de la plume, les mots fusent et se succèdent, nous plongeant dans une dimension infiniment saisissable de l'espace et du temps.

Il semble bien alors que tenter de séparer, dans cet ordre des choses, les textes désignant nommément des espaces précis, quand bien même disparus de ceux qui, s'adonnant à une réflexion plus théorique sur les voies et les impasses de l'écriture, les accompagnent, relèverait pratiquement de l'hérésie, tant il est vrai que le mouvement où nous entraînent les uns intervient en écho à celui initié par les autres.

2 *Tlencen ou les lieux de l'écriture*, Mohamed Dib et Philippe Bordas, éd. Revue Noire, Paris, oct. 1994, p. 53.

Il nous paraît à cet effet, *a priori*, que *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* serait plutôt une sorte d'invitation où l'harmonie qui s'installe entre l'ensemble des textes ainsi superposés répondrait à une aventure intellectuelle inédite où le passé, livré par un présent que réactualisent et la photo et le texte, n'apparaît que dans un flot infiniment extensible de « mise en suspens », « d'arrêt sur l'image » transformant ainsi l'objet ou la configuration profane en support d'un affect hors du commun. C'est ce qui nous amène d'ores et déjà à affirmer que l'œuvre, en tant qu'ensemble ordonné, disparaît alors pour se fondre dans une perte de la mesure du temps et de l'espace, à l'instar de cette image que Valéry évoque lorsque nommant l'acte poétique il dit : « cette flèche ailée, qui vibre, vole, et qui ne vole pas ». Car dans les nombreuses fluctuations où s'offre à nous ce recueil, toute l'horizontalité plate s'efface. Et à l'instar de la photo et de l'écrit entrelacés, le temps ne coule plus, il jaillit. Il jaillit comme une source, lieu à la fois de la naissance, mais lieu aussi où s'additionnant, les expériences multiples amplifient l'espace où elles ont capacité de se déployer. Lieu du récit... Lieu où, par touches successives, l'écrivain, dans une sorte de visite téléguidée, nous livre les lieux et voix de l'écriture, comme dans le même élan il nous fait participer à une réflexion où il nous dit comment ces lieux dessinent les voies de cette même écriture, l'espace que celle-ci est à même d'ouvrir, espace rendu possible par la transformation de la chaîne parlée en devenir-espace. Dans les strates ainsi déployées, il nous aide à nous confondre avec la prolifération des signes et aussi des simulacres qui, plaçant le langage au centre de tout le champ de la connaissance, fait de l'Homme l'objet d'une recherche permanente, dans la mesure où celui-ci use lui-même de ce langage qu'il produit/qui le produit.

L'espace étant ce qui renvoie au lieu, et par là au problème fondamental de notre localisation dans l'univers, celui généré par tous les textes qui s'entrelacent dans ce recueil, nous amène, ce faisant, à nous interroger sur sa nature, sur ce qui le constitue et l'anime. Quelques questions essentielles s'imposent dès lors : de quelle manière le sujet énonciateur s'y déplace-t-il ? Comment le glissement qui s'opère de

l'image-photo à l'image-mot nous conduit-il à nous interroger sur les rencontres qu'il est susceptible d'y faire ? Et quels impacts surtout seraient à même d'avoir ces rencontres sur son cheminement ? Inévitablement, de cette manière, nous aurons à comprendre que le scripteur-lecteur aura à soulever, simultanément, la question de *l'après*. Car saisie de l'instant, et de ce fait toujours marquée par l'éphémérité de ce qu'elle est par essence, l'écriture, au bout des chemins qu'elle trace génère l'impasse comme la nécessité, pour continuer le cycle de la vie, de la dépasser. Le désespoir qui envahit alors le sujet écrivant devant « l'œuvre achevée » ne serait-il pas le point de départ, en même temps que la motivation, qui reconduit de nouveau ce même sujet à l'énonciation ? Mais aussi, dans un mouvement indissociable du précédent, ne nous dirait-il pas aussi la contrainte dans laquelle il se trouve de construire, sans cesse, dans une forme d'avancée que dicte le cycle même de la vie, une nouvelle vision du monde ?

Citant, dans la conclusion à son recueil, un extrait de *Qui se souvient de la mer*, Dib affirme :

Il me faut étudier de près les structures de la ville du sous-sol, sans quoi je ne pourrais m'adapter comme il serait souhaitable, aux nouvelles conditions de vie où me voici placé. (p. 125)

Néanmoins, un peu avant il expliquait :

La procédure de création garde toujours ce quelque chose d'irréductible comme un orgueil, ou un mal caché. Cette chose qui ne change pas, qui résiste tel le noyau du fruit quand, dans le même temps, la chair se défait, une chose dont nous ne savons pas si elle est en nous ou quelque part ailleurs. (p. 99)

Oui, sommes nous tentés de répondre à l'interrogation de l'auteur, dès lors que nous avons à convenir de la particularité dans laquelle intervient ce petit fascicule textes-photos au sein de la globalité d'une œuvre où Dib s'est plu à tester différentes narratiques, différents

modes de représentation et où surtout s'entrelacent, différents modes d'être-au-monde.

En effet, communément parlant, Dib nous fait faire un « tour » de sa ville natale, Tlemccen. En fait il s'agit d'un tour qui, par le pouvoir de la remémoration d'une parole et de sa réactualisation par des mots évocateurs, produit un effet de spirale qui, se transformant en véritable tourbillon, nous aspire,

vous même ne comprenez plus ce qui vous arrive : grisé, vous voici à votre tour pris d'étourdissement. (...) et entre temps qu'êtes vous devenu ? Une poussière d'étoile dans une nébuleuse ? (p. 114)

part d'un centre, s'en éloigne, pour mieux y revenir ensuite : mouvement centripète et centrifuge dont les déclics successifs du texte-photos réunis, qu'accompagnent multiples évocations de titres précédents (*Au café, Qui se souvient de la mer*), font de *Tlemccen ou les lieux de l'écriture* un véritable plongeon dans les abîmes de la mémoire, mémoire d'un homme, mémoire d'un peuple, mémoire d'une œuvre. Telle une mise en abyme de l'ensemble de l'œuvre, ce texte pourrait être vu comme une sorte de lieu de concentration de tout l'imaginaire dans lequel elle a eu et elle a encore capacité à se déployer : corps où si la mémoire est certes le lieu de l'absence, elle n'en demeure pas moins le lieu où la présence s'annonce dans sa trace. Car l'imaginaire est cet espace, ce lieu, affirme Dib, « où le paysage, identique dans sa pérennité, s'érige en témoin des origines. » (p. 43)

Ainsi des échos familiers ont le privilège de renaître indéfiniment d'eux mêmes, de leur source, et s'amplifiant comme ces photos de 1946 et de 1993 qui se regardent parler, conduisent l'ouïe intérieure dans des galeries chaque fois nouvelles et plus secrètes, laissant, selon les dires de l'écrivain, l'âme en suspens, comblée et par sa présence, déjà inassouvie. Parlant de Ain Wazzouta (La source de l'oie), Dib confiera : « À moi, elle me parle » (p. 113) Et plus loin : « Et je vois. Oui, je vois les étalages... » (p. 113)

S'agissant plus d'un choc poétique que d'un transport mystique même s'il s'y apparente étrangement, le mouvement ainsi déclenché fait que tout le long du recueil les mots se répètent plus qu'ils ne s'enchaînent ; la source où ils trouvent à s'exprimer se redisant, inlassablement, dans des combinaisons chaque fois nouvelles. C'est pourquoi la sensation prévaut que ce sont justement ces mêmes mots qui, insensiblement, font évoluer l'ensemble des évocations, vers l'inclusion d'une différence, inscrite au cœur même de la ressemblance. Différence qui n'est pas de l'ordre du Sens, mais des sens et qui serait la reconnaissance non raisonnée d'une forme d'altérité :

plus au long de mes pérégrinations, il m'arriverait de rencontrer l'Autre, et plus je me trouverais faire face à ce que je suis, un inconnu, semblable à l'autre et différent. Et qu'au bout de la route sans bout, ce serait mon identité qui en viendrait à m'être révélée en tant qu'altérité.
(p. 69)

Dib construit ainsi une sorte d'instant complexe et noue sur cet instant des simultanités nombreuses, détruisant par là même la continuité du temps. À la recherche d'un signifiant caché (que ne font que saisir fugitivement photos et mots les prolongeant), il se déplace sur cette « vraie page blanche », dit-il, en parlant de notre désert, le Sahara, pour y traquer les signes du monde, de son monde. Et Dib narrateur disant Je, se fond dans ce désert par le pouvoir d'une mémoire qui l'habite et qu'il habite : « Si loin que nous nous éloignons l'un de l'autre, nous ne nous quittons pas, c'est ma seule certitude dans cette vie. » (p. 44) Ou encore : « Nous sommes les habitants d'un lieu comme à part au moins égal d'une mémoire. Un lieu n'est que de mémoire, en fait » (p. 83), dans une sorte de Nous fondateur de cette mémoire.

Cette mémoire nous invite à l'accompagner dans sa « visite », la laissant invariablement se dérouler et s'enrouler à partir et autour d'un centre qui lui aussi se déplace, attirant chaque fois plus vers le cœur de ce qui le produit :

De nouveau nous nous trouvons comme dans un champ magnétique dont l'action s'étendrait aussi loin que ces parages s'étendent pour leur compte et dont les centres épars seraient partout et tout à la fois. (p. 117)

Tantôt se mêlant à la foule, tantôt goûtant au plaisir de se retrouver seul face à lui-même à l'écoute des voix qui parlent dans le silence palpitant de la vie, Dib aime volontiers se replonger dans ces lieux, dans « la paix qu'y entretenaient des milliers de voix *audibles* et *inaudibles* » (p. 105) se confondant ainsi avec cette impulsion secrète à être la vie, à être le lieu lui-même, à être la voix qui mène aux voies d'une écriture, aux espaces de liberté qu'elle dessine :

L'écrivain ne serait-il qu'une entité ayant pour fonction de produire du texte ? Non, certes. On vient à l'écriture avec le désir, inconscient, de créer un *espace de Liberté* dans l'espace imposé à tous des contraintes. On y vient aussi, et toujours, avec ses propres références. (p. 61)

LE PATIO

C'est d'abord le patio, « le lieu premier de mes écritures », nous dit l'auteur. Le situant au sein d'une revendication identitaire clairement exprimée (Nous, Algériens...), Dib commence par nous livrer la traduction littérale du mot : « le centre de la maison », tout en affirmant la nécessité de nous en suggérer d'abord l'esprit : le centre certes, mais conformément à la symbolique précédemment évoquée, un centre rassembleur, un véritable théâtre où se déploient les scènes d'une vie commune, et qui porte le signe, tant de par son architecture que par la vie qui y palpète, d'une collectivité, d'une société profondément traditionnelle.

C'est donc l'espace où s'anime la vie et où, à la fois acteur et scribe, Dib, « assis à sa meïda, et dans la posture du scribe », fait ses débuts dans l'écriture, excitant la curiosité de femmes qui, d'abord inquiètes de le voir violer par sa présence dans le patio des heures d'intimité exclusivement féminines, assimilent, coquines, sa pratique

à celles de la sorcellerie : « Tu devrais nous composer des amulettes que nous porterions contre le mauvais œil, et nous te donnerions alors du sidi. » (p. 49)

Avaient-elles totalement tort ? Les mots jaillissant sous la plume de l'écrivain, vont dérouler dès lors, mais dans une approche secrète, la légende d'un imaginaire collectif, les éléments constitutifs d'un quotidien, les fondements d'une vie et les lieux où elle a capacité de se déployer et de se retrouver. L'ouïe se substitue à la vue, et nous promenant dans une Mémoire jusque là restée peut-être trop longtemps silencieuse, contribue à nous faire « saisir » des univers soudain étranges quand bien même jusque là familiers.

LES TROIS FRÈRES

Ainsi en va-t-il de « cette sorte de pyramide rocheuse, fichée en plein champ et qui menace le ciel d'un éternel doigt brandi. » (p. 55) Les Trois Frères — ainsi les nomme Dib — c'est en quelque sorte la représentation légendaire d'une parole figée en même temps qu'un défi à l'Histoire :

Mythiques et derniers voyageurs cloués par la malédiction qui frappe ceux que l'heure a devancés (...) Témoins non pas sourds peut-être, mais *muets d'une vie qui survit* dans le seul cisaillement des cigales. (p. 56)

Lieu de promenade dans la route qui mène au delà de la tour de Mansourah, ces trois rochers réunis épousent l'étrangeté même d'une ville, Tlemcen qui, telle une femme traditionnelle, drapée dans ses voiles blancs s'offre et se refuse pudiquement, invitation à aller sans cesse plus loin au cœur de ce qui la fait palpiter et qu'elle garde secrètement au fond d'elle même :

De grands voiles de vapeur enveloppent alors celle-ci comme pour modérer la force pressante, pour ne pas dire oppressante, du paysage et en faire sourdre un infini de nostalgie. (p. 55)

Infini de nostalgie que Dib, partant du cœur de la vie, saisira, dans l'évocation chaque fois renouvelée dans des combinatoires différentes des lieux de son enfance : la rue, par exemple, (Bab el hdid, Bab el djjad), participe elle aussi de cet imaginaire collectif. Car elle aussi source de vie, elle développe en l'élargissant l'espace sacré parce que rassembleur du patio. La rue, aussi, est le théâtre où la vie de l'intérieur se prolonge dans un extérieur qui, loin, de l'éparpiller, ne fait qu'en développer les composantes. Elle jaillit, encore toute présente, par l'entrecroisement avec la photo de ces jeunes enfants en djellabas, alors en grosse laine tissée dans des ateliers de la ville. Elle jaillit par l'évocation attendrie de l'auteur de tous les jeux très caractéristiques qui l'unissaient aux autres enfants. Autant de retours successifs qui n'excluent pas aussi l'école, l'école française à cette époque là, précisément déjà une percée dans le monde de l'Autre mais que Dib insère dans son monde à lui. Ainsi dira-t-il :

Si, au commencement, me travaillait un désir de voyage, voire d'aventureuses équipées, l'intention ni la perception n'en étaient claires chez moi. Je me trouvais dans la situation d'un enfant qui apprend à déchiffrer la musique, c'est à dire une langue différente. Sans plus. Et si le français était cette musique, j'y voyais en même temps l'instrument sur lequel il devait être possible de la jouer. (p. 79)

Signes constitutifs d'une vie dont l'auteur, avant de nommer particulièrement les lieux où elle se développe, ne manque pas d'abord d'en évoquer le mode d'être dans des textes comme *Le pain* ou encore *Le four banal*.

LE PAIN — LE FOUR BANAL

« Nous vivons, nous dit Dib, dans l'intimité du pain ». Mais aussi, ajoute-t-il, après en avoir décrit le cérémonial de la préparation :

Au lieu d'intimité que nous avons avec le pain, comme je l'ai dit, s'en rajoutait un autre : celui du respect dont nous l'entourions. Un signe matériel du sacré, tel il se présentait à nos yeux. Est-ce parce que nous le faisons nous mêmes et que cet acte s'apparente à une prière ? (p. 75)

Le pain est associé à la mère qui le fait, et la mère devient par là-même le pain, source de vie. Le rituel du pain se prolonge alors là où il doit finir de s'accomplir. Brillante est encore la flamme du four, encore vivaces les sensations de l'enfant d'alors, vivaces comme un moment présent où l'éclat des couleurs allant du rouge incandescent au noir charbon nous font pénétrer l'univers profond où finira de s'accomplir le rituel. Dans l'espace intermédiaire entre l'âtre et le lieu où le pain atterrit tout chaud, apparaît la figure semi-légitime, semi-réelle du fournier, suscitant tout à la fois attrait et rejet, car à mi chemin entre des profondeurs impénétrables et l'extase qui peut en résulter lorsque le produit en sort. Nous voilà alors, toujours par la magie du verbe, portés vers

une cave profonde, sombre, doublée d'une seconde cave plus profonde, plus sombre encore et dont on se demande, lorsqu'un certain portillon s'ouvre, si elle ne donne pas sur l'enfer, tant d'ardentes lueurs s'en échappent. (p. 77)

Mais cette « cave » prolonge aussi à sa manière l'intimité profonde du pain. C'est le motif renouvelé du rituel, de l'expression de la source. Ce pain, fabriqué dans l'intimité profonde du foyer, porte en outre la marque identificatrice de chaque famille, une espèce de sceau propre à chacun, apposé au moyen d'un tampon en bois gravé. Ce pain, dont l'auteur dira, pour finir :

Le moindre quignon trouvé par terre, nous le ramassions et le mettions, après l'avoir honoré d'un baiser, à l'abri de toute profanation. (p. 75)

LES LIEUX DISPARUS : LE MEDRESS, LA MAISON DU DKHIR, BAB SIDI BOUMEDIENE

Les échos se multiplient, s'amplifient, à l'intérieur comme au delà des remparts qui fixaient les limites de la ville, remparts qui, eux aussi, ne sont plus que la vie que leur redonne la plume au delà de la destruction que leur ont fait subir les hommes. Partant du cœur de la ville (le patio) pour aller dans un mouvement à la fois progressif et rotatif, Dib à la recherche d'un signifiant caché semble partir d'une tentative de description d'une surface où il effleure délicatement la vie pour mieux répondre à l'appel qui est le sien d'aller la rejoindre au cœur de la sphère qui la fonde et où il peut retrouver « une certaine manière d'être de la ville ». Toujours citant un passage de *Qui se souvient de la mer*, il dit à ce propos :

A première vue, ces structures ne sont que la réplique de la ville d'en haut, leur image renversée en quelque sorte et cachée dans les stratifications inférieures. (p. 125)

Ainsi, à titre d'exemple, ayant dépassé les lieux où, mêlé à la liesse d'une foule intense où il revit des moments de bonheur, il propose ainsi dans le texte intitulé *Abou Madyan* de revenir sur

les lieux rendus à eux mêmes, à leur délaissement veillé par la paix des jardins de l'éternité proches, et à leur silence hanté, vibrant des seules voix de l'air. (p. 117)

Il n'en demeure pas moins que, si parlant des lieux disparus comme le Medress ou Bab Sidi Boumediene, tels qu'ils étaient, il constate avec amertume que :

Tandis que les baraquements partaient en fumée, des usages étaient immolés et, avec eux, les traditions, l'esprit qui les avaient fondés.
(p. 96)

lieux de la trace, ils restent, par le pouvoir du texte et de la photo réunis, intensément présents : présents dans l'évocation tout à fait délicieuse de cette petite grand mère que l'enfant suit avec attention dans les labyrinthiques méandres d'un marché exclusivement, en période de colonisation, réservé aux Algériens.

Présents aussi par le particularisme de la disposition de ses baraquements, son style et son allure, par ses couleurs et ses odeurs spécifiques. Et s'ils revivent de nouveau dans ces textes évocateurs, ils ne manquent pas de ressurgir par intermittences dans d'autres textes. Et Dib de citer, *Au café, Le Métier à Tisser, Qui se souvient de la mer*, nous promenant ainsi dans la mémoire d'un lieu comme dans celle d'une œuvre.

C'est ainsi que, brisant toujours les cadres vitaux de la durée, ses pas le conduisent, dans une sorte d'exploration sans cesse plus profonde vers la Rue Khaldoun, dans « une venelle », qui se détache de la même rue, pour nous faire pénétrer ce qu'il nomme « La maison du « dikhr », là où se réunissait la confrérie des Derkaouas.

Il nous raconte comment, enfant, il en fit fortuitement la découverte et participa ainsi, sans jamais en avoir nourri la moindre intention ou y avoir été expressément initié, à un véritable élan de ferveur mystique : « j'entrai mais j'eus du coup la sensation de tomber de l'autre côté du monde » (p. 91). Peut être, ajoute-t-il, « frôlons nous ainsi constamment des univers étrangers sans que nous nous en doutions » (p. 91). Se joignant imperceptiblement à la masse et dans la même rythmique où se balancent les adeptes de la zaouïa, il n'a de cesse que de les imiter et, dans un mouvement d'avant en arrière, il récite moins avec sa voix qu'avec son haleine : Allah hou, Allah hou.

Est-ce l'attrait du thé accompagné de délicieuses crêpes (mechehad) que l'on servait après le rituel de la prière qui le fit revenir sur les lieux de la zaouïa ? Dib ne saurait raisonnablement répondre à cette

question. Il revit néanmoins dans la simultanéité magique d'un temps qui s'élargit à l'infini, ce moment où l'individu mis en situation de fusion de l'être et de l'absolu, s'interroge sur les possibilités du mot à faire surgir de l'ombre un mode d'être sinon disparu, du moins quelque part spolié ou transformé. Dans une autre œuvre *L'Arbre à dire*, Dib aura à reprendre sous une autre forme cette réflexion. Nous y reviendrons plus tard. Pour l'instant, nommant tous ces adeptes « mes frères derkaoua », il s'interroge :

Mes frères derkaoua continuent-ils à se rencontrer comme ils le faisaient, et dans ce lumineux patio ? (p. 92)

De nouveau l'image du patio, de la source revient, mais s'élargissant, elle trouve son accomplissement dans une sorte de ferveur proche du délire, délire même de l'écriture, rendu possible par ce mouvement de l'avant à l'arrière :

recul du scripteur par rapport au monde et recul du même par rapport à l'écriture. L'œuvre, semble-t-il, se constitue dans ce creux. (p. 53)

Et c'est la Rue Khaldoun qui nous sert un peu de relais pour passer les portes de la ville pour nous retrouver dans un lieu

qui avait l'air d'un manteau de guenilles qui eût couvert un hectare de terre. Ce n'était pas un foyer, une convergence de misères cependant. (p. 93).

C'est plutôt le prolongement d'une vie qu'une ville à elle seule ne peut contenir : prolongement dans le marché aux puces de Bab Sidi Boumediène, prolongement dans des activités et des personnes venues d'ailleurs (les diseuses de bonne aventure, les tirailleurs de la caserne Gourmalah, mais prolongement en même temps que ressourcement dans la parole des conteurs des places publiques, des mimes et des bateleurs. Dib constate :

Plus tard, au fil de mes lectures, je constatai que maints récits entendus à la porte Boumediene faisaient partie des *Mille et une Nuits*. Comment ces illettrés, qu'ils étaient pour sûr, en avaient-ils eu connaissance ? Mais comment la tradition vécue et la tradition orale mélangent-elles leurs eaux ? Où cela se passe-t-il ? Qu'est-ce qui traverse les siècles et reste ? Qu'est-ce qui traverse les siècles et ne reste pas ? (p. 97)

Car si la convocation d'une Mémoire quelconque peut s'associer à un constat, celui de l'effondrement de tout ce qui a pu la traverser, nous serions plutôt tentés de dire que ce qui préoccupe essentiellement Dib dans son aventure intellectuelle, c'est d'en interroger l'esprit qui l'a fondée pour tenter de l'approcher, voire de le préserver. L'acte d'écriture s'impose comme une nécessité, lequel acte de « mise en suspens », interviendrait en rupture à une confiscation de la parole, à une violation de tout ce qui pourrait la figer. Car force est pour Dib de constater à propos des conteurs par exemple :

Ils furent chassés de là, et interdits de contes, alors qu'étaient abattus les baraquements du voisinage et, un peu plus loin, le Medress. L'interdiction perdue : gens de la parole, ils pouvaient naguère délivrer des messages subversifs, et ils auraient risqué de continuer aujourd'hui (p. 97)

LES JARDINS DE L'ÉTERNITÉ

Risquons un euphémisme pour dire que c'est là que repose toute une grande part de cette mémoire. Le nom qu'accorde Dib au cimetière est tout à fait révélateur de cette vie qui se continue au-delà des remparts de la ville, et la description qu'il en fait en est assurément magnifique : vrais jardins bucoliques, virgiliens où, enfant, Dib courait dans

l'immense champ hérissé de stèles, mais envahi aussi de fleurs, d'herbes folles, d'arbres, même d'arbres fruitiers, et toujours de ces beaux cyprès, pleins de dignité qui silencieusement veillaient. (p. 104)

Ce que nous retiendrons néanmoins essentiellement de cette « visite », c'est le besoin que l'écrivain adulte éprouve d'y retrouver ce que nous évoquions déjà un peu plus haut, à savoir « ces voix audibles et inaudibles », aidant ainsi cette rencontre entre la ville d'en haut et la ville d'en bas à se faire. Motif vie-mort, sans cesse renouvelé dans l'apprentissage de la vie à venir.

LA SOURCE DE L'OIE

À partir de là tous les sens s'entremêlent pour pénétrer l'essence même de la vie. Un souvenir dans toute son amplitude se dresse. Il ne s'agit plus seulement de la ville dans la délimitation géographique urbaine qui lui est attribuée par les remparts mêmes qui l'assignent, mais de la Ville : Tlemccen,

Tlemccen est un pays de sources, son nom même l'annonce d'entrée de jeu : issu du berbère *filmas*, au pluriel *filminsân*, il veut dire *sources* (p. 109)

Source elle-même, ou... œil, qui aurait capacité de voir comme de refléter l'Autre, tout dépend de la traduction que l'on choisit de donner à *Aïin*, tout est dans l'ambivalence avec laquelle Dib renoue lorsque, évoquant Aïn Wazzouta (La source de l'oie ou l'œil de l'oie), il voit, écoute et fait parler un souvenir redevenu étrangement un moment présent : celui du possible rassemblement de tous, au delà des divergences du quotidien, lieu de tous les pardons, au milieu de jouissances particulières, deux fois l'an : L'Aid Es Seghir (annonçant la fin du Ramadhan) et L'Aid El Kebir, (fête du sacrifice).

Ce qui s'y passe, n'est pas exactement un rituel, mais la célébration allègre, spontanée, reconnaissante d'une délivrance. (p. 114)

L'auteur nous implique dans l'émotion particulière que soulèvent tous ces moments où défilent toutes les confréries réunies, Aissawa, Gnawa, Hamdaoua. Le *Je* qui observe devient *Nous* car

Bien d'autres cortèges suivent, avec leurs chants, leurs danses extatiques ouvrant les portes d'un délire sacré, et *ce délire vous gagne, vous appelle*. (p. 114)

ABOU MEDYAN

Abou Medyan finit alors de couvrir de son imposante stature architecturale et spirituelle le film ainsi déroulé des souvenirs. Abou Medyan, encore nommé Al Ghouts, l'Admirable Recours, et qui a été fait saint patron de la ville, a sa demeure dans des lieux qui surplombent Tlemcen. Soufi et poète sévillan, un voyage l'avait conduit depuis sa lointaine Andalousie, jusqu'à ces lieux où il mourût en l'année de l'Hégire 554 (1198). Il est difficile de rester insensible à l'indication clairement exprimée par Dib :

Nous quitterons donc ces champs peuplés, dans la vacuité de l'heure, de présences solaires, et irons *vers le pôle qu'indique de son index levé le minaret de sa mosquée*. (p. 119)

Si nous n'avions à retenir de la double indication que serait celle du pôle et de l'index levé que la référence qui les relie assez explicitement au contexte purement religieux, nous pourrions certes longuement dissenter, si tel était notre propos, sur l'explication à leur donner dans cet ordre des choses. Car, nous indiquerons, à titre de simple information, que l'index levé figure le geste de la chahada,

serment à Dieu et son « pôle »³, est dans la hiérarchie soufie le plus haut grade spirituel. Ce qui aurait probablement comme effet d'orienter notre explication dans une forme d'interprétation telle qu'elle aurait à nous détourner de l'essentiel de notre propos : l'œuvre de Dib — écrivain algérien indéniablement parcouru par une culture — et peut être, avant tout, écrivain contemporain, soucieux de placer toutes ses interrogations au sein d'une contemporanéité qu'il traverse et qui le traverse de ses exigences. Il l'affirme d'ailleurs lui même :

L'œuvre (...) se constitue dans cette distance. On le vérifie mieux si pour écrire, on adopte un idiome autre que le sien. Mais cela ne change rien à l'affaire, qui est de combler l'intolérable faille. L'espoir et le désespoir d'y arriver sont la chance de l'écrivain. (p. 53)

Mais ces éléments n'ont d'intérêt pour nous que parce qu'ils nous ramènent au phénomène de spirale qui nous paraît conduire tout le recueil, au mouvement où en se déployant cette spirale contribue à nous faire revivre en nous invitant à revenir sur ce qui la produit, l'écriture dibienne, dans l'éternel recommencement d'elle même, des mots qui la portent, des modes de représentation qui la traversent. Mouvement de migration vers l'infinitude qu'accompagne nécessairement un retour sur soi, mais un Soi, si l'expression peut nous être accordée, sans cesse insatisfait, toujours « en suspens ». Dib dira : « Et plus la route monte, plus nous descendons en nous mêmes. » (p. 119). Ajoutant : « C'est le long passage couvert où le Nous devient Je. » (p. 119)

Ce Je dans toute la solitude où il est projeté et contraint de se ressourcer chaque fois que le Nous se décompose, chaque fois que se décompose la relation qui lie le mot à la chose. Et même si c'est l'impasse :

3 Pôle ou encore pivot pourrait être la traduction de l'arabe QUTB. Pour les soufis il représente l'homme parfait, et en ce sens c'est un personnage qui est placé au sommet de la hiérarchie des saints, en sa qualité d'héritier spirituel du prophète en ce monde.

Vous n'avez ni tout dit comme vous aviez cru l'avoir fait, ni bien dit ce que vous aviez à faire. La déception vous attend toujours au bout. (p. 99),

la spirale s'enroule de nouveau sur elle même, redevenant le temps lui même dans toute l'immensité de son déploiement.

LA VILLE

Au bout de ce long périple où constamment il nous a appelés à fusionner avec l'espace qui ainsi s'ouvrait, à y fusionner à notre tour avec notre propre système de références, Dib finit par un petit texte qu'il intitule *La ville* et où il affirme :

J'en suis toujours là, cette description restera toujours à faire. Et je m'interroge : si elle ne s'imposait pas ? Dans ce cas, pourquoi la faire ? (p. 125)

Si nous avons à rappeler que tout le recueil, qui ainsi s'achève sur ces propos, n'intervient que par jets successifs, « mise en suspens », et « arrêt sur image », donc par un flot de sensations qui fusent au contact de ces arrêts, il est difficile une fois de plus de ne pas en saisir la parenté avec une sorte d'accès mystique dont la caractéristique principale est bien sa survenue brutale, un peu comme un point de rupture où il y a un avant et un après. Et dans la modification de l'état intérieur ainsi opérée instantanément, un certain nombre de sensations quasi-magiques fusent. Mais cette parenté ne nous intéresse que parce que, dans le même ordre de réaction, le choc entre la photo, ce qu'elle déclenche comme souvenirs, et les mots qui cherchent à en imprimer la trace, amènent Dib à faire un constat, à savoir que l'essentiel de l'affect est exprimé comme indicible, donc difficile à cerner dans l'ordre du langage. S'impose ainsi nécessairement l'ouverture vers de nouveaux chemins de connaissance qui, s'ils n'ont pas à se passer des expériences antérieures, ont forcément à se laisser aller

aux échos, qui se succédant, les alimentent : forme de saisie du monde, l'écriture est aussi cette lumière intérieure qui s'allume mais qui s'éteint aussi de manière aussi inattendue qu'elle s'est allumée.

La déception, le désespoir : les sentiments honorables qu'il vous soit donné d'éprouver devant l'œuvre achevée. Tenter à nouveau l'aventure. Vous ne pouvez dès lors échapper à l'appel de l'œuvre à refaire. Qui sera cette fois parfaite (p. 99)

C'est pourquoi ce qui retient notre attention dans la façon dont intervient ce recueil, c'est justement la forme, l'irruption de ce vécu ancien dans un monde présent, l'affect qui l'accompagne et la dynamique qui en découle. De tous ces « récits », il résulte une sorte de durée indéfinie et continue, linéaire ou périodique qui, faute d'un début ou d'une fin et grâce à ce mouvement de spirale, devient insaisissable comme temporalité.

C'est pourquoi, au delà de toutes les indications qui nous conduiraient exclusivement à des références culturelles, nous choisissons plutôt de retrouver dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* le mouvement qui marque l'œuvre toute entière de Dib : recherche d'un espace-temps sans cesse à définir, comme la possibilité affirmant sa propre impossibilité à le cerner de façon définitive. Car tel un orfèvre qui travaillerait sans cesse le même morceau de métal, dans des motifs chaque fois nouveaux mais visant sans cesse à le rapprocher de la perfection, Dib n'a jamais cessé de réinterpréter son expérience, en remodelant son système de références, faisant exploser pour cela les innombrables barrières qui le séparent du monde. Nous pensons ainsi, à toutes les œuvres que Dib évoque lui même tout le long de ce recueil, mais aussi à d'autres qui n'y apparaissent pas explicitement parce que leur édition est postérieure, comme : *L'infante Maure*, ou encore *Si Diable veut*, ou ce recueil de nouvelles, *La nuit sauvage*, pour ne citer que celles là. Chacune de ces apparitions dans l'œuvre globale de l'auteur peut être vue comme une nouvelle aventure dont les fondements constitutifs sont avancés dans *Tlemcen ou les lieux de*

l'écriture, une nouvelle interprétation où l'auteur s'assigne à chaque fois le but insensé, mais sensément entrepris, de faire apparaître de l'espace recherché la totalité de ses possibilités originelles : et ceci, dans ce bel entrelacement en tout cas du mot et de l'image que nous offre ce recueil, en respectant un silence religieux à écouter le son, le rythme, la respiration d'un monde, en regardant le chatouement des couleurs qui en émanent et en le refaisant vivre comme un moment éminemment présent dès que la plume se met à couvrir la page blanche de signes, des signes du monde, des *atlals*. Ils deviennent alors plus que jamais, pour reprendre l'expression de Assia Djebbar « ces voix qui l'assiègent » et qui le conduisent sans cesse à l'infini vers les voies de l'écriture mais un peu comme dans un imaginaire qu'il nous décrit ainsi :

... je voguais, porté par d'irreprésentables tapis volants et ne sachant plus si je dormais ou si j'ouvrais encore les yeux et les oreilles. Jusqu'à ces lambeaux d'images tendus dans ma mémoire : ne seraient-ils pas que des rêves ? (p. 122)

Une note tenue, étrangement haute... **Musique et écriture chez Mohammed Dib**

Mourad YELLES-CHAOUCH
Université de Paris VIII

Tu chantes trop ! Que va-t-il sortir de tout ça ?
L'incendie

Près d'un demi-siècle après sa naissance, l'œuvre de Mohammed Dib poursuit sa « traversée des signes » tandis que la figure éclatée du « réaliste révolutionnaire », du « surréaliste dissident », de « l'ancêtre cosmopolite » ou du « mystique des neiges » tend peu à peu à retrouver son unité fondamentale. Alors, par-delà les évolutions et les ruptures, la cohérence profonde d'une écriture et d'un itinéraire nous apparaissent mieux et suscitent en nous de nouvelles interrogations, nécessairement en prise avec les grands débats de nos sociétés « post-modernes ».

L'idée de la présente contribution remonte en fait à une précédente incursion dans le texte dibien à l'occasion d'un travail sur l'inscription de la tradition poétique maghrébine dans les premiers romans de Dib. J'avais alors été frappé par l'originalité — du moins dans le paysage littéraire maghrébin de l'époque — d'une écriture qui s'efforçait de

rendre compte non seulement de la beauté des répertoires traditionnels mais aussi des subtilités de la *performance orale* proprement dite. J'avais surtout été sensible à l'importance du « procès de transition »¹ par lequel l'imaginaire poétique et musical de la société algérienne (toutes catégories confondues) se voyait convoqué au cœur de la citadelle romanesque « réaliste ». En l'occurrence, ce procès me semblait correspondre à un questionnement global, de nature à la fois esthétique, anthropologique et politique, portant sur le phénomène de *métissage* à l'œuvre dans l'écriture et le discours culturel maghrébins.

Je me propose de poursuivre ici une investigation qui ne se veut en aucune manière musicologique. Il s'agira en fait, à travers l'étude de quelques motifs musicaux de la première trilogie dibienne de tenter de saisir les prémisses d'un projet qui fait de l'écriture le lieu par excellence de *l'étrange*, la matière volatile, hautement combustible, d'une réflexion sur *l'opacité* : opacité de l'écriture elle-même dans sa propre visée, bien entendu, mais aussi opacité du Sujet dans sa double détermination anthropologique et ontologique. Pour Dib en effet, au cœur de l'écriture, il y a cette « chose » qui résiste et qui dure au-delà/à cause des contingences historiques, politiques ou culturelles, « quelque chose » de l'ordre de la « *cryptostase* »² à quoi fait manifestement référence cette « *note tenue, étranagement haute* » qui s'élève du texte dibien dès *L'incendie*.

1 Mourad Yelles, « Du folklore à l'écriture : problématique de la transition. Le cas de Mohammed Dib », *Kalim* 6, Alger, OPU, 1985, pp. 205-227.

2 Dib écrit : « [...] aussi loin dans le temps qu'une chose se soit manifestée, aussi étrangère à notre esprit actuel qu'elle ait été et, supposé qu'elle soit arrivée à notre connaissance, aussi morte et enterrée que nous l'ayons cru depuis lors, cette chose demeure, cette chose nous a suivi tout au long de l'histoire et nous concerne toujours. » (in Josette Thérèse Bryson, *La Pierre et l'arabesque. Rets et réseaux thématiques dans l'œuvre de Mohammed Dib*, Thèse Univ. of California, Los Angeles, 1979, 251, cité par F. p. Kirsch, « Lyli Belle et le Petit Prince. Réflexions sur le thème de l'enfant chez Mohammed Dib », Actes du colloque « Mohammed Dib », Montpellier, mai 2000).

1. PRÉLUDE

On sait comment, dans le contexte historique des révolutions européennes de la fin du 19^e siècle et sous différentes modalités esthétiques et idéologiques (l'esprit « fin-de-siècle », le symbolisme, le décadentisme), la question centrale que pose l'art bourgeois est désormais celle de sa propre survie. En France, ainsi que le rappelle Roland Barthes dans un texte fameux, « cet art a la structure même du suicide : le silence y est un temps poétique homogène qui coïncide entre deux couchés et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté³. » Parmi les figures emblématiques de cette déconstruction « suicidaire » qui inaugure les grands chantiers de la modernité littéraire, il y a l'Ange de Mallarmé, un ange musicien dont le vol suspendu à jamais par quel fatal prodige fait pourtant résonner l'Absence, à la fois comme promesse et comme défaite du Sens. Sa présence silencieuse et glacée témoigne d'un idéal esthétique désormais inaccessible et son immobilité tragique proclame la déchéance du Poète engluë dans les marécages du Réel.

Partir... Même si l'on sait qu'au fond il ne résout rien, le voyage reste pourtant, avec la Folie et les « Paradis artificiels », l'un des exutoires favoris de l'Artiste, une autre issue hypothétique à cette crise du sens qui affecte les fondements même de l'art bourgeois. Ainsi, ils seront nombreux, les peintres et écrivains à poursuivre en Grèce, en Orient ou au Maghreb leur quête d'un art libéré, enfin rendu à sa dignité première, à la vérité d'un monde réconcilié avec lui-même où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », suivant la célèbre formule de Baudelaire. Mais l'expérience est souvent décevante et, comme nous en avertissait déjà Mallarmé, « [...] chez qui du rêve se dore/ Tristement dort une mandore/ Au creux néant musicien⁴ ».

3 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Paris, Éditions Gonthier, 1971, p. 66.

4 « Une dentelle... », in *Poésies*.

S'agissant du Maghreb, par-delà la variété des motivations personnelles et des opinions politiques — par exemple vis-à-vis de l'entreprise coloniale en Algérie —, et en dehors de tout jugement esthétique, force nous est de reconnaître que les Daudet, Gautier, Goncourt, Maupassant, Fromentin, Loti, garderont de leur séjour et de la découverte de l'*Arabe* un souvenir littéraire généralement caricatural. L'univers culturel de l'Autre, soumis à l'épreuve déstructurante d'une conquête militaire et d'une exploitation économique particulièrement féroces, est en fait appréhendé à travers un appareillage conceptuel et stylistique hérité, pour l'essentiel, du Moyen-âge européen. Dans ces conditions, loin d'être découvert, l'Autre est plutôt *re-connu* selon les catégories du Même (écrivain, chroniqueur, administrateur, etc.) et la rencontre avec l'Indigène ne peut alors se réaliser autrement que sur le mode de l'exotisme. À la limite, l'Autre n'existe pas en tant que tel : il est cet être *incongru* dont on ne peut penser la différence qu'en la neutralisant, celui que son étrangeté même « néantise »...

L'un des aspects les plus curieux et peut-être les moins étudiés de la littérature exotique du Maghreb concerne précisément la transcription de cet autre « *néant musicien* » qui résonne si étrangement, de manière quasi obsessionnelle, dans la plupart des écrits européens de cette fin du 19^e siècle. A l'instar du clivage topologique qui affecte le *paysage* maghrébin (physique ou culturel)⁵, ce que les écrivains-voyageurs désignent en général par « musique arabe » fonctionne en fait sur un double registre dans leur imaginaire. Schématiquement, le *charivari oriental* des villes et des campagnes se combine en s'opposant au *tambour extatique* du désert africain pour produire un sentiment général de lassitude et d'irritation.

5 Il y a ainsi l'Algérie des villes et celle du désert, l'Algérie des *casbahs* ruinées et celle des « grandes tentes », une Algérie « arabe » et une Algérie « kabyle », une Algérie « barbaresque » et une Algérie « latine »...

À quelques exceptions près — Isabelle Eberhart, bien sûr, mais aussi, plus curieusement, Ernest Feydau⁶ —, les jugements se suivent et se ressemblent, traduisant le rejet profond de cette musique barbare, à la fois répétitive, cacophonique et archaïque. Un témoin de l'expédition d'Alger nous livre ainsi ses impressions : « *Vous ne sauriez vous imaginer la barbarie des Maures en musique. J'en ai encore les oreilles fatiguées. Hier, dans une maison que ma terrasse domine et où mes regards plongent à leur aise, se célébrait une noce. J'écoutais les sons discordants d'une mauvaise basse de viole qui s'entendait assez mal avec trois ou quatre mandolines et un tambourin pour accompagner la voix qui célébrait sans doute le bonheur des nouveaux époux. Il y avait de quoi fuir, mais j'avais aperçu la mariée et je voulais la revoir*⁷ »... Autre commentaire éloquent d'un observateur manifestement excédé : « *Quant à la musique cultivée par les Indigènes, elle est tellement primitive qu'il semble bien difficile de la prendre au sérieux ; elle étonne tout au plus, de prime abord, par sa simplicité, et ne manque jamais, ensuite, de provoquer la plus vive impatience, par l'effet que peut produire une mélodie tantôt vague, tantôt discordante, sur un rythme monotone, indéfiniment prolongé*⁸. »

Seule la danse, parce qu'elle met en branle l'imaginaire européen du *corps* (érotique) oriental⁹, permet occasionnellement à la mélodie et (surtout) au rythme mauresques de bénéficier d'une appréciation positive. Le reste du temps, cet univers musical étrange par ses modes, par ses échelles — le fameux *quart de ton* —, par ses techniques vocales et instrumentales, par son ethos enfin, demeure absolument

6 « *La musique arabe n'est pas un pur charivari, comme on le pense ; elle est très variée, d'abord, pour des oreilles exercées ; et puis elle vous laisse dans l'âme je ne sais quoi de doucement triste qui l'impressionne. Il y a comme un regret de patrie absente dans la monotonie de ses refrains* ». (Alger, 1862, cité par Martial Pardo, *La musique arabe dans les écrits français. Un exemple : l'Algérie entre 1830 et 1930*, Mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1994, page 32).

7 Paul Raynal, *L'Expédition d'Alger. 1830. Lettres d'un témoin* (in Ph. Lucas et J.-Cl. Vatin, *L'Algérie des anthropologues*. Paris, Maspéro, 1979, page 98).

8 John Pradier, *Notes artistiques sur Alger*, 1876, in Martial Pardo, *Ibid.*, page 33.

9 En particulier à travers la figure de *l'almée*.

impénétrable à l'Européen¹⁰. Il ne l'entend *littéralement* pas... ou bien il lui semble relever d'un stade primitif de l'humanité où il se confond presque avec les manifestations élémentaires du règne animal. C'est le cas en particulier pour le rituel de transe qui demeure, avec le concert mauresque, l'un des deux grands « motifs » obligés de tout récit de voyage qui se respecte. On en trouve plusieurs exemples remarquables dans le *Voyage en Afrique* de Théophile Gautier, dont celui-ci :

Les aïssaouas s'étaient accroupis au nombre d'une trentaine environ, autour du mokaddem ou officiant, qui commença d'une voix lente et monotone à réciter une prière que les khouan accompagnaient de grognements sourds. De temps à autre, un faible coup de tarbouka rythmait et coupait ce murmure, qui allait s'enflant peu à peu et se grossissant comme une vague avec un bruit d'océan ou de tonnerre lointain.

Tout à coup, un cri aigu, prolongé, chevroté, un pialement de chouette ou d'orfraie éblouie, un sanglot d'enfant égorgé, un rire de goule dans un cimetière, partit à travers la nuit comme une fusée stridente. Cette note, d'une tonalité surnaturelle, *cette note aigre, frêle et tremblée*¹¹, fausse comme un soupir d'hyène, méchante comme un ricanement de crocodile, éveilla dans le lointain les jappements enrôlés des chacals et me fit froid à la moelle des os. Il me sembla qu'un vol d'affrites ou de djinns passait au-dessus de moi¹².

En fait, « *cette note aigre, frêle et tremblée* » ne cessera de hanter la littérature coloniale tout au long de son histoire¹³ et, en 1942 encore, sur la plage incendiée, Meursault est confronté une fois de plus à la même expérience, à la fois irritante et inquiétante, que ses compatriotes voyageurs ou colons avant lui, celle du « malentendu » colonial : « *L'autre [l'Arabe] soufflait dans un petit roseau et répétait sans cesse,*

10 Mis à part quelques « spécialistes » : A. Chottin, H. Stumme, C. Sonneck...

11 Souligné par nous Y. M.

12 Théophile Gautier, *Voyage en Algérie*. Paris, La Boite à Documents, 1997, pp. 83-84.

13 En 1936, les brèves séquences poético-musicales d'un des premiers romans « algériens » d'expression française, *Myriem dans les palmes* (Mohamed Ould Cheikh, 1936) ne donneront lieu qu'à de pâles reprises des stéréotypes du roman colonial.

en nous regardant du coin de l'œil, les trois notes qu'il obtenait de son instrument¹⁴... » Même tonalité énigmatique. Même vertige de la répétition. Même déroutante présence d'un « être-là » algérien qui revendique sa permanence à travers ce qui se donne à lire comme un jeu (au sens ludique et musical) mais qui est, plus fondamentalement, exorcisme et liturgie. Comme si, face à « l'étranger » mais à son insu, grâce à ce qui semble participer d'un véritable rituel de re-possession/re-fondation, le colonisé rétablissait le lien séculaire avec l'espace natal. Les trois notes de cette antienne têtue dessinent, au bord de la plage où l'Arabe est confiné, les contours d'un imaginaire aride mais intact, les territoires d'une identité définitivement *opaque* à la violence absurde de l'Étranger.

2. « ENTENDS MA VOIX »

En 1952, lorsqu'il publie *La grande maison*, Mohammed Dib connaît la musique d'au moins trois façons. Il connaît et aime la musique de l'Europe classique et romantique, mais aussi celle de la tradition arabo-andalouse (*çan'n*) dans une ville dont cette dernière fait, de longue date, la fierté. Mais il « connaît aussi la musique »... si l'on veut bien nous pardonner cette expression triviale. Celle que la France impose en Algérie, la « partition » qu'interprète l'administration coloniale depuis plus d'un siècle en terre algérienne. Comme ses compatriotes, il en a appris « l'air et la chanson », et ce n'est pas peu dire ! Dans son *Essai sur l'économie politique de la musique*, Jacques Attali rappelle à ce propos que « toute musique, toute organisation des sons est [...] un outil pour créer ou consolider une communauté, une totalité ; il est lien d'un pouvoir avec ses sujets et donc plus généralement un attribut du pouvoir, quel qu'il soit¹⁵ ». Enfin, Dib connaît et apprécie les chefs-d'œuvre du répertoire littéraire occidental,

14 Albert Camus, *L'étranger*. Paris, Gallimard « Folio », 1971, page 89.

15 Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, (PUF 1977), Le Livre de Poche, 1986, page 16.

répertoire dont il commence pourtant à contester la pertinence idéologique et esthétique. Mais pour l'heure, il doit « faire ses gammes » et apprendre l'art de la fugue... C'est là une tâche non seulement difficile mais surtout dangereuse.

Car, comme on le sait, la fugue, en tant que technique musicale, est absente de la musique arabe. Cette dernière est restée fidèle, comme la plupart des musiques orientales, à la théorie des modes, théorie impliquant non seulement une systémique des « *maqâm* » mais aussi — surtout — une philosophie, voire une véritable ascèse mystique dans laquelle, outre les influences du soufisme, on a voulu voir celles du pythagorisme. Héritier de cet univers esthétique et ontologique qui privilégie l'Un sur le Multiple, qui préfère le « *tarab* » extatique au plaisir « tempéré »¹⁶, qui apprécie plus la variation que la partition, Mohammed Dib se trouve confronté, dans son travail d'écriture, à l'urgence de trouver et de pousser sa propre note au sein d'un concert dont la forme et le contenu lui sont imposés. On sait depuis longtemps — et le témoignage de l'auteur le confirme — que le roman réaliste et ses codes formels constituent, pour un jeune écrivain maghrébin de cette génération, un horizon littéraire prestigieux et pourtant à dépasser. Toute la difficulté consiste donc à inscrire dans une écriture étrangère (à double titre) la primauté du chant originel, à trouver une issue à la contradiction dans laquelle la technique, la langue et l'idéologie du modèle occidental enferment l'écrivain maghrébin¹⁷.

16 Au sens technique (musique occidentale « normalisée ») et métaphorique.

17 S'agissant de la langue, Mohammed Dib déclare dans une interview : « Écrire, jouer sa vie, une aventure à haut risque. Oui, ne serait-ce que par le fait, dans le cas de votre serviteur, d'utiliser une langue, le français, qui n'est pas la mienne. C'était déjà courir, au départ, le risque du mal dire allant à la rencontre du *mal ouïr* [souligné par nous], sans compter le ridicule qui sanctionne les entreprises impossibles ». (*Libération*, numéro Hors série, mars 1985).

Par ailleurs, il est probable que la découverte précoce de la littérature russe et des grands nouvellistes américains permettra à Dib de considérer par la suite « l'héritage réaliste » français avec un recul critique particulièrement important.

C'est ici, nous semble-t-il, que le recours au *poème italique* dans l'écriture dibienne prend tout son sens et toute son importance. En effet, ce poème, organisé en séquences — de plus en plus nombreuses et invasives à mesure que l'œuvre se construit — est à considérer comme le véritable foyer sémiologique du texte dibien. Naget Khadda n'hésite pas à écrire que « [...] *l'italique se construit comme repère (repaire) à partir duquel s'élabore la totalité de l'œuvre dibienne*¹⁸ ». En dehors de son aspect graphique — dans lequel on pourrait peut-être déchiffrer, par le « tremblé » et le délié onirique d'un trait au bord de l'oblique sémite, une sorte de réminiscence ou de trace (résiduelle ?) de l'écriture arabe, comme son ombre portée dans le « plein » apparent du récit — ce qui frappe d'abord, c'est la *mise en scène/mise en texte* du poème italique.

Celle-ci présente déjà la caractéristique intéressante de ne pas recourir aux personnages stéréotypiques de la littérature coloniale ou « assimilée »¹⁹ : *l'aède bédouin*, *la chanteuse juive* ou *le tambourinaire nègre*. Le chant est ici le fait de héros ou d'héroïnes dont ce n'est pas le métier mais qui, compte tenu de circonstances intérieures et/ou extérieures, sont amenés à utiliser ce mode d'expression en leur nom personnel ou au nom de leur communauté. On pourrait, à ce propos, s'interroger sur l'absence du *cheikh*, maître-musicien professionnel de la tradition tlemcénienne, dans la galerie de portraits que nous propose l'œuvre dibienne. Absence d'autant plus étonnante que, si la période à laquelle se réfère la première trilogie correspond bien, à Tlemcen comme dans le reste du pays, à une phase d'effervescence politique sans précédent, nous savons que l'action militante se structure et se répand aussi à travers de nombreux cercles et associations

18 Naget Khadda, « Italique d'usage et parole inusitée », *Kalim* 6. Alger, OPU, 1985, page 116.

19 Cf. par exemple, chez Ould Cheikh, la figure déchu du *meddali*, « prince infortuné » que découvre avec étonnement le lieutenant Debussy dans le souk de Rissani (*Myriem dans les palmes*, pp. 103-104).

où la religion, mais également la musique et le sport sont largement impliqués et sollicités²⁰.

Autre caractéristique intéressante, le travail de *transcription* — au sens où un musicien *transcrit* pour un instrument une partition écrite au départ pour un autre instrument — du chant dans la langue du roman. De ce point de vue, on a affaire à une écriture qui intègre et *mélange* avec une habileté remarquable des textes authentiques, le plus souvent anonymes, et des espèces de « variations poétiques » où l'on retrouve le poète d'*Ombre gardienne*. Pour ce qui est des poèmes traditionnels identifiables, on peut s'étonner, là encore, de l'absence des répertoires citadins andalous. L'auteur, par un scrupule qui a peut-être à voir avec sa vision de la paysannerie et des rapports ville-campagne dans le contexte colonial, préfère manifestement recourir à ce que Jolles²¹ désigne comme les « *formes brèves* » de la tradition orale maghrébine : comptines, dictons et proverbes, devinettes, berceuses. Pour ce qui est de « l'italique inusité », suivant la jolie formule de Naget Khadda²², le modèle de référence est bien entendu celui du *Melhûn* — littéralement « (poésie) chantée » — et, pour être plus précis, s'agissant de Tlemcen, le genre *Hawzi*, genre à mi-chemin entre le citadin et le rural dont Dib reprend, pour l'essentiel, la thématique et la symbolique.

Plus important, de notre point de vue, ce souci quasi compulsif de rendre par une technique originale le sens de la performance orale jusque dans des détails parfois surprenants. Mohammed Dib accorde ainsi la plus grande attention non seulement à la *voix* mais aussi à l'*interprétation* et à la posture du *corps* de l'interprète. À la différence des descriptions de type naturalistes ou exotiques qui se contentent généralement de reprendre, avec des variantes, les stéréotypes

20 Cf. Omar Carlier, « Espace politique et socialité juvénile : la parole étoiliste en ses quartiers. Contribution à une étude de l'incorporation du "Nous" », in Omar Carlier et alii, *Lettres, intellectuels et militants en Algérie 1880-1950*. OPU/URASC, 1988, pages 132 et sq.

21 André Jolles, *Formes simples* (1930). Paris, Gallimard, 1972.

22 Naget Khadda, *op. cit.*

culturels associés à la musique de l'Autre en la référant au « folklore », le travail de Dib vise ici à réinstaller la performance dans le rite, ou mieux encore, dans la liturgie. À son tour, cette dernière est au cœur de la *tragédie*, dans l'un des sens étymologiques probables du terme, ce « chant du bouc » (émissaire) que la communauté va sacrifier aux dieux pour son salut. C'est la tragédie algérienne qui réclame elle aussi ses victimes (expiatoires ?), victimes célébrées dès les premiers romans dans des chants d'une puissance et d'un lyrisme qui en ont fait des morceaux d'anthologie : femmes d'Algérie, « épouses fraternelles » de *La grande maison* ou encore « marcheurs nocturnes » de *L'incendie*.

Chez Dib, la *voix* — curieusement nous ne connaissons pas celle de Omar — renvoie à l'*innommé/innommable* de toute écriture, et à plus forte raison des écritures algériennes de la modernité. Cette voix évoque, comme en creux, l'univers archétypal d'une Algérie d'avant la Chute, la réalité anté-coloniale, profondément archaïque, de la Tribu originelle (qui englobe et dépasse les résidus tribaux convoqués dans le texte : Beni Ournid, les deux Bni Boublen). Pour sa part, Paul Zumthor la distingue soigneusement de la *parole*. Il écrit en effet : « [...] La voix déborde la parole. Elle est, selon le mot de D. Vasse, ce qui désigne le sujet à partir du langage. Elle « crie dans le désêtre ». Le langage, elle ne le porte pas : il transite en elle, et n'y laisse aucun sillage. Peut-être, dans nos mentalités profondes, la voix exerce-t-elle une fonction protectrice : elle préserve un sujet que menace son langage, freine la perte de substance que constituerait une communication parfaite²³. »

De fait, quelque part, ma voix demeure mystérieusement opaque à moi-même et à l'Autre et c'est précisément dans cette opacité que réside à la fois sa force et sa violence, son évidence et son secret. Elle incarne, plus que le corps et au-delà, le passé tellurique, chtonien du Sujet, héros d'un passé qui fonde et réfute simultanément la fiction

23 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 12-13.

d'une humanité « civilisée », c'est-à-dire au premier chef « domestiquée » par l'invention du feu et du groupe.

Le parallèle avec la situation coloniale s'établit alors naturellement. Ainsi dans *L'incendie*, la voix de Comandar qui surgit « *du foud de la campagne* », « *du cœur de la montagne* », cette voix « *sombre* », archaïque et immémoriale dénie — au-delà même du chant qu'elle module et que l'écriture métisse pourtant dans la langue de l'Autre — toute pertinence au projet civilisateur de la France et à l'ordre colonial²⁴. Par ses intonations, par sa tessiture, par son timbre, par son amplitude, la voix peuple de ses simulacres à l'infini le paysage imaginaire de notre inconscient. Dans le paysage dibien, elle ouvre le texte à une Algérie « *barbare* » que l'auteur ne cessera de revisiter tout au long de son œuvre.

La *posture*, dans la mesure où elle implique le corps dans son rapport à l'espace (physique, social), se situe à la jonction de l'ontologique — la voix nue dont il a été précédemment question — et du politique, au sens large. Il s'agit bien, pour le chanteur ou la chanteuse, de signifier par l'attitude, la gestuelle, l'expression du visage, la dimension symbolique qu'il entend conférer à sa performance dans un contexte socio-historique précis. On remarquera à ce propos que la musique dibienne se passe d'instruments. À la différence de l'Arabe de Camus, les interprètes de Dib exhibent un corps véritablement originel, comme affranchi de toute médiation, la bouche et les mains demeurant libres de remplir leur office en déployant le poème dans l'espace-temps physique et symbolique.

Par ailleurs, le corps est aussi mémoire, c'est-à-dire temporalité incorporée, somatisée. Parce qu'il conserve la généalogie des postures ancestrales, le corps est le lieu de jonction du passé et du présent, du rituel de la Horde (Assia Djebar) et de l'aliénation coloniale. Ainsi, le temps du chant, le corps exposé conjoint dans la performance, et avec une violence d'autant plus grande qu'elle n'affleure pratiquement pas

²⁴ « *La civilisation n'a jamais existé ; ce qu'on prend pour la civilisation n'est qu'un leurre* ». (*L'incendie*, page 8).

à la surface du texte²⁵, deux temporalités distinctes, deux mémoires concurrentes qui, dès les premiers romans de Dib, paraissent devoir fonctionner sur le mode de la contradiction. Cette dernière deviendra rapidement insoutenable et débouchera d'ailleurs sur l'explosion dans *Qui se souvient de la mer* et *Cours sur la rive sauvage*.

L'interprétation, quant à elle, délivre de précieux renseignements sur les modalités techniques du chant et sur l'ethos²⁶ dans lequel se trouve l'interprète lors de la performance. Chez Dib, ces indications ne se contentent pas de transcrire le phrasé du chant, les modulations de la voix mais elles servent surtout à modaliser leur mise en corps/texte. Ce faisant, elles nous permettent de situer encore mieux le chant non point seulement dans le déroulement de la diégèse (dans « l'anecdote ») mais surtout par rapport au procès d'individuation du sens qui intéresse au plus haut point Mohammed Dib. Comment le sujet investit-il un répertoire consacré, une parole saturée pour les transformer en un chant à la croisée de l'individuel et du collectif ? Comment passe-t-on ainsi de « l'italique d'usage », qui est pure reprise et redite, à cette « parole inusitée » qui est improvisation et itération inouïe du poème libérateur ? Précisément par l'interprétation, qui est la rencontre d'un corps chantant et d'un archi-texte, d'une liberté et d'un destin.

3. « LEUR CHANT N'EST QUE MURMURE »

Il s'agit à présent d'installer ces considérations quelque peu abstraites dans l'univers dibien. Pour ce faire, nous illustrerons notre propos à partir de deux séquences emblématiques : la séquence de la

25 « De nouveau, les yeux clos, il [Slimane Meskine] prêta l'oreille, appuyant son dos contre un tronc d'arbre, la tête rejetée en arrière. Ba Dedouche voyait sa poitrine qui se dilatait puis s'affaissait, sa pomme d'Adam exorbitée qui remuait. D'une main, Slimane saisit une branche ; et ses lèvres furent agitées d'un léger tremblement » (*L'incendie*, page 17).

26 Le *moode*, diraient les jazzmen... N'oublions pas, à ce propos, que Dib est un fin connaisseur de la civilisation anglo-saxonne et que l'un de ses derniers recueils poétiques s'intitule précisément *L'enfant-jazz...*

descente de police dans *La grande maison* et celle du premier crépuscule à Bni Boublen, au début de *L'incendie*. De fait, la mise en parallèle des deux séquences s'impose d'abord parce qu'elles impliquent de manière indirecte mais effective un même personnage, le jeune Omar, ensuite parce que, symboliquement, le chant qui s'élève dans la cour de Dar-Sbitar est repris sur les hauteurs de Bni Boublen, confirmant ainsi la cohérence lyrique du projet symphonique.

Dans le premier roman de la trilogie tlemcénienne, le chant de Menoune constitue incontestablement un temps fort du récit. Intégrés de manière fragmentée à l'intérieur du récit de la première incursion policière à Dar-Sbitar, les différents « couplets » qui le constituent s'intercalent entre des micro-séquences narratives, constituant avec ces dernières une sorte de composition *en canon* sur le modèle de la *fugue*. La parole poétique féminine chantée se déploie librement dans l'espace communautaire, déniait ainsi toute autorité et toute légitimité à l'ordre procédurier du texte masculin allogène. Les policiers peuvent toujours « remuer les papiers » et « fouiller encore dans les livres d'Hamid », cette activité paraît dérisoire et totalement absurde. L'incantation rituelle répond alors à la perquisition...

Si l'on s'en tient à l'organisation strophique, la disposition des vers et la ponctuation utilisée évoquent plutôt la structure mélodico-prosodique d'un chant traditionnel de bienvenue ou propitiatoire (*teqdam*), hypothèse confortée par la nature du thème poétique (maternité, fécondité). Pourtant, le chant de Menoune, la jeune mère qui se meurt, est qualifié d'« *antienne funèbre* » et il se déploie dans le théâtre à ciel ouvert de Dar-Sbitar accompagné par un chœur de pleureuses qui n'est pas sans rappeler celui des tragédies antiques. Tour à tour, par leurs cris et par leurs plaintes, Fatima, Attyka puis Menoune elle-même vont donner à la scène qui se déroule devant nous sa véritable dimension cosmologique : « *cette lamentation de haine et de fureur annonçait le malheur qui venait à grandes enjambées d'entrer dans Dar-Sbitar*²⁷. »

27 *La grande maison*, page 48.

Contrastant avec la violence de l'agression policière et le mélange de peur et de fureur des locataires, l'interprétation du chant se caractérise par sa douceur et sa profonde désolation. Elle obéit de plus à une sorte de crescendo puisque Menoune commence par « *chantonner à voix basse* », puis elle « *module* », d'une voix « *pleine de tristesse* », un chant « *très doux, déchirant* » qui va se transformer en « *sanglots* », en « *appel ardent* », pour culminer en un « *cri de chagrin* » avant de redevenir chant conclusif et incantation propitiatoire qui fera battre en retraite les policiers « *interloqués* ».

Le corps de Menoune n'est pratiquement pas exposé, sauf par les policiers qui le « *découvre jusqu'à mi-jambes* » dans un accès de violence qui, pour les habitants de Dar-Sbitar, s'apparente certainement à un viol. Outre l'état de santé très dégradé de la jeune femme (sur lequel insiste d'ailleurs le texte) qui peut expliquer son apparence « *désincarnée* », on peut aussi interpréter cet « *escamotage* » paradoxal du corps souffrant comme un choix délibéré de l'écrivain qui fait ainsi de Menoune *la voix* même du peuple humilié. Le chant lance d'ailleurs ici un appel pressant — « *Entends ma voix* » — à la mère Algérie, à cette « *Mère fraternelle* » qui saura prendre soin de ses enfants orphelins (à l'instar de ceux de Menoune) et qui fera un jour « *lever le pain* » comme le bonheur. Cette « *antiennne* » qui est d'abord « *chantonnée à voix basse* » avant d'être « *modulée* » en « *appel* », puis en « *cri* » va ainsi peu à peu accéder à la dignité du chant, relayé et fortifié par le chœur des autres femmes de Dar-Sbitar. Au bout du compte, le chant se révélera physiquement et symboliquement « *plus puissant que le tapage et le tohu-bohu menés par les gens de la police* ».

L'enjeu de l'écriture dibienne de la première trilogie peut alors se trouver résumé dans le concept-clé de *modulation*, c'est-à-dire, selon le dictionnaire *Larousse*, à la fois « *inflexion variée de la voix* » et « *adaptation aux circonstances* ». En effet, lorsque Menoune « *module* » son chant, elle ne se contente pas de jouer sur des registres vocaux mais elle prend acte, à sa manière, de l'événement majeur qui est en train de faire basculer la communauté de Dar-Sbitar dans l'Histoire :

l'intrusion de la violence politique dans la vie quotidienne, la fin de « la drôle de guerre » entre les deux communautés antagonistes, la radicalisation du face-à-face entre le système colonial et les Algériens. C'est cette « modulation » que le chant réussit — plus précocement et plus intensément que la prose — et qu'il propose dorénavant comme programme esthétique et idéologique.

On retrouve grosso modo le même dispositif « scénique » au chapitre deux de *L'incendie* qui nous fait faire la connaissance de trois des personnages parmi les plus importants du roman : Slimane Meskine, Ba Dedouche et surtout Comandar. Ce dernier, bien qu'absent physiquement de la scène, y est présent par la voix. On peut même affirmer que cette voix est le véritable foyer organisateur de toute la séquence, les deux autres personnages, avec un décalage chronologique significatif pour ce qui est de Slimane, jouant le rôle de « relais » et d'« amplificateurs » du chant. À la différence de Menoune, le corps souffrant n'est pas montré²⁸, accentuant encore le caractère anonyme, populaire, voire universel du poème qu'il profère.

Ceci étant, il est clair que l'enjeu de cette séquence — du roman dans son intégralité ? — se situe dans le caractère *pertinent* ou pas, *nécessaire* ou pas, du chant. Symboliquement, c'est à Ba Dedouche, le *viejó*, que revient la responsabilité de poser, de façon répétitive, la lancinante question du Sens (éthique, mais aussi politique). S'adressant à Slimane, il fait ainsi remarquer à son jeune interlocuteur : « Depuis quelque temps, tu chantes beaucoup trop », « Quand les devoirs nous manquent [...] nous sommes dévorés d'ennui. Et nous chantons des plaintes sans savoir quand il faut s'arrêter » et encore « Tu chantes trop ! Que va-t-il sortir de tout ça ? ».

Le caractère étrange du dialogue et le « différend » qu'il révèle entre les deux personnages peuvent certes s'interpréter en termes de génération ou de caractère. Mais pas seulement. Il est clair que les reproches de Ba Dedouche ne visent pas tant le chant que le chanteur dans son rapport à un contexte socio-politique explosif. Pourtant, une

28 On sait que Comandar est amputé des deux jambes.

sorte de brouillage des fonctions actantielles s'installe peu à peu et, curieusement, le désaccord finit par s'estomper dans la complicité revenue lorsque Slimane entame le branle de *Mama-la-Maritorne*. Mieux encore, nous assistons à un spectaculaire retournement de situation puisque c'est finalement Ba Dedouche qui se « *prosterne* » aux pieds du clown métamorphosé en prophète...

De manière significative, la séquence débute par un autre effet de brouillage. En effet, comme au théâtre, la voix de Slimane nous parvient des coulisses de « *l'autre versant* ». Elle reprend précisément trois vers du chant de Menoune qui, dans le contexte rural de cette campagne tlemcénienne au crépuscule, peuvent, il est vrai prêter, à confusion en évoquant quelque refrain facétieux. Du coup, on en oublierait presque la « *note tenue, étrangement haute, pénétrée de tristesse* » de cette « *voix qui file dans les arbres et fait mugir les bœufs* ». D'autant que l'intervention intempestive de Ba Dedouche associe immédiatement pour nous la figure du chanteur à celle d'un pitre sympathique, d'un aimable Pierrot qui, par certains côtés, peut faire penser au Babanag de *Mille hurras pour une gueuse*. Là aussi, il faudra apprendre à « *moduler* »...

En effet, le personnage de Slimane va peu à peu se transfigurer au cours de la séquence pour finir par incarner le rôle du chanteur inspiré dans la scène de dévotion qui clôt la séquence²⁹. Du répertoire des « *refrains* » enfantins (« *Oh, Mama-la-maritorne* ») il faut passer au « *chant profond* », au *cante jondo*. Ça n'est évidemment pas une mince affaire et on voit bien comment, physiquement, le corps de Slimane va devoir se plier à sa nouvelle fonction : accueillir et diffuser le Poème. Alors qu'au début de la scène, il adopte encore une posture convenue, celle du pitre — « *mains croisées sur la nuque* » ou « *les coudes en l'air et les mains nouées derrière lui* », il « *tourne sur lui-même, battant la terre des pieds* » et « *pirouette sans arrêt* » —, l'inspiration poétique et les rigueurs du chant l'obligent peu à peu à se redéployer dans l'espace : « *Slimane ouvre les bras, tout grands, comme s'il voulait accueillir le monde nocturne* ». Sous l'effet du chant de Comandar, il est « *distrain* »,

29 A l'instar du poète de l'Arabie pré-islamique, du devin antique... ou du chaman !

terme que les mystiques musulmans ne renieraient certainement pas. En fait, il entre littéralement en transe à mesure que le chant s'impose à lui : « *Slimane se balançait, et les mouvements de son corps s'accordaient avec les inflexions de sa voix. On eût dit que tout son corps chantait. Il titubait comme sous l'empire du vin qui terrasse l'ivrogne*³⁰. »

En réalité, la fugue qu'interprètent Comandar et Slimane Meskine dévoile explicitement les difficultés (techniques, éthiques, mais, bien au-delà, politiques) de l'avènement du Chant, et donc du Sens, dans le contexte de l'aliénation coloniale. Les deux registres sur lesquels s'exerce le duo — espoir et désespoir — s'opposent mais se combinent également. On passe ainsi de cette voix « *enrouée, qui semblait ignorer tous les bruits de ce monde* » au début du chapitre à cette autre voix — la même pourtant — qui « *s'amplifie* » à la mesure du pays natal, de la nation à venir. La « modulation » qu'expérimente Slimane et dont il témoigne avec maestria n'affecte pas seulement la voix et ses caractéristiques mais aussi la posture ontologique et politique (même si cette dernière est évoquée à travers les métaphores poétiques).

4. « O... MON CHEVAL... QU'AS-TU ? »

Curieusement, les deux voix complices (celle de Comandar et de Slimane), si elles sont amenées à se distinguer commencent d'abord par se ressembler. C'est alors le lieu d'évoquer cette fameuse « *note tenue, étrangement haute* » qui annonce, en quelque sorte, l'arrivée théâtrale de Slimane mais que ce dernier reprendra, comme en écho, en contrepoint, du chant de Comandar. Rappelons que cette note, nous l'avions déjà rencontrée dans nombre de textes coloniaux et y compris

³⁰ Cette ivresse particulière n'est pas le seul point de ressemblance entre cette scène et celle du Nadhor dans *Nedjma*. On se contentera de rappeler ici que dans cette séquence centrale du roman de Kateb Yacine, la musique joue également un rôle fondamental.

chez Camus³¹. Que signifie-t-elle et pourquoi apparaît-elle chez Dib ? En fait, ce qui pose problème ici, c'est autant la « qualité » musicale et sans doute métaphorique de cette note que le « travail » (au sens obstétrical du terme) qu'elle nécessite de la part de Slimane.

À ce propos, il est intéressant de remarquer que si cette note fatidique est bien attribuée à Slimane en début de séquence — le texte est clair à ce sujet : Slimane surgit, « *marmonnant son³² air tout bas* » — ce dernier ne parvient manifestement pas à la tenir lors du duo avec Comandar : « *le chant l'étouffait. Sitôt qu'il parvenait à la note haute, il s'arrêtait et secouait la tête d'un côté et d'autre avec désespoir* ».

Pour quelles raisons Slimane ne peut-il pas réaliser/reproduire une partie essentielle d'un chant qui le transporte pourtant visiblement ? On peut avancer à cela des raisons techniques : cette note qui fait d'ailleurs effectivement penser à certaines « mélopées ou « plaintes » paysannes d'origine berbère (*'aïti*) est d'une interprétation difficile et nécessite un effort vocal relativement pénible. C'est cet aspect de la performance que le texte cherche probablement à transcrire en recourant à d'abondants points de suspension : on a le sentiment et presque la sensation de la voix qui monte, s'élève, et finit par s'« *enrouer* » et même se casser, basculant ainsi dans le silence. Les points de suspension marquent alors la *perte* du chant qui se dilue dans l'espace.

Associés au « désespoir » de Slimane ces signes typographiques doivent désormais nous orienter vers une autre piste. Loin d'être imputable à la seule impuissance physique ou à une mauvaise maîtrise technique, n'expriment-ils pas plutôt un rejet de la part du jeune paysan, rejet qui s'expliquerait par la nature du message contenu dans le chant de Comandar ? En l'occurrence, ce message paraît en contradiction avec ce que nous savons déjà de « l'homme

31 Dans un tout autre contexte, on ne peut pas ne pas penser à la « *note haute longuement tenue* » échappée de la sonate de Vinteuil dans « *Un amour de Swann* » de Proust.

32 Souligné par nous.

Comandar ». La voix qui cherche et qui hésite³³, au bord du renoncement, qui interroge la mémoire de son peuple à travers la figure du « preux destrier » (celui, précisément, des héros de la poésie épique maghrébine — *Ladjouâd*) sur le mode de la déploration, ne peut être celle du vieux militant de la cause nationale qui impressionnera tant le jeune Omar. C'est la « *sombre et triste plainte* » d'un homme éperdu et solitaire qui appelle en vain son compagnon des jours glorieux. Elle anticipe, ce faisant, sur la très belle séquence du cheval blanc qui réunira Comandar et le jeune Omar autour de l'évocation d'un véritable « mythe de refondation », pour user ici d'une terminologie d'anthropologue.

En effet, la figure du bel étalon blanc galopant dans la nuit, en une course folle, mais ô combien symbolique, autour des remparts de Mansourah, rappelle étrangement les récits étiologiques, nombreux au Maghreb, sur l'origine des dynasties et de leurs capitales. Le rituel circumbulatoire de l'animal fabuleux est manifestement associé au statut historique et contemporain de l'« *antique cité disparue* » rendue à l'état de ruines³⁴ et à la condition de ses anciens habitants : « *À son passage tous les fellahs courbèrent la tête. Leur cœur devint trouble et sombre* ». Le preux destrier du chant liminaire et le cheval blanc du mythe étiologique sont un seul et même symbole, celui d'un peuple déchu en attente d'une refondation éthique et politique.

Slimane Meskine commence d'abord par se projeter dans la voix qui s'élève de l'autre rive. Il s'efforce d'identifier son chant, en vain puisque sa mémoire « *défaille* ». Il tente alors de « *l'accompagner* » mais il finit par renoncer³⁵. C'est alors qu'il prend soudain conscience de la dimension non pas seulement « chthonienne » mais surtout tragique et désespérée du chant de Comandar et il entonne — « *avec défi* »,

33 Le point de suspension est aussi la marque de l'*ambiguïté* et de l'*indécision*, caractères que nous retrouvons chez Oblomov, personnage emblématique imaginé par l'écrivain russe Gontcharov. Ce personnage a beaucoup intéressé Mohammed Dib et on peut en trouver la trace dans son œuvre (cf. le Djamal d'*Un été africain* : « *Ceux-là seuls restent des hommes sans vocation, qui... Il n'achève pas sa phrase.* »).

34 *El-'atlâl*, autre thématique incontournable de l'ancienne poésie épique arabe.

35 Comme l'indiquent bien les points de suspension.

précise le texte — un autre chant, celui des « *gnetteurs* » et des « *mar-cheurs nocturnes* ». Ainsi, c'est à partir du silence et du refus de la « *plainte* » — « *il secouait la tête d'un côté et d'autre* » — que l'autre chant, celui de l'espoir et du combat devient possible. Le *blanc* de la voix où se perd le chant de Comandar, le *blanc* du texte où l'écriture se suspend littéralement est le lieu *opaque* où s'origine l'autre voix, celle de Slimane³⁶, l'espace où elle refonde la pertinence et la légitimité du chant. La « *note tenue, étrangement haute* » de la déploration cède la place à l'ample certitude du chant tellurique, cosmologique, l'hymne d'un univers en pleine révolution.

À cet instant précis, l'écriture dibienne opère un choix crucial. En décidant, par une sorte de coup de force symbolique, d'ajourner l'exploration de cette *opacité* anthropologique où s'enracine une identité problématique, elle opte résolument pour l'urgence du projet politique : l'indépendance de l'Algérie. En refusant de céder au pathos du lamento, le chant de Slimane installe de facto le texte dans l'espérance, celle d'une communauté en devenir. En outre, dans une perspective programmatique, en assumant un processus de *métissage* désormais incontournable³⁷, il assigne à l'écriture la tâche ambitieuse d'ouvrir le grand chantier des formes romanesques. L'écriture va ainsi devenir ce « *métier à tisser* », véritable laboratoire où se « *trame* » une nouvelle esthétique littéraire maghrébine...

S'agissant de ce dernier aspect, probablement l'un des plus complexes de l'œuvre dibienne, on pourrait multiplier les comparaisons avec d'autres romans maghrébins de la même période. Je préfère, pour ma part, évoquer ici un texte beaucoup plus récent, puisqu'il date des années 70. Il s'agit de la nouvelle d'Assia Djebar

36 De ce point de vue, on peut considérer que les pitreries et les ritournelles enfantines qu'il exécute pour Ba Dedouche relèvent d'un accès d'infantilisme passager. Là encore, mûrir, c'est aussi « *moduler* »...

37 Processus qui implique l'oralité algérienne traditionnelle à la fois dans ses modes (poésie, prose, chant) et dans ses langues régionales (arabes, berbères).

intitulée « *Femmes d'Alger dans leur appartement* »³⁸. Ce texte comporte une séquence musicale intéressante dans la mesure où elle pose de façon particulièrement spectaculaire la question centrale du rapport de l'écriture à l'opacité et/ou à l'oubli. Ainsi, le personnage principal, Sarah, prépare un « *documentaire sur les rues d'Alger* ». En apparence, le « cahier des charges » est très clair — « *Comment mettre en musique une ville entière* » —, mais dans la pratique, la réalisation du projet va très vite se révéler pour le moins problématique.

En effet, travaillant sur des archives sonores et essayant de retrouver le sens d'une tradition poétique et musicale, Sarah va faire l'expérience de la *perte*, voire du deuil. Dans le laboratoire où elle est venue écouter et retranscrire les *lnoufis* tlemcéniens, ces « chants de l'escarpolette » dont elle a gardé un souvenir nostalgique, « *Sarah semblait suivre à la trace, maladroitement, quelque chemin de tristesse... Toute une tendresse dont ces voix étaient pleines, remontait en nénuphar de l'oubli* ».

La « traversée des signes » se transforme alors en un rituel funéraire que l'écriture *métisse* tente de conjurer en multipliant ses simulacres : mise en abîme (transcription d'une transcription), palimpseste (voix d'archives, voix de Sarah enfant, voix des enfants d'Alger), dédoublement (feuilles rose et blanche). Rien n'y fait : le son est définitivement « *coupé* », pour reprendre l'épithète d'Assia Djebar dans sa *Postface*. « *L'âge du sable* »³⁹ qu'évoque aussi l'un des personnages du *Maître de chasse* est véritablement celui de l'ensablement d'une mémoire culturelle séculaire, « culture de femmes qui s'asphyxie lentement : chansons des terrasses des jeunes filles, quatrains d'amour des femmes de Tlemcen, magnifiques thrènes funéraires de celles de Laghouat, toute une littérature qui devient hélas de plus en plus

38 Assia Djebar, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris, Éditions des Femmes, 1980.

39 « ... nous entrons dans l'âge du sable... Cette phrase déclenche des rires. » (*Le maître de chasse*, 1973, page 144)

lointaine, pour finir par ressembler à ces oueds sans embouchure, égarés dans les sables⁴⁰ »...

Et pourtant... Sous les sables de l'oubli gît toujours l'énigme. Au cœur même du silence, dans le ronronnement et le brouhaha de nos modernes colloques, conclaves et autres conciliabules, « *les morts parlent*⁴¹ » et continuent de pousser vers nous cette fameuse « *note tenue, étrangement haute* »... Il semble bien que cette note « *cruelle* » (à la manière d'Artaud), cruciale et éminemment volatile qui hante la mémoire du vieux guerrier et fascine le jeune paysan de Bni Boublen, désigne en fait la quintessence d'une civilisation, son point d'incandescence, son expression la plus juste et la plus profonde à travers les âges. Comme l'oued de nos climats, elle suit son cours aventureux suivant les saisons et les terrains, mais elle est ce qui *résiste* — à l'agression mais aussi à l'exégèse —, cette « *chose*⁴² » qui dure au-delà de la perte et de l'oubli. Et l'écriture s'affole à vouloir la capter, tout comme le chant (celui de Slimane Meskine) s'étouffe à essayer de « *l'accompagner* » en un rituel de déploration et de refondation toujours recommencé... Mais n'est-ce pas précisément là la métaphore même de toute modernité ?

RÉFÉRENCES

ATTALI Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Le Livre de Poche, 1977.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions Gonthier, 1953.

40 *Femmes d'Alger dans leur appartement*, pp. 184-185.

41 Titre d'une autre nouvelle d'Assia Djebar (*Femmes d'Alger dans leur appartement*).

42 « Il paraissait chercher *quelque chose* [souligné par nous] que sa mémoire défaillante n'arrivait pas à retrouver » (*L'incendie*, page 17).

- BRYSON Josette Thérèse, *La pierre et l'arabesque. Rets et réseaux thématiques dans l'œuvre de Mohammed Dib*. Thèse University of California, Los Angeles, 1979.
- CAMUS Albert, *L'étranger*. Paris, Gallimard, 1942.
- CARLIER Omar, « Espace politique et socialité juvénile : la parole étoiliste en ses quartiers. Contribution à une étude de l'incorporation du « Nous », in Omar Carlier et alii, *Lettrés, intellectuels et militants en Algérie 1880-1950*, OPU/URASC, 1988, pp.107-174.
- GAUTIER Théophile, *Voyage en Algérie* (1865). Paris, La Boite à documents, 1997.
- JOLLES André, *Formes simples* (1930). Paris, Gallimard, 1972.
- KHADDA Naget, « Italique d'usage et parole inusitée », *Kalim 6* (Spécial « Mohammed Dib »), Alger, OPU, 1985, pp. 107-131.
- KIRSCH Fritz Peter, « Lyyli Belle et le Petit Prince. Réflexions sur le thème de l'enfant chez Mohammed Dib », Actes du Colloque « Mohammed Dib », Université Paul Valéry, Montpellier, 2000.
- LUCAS Philippe & VATIN Jean-Claude, *L'Algérie des anthropologues*. Paris, Maspéro, 1979.
- PARDO Martial, *La musique arabe dans les écrits français. Un exemple l'Algérie entre 1830 et 1930*. Mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1994.
- YELLES, Mourad, « Du folklore à l'écriture : problématique de la transition. Le cas de Mohammed Dib », *Kalim 6* (Spécial « Mohammed Dib »), Alger, OPU, 1985, pp. 205-227.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Lyyli Belle et le Petit Prince

Réflexions sur le thème de l'enfant chez Mohammed Dib

Fritz Peter KIRSCH
Université de Vienne, Autriche

L'Infante Maure et *Le Petit Prince* — la constatation (en apparence ingénue) que les deux textes se ressemblent peut s'appuyer, en premier lieu, sur le parallélisme des titres. Cependant, en bien scrutant le matériel lexicologique dont se composent les deux étiquettes on se rend compte que la formule adoptée par Mohammed Dib implique des connotations qu'on chercherait en vain dans une variante paratextuelle comme *La Petite Princesse Maghrébine*, même s'il est possible voire même probable que le souvenir de Saint-Exupéry a hanté la mémoire de l'écrivain algérien pendant le travail à son roman. Le terme d'infante, en renvoyant à quelques œuvres familières au public cultivé français¹, fait naître des associations tournant autour d'un pouvoir hispano-catholique en apparence illimité mais en réalité vulnérable. C'est dans le deuxième élément du titre choisi par Dib que se manifeste une contestation radicale de ce pouvoir : puisque

1 Rappelons « La Rose de l'Infante », poème figurant dans la *Légende des siècles* de Victor Hugo, ou *Pavane pour une infante défunte*, de Maurice Ravel.

l'infante est maure, donc arabo-berbère, musulmane, sarrasine et nord-africaine, elle a partie liée avec l'ennemi héréditaire des puissances euro-chrétiennes et de leurs champions « matamores ». Le conflit inhérent à ce titre-oxymore (et, nous le verrons, au roman dibien tout entier) est à la fois souligné et diversifié par le titre de la première partie du roman : « L'héritière dans les arbres ». Ici, des associations qui tournent autour de conventions socio-juridiques s'accompagnent de références intertextuelles évoquant des contestations anarchisantes de conformismes sociaux telles que l'auteur a pu les trouver chez Italo Calvino². On cherche en vain une telle conception antithétique chez Saint-Exupéry dont le petit prince s'enracine dans des traditions bien françaises et européennes, à commencer par le conte de fées du genre Perrault. Néanmoins, ce qui rapproche les deux textes et leurs protagonistes, c'est le fait que le récit s'organise chaque fois autour de petits êtres charmants dont les narrateurs soulignent à la fois la fragilité et le caractère merveilleux.

Dans les deux livres, le fameux texte que Saint-Exupéry avait publié en 1943 aussi bien que le roman de Dib paru plus de 40 ans après, une sagesse élémentaire incarnée par un personnage venant d'un ailleurs où règne la fantaisie et l'imagination fait irruption dans un monde d'adultes soumis à une rationalité de courte haleine et à l'égoïsme. Grâce au contact avec des bambins sérieux et pleins de sagesse intuitive, les « grandes personnes » peuvent s'initier à des vérités occultées par les routines de la vie quotidienne et pourtant fondamentales :

Que savons-nous des enfants ? À son âge, déjà Lyyl me semble adulte, sur un plan différent du nôtre, certes, mais une étrange adulte venue d'un monde qui n'a rien à voir avec celui-ci et surtout rien à lui envier³.

2 Cf. Italo Calvino, *Il Barone rampante*, 1957.

3 Mohammed Dib, *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, 1990, 55.

Les ressemblances se prolongent au niveau des images : Les « étoiles riantes » qui chez Saint-Exupéry consolent le moi narrateur après le départ du petit prince se retrouvent chez Dib qui en fait le symbole de la pitié ressentie à l'égard du monde par le grand-père mythique de Lyyli Belle⁴. D'autres analogies s'observent lorsque Dib met l'accent sur la complicité de la fillette avec la nature. « Croient-ils que je suis leur reine ? », se demande Lyyli Belle en contemplant les oiseaux, « Il suffit de peu de chose pour être la reine de quelqu'un⁵ ». Surtout vers la fin du roman dibien, l'écriture prend un ton d'enchantement allégorisant qui ne laisse de suggérer quelque rapport intertextuel avec *Le Petit Prince*. « Tout en veillant sur le désert et la source, grand-père nous garde. Il garde le monde. Un monde que je garde aussi. Et un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers. Tous, il faut l'espérer, nous finirons alors par nous retrouver, où que nous nous trouvions⁶ ». En transcendant le niveau des textes, le lecteur s'aperçoit que le contexte historique, dans les deux cas, se caractérise par des cataclysmes mettant en cause toutes les certitudes concernant l'avenir de l'espèce : chez Saint-Exupéry, c'est la Deuxième Guerre Mondiale, chez Dib ce sont les tensions entre le monde occidental et les pays islamiques ainsi que, plus particulièrement, les troubles sanglants infestant l'Algérie depuis les années 80. Ainsi, la création littéraire assume une de ses fonctions les plus nobles : celle de prendre la défense de l'humain menacé.

Chez les deux auteurs, le savoir transmis par l'enfant s'acquiert par une série d'expériences par lesquelles les jeunes protagonistes doivent passer et qui leur confèrent une dignité d'initiés. Si les grandes personnes immergées dans la vie « terre-à-terre » ont bien des choses à

4 Lyyli Belle dit, en s'adressant à son Papa absent : « Le regard de ton père est une lumière d'astre qui filtre à travers des paupières à peine fendues. Aussi quand ses yeux vous fixent, c'est une étoile qui vous fixe et semble vous sourire alors qu'elle n'en fait peut-être rien. (...) Le sourire d'étoile me priait de bien considérer le monde quand il se fait désert et d'en avoir pitié. Malgré sa grandeur de désert, d'en avoir pitié » (Mohammed Dib, *L'Infante Maure*, Paris, Michel, 1994, 163 s.).

5 Mohammed Dib, *L'Infant maure*, 110.

6 Mohammed Dib, *L'Infante maure*, 174.

apprendre des enfants, les enfants, à leur tour, ont besoin d'instruction. Le petit prince, en visitant d'autres planètes et finalement le monde sublunaire, acquiert des connaissances qui lui resteraient inaccessibles s'il ne se résolvait pas à quitter son propre univers. En voyageant d'une planète-allégorie à l'autre, il découvre à la fois la vanité des conventions régnant sur les sociétés humaines et le sens caché du cosmos s'identifiant à la poésie et à l'amour. Son apprentissage s'achève sur la terre où il découvre la valeur de l'amitié (dans l'épisode du renard) et de l'entraide solidaire (dans la rencontre avec le narrateur). Grâce au contact avec le petit prince, le pilote échoué en plein Sahara peut réactiver des forces créatrices, à la limite magiques, qui représentent l'héritage de sa propre enfance. Ce pouvoir créateur permet à l'homme de venir au secours de son visiteur lorsqu'il s'agit de conjurer le danger qui émane du mouton mangeur de fleurs et, par là, d'assurer la permanence du mini-royaume gouverné par le petit prince. Le même pouvoir conduira les protagonistes vers le puits qui assurera la survie du narrateur.

Chez Dib, Lyyli Belle, après avoir pris connaissance des difficultés auxquelles se heurtent ses parents lorsqu'il s'agit de dépasser leur isolement respectif voire même leur mésentente, se découvre gardienne de papa et de maman et, en même temps, du monde. En voyageant (dans un rêve plein de réalité) vers le pays de son grand-père, le beau cheikh saharien qui se fait expliquer par Lyyli que le sable et la neige font bon ménage ensemble, la fillette, en accueillant à son tour les instructions de son hôte, accède à un niveau supérieur de connaissance. Au fil de la trame romanesque, elle adapte ses dons de clairvoyance enfantine à un monde contradictoire où elle doit affronter et vaincre les complications résultant de sa condition d'« héritière » d'un mariage mixte.

En examinant les biographies et l'évolution de la pensée des deux écrivains, on découvre d'autres affinités, notamment en ce qui concerne leur attachement à l'Afrique du nord. Du côté de Mohammed Dib, cet écrivain algérien contraint de quitter son pays en 1959, installé depuis en France, mais ayant séjourné en Amérique du Nord

et en Scandinavie, une grande enquête sur les rapports entre les univers culturels séparés par la Méditerranée représente le fil rouge qui relie une production extrêmement riche où le roman et la nouvelle voisinent avec la poésie et le théâtre. En inscrivant son œuvre dans un jeu immense de rapports intertextuels, au carrefour des traditions occidentales et orientales, entre la littérature, la philosophie et anthropologie, Dib n'a jamais cessé de se considérer comme un écrivain algérien et maghrébin. Quant à Antoine de Saint-Exupéry, il compte parmi les écrivains français qui adorent l'Afrique du nord à tel point qu'ils en font un foyer d'inspiration de leur création littéraire. Ce voyageur intercontinental se situe non loin de ceux qui, comme Isabelle Eberhardt, par exemple, tournent le dos à l'Europe pour mieux poursuivre, au milieu des immensités sahariennes, leur rêve de connaissance absolue. *Citadelle*, le dernier ouvrage de l'auteur, ce texte à la fois touffu et fragmentaire que plusieurs commentateurs considèrent comme son testament littéraire, se présente sous forme d'une méditation qui s'inscrit dans les réflexions d'un personnage central, chef berbère cherchant à extraire des leçons générales des péripéties de son existence et du savoir hérité des ancêtres. La dernière œuvre que Saint-Exupéry publie avant de se consacrer au manuscrit de *Citadelle* qui restera inachevé à cause de la disparition de l'auteur, c'est justement *Le Petit Prince*, récit imprégné par la fascination irrésistible du grand désert.

Il y a aussi des divergences, bien sûr, et elles sont importantes. Les deux écrivains se distinguent par leur entourage culturel et leur insertion dans des histoires (politiques, socio-culturelles et littéraires) qui ne se touchent qu'en partie. La production de Saint-Exupéry porte l'empreinte de l'Entre-deux-guerres et des moments glorieux de l'aviation française occupant une fonction clé dans l'élargissement des systèmes de la communication internationale avant de se trouver engagée dans une lutte désespérée contre les forces supérieures de l'ennemi allemand. Pendant longtemps, une admiration générale motivée par ce qu'on considérait comme sa grandeur morale a assuré à l'écrivain une place de choix dans les manuels. Après une période

de désaffection, la critique universitaire s'est efforcé de faire justice au narrateur Saint-Exupéry tout en cherchant à définir les limites de son art⁷. Ce qu'il faut approfondir, semble-t-il, c'est la façon dont son inspiration s'accorde à celle qui caractérise certains écrivains de la même époque que les historiens de la littérature considèrent d'habitude comme plus « grands » que l'auteur du *Petit Prince* : Malraux, Camus, Sartre. Il y a plus de trente ans déjà, Serge Doubrovsky a fait état d'analogies significatives entre la « dialectique du héros » telle qu'on l'observe au XVII^e siècle, chez Corneille, et des conceptions comparables du côté de Sartre et Malraux⁸. D'après cet auteur, l'aristocratie cornélienne n'est pas totalement incompatible avec le « socialisme contemporain » :

(...) ces deux projets politiques contradictoires expriment un projet métaphysique commun : il s'agit, dans les deux cas, d'instaurer le règne absolu de l'homme par une Maîtrise, conçue, dans son essence, comme négation radicale du monde donné, comme totale reprise en main de la condition humaine⁹.

Or, bien des indices permettent de supposer que cette aspiration à la Maîtrise universelle correspond à l'émergence, au cours des siècles post-médiévaux, d'un système de normes et de valeurs marquant de son empreinte l'histoire des mentalités en France ainsi que la vie culturelle de la société française évoluant au rythme des progrès d'une centralisation sans pareil¹⁰. Si l'on considère le champ littéraire comme un terrain d'essais où la norme socio-culturelle subit des variations et des adaptations tout en maintenant certains éléments de base (en l'occurrence, un idéal de civilisation visant à la rationalisation

7 Cf. Walter Wagner, « Antoine de Saint-Exupéry. Kritische Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte eines umstrittenen Autors », *Sprachkunst* 28 1997, 111-127.

8 Cf. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

9 Serge Doubrovsky, *Corneille*, 502.

10 Cf. les publications de l'auteur de cette contribution à ce sujet, notamment : *Epochen des französischen Romans*, Wien, WUV, 2000 ; *Clivages interculturels*, Bordeaux 2000 (sous presse).

des rapports sociaux et au contrôle de la « nature »), il est possible d'opérer des rapprochements entre les prestiges de l'honnête homme du XVII^e siècle, l'héroïsme politico-littéraire de l'époque des Lumières et la recherche d'absolu chez les mages romantiques et leur postérité. Au XX^e siècle, l'Entre-deux-guerres apporte une flambée tardive de l'idéal civilisateur de plus en plus miné par des évolutions d'envergure planétaire mettant en question les valeurs traditionnelles des cultures dominantes de l'Europe en général, de la France en particulier. L'œuvre d'Albert Camus, par exemple, peut être étudiée dans la perspective d'un effort titanesque d'adapter l'idéal de l'homme civilisé à la française aux conditions de plus en plus difficiles d'une ère de décolonisation. En réconciliant l'inspiration héroïco-humaniste léguée par la tradition française avec une « pensée de Midi » née de la condition franco-algérienne, Camus propose un modèle de coexistence aux communautés pied-noir et musulmane s'affrontant dans l'Algérie assombrie par une discorde de plus en plus sanglante¹¹. Malraux, lui, oppose la lucidité douloureuse de ses héros solitaires à l'assaut de l'élémentaire et de l'irrationnel¹². Quant à Sartre, Bernard-Henri Lévy vient de confirmer son protagonisme d'intellectuel intégral « décidé à posséder, comme il le dit souvent, *le monde entier* et à se donner les moyens de cette fabuleuse hégémonie¹³ ».

Si l'approche qu'on vient d'esquisser n'est pas erronée, l'exaltation d'une civilisation à vocation universelle telle que nous la trouvons chez Saint-Exupéry, dans les romans d'aviation aussi bien que dans *Citadelle*, loin de constituer l'apanage exclusif d'un écrivain d'origine aristocratique, envoie à cette conception de l'homme supérieur fortement enracinée dans le devenir de la culture et de la littérature

11 Cf. F. Peter Kirsch, « Du bon usage des fausses clefs. La littérature maghrébine d'expression française vue à partir de l'œuvre d'Albert Camus », *französisch heute* 1, März 1986, 84-93 ; Id. « La Civilisation et la barbarie. Considérations sur les rapports entre les littératures de langue française », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale* 2 1992, 37-56.

12 Cf. notamment le roman *La Voie royale*, 1930, et l'essai *La Tentation de l'Occident*, 1926.

13 Bernard-Henri Lévy, in : « Sartre revient », *Nouvel Observateur* 13-16 janvier 2000, 10.

françaises dont il vient d'être question. Dib, par contre, n'a été touché par cette tradition culturelle que pour s'y opposer. D'abord affilié à l'École d'Alger, il adopte bientôt les points de vue de la littérature maghrébine d'inspiration anticolonialiste¹⁴. Dès les débuts de la production romanesque de l'auteur algérien, l'enfant fait son entrée en tant que protagoniste jetant un regard neuf et d'autant plus révélateur sur les réalités contradictoires qui s'affrontent dans le monde qu'il habite. La trilogie *Algérie* qui embrasse les romans de jeunesse représente effectivement le cycle d'Omar, ce garçon dont le regard ne dévoile pas seulement les méfaits du colonialisme mais aussi les tares du monde des colonisés menacé d'immobilisme stérile.

Irréductible, pur, un instinct implacable, toujours en éveil, le dressait contre tout. Omar n'acceptait pas l'existence telle qu'elle s'offrait. Il en attendait autre chose que ce mensonge, cette dissimulation, cette catastrophe qu'il devinait. Autre chose. Et il souffrait, non parce qu'il était un enfant, mais parce qu'il était jeté dans un univers qui se dispensait de sa présence. Un monde ainsi fait (...), il le haïssait, avec tout ce qui s'y rattachait. Il ne croyait pas aux paroles des grandes personnes, il ne reconnaissait pas leurs raisons, faisait peu de cas de leur sérieux, démentait leur assurance¹⁵.

Au lieu de suivre l'exemple de Mouloud Feraoun qui installe son « fils du pauvre » au centre d'un univers champêtre harmonieux en attendant de confronter l'adolescent aux désenchantements du monde des adultes¹⁶, Dib plonge l'enfant dans un enfer social afin que son regard incorruptible dévoile toutes les plaies et toutes les tares. Ce regard à la fois démystificateur et mobilisant les forces cachées de l'être sera légué dans les romans suivants à des adultes marginalisés par les sociétés de l'ère postcoloniale (en Algérie aussi bien qu'en

14 Son admiration pour Camus ne l'empêche pas de concevoir *Qui se souvient de la mer*, roman de la guerre d'indépendance (Paris, Seuil, 1962), comme une réplique assez contestataire à *La Peste*.

15 Mohammed Dib, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952, 115.

16 Cf. Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954 (Le Puy 1950).

France) : aux déclassés de la *Danse du Roi* (1968), au fou Labane du *Maître de chasse* (1973), à Habel, l'exilé, et à Lily, cet être à la fois fragile et merveilleux dont le nom et le charme annoncent Lyyli Belle¹⁷. À la série des romans thématissant les contradictions de l'Algérie indépendante fait suite une nouvelle série mettant l'accent sur les incompatibilités apparentes et réelles creusant l'abîme entre le Maghreb et le Monde Occidental¹⁸. C'est dans ce contexte que se situent les deux romans organisés autour du personnage de l'« infante maure » et dont le premier s'intitule *Neiges de marbre* (1990). La thématique, en apparence, est banale : une petite fille souffre de l'éloignement croissant qui annonce le crépuscule du mariage de Papa et de Maman. L'affaire se complique par l'appartenance ethnique des parents. Papa est maghrébin musulman, Maman est russe. La vie de la famille en Finlande qui fournit le cadre pour l'enfance de Lyyli/Lyyli Belle¹⁹ est assombrie par les absences de Papa qui se retire en France en s'avouant avec désespoir qu'il a cherché en vain à trouver quelque part un endroit pour prendre racine. La mésentente des parents se complique par l'antagonisme de leurs cultures respectives qui semble se résoudre par la victoire totale de la composante européenne et nordique : Lyyli Belle sera accaparée, semble-t-il, par l'univers dominé par Maman et la grand-mère. En réalité il n'en est rien puisque l'enfant, ayant partie liée avec des forces cosmiques, finit par triompher des déchirements dont ses proches sont les victimes. Cela s'annonce par une « chose » dont la présence s'impose à Lyyli dès *Neiges de marbre* :

La chose continue, la chose d'avant les choses, la chose de l'autre côté des choses. Je ne la vois pas, mais je sens qu'elle est là. (...) Ce sera quelque chose comme... un papa, une maman, un bonheur déses-

17 Habel et Lily sont des personnages du roman *Habel* (Paris, Seuil, 1977).

18 D'après la thèse soutenue récemment de Hildegard Hefel (*Die Reise in den Norden im Werk des Schriftstellers Mohammed Dib. Spuren im Sand des Schnees*, Vienne 1999) c'est le cycle « nordique » de Dib qui commence avec *Habel*.

19 Dans *L'Infante Maure*, le nom se modifie en Lyyli Belle, forme qui surgit déjà dans *Neige de Marbre* lorsque Papa invente une histoire dont sa fille est la protagoniste.

péremment inexprimé. Je passe mon temps à la chercher. Je la reconnaitrai et ce sera fort, très fort, si fort que ça m'écrasera le cœur²⁰.

Dans *L'Infante Maure*, le romancier s'exprime de façon encore plus explicite, en usant des formules qui rappellent la conviction saint-exupérienne qu'on ne voit bien qu'avec son cœur :

La chose magique approche. On ne l'entend pas, ne la voit pas ; on la sent. Une chose qui change à mesure qu'elle s'approche. Elle vient seule. Une lumière. Il n'y a que le cœur pour la distinguer. Il voit cette merveille qui avance, qui va le toucher. Elle le touche. On ne sent rien. On se sent juste plus vivant, plus bouleversé²¹.

Il s'agit là d'un phénomène d'immanence qui joue un rôle d'importance capitale chez Dib, à commencer par l'extrait de *La Grande Maison* cité ci-dessus, et qui n'est pas étranger à la thématique de l'arcane caché sous les apparences dont tous les textes de notre auteur portent l'empreinte. Dans un contexte de réflexions tournées vers l'interculturel, « la chose » peut prendre l'étiquette de « cryptostase »²². D'autre part, elle doit être mise en relation, semble-t-il, avec la figure du « Maître de chasse », force spirituelle se manifestant lorsque règne le silence cosmique²³. Cette force, l'auteur du *Petit Prince* ne l'ignore pas :

20 M. Dib, *Neiges de Marbre*, 40.

21 M. Dib, *L'Infante Maure*, 169.

22 « (...) aussi loin dans le temps qu'une chose se soit manifestée, aussi étrangère à notre esprit actuel qu'elle ait été et, supposé qu'elle soit arrivée à notre connaissance, aussi morte et enterrée que nous l'ayons crue depuis lors, cette chose demeure, cette chose nous a suivi tout au long de l'histoire et nous concerne toujours » (Trois documents inédits de Mohammed Dib, in : Josette Thérèse Bryson, *La Pierre et l'arabesque. Rets et réseaux thématiques dans l'œuvre de Mohammed Dib*, Thèse Univ. of California, Los Angeles, 1979, 251).

23 Cf. *Le Maître de chasse*, Paris, Le Seuil, 1973 ; « L'Œil du chasseur », *La Nuit sauvage*, Paris, Michel, 1995.

J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence²⁴.

C'est grâce à sa faculté d'enfant de prendre contact avec le mystère du monde que Lyyli Belle finira par rencontrer son grand-père saharien qui lui démontrera à la fois l'unité fondamentale de l'univers et la diversité des lieux de mémoire qui le constituent et dont la protagoniste sera la gardienne. Car ce dont souffrent les personnages de Dib, et ce que Lyyli Belle refuse, c'est la condition de l'être hybride.

Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, coure ailleurs. Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser. Je suis retournée à l'idée que ça puisse être. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu²⁵.

Tout porte à penser que Dib refuse une conception du métissage qui produit des êtres composés d'un mélange plus ou moins continu et chaotique de deux ou plusieurs cultures. D'après l'écrivain algérien, il faut qu'il existe des lieux individualisés, différents les uns des autres, pour que l'être humain puisse s'y installer en guérissant, ainsi, son étrangeté originelle. Lyyli Belle aura son chez soi en Scandinavie, sans que le lien profond qui la rattache à l'univers maghrébin soit rompu. Ainsi, elle pourra passer, pour ainsi dire, d'une dimension à l'autre. Voici une idée étrangère à Saint-Exupéry pour qui la petite planète du Petit Prince, loin de constituer une alternative appréciable à la vie terrestre, se réduit à un particularisme aimable mais borné. C'est un monde étroit, monotone et en même temps précaire comme

24 Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in : A. de S.-E., *Œuvres*, Paris, Pléiade Gallimard, 1967, 479.

25 M. Dib, *L'Infante Maure* 171.

une existence petit-bourgeoise. Dans ce mini-univers, le petit prince subit les humeurs de sa rose en la protégeant de son mieux des dangers qui la menacent. Pendant son absence, la planète aura peut-être été détruite par les baobabs. Et le mouton continuera à représenter un danger puisque le narrateur a oublié de dessiner la courroie par laquelle il faudrait attacher la muselière. À tout prendre, ce domaine extraterrestre ressemble à un rêve fragile pouvant se réduire à néant d'un instant à l'autre, comme le souvenir d'une enfance déjà lointaine. Les facultés poétiques et créatrices que possède le petit prince ne deviennent fécondes que dans la mesure où il entre en contact avec le « grand monde » et surtout l'aviateur échoué en plein Sahara, c'est-à-dire assez éloigné des mécanismes aliénants de la « civilisation » pour qu'il puisse accueillir et apprécier le message de son petit ami et redécouvrir les choses simples et les sentiments authentiques. Le puits, dans une des dernières épisodes du récit, est un produit de la faculté créatrice de l'homme qui a appris à mobiliser cette faculté par l'apport magique du petit visiteur céleste. Par conséquent c'est un puits européen qui se dressera en plein Sahara, pourvu d'un seau et d'une margelle, donc pas du tout comparable aux points d'eau que connaissent les nomades arabes ou berbères. Le petit prince, au fond, ne représente pas un personnage autonome, bien enraciné dans un monde « autre », puisqu'il ne sort de sa féerie fragile que dans la mesure où il aide le moi narrateur à dépasser les contraintes de l'ici-bas et à acquérir un savoir dépassant de loin le niveau du rationalisme des cartésiens et à réaliser, pour quelques instants, des rêves d'omnipuissance.

Ainsi s'accomplit l'aventure des héros aviateurs de la série de romans qui avait débuté avec *Courrier Sud* (1928) pour se poursuivre avec *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939) et *Pilote de guerre* (1942). Le lecteur finit par comprendre à quel point il est logique que le narrateur du récit, dans *Le Petit Prince*, s'identifie au pilote (alors que chez Dib, le récit à la première personne émane presque toujours de Lyyli Belle). Dans *Citadelle*, le protagoniste qui remplit les fonctions

de chef politique et d'architecte a bien appris la leçon implicite au texte, en apparence si anodin, du *Petit prince*.

Il faut pacifier, cultiver et polir. Je suis celui qui recoud les fissures du sol et cache aux hommes les traces du volcan. (...) O citadelle, ma demeure, je te sauverai des projets du sable, et je t'ornerai de clairons tout autour, pour sonner contre les barbares. (...) La vérité de mes ordonnances, c'est l'homme qui en naîtra. Moi qui possède une âme et un cœur. (...) Moi seul détiens le pouvoir de changer la pierre en silence. (...) Moi je gouverne et je choisis. Et je suis seul à gouverner. Et voilà qu'ils peuvent prier dans le silence et l'ombre qu'ils doivent à mes pierres. À mes pierre ordonnées selon l'image de mon cœur²⁶.

Lyyli Belle, à son tour, trouvera une autre source en plein désert : non pas pour en nourrir un moi assoiffé d'infini, mais pour réaliser ce rêve immémorial d'une communauté humaine dont le vieux cheikh est l'incarnation. Cet épisode acquiert tout son sens lorsqu'on le confronte avec le thème de la recherche d'eau dans un roman précédent de Mohammed Dib, *Le Maître de classe*, dont l'intrigue tourne autour d'un village saharien écrasé par la sécheresse, mais en même temps cherchant désespérément à apaiser son besoin de certitude spirituelle. Grâce à la pureté de son regard d'enfant, Lyyli Belle réussit ce que, dans l'autre roman, le groupe islamiste autour de Hakim Madjar, les technocrates du politicien Kamal Waëd et le sourcier européen Jean Aymard avaient tenté en vain : réconcilier les nécessités de la vie courante avec le sens profond d'une culture.

Mais qui dit que le lieu et la source n'auraient pas été oubliés si grand-père n'avait pas pris sur lui d'en être le gardien ? Sans sa foi, sa constance, la source se serait perdue dans les sables et le désert dans son errance²⁷.

26 Antoine de Saint-Exupéry, *Citadelle*, in : A. de S.-E., *Œuvres*, 517, 521.

27 *Ibid.* 174. Cf. aussi : « Je suis le plus fort parce que ma civilisation a seule pouvoir de nouer dans son unité, sans les amputer, les diversités particulières. (...) Car je suis

Donc, il faut que quelqu'un accepte d'être le gardien d'un endroit, et de témoigner de cette réalité, aussi humble soit-elle²⁸. Ce qui ne veut pas dire que les univers culturels soient appelés à s'opposer comme dans le théorème de Huntington²⁹. Mais ce que nous ne trouvons pas chez Dib, c'est l'aspiration saint-exupérienne à une souveraineté du moi qui fait feu de tout bois (y compris la poésie) pour faire renaître l'idéal de civilisation fondé jadis par le classicisme français et ayant besoin de rajeunissement à une époque qui tend à mettre en cause toutes les valeurs traditionnelles inhérentes à la culture française.

Par ses publications ultérieures, Dib semble relativiser l'optimisme qui se fait jour dans *L'Infante maure*. Si Lyyli Belle prédit la venue du « jour où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers³⁰ », les textes suivants se hâtent de souligner qu'un tel rêve ne saurait se réaliser que dans le for intérieur de l'individu, alors que la confrontation des communautés et des cultures, pour l'instant, n'est pas près de perdre ses aspects inhumains. Dans *Si Diable veut* (1998), le jeune Ymran, enfant devenu adulte, occidentalisé et totalement dépourvu de cette conscience embrassant deux univers culturels sans les confondre qui représente l'acquis de Lyyli Belle au terme de son « aventure ambiguë³¹ », revient au Maghreb pour semer le malheur dans la société autochtone attachée à des traditions archaïques que l'intrus ignorant ne saurait respecter. De façon semblable, les chiens qu'on a chassés au désert reviennent par meutes affamées pour tuer et se faire tuer.

d'une civilisation qui a choisi l'Homme pour clef de voûte. (...) Je combattrai pour la primauté de l'Homme sur l'individu — comme de l'universel sur le particulier. » (*Ibid.*, 382 s.)

- 28 En assumant la fonction de gardienne et de gardien, Lyyli Belle et son grand-père annulent symboliquement le crime du « Frère » d'Habel qui, comme son modèle biblique, n'avait pas voulu être le gardien de son frère.
- 29 Cf. Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations*, New York, Simon & Schuster, 1996.
- 30 M. Dib, *L'Infante Maure*, 174.
- 31 Ici, on fait allusion, bien sûr, au fameux roman *L'Aventure ambiguë* (Paris, Julliard, 1961) du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane dont le protagoniste souffre d'un déchirement tragique entre deux univers culturels.

Parabole terrible de l'histoire algérienne récente, le roman se termine sur l'image des vieux qui réactivent les armes de la guerre d'indépendance pour s'en servir contre les monstres nés des coutumes sclérosées dont le peuple devrait se débarrasser au lieu de s'en faire le gardien fidèle, alors qu'Ymran rentre « chez lui », en France, en tâchant d'oublier ce Maghreb infernal. Tout porte à penser, donc, que le nomadisme interculturel heureux reste, pour Dib, le privilège de l'enfant jeune, pourvu de l'intelligence du cœur telle que nous l'observons dans le personnage de Lyyli Belle. Cet enfant, le recueil de poèmes *L'Enfant-Jazz* le suggère, continue à représenter le seul refus total et définitif que l'humanité puisse opposer à la guerre.

La guerre enleva son masque.
De chaque œil tomba une larme.
Le même doigt écrasa l'une
Et le même écrasa l'autre.

L'enfant regarda la guerre.
Elle n'avait pas de visage.
Il alla s'occuper d'autre chose.
La guerre garda son secret³².

32 Mohammed Dib, *L'Enfant-Jazz*. Poèmes, Paris, Éditions de la Différence, 1998, 151.

Cet horrible entre-monde

Denise BRAHIMI
Université de Paris VII

*L'Infante maure*¹ de Mohammed Dib est dans son œuvre récente le lieu où l'on s'attend à trouver, de la manière la plus claire et la plus explicite, la situation d'un personnage que définirait son interculturelité, étant entendu qu'on donnerait ici au mot culture son sens le plus vaste. On est incité à en juger ainsi par la présentation qui est souvent donnée du personnage principal et narratrice de ce livre, la jeune Lyyli Belle, dont il nous est dit par exemple sur la quatrième de couverture du roman qu'elle se trouve *entre une mère européenne et un père maghrébin* ou encore que son histoire la fait passer *des sapins enneigés aux dunes infinies de sable*, impliquant qu'elle construise son univers d'enfant à partir *de la confrontation de deux traditions, de deux imaginaires*. Et il est bien vrai que dans le roman lui-même on trouve juxtaposés, sinon confrontés, les deux univers dont il vient d'être question, ces deux mondes opposés qui sont la double appartenance de Lyyli Belle, le monde nordique où elle vit avec sa mère et le monde du désert où elle imagine qu'elle va rendre visite à son grand-père paternel. Et même en dehors du moment précis où le roman raconte cette visite

1 Éditions Albin Michel, 1994.

imaginaire, le système d'oppositions est présent au cœur du texte, continûment, dans la trame des mots. D'ailleurs non content d'opposer la neige et le sable, ou la mère et le père, l'auteur ne cesse d'ajouter d'autres couples d'opposés appartenant à différents ordres, qu'il s'agisse de l'ombre et de la lumière, de la réalité et du fantôme, du silence et du bruit. Tout ceci laisserait entendre que la vision du monde qui se dégage du livre est essentiellement duelle, et que l'enfant symbolise, dans son être, cette dualité.

Or loin d'être l'exploration d'un monde double ou d'un monde des doubles, *L'Infante maure* en est la condamnation et rejette avec une violence horrifiée, par la bouche même de sa jeune héroïne, l'idée d'un entre-deux dans lequel elle pourrait avoir le malheur de se situer. Le passage où est située la formule reprise par notre titre, *cet horrible entre-monde*, se trouve vers la fin du livre (pp. 170-171), mais il est en fait le résumé quintessenciel de tout ce qui a été dit et éprouvé auparavant. En sorte qu'à la réflexion, le roman apparaît comme un véritable acte de foi ou credo métaphysique fondé sur l'idée d'unité, la seule juste et bonne, la seule digne d'être désirée et défendue. Comment comprendre ce mélange de dédoublements et d'aspirations unitaires, ce refus d'accepter l'entre-deux et de s'y installer ?

MÉTAPHYSIQUE DE L'UN

Il faut examiner de près ce cri d'indignation et d'horreur poussé par Lyyli Belle à l'idée qu'elle pourrait *tomber entre deux lieux* (p. 170). C'est l'entre-deux qui est condamné, parce qu'il est l'absence d'être et lui inspire à ce titre autant de peur que de répulsion. Avant de voir concrètement ce que signifie l'unité et quelles en sont les figures dans le livre, il faut essayer de comprendre d'où vient chez l'enfant cette peur, quelles sont pour elle les figures inquiétantes, voire angoissantes, du dédoublement. Il est certain qu'à l'arrière-plan, son traumatisme le plus profond lui vient de l'expérience déjà faite, alors qu'elle est encore si jeune, d'une confrontation avec la schizophrénie

maternelle, au sens clinique du mot. Lyyli Belle sait que sa mère est susceptible de devenir absente à elle-même, soit durablement, comme ce fut le cas avant la naissance de l'enfant, soit temporairement, comme il arrive au cours de ce livre. C'est la mère elle-même qui dans un monologue intérieur d'auto-analyse, explique ce qu'elle ressent et le rattache, éventuellement, au fait d'avoir été quittée : *Je suis ce qu'il est advenu de moi, ce qu'on a fait de moi. Ce quelqu'un que quelqu'un a fait de moi (...) Le reste ne m'appartient plus, n'est plus moi. Avant qu'on ne m'ait quittée, je m'étais déjà quittée (...) Depuis longtemps et avant, toujours quittée pour me laisser comme il m'aura faite : quelqu'un qui n'est plus moi. Qui n'est plus soi.* (pp.97-98).

C'est aussi la raison pour laquelle Lyyli Belle, la sachant vulnérable, n'aime pas que sa mère se regarde dans un miroir. Elle a peur que ce ne soit à nouveau pour elle l'occasion de doutes graves sur l'unité de son moi. Elle-même, pourtant plus forte que sa maman, ne peut échapper aux questions que le miroir lui pose et qui touchent à l'angoisse du dédoublement : *On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. On se dit : « C'est moi » parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace. mais comment savoir ?* (p. 28)

L'être qu'on voit dans un miroir et dont on ne peut savoir s'il est moi ou non moi est de la même nature qu'un fantôme, autre image qui signifie pour Lyyli Belle un inquiétant dédoublement. Lorsqu'elle s'absente et disparaît dans les arbres, surtout lorsque son père n'est pas là, elle a le sentiment d'être un fantôme, c'est-à-dire une présence-absence. Mais c'est encore à la mère que cet état advient le plus souvent car c'est sa manière de réagir, par une absence à elle-même, à l'absence de l'homme aimé, vécue comme une privation de réalité. En revanche, lorsque cet homme est de retour, elle revit et cesse d'être un fantôme : *Alors elle revit. Le temps que ça dure, elle refuse d'être un fantôme qui la devance et la suit* (p. 118). Le jour où Lyyli Belle, au retour de l'école, découvre sa mère en pleine crise, effondrée sur la table et le regard froid comme une pierre, c'est encore à un fantôme que la malade

est comparée : *Passes ta main sur mon front, Lyyli Belle, dit-elle dans un brusque soupir de fantôme* (p. 129).

A travers les images des miroirs et l'évocation d'un état fantomatique de l'être, le dédoublement apparaît toujours dans *L'infante maure* comme un état cruel et redoutable, absence du moi à lui-même qui se creuse en profondeur puisqu'elle renvoie à une autre absence. Et cette absence à soi-même, à travers la référence au fantôme, est sans doute surtout une image de la mort.

Mais alors comment comprendre que le livre puisse tirer sa substance vive de ce qui semble l'évocation incessante et en droit illimitée des formes les plus diverses de dédoublement ?

L'ÉQUIVALENCE DES CONTRAIRES

A condition de parler de culture au sens large du mot, incluant les données naturelles et les modes de vie, il y a sinon interculturalité du moins superposition de cultures dans *L'Infante maure*. Chacune des deux cultures, la nordique et la saharienne, y est représentée par un mot clef, qui est aussi un mot poétique opérant une symbolisation. Pour le pays du Nord c'est la neige et pour le pays du Sud, c'est le sable. On commencera donc par ce couple de contraires, pour voir comment leur opposition s'inscrit dans le roman, ou comment il l'écrit. Alors qu'elle semble omniprésente dans le livre, elle l'est d'abord sous une forme latente et dispersée, et n'arrive à une expression claire, soutenue et répétée, qu'à partir de la rencontre entre Lyyli Belle et le cheikh, son grand-père imaginaire. Il faut évidemment se souvenir que la rencontre toute entière l'est aussi et qu'elle s'écrit dans des termes qui expriment les fantasmes ou l'univers mental de Lyyli Belle. C'est ainsi que pour elle, le pays de papa, et donc le pays de grand-père, *c'est un désert. Du sable, et du sable* (p. 146). Mais Lyyli Belle est d'un autre pays qu'il lui faut symboliser lui aussi, et c'est de neige que celui-ci est fait : *Notre sable, nous, c'est la neige* (p. 147).

Or au moment où les deux termes sont posés et où l'on s'imaginait que le texte va décliner plus ou moins poétiquement leur opposition, par un mouvement inverse, d'emblée, il l'annule, en posant leur équivalence. On peut repartir de l'expression précédemment citée : *Notre sable à nous, c'est la neige*, mais pour constater que par une juxtaposition immédiate, les deux termes vont aussitôt se fondre l'un dans l'autre, par l'effet d'une fusion qui verbalement progresse en deux temps : *Ainsi je connais la neige et le sable. Et quelque part, ils sont frère et sœur (Ibidem)* — c'est le premier temps, auquel fait suite celui de la fusion complète : *Pour l'instant je suis au milieu de cette neige de sable toute chaude. Même brûlante. (Ibidem)*. La neige et le sable ne font plus qu'un, une unité qui justement permet à Lyyli Belle d'être transportée près de son grand-père bédouin. Et celui-ci va expliciter pour elle ce qu'elle a ressenti d'abord intuitivement, l'union et la fusion qui annulent les oppositions et fondent les contraires dans le même. La conversation s'engage en effet sur ce thème entre le vieil homme et l'enfant :

— *Qu'est-ce que la neige ?*

— *Réponds à ma question. Je te dirai après pourquoi tout ce sable m'entoure.*
(p. 149).

Et tout au long de leur dialogue aussi poétique qu'amusant, il ressort de la sagacité du cheikh, au grand étonnement de la fillette médusée, que rien ne permet de distinguer le sable et la neige et que tout ce qu'elle propose pour définir la neige convient pour le sable aussi bien. L'une et l'autre sont lumineux, doux, purs, ce qui amène d'ailleurs chemin faisant au constat que ce sont les mots, et eux seulement, qui divisent, du moins si l'on veut la division, car *les mots disent ce qu'on veut* (p. 152), tandis que *la chose ne se dit pas (Ibidem)*.

On passe ensuite aux travaux pratiques, c'est-à-dire que Lyyli Belle va aller se baigner dans cette neige du désert qui est le sable :

— *Tu iras te plonger dans son sable.*
Voyant mon étonnement, il consent à ajouter :
 — *Notre neige. Tu y prendras ton premier bain.*
J'y vais. Je nage dans le sable, je m'inonde de sable (p. 154).

Et Lyyli Belle, avec son auteur-créateur derrière elle, en arrive peu à peu à une réflexion ou à une intuition de ce qu'est le désert², non sans passer auparavant par ce grand principe unificateur du monde qui est la lumière, à l'œuvre dans cette fusion entre sable et neige : *Certaines façons d'être de la lumière recouvrent parfois le désert d'une blancheur de neige (p. 156)*

L'opposition entre ombre et lumière est une de celles sur lesquelles il faut s'arrêter pour tenter de comprendre la poétique et la métaphysique de ce livre, couvrant ainsi d'autres registres que celui de la neige et du sable, qui dans ce roman est évidemment chargé d'affectivité.

Les jeux de l'ombre et de la lumière permettent au romancier-poète d'inscrire l'histoire qu'il nous conte et qui est si peu chargée d'événements, dans la nature nordique et dans ses variations — quitte à penser que celles-ci ont aussi une valeur symbolique, évoquant les allers retours du père et les changements d'humeur de la mère. Les passages de la lumière et de l'ombre sont ce qui anime le monde et le rend présent, reconnaissable, familier. Lyyli Belle évoque par exemple *cet après-midi tranquille et beau avec ses lumières et ses ombres qui se balancent, nous entourent et nous caressent à travers les arbres (pp. 164-165)*. Tout ce qui existe dans la nature y est présent sous la forme d'autant d'ombres entourées de lumière (p. 165) en sorte que c'est l'association de la lumière et de l'ombre qui fait apparaître les êtres et rend leur présence sensible. De la lumière à l'ombre la différence est donc ou plutôt devrait être évidente, puisque c'est elle qui fonde et définit si l'on ose dire la visibilité du monde visible. Et pourtant dès que leur opposition apparaît dans le roman, c'est sous la forme d'une relation

2 Voir plus loin, dans la partie intitulée *Deux absolus, le désert et l'étranger*.

d'appartenance, qui va au-delà même d'une association provisoire et qui les présente comme indissociables. Il en est ainsi ce matin où Lyyli Belle, seule réveillée dans la maison, sent quelque chose qui *vient pour entrer partout, traverser tout (...)* *Chut, c'est l'ombre de la lumière, courante, traversante, entrante* (p. 38).

Dans tous les cas, l'ombre suit la lumière « comme son ombre » selon une expression connue sur laquelle l'auteur semble jouer. Et jamais l'unité de cet ensemble ne peut être rompue car elle est une vérité physique voire astronomique, comme le prouvent les images empruntées à la position respective du soleil et de la terre. Que ce soit le jour ou la nuit, c'est toujours la même terre que nous habitons, mais les variations viennent de sa position par rapport au soleil. Il en est de même pour Lyyli Belle et sa mère, qui sont comme la terre, tandis que papa est leur soleil : *Mais elle cesse d'être ce soleil dès qu'il s'en va, qu'il nous quitte. Un papa obligé tout le temps de partir. En vrai, l'une et l'autre nous cessons aussitôt d'être des soleils, des reines. De nous il ne reste que des ombres* (p. 179). La différence que nous supposons entre le couple neige et sable, chargé d'affectivité et le couple lumière et ombre, physique ou métaphysique, cesse finalement d'être pertinente dans la vision poétique et unitaire de Mohammed Dib qui fait qu'en chaque exemple tous les registres sont représentés.

Le principe d'équivalence entre les contraires nous échappe souvent en raison de la relativité de nos jugements et du caractère arbitraire de notre langage. Un exemple très intéressant à cet égard, parce qu'il est intimement lié au sujet du livre, concerne la définition de l'Est et de l'Ouest dans leur opposition conventionnelle. Comme son papa l'explique à Lyyli Belle, *loin à l'ouest, c'est l'est* (p. 58) ; en sorte que la petite fille qui a très bien compris le sens de la leçon se met à rêver d'un monde où cette équivalence abolirait l'écart entre Papa et Maman, un monde qui ne serait que de lumière et jamais d'ombre, unissant jusqu'à les identifier *Maghreb* et *Machrek* (p. 59). On voit par là la signification profonde de toutes ces équivalences qui relèvent à la fois d'une métaphysique de l'Un et d'un désir affectif de fusion.

C'est autour de deux termes, images, idées, notions, entités dirons-nous, que cette unité prend à la fois forme et sens dans le roman.

DEUX ABSOLUS, LE DÉSERT ET L'ÉTRANGER

Nous avons vu que l'unité de la neige et du sable se réalise au désert, lorsque l'imagination de Lyyli Belle l'y transporte à la recherche de son grand-père. En fait, le désert apparaît très tôt dans le livre comme le lieu du père, complètement assimilé à lui : *Parce qu'il y a aussi un loup en toi, papa. Et un loup, ça ne peut pas se passer du désert, non ?* (p. 23). On pourrait en conclure que le désert est le lieu de l'absence, qui signifie l'absence, et pour le loup, celui de la solitude. C'est peut-être aller un peu vite et suivre une mauvaise piste, pour plusieurs raisons. D'une part en effet Lyyli Belle définit aussi son propre lieu comme un désert : *Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert en quelque sorte, un désert d'eau, de forêts et de rien* (p. 31). Et d'autre part le désert est justement ce qui n'a pas besoin de nom, il est ce qui échappe au nom et à sa définition réductrice.

Le désert est le plus souvent associé à *rien*, un *rien* dont on comprend bien que chez Mohammed Dib ce n'est pas un terme négatif : *Le désert, dit papa, c'est le désert. Du sable et rien* (p. 71). C'est en effet ce rien qui interdit que se fasse l'appropriation du désert, sa particularisation ou sa localisation, et qui en fait au contraire le lieu de tous les possibles. Ce qui, on l'aura deviné, signifie entre autres pour Mohammed Dib le lieu de l'écriture. Il nous le dit à sa manière faussement naïve et délicate à propos des traces laissées sur le sable par une infime bestiole tôt disparue : *Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture. Est-ce là sa manière de parler ?* (p. 158). La vertu du désert, parce qu'il est fait de sable et soumis au vent, est de redevenir à chaque fois, très vite, la page blanche qui depuis Mallarmé et dans toute la poésie moderne définit l'écriture ou parfois, plus précisément, le rapport entre l'écriture et le désert : *Je cours vers l'endroit où je pense retrouver la fausse écriture du*

basilic. Elle n'y est plus ! Le sable est redevenu la page blanche, nette, qu'il a été et sera à jamais, le vent, ce vent qui ne reprend haleine à aucun moment, l'a soufflée et, si faible qu'il soit, l'a effacée (p. 159).

Cependant pour Lyyli Belle et dans ce roman que lui consacre Mohammed Dib, l'écriture n'est pas le thème principalement développé. Celui qui tient au cœur de la petite fille et qui de toute façon est aussi essentiel pour l'auteur est celui de *l'étrangeté*, une étrangeté qui découle de la partition des lieux, de leur appropriation et localisation, pour reprendre les termes déjà convoqués précédemment.

Ce que nous dit le roman à ce sujet se partage en deux temps et en deux formules opposées dont nous savons déjà qu'elles sont unies par le principe d'équivalence : d'une part il n'y a pas d'étranger, d'autre part tout le monde est étranger ou devrait l'être, et le deviendra. On remarque que dans l'une et l'autre de ces formules, le mot *étranger* est employé absolument, et c'est en effet sa caractéristique dans tout le livre : on n'est pas *étranger à*, dans le langage dibien, le mot étranger ne peut s'employer qu'absolument. Tout le travail affectif, mental et verbal auquel se livre Lyyli Belle autour de mot *étranger*, vise à abolir le fait qu'il pourrait devenir pour son père ou plutôt contre son père une marque d'exclusion. Elle sait bien que ce mot est couramment employé dans son entourage pour désigner son papa et c'est la raison pour laquelle, par solidarité instinctive, elle veut reprendre le mot pour elle aussi et fonder là-dessus leur amour ou leur complicité réciproques : *Je vais, je viens parce que cet homme qui est mon papa, cet homme est un étranger. Il a besoin que j'aille le chercher dans son étrangeté. Et moi, ici, dans mon propre pays, qui suis-je, sinon une étrangère ? À son tour il vient et m'arrache à mon étrangeté (p. 171).*

C'est vers la fin du livre qu'on comprend le mieux l'intention de l'auteur et son message, car pour cette fois le ton de son propos permet de le désigner ainsi. L'affirmation de principe concernant l'étranger et l'étrangeté est en fait intimement mêlée à la condamnation de l'entre-deux dont on a parlé précédemment. Elle prend la forme du credo que voici : *Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre*

terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser » (p. 171).

On dira que l'acte par lequel *la terre devient votre terre* est aussi un acte d'appropriation. Mais on voit bien en quel sens il faut l'entendre ici : c'est affectivement et mentalement que chacun doit sentir la terre comme sienne, sans partition, sans l'idée qu'il s'agirait seulement d'une partie de cette terre et que d'autres vous seraient étrangères ou feraient de vous un étranger.

Le lien se fait donc entre cette conception d'un monde « sans étranger » ou « tout étranger » et le désert. Car le désert est sans limite, sans frontière, il est ce premier état de la terre, lorsqu'elle est *au premier venu*. Ce lieu serait, sera, celui où, comme le dit Lyyli Belle, *pas plus que les autres, je n'aurai besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs* (p. 174). Nous constatons ici encore et une fois de plus qu'une opposition se trouve ou se trouvera abolie, celle de l'ici et de l'ailleurs, et c'est une abolition décisive, essentielle, car de cette dualité provient, provenait, l'exécrable *va-et-vient d'étrangers* (*Ibidem*). Le va-et-vient est une des formes de l'entre-deux, ou son effet. Il doit donc disparaître lui aussi, de ce monde dont rêve Lyyli Belle, un monde où *étranger, étrangère* désignera une sorte de qualité désirable et sans autre signification que cette idée de qualité pure, la qualité d'un être aussi beau, aussi remarquable que son papa. Le rêve de Lyyli Belle s'exprime sous la forme aussi gracieuse qu'humoristique de ce qu'on a coutume d'appeler un mot d'enfant : *Une fois grande, je sens que moi aussi je me ferai étrangère* (p. 130). Ce jour-là elle aura aboli, enfin, la dualité qui la sépare de son papa.

Reste une ultime question à se poser, dont la réponse ne peut être qu'une hypothèse, non conclusive. Lorsqu'aucun papa ne sera plus un étranger, est-ce à dire que sera abolie la différence non seulement de l'enfant à son papa mais encore de papa à maman ? Et les deux termes qui les désignent seraient alors eux aussi équivalents ? Il n'est pas sûr qu'on puisse pousser Mohammed Dib jusqu'à une telle affirmation,

car de cette différence d'une seule lettre entre le *paternel* et le *maternel* naît peut-être la possibilité de l'imaginaire et de la création.

Il est bien vrai que Lyyli Belle va dans le sens de l'aspiration unitaire et de la suppression des différences lorsqu'elle rêve qu'on puisse sortir du ventre paternel : *Sortir du ventre de sa mère, c'est si naturel que ça ne vaut pas la peine d'en parler. Mais du ventre de son père ! C'est être entièrement né. Pour autant qu'un père veuille vous porter.* (p. 25). Cependant il semble bien qu'elle maintienne toujours cette différence d'une lettre, telle qu'on peut la voir dans une phrase comme celle-ci : *Là-bas, c'est la maison maternelle. Ici, la maison paternelle. J'y suis autant à l'abri que dans la lumière devant moi et derrière.* (p. 40). Or il se trouve que cette phrase vient précisément après le moment où Lyyli Belle s'est livrée à l'une de ses inventions imaginaires et langagières, celle des *lops*. Qui sont les *lops* ? *Ce sont des loups qui ne sont pas des loups, mais qui ressemblent à des loups.* (*Ibidem*). Des lops aux loups, il y a aussi la différence d'une lettre, et c'est cette différence qui crée toute l'invention. On jugera non sans pertinence qu'elle concerne un sujet — ici un animal — de quelque manière inquiétant. Mais la différence sexuelle n'est-elle pas elle-même une sorte de gouffre obscur plus inquiétant que la plus sombre ou la plus fantastique des forêts ? L'écart d'une lettre pourrait être dans les deux cas la brèche ou la faille d'où émerge l'angoisse que le langage tente de dire et de canaliser tout à la fois. Sans cet écart, il n'y aurait peut-être ni imagination ni écriture. Dans *L'Infante maure*, il nous est montré qu'il passe en ce lieu précis qui sépare l'homme et la femme. Serions-nous en présence de la seule différence qui survive à l'aspiration unitaire de Mohammed Dib ?

L'Infante maure :
**Le manifeste dibien de la littérature
maghrébine solidaire mais solitaire**

Farida BOUALI
Université de Bedjaia, Algérie

Dans le panorama de la littérature algérienne d'expression française (acceptons cette dénomination pour éviter d'ouvrir un autre débat que celui auquel nous invite le texte choisi), Mohammed Dib incarne la figure d'un auteur qui, depuis un demi siècle, écrit beaucoup mais parle très peu de ses œuvres et encore moins de lui-même. Sans aller jusqu'à l'identifier au comte de Lautréamont, cet écrivain a tout de même fait en sorte que sa vie d'homme ne soit pas confondue (ni même un tant soit peu mêlée) à sa pratique d'artiste. À force de discrétion, il a fait admettre que ce qui importe de son histoire, c'est ce que l'écriture livre après l'avoir transfiguré et capitalisé non pas au nom de la biographie de l'auteur mais au nom de la littérature. Il en ressort que M. Dib est l'un des rares écrivains algériens à ne pas se laisser « happer » par les débats publics suscités par une actualité souvent brûlante. Ainsi, l'écrivain n'usurpe ni la place du politologue, ni celle du sociologue, ni celle de l'idéologue malgré une sollicitation médiatique permanente. On peut dire aujourd'hui de M. Dib qu'il est

sans aucun doute l'un des rares littérateurs algériens à accepter de n'exister que dans et par la littérature, pour ce qu'elle est, sans dévier vers des écritures périphrastiques comme celle de l'essai, ou de l'autobiographie, ou encore de la critique universitaire ou journalistique.

Cependant, sa littérature n'en est pas moins une mise en texte (métaphorique et/ou métonymique) de questions sociales d'actualité. La pratique scripturaire dibienne, en inscrivant, à la racine de sa lettre, des préoccupations existentielles incontournables, telles que celle de la responsabilité historique de l'intellectuel-écrivain au sein de la cité, celle du malaise identitaire, ... se veut déterminée par sa fonction sociale, quel que soit son style (réaliste, onirique, fantastique). C'est ce qui est donné à lire, et ce que nous tenterons de cerner, dans un ouvrage relativement récent comme *L'Infante maure*¹ par exemple. À notre avis, ce livre aurait même pu comporter un sous-titre : « comment prévenir la schizophrénie collective » par perte d'identité. *L'Infante maure*, en effet, sous les apparences d'un monologue intérieur « délirant », est en fait le récit d'un parcours au cours duquel le personnage principal, Lyyli Belle, réussit à se « bricoler » une identité pour transcender la dissociation schizophrénique menaçante. Mais précisons d'emblée que, pour en saisir le véritable enjeu, cette entreprise de la fiction exige d'être insérée dans son réseau intertextuel. Le texte est, en effet, conçu en réponse à ce que la critique a appelé la littérature maghrébine de la schize, pour désigner les œuvres des années soixante-dix travaillées par la remise en question identitaire et dont les auteurs les plus célèbres sont Abdelkébir Khatibi, Nabile Farès, Abdelwahab Meddeb.

L'Infante maure, en s'inscrivant en faux contre cette littérature de la schize, se lit comme une tentative positive du sujet-personnage d'échapper à l'angoisse de l'ambivalence, de l'indistinction, de l'entre-deux, de l'insensé et de la déterritorialisation. Nous tenterons donc d'analyser, dans un premier temps, la mise en scène de ce qui peut être désigné comme « un cas de schizomanie » tel qu'exposé par la

1 Roman, éd. Albin Michel, Paris 1994 et éd. Dahlab, Alger 1994. Les références de pages sont empruntées à cette dernière édition.

fiction et, dans un deuxième temps, la place de cette fiction « délirante » dans le débat sur le malaise identitaire tel qu'il est posé par les auteurs maghrébins.

I. BÉANCES DE LA STRUCTURE ŒDIPIENNE : MON PÈRE ! MA MÈRE ! ET MOI ?

L'Infante maure expose un cas typique de trouble du caractère dont la schizophrénie serait la limite extrême : la schizomanie. D'après les spécialistes de la question, ce trouble se manifeste par « l'isolement du sujet », « le refuge dans une rêverie à tempérament compensatoire ». Il est dû à une « mauvaise tolérance de la frustration ». Il consiste donc, pour le sujet, à (s') éviter le « délire d'effondrement » grâce à un autre délire, constructif, qui restaure « avec autrui et le monde une scène positive ». C'est cette tentative, salvatrice dans son entreprise d'équilibrer les mouvements d'extraversion et d'introversión, qui distingue la schizomanie de la paranoïa (extraversion pathologique qui se manifeste généralement sous forme de délire de persécution : le sujet ré-interprète le réel en le ramenant exclusivement à lui) ; comme elle la distingue de l'autisme (introversión pathologique qui se manifeste par une rupture avec le monde extérieur). Les coïncidences, fort nombreuses, entre la schizomanie de la fiction et celle de la réalité (telle que décrite par les scientifiques) font de la première une illustration fidèle de la seconde dont elle imite le processus depuis la frustration (et ses causes) jusqu'au dénouement fantasmatique. Le premier argument de ce mimétisme peut être tiré de l'homologie des données de base de la configuration schizoïde : les rapports du sujet avec sa famille et avec la société.

I.1. Les relations du sujet avec le monde extérieur

Le sujet, ou personnage principal, est une fillette nommée Lyyli Belle dont la fiction limite les relations sociales à celles qu'elle entre-

tient avec les membres de sa famille, à l'exclusion de toutes les autres et notamment de celles avec les camarades de son âge qu'elle refuse :

Toutes ces Riita, Maja-Lena, Anikki, Eeva, je n'en ai que faire. L'autre jour, sous prétexte qu'elles sont mes camarades de classe, maman aurait voulu qu'elles viennent pour le goûter. Je n'ai pas voulu, moi. On est en vacances. (p. 49).

En adoptant une stratégie elliptique pour tout ce qui relève de la vie du personnage principal hors de la sphère familiale, la fiction adopte la logique psychotique d'un sujet qui justifie ainsi son choix de la solitude : « J'aime être seule. Je préfère. Je ne vois pas comment le temps passe. Le temps, simplement je n'y pense pas. » (p. 49). Donc, le sujet avoue se complaire dans son isolement, car il lui permet d'échapper au temps historique et de redéfinir ses propres coordonnées d'existence en fonction de la (mauvaise) donne de la structure familiale déterminée par les absences du père. Cette tendance à la solitude de la fillette est contrastée par l'attitude inverse de la mère telle qu'enregistrée par la fillette elle-même :

Elle (Maman) est assise dans la cuisine avec une autre femme et chacune raconte ses histoires à l'autre. Le font-elles pour ne pas mourir non plus ? (p. 145).

Nous remarquons que la fillette ne saisit là qu'une relation de contiguïté entre une femme (sa mère) et « une autre femme », incapable, dans sa schizomanie, d'entrevoir une quelconque relation intersubjective entre deux amies.

1.2. La structure familiale du sujet

Elle est composée de la fillette, de son père et de sa mère et constitue, du point de vue du sujet, une structure œdipienne défailante du fait des absences fréquentes du père, génératrices de frustration :

Je ne trouve pas d'explication, je ne trouve qu'une plainte qui s'enrage et crie en moi. Je ne trouve qu'un vide. Il se fait un vide autour de nous. Nous sommes toutes deux abandonnées. Et papa, ce merveilleux papa, qui sait si bien danser, puisqu'elle l'affirme : autour de lui aussi un vide (...). Pères et mères : des aveugles qui voient tout, excepté ce qu'il faut voir. (p. 90-91).

Pour combler ce « vide » que creuse l'absence du père, le sujet, dans la lucidité (fictive) qui le sépare du schizophrène, reconnaît qu'il prolonge sa présence à l'intérieur de lui-même :

Même une fois parti, il n'est pas absent. Je le ressuscite en parlant. (p. 81). Moi, je sais lui parler surtout quand il n'est pas avec nous. Je le fais pour qu'il reste présent pendant tout le temps où il est absent. (p. 119).

A ces absences « insupportables » du père, s'ajoute l'incompréhension de la mère en ce qu'elle incarne le principe de réalité que le sujet repousse :

C'est maman. Elle ne comprend pas. Je l'ai réveillée. Papa ne dit rien. (p. 12).

— Veux-tu te lever Lyyli Belle. Tu dors les yeux ouverts.// Maman encore. Elle est venue me libérer de mes délires. (p. 13).

— Lyyli Belle, que t'arrive-t-il à hurler de rire toute seule ? On dirait une folle. Je ne suis pas folle, maman. Tu ne sais pas. Tu ne sais rien. (p. 51).

Ainsi, pour le sujet, le vécu accuse un déficit de réel, identifié comme la cause de son délire à caractère psychotique.

I.3. L'espace

Les relations « familiales » évoluent dans la maison familiale, à l'exclusion de tout autre espace comme par exemple : celui de l'école

(fût-elle l'école de musique) qui est simplement évoquée à un moment où Lyyli Belle la laisse derrière elle :

Je reviens de l'école de musique. Quoi ? Comment ? La porte de la maison grande ouverte ? La porte de la maison tout ouverte ? (p. 127).

ou celui de la ville où Lyyli Belle refuse de se rendre malgré la sollicitation de sa mère :

Et la ville, pas de chance non plus, elle me donne la nausée. (...) Qu'elle y aille, à sa ville. (p. 111).

L'espace tangible dans lequel évolue le sujet est donc adapté à sa schizomanie : il est réparti en deux territoires : l'espace maternel (la maison) que le sujet partage avec ses parents mais surtout avec sa mère, et l'espace paternel (le jardin, la forêt et le ciel) vécu comme l'équivalent fantasmagorique du père (sous sa forme fantasmagorique) :

Sur mon arbre, je grimpe aussi haut que possible. (...) Là-bas c'est la maison maternelle. Ici, la maison paternelle. J'y suis autant à l'abri que dans la lumière devant moi et derrière. (...) Plus loin se tient la forêt sans herbe. (...) C'est nulle part cette forêt. (...) Je ne sais même pas le genre de père que j'ai et comment il me protégerait. (...). Et le regard d'un papa absent. Il n'y a que les arbres qui ne sont jamais fatigués d'être là. Je les aime tellement pour ça. Quoi de plus important que... (pp. 39-40-41).

Nous constatons que, dans la mise en texte de la configuration de base de ce cas de schizomanie, nous pouvons aisément identifier la « lacune de la structure œdipienne », le « vide », à l'origine du détournement du sujet de la réalité extérieure. Pour étayer notre thèse du mimétisme de la fiction, nous pouvons étendre les coïncidences à d'autres paramètres que ceux de la configuration de base et qui sont autant de symptômes du délire. Le texte lui-même nous y invite. La schizomanie conduit le sujet du constat de la carence du monde

extérieur (dès le début du roman) à sa réparation imaginaire (à la fin du roman).

Ce processus connaît deux stades rendus fictivement possibles : le premier, que nous appellerons en conformité avec le texte, « le stade du jardin » qui correspond à la première partie du livre intitulée *L'héritière dans les arbres* et, le second, « le stade du désert » qui correspond à la seconde partie intitulée *L'infante maure*. Précisons d'emblée que, pour la fillette, il s'agit dans les deux cas d'échapper au « stade du miroir », mis en abyme dans le texte.

II. « LE STADE DU JARDIN » : MON PÈRE EST MOI

Le jardin est l'espace paternel. Du moins est-il identifié comme tel par le personnage-sujet. Univers, à la fois tangible (sur le plan fictif) et fantasmagorique (en tant qu'espace du délire), il offre un refuge à Lyyli Belle lorsqu'elle veut échapper aux autres (surtout à sa mère). Ce jardin est son aire de jeux et de rêves, en compensation de la réalité déficitaire. Ainsi, le « stade du jardin » correspond au premier âge du personnage principal. Cet âge est celui du « compagnon imaginaire », incarné en l'invisible Kiki du temps de l'enfance, depuis *Neiges de marbre*, le roman précédent.

Ce compagnon imaginaire permet à Lyyli Belle de s'identifier à un double, tout en parlant de lui (et donc d'elle) à la troisième personne :

Kiki, lui, n'a pas aimé ma nouvelle robe. Papa me l'a pourtant apportée de Paris. Kiki me l'a crié de derrière ces rosiers qui entourent la table du jardin avec ses bancs. Il n'a pas osé se montrer. Il l'a dit : qu'elle n'est pas belle. Il l'a dit. Mais il ment. C'est une bien jolie robe, bleue avec une fleur d'églantier rapportée sur la poitrine. (p. 67).

Kiki est donc une création enfantine mais qui perdure dans l'univers délirant de Lyyli Belle qui le « sait bien mais quand même... » :

Puis : patatras, une étagère de livres s'écroule ! (...) C'est lui. Kiki !

Maman du rez-de-chaussée :

— Qu'est-ce, Lyyli Belle ? C'est toi qui fais tout ce bruit ?

— Ce n'est rien maman ! (...).

Lui dire ce qu'il en est : elle ne comprendrait pas. Pour elle, fini depuis longtemps, les histoires de Kiki : à son point de vue des histoires abracadabrantes auxquelles, tant que j'étais encore un bout de chou, elle voulait bien faire semblant de croire. Aujourd'hui, il ne faut lui en parler à aucun prix, elle jugerait que je suis folle à soigner. (p. 88).

Ainsi, croire encore en Kiki, c'est, pour Lyyli Belle, refuser d'accéder au statut de sujet, autrement dit d'accéder au stade du miroir.

II.1. Miroir, miroir,...

Le symptôme de la schizomanie est signifié à travers l'attitude du sujet devant le miroir, objet diégétique certes, mais surtout métaphore. En effet, la fiction choisit explicitement de placer Lyyli Belle dans une situation emblématique de la configuration psychanalytique de la constitution de la personnalité du sujet, désignée par la formule « stade du miroir », pour en détourner les conclusions théoriques :

On se regarde ainsi dans un miroir, on y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. On se dit : « C'est moi » parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace. Mais comment savoir ? On est ici ou là, on ne saurait être dans deux endroits en même temps. En vrai, on ignore ce qui se passe, qui vous surveille de l'autre côté. Si on pouvait au moins aller voir. Voir qui se cache au fond du miroir, ne se cache même pas. Mais je crois qu'on passerait sa vie à se poser de telles questions. (p. 28).

Ce détournement des enseignements psychanalytiques du stade du miroir permet au sujet de préparer et de justifier son refus d'accéder à un statut de sujet, autrement dit d'accéder à une identité forcément aliénante : le stade du miroir, auquel nul n'échappe et duquel

nul ne réchappe, se caractérise par la conception nécessaire de soi comme autre. Ainsi, dans le cas de la schizomanie, le miroir représente une menace :

(Maman) Une statue qui garde la pose, se contemple dans la longue glace dorée. Une statue avec son chignon à moitié enroulé entre les mains. Se voit-elle en vrai ? On ne le dirait pas. Alors que voit-elle ? Autre chose qu'elle-même ? Elle regarde la glace et semble y voir autre chose, on ne sait pas quoi. Un autre monde. Elle se tient là devant comme si elle était tentée d'y entrer. Elle ne se doute pas que je l'observe comme elle est là, non devant un miroir, mais devant une porte à franchir. Elle ne voit rien, elle écoute l'appel de cette porte. Je devine sa difficulté mais sans imaginer ce que cette difficulté pourrait être. Je comprends seulement qu'elle est en peine et j'ai pitié d'elle. Cela doit être affreux d'être devant une glace et de ne pas s'y voir. Et pire encore d'y voir autre chose. Maman, reviens à toi pendant qu'il est encore temps. Oh, maman ! Entends-moi, n'entends pas la chose inconnue qui accapare ton attention, qui te surveille du fond de ce miroir. (...) Eloigne-toi, maman, de cette eau morte, dans laquelle, changée en statue, tu te mires et sans doute désespère de découvrir ton image. (p. 98).

Pour Lyyli Belle, consentir à accéder à son moi spéculaire c'est disparaître dans « les mystères d'une eau dormante », en d'autres termes, c'est mourir et ce, dès le début du roman :

Même la mort ne voudrait pas mourir dans ce cas. J'en suis certaine. Comme on se regarde dans un miroir, elle nous regarde et elle sourit elle aussi avec son auréole. (p. 18).

A travers l'association du miroir à la mort, qui aboutit à leur condescence, le texte nous invite à comprendre que, parce qu'il porte l'extériorité à l'intérieur même du sujet (intériorisation du vécu extéroceptif), le miroir est synonyme de mort pour le sujet en proie à la schizomanie. Cette exploitation explicite de considérations théoriques, par la fiction, autorise cette dernière à « poser » que le sujet

« sait » ce qu'il y a à savoir de l'identité du moi. Cette surdétermination de l'écriture narrative oriente la lecture de toutes les séquences articulées autour du miroir pour l'identification du sujet d'un point de vue psychanalytique. Il en est ainsi, par exemple, du refus de Lyyli Belle de se reconnaître dans le miroir qui est fortement thématiqué par la nature de l'image que ce miroir lui renvoie :

J'entre par cette porte trop ouverte. Je frôle au passage la glace de l'entrée. J'y surprends une tête de pie curieuse avec ses plumes noires en bataille. Ce n'est pas moi. Merci à toi miroir. (p. 128) —
 Mais au bout d'une minute, je ferme les yeux et je me dis : une avec une crête de plumes noires. (p. 132).

Donc, pour échapper à la mort dans le miroir (c'est-à-dire à l'identification de soi comme autre qui signifie l'accès au statut de sujet), la solution est de ne pas identifier comme sienne l'image que le miroir réfléchit :

(...) je me retrouve devant un miroir au cadre d'or, dans leur chambre, à côté. Ma tête, seulement elle, émerge pour me faire face au ras d'une eau dormante, et rien d'autre. (...) Mes yeux ne s'ouvrent que pour se voir, morceaux de nuit, étinceler avec l'air de se moquer, bien contents qu'ils sont de ne pas être des éclats de verre décolorés. À mon tour je me moque d'eux et je me dis : mais bien sûr j'ai une tête de pie rieuse. (p. 132).

Cette identification négative s'opère non plus dans la « glace » de l'entrée, mais dans le « miroir » de la chambre des parents et en présence de la mère. On constate, cependant, que même cette identification, de type métonymique, se transforme en identification négative secondaire :

« j'ai une tête de... », ce n'est donc pas la « mienne ». L'identification n'est positive que dans le cas du dédoublement : « Comme moi, elle ne bouge pas, ne dit rien. Seulement que je remue le petit doigt, et elle

remue le petit doigt, que je me penche à droite, et elle se penche à droite, que je me relance dans ma course à travers le jardin et elle se relance dans la même course. Je ne vois pas, je devine ça. Ce serait comme une autre moi avec des ailes et qui planerait au ras du sol. Sinon, moi je n'ai que mes pieds. » (p. 68).

Lyyli Belle se reconnaît en « une autre », mais cette reconnaissance, ne peut être assimilée à une identification : l'une est aérienne (« avec des ailes ») et l'autre terrestre (avec des « pieds »). D'ailleurs lorsque la mère de Lyyli Belle efface, en la coiffant, les arguments de la « dés-identification » et de l'identification secondaire, arguments qui justifient la comparaison avec la « pie » (cheveux « noirs en bataille »), elle l'invite vainement à constater le changement dans le miroir ; autrement dit lorsqu'elle l'invite à procéder à son identification positive, la fiction se « tait » : « — Regarde-toi comme tu es bien coiffée à présent, Lyyli Belle. Mais regarde-toi ! » (p. 134). Cet effet de suspension de sens, traduit comme le déni opposé par le sujet à son image propre, s'explique par l'identification de ce sujet à une autre image dans le miroir : celle du père :

Papa de même retrouvera la sienne (« la place qui lui revient ») parce que je la lui garde aussi. Papa avec qui nous sommes allés à trois, lui, moi et le secret, faire un tour là-bas, au pays des morts. Je dis bien : avec lui. Parce que m'observant tous les jours dans la glace, c'est lui que je découvre. Je lui tiens compagnie, et je le garde en plus. Si je le perds de vue, il est perdu où qu'il soit. (p. 113).

Ainsi, la défiguration métaphorique conjoncturelle (Lyyli Belle se voyant en pie) est supplantée, sur le plan narratif, par l'identification fantasmatique au père qui, « tous les jours », prend la place du moi spéculaire dans le miroir. Il occupe donc le lieu du sujet qui refuse d'advenir en tant que sujet parce que ce statut implique le renoncement à l'objet primordial du désir : le père.

II.2. Au nom de mon p/mère...

Le sujet délirant et conscient de son délire recompose ses coordonnées existentielles en re-configurant le complexe d'Œdipe mais hors du tabou de l'inceste. La solution est de substituer le père à la mère et de gommer ainsi le troisième pôle du triangle : « Je peux voir la figure de papa à travers la figure de maman » (p. 18). Une telle éventualité de superposition prend tout son sens quelques pages en aval :

Il se lève de son bureau, arrive et, comme je suis assise, il me presse d'une main la figure contre son ventre. C'est lui maintenant qui veut me porter dans son ventre, qui en a besoin. Je sens l'odeur dont ses habits sont imprégnés : du thym, dirait-on. Sortir du ventre de sa mère, c'est si naturel que ça ne vaut pas la peine d'en parler. Mais du ventre de son père ! C'est être entièrement né. (p. 25).

Ici, le fantasme, qui ne s'ignore pas au niveau du sujet de la fiction, permet à celui-ci d'imaginer un scénario de retour à l'état fœtal qui désigne le père comme objet libidinal premier, en lieu et place de la mère. Cependant, le sujet en proie à la schizomanie « sait », par expérience, que cet état de fusion avec l'objet du désir est éphémère et surtout mortel :

Le père :

« — Je sais. On est heureux et on croit tout de même qu'on va tomber. »

Lyli Belle :

« — Que rien ne vous empêchera de tomber. » (p. 25).

Ainsi, le sujet refuse, certes, de se reconnaître en tant que tel, mais il ne se leurre pas en se complaisant dans le fantasme de la fusion sujet/objet :

J'y suis bien, dans son ventre, mais j'y étouffe, et ce que j'ai à dire, aussi, y étouffe. Je me dégage (...). (p. 27).

La dépossession de l'objet libidinal, que représente le père, et qui s'accompagne du renoncement à la jouissance, est, du point de vue du sujet lui-même, d'origine historique : ce sont les absences du père qui sont à l'origine d'un manque affectif chez le sujet. Ces absences sont en effet vécues, explicitement dans le texte, à la fois comme un « abandon » et comme une « perte » du père. Ainsi, la question pour le sujet est celle de savoir comment « remplir » le lieu du père sans avoir à le remplacer, autrement dit comment advenir tout de même en tant que sujet sans avoir recours aux identifications secondaires : La solution que propose le sujet est d'abord dans le déplacement du père vers le lieu de la mère. Et, quelques pages en aval, ce déplacement trouve en quelque sorte son explication :

J'ai cessé d'être ce qu'il croit que je suis : une enfant qui joue à la marelle, une enfant qui saute à la corde, une enfant qui fait la petite folle, une enfant qui aimerait qu'on la gâte. Rien de tout ça. Ce n'est pas moi, ça, une enfant qui s'assied dans un fauteuil et joue avec ses doigts de pied. Ou une enfant qui perd son temps à discuter avec son papa. Mais je veux bien lui laisser cette image avant de partir au loin. (p. 30).

Le sujet vit donc comme une concession sa représentation dans l'ordre du père (ou ordre du miroir) : consciente de ce qu'elle est (pour son père), Lyli Belle récuse son image « médiatisée » ; elle acquiert son autonomie en établissant une frontière entre le réel (de la fiction) et l'imaginaire (territoire du délire) pour « partir loin ».

II.3. Loin du nom, du symbole... du dicible

De cette façon, le sujet (toujours dans le cas de la schizomanie) se soustrait à l'ordre symbolique en ce qu'il implique d'échapper à l'imaginaire, de reconnaître le père en tant que représentant de cet ordre en en portant le nom. C'est précisément ce que le sujet rejette :

Pour le moment je danse. Il fera nuit tant que je danserai. Il ne fera nuit à aucun moment de cette nuit sans nuit. Je danse à en perdre la tête. Je n'ai plus de nom. Je ne m'appelle plus. Le nom est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vrai figure et ne montrer qu'un masque. Le plus moi, est-ce mon nom, est-ce moi ? Quand je me parle, je ne m'appelle pas, je ne dis pas : Lyli Belle, je te parle. Je n'ai pas besoin d'un nom pour savoir que je me parle. Je suis sans nom. Je suis moi. (p. 53).

Le sujet de détache de son nom qui, comme le miroir, n'offre aucune garantie d'authenticité de celui qu'il représente : le sujet ; un sujet qui, en procédant à sa déterritorialisation, opte pour un temps et un espace imaginaires. Dans la même logique de refus de l'ordre symbolique, le déni du nom se décline en déni du mot :

Je voudrais m'envoler dans les bras de mon arbre, je voudrais rêver : de quoi ? D'un pays, loin d'ici, dans le grand monde. Un pays où je serais seule avec le vent, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas une lumière, puisqu'on peut dire la lumière. Quelque chose. Ça ira en avant de moi, ça dansera pour m'encourager à le suivre. Ce sera tout de même comme une lumière, mais une lumière à moi, toute personnelle. (p. 15).

Ainsi, le sujet situe son univers existentiel idéal hors du dicible en tant qu'il donne un nom à « quelque chose ». C'est d'ailleurs du territoire de l'imaginaire que l'écriture « livre » Lyli Belle ; et le lecteur, à qui Lyli Belle confie son histoire (ou plutôt ses histoires), navigue entre le réel de la fiction et la fiction de l'imaginaire sans qu'il lui soit toujours donné la possibilité de s'y repérer. C'est en fait un jeu auquel il est invité et qui l'oblige en permanence à se poser la question de sa localisation. Mais il est certain d'avoir été placé à un rang privilégié (par rapport aux autres personnages du roman) pour assister à la construction de l'identité d'un sujet menacé de désidentification. En d'autres termes, c'est l'accès du sujet au « stade du désert », thème de

la deuxième partie du roman, intitulée significativement « l'infante maure ». Ainsi, à la fin de la première partie, « l'héritière dans les arbres », Lyyli Belle, se brouille avec son compagnon imaginaire, Kiki ; elle se résout à le quitter et à abandonner l'espace ludique du jardin. La chute d'un arbre du jardin signe symboliquement la fin du « stade du jardin » :

Je brosse des deux mains ma robe de ses aiguilles de pin, personne ne m'a vue tomber. Je me dirige vers la maison sans un regard autour de moi. Je ne tiens plus à rester dans ce jardin. (p. 92).

En quittant le jardin, c'est-à-dire, littéralement, en revenant sur terre, Lyyli Belle échappe au délire d'effondrement en passant à un autre stade du délire schizomane : celui de la restauration avec « autrui et le monde d'une scène positive », le stade du désert. À partir de son isolement, dans le l'obscurité et le silence de la chambre de ses parents (en leur absence), Lyyli Belle consent à accéder au statut de sujet en se « bricolant » une identité avec les « débris » de la culture du pays du père.

III. « LA SCÈNE POSITIVE » : LES « RE-PÈRES » DU STÉRÉOTYPE ET DU MYTHE

La scène positive est celle de la reconstruction identitaire : le sujet n'assume plus les identités infantiles du « stade du jardin » et refuse le leurre du miroir. Cependant, pour échapper à sa division constitutive, Lyyli Belle va élaborer son identité sociale en ménageant son accès à l'ordre symbolique par l'entremise du « re-père » qu'est la figure du grand-père paternel ; figure hallucinatoire positive en ce qu'elle introduit, imaginairement, à la représentation imaginaire de soi, au-delà du clivage :

Je n'ai eu qu'à fixer mon regard sur l'horizon, et je me suis vue emportée plus loin, sans arrêt plus loin. Pour aboutir dans tout ce désert ?

Devant une tente de bédouins. (...) Près de l'ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n'est assis là, me semble-t-il, que pour moi. Comme il est assis, jambes croisées, en blanc, je sais que je suis arrivée pour le reconnaître, moi debout en robe non moins blanche. Je n'ai pas eu de grand-père à moi. Celui-ci au premier coup d'œil, je devine qu'il est le père de mon père et ne saurait rien être d'autre que mon grand-père. Il me va. (p. 147).

C'est ainsi que Lyly Belle, enfant de couple mixte, qui vit dans un pays occidental (?) avec sa mère (originnaire de la Pologne d'où elle s'est enfuie) et un père qui s'absente souvent pour se rendre dans son pays d'origine (« là-bas »), va « se » recomposer (sur le mode imaginaire) un monde à la mesure de son délire ; ce monde n'est ni celui du schizophrène, ni celui de l'autiste puisqu'il tient compte positivement d'autrui.

III.1. La transmutation de la schize

Lyly Belle souffre donc de ce que son père, contrairement aux « arbres (du jardin) qui ne sont jamais fatigués d'être là » (p. 40), ne cesse de disparaître et de réapparaître. Par conséquent, la question demeure toujours pour elle, même après le stade du jardin, celle de la gestion de cette absence-perte-vide qui la fait s'identifier à « un poussin qui tombe, puis s'accroche à tout parce que ça veut vivre » (p. 133). La solution est dans la recherche d'un récit fondateur à même de couvrir la béance causée par le vide ; un vide qui « dépayse » même le sujet :

Papa qui s'en va puis revient. (...) Je le comprends. Il doit finir par trouver à un moment où à un autre qu'il est ce qu'il y a de plus étranger ici, dans ce pays, dans cette maison, avec nous. Une fois grande, je sens que moi aussi je me ferai étrangère. (p. 130).

Cette éventualité annoncée d'une identification au père en tant qu'étranger est réalisée quelques pages en aval :

Je vais, je viens parce que cet homme qui est mon papa, cet homme est un étranger. Il a besoin que j'aille le chercher dans son étrangeté. Et moi, ici, dans mon propre pays, que suis-je, sinon une autre étrangère ? À son tour il vient et m'arrache à mon étrangeté. Sans quoi, ça ferait deux étrangers de plus dans le monde. (p. 171).

De cette façon, l'unité de la structure familiale est reconstituée autour du sentiment d'exil unanimement partagé puisque même la mère est encore traumatisée par son exil de la Pologne vers la France et ne cesse de ressasser aux siens le récit de ce départ. Cette identité des statuts (« nous » sommes tous des étrangers comme le père) est un préalable à l'élaboration d'un récit de légitimation édifié sur l'incarnation d'une origine orientale grâce au tissage fantasmagorique de débris littéraires, historiques et mythologiques. Cependant, cette incarnation d'une origine orientale, par un sujet qui ne nie pas sa filiation à l'Occident, ne se fait ni dans la complémentarité de l'Orient et de l'Occident, ni dans la schizé :

Il y a des moments où on est plus furieusement soi parmi tout ce qui existe. Un soi qui ne fait qu'aller, venir dans ce monde et laisser son image en gage dans tous les lieux. Image ineffaçable, elle veillera, ici sur fond de verdure et de soleil, là-bas sur un excès de ciel et de sable. Partout où la vie a lieu, sur chaque lieu qui me donne vie. Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, coure ailleurs. Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser. Je suis retournée à l'idée que cela puisse être. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu. (p. 171).

N'est-ce pas là une déclaration pour sortir la littérature maghrébine de l'ère du soupçon ? ! Refuser « l'entre-deux » c'est, par là même, pour ceux qui sont « tous étrangers » comme Lyyli Belle, abolir la notion d'exil. Ce n'est d'ailleurs pas une proposition « délirante »

puisque Lyli Belle a été initiée à la fusion des contraires par son étranger de père :

Si tu veux toujours voir la lumière et jamais l'obscurité, cours sans cesse vers le couchant parce que loin à l'ouest, le soleil ne descend que pour relever la tête. Loin à l'ouest, c'est l'Est. L'Est céleste. (...). Je me surprends à songer, moi aussi, à un soleil qui ne ferme jamais les yeux, à un maghreb qui serait le machrek. Je lance, écartant la vision : « — je continue : faut-il te demander ton nom ? Inutile. Faut-il te demander ton âge ? Inutile. Où tu habites ? D'où tu viens ? Inutile ». (p. 59).

Dans cette fusion de l'Orient et de l'Occident ou, plus précisément, dans ce maghreb (ouest) devenu machrek (est), les signes de l'altérité sont obsolètes puisque la contradiction n'existe plus. Cette thèse est en outre surdéterminée par sa dimension intertextuelle. Elle se présente, en effet, d'abord comme une réponse contradictoire aux textes maghrébins qui ont marqué les années soixante-dix. Nous ne citerons que quelques exemples articulés autour du signifiant « Maghreb » et qui assument l'entre-deux qui le fonde à son origine. Pour le narrateur de *Talismano*² de A. Meddeb, le « maghrib » en tant que coordonnée spatio-temporelle n'offre pas à l'homme la pérennité, indispensable à l'identité : « paroles d'exil, soleil qui se cache, homme qui disparaît, de l'ici à l'ailleurs on erre entre le cachant et l'émanant, couchant et levant, à privilégier le moment sanglant plus que la naissance illuminante, genèse de l'éphémère, cacher/coucher ; maghrib (...). » « Maghrib », métaphore de la disparition, de l'exil de « l'homme-soleil » qui « erre » entre l'Occident (« couchant ») et l'Orient (« levant »), signifie l'impossible synthèse des deux horizons, autrement dit l'impossible synthèse du moi qualifié par le narrateur de *Talismano* « d'image fêlée », en écho aux propos du narrateur de *La mémoire tatouée*³ de Abdelkébir Khatibi, qui parle d'un « être divisé » dont le signifiant est un « corps imprononçable, ni arabe, ni français,

2 Éd. Christian Bourgois, 1979.

3 Éd. Denoël, 1971.

ni mort ni vivant, ni homme ni femme : génération de texte ». Ce narrateur khatibien déclare, à la fin de l'ouvrage, qu'il est « partagé entre les deux rives de la Méditerranée » ; division conçue comme « blessure destinale entre l'Orient et l'Occident » (p. 11) ; d'où l'« hétérogénéité » constitutive du sujet de l'écriture qui se décline en : « topologie errante, schize, rêve androgyne, perte de l'identité — au seuil de la folie ». Quant à Nabile Farès, qui fait partie des écrivains maghrébins dits de « la schize », des années soixante-dix, il situe la division à l'origine même du mot « Maghreb », défini comme une catégorie de l'imaginaire qui a « surgi sémantiquement, et, historiquement “déjà”, comme envers, point de départ et d'éloignement de l'origine, d'un Orient. Le couple Maghreb-Mashrek est lui aussi inclus dans cette métaphore du clair et d'obscur, du proche et du lointain, du connu et du non connu »⁴.

Cette division originaire, du fait de l'Histoire, continue d'être affirmée par cet auteur dans l'un de ses derniers ouvrages, *Le Miroir de Cordoue*⁵, paru, en France, la même année que *l'Infante maure* :

Moi : dans l'époque, et, la rumeur : moi-tié Arabe / moi-tié Français. /
 Moi : dans l'époque, et, la rumeur, soumis aux diverses pressions des discours, et, des éducations ; ici, eut lieu la rupture, le changement.
 Moi : qui aurais voulu être tout en même temps ; ici, dans le village du nord, celui des séparations premières, fondamentales ; quartier européen, quartier arabe ; alors que — réellement — profondément — il n'y a que des différences ; l'autre — que je croyais : autre — et qui aurait pu être moi : qui a été moi (...) 'Deux en Un' impossible, sans Insurrection.

Ainsi, le narrateur du *Miroir de Cordoue* semble rappeler à Lyyli Belle qu'on ne peut se rendre impunément d'un territoire à un autre car ils seraient, historiquement, exclusifs l'un de l'autre. De la même façon, leur rupture fondamentale empêcherait leur syncrétisme.

4 Annuaire de l'Afrique du Nord, XXIII, CNRS, 1984, p. 209.

5 Éd. de l'Harmattan, 1994.

Par conséquent, contrairement aux affirmations du père de Lyyli Belle, « loin à l'ouest », ce ne peut être « l'est » et, son « rêve » d'un « Maghreb » (couchant) qui serait aussi « Machrek » (levant), plongé dans la permanence de la lumière (exclusive de l'obscurité) n'est qu'un rêve en ce qu'il n'entame pas la réalité du couple « Maghreb-Mashrek » ; la réalité ambivalente de ce que Lyyli Belle nomme « l'horrible entre-monde ». C'est à ce niveau que l'on peut saisir l'intérêt, dans le roman de M. Dib, de faire porter la responsabilité du projet existentiel de la narration à une enfant de couple mixte. De cette façon, le père peut partager, avec les narrateurs des œuvres des années soixante-dix, les sentiments d'exil, l'errance entre l'ici et l'ailleurs, etc., mais sa fille va s'appliquer à suturer les béances constitutives de la schize.

III. 2. Les vertus identificatoires des stéréotypes et des mythes

Pour échapper à la mort, thème récurrent dans *L'Infante maure*, Lyyli Belle va se raconter « une » histoire. L'entreprise est aussi vitale pour elle que pour « la princesse » des *Mille et une nuits* à laquelle elle s'identifie :

Mieux vaut s'y prendre comme la princesse dont papa m'a conté l'histoire. Cette princesse trouvait chaque soir un récit à faire au roi, son mari d'une nuit, pour ne pas mourir. (...) Tout le monde devrait y penser, la vie veut qu'on prenne la route du bonheur. (p. 144).

Cette identification à Chahrazade est très courante en littérature. Ainsi, le récit autobiographique de *La Mémoire tatouée* est placé sous le même signe mais infléchi en injonction de l'Autre de raconter pour ne pas mourir (« Raconte une belle histoire ou je te tue ») ; injonction d'autant plus redoutable que le narrateur craint que ce « regard sur (sa) propre image ne s'envole en un enchantement de la mémoire, joie fébrile d'une poésie nostalgique et attendrie sur ses propres débris. » Contrairement au narrateur de cette œuvre, Lyyli Belle trouve refuge et réconfort en mimant ce récit transmis par le père et à travers

lequel elle édifie son antécédence à partir précisément de « débris ». D'ailleurs, ici, le signe Chahrazade est infléchi vers le merveilleux, compatible avec l'enfance à laquelle il est associé. Ainsi, l'intertexte des *Mille et une nuits* ouvre le champ de l'ailleurs, de l'Est, de la « Lumière céleste », de l'Orient, du territoire paternel.

Mais, cette ouverture, opérée dans le dernier tiers du livre, a été préparée, en amont, par le biais d'un rituel très marqué » : celui du thé vert à la menthe :

Oh, maman, maman, qui n'attend pas ma réponse et poursuit déjà :

— Allons nous faire du thé, Lyyli Belle. Tu verras comment nous nous en trouverons bien. Du thé vert à la menthe. Tu aimes ça. Une attention de papa, ce thé vert et cette menthe qui ont l'odeur de son pays. (...).

— Je sors de jolis verres, dis-je pour me rendre utile. Une autre attention de papa, ces verres. Dorés et décorés de fleurs à petits points d'émail comme ils sont, je les adore. (...) dans une maison en bois de l'Extrême-Nord se répand l'odeur magnifique, orientale, de ce thé. Assis de nouveau, bien tranquille maintenant, maman s'absorbe dans sa préparation. Fini le drame. (pp. 130 131).

En l'absence du père, ce rituel compensatoire actualise la présence de l'Orient (« odeur orientale ») en Occident de façon harmonieuse, voire apaisante. Mais si cette « odeur orientale » est l'odeur du « pays de papa », cela signifie, toujours du point de vue de Lyyli Belle, que son père est oriental ; et pour elle, « être oriental » c'est être nomade :

(Lyyli-Belle)

— Papa est un nomade.

(sa mère)

— Un nomade ?

— Oui, il l'a dit, je ne fais que répéter ses mots, sa patrie est un campement dans le désert.

— Mais ce n'est pas pour retourner dans un désert qu'il est parti, Lyyli-Belle.

— Il l'a dit : dans son pays, il y a des gens sans maison sans rien qui ne cessent d'aller aussi loin que possible avec leurs bêtes et de revenir sur leurs pas, seulement pour retrouver devant eux le sable qu'ils ont laissé derrière eux. (pp. 104 105).

Vérité diégétique ou mensonge fantasmatique, c'est cette identification du père à un nomade qui détermine le délire dans sa restauration de la scène positive. Ainsi, Lyyl-Belle, « la princesse », se raconte l'histoire merveilleuse de son origine, pour échapper à la mort c'est-à-dire au délire d'effondrement en tant qu'aboutissement de la quête (vaine) d'identité. Donc, pour le sujet, le territoire de son identité est le désert où elle « trouve » son re-père en la personne d'un grand-père paternel, véritable image d'Épinal :

Devant une tente de bédouins. (...) Près de l'ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc (...) (p. 147).

Regard et visage insondables (...). Un bédouin est économe de ses paroles, de sa respiration, de ses gestes : de tout sauf de son temps, a dit papa (...). En même temps que tout son temps, ce beau cheikh à la barbe blanche prend son café. » (p. 149)

Image inaltérable dans le désert : assis à l'entrée de sa tente, en silence (...) (p. 164)

Cette vision monochromatique de l'aïeul sublimé, dont la blancheur signifie la dimension substantielle, révèle, quelques lignes en aval, la figure paternelle emblématique de l'ascendance orientale, bédouine, Ismaël :

Je veux être, comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toutes les autres, une paternité passée dans le même sang de papa jusqu'à moi. Et il a dit : l'enfant Ismaël chassé de la maison paternelle avec Agar sa mère, était sur le point de mourir de

soif dans le désert ; alors elle l'a mis à l'abri du soleil dans un buisson, mais une source d'eau a jailli sous le talon d'Ismaël. (p. 172).

Comme nous pouvons le constater, le récit de cet ancêtre mythique, sauvé miraculeusement de la mort, est fidèle à celui qu'en ont fait les textes sacrés. En outre, pour le sujet Lyyli Belle, ce récit est exemplaire en ce qu'il légitime la réalisation (délirante) de son espoir de voir jaillir une source sous son talon (p. 173) :

Désormais grand-père garde la source et le désert. Dans un premier temps, lorsque papa a paru m'avoir oubliée, j'étais venue retrouver le vieux cheikh. Et, à présent, j'ai retrouvé la source. (p. 174).

Ainsi, pour Lyyli Belle, échapper à la mort c'est retrouver le père ; et retrouver le père prend le sens de retrouver la source, et ce, grâce à la génération intermédiaire du grand-père dont la fonction reconnue explicitement est d'assurer la continuité généalogique :

Mais qui dit que le lieu et la source n'auraient pas été oubliés si grand-père n'avait pas pris sur lui d'en être le gardien ? (p. 174).

Le sujet, à la recherche d'un récit d'origine, n'en invente pas un, à la mesure de son délire (individuel) : il rétablit la connexion, par delà l'histoire, avec le mythe fondateur de l'origine et de l'identité collectives des Arabes bédouins. C'est précisément cette antécédence que ne peut pas concevoir l'écriture de la schize : « Que dire ? interroge le narrateur farésien de *Mémoire de l'Absent*⁶.

Que dire pour que tout redevienne clair, sans qu'une partie de mon être s'éloigne de moi, et joue seule contre moi. (...). Que faire, oui, que faire de toutes ces généalogies ? » (p. 103)

« Toutes les généalogies remontent à l'Un. Oui : /Donc : fausses. » (p. 104) Le narrateur de *L'Infante maure* n'est pas du même avis et,

6 Éd. du Seuil, 1974.

dans ce ressourcement originaire, par delà les divisions historiques, la parole délirante, et donc l'écriture, retrouvent une plénitude de sens :

Tout en veillant sur le désert et la source, grand-père nous garde. Il garde le monde. Un monde que je garde aussi. Et un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va-et-vient d'étrangers. Tous, il faut l'espérer, nous finirons alors par nous retrouver, où que nous nous trouvions. Pas plus que les autres, je n'aurai besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera de m'appartenir et plus personne ne vivra dans un pays emprunté. Irons-nous au désert : accueillant, il nous tendra la nudité de sa main ouverte. (p. 174).

L'espoir que place le sujet en un monde où l'identité différentielle n'est que vanité donne sens à son existence : « témoigner » :

Et à présent, j'ai un but dans la vie : témoigner qu'avant je ne faisais que regarder les choses sans penser à rien. Ce n'est pas si mal, mais ça ne suffit pas. (p. 167).

Cette mission confiée par l'aïeul est assumée en son lieu et place, après sa disparition, puisque le sujet Lyyli Belle le remplace enfin sous la tente et « commence une veille sans fin » sur le monde. Le sujet, en occupant ainsi le lieu du « Père primitif », advient en allant à la rencontre de lui-même et non pas en succombant à la fascination de sa propre image. Mais ce « témoignage » ne vaut que parce qu'il s'agit de la mission assignée à un sujet qui n'a pas été dupé par son image et dont le nom, Lyyli Belle, est un signifiant auquel s'identifie la littérature : « libelle », petit livre à caractère pamphlétaire, n'est-il pas contenu sous forme de paramorphe dans Lyyli Belle ? ! Si l'on ajoute que ce petit livre porte le titre d'*Infante maure* et qu'il s'oppose aux thèses des littérateurs des années soixante-dix, on est autorisé à conclure que Lyyli-Belle incarne l'écriture littéraire dans sa dimension métatextuelle.

IV. AU NOM DE LA LITTÉRATURE... INFANTE ET MAURE

Il n'y a qu'en littérature que le mot, dans son éloignement de la chose, ne distingue pas le sable de la neige, symboles respectifs de l'ici et de l'ailleurs ; et il n'y a qu'en littérature que « le désert d'une blancheur de neige » (p. 156) peut les accueillir et les associer l'un à l'autre ; un désert assimilé explicitement à la « page blanche » sur laquelle s'inscrivent les « atlals », signes fragiles et hermétiques du « basilic » sur le « désert-page blanche » et qui se déploient dans leur mystère devant Lyyli Belle. L'œuvre de M. Dib convoque ici un signe très fort (force rendue par l'émotion du grand-père au récit de Lyyli Belle) de la vie bédouine, atlals : traces de présence laissées dans le sable du désert, par les campements nomades, après leur départ, et auxquelles est associé un pathos qui a alimenté un genre poétique arabe, très prisé depuis la période ante-islamique, et qui fait d'elles un objet de vénération.

Ainsi, ce signe double, anthropologique et littéraire, appartient donc au métatexte puisqu'il participe à la fois du champ du récit fondateur (en référence aux tribus bédouines des descendants d'Ismaël) et de son écriture en tant que trace. Nous pouvons comprendre, déjà à ce niveau, que la littérature-libelle propose de témoigner de l'identité dont on peut retrouver les traces depuis l'origine mythique des Arabes bédouins. Mais nous trahirions l'instauration de la scène positive de l'identité, telle que proposée par le texte, si nous ne tenions pas compte de ses multiples facettes. À ce sujet, la contribution du titre, l'infante maure, en tant que consigne inaugurale et globale de lecture, est indispensable.

L'histoire nous apprend qu'« infant » est le titre réservé aux enfants puînés des rois d'Espagne et du Portugal. Elle nous apprend aussi que « Maure » désigne le Berbère d'Espagne au Moyen-âge. Or, au Moyen-âge, les Maures, qui sont El-murabitun (ou Almoravides) ont édifié un empire qui s'étendait de l'Afrique du Nord jusqu'en Espagne. Les Murabitun étaient issus de tribus berbères (Sanhadjas), nomades, sahariennes, converties à l'Islam au IX^e siècle : les Godàla et

les Lemtuna. Donc, de l'enseignement de l'histoire, nous retenons que Lyly Belle, descendante d'Ismaël, ancêtre des tribus arabes nomades, est, plus précisément, l'infante maure : héritière de tribus berbères musulmanes, nomades, du désert saharien, et qui, au Moyen-âge ont étendu leur royaume jusqu'en Espagne.

Mais à « l'infante », on ne peut s'empêcher d'associer l'œuvre célèbre de Corneille, *Le Cid*, dans laquelle une infante joue certes un rôle important mais dont le rôle principal incombe au personnage éponyme : Cid, inspiré d'une figure historique du Moyen-âge. Dans l'histoire, Cid est le surnom du chevalier Rodrigo Diaz qui, après son exil « injuste » (comme l'ancêtre Ismaël) de Castille, en 1081, se mit au service du roi maure de Saragosse. La déroute qu'il infligea aux troupes chrétiennes lui valut son surnom, Cid, de l'arabe « Sidi » (seigneur). Plus tard, lorsqu'il régna sur le royaume de Valence, il se battit contre les maures (Almoravides). Mais d'autres auteurs que Corneille se sont intéressés au Cid de l'histoire et bien avant lui ; ce qui lui valut d'être accusé de plagiat dans la fameuse « querelle du Cid ». L'accusation fut rédigée sous forme de libelles, genre satirique en vers. Par exemple, dans un des libelles de Mairet, extrait de *Épître familière*, Corneille y est injurié : « Ingrat ! Rends-moi mon Cid jusques au dernier mot./ Après tu connaîtras, Corneille déplumée,/ Que l'esprit vain est souvent le plus sot,/ Qu'enfin, tu me dois toute ta renommée. »

Cependant, ce qui importe au niveau de notre lecture de l'œuvre de M. Dib, est, d'une part, l'affirmation de l'identité berbère, ressourcée dans l'épopée glorieuse des berbères islamisés conquérants, dont l'origine dépasse l'histoire pour s'enraciner dans le mythe ; et, d'autre part, la modalité de cette assertion : elle est assumée, en littérature, c'est-à-dire sur le lieu même de sa contestation par toute la littérature maghrébine de la schize. C'est ce qui nous fait conclure à la dimension métatextuelle de libelle qu'est, à notre avis, *L'Infante maure*.

De notre point de vue, cette œuvre propose de sortir la littérature maghrébine de l'ère du soupçon en convoquant ce qui lui fait défaut : les atlatls du récit fondateur en tant que débris vitaux d'une culture

non institutionnalisée, traces impossibles à capitaliser (sur le sable mouvant) et, par là même, inépuisables comme le texte des *Mille et une nuits*. En outre, seule la littérature a le pouvoir de négocier les termes d'une identité qui concilie le réel et l'imaginaire, la neige et le sable, l'Orient et l'Occident ; contraires constitutifs de l'être maghrébin qui ne veut pas mourir ou « parce que ça veut vivre ».

Sur le seuil du secret ou le jeu complexe de la fiction et du témoignage : Dib/Genet

Hervé SANSON
Université de Paris VIII, Saint-Denis

Qu'on se le tienne pour dit : le témoignage, structurellement, comporte en soi une part fictionnelle. « (...) *le témoignage a toujours partie liée avec la possibilité au moins de la fiction, du parjure et du mensonge.* », affirme Derrida¹. Se tient dans cette possibilité, cette virtualité, le *secret* de la littérature. Mais inversement, qu'en est-il de la part testimoniale que comporte toute fiction ? La fiction, la littérature créeraient un mode de témoignage en soi, inventeraient une façon de témoigner du monde, au monde, pour le monde. Sur une marge intenable qu'il s'agira pourtant de tenir, nous allons tenter d'approcher le *secret* que doit garder tout témoignage dans son essence et le *secret* qui selon Derrida hante tout texte dit littéraire : « *Il y a dans la littérature, dans le secret exemplaire de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret*². »

1 Derrida, Jacques, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 28.

2 Derrida, Jacques, *Passions*, Paris, Galilée, 1998, p. 68.

Le *secret* de la littérature repose donc sur une aporie : un **impossible**³ fonde la réalité littéraire. Le caractère mixte de la littérature, au sens de « mêlé, mélangé » en est ainsi exhaussé. Le *secret* pourrait apparaître comme une autocensure du texte littéraire lui-même. Le témoignage, paradoxalement, relève aussi du secret au nom de son exemplarité : je suis seul à témoigner de ce dont je témoigne ; je témoigne donc d'un secret qui, au-delà de tout argument ou preuve étayants, demeure secret entre moi et moi. « *Autrement dit, l'expérience du secret est, si contradictoire que cela paraisse, une expérience testimoniale*⁴ ».

Ainsi, par le biais du *secret*, la fiction rencontrerait le témoignage. Mais quelles zones du secret la fiction et le témoignage peuvent-ils mettre en place ? La fiction se décompose en plusieurs genres spécifiques : roman, nouvelle, poésie, théâtre.

Les différences formelles des modes fictionnels conditionnent-elles la nature spécifique du témoignage ? L'exemple du théâtre, au sens de la Passion-martyre, inaugure une réflexion intéressante sur la valeur du témoignage en tant que paiement de sa propre personne, exposition du corps. Offre-t-il autant de témoignages qu'il présente de locuteurs ?

Genet met en place un théâtre de la diffraction, un théâtre oblique sur la société qui sert au mieux la pluralité des voix que le théâtre engendre. *Les Paravents* en sont une illustration magistrale.

3 Le terme est un néologisme derridien. Il sous-tend la volonté de lier deux propositions antithétiques et puise son référent plus précisément dans deux réalités parallèles qui apparaissent impossibles à articuler selon une certaine logique mais qui, à un autre niveau de raisonnement, ne peuvent se dissocier l'une de l'autre. Ce concept prend appui sur celui de *double-bind* examiné par Lyotard dans *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983. Voir l'usage qu'en fait Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

4 Derrida, Jacques, *Demeure*, Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 35.

RACONTER L'IRRACONTABLE

Nos deux auteurs ont en commun ce rejet de la société du spectacle. Marie Redonnet écrira à propos de Genet : « *Son théâtre est un théâtre de résistance à la société du spectacle qui a fait du monde une image irréaliste anesthésiant la spectateur*⁵. » Pour atteindre donc à la réalité, fuir les convenus du spectacle : **réveiller** le spectateur en le délogeant de sa position initiale.

Mohammed Dib écrit quant à lui dans la postface de *Qui se souvient de la mer* : « *Comment faire afin que tout ce qu'il y a pour tant à dire puisse être encore entendu*⁶... » Dib dissèque impitoyablement les rouages de cette banalisation de la violence : « *Un peu de sang répandu, un peu de chair broyée, un peu de sueur : il n'existe pas de spectacle plus désespérément terne. L'horreur ignore l'approfondissement ; elle ne connaît que la répétition*⁷. » Ainsi Dib ressent le besoin de forger une écriture neuve, adaptée à la situation nouvelle et singulière qu'il souhaite « traduire ». Le symbolisme adopté permet de « *tout dire sans toucher au secret* », instituant une équivocité, une duplicité du témoignage. « *La brusque conscience que j'avais prise à ce moment-là du caractère illimité de l'horreur et, en même temps, de son usure extrêmement rapide est, sans doute aucun, à l'origine de cette écriture de pressentiment et de vision*⁸ ».

Vision : précisément les visions se lèvent et assurent le témoignage tout comme les poèmes du recueil *Ombre gardienne* convoquent le même réseau d'images auquel faisait allusion Aragon dans sa préface. Écriture de pressentiment : l'écrivain professe une connaissance confuse de quelque chose de présent mais qui n'apparaît pas clairement. Pour esquiver cette érosion des événements, il anticipe, se doute, **entre-voit**, **présent**, offre une lecture entre les écueils de l'imagerie commune, des clichés.

5 Redonnet, Marie, *Jean Genet, le poète travesti*, Paris, Grasset, 2000, p. 197.

6 Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, p. 190.

7 *Ibid.*, p. 189.

8 *Ibid.*

Genet mettra à bas, lui aussi, le règne de la mimésis, saccage inauguré dès la pièce *Le Balcon*⁹. Il s'agira, par-delà les paravents, de disséquer le règne des apparences. En ce sens, Genet pourra écrire dans les Commentaires du dixième tableau : « *Le lecteur de cette pièce — les Paravents — s'apercevra vite que j'écris n'importe quoi (...) Dans cette pièce — mais je ne la renie pas, oh non ! — j'aurai beaucoup déconné*¹⁰. »

Déconnade, certes : selon les critères du spectateur type. Dans une esthétique du dépassement, telle que l'a définie Blanchot, l'excès seul donne à transpercer la surface des événements, à voir au cœur. « *Il y a dans tout écritain tragique cette nécessité de la rencontre de Phèdre et d'Oenone, ce mouvement vers le jour de cela qui ne peut s'éclairer, l'excès qui ne devient dépassement et scandale que — dans les mots*¹¹. » L'esthétique de la mimésis est alors caduque ; les concepts de la **déconnade** ou bien du dépassement atteignent une plus grande vérité.

Dib précise par ailleurs dans sa postface : « *J'ai compris alors que la puissance du mal ne se surprend pas dans ses entreprises ordinaires, mais ailleurs, dans son vrai domaine : l'homme, — et les songes, les délires, qu'il nourrit en aveugle et que j'ai essayé d'habiller d'une forme*¹². » L'homme et ses songes influenceront alors chez Dib sur le paysage, le personnifiant, à travers la patrie charnelle en lutte pour son autonomie. La nature revêt alors une dimension symbolique et témoigne alors à son tour au sein de l'œuvre littéraire.

Dans *La destination*, nouvelle extraite du recueil *Le Talisman* (1966), le guide de Chadly, le principal protagoniste, déclare : « — *Ils ont peur. Ils ont peur de tout et de tous. Ils tuent et détruisent autant qu'ils peuvent. Le soleil se répandait en nappes sanglantes. — Ils sont malades de peur. Ils ont peur de leur propre ombre. Chadly écoutait le vent sourdement murmurer à ses oreilles. Ce sont des maudits*¹³. »

9 Genet, Jean, « Le Balcon », in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1968, pp. 35-135.

10 Genet, Jean, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979, p. 249.

11 Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, folio, p. 262.

12 Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, op. cit., p. 190.

13 Dib, Mohammed, *Le Talisman*, Paris, Seuil, 1966, réédit. Babel, Actes Sud, 1997, p. 47-48.

Le vent même, par une substitution insidieuse, semble porter la dénonciation, la vérité à la conscience de Chadly. La patrie, la terre matérialisent de manière concrète les enjeux du combat des Algériens dépossédés.

Chez Genet, le paysage est constitué de paravents, faux-semblants qu'il s'agit de crever pour parvenir de l'autre côté du reflet. Les éléments réels du décor en vis-à-vis des paravents apparaissent, par contrepoint, comme factices. Le pouvoir de la fiction réside dans cette capacité à mêler faux-semblants et indices référentiels, à nous faire partager les états d'âme de personnages qui, comme le rappelle Dib dans la préface à *Un été africain*, sont « *tel homme, telle femme, dans telles conditions matérielles, sociales, et au moment où leur histoire interfère avec l'Histoire.* » (p. II, Points-Seuil).

La littérature comme toile, réseau, carrefour : là prennent naissance les œuvres les plus signifiantes, car parlant à l'Inconscient. Toute la mimésis est contaminée : l'Événement chez Genet est donc à tout moment pulvérisé, le pathétique de toute Révolution dénoncé.

ÉQUIVOCITÉ DU TÉMOIGNAGE

Genet l'affirme sans ambages : « *Si ma dernière pièce, Les Paravents, n'est pas jouée en France (...) c'est que les Français y découvrirait ce qui ne s'y trouve pas mais qu'ils croiraient y trouver : le problème de la guerre d'Algérie*¹⁴. » Secret du secret : ce que les Français croiraient découvrir se nomme guerre d'Algérie mais pourtant ce serait un leurre. Genet multiplie précisément les vecteurs référentiels pour aussitôt brouiller l'image donnée par des signes absolument opposés. Les costumes des coloniaux fonctionnent de manière allusive, ne se référant à rien de particulier, et pourtant suscitant l'évocation historique. « *Il est donc indispensable que les costumes, surtout ceux des soldats, du Lieutenant et du Général, évoquent une force, à la fois guerrière et raffinée, brutale et sour-*

14 Genet, Jean, *L'ennemi déclaré*, « entretien avec Madeleine Gobeil », Paris, Gallimard, 1991, p. 17.

noise. La réalité historique ne doit se manifester que d'une façon lointaine, presque effacée¹⁵ ».

Et de fait, les soldats apparaissent vêtus de façon moderne mais indéfinie, tandis que les colons tels que M. Blankensee ou Sir Harold font référence au siècle précédent, dans des habits d'apparat connotant l'époque de l'invasion française en Algérie. Deux époques se télescopent, se recouvrent, matérialisant ce brouillage référentiel. « *Le même mouvement de temps qui les dépose en Algérie les rejette à la mer. (...) Le coup d'éventail du Dey à peine donné, à peine tiré le premier coup de canon et déjà 800 000 Pieds-Noirs inventaient Tixier-Vignancour. Tout à été très vite, et, comme on dit en course, très fort, assez fort pour réussir un événement sans début ni fin : global*¹⁶ ».

Négation de la chronologie : la réussite de l'événement tient à ce concentré temporel induisant une conception du Temps toute différente en même temps qu'une éthique. « (...) il me semble que l'événement ne s'est pas écoulé, allant du moment présent vers le futur, mais au contraire qu'à peine né l'instant qui va l'orienter, l'événement atteint son terme et reflue vers sa naissance à toute vitesse, et le tasse sur lui-même¹⁷ ».

L'événement lui-même conduit à la confusion, au trouble de son référent historique. Le nom même des colons et des soldats diffère ; les noms des colons sont issus de la sphère nordique, anglo-saxonne. Il y a donc contamination d'un système colonial par un autre, semble mettre en scène Genet.

Ambivalence du théâtre genettien : *Les Paravents* cachent et montrent tout ensemble. En ce sens, le titre apparaît programmatique : la guerre d'Algérie n'est bien qu'un paravent, un **pré**-texte. *Les Paravents* enchaînent une multitude de scènes qui n'en finissent pas de s'annihiler les unes les autres et ne laisser que le vide de l'absence, le théâtre déserté par lui-même.

15 Genet, Jean, *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 308.

16 Genet, Jean, « Lettres à Roger Blin », in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1968, pp. 229-230.

Les caractères en gras sont en italiques dans le texte.

17 *Ibid.*, p. 229.

Genet vise en fait un objectif précis : la mise à mort du théâtre, commencée dès la pièce *Le Balcon*, et qui aboutit dans *Les Paravents* à la scène déserte, au royaume des morts. « *C'est fini.* » constitue à proprement parler le mot de la fin. *Les Paravents* cachent et montrent tout ensemble car ils mettent en scène une succession de personnages, de masques de carnaval présents par leurs voix, ne proposant pas une vision univoque de l'Histoire en train de se faire. Le Carnaval antique, dans ce contexte précis, est devenu grotesque, niant le caractère changeant, mouvant de la tradition carnavalesque. Arnaud Malgorn qualifiait *Les Paravents* en ces termes : « *un combat sans vainqueurs ni vaincus, où le but se dérobe*¹⁸. » Et précisément, les révolutionnaires arabes ne parviennent pas à créer un système de références novateur — autre que celui des colons français. Ils récupèrent le Pouvoir phallique blanc, occidental que Genet dénonce par ailleurs dans toute son œuvre.

Le royaume des morts, dans un éclat de rire généralisé — racine du Tragique — renvoie les adversaires dos à dos. La vieille Ommou le dira haut et fort à l'un des soldats arabes : « *Ah ! Ah !... Il fallait s'y attendre ! Parce que vous autres, vous en êtes déjà au stade de la tenue, de la discipline, des jolies marches et des bras nus, des parades et de la mort héroïque en chantant Madelon, Marseillaise et la beauté guerrière... (...) ... de vous calquer sur eux, être leur reflet c'est déjà être eux : front contre front, nez contre nez, menton-menton, jabot-jabot, et pourquoi pas, bon Dieu, pourquoi pas faire l'amour avec eux, bouche contre bouche, haleine-haleine, languette-languette, cri contre cri, râle contre râle*¹⁹... »

La singularité de la Révolution est donc ici clairement déniée, l'altérité effacée au profit d'un recouvrement commun, d'un rapprochement obscène, sexuel. Genet exploite subtilement le désir conflictuel régnant en sous-main entre colonisateurs et colonisés. Il met en

18 Malgorn, Arnaud, *Jean Genet Qui êtes-vous ?*, Lyon, éd. de la manufacture, 1988, p. 92.

19 Genet, Jean, *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 315.

scène les complexes divers régissant leurs rapports qu'a si bien décrits Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*²⁰.

Aussi la haine du colonisateur mais le désir inconscient de lui ressembler, de *prendre sa place* apparaissent dans la pièce de Genet. Celui-ci, démontant la dialectique révolutionnaire, exhausse en Saïd et Leïla la volonté singularisante de l'abjection et de réaliser ainsi sa **propre** révolution.

Quant au héros d'*Un été africain*, Djamel Terraz, il symbolise le manque de décisions, l'incertitude face à une guerre de libération nationale déjà présente, mais aussi le rejet d'une société coloniale inique. Cette petite bourgeoisie algérienne que dépeint Dib s'exprime par mots voilés, par périphrases : « *Fort heureusement, mon homme n'était pas de ceux-là ; c'était plutôt un de ces messagers !*²¹... » Certains mots, inscrits en italiques, sont récurrents et s'avancent cryptés : ils ont trait à la guerre de libération nationale. « *Et ces... événements, Mouklitar Raï ?... Saurons-nous bientôt comment ça va tourner ?* » ; « *Il a une pensée pour Benali, l'aîné de ses enfants qui a rejoint l'insurrection. Lui, au moins, ils ne l'auront pas, ou alors ils le paieront cher*²²... »

Le protagoniste principal, Djamel Terraz, et certains autres personnages auront à assimiler et intégrer de façon concrète ce vocabulaire à leur existence. Ils devront apprendre à **dé**-crypter un nouveau type de langue et reconnaître les passeurs, ceux qui pourront leur donner les clefs de la compréhension. « *On ne les remet pas facilement, ni du premier coup d'œil. Ils vous frôlent, ils vous parlent même, et vous ne croiriez jamais que ce sont eux ! Ils faut en avoir un peu l'habitude, être doué d'un certain flair, pour les reconnaître ; bref, il faudrait être un déchiffreur d'hommes*²³ ».

Déchiffrer : l'entreprise de Dib instaure le témoignage précisément dans cet instant équivoque : celui où le *secret* dévoile son principe de fonctionnement et atteint au jour, à la transparence. Dib propose en fait un trajet de vie, une évolution de caractères, ce qui fait du roman

20 Memmi, Albert, *Portrait du colonisé*, Montréal, éd. l'étoile, 1972.

21 Dib, Mohammed, *Un été africain*, op. cit., p. 73.

22 *Ibid.*, respectivement p. 13 et pp. 23-24.

23 *Ibid.*, p. 68.

dibien une non-globalité, une œuvre ouverte où les événements sont déjà advenus de même qu'ils dépassent le terme du récit. Antiroman en quelque sorte.

ANTIROMAN ET ANTITHÉÂTRE

D'emblée, l'auteur affirme : « *Par-delà les personnages somme toute imaginaires, c'est avec le lecteur que l'auteur tente d'entrer en communication, en discussion, non le lecteur comme simple lecteur, plutôt comme membre responsable d'une société. Absurde théorie qui veut que la littérature n'ait de comptes à rendre qu'à elle-même !*²⁴ ». Ainsi, se cache un subterfuge (subter-fuga : ce qui fuit sous) : sous le couvert d'une intrigue quelconque, d'une étiquette romanesque, Dib formule une interrogation essentielle à la société. Fait acte militant, dépasse le cadre romanesque, met en place cette esthétique du dépassement qui fonde *Les Paravents*. Acte civique de la littérature, participant de la res publica : Dib active précisément ici la notion testimoniale en proposant un regard sur la société et en le soumettant à discussion, à échange.

Toute une tradition littéraire de l'art pour l'art apparue au dix-neuvième siècle, « le poète dans sa tour d'ivoire » est récusée par Dib. Il le réaffirme dans *La nuit sauvage* : « *À quelle interrogation plus grave que celle de sa responsabilité, un écrivain pourrait-il être confronté ? C'est mal poser la question, elle doit être retournée ; nous dirions mieux en nous demandant : cela a-t-il un sens qu'on se répande en écrits et n'ait pas à en répondre ?*²⁵ ». Répondre, étymologiquement, signifie se porter garant de quelque chose. En **témoigner**. Dib infuse la fonction testimoniale tout au long du texte. En tant qu'œuvre témoignant, ouverte sur le monde qu'elle évoque, l'œuvre dibienne ne peut être close, répondre aux limites imposées par le roman classique.

24 Dib, Mohammed, *Un été africain*, « un mot au lecteur », *op. cit.*, p. III.

25 Dib, Mohammed, *La nuit sauvage*, « postface », Paris, Albin Michel, 1995, p. 247.

De même, le lecteur est appelé à prolonger la réflexion inaugurée par le roman et donc à poursuivre l'acte de témoignage. « *Pas de « dénouement » (...) qui libérerait le lecteur, le laisserait s'en retourner à ses affaires, l'esprit en repos, repu de catharsis. Le rendre bien au contraire attentif à l'« évolution » qu'entraîne pour chaque acteur sa part prise aux événements narrés, à son corps défendant le plus souvent. (...) C'est alors que le lecteur est invité à exercer son esprit critique en espérant de lui que, ce faisant, il assumera ses responsabilités : on lui demande de faire preuve de lucidité pour eux*²⁶ ».

Le lecteur donne sens au récit : il est celui qui rend *audible* le témoignage. Il le fait, à la lettre, advenir. Passation de témoin donc : le lecteur y joue sa gamme. Il autorise le déchiffrement du texte, le décrypte.

Genet, quant à lui, comme nous l'avons précédemment dit, dynamite la conception traditionnelle du théâtre. Les différents tableaux, éclatés, s'opposant les uns aux autres, annihilent cette fameuse règle des trois unités et le fil narratif.

Le lecteur dibien, par sa fonction post-romanesque, annihile le roman ; il fait, **hors du roman**, accéder le roman à la lumière ; le spectateur genettien exhausse le référent historique de la pièce, mais ce faisant, pervertit la pièce d'abord voulue par Genet : « *En fait, je voudrais que le public sût qu'il s'agit d'un jeu (...) mais je voudrais aussi que ce Jeu l'émeuve au point qu'il se demande si, derrière ce Jeu, se cache une réalité*²⁷ (...) »

Genet, dans le même mouvement, conduit lui-même la perversion réalisée par le spectateur : il la commande. Le spectateur est invité en fait à chercher **avec** le dramaturge. « *Le lecteur de cette pièce, Les Paravents, s'apercevra vite que j'écris n'importe quoi (...) Il en est peut-être de même, pour toutes les autres scènes, qu'il faut dire d'une certaine façon afin d'en apercevoir le décalage*²⁸ ».

26 Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer, op. cit.*, pp. III-IV.

27 Genet, Jean, *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 227.

28 *Ibid.*, p. 249.

Le décalage participe encore de cette ruine du règne de la mimésis et prolonge cette esthétique du dépassement, nous invitant à lire les révolutions d'un autre œil. Le sacro-saint témoignage des corps au théâtre s'en trouve subverti : il fonctionne sous la coupe de l'excès dans la gestuelle, de l'exagération : « *Les Arabes qui travailleront au début de la scène auront toujours le dos courbé, par contre, ceux qui viendront mettre le feu seront très agiles, très souples : ils connaissent déjà la technique de la subversion. Très bien régler leurs mouvements, en leur donnant une apparence d'improvisation*²⁹. »

Genet opère donc sa révolution dans le théâtre : le corps s'offre à lire mais dans un écart subtil, dans une orchestration niée. En sous-main. Le théâtre est alors **autre** : il s'agit d'un théâtre à venir, non encore au jour. « *Mais c'est tout une autre école de l'interprétation qui doit remplacer celle qui existe en France actuellement. Sans être la caricature des colons, mais renvoyant au public une image profonde de lui-même, comment les acteurs devront-ils s'y prendre ?*³⁰ »

Dib et Genet reprennent chacun un genre bien délimité, défini, et tout en semblant s'y conformer, le pervertissent de l'intérieur. Entreprise permettant à Dib d'instituer un témoignage continu, par un jeu d'échos faisant se communiquer les genres. Genet, quant à lui, instaure une dynamique de mise à mort du théâtre, à partir de laquelle il créera un nouveau type de témoignage : de sa position de poète, de son histoire, il prendra prétexte afin de « *réciter une histoire des Palestiniens*³¹. »

Quoi qu'il en soit, Genet sait déjà qu'aucune révolution n'est restituable : la réalité se dérobe toujours ; le poète ne peut offrir qu'un regard nécessairement morcelé, partial. La poésie conditionne le déroberement de la réalité. « *C'est pourquoi le témoignage est autant une fiction qu'un roman. À partir des trous et des éclipses de la mémoire, le poète construit son livre de souvenirs. Ce qu'il construit, organise, ordonne ne*

29 *Ibid.*, p. 248.

30 *Ibid.*

31 Genet, Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 280.

*renvoie pas à la réalité de la révolution palestinienne, mais au rêve qui l'habite au moment où il écrit son livre de souvenirs*³² ».

UN JEU D'ÉCHOS

Le constat de Genet s'avère être cynique dans le jeu d'échos que son œuvre instaure : il n'y a pas de témoignage possible, le témoignage est par essence falsifié, au mieux oblique. « *Le livre de souvenirs ne renvoie-t-il pas, à travers la révolution palestinienne fonctionnant comme un mémoire-miroir, au poète lui-même et rien qu'à lui ?*³³ »

Le poète édifie donc toujours sa légende : obliquement, par le biais des autres pour qui il **fictionnalise** un témoignage, il évoque son propre mythe. Le jeu d'échanges que Dib met en place par le passage entre les genres dans ses différents textes pérennise, assure le témoignage, l'inscrit au rang de **patrimoine** : la poésie irrigue le roman et se révèle nodale dans les moments de crise. Elle témoigne, mais elle témoigne pour l'avenir. « *Mais la chanson semble, dans les romans, avoir une place et une signification particulières. Elle a un rôle précis à jouer, elle libère du malheur, de la peur, elle apaise, elle apporte l'espoir. Elle prophétise*³⁴ ».

Là gît le *secret* de la littérature : elle a toujours une coudée d'avance, elle recèle un caractère prémonitoire. En cela, elle atteint le témoignage. Mais comme le souligne Jacqueline Arnaud : « *La fonction du poète éclaire celle du romancier : il n'a pas seulement pour tâche de porter témoignage sur la réalité du drame vécu, mais de conduire son peuple aux forces simples où il puisse se recréer*³⁵. »

Palingénésie, la poésie donne vie au témoignage, le vivifie. Elle permet de mesurer l'effet produit par les événements sur les protagonistes du récit, de souligner leur angoisse, leur attente. « *Je regarde ces*

32 Redonnet, Marie, *Jenn Genet, le poète travesti*, op. cit., p. 251.

33 *Ibid.*, p. 252.

34 Arnaud, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française I/Origines et perspectives*, Publisud, 1986, p. 214.

35 *Ibid.*, p. 220.

terres rouges/ Et pense : « C'est peut-être tout/ Ce qui me fait un cœur tenace³⁶. » Yamna ben Taleb témoigne ici d'une confiance en sa patrie, d'un sentiment national aigu, d'une attente diffuse en ce qui concerne sa condition de femme. « *Au fil des saisons que les ans/ Passent, mais jeune je demeure,/ Jeune je renais ; aussi jeune/ Que ce jour encore trempé/ De rosée et froid. Aime-moi !* »³⁷

Le recueil *Ombre gardienne* appert ainsi comme un noyau testimonial, un pilier du patrimoine algérien mis en scène par Dib dans toute son œuvre. L'ombre de ce recueil, à la lettre, nourrira dix ans l'œuvre dibienne. *La grande maison*³⁸ met en scène par la bouche d'une mourante, Menoune, le poème *Sur la terre, errante*, alors que la police fouille la grande maison et recherche Hamid Saraj, nationaliste avéré. Le chant affirme la solidarité active de la communauté présente et semble repousser les forces de l'ordre. La poésie assume donc cette fonction de passerelle, de passeur de message, de **relais**. « *Moi qui parle, Algérie,/ Peut-être ne suis-je/ Que la plus banale de tes femmes/ Mais ma voix ne s'arrêtera pas/ De hêler plaines et montagnes*³⁹ »

Réservoir d'images, ces poèmes irrigueront les romans, assureront le témoignage, feront office de tuteur. Quoi qu'il en soit, le poète n'est pas dupe de son rôle d'assembleur, de ré-arrangeur de la réalité. Genet, à ce propos, écrit dans *Un captif amoureux* : « (...) *je vivais un rêve, duquel je deviens le maître aujourd'hui, en reconstituant les images qu'on lit, en les rassemblant. À ce point du reste que je me demande parfois si je n'ai pas vécu cette vie de telle façon que j'en ordonnerais les épisodes selon le désordre apparent des images d'un rêve*⁴⁰. »

Travail de reconstitution poétique nécessaire au créateur afin de témoigner de sa vérité et, partant, de témoigner d'une facette de cette réalité. Le témoignage désigne alors l'un de ses modes de fonction-

36 Dib, Mohammed, *Un été africain, op. cit.*, p. 96.

37 *Ibid.*, p. 97.

38 Dib, Mohammed, *La grande maison*, Paris, Le Seuil, 1952, réédit. Points-Seuil, 1996.

39 Dib, Mohammed, *Ombre gardienne*, Paris, Sindbad, 1984, éd. augmentée, p. 27, & in *La grande maison, op. cit.*, p. 47. (Points-Seuil).

40 Genet, Jean, *Un captif amoureux, op. cit.*, p. 416.

nement : l'allusion, la crypte. La mémoire fragmentaire pointe le blanc de la page comme la crypte du *secret*.

Marie Redonnet analyse précisément ce jeu entre poésie, témoignage et trahison. « *La poésie est tension violente entre les signes noirs, insuffisants et trompeurs, et le blanc de la page où la réalité est enfermée, muette mais agissante pourtant sur les mots qui n'en rendent compte qu'en faussaire*⁴¹ ».

UN LANGAGE DE LA CRYPTÉ

Genet reconnaissait sans détours cet état de faits : « — *si je choisis les thèmes, les mots n'en font qu'à leur tête*!⁴² » Les mots proposent une grille de lecture équivoque, ont un corps crypté, à déchiffrer. Le mot inaugurant *Les Paravents* apparaît précisément comme crypté, problématique : « *Saïd : Rose ! (Un temps.) Je vous dis rose ! Le ciel est déjà rose. Dans une demi-heure le soleil sera levé*⁴³... »

L'évidence de la signification sans cesse se dérobe, et la crypte contient son secret. Les mots en italiques, chez Dib, cristallisent, comme nous l'avons vu, ce langage de la crypte et révèlent toujours leur duplicité. Ils ne livrent jamais entièrement au lecteur le champ de leur grille de lecture. Les descriptions dibiennes, paysages ou êtres humains, désignent la crypte, assurent le témoignage, pour qui sait y voir : « *Elle soulève la jambe droite du gosse installé à califourchon sur ses reins, montre la plante de son pied. Une poche d'humeur verdâtre, surmontée d'une pointe noire, s'y étale vilainement. La fièvre plonge dans l'hébétude le garçonnet, l'obligeant à poser la tête entre les épaules de la vieille femme*⁴⁴. »

La misère ambiante de l'Algérie coloniale agresse alors le lecteur mais celui-ci est appelé à porter un regard différent dans la suite du texte : en effet, la compassion, la pitié semblent clairement exclues.

41 Redonnet, Marie, *op. cit.*, p. 248.

42 Genet, Jean, *Œuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 266.

43 *Ibid.*, p. 163.

44 Dib, Mohammed, *Un été africain*, *op. cit.*, p. 113.

« Tandis qu'il la regarde s'éloigner, Baba Allal (...) ressent quelque chose de curieux : le désespoir pèse moins lourd sur son cœur. (...) Au lieu de leur monotone expression de hauteur, ses traits dénotent une animation inhabituelle ; même ses yeux brouillés semblent luire⁴⁵. »

La solidarité, le sentiment d'une fierté dans l'épreuve, l'enseignement de vie que lui donne cette Ftéma bent Seghir situent la description dans le contexte de la guerre de libération nationale et des souffrances que doit endurer un peuple pour acquérir son autonomie. Mais, ce faisant, Baba Allal ne peut qu'être sûr de l'issue. Cette misère devient porte-drapeau du nationalisme et légitime son existence.

Le regard des personnages dibiens se révèle toujours crypte d'un secret difficile à assumer. Celui de Baba Allal émet un langage hermétique mais interprétable pour qui est sensible à la cause algérienne. Dans *La fin*, nouvelle du recueil *Le Talisman*, le regard du vieillard demandant à l'instituteur de revenir dans son pays une fois l'indépendance acquise recèle une lucidité, une justice, une générosité inexpugnables. « Les yeux du vieillard répandaient une lumière claire. Il déclara encore : Celui qui instruit ses semblables répand la bénédiction de Dieu⁴⁶. ».

Tremblements, démarche souple, agile chez Genet, regard chez Dib, le langage de la crypte remet en cause le langage de la commune mesure, du bon sens, de la tradition établie.

Dib organise son récit autour d'une notion, d'une quête qu'il minimise à dessein afin d'en faire sentir le poids imminent, qu'il exprime approximativement en vue de préparer en sous-main le choc attendant le lecteur lorsque cette quête aura trouvé son aboutissement. « Qu'a-t-il à craindre : la *petite chose* qui s'éveille en lui ? La *petite chose* qui s'approche et, comme humiliée, pleure ? Elle lui révélerait peut-être un jour son secret⁴⁷. ».

Les termes employés attestent bien d'un état de faits inhabituel mais surtout de quelque chose d'indéfini, de naissant, en cours de formulation, une situation inversant le langage commun, le rénovant.

45 *Ibid.*, p. 114.

46 Dib, Mohammed, « La fin », in *Le Talisman*, *op. cit.*, p. 94.

47 Dib, Mohammed, *Un été africain*, *op. cit.*, p. 132.

Chez Genet, de même, une lutte pour la main-mise sur le langage s'engage, le langage que dominant absolument les colons. « *Il faudra faire attention en jouant cette scène : ce n'est pas une scène de comédie : M. Blankensee et Sir Harold sont persuadés d'avoir raison. Malgré le ton perché de leurs voix, ils seront sûrs de leurs vertus : ils sont maîtres du langage*⁴⁸. »

Les Arabes feront donc l'épreuve de la logorrhée : ils infléchissent, ce faisant, leur Révolution dans un sens novateur, non-conventionnel. Et ce faisant, gagnent véritablement la guerre. Ainsi, deux réalités se font face : les soldats français et les Arabes ne peuvent se rejoindre. « *Ommou : (...) Il y a des vérités qui ne doivent jamais être appliquées. C'est celles-là qu'il faut faire vivre par le chant qu'elles sont devenues... Vivre le chant ! Le Combattant : Ni moi, ni mes amis on ne s'est battu pour que ça chante en toi, Caroline*⁴⁹ (...) »

Genet, Dib : par les voies souterraines, par les subterfuges de la vie privée des mots, de leur crypte, forger pour l'oreille du lecteur, du spectateur un langage altéré, touché par de l'**autre**, ambivalent, où demeure le *secret*.

ÉPILOGUE

Dans un dialogue avec le lecteur, il s'agit décidément de raconter l'irracontable tout en sachant que c'est ne rien raconter. Ou bien plutôt, c'est raconter : **rien**. L'entreprise s'avère ruinée à la base.

Mettre en place une grille de lecture afin d'instaurer un différentiel de l'interprétation, laisser le champ aux nuances, **laisser du jeu** dans les rouages du témoignage, ici réside la gageure propre au poète désirant « parler sur », « parler pour ». Et par là, témoigner précisément que le témoignage se situe dans les marges, hors catégorisations. Et ce langage de la crypte qu'utilisent Dib et Genet retransmet l'ambiguïté

⁴⁸ Genet, Jean, *CŒuvres complètes*, V, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 370.

de toute expérience collective, historique, et articule au sein du texte **une** certaine vérité avec ses échos et ce faisant, renouvelle forcément la matière littéraire, tisse des innovations génériques.

***Les Paravents (Genet, 1961) /
Mille hourras pour une gueuse (Dib, 1977)***
scénographie comparée

Zohra BOUCHENTOUF-SIAGH
Institut für Romanistik, Université de Vienne, Autriche

Parler de 'représentation' c'est mettre l'accent sur le caractère de signe que revêt toute action théâtrale, où quelque chose de fictif ou non, est montré en effet, par une forme d'exécution ou une autre, à des fins ludiques, mais par-dessus tout pour que ce quelque chose se mette à la place de quelque chose d'autre¹

La représentation théâtrale pose le problème de la traduction scénique des paramètres spatio-temporels de la réalité, éléments qui ne posent pas de problèmes insurmontables dans le récit écrit car relayés par le système des modalités, des déictiques et des temps verbaux. Comment l'écriture scénique y parvient-elle ? Quelles équivalences scénographiques imaginer pour le temps et l'espace, car ce sont ces deux catégories fondamentales qui posent problème ? Le présent est le temps de la représentation, celle à laquelle assiste le

¹ Eco Umberto, Paramètres de la sémiologie théâtrale, *Sémiologie de la représentation*, trans. André Helbo (Bruxelles : Complexe, 1975) 34-35.

spectateur ; temps pauvre donc puisque la représentation visuelle exclut passé et futur.

Une action perçue visuellement n'est possible que sous une seule modalité : le réel. Tous les modes irréels (optatif, conditionnel, prohibitif, impératif et autres), toutes les formes de discours indirect et de monologue intérieur, la narration dialogique avec son entrelacement complexe de points de vue, présentent pour les arts figuratifs des difficultés².

C'est la question du mode de représentation dans *Mille Hourras pour une gueuse* (1977 pour la représentation à Avignon et 1980 pour la publication) de Mohammed Dib et les réflexions de Genet dans des textes comme *L'Atelier de Giacometti* (1957), *Le Secret de Rembrandt* (1958), *Le Funambule* (1958), tous textes publiés avant *Les Paravents* (1961), pièce de théâtre retenue ici, qui me permettront d'esquisser quelques aspects de l'esthétique théâtrale de chacun des deux auteurs.

1. LES PARAVENTS/MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE

Lire en parallèle les deux œuvres car les rapproche d'abord une thématique commune, la guerre d'Algérie ; également la présence féminine, pléthorique dans la pièce de Genet mais où se détachent deux figures en particulier, Oummou et la mère (la pièce devait à l'origine avoir pour titre *Les Mères*) unique mais massive, omniprésente dans celle de Dib, avec le personnage de Arfia.

Il y a aussi des 'objets' (on est au théâtre) qui donnent lieu à des scènes entières : Ce sont les *souliers*. Ceux de la mère dans la première scène des *Paravents* ; dépareillés (l'un rouge et l'autre blanc) ; au-delà de leur signification symbolique multiple, ils servent d'amorce au rappel du passé :

2 Lotman Youri, *Esthétique et sémiotique du cinéma* (Paris : Éditions Sociales, 1977) 136.

Dans ma vie, je les ai mis deux fois. La première, c'est le jour de l'enterrement de ton père (...) La deuxième fois que je les ai mis, c'est quand j'ai dû recevoir l'huissier qui voulait saisir la cabane. (p. 21-22)

Cet objet sera encore présent tout au long de la pièce, comme attribut d'autres personnages : Said, Leila, le lieutenant, etc.

Dans *Mille hourras*, Wassem, l'écrivain public qui attend devant le portail d'être reçu par M. Chadly, se fera voler ses escarpins par Arfia, ce qui donnera lieu à une petite scène moliéresque :

Wassem (se réveillant en sursaut) : Oh ! que m'arrive-t-il ? Quelqu'un ! Mes... mes escarpins ! Où sont-ils ? On me les a volés ? Non, ce n'est pas possible !... Dérobés, mes beaux escarpins ? Dérobés, mes gentils escarpins ? Dérobés ?... Dérobés ?... Oh, non !... Ils étaient là, sous ma tête ! Là ! Là ! (...) Au voleur ! Au voleur ! À moi ! Au secours ! (Séq. IV, pp. 91-92)

Une scène quasi-identique se répètera plus loin (séq. V, p. 103) où Wassem se fera de nouveau voler *souliers* et vêtements. Passage de l'objet d'un personnage à l'autre et modification de son nom tout au long de la représentation : 'escarpins', 'brodequins' (p. 83), 'chaussures' (p. 101), 'savates' (p. 101), 'souliers' (p. 103), 'mocassins' (p. 111).

Reste encore un autre 'objet' obsédant dans les deux textes, les vers, la décomposition qui envahit tout le texte de Genet, celle aussi qui ronge les pieds de Slim :

Je crois bien que mon pied grouille de vers. (...) Regarde. Des asticots tout blancs qui se tortillent (...). (Séq. III, p. 65)

Cet objet permet métaphoriquement d'évoquer la question de la *durée* de l'existence, du *temps qui passe* et de la mort :

NEDJMA : (...) D'habitude, le temps est comme le café, il passe, et dans le filtre il retient les accidents : maintenant le temps ne passe plus. (*Les Paravents*, p. 210)

ARFIA : Parce que la révolution, c'est du passé ?

WASSEM : Tout à fait ! Ce n'est pas l'eau déjà écoulée qui fera tourner ton moulin. (*Mille hourras*, p. 36)

Dans un second mouvement, ce qui retient l'attention, par-delà les univers et les modes de représentation choisis, c'est l'interrogation sur l'Histoire et, pour chacun des deux auteurs, elle est complexe et multiple puisqu'il s'agit de régler au moins la manière de la représenter sur scène.

2. GENET : GROUILLEMENT DES OBJETS ET SOLITUDE

Rien, me semble-t-il, ne pourrait mieux éclairer le théâtre de Genet, que ses textes sur Giacometti et sur Rembrandt. Ce qu'il dit de la conception artistique de l'un et de l'autre, et de leur rapport au monde, permet de comprendre sa propre conception des objets et de leur fonction au théâtre, mais aussi et surtout, sa perception du temps et des possibilités de le rendre sur scène. Ce qu'il admire le plus chez Giacometti, c'est son pouvoir d'identification des êtres et des objets du monde :

Cette capacité d'isoler un objet et de faire affluer en lui ses propres, ses seules significations n'est possible que par l'abolition historique de celui qui regarde. Il faut qu'il fasse un effort exceptionnel pour se déprendre de toute histoire, de sorte qu'il ne devient pas une sorte de présent éternel mais plutôt une course vertigineuse et ininterrompue d'un passé vers un futur, une oscillation d'un extrême à l'autre, empêchant le repos³.

3 Genet Jean, *L'Atelier de Giacometti* (1958 ; Paris : Gallimard, 1979) 58-59.

Le texte des *Paravents* est un texte surchargé d'indications scéniques, de commentaires sur la manière de disposer personnages et objets sur scène, de schémas, marques graphiques, didascalies, etc. Genet n'a pas peur de multiplier les remarques, quitte à se répéter. Sur les seize tableaux que comporte la pièce, seuls trois d'entre eux ne sont pas suivis de commentaires : le septième, le quinzième et le seizième. Remplissage de l'espace de toutes les manières possibles : haut/ milieu/ bas, devant/derrière, droite/gauche ; profusion des objets, trompe l'œil, importance des matières, des couleurs, et des formes ; l'objet doit apparaître sous tous les aspects possibles, concret, dessiné, mimé. À plusieurs reprises, Genet insiste :

Auprès du paravent, il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés. (*Les Paravents*, p. 10)

Le nombre de personnages est considérablement élevé : quatre-vingt treize (93), plus les voix. Exigence également considérable pour chaque acteur « tenu de jouer le rôle de cinq ou six personnages, hommes ou femmes » (*Les Paravents*, p. 15). Genet les veut masqués, grimés, avec des postiches, mais aussi des costumes 'réalistes' pour davantage de contraste.

De ce statut particulier conféré aux personnages et aux objets, quelles significations cherche-t-il à faire sourdre de la scène théâtrale ?

Il me semble qu'au-delà de toute recherche plastique, Genet tente de révéler (comme on le dit pour la photographie) au spectateur (ou au lecteur), ce qu'il y a d'irréductible — et donc d'unique — en chaque être et dans chaque chose, au-delà de toute considération d'espace et de temps. Les êtres et les objets sur scène sont tellement 'étranges', si coupés du monde, qu'ils parviennent à signifier par eux-mêmes. C'est ce qu'il dit avoir retrouvé dans l'art de Giacometti :

(...) Et si (...) mon regard de l'objet ou visage coupe du monde, c'est sa seule signification qui va affluer et s'entasser dans ce visage, — ou cette personne, ou cet être, ou ce phénomène. (...)

C'est donc à la fois cette image qui est sur la toile et l'objet réel qu'elle représente que je veux saisir dans leur solitude. (...) Point précieux où l'être humain serait ramené à ce qu'il a de plus irréductible : sa solitude d'être exactement équivalent à tout autre⁴.

Ayant aboli tout rapport utilitaire ou plastique entre lui et le monde, l'homme parvient à saisir ce qui à la fois le définit et le rend irremplaçable, sa solitude.

Si je ne suis que ce que je suis, je suis indestructible. Etant ce que je suis, et sans réserve, ma solitude connaît la vôtre⁵.

Ce sentiment que, fondamentalement, il n'existe pas de différence entre un homme et un autre, Genet l'éprouve devant les toiles que Rembrandt a peintes à la fin de sa vie :

Rembrandt (...) savait mal saisir la ressemblance de ses modèles ; autrement dit, voir la différence entre un homme et un autre. S'il ne la voyait pas, c'est peut être qu'elle n'existe pas ? Ou qu'elle est un trompe l'œil⁶ ?

3. UNE SCÉNOGRAPHIE DE LA BLESSURE : 'LE SECRET DE GENET'

Il y a comme un paradoxe entre cette scène surchargée, véritable 'machine cybernétique', et le désir têtu de Genet de parvenir au noyau de chaque être, à la vérité de toute chose et de les dissimuler en même temps ! Tout cela est-il masque et trompe l'œil, pour reprendre certaines de ses expressions ? Ou bien, comme dans certains jeux

⁴ Genet, 48-51.

⁵ Genet, 73.

⁶ Genet J., *Le Secret de Rembrandt* (1958 ; Paris : Gallimard, 1979) 33.

d'enfant, cherche-t-il à exhiber/masquer autre chose de plus profond, de plus enfoui, irréductible ? Ce qu'il dit de l'art de Giacometti ne pourrait-il pas être également, appliqué à son théâtre ?

(...) Autour d'une invisible blessure un homme amoncelle ce qui cachera la blessure cependant qu'il la montre du doigt. Il me semble donc que chaque personnage n'est qu'une blessure disparaissant sous les ornements et apparaissant par eux. (...) L'art de Giacometti me semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine⁷.

Une analyse plus complète qui ne sera pas menée ici, sur le thème de la blessure (expropriation, guerre, viol, meurtre, prostitution, etc.) mettrait en évidence dans *Les Paravents*, les rapports multiples et complexes, tissés entre sémantique du texte et scénographie.

4. MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE : L'HISTOIRE AU MIROIR DE LA PAROLE

Comparée à la scénographie de la surcharge et de l'amoncellement des signes, celle de Dib est réduite à sa plus 'simple' expression : six personnages, quelques comparses, la scène nue où seul intervient l'éclairage permettant d'amener au jour tel (s) ou tel (s) personnage (s). Dans cette pièce, et selon les mots mêmes de Dib,

On pourrait (y) voir une tentative de théâtre différent par le fait que la parole y produit les personnages, les événements, qu'elle est le lieu de l'action et de l'Histoire, et non l'inverse (...). Ce qui importe alors, c'est d'observer comment cette parole se met elle-même en scène en vue d'un sens — pas toujours sûr⁸.

7 Genet, *L'Atelier*, 14 et 42.

8 Dib Mohammed, *Mille hourras pour une gueuse* (Paris : Seuil, 1980), 4^e de couverture.

Et cette parole se met en scène doublement. En synchronie d'abord, puisque c'est au moment de l'énonciation que les êtres et/ou les objets sont mis en lumière, appelés en quelque sorte à l'existence. La magie théâtrale opère alors de façon surprenante, conférant à ces êtres et à ces choses l'épaisseur de la réalité. Les souliers de Wassem, le portail ouvrant (fermé ?) sur le vide, les vers grouillant dans les pieds de Slim, qu'il ramasse et se met à manger, la montagne telle une ogresse à l'affût, la pierre avec laquelle Arfia ordonne de tuer Slim, etc.

Sur la scène, les signes théâtraux sont verbaux, mais sont signes de signes puisque le langage verbal a ceci de particulier qu'il peut parler/montrer (de) ses propres signes au moyen des mêmes signes ! Ce théâtre présente donc plusieurs épaisseurs de parole, qu'il nous faut retrouver en diachronie, dans une œuvre précédente de Dib et dont la filiation avec la pièce est connue : *La Danse du roi*. Arfia jouerait-elle devant Rodwan (absent sur la scène) son récit en direct ? Formellement, d'un texte à l'autre, on passe du discours rapporté ou de l'indirect libre dans *La Danse*, au discours direct dans *Mille hourras* :

Il est assis là, explique Arfia. Moi, ici. Il me cause comme si de rien n'était. (...) Je pense à part moi : Slim, tu joues la comédie (...) Je te raconte toutes ces choses comme elles sont arrivées. À force de les raconter, maintenant je sais comment elles se sont passées⁹.

Après tout, pourquoi pas ? Pourquoi que je reprendrais pas toutes les choses que j'ai déjà racontées ? Parce que, à force de les raconter, maintenant je sais comment elles se sont passées. Même, à force de les raconter, que je n'ai plus besoin de me les rappeler. Elles sont toutes ici (elle pose ses mains sur sa poitrine) et comme à la minute où elles se sont passées¹⁰.

Signes de signes, théâtre dans le théâtre, n'avons-nous pas ici une 'parole' qui confine au mythe ? Car si l'on en croit les sémioticiens,

⁹ Dib Mohammed, *La Danse du roi* (Paris : Seuil, 1968), 74.

¹⁰ Dib, *Mille hourras*, 11.

c'est bien ainsi que fonctionne tout langage prenant appui sur un autre langage.

Texte double, dédoublé, construit sur/à partir d'un texte antérieur. La scène est déjà connue du lecteur, ainsi que les personnages. On pourrait dire que ceux de *Mille hourras* ont été 'baptisés' dans *La Danse du roi*. Si nous les reconnaissons dans la pièce, c'est par référence au roman. Ils ne sont rien d'autre que ce qu'ils étaient, marqués et reconnaissables par leur nom : *Arfia, Slim, Wassem, Babanag, Bassel, Nemiche*. Ce sont ces noms propres, signes vides, 'signes purs' qui se chargeront de sémantisme au moment de la représentation¹¹. Il y a eu comme une sédimentation du sens, d'une œuvre à l'autre, malgré ou à cause (de) la durée.

Le sens surgit de la scène. Tentative rare me semble-t-il, la fiction théâtrale va intégrer, annexer le temps historique dans lequel l'œuvre entière de l'auteur se déploie, au temps fictif de la représentation. La parole est bien ici « *le lieu de l'action et de l'Histoire* » comme l'avait souhaité l'écrivain !

5. DEUX SENSIBILITÉS

Deux manières de représenter à l'opposé l'une de l'autre, mais à y regarder de plus près, chez Dib comme chez Genet, même 'obsession' du temps, même regard sur les objets et la place de l'homme dans l'univers, même interrogation sur le réel et son image, même entêtement à tenter d'en percer le mystère.

Deux œuvres, deux esthétiques. Celle de Genet a été traitée de baroque. Cet art est caractérisé par le mode de représentation et de traduction de l'univers par l'émotion et le pathétique,

annexer le mouvement et le temps (...) Montrer l'homme dans la fragilité de sa nature caduque, changeante, inconstante, éphémère, périssable

¹¹ Sur le sémantisme du nom propre, voir Gouvard Michel, *La Pragmatique* (Paris : A. Colin, 1998).

sable (...), à travers un art envahissant, excessif, surchargé, redondant (...), un art mimé, un art au second degré¹².

Tout dans l'atelier de Genet est exagération, grossissement, sensualité, matérialité et trompe l'œil. Désirant des objets a-historiques, posés en dehors de toute conscience qui les appréhende, Genet les représente dédoublés, multipliés sous toutes les apparences possibles. Mais si on élaguait, on découvrirait une part de vérité et sous l'amoncellement, la blessure...

Sur le 'métier' de Dib, aucune scorie, pas de boursoflure, tout est pure ligne. On est déjà au-delà de la *représentation* car il n'y a *rien* sur la scène. Personnages et objets sont purs concepts. C'est le regard (et la mémoire) du spectateur qui se charge de leur dimension objective et des significations multiples qui surgissent à travers le jeu théâtral

Le dépouillement scénique de ce théâtre est semblable à celui d'un Beckett ; mais contrairement à ce dernier, chez Dib le langage est peut être ce qui 'sauve' le monde, ou contribue sinon à le construire, du moins à y rétablir un semblant de raison. Laissons, pour terminer, la parole à Arfia :

Et comment saurait-on la vérité, si on causait pas, hein ? S'y a des moments où t'es tout près de la vérité, c'est bien quand tu échanges des propos avec ton voisin. Y a de ces moments où on se rapproche de la vérité qu'on croirait pouvoir l'attraper avec les mains¹³.

12 Beaussant Philippe, *Vous avez dit « baroque » ?* (Arles : Actes Sud, 1988), 82.

13 Dib, *Mille heures*, 46-47.

کے ہرگز نہ
میں نے
کے ہرگز نہ
میں نے

À Mohammed Dib, cette courante

Hervé SANSON

Ces étranges résonances
en filtrent la courante :
toute en rotondités, elle
nous accueille — augurale.

À peine une feuille glisse-t-elle — là-bas, du côté du désir.

Le vent te dérange une boucle — guère plus. Tu vas, inaltérable ;
[peut-être trop altérée.

Mes mains — traversières — te délivrent passage à chacune de tes
[errances.
Et ne retiennent bien souvent qu'une écume
[évanescence.

Le cœur soumis aux silences éloquents
crève le torrent s'y nichant dessous.

Et l'incessante épopée du **nom** prend place.
 Elle désoriente tous fers rouges apposés au sein.
 Elle ignore vos cadres.

L'attente — oui l'attente — a de ces secrets qu'elle délivre.

Mais ces étranges échos
 À n'y pas croire — on y tend
 Que voilent-ils continûment
 Sinon l'appel :

la brise exhale encore ses parfums mi-figue mi-raisin.

J'y suis yeux et oreilles liés.

Le silence n'est pas celui qu'on croit.
 Une langue à secret, impromptue,
 A contaminé ma langue.

Les brouillons sont en route.

Et comme une flamme punch
 Tout à soi renversé
 Elle ne peut en finir
 Opacifier sa grâce.

Comment effacer la vision — la leçon ?
 Une toile se tisse — d'étranges
 correspondances.

Accueil à claire-voie.

Paris,
Le 21 juillet 2000

D'UN REVENANT

Le spectre veille.

Il rôde à même le champ —
Conscient des hantises.

Son ombre portée te prête un surcroît de peau.

L'accueil file — par les nues.

Et la peau tremble, fibrille.

Si nous savions ouvrir le pêne ?

Y laisser du volume —
l'éclat pour l'os poli :

habité — de failles armées.

L'éclipse approche.

Les frontières débordent.

Paris,
Le 27 août 2000

Habel ou la métaphore de la modernité

Pierrette RENARD
Université de Grenoble

Kaléidoscope polysémique, *Habel*, comme tout grand roman, offre aux critiques de multiples possibilités interprétatives. D'emblée, ou presque, l'histoire de cet émigré jeté par son frère dans l'enfer parisien s'est chargée de significations symboliques. Khaïr-Eddine y a lu, dès 1977, l'aventure du « fou de Lily » et les traces de la mystique soufi¹, Jacqueline Arnaud, en 1982, la « postulation d'un Homme sans frontières² », Salim Jay, en 1983, « une illustration réfléchie du destin de l'amour humain³ » mais dans un livre qu'il qualifie de « sans masques », ce qui n'est pas exactement le cas. Albert Memmi discerne, en 1985, dans ce « roman-bilan » un approfondissement des problèmes d'homme et d'écrivain de Dib et retrouve dans le personnage d'Habel la figure d'un « autre Christ » et de celui qui sait « se quitter soi-même pour renaître de nouveau⁴ ». Charles Bonn, lui, radicalement différent, met en évidence, en 1985, l'aventure de la parole et

1 *Les Nouvelles Littéraires*, 23-30 juin 1977.

2 Jacqueline ARNAUD, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1982, p. 251.

3 Salim JAY, *Romans maghrébins (1967-1983), L'Afrique littéraire*, n°70, 1983, p. 114.

4 Albert MEMMI, *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985, p. 112.

de l'écriture, principe d'existence et de cohérence de ce roman⁵. Toutes les voies, sociologique, littéraire, mystique sont donc déjà empruntées, il me reste une étroite marge d'interprétation, un chemin qui peut recouper parfois les autres mais s'est imposé lors de ma lecture, celui de la modernité philosophique et esthétique.

Lorsque j'emploie le terme de « modernité » j'entends cette mutation, en acte depuis la fin du XIX^e siècle mais, plus précisément pour notre sujet, effective depuis la seconde guerre mondiale et que caractérisent le changement de la conception du temps et de l'Histoire, le nouveau rapport du sujet au monde et à l'objet, selon un procès de conscience qui modifie le problème de la connaissance et de la création, à l'intérieur d'un espace conceptuel nouveau marqué par la rupture entre signe et signification, la crise et le vide des valeurs et la quête du sens⁶.

PERVERSION DES MOTIFS

Dans le roman de Mohammed Dib, certes, les référents socio-politiques de la littérature maghrébine rythment encore le récit : la figure de l'émigré, la solitude dans la grande ville, « l'étrangeté de l'étranger coupable de l'être et n'y pouvant rien » (102)⁷, pris au piège du « monstre à mille têtes du trafic » (10). C'est le premier contact avec un espace déroutant, celui de la capitale européenne : « une ville grande comme une planète, sombre, vindicative, comme une marâtre, et rageuse comme elle » (56). Autres motifs de la littérature de l'exil/émigration : le travail d'Habel au supermarché, comme magasinier,

5 Charles BONN, *Le Roman algérien de langue française*, «Habel ou l'écriture dans la limite», Paris, L'Harmattan, 1985, p. 298-321.

6 Voir mon étude sur la modernité, à propos de Georges Bernanos, dans ma thèse (1992) : partie intitulée « Les Écrits de combat et la controverse sur la modernité », reprise dans *Bernanos et la modernité*, *Études Bernanosiennes* n°21, Paris, Minard, 1998, p. 73-144.

7 Mohammed DIB, *Habel*, Paris, Seuil, 1977. Les indications de pagination entre parenthèses, en cours de texte, renvoient à cette édition.

l'errance et la dépossession de soi, une vie sans cohérence qui se défait sans cesse comme l'eau étrangement immobile sous le pont, en un souvenir, figé, d'Apollinaire : « L'eau coule sans couler, sans bouger, en dessous » (77). Elle reflète une vie où rien ne se construit : « tout est descendu dans le même courant ». L'eau, paradoxalement, devient l'image même de la stagnation et de la passivité : « Un courant, une eau qui n'arrive, ne traverse sa vie que pour reculer et revenir, arrivant sans arriver, traversant sans traverser, et recommençant » (78). Enfin, la vision radicale et caractéristique de la représentation de l'émigré dans la littérature maghrébine est exprimée ici par Sabine, la française bien ancrée dans la vie : « On dirait un mec qui n'habite pas son corps, qui le laisse traîner n'importe où » (82).

Cependant tous ces motifs sont en fait déplacés, pervertis. L'habituelle tension nostalgique entre le pays natal et le lieu d'exil est effacée au profit d'une autre tension, psychologique et existentielle, entre la femme perdue et sans cesse recherchée, la fantastique et fuyante Lily, et la terrestre Sabine qui tente en vain de construire celui qui lui échappe. Si le temps du récit est sans cesse déconstruit par une série de flash back et comme enfermé entre deux instants — ceux de la lecture du journal où est annoncée la mort de l'écrivain — la dynamique de l'action est toute projective, constituée par la poursuite inexorable d'une chimère, avant de se figer dans une immobilité contemplative, auprès du « miracle bleu » de Lily. Le motif de la marche errante qui illustre, en général, le parcours sans repères de l'émigré ou de l'exilé — comme dans *Les Boucs* de Chraïbi ou *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Boudjedra — se constitue en thématique symbolique et propre à M. Dib. Certes la notion de labyrinthe, celui des rues de surface ici comme celui des couloirs du métro chez Boudjedra, concentre encore toutes les connotations d'égarement, de perte, d'angoisse, liées à l'explicitation de l'inconnu donc de l'étrange. Mais très vite, ce que le narrateur met au premier plan, c'est le labyrinthe des sentiments, la quête de soi dans la poursuite effrénée de l'Autre, la descente dans le mystère de l'être. Comme dans *Cours sur la rive sauvage* dont *Habel* est en quelque sorte la réplique

approfondie, le parcours devient poursuite fantastique, traversée des rêves et des cauchemars, en une mutation incessante des données de l'espace. Les fugues de Lily entraînent Habel dans un Paris nocturne et trouble, comme Radia/Hellé fait vivre à Iven Zohar les métamorphoses d'une ville, Alger, entre prolifération et dévastation, feu et pierre. Lily rappelle aussi Nadja, (1928) « âme errante » qui entraînait Breton, livré « à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie⁸ », dans une poursuite éperdue, « poursuite de quoi, je ne sais, mais *poursuite* » (N, 126). Nadja dont Lily reflète la séduction, la liberté, l'amour de la rue comme « seul champ d'expérience valable » (N, 132), la capacité de comprendre et, comme Azraïl, de voir ce que les autres ignorent, de leur révéler le monde et leur monde, Nadja déroutante dans les contrastes de sa vie quotidienne, s'évadant vers un au-delà, dans la folie.

CONNAISSANCE ET AMBIGUÏTÉ

Cette errance intérieure dans la mémoire, les rêves, les désirs se donne à lire dans l'errance formelle du récit, dans ce glissement incessant vers l'onirique et le fantastique, la mise en doute d'une logique narrative, clairement balayée, elle, par le narrateur. L'ambiguïté du statut textuel, déjà soulignée par Charles Bonn, se manifeste par la duplication des scènes, l'incertitude sur le sujet de certains épisodes, Habel se projetant dans l'autre (l'homme des toilettes) ou projetant ses fantasmes (Lily et les prostituées). Tout est fluctuant, insaisissable. Mais ce flot de conscience est lui-même arrêté par des moments fixes, des lieux-rencontres tels le carrefour, les cafés mais aussi la fontaine, le pont sur la Seine, lieux et moments-bilans où l'être tente de se ressaisir, de fixer sa vérité, son identité. En outre, la matière fluide du récit se fige dans la récurrence de scènes et de motifs : l'obsession de l'accident manqué et son attente répétitive, les rencontres avec les

8 André BRETON, *Nadja*, Paris (Gallimard, 1964), Livre de Poche, 1964, p. 128. Les références, en cours de texte, renvoient à cette édition et sont signalées par N.

figures de l'Autre que sont le maître, les marginaux tels la putain, le clochard, tous préfigurations de la mort. Le temps de l'action est ainsi minimisé par le temps de la contemplation qui devient dilatation de l'instant, temps de la mémoire et de la pensée. Le réalisme de la trilogie est effacé par une écriture de l'intériorité qui se manifeste dès *Cours sur la rive sauvage*.

Ce temps est, en effet, non plus celui d'une donnée extérieure de l'Histoire, mais celui du protagoniste par lequel il est vécu, le rapport du personnage au monde se modifiant radicalement. C'est à travers la vision subjective du sujet que le monde est interrogé, qu'il existe, qu'il est donné dans l'œuvre : « Et il restait là. Il regardait avec des yeux démesurés le spectacle qu'offrait la rue. Un tas de bagnoles » (33). Apparaît le leitmotiv du constat, du regard immobile, regard qui devient l'instrument d'une connaissance fondée plus sur l'expérience que sur la tradition : « Ne faisant que contempler la même foule, les mêmes hommes, les mêmes femmes. Les mêmes et qui se ruent tous en avant. Les mêmes, et qui continuent chacun pour son compte, chacun par un chemin à soi, chacun seul, chacun l'œil vitreux » (35-36). Le jugement est un constat d'uniformité, de banalité, d'uniformisation : « Regardant et pensant : qu'ils reviennent à eux, qu'ils se réveillent seulement, qu'ils se sentent moins ces damnés inutiles comme ils en ont tous l'air » (36). C'est le règne du masque et du mannequin de vitrine. Déshumanisation. Et la fréquence de la forme onirique ne fait que souligner textuellement l'illusion et le vide métaphysiques exprimés par les métaphores : « Une ville en tout cas métamorphosée en une vaste et solitaire ruée de méduses » (71). On retrouve, chez l'écrivain algérien, les données de la modernité urbaine : foule, uniformité, quotidienneté, conformisme qui, depuis Baudelaire, forment le substrat d'une représentation de la société, et seront reprises éthiquement par Nietzsche : « monde impie, immoral, inhumain⁹ » puis par Péguy : « Le monde moderne avilit. Il avilit la cité ; il avilit l'homme ; il avilit l'amour ; il avilit la femme [...] il avilit

9 Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, « Idées », 1950, p. 293.

la mort¹⁰. » Dib illustre cet avilissement par les scènes de drogue, la violence, la mutilation, l'assouvissement du désir dans l'assujettissement de l'autre.

On peut d'ailleurs lire à travers la grille de Péguy tout le récit de Dib et particulièrement le comportement d'Habel, avili lui-même par le monde contemporain mais qui constate aussi l'avilissement inconscient des autres. La description du café, « une banalité où l'on s'attable » (17), énumère des silhouettes, des gestes, multipliant l'identique et l'anonyme : « d'autres soiffards arrivent, d'autres s'éclipsent, d'autres confient précautionneusement leurs fesses à une chaise, d'autres s'accotent au comptoir, d'autres lèvent leur verre, d'autres n'achèvent pas ce geste, arrêtent leur bras à mi-chemin » (18). Cette vision de l'homme réifié et de l'objet n'évoque pas seulement la technique du nouveau roman, c'est tout l'univers de Beckett qui surgit. Les deux verbes qui engendrent ce récit sont, en effet, « regarder » et « attendre ». Comme Vladimir et Estragon, Habel attend une manifestation de son destin métaphysique, le mystère de cette mort, tête de méduse au volant de la voiture. « Rien n'arrive, rien ne se passe. Mais je suis là, mais j'attends. Attends de voir ce qui va se passer » (43). Habel attend le message de son propre Godot, cette figure insaisissable de l'ambiguïté qui prend tour à tour, ici, les masques de l'écrivain, du travesti, d'un dieu perversi. D'ailleurs les mailles de l'intertextualité se resserrent entre la pièce et le roman puisque le couple Pozzo-Lucky est appelé par Estragon « Abel et Caïn » et Estragon de commenter : « C'est toute l'humanité¹¹. » L'influence de Beckett ne se limite d'ailleurs pas à ce roman, il faudrait étudier la récurrence du couple maître/esclave ou disciple dans *Le Désert sans détour* où tout le tragique moderne de la quête de l'identité et du sens se donne à lire dans une errance désertique.

Si le sujet moderne est regard, prise de conscience, sa quête est d'autant plus tragique qu'il vit un double exil, une double absence de

10 Charles PÉGUY, *Œuvres en prose complètes*, tome II, Robert Burac éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 720.

11 Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 118.

lien. La difficulté de la communication est mise en récit essentiellement par les conversations avec Sabine, conversations tronquées, monologue, silences d'Habel. Sabine ? un vertige de mots, la profusion de la parole, une explication pour tout (12) et le besoin de retourner « tous les mots comme des gants » (84) pour se les approprier, les créer. Sabine veut ainsi être à l'origine du langage, créatrice et dominatrice mais ne tente pas d'approcher la vérité de l'autre, elle ne saurait répondre aux questions ni à l'attente d'Habel. Celui-ci qui « recouvre les paroles de Sabine de son silence à lui » (16) parle pourtant « à tout ce qu'il voit, rencontre, touche » (12), mû par la recherche d'un rapport de connaissance avec le monde mais ce qu'ils vivent, Sabine (qui ne songe qu'à le modeler comme elle déforme les mots) et lui, n'est qu'un rapport de pur désir, de soif de l'autre qui les isole du monde et du temps : « ils restent des journées entières enfermés, bouclés et suspendus l'un à l'autre pour retomber seulement, sombrer seulement dans l'inconscience » (87). Sabine est, dans cette mesure, la figure d'une modernité pour qui la disparition de la Référence absolue, « Dieu est mort » et avec elle de l'origine du temps et de l'origine du Sens, ramène *dans* le sujet ces deux origines et leur articulation. Elle est cet être que Foucault définit dans *Les Mots et les choses* : « plutôt que cicatrice marquée en un instant quelconque de la durée, il est l'ouverture à partir de laquelle le temps en général peut se reconstituer, la durée s'écouler et les choses faire, au moment qui leur est propre, leur apparition¹². »

EXIL ET VÉRITÉ

Habel, lui, vit dans l'incertitude et la souffrance, cet autre exil : la coupure avec l'Absolu, la disparition du garant authentifiant. S'il se libère de la tutelle fraternelle dans le désir de se construire, de conquérir une liberté de l'acte, il n'en fait pas moins l'expérience de la situation décrite par Meschonnic : « Peut-être quelque chose de la

12 Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, *mf*, 1966, p. 343.

modernité commence là où il n'y a plus de super-sujet. Là où le sujet se cherche. Et où il est traqué¹³. » Il n'est pas innocent qu'Habel accueille en lui la parole de la Dame de Merci jouant pour un moment le rôle de maître : « Quand notre monde façonné par les hommes se révèle être un tel échec [...] il faut peut-être commencer à... à chercher autre chose ailleurs » (52). Habel, poursuivi par le doute et le questionnement, fait l'expérience de la table rase, adossé au vide : « un monde perdu, des hommes perdus, un Habel perdu » (69). C'est l'épreuve du dérisoire et du non-sens : « Alors c'est ça ? ça : aller au bout de tout, comme c'était ma première idée, l'idée qui m'a fait partir, quitter famille, pays et arriver jusqu'ici ? »

Habel se met à rire » (69).

La quête de la vérité s'est substituée à sa proclamation dogmatique (celle du frère) mais le sujet n'en saisit plus que des apparences fuyantes comme Lily, des reflets ou des contrefaçons comme la parole du Vieux. Ce personnage important narrativement, peut être lu, certes, comme la figure de l'écrivain imposteur dont l'écriture n'est que jeu technique superficiel, paroles vides et mots volés, qui n'a donc su trouver ni aide ni réponse dans cette activité qui n'engageait pas sa vie, séducteur plus que créateur ; éternel dilemme que Dib lui-même, comme tout écrivain conscient, projette sur ses pages. Mais plus ambigu, ce personnage du Vieux dont les incessantes métamorphoses mettent en question ses limites terrestres, dans une maison « habitée par rien » (38), symbole de « l'ère du vide » des temps modernes¹⁴, représente pour Habel le négatif ou le « singe » de Dieu. Son message d'échec, d'inutilité, de vide, de « désenchantement¹⁵ » passe par une subversion de la parole divine qu'exprime un ensemble de préceptes négatifs : refus de la transcendance, refus de l'éthique et de la distinction du Bien et du Mal : « pas de honte, pas de remords » (refrain 90-91), choix gidien de la préférence humaine : « rien que de l'homme et de la voie » (49) qui parodie le « Je suis la Voie, la Vérité et la Vie »,

13 Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 48.

14 Voir Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

15 Voir Marcel GAUCHET, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, nrf, 1985.

reconnaissance du mal : « Du mal ? il en faut au monde » (148). Cynisme (150) et perversion radicale d'une parole désormais ancrée en Habel : « Tu vas être le gardien de la mort [...] C'est elle. Je l'ai créée » (69), triomphe du néant : « Il n'y a jamais rien eu » (25). Et c'est, en effet, un monde de mort qui semble s'étendre sur le récit : ville nocturne, terrain vague devenu hallucinatoire, pâleur des personnages, lueur inquiétante du regard (138). Mais les symboles se superposent et se déploient autour de l'idée de Vérité et de son questionnement, thème de la dernière lettre au Frère (174-178). Habel découvre, à la fin de son parcours et après la mort du Vieux, qu'il n'est qu'une vérité et « qui s'appelle l'homme » mais c'est l'homme « nu et non pas couvert de belles paroles » (175), l'homme qu'il est devenu lui-même, tel que l'a formé sa rencontre avec le monde contemporain, sans tradition, sans illusion, peut-être « l'annonciateur de temps nouveaux »¹⁷⁶, l'homme du monde moderne ! Et il est révélateur que ce soit aussi ce faux prophète, le Vieux, qui le lui ait fait comprendre, non pas par ses discours ni par son œuvre — les feuillets sont devenus inutiles — mais presque à son insu, en lui faisant voir ce monde, en lui donnant cette nouvelle forme de connaissance fondée sur l'expérience. Symboliquement c'est l'Ange de la Mort qui épargne Habel en lui apparaissant trop tôt mais « quand il vient avant son heure, l'Ange de la Mort vous octroie, dit-on, une des nombreuses paires d'yeux dont son corps est revêtu et vous voyez alors ce qui échappe à la vision des autres » (152). Habel fait la découverte de la négativité tragique de la modernité, du non-sens et de la relativité, éprouve la nostalgie d'un enracinement dans l'absolu, adossé à cette expérience du creux et du vide et ne le cherche que dans le « miracle bleu » de Lily, un amour idéalisé.

Figure de la séparation, de la solitude, de l'ambiguïté, de l'exil métaphysique, de « l'oscillation du religieux à l'auto-institué » qui ne laisse jamais l'homme en repos, comme le remarque Jean-Marie

Domenach¹⁶ et donne au récit son mouvement avant la contemplation finale, ce roman apparaît bien comme la métaphore de la modernité.

16 Jean-Marie DOMENACH, *Approches de la modernité*, Paris, Ellipses, École Polytechnique, 1986, p. 208.

Cette intempestive voix recluse

Naget KHADDA
Université de Montpellier III

Au fur et à mesure que la poétique dibienne s'est constituée, elle a profité, avec un art consommé des recours figuratifs les plus modernes : mosaïque simultanéiste, vision pluri-focale, multiplicité des narrateurs, confusion entre temps interne et temps externe, flux pluri-personnel de la conscience, omniprésence de l'aléatoire etc., pour donner à l'univers créé l'aura incertaine du réel, le mystère du surnaturel, l'indécision des appartenances culturelles, la configuration rhapsodique d'un monde du discontinu.

Ce n'est pas là simple maîtrise de techniques de représentation mises au point au cours de l'histoire du roman, mais quête personnelle d'un écrivain biculturalé habité par le rêve d'un monde où ni la question sociale, ni celle de l'individualité ou des aspirations spirituelles ne seraient occultées par des problèmes politiques ou réprimés par la Loi. Cette préoccupation induit, une structuration du texte où le parasitage d'une langue par l'autre, d'une narratique par l'autre, d'une culture par l'autre, font que, dès les premiers titres, l'écriture de Dib n'est linéaire et univoque qu'en apparence. À l'analyse, elle se découvre palimpseste, archéologie, dont l'italique, en particulier, constitue des affleurements d'un texte hétérogène au texte

qui le recouvre et le véhicule. Progressivement se met en place, grâce à l'italique, un double circuit du discours narratif ; un double texte, en somme, qui rompt l'enchaînement mécanique des appartenances et des options et permet, en quelque sorte, la visualisation de la réversibilité du sens.

C'est dans *La Danse du roi*¹, me semble-t-il, que ce dispositif atteint pleinement sa visée, faisant de l'italique une pièce maîtresse de la poétique dibienne et c'est à ce roman que j'ai emprunté mon titre parce qu'il désigne bien cette tension du travail de l'écriture pour suggérer un « double cours des choses² » et délivrer un sens récalcitrant. En effet, dans ce roman l'italique — et, plus largement, la variation typographique — prend tout son relief, faisant apparaître, rétrospectivement dans les œuvres précédentes, cette pratique comme une tension nécessaire dans une écriture bivocale. Celle-ci dessine nettement, dans *La Danse du roi*, une narration à strates où la variation typographique permet des échappées d'une partition à une autre, établissant un jeu d'appels et d'échos d'un moment à un autre du déroulement du récit. Mais l'italique agit aussi comme chance et réserve du roman — ce genre protéiforme — dont on connaît la naturelle propension à ingérer d'autres formes pour se renouveler et qui use, dans la pratique dibienne, d'un récitatif à strates où les voix se développent en canon.

I. LA DANSE DU ROI OU LA FORME-SENS DU RENOUVEAU

Ce roman met en scène la société algérienne des premières années d'indépendance, dans une écriture aussi éloignée du réalisme de la première trilogie que du fantastique qui lui a succédé.

1 Le Seuil, 1968.

2 « ce double cours des choses en moi » dit le narrateur de *Qui se souvient de la mer*, Le Seuil, 1962.

I.1. Un récit à écluses

Le texte développe, en alternant d'un chapitre à l'autre les confidences de Arfia avec les méditations de Rodwan, deux récits en quinconce se dévidant l'un dans l'autre. Arfia, une ancienne maquisarde de la guerre d'indépendance devenue clocharde la paix venue, ressasse, pour tenter de les comprendre, les épreuves de sa traversée nocturne des djebels, en quête d'une hypothétique cache où elle doit conduire un petit groupe d'hommes qu'elle dirige et qu'elle voit — impuissante — mourir un à un. Rodwan, ancien terroriste urbain, se remémore des bribes discontinues de moments obsédants de son passé pour essayer, lui aussi, de percer le sens de son destin et bute sans cesse sur des personnages qui ont mystérieusement happé quelque chose de son être. Dans cette remontée du temps qui est aussi plongée en soi, chacun des deux itinéraires enchâsse, à un second et à un troisième niveaux, d'autres récits qui font intervenir d'autres personnages et d'autres thèmes. Par ailleurs, le chassé-croisé entre les deux instances narratives premières insère, à l'axe médian de l'œuvre, un épisode commun, situé dans le présent de narration et qui se déroule dans un étrange théâtre où les laissés pour compte de la cité se donnent la réplique, se rendant, le temps de la représentation, maîtres de leurs destins. C'est Babanag, (un nabot qui suit Arfia comme son ombre) qui entraîne les deux personnages centraux dans cette espèce de jeu de rôles qu'il appelle un guignol et dans lequel ils sont conviés à se mêler aux acteurs occasionnels de ce spectacle qui entrecroise, ostensiblement, le leurre et la vérité (la réalité).

Or, dans cette organisation très complexe, l'italique est massivement affecté aux réminiscences de Rodwan tandis que le récit de Arfia qui s'inscrit dans le langage familier, prosaïque, souvent argotique ou trivial de la soldate devenue clocharde, préfère au soulignement par l'italique les lettres capitales comme des coups de gueule. Mais l'une et l'autre différenciations typographiques font allusion à un ailleurs du sens, à un envers du miroir, à une voix recluse.

Dans la partition de Rodwan l'italique surgit dès l'entrée en scène du personnage pour lui chuchoter à l'oreille son âge — « *trente ans à*

peine » — mais lourds de souvenirs qui entravent la marche vers un futur. Le plus lointain (le drame du notable Teurki) joue comme texte liminaire du « roman familial » de Rodwan. Il s'agit d'un récit relativement autonome, présenté comme une réminiscence obsédante, difficilement arrachée à une mémoire aussi lointaine que réticente à livrer son secret, à la faveur duquel se tisse une indécidable relation d'homologie et/ou de causalité avec l'histoire même de Rodwan. À la fin du roman, « la ténébreuse affaire » apparaît, rétrospectivement, comme la version allégorique et prémonitoire du destin de Rodwan et le récit de vie de ce dernier, qui se cherche en se produisant, prend sens en établissant alors un pont entre un passé lointain et un passé récent qui, par un autre chemin, retrouve l'interrogation existentielle de Arfia.

I.2. Un récit labyrinthique

Dès les toutes premières pages du livre, la pensée de Rodwan paraît frappée par « *cette intempestive voix recluse* »... Voix sans visage, qui conduit à la résidence des Teurki : théâtre labyrinthique de la scène de séduction, scène primitive où le séducteur n'est pas nettement identifié. Dans une demeure cossue, à moitié inhabitée et mystérieuse, vit le couple des Teurki dans un climat d'harmonie, d'élévation de pensée et d'extrême raffinement du goût qui n'exclut pas un climat décadent de crépuscule des dieux. Ils reçoivent régulièrement la visite de Nahira (dont le nom véhicule en arabe des sèmes ayant trait au « jour » et au « fleuve »), la jeune sœur de l'épouse, aussi belle qu'apparemment innocente : un plaisir des yeux pour le couple esthète. Alors s'engage insidieusement, dans un climat mytho-poétique, une complicité tacite, d'une part entre les deux sœurs excluant le mari, d'autre part entre les deux époux jouissant du spectacle de l'enfant. Un jeu pervers de séductions réciproques s'installe qui débouche sur la catastrophe, jamais nommée, de l'inceste, provoquant le bannissement du respectable notable de sa cité.

« *L'intempestive voix recluse* » fait remonter des profondeurs de l'oubli cette histoire censurée qui se réalise par trébuchements et bute

à plusieurs reprises sur cette lancinante impuissance « *sans qu'il fût seulement possible de l'assortir à un visage* ». Voix sans visage, rendue présente par l'italique qui délimite en même temps que des espaces textuels, des variétés spatio-temporelles parcourues par la pensée du héros, laquelle remonte, de proche en proche, à la station de départ, où se déroule la scène du souvenir immémorial, la demeure du couple Teurki ainsi décrite :

Cette maison (...) était immense, d'une immensité qui laissait incrédule. Des galeries, des escaliers, partout, et placés dans des coins les plus imprévus : des couloirs, des loggias, des cours. Et tout cela se suivait, s'enchevêtrait, se superposait, communiquait, et l'on n'eût pu dire comment ; — pas plus qu'on n'eût pu dire à quoi tous avaient été primitivement destinés. (...) On n'aurait pas plus été surpris d'y entendre résonner la voix des oracles ! (pp. 25-26)

Lieu protégé, non souillé où, par retournement se jouera l'obscur aventure non chaste³. Lieu où s'ourdit la cause d'un exil, où s'origine une errance. Dédale fermé autant qu'ouvert, gardé des regards indiscrets et des ragots, séparé de la ville soumise aux influences extérieures d'étrangers qui « ne se lassent pas de l'admirer, de la flâner... » (p. 10). Lieu rétrospectivement perçu comme trou noir où s'était scellé l'insondable secret du destin, la résidence du notable, comme tout labyrinthe, est à la fois éclatement et conjonction d'espaces où la circulation ne peut avoir lieu que follement et dont on ne peut s'extraire que guidé par un fil d'Ariane. Le texte italique oriente, en quelque sorte, cette circulation, établit des raccordements entre le passé et le présent, l'histoire de Teurki et celle de Rodwan. Car il s'agit bien pour ce dernier de sonder le destin du premier, son propre double, pour qui : « *Notre passage sur terre est sourdement guidé par l'espoir de retrouver nos propres traces et notre propre souvenir en toute chose.* » (p. 26)

3 Ce qui n'est pas chaste, incestueux, peut être l'inceste. Faute supposée qui condamne Teurki à l'exil.

D'un même mouvement s'effectue, la traversée des langages vers une récupération de la mémoire et de l'espace où ils ont éclos. Car, si l'on en croit Michel Serres, le lieu inscrit en sa configuration la Loi, comme le fameux carrefour de Mégas où Œdipe rencontre Laïos, le père qu'il tue : bifurcation où advient la catastrophe⁴. D'où, me semble-t-il, l'importance du labyrinthe chez Dib, non pas comme figure mais comme organon susceptible de rendre compte de constellations mythiques. Parcours dédaléen dans lequel l'italique, joue un rôle d'aiguillage de la lecture, imposant de lire entre les lignes, pour renouer les fils épars de la dispersion babélique des langues et des discours dans un désir toujours inassouvi de remonter jusqu'à la langue inaugurale.

L'italique trace donc un labyrinthe mental confronté aux labyrinthes matériels, l'espace typographique du texte suggérant par son hétérogénéité graphique et sa discontinuité la complexité de l'organisation à laquelle obéissent les espaces référentiels. Que ce soit la résidence du notable qui a fonction de véritable actant du drame ou, à un moindre degré, la maison communautaire où les parents de Rodwan occupaient une chambre dans laquelle le père, à l'orée de la mort, « traque de dangereux souvenirs ». L'emplacement de la fête foraine, sillonné de chemins enchevêtrés autour de manèges et de stands, figure aussi un labyrinthe que le jeune homme arpente quand

4 Michel Serres (notamment dans le séminaire sur l'identité qu'il a dirigé) propose le filtrage des récits par des opérateurs de thermodynamique et, repassant par une tradition alchimiste, de découvrir l'ensemble de circulations qui s'opèrent dans une narration. Protocole de lecture par repérage des lieux reconnaissables comme constellations mythiques courantes (pont, puits, hôtellerie, labyrinthe, prison) qui n'est évidemment pas à reconduire in extenso pour le décryptage du texte que nous étudions ici. Un mythe — le labyrinthe par exemple — est à considérer dans et pour la société et les gens qui racontent le mythe. De plus, dans le discours littéraire, non seulement le mythe est travaillé par les fantasmes de l'auteur, mais encore ce travail peut exploiter des mythologies d'aires civilisationnelles différentes, comme c'est le cas pour la littérature maghrébine, par exemple. Quoi qu'il en soit, le texte italique dans *La Danse du Roi* semble bien constituer un fil (d'Ariane !) guidant un circuit du sens signalé par ce soulignement typographique comme circuit *autre* possible, voire comme plus essentiel que celui (ceux) développé (s) dans le texte majeur en caractères romains.

il surprend la silhouette de la femme qui mourra, quelques instants plus tard, dans ses bras, tandis qu'il parcourt péniblement un dédale de rues escarpées, portant sa victime blessée par l'explosion de la bombe qu'il a lui-même déposée.

Tous ces espaces, qu'ils soient clos ou à ciel ouvert, métaphorisent le grand labyrinthe qui les contient tous, l'inépuisable Univers. Confronté à ces circuits dédaléens où surviennent des rencontres catastrophiques, où s'ourdissent des analogies insoupçonnées, Rodwan forge sa perception de soi et des autres. Elle passe par cette parole obscure qui a nourri son enfance ; soubassement secret cheminant à travers les âges dans l'anonymat, legs oral inscrit en emblème dans un tissu d'un autre temps, arraché d'un ésotérisme pour en servir un autre et qui fait fonction d'oracle. Mais surtout, cette parole signale une inquiétude métaphysique suspendue à un amour mortel : celui qui liera, à jamais, Rodwan à la femme étrangère qui meurt dans ses bras en lui léguant cet ultime message : « aime-moi comme je t'aime, vis pour m'aimer, sinon je ne pourrai pas mourir » (p. 183).

Inscrite dans la logique labyrinthique de l'espace textuel, l'histoire du notable de l'antique cité, beau-frère de Nahira, n'apparaît plus comme un récit second enchâssé dans un niveau premier dévolu, lui, à l'histoire et aux amours de Rodwan ; elle est l'opérateur qui projette sur le texte un chemin de connexion entre variétés sans bords communs. Pont entre deux destinées (celle de Teurki préfigurant en quelque sorte celle de Rodwan) vécues en des temps différents mais également pétries d'aspirations élevées et frappées d'insatisfaction. Deux destinées dévoyées de leur trajectoire et condamnées à l'errance. Et l'italique qui incruste une histoire dans l'autre raccorde les deux itinéraires ; surjet qui coud le roman — forme d'importation étrangère — dans lequel se dit l'histoire de Rodwan à la narrative ancestrale issue des *Mille et une nuits* dans laquelle se relate l'histoire de Teurki.

I.3. Un récit composite

De quelque façon, le changement typographique suggère, sinon la simultanéité, au moins la similitude des expériences, contre l'incircouvable successivité du déploiement de la parole et de l'écriture. Par ailleurs, en thématissant l'indicible selon des modalités empruntées à l'expression du mystère dans *Les Mille et une nuits* — modalités inscrites dans le rituel d'un Surmoi islamique et d'une pensée théologique marquée au sceau de la crainte et du châtement — le texte génère une figure inquiétante qui introduit un danger trouble, une puissance destructrice se profilant derrière les visages merveilleusement beaux des deux sœurs.

Ainsi ce qui persiste du pouvoir rituel se trouve exploité pour provoquer le mystère autour de l'actuel et le texte se prévaut de son savant uchronisme pour « corrompre » un présent désacralisé mais où subsiste une suggestion d'éternité qui produit l'étrangeté esthétique sur fond de quoi s'ordonne la fiction dans un climat à la fois mythique et poétique. L'histoire de Nahira/Teurki suscitée par une spéculation sur le vide dans laquelle Rodwan est absorbé au début du roman, en vient à offrir le spectacle d'un système culturel composite. Carrefour original où la modernité textuelle, rencontre le conte oriental comme son passé imaginaire. Pas du tout comme modèle, ni même comme matrice, mais comme trouble, comme perturbation enrichissante.

À un autre moment, à propos du souvenir de son premier amour d'adolescent, Rodwan capte « un chant de filles (qui) passe dans (sa) mémoire » (p. 128). La pièce poétique (*Un paon est paru sur l'aire/ Tout marqueté de couleurs,/ Il m'a regardée ;/ Quel bonheur, ma mère,/ Quel bonheur, ma mère !* » etc. p. 129) se détache du récit dans lequel elle s'inscrit par les caractères italiques qui lui confèrent un statut de citation. Pas plus que pour le fragment de conte concernant Nahira, il ne s'agit, ici, d'une traduction intégrale. Nous avons plutôt à faire à un analogon en français du poème féminin traditionnel (en arabe), donnant lieu à une symbiose entre création et remémoration par laquelle le travail de l'écriture redonne vie aux expressions qui ont bercé l'enfance (celle du personnage, mais aussi bien celle de l'auteur).

La greffe du poème instaure une connivence avec le lecteur, invité à pénétrer dans un univers intimiste et à partager un code culturel (mais aussi linguistique, signalé en creux par la pseudo traduction) grâce à l'ersatz de poésie lyrique féminine algérienne qui développe une symbolique plus ou moins ésotérique, à partir d'un procès métaphorique litotique fonctionnant comme exutoire dans un système où l'individu (la femme en particulier) n'est pas reconnu dans son unicité ni autorisé à extérioriser ses sentiments. L'énoncé poétique laisse alors deviner une instance psycho-littéraire performée par les deux cultures et qui opère un nouage inconscient et mystérieux par lequel les deux langues et les deux cultures se désignent comme également étrangères et familières, entretenant toutes deux des relations électives avec le sujet, étant toutes deux des langues du désir. La parole prétendument rapportée de la culture originelle se trouve par là impliquée dans une interrogation nouvelle sur l'être et sur la communication. Et l'italique s'affirme, avec cette nouvelle dislocation de l'instance narrative, comme option explicite de la poétique de l'auteur, faisant de la multiplication des voix et des modes, la vitalité même du texte.

La partition de Rodwan est, de bout en bout, chargée de réminiscences et de résonances qui entretiennent des rapports avec son histoire présente et ses fantasmes. Par là, le narrateur sème comme en un rite d'initiation, les bribes d'une histoire ancienne, pas nécessairement réelle et qui se présente comme point aveugle toujours présent, jamais saisissable ; induisant une relation à l'univers symbolique et sacré plus qu'à un univers social (il est vrai que le social était alors imprégné de sacré). Narration qui est aussi une entreprise de remembrement du passé par laquelle le texte cherche à sauvegarder la multiplicité enrichissante des expériences et se heurte à l'impossible totalisation des textes (comme du réel) qui transparaît dans ce récit ostensiblement lacunaire.

En définitive, l'italique souligne le caractère inintelligible du monde et stipule un univers du sens dont il enregistre les données sur différents modes et tempo. Forme-sens qui se découvre à travers la poursuite d'un moi successif dont l'histoire commence au présent de

narration d'où se détache le « jadis » de l'histoire de Teurki suscitant un détour par lequel le sujet pourchasse l'autre pour obtenir sa propre suffisance tout en projetant la fin de l'autre en soi. Tous les « autres » qui ont donné existence au héros sont, de quelque façon, éliminés à commencer par le père qui meurt en dénonçant l'hypocrisie sociale. Exil du notable Teurki, évanouissement de l'amour d'enfance et du visage de Karima, mort de la victime-amante française dans les bras de son bourreau et, pour finir, disparition de Wassem que Rodwan remplacera dans le théâtre de Babanag, s'accomplissant, en fin de compte dans le rôle de faux sage.

Forme-sens qui se nourrit aussi bien de la rhétorique exégétique que de l'herméneutique psychanalytique, la structure romanesque de *La Danse du roi* fait apparaître un sens possible de cette écriture que l'on peut dire écriture mosaïque dans la mesure où elle offre le spectacle d'un discours incluant ses commentaires, d'un langage sur lequel se greffent des métalangages. Écriture mosaïque qui se donne comme équivalent linguistique du monde et manifeste sa tension vers un projet unificateur. Or, les kabbalistes, on le sait, partagent l'univers en monde terrestre, monde céleste et monde supraterrrestre, symboliquement représentés par Moïse divisant le Tabernacle en trois. Ces mondes s'impliquant mutuellement, lorsque l'on traite de l'un, on traite nécessairement de tous les autres⁵. Ce rapport d'implications réciproques entre les différents univers marque fortement la visée de l'écriture dans *La Danse du roi*. L'interprétation psychanalytique (inhérente à toute écriture moderne) établit, quant à elle, une sorte de rapport d'analogie entre la malédiction de Teurki et l'échec de Rodwan et réinterprète tous les épisodes obsessionnels à la lumière de cette catastrophe initiale. En même temps, la formule du texte italique enchâssé dans les méditations du héros reproduit celle du rêve dans le rêve : fictionnalité renforcée et texte signalé comme chargé de plus grave et de plus profond secret. Il ne s'agit pas de l'écho déporté d'un

5 Cf. article sur la Kabbale in *Encyclopédie Universalis*. Des traits kabbalistiques sont repérables en plusieurs endroits du texte dibien à partir de *Qui se souvient de la mer*.

texte mais du texte d'un autre sens pour qui la typographie n'est pas simple signalisation mais le rythme même de sa spécificité.

Cette aventure de l'italique se poursuit, différemment, dans *Les Terrasses d'Orsol*⁶ qui enregistre un déplacement du cadre géographique et social du roman dibien.

II. JE COMMENCERAI LE VOYAGE VERS LES RIVES DÉNUDÉES DE L'OR⁷

Cette annonce clôt un énoncé énigmatique exhortant Rodwan à poursuivre sa « marche pour retrouver le vent ». Exhortation du père mort qui, dans une hallucination, vient visiter le vivant hagar, mais aussi bien élan subconscient du narrateur ; cette invitation à un lointain voyage projette la poursuite d'une quête inassouvie. La formulation entre en résonance à la fois avec le titre et avec la thématique des *Terrasses d'Orsol*.

II.1. L'inaudible rumeur du monde

Dans ce roman, Aëd, le narrateur, a été envoyé en mission à Jarbher, une lointaine cité nordique (apparemment en Finlande) et voit son éloignement se transformer en bannissement dans ce pays étranger aux confins du monde. Par ce transfert, la fiction va pouvoir inverser les pôles du regard exotique puisque le narrateur, ressortissant d'Orsol (de toute évidence algérien et vraisemblablement tlemcénien comme l'auteur⁸), promène sur Jarbher des yeux qui en découvrent le charme et en débusquent les extravagances. Notamment, il surprend une excavation ignorée de tous, où végète une sous-

6 Ed. Sindbad, 1985.

7 Énoncé emprunté à *La Danse du roi*, p. 104 mais qui figure aussi dans *Formulaires*, recueil de poèmes, Le Seuil, p. 92.

8 Les évocations d'Orsol comportent des traits qui font penser à Tlemcen pour peu que l'on connaisse sa situation géographique et sa grande place centrale ombragée de platanes.

humanité et qui met à mal l'image d'opulence, d'harmonie et d'équité que la cité affiche.

Histoire invraisemblable qui oscille entre enquête policière, quête mystique et confidence autobiographique ; elle est énoncée dans un ton indécidable qui tient de la relation froide, de l'épanchement lyrique, du commentaire sarcastique, du déferlement tragique... Dans un univers opulent, attrayant et, d'une certaine façon, inhumain, l'exilé se retire au plus profond de lui-même en cette zone interdite où on est tout seul, au seuil de la mort ou de la folie. Aëd, le héros des *Terrasses*, qui était arrivé en pays étranger « afin d'en faire l'objet d'un regard et d'un partage souverains⁹ », fait naufrage, se heurtant à la démence d'un monde essentiellement préoccupé de son confort matériel et massivement aveugle aux cris de désespoir qui fusent de maints endroits. Il sent alors remonter en lui, comme une lame de fond, la parole coranique qui secoue son corps et sa mémoire, davantage comme oubli d'une spiritualité occultée que comme message religieux. Il se réfugie dans la folie sous la protection de la femme étrangère aimée, devenue ultime patrie de l'homme.

L'installation dans la ville étrangère avait permis au narrateur à la fois « de renouer avec (lui-même) » selon les prescriptions de son médecin et de se mouvoir dans un milieu inconnu où il ressent avec acuité l'ambiguïté de signes qu'il ne sait pas décrypter spontanément. Le monde en perd sa réalité et se trouve sans cesse recadré à travers les sens archivés par la mémoire, donnant lieu à une mise en scène de l'absence et de l'impossibilité qui détermine une suspension du moindre avenir.

Au cours d'une de ses déambulations dans la ville devenue progressivement inquiétante, Aëd, alors qu'il se sent définitivement abandonné des siens, est abordé par « un de ces étrangers dont la ville est parsemée » (p. 171). En lui il reconnaît un frère « au sens fondé, indubitable et notoire d'une parenté de sang » (*ibid.*) qui souffre dans son exil de ne pouvoir pratiquer la charité dans ce « pays de fous » où

9 Comme il est dit dans *Habel*, un autre roman de l'exil dont l'aventure, se déroulant en France, présentait un moins grand dépaysement.

tout se fait « autrement qu'il est naturel de faire ». « L'étranger répète dans sa, dans notre langue : çadaqa » (p. 175). Pour la première fois dans ce roman, le narrateur inscrit l'appartenance linguistique comme signe de reconnaissance de soi autant que de son interlocuteur. À partir de l'émergence de ce mot arabe qui survient aux trois quart du récit, celui-ci subit un profond bouleversement. En même temps que l'aventure du héros se précipite vers une fin catastrophique, le sens général du récit, depuis son début, se trouve réactivé et réorienté, programmant une relecture qui se superpose à la première sans pour autant la gommer ni même la rectifier, en démultipliant plutôt les interprétations, accusant en quelque sorte la polysémie et l'ambiguïté du texte.

Une fois délivré le mot-clé — çadaqa — affleure, par bribes explosives à la surface du texte romanesque pétri dans la plus élégante langue française, le rythme, le souffle et le sens du texte coranique, réveillé par l'évocation de cette « part de Dieu » qui obsède le texte dibien depuis *Dieu en Barbarie*¹⁰, mais qui, déjà dans la première trilogie, accompagnait les hordes de mendiants déferlant sur Tlemcen. Cependant le mot « çadaqa » (charité) convoque aussi, par proximité phonique en arabe les sens de « vérité », de « sincérité » et il renferme le radical de « amitié ».

II.2. Les mots et les choses

L'exigence de vérité que le mot çadaqa connote, fait, entre autres, allusion à l'énigme de la fosse qui torture Aëd comme une abjection révélée et néanmoins invisible, renvoyant le narrateur — qui voit ce que les autres ne perçoivent pas — à sa radicale extranéité : « Atterré, je perds soudain la notion de ma propre identité, tout ce qui m'entoure *m'étrange* » (p. 135) reconnaît-il pour lui-même tandis qu'il est sur une île, invité à y fêter la Saint Jean. L'insularité, l'angoisse suscitée par ces nuits où le soleil ne se couche pas, l'indifférence de la plupart des convives ; tout concourt à aggraver son sentiment d'iso-

10 Le Seuil, 1970.

lement lorsque s'impose à lui le sentiment de la perte d'identité. Le néologisme (*m'étrange*), souligné par l'italique, diffuse par delà l'effet de préciosité une impression d'étrangeté. Mais l'excentricité lexicale joue surtout comme lapsus révélant la censure de l'appartenance linguistique, culturelle et religieuse du personnage et que le mot « çadaqa » délivrera quelques jours plus tard. Le récit fait refluer à la surface des mots les échos d'un drame existentiel : drame de la dissociation de l'être perçant à travers la question de la nomination qui hante le texte et sans cesse dissocie le nom introuvable ou imprononçable de sa référence.

« Même le nom que tu portes, ce n'est pas ton nom. (...) votre vrai nom c'est celui que vous emportez avec vous dans la tombe » (p. 151.), déclare Talilo, qui tentera de se suicider sur l'île. Un tel énoncé réveille l'écho de croyances multiples comme cet usage juif selon lequel les enfants masculins ont toujours un nom secret, inscrit sur les registres religieux et révélé lors de la puberté. On songe aussi à cette légende hébraïque qui veut que la première Ève : Lilith¹¹, refusant la primauté du mâle invoqua le nom « ineffable » du Créateur qui lui octroya alors des ailes grâce auxquelles elle put quitter le paradis terrestre. Ainsi le seul fait de prononcer ce nom qui ne se dit pas, donne à Lilith un pouvoir absolu. C'est dire l'importance du nom dans les textes sacrés, ce qu'atteste le rituel du baptême. Dans le Coran, le pouvoir de nomination est exclusivement divin et c'est Dieu qui apprit aux hommes tous les noms des êtres et des choses de la création. Mais les pouvoirs du nom dans la mythologie dibienne, par delà cette vieille attitude nominaliste et idéaliste, « récupèrent » aussi toute une tradition païenne du « nom de guerre », à la fois masque et bouclier, que les héros de légendes portaient et qui perdure dans les organisations clandestines. Or, le nom caché a la fragilité du Moi freudien refermé sur lui-même et dont les négociations avec le Sur-Moi relèvent de ce fameux problème d'identité qui a présidé à la prise de

11 Les noms de Lily, de Lyl et Lylly Belle qui surgissent dans le roman dibien à partir de *Habel*, ont sans doute quelque chose à voir avec la légende de Lilith.

parole romanesque de Dib (et quelques autres) dans les années 1950 et qui informe aujourd'hui, très différemment, la quête dibienne.

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, ce travail de masquage/dévoilement du nom imprononçable (nomination de la fosse, quête du titre du film, révélation du mot *çadaqa*...) fonctionne, chaque fois, comme une énigme qui alimente et fracture la fiction en diffractant le récit. Par ailleurs, ce travail signale la connexion de la langue refoulée avec la langue adoptée et, par l'intermédiaire de celle-ci avec d'autres langues qui vont surgir progressivement dans le texte dibien — anglais en l'occurrence, mais aussi allemand, russe, finnois qui apparaîtront dans les romans suivants, semant chaque fois plus de signes à décrypter.

II.3. Métaphore mystique et sens caché

Par le détour de la métaphore mystique, indice d'un double langage et d'un rite de passage, le texte ménage au cœur de l'identité la place de l'altérité. Mais il s'agit d'une mystique sans mysticisme, comparable à celle qui se joue dans la modernité artistique avec des œuvres aussi diverses que celles de Poë, R. M. Rilke, R. Musil ou P. Klee ou encore dans la pensée de W. Benjamin. Or, Aëd est devenu comme l'homme de Musil, un homme sans qualités. Sa porosité est celle d'un personnage évidé de son identité, de cette identité tellement encombrante qu'il a voulu s'en séparer en quittant Orsol pour Jarbher. Pour dépeindre un tel destin, l'auteur mobilise la métaphore mystique et le narrateur rode autour de la fosse innommable qu'il est seul à voir et d'où lui parvient, ténue, la plainte inaudible qui monte de la caverne, le renvoyant à lui-même et à l'humaine condition. Le renvoyant à l'histoire qu'il a en partage avec l'homme sans nom et sans visage qui hurle dans la nuit, avec Talilo, l'ami gouailleux et désespéré au point de se tirer une balle dans la tempe, avec l'émigré du pont, souffrant de la perte de ses repères géographiques et moraux et avec les monstrueuses créatures de l'excavation oubliées de tous... Chacune de ces aventures singulières dit, à sa façon « la même histoire, notre épouvantable, notre risible histoire »

Le mot *çadaqa*, surgi inopinément, a pour effet de catapulter le narrateur dans son passé en réveillant les échos d'une parole occultée jusque là. En même temps, ce mot indexe le discours romanesque sur le rêve d'amour désigné/masqué par le titre d'un film qui se refuse obstinément à l'effort de remémoration tenté obstinément par le narrateur. Ce n'est qu'à la dernière phrase du roman que le titre mystérieux — *for ever* — franchit les digues de la censure alors que le héros a déjà sombré dans la folie. Titre d'un film adapté en 1921 d'un roman, *Peter Ibbetson*, écrit en 1891 par le grand père de Daphné du Maurier¹². Il raconte l'histoire d'un homme et d'une femme qui s'aiment depuis l'enfance et sont séparés par un drame qui jette l'homme dans une prison à vie. Mais les deux amants se rejoignent, miraculeusement, chaque nuit, parce qu'ils font le même rêve. Le sujet a ensuite été repris en 1935 par le cinéaste Henry Hathaway dont le film a reçu un accueil enthousiaste d'A. Breton et de ses amis surréalistes. Ce film, *La force des rêves*, est resté dans les mémoires pour la puissance d'une mise en scène envoûtante, pour la poésie des éclairages entre rêve et réalité mais aussi parce que le couple formé par Gary Cooper et Ann Harding incarnait à merveille l'idée d'amants éternels dans la liberté des songes. L'intertextualité, établie avec insistance dans *Les Terrasses d'Orsol* avec ce film, joue longuement sur un sens insaisissable qui crée le suspens et instaure un climat quasi surnaturel. Lorsque le titre tant pourchassé est livré, à la fin du roman, l'énigme n'est pas totalement levée mais le couple Aëd/Aëlle prend une autre dimension. En effet, en même temps qu'Aëd retrouve, miraculeusement, le titre perdu, il éprouve le désir d'être avec Aëlle à... Jarbher qui, finalement, a supplanté Orsol. Alors que jusque là l'exilé s'était senti irrémédiablement étranger à l'envoûtante jeune femme rencontrée lors de l'expédition sur l'île (« nous restons l'un à l'autre étrangers (...) elle et moi dans cette barque qui va, qui court vers un but étranger » avait-il constaté, p. 131), elle est, à présent, avec sa ville,

12 Le roman *Peter Ibbetson* de Louis Palmelle BUSSON dit George DU MAURIER, sera traduit en français par Raymond Queneau et édité chez Gallimard avec des illustrations de l'auteur, George Du Maurier, qui était romancier et caricaturiste.

le havre où il aspire à aborder. Leur communion amoureuse est ainsi déportée, comme pour les amants de *For ever*, hors temps et hors espace et c'est de la rive sauvage de la folie-amnésie que le héros appelle enfin Aëlle.

Il apparaît alors nettement que la minceur du texte italique dans *Les Terrasses* est compensée par sa densité dans l'économie du roman. C'est lui qui, en particulier, confère ambiguïté, épaisseur et richesse au personnage central et instaure un sens qui questionne et conteste le sens apparent des évidences quotidiennes. L'italique établit aussi un réseau secret entre les mots-clés — *for ever* et *m'étrange* — typographiquement soulignés et qui s'apparentent, par leur hétérogénéité linguistique, au mot arabe « çadaqa » qui, pourtant, n'endosse pas l'italique. Mots qui sonnent l'alerte, mobilisent la vigilance du lecteur, relançant ainsi la quête du sens. À partir des configurations discursives traitant de l'amour, de la solitude, de l'élan mystique, de la charité..., la narration initie un mouvement progressif — régressif de la circulation du sens : tandis que le développement du récit travaille à intégrer les éléments d'une altérité sociale (celle de Jarbher) et linguistique (l'anglais notamment et la toponymie finlandaise), la lettre du texte, elle, suit un cours inverse. Elle va dans le sens d'un retour vers les résonances de la langue maternelle, reconnue comme « notre » langue lorsque le petit homme prononce « çadaqa »

En réalité, la sensibilité du narrateur (comme celle de l'auteur) est nourrie aux deux sources : arabe/française ; l'une travaillant comme mémoire et diffuse nostalgie, l'autre comme système modelant de la pensée et de l'expression. Et ce n'est qu'au cœur de l'exil le plus lointain qu'il peut évaluer la force d'attraction de la parole originelle et vaciller sous la commotion provoquée par la résurgence intempestive de la parole recluse. Le mot « çadaqa » réveille l'écho de souvenirs enfouis dans une conscience elle-même palimpseste, sédimentation de paroles ensevelies. Dès lors, le narrateur, être culturellement métissé avive la question de la civilisation comme le corps du métis avive celle de l'espèce biologique. Métis et exilé : donc médiateur à plus d'un titre. Et d'abord par le pouvoir qui lui est

conféré de s'entremettre entre le monde, la parole et l'imaginaire de deux aires civilisationnelles qu'il sillonne. Écriture paradoxale qui crée les conditions d'un sens inépuisable et s'ingénie à rendre audibles les voix étouffées.

Parole étrange où le locuteur se construit en se dédoublant et en se parlant à lui-même en même temps qu'il parle avec/contre des adversaires dont il cherche à se séparer. Écrire, dès lors, revient à se battre contre soi-même après s'être battu contre les autres. Le héros — Aëd, comme Habel dans le roman éponyme, comme Rodwan dans *La Danse du roi*, comme Solh dans *Le Sommeil d'Ève...* — effectue, à travers l'italique, ce mouvement de soi vers soi qui n'est pas amené seulement du dedans puisque la protestation contre les personnages du « moi » procède des autres.

III. PROFONDEUR DU CHAMP OPTIQUE

Au demeurant, le texte italique, en lui-même — forme et contenu — si on l'examine non pas dans tel ou tel roman mais dans l'ensemble de l'œuvre, se présente comme une constellation de fragments plus ou moins étendus dans laquelle chacun d'eux est en connexion avec d'autres, parfois très éloignés, jusqu'à former une trame serrée, si obsédante qu'elle charpente la totalité de l'œuvre. Écriture-passerelle qui ravaude, reprise et donc laisse voir des lézardes, qui travaille à colmater les brèches comme pour conjurer un péril ; ouvrage de tisserand (annoncé dès *le Métier à tisser*, 1957) qui s'applique à recoudre des mondes séparés et interdépendants.

Ainsi, à plusieurs niveaux — structurel, rhétorique, sémiotique — le roman dibien met en œuvre et offre en spectacle le travail réflexif de l'écriture, au double sens du terme — optique et intellectuel — qui érige un judicieux dispositif de renvois d'une parole à une autre, à la fois à l'intérieur d'un même roman et d'un roman à l'autre. Par là, le travail de l'écriture ménage une circulation du texte italique qui n'est aléatoire qu'en apparence. Or, cette complexité structurelle est comme

impulsée par la question qui taraude, depuis ses débuts, l'écriture dibienne : la question de « l'Autre » comme constitutive de la définition de soi.

Dans la trilogie *Algérie*, tout en étant réservé, conformément à l'usage habituel, aux citations et au procès énonciatif de mise à distance, l'italique insère dans le texte romain le réseau d'une parole à la fois hétérogène et intégrée. Mais l'examen attentif de ce réseau fait apparaître que l'italique est déjà dévolu dans ces œuvres de jeunesse à une parole censurée : rumeur du discours social contestataire, fragments d'une littérature orale dévaluée, désignation litotique de maux sociaux ou de personnages menaçants mais aussi signes énigmatiques d'une aventure qui se joue dans le secret des cœurs et des esprits, dans une intentionalité mystérieuse de l'univers. Autant d'éléments à la faveur desquels se dessine la conscience d'une complexité et s'affirme la volonté de fracturer le cadre d'un discours romanesque homogène, de disloquer l'univocité du circuit du sens. C'est dire que d'emblée Dib pressent le parti à tirer de la différenciation typographique pour mimer une partition, sinon bilingue, en tout cas plurivocale. Dès lors l'italique qui perfore le texte de la première période dibienne, apparaît bien comme le ferment annonciateur du déplacement ultérieur du travail de l'écriture vers une herméneutique moderne admettant la multiplicité des points de vue et le conflit des significations. Et la voie était, dès lors, préparée à l'expansion du texte italique et à la diversification de ses usages, autant qu'à l'approfondissement de sa fonction d'indicateur d'une parole enfouie.

Dans *La Danse du roi*, nous venons de le voir, l'italique travaille à colmater les brèches de la mémoire. Ce faisant, il parvient à soustraire la dissidence politique à l'accusation de folie (Arfia) et à restructurer fantasmatiquement une existence aliénée (Rodwan). En même temps et paradoxalement la massive présence d'un texte italique qui conteste et détourne le sens du texte en caractères romains active la tension contradictoire qui habite l'univers mis en scène et menace de désintégration les personnages. L'enjeu ne semble plus être, comme c'était le cas dans les premiers romans, un souci de légitimation d'une écriture

culturellement déportée par rapport à son référent ; il devient une quête du sens coalescente à la recherche d'une poétique de la simultanéité, un enjeu esthétique et métaphysique. Enjeu esthétique qui prend une nouvelle forme dans *Les Terrasses d'Orsol* à travers la forge d'une poétique propre qui dissout le souffle d'une langue dans l'autre¹³.

Au demeurant, dans la mesure où le sujet de l'écriture est un sujet biculturalé, structuré à la fois par la langue de la mère et par la langue de l'école, il n'opère pas toujours la distinction entre son héritage familial et son héritage scolaire. Et le geste d'écrire œuvre, précisément, à restituer l'un par l'autre. D'abord l'italique véhicule par effraction des parcelles d'une langue et d'une culture occultées. Puis il devient, progressivement comme un chemin mystérieux et privilégié pour activer un sens caché et, comme dans la mystique soufi, la quête du sens va procéder par suggestion de paliers à franchir. Dans une telle configuration, la quête de connaissance interfère (fusionne) avec la quête d'amour. D'où, l'importance grandissante, dans l'œuvre de Dib, de la rencontre amoureuse, du motif de l'amour fou et de l'affirmation de la femme comme personnage de premier plan, que celui-ci soit sujet d'une quête personnelle (Nafissa, Arfia) ou objet de la quête du héros (Lily, Aëlle). Ainsi, l'amour impossible dans *La Danse du roi*, l'amour fou dans *Habel*, ou *Les Terrasses d'Orsol* etc. offrent l'image extrême du désir de connaissance absolue, de communication immédiate, de transparence totale. Enjeu métaphysique à travers une quête du sens qui, à mesure que l'œuvre se constitue, prend des allures d'aventure initiatique, de quête mystique cherchant à percer le secret profond de l'univers, à déchiffrer l'intentionnalité mystérieuse qui

13 De ce travail de fusion, le diptyque *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973) offre comme le spectacle de sa mise en œuvre. En effet, dans ce diptyque, le discours romanesque se coule dans un récitatif qui affiche les marqueurs de la distribution de la parole dans la narratique du terroir (un tel dit, un tel dit...), la quête du sens adopte une trajectoire initiatique qui exploite la métaphore mystique et le texte est porté par un rythme qui, par moments, épouse la scansion des danses et des chants extatiques et, à d'autres moments s'imprègne du balancement de la psalmodie coranique.

oriente la trajectoire des hommes, à interpréter les rencontres décisives qui constituent des « carrefours » dans leurs vies.

Dans ce parcours, le fragment italique, généralement investi de solennité poétique, devient opérateur de variation. En particulier, il adopte souvent le rythme d'une parole-chant subjective à travers laquelle l'oralité apparaît comme une origine perdue à retrouver par la poésie. Aussi, la parcelle poétique qui, le plus souvent, produit (a été produite) par un imprédictible bouleversement intérieur du personnage le rive-t-elle à son énoncé comme à un effluve du paradis perdu. Et, chemin faisant, la quête prépare une fusion mythique entre l'Être et l'Univers.

Poétique d'écrivain bilingue qui n'a pas deux instruments alternés mais un seul à double détente, jamais dissocié, qui travaille dans un entremêlement souterrain désintégrant toute prétention à découvrir (produire) un sens plein et définitif. Situation de communication qui rappelle celle de l'amour extrême confronté à une seule alternative : se taire ou dire l'indicible. À moins d'inventer une formation de compromis onirique comme celle que le texte dibien poursuit et construit en de prestigieuses variations et qui finit par transformer la question primordiale : « qui suis-je ? » en celle plus dynamique : « comment être ? ».

Tout se passe alors comme si l'auteur, sollicité par des impulsions contradictoires, valorisées par des instances différentes, opérait une sorte de compromis par lequel ce qui est renié reste vivace. Démarche éminemment moderne qui, à défaut de redécouvrir le sens sacré des choses, sacralise, d'une certaine façon, sa propre quête, promeut une certaine résolution langagière et esthétique d'un conflit existentiel et historique : celui qui a fait du personnage, comme de l'auteur, un être double. En somme, Dib retrouve, par un autre cheminement cette mystique sans mysticisme qui, pense-t-on, a marqué la modernité poétique de Baudelaire à Mallarmé.

Masques et écriture : Le narrateur rêvé

Yémilé GHEBALOU-HARAOU
Université d'Alger

« Nous séduisons par notre mort, par notre vulnérabilité, par le vide qui nous hante. Le secret est de savoir jouer de cette mort au défaut du regard, au défaut du geste, au défaut du savoir, au défaut du sens... »

Jean Baudrillard

« Madame la nuit, dis pourquoi et pourquoi le cœur reste avec ta lumière qui veille ? Pourquoi et pourquoi ta lumière mourra aussi et l'obscurité viendra ? Pourquoi et pourquoi aussi la mort ne sait pas mourir ? Pourquoi, pourquoi... »

Neiges de marbre, Dib

À quelle conversion symbolique l'écriture conduit-elle ? L'univers du jeu dont elle fait partie la confine à la gratuité, mais une gratuité essentielle, élaborée comme un cérémonial qui viserait alors à un échange intérieur, un rétablissement de l'équilibre entre le don et la réception intimes, rétablissement de l'équilibre précaire de l'être sans cesse à la recherche de repères non pas nouveaux, mais réexploités, rechargés. Car au-delà de la socialité sous toutes ses formes, quelle motivation singulière et interne peut pousser un homme à endosser le

masque d'écrivain, et surtout celui de narrateur ? L'œuvre de Mohamed Dib, dans sa diversité, nous pose intensément ces interrogations qui s'attachent profondément à définir un art, de la vie et de la mort, notamment.

Dès *Le Talisman* (nouvelle dans le recueil du même nom), l'écriture, et son corollaire la narration, sont déjà des « situations en aval » de tous les récits qui s'effectuent et s'effectueront par la suite : comme dans *L'héritier enchanté* (dans le recueil *Au café*), le « je » s'élabore et produit sa parole à partir de territoires « d'outre/d'autre monde. Dans les deux exercices, se dessine un « lieu sublime » à partir duquel la parole se fait, et résonne, ici et maintenant, dans un présent de la continuité et de « la Présence », serait on tenté de dire, (au risque de la redondance), au sens fort de ce terme, au sens sacré, non d'une éternité métaphysique, mais d'une vie intense, et forte de se sentir ainsi, au sens d'une cruauté, car rien d'autre n'existe d'aussi précis et d'aussi sûr que l'improbable lieu de la mort : « J'habite l'air et la lumière qui brilleront éternellement. » (*Le Talisman*, p. 124).

La narration se situe donc dans un lieu au-delà des lieux, qui permet au narrateur de saisir les enjeux de l'existence humaine, et surtout la puissance visionnaire de la distance, dans laquelle tout se résorbe, c'est à dire s'ordonne autrement.

Le narrateur du *Talisman* sait, serein et illuminé. Celui de *L'héritier enchanté* va progressivement savoir, inquiet et terriblement solitaire : « Que mes paroles aillent plonger dans vos poitrines, vous qui passez votre existence à manger et à dormir. » (*Au café* p. 131). Le narrateur a appris, à ses dépens, le vide d'une existence passée à reproduire les anciennes lois.

Le désir de mort, ou le désir d'au-delà de la mort est un lieu « enchanteur, enchanté », séducteur : IL est ailleurs, au-delà d'une frontière intangible qui est justement l'enjeu d'une conversion symbolique, d'un « apprivoisement », il est la « rive sauvage » vers laquelle toute parole authentique tend et rêve. Plus encore, que ce soit

en langue française ou arabe, la mort est féminine, Elle est d'essence féminine. Ultime rencontre, ultime mystère ou péripétie, elle apparaît comme horizon de la parole mais également comme productrice de la parole car le narrateur ne peut s'empêcher de rêver de la narratrice extrême, comme de l'Ange (de la mort notamment. *Coran* : Sourate 32/11) :

cœur durable
 le temps *vive*
 d'accomplir le tour
 sans impatience
 le temps *vive*
 pour nos mains d'émonder
 ces arbres et ces vents
 le temps *vive*
 que vienne l'ange
 suivi d'aucune ombre

La mort nous nomme par l'émerveillement, la peur, la solitude, la souffrance, l'amour. En dernière instance, et derrière l'ultime masque qu'elle représente, c'est son sourire qui apparaît, lumineux, seul, et qui reste le dernier à s'effacer. La mort, narratrice masquée par la voix du narrateur, qu'elle emprunte comme une voie d'accès au monde des vivants (mais le sont-ils) se présente comme un non — lieu (au sens littéral du terme), à partir duquel le texte va se recentrer (notamment celui du monde et de l'écriture) : les priorités changent et s'inversent, les espaces pris en ligne de compte ne sont plus les mêmes, et le narrateur se trouve pris dans une dialectique de l'Intérieur et de l'Extérieur.

La narration est littéralement et graphiquement hantée par l'implicite question « qui parle ? » qui équivaut à « qui vit ? ». Le narrateur est **habité par une voix dont il pressent** la provenance tout en la déclinant : masques qui se dédoublent, identités qui se reflètent,

s'excluent, tandis que le narrateur se retrouve projeté dans les événements de l'existence, sans jamais y être qu'en se dédoublant.

Le double, qu'il soit féminin ou masculin, appartient à la même stratégie d'apprivoisement, de soi et de l'autre notamment : il s'agit de se voir, et de se faire voir, entretenu entre la narration et l'existence biographique, sortant de l'une pour aller vers l'autre, les mêlant sciemment dans la volonté d'abolir la frontière qui sépare l'Intérieur de l'Extérieur, le vécu de ce qu'il en advient dans la distance.

Celui qui parle, qui narre est ICI, catégorie fondamentale de la cruauté et de la vie ; l'imaginaire et le réel n'existent plus car ils appartiennent à la philosophie et non à l'instantanéité

Se faire voir, « tromper » et séduire « l'adversaire », lui donner à lire, pour mieux le/ lui/ soustraire : il s'agit de dire sans rien dire, d'activer le non-lieu, à partir duquel les paroles se font et se défont. Le narrateur brandit son masque car il n'est pas d'identité puisque l'autre jamais ne nous saisit, que dans l'opération de la séduction, fugace, intuitive, mortelle. Alors, seulement, un secret se partage : « Là où le sens devrait advenir, là où les mots le désignent, là où les autres le pensent, il n'y a rien. Et ce rien du secret, cet in signifié de la séduction circule, il court sous les mots, il court sous le sens, et plus vite que le sens : c'est lui qui vous touche d'abord, avant que les phrases vous parviennent, le temps qu'elles s'évanouissent. Séduction sous le discours, invisible, de signe en signe, circulation secrète. » Jean Baudrillard

À partir de ce non-lieu, le monde se retourne et montre sa densité imprévisible. Ainsi, la Fiancée du loup, dans *le Sommeil d'Ève*, emprunte à la fois, à la peinture, au conte, mais surtout, au parcours culturel d'un mythe, qui viennent tous s'imbriquer à la narration et produisent ainsi son épaisseur particulière, derrière laquelle « veille » le narrateur s'inscrivant ainsi dans un espace qu'il présente d'abord comme lui étant étranger. Le récit, déjà singulier de par l'intensité des sentiments qu'il révèle, est alors déporté vers un destin hors norme :

la narration s'enracine dans une légende étrangère pour mieux dévoiler une fatalité qui appartient à cette terre et relève de ses mythes séculaires.

Cette lecture des destins entrecroisés de Solh et de Faïna est celle du narrateur, destiné lui-même et par lui-même, à vivre un mythe, à le réactualiser ; mythe dont il est la part étrangère mais indispensable. Car « l'homme est un loup pour l'homme » et pour la femme, surtout s'il est autre, doublement autre, car étranger. Ainsi Faïna devient louve, déjà rencontrée dans l'exergue à *Feu beau feu*. La louve est celle qui a endossé le masque, c'est à dire le loup. Elle a accepté son irréductible sauvagerie (la sienne et celle de l'autre), son étrangeté constitutive. Elle a « vêtu » la/leur folie, l'a vécue haut et fort, tandis que le narrateur la vit par « intercession », par procuration, par délégation : il ne peut que tenter de l'appriivoiser et y découvre alors la puissance de l'amour.

Ici l'origine de la narration serait bien « le haut mal », nom élégant attribué à la folie, à la solitude qu'elle engendre, à la souffrance et à la vision anticipée du déchirement et de la mort qu'elle produit. La folie est en fait un autre oripeau de la voix fondatrice de la narration.

Une autre forme de la mort est « pratiquée/habité » par le narrateur, celle du sommeil producteur de rêves : le narrateur commente/raconte les instants privilégiés d'une existence qui est à la fois la sienne et celle d'un autre. Cette production est le produit d'un rêve. Celui qui dit « je » est alors à l'entrecroisement d'un dédoublement, d'un arrachement, d'une passation de pouvoirs et d'identités.

Ainsi le narrateur du *Sommeil d'Ève* est le rêve engendré lors du sommeil de la femme. Dans la première partie du roman, Solh apparaît d'ailleurs à travers l'évocation qu'en fait Faïna, et Faïna apparaîtra à son tour, évoquée comme une image renversée, par Solh, dans la deuxième partie du roman. Le rêve féminin qui fonde la démarche masculine de la prise de parole, s'appuie sur celui-ci selon une nécessité intérieure : la féminité, d'ailleurs transfigurée par l'amour,

n'existe que dans la représentation de l'homme ; lui seul peut en parler car chez la femme, elle est vécue de l'intérieur.

Féminité et masculinité réalisent leurs véritables noces dans une forme textuelle « androgynique », au sein de laquelle l'extériorité de l'un devient l'intériorité de l'autre et vice versa. Apparence et profondeur s'évanouissent. Le narrateur est également rêvé comme il rêve ses personnages. Comme dans la représentation métaphysique de la Maya indienne, les êtres produisent les rêves dont ils sont eux-mêmes issus. Les songes, les images, les sentiments s'emboîtent les uns aux autres, tissent une trame qui s'appelle destin. On comprend ici la nature toujours obscure de la narration dont on ne connaît jamais la véritable provenance et qui se présente comme « l'activité de l'étrange », qui tient à la fois de la fabulation, « la mémoration », de la vision, aussi bien que de la convocation — réalisation des désirs.

Le narrateur rêve également du livre. Il rêve Le Livre, en le ré-inscrivant dans la trame de sa narration, en le mêlant comme essence inaltérable, étrange, unique, qui traverse son récit : en ce sens il accomplit un geste presque magique comme s'il voulait mêler au transitoire, au passager, au personnel une mesure d'absolu, d'infini, de transculturel qui donnerait à sa voix, à son écriture un écho différent, une fulgurance passagère, une déportation hors des signes conventionnels du roman et de la littérature dans un espace où se joue la vie dans la narration.

Le Livre suppose également l'énigme, la parabole, le destin. La parabole est le destin : elle demande la capacité de Lire en acte d'excellence (et non de routine ou de vulgarisation) c'est à dire savoir saisir la brillance vivante du mot, le trajet évanescent de la signifiante, virevoltant de sa matière volatile à sa configuration arbitraire mais momentanément nécessaire.

Le « je » est aussi celui qui voit : en proie à des visions, voyageur dans des univers inconnus et possibles grâce au livre, il les traverse pour en revenir, porteur d'une parole rafraîchie mais aussi augural,

qu'il lui faut alors distiller selon des modalités plus accessibles, mais néanmoins empreintes d'une solennité et d'une sacralité qui rappellent leurs univers d'origine. La parole ici investit son porteur (le poète) des puissances redoutables qui la caractérisent, et qui sont proches de celles du Destin.

Serait ce que le narrateur se veut fabuliste doublé de magicien ? Serait ce qu'il appartient en dernière instance, à cet univers où l'on accepte l'anonymat, où l'on accepte paradoxalement le silence car « il n'y a rien à dire », où l'on revendique la parole transitaire/transitoire, dans un sens de continuité et d'appartenance, comme si cette dernière ne pouvait se faire et n'exister que sur le mode de la connivence, de la complicité et du secret, avec tous ceux qui savent ; savent qu'ils ne savent pas et acceptent de ne dire **rien** :

Tout retourne au vide, y compris nos paroles et nos gestes, mais certains avant de disparaître ont eu le temps, en anticipant sur leur fin, d'exercer une séduction que les autres ne connaîtront jamais. Le secret de la séduction dans cette évocation et révocation de l'autre, par des gestes dont la lenteur, dont le suspense est poétique parce que quelque chose alors, avant de s'accomplir, a le temps de vous manquer.

Jean Baudrillard

Ce savoir du **rien** est celui qui rencontre et fonde l'art de la vie et de la mort, comme il suppose par ailleurs, qu'à défaut de trouver ce que l'on cherche derrière les absences et sous les masques, on dessine les responsabilités et les charges dans le cérémonial du dire. Ainsi, celui qui accepte d'être un narrateur, accepte en même temps le risque de concevoir un orgueil luciférien, aussi bien que celui d'être la victime expiatoire offerte aux puissances du langage vivant pour mieux en conjurer le pouvoir séducteur et mortel, pour en accomplir le but symbolique : nommer le centre mortel de la vie.

Alors le narrateur existe enfin dans le mythe avec le but secret de tracer la geste de l'existence humaine que domine la narratrice extrême et dont il devient alors l'émissaire et la voix :

pays d'où je viens
quand tu m'auras
rivière et flammes
donné visage
et couverte de temps
montré mon signe
et répandu en sang
le gel son silence
auront brillé

Amour, Folie et Écriture

Amina BEKKAT
Université de Blida, Algérie

L'être de l'homme non seulement ne peut être compris sans la folie, mais il ne serait pas l'être de l'homme, s'il ne portait en soi la folie comme limite de sa liberté.

Jacques Lacan

De nombreux critiques se plaisent à remarquer que dans les dernières années, les discours sur la folie se sont multipliés. « (Elle est) devenue aujourd'hui, une communauté de lieu discursif¹ ».

Son intrusion massive dans le champ culturel contemporain a fait converger plusieurs disciplines en subvertissant leurs limites :

La sociologie comme la philosophie, la linguistique comme la littérature, l'histoire comme la psychologie et bien entendu la psychanalyse et la psychiatrie tour à tour interrogent la folie et se trouvent interrogées par elle².

Et pourtant si la littérature avec Sade, Nerval, Artaud et bien d'autres n'a banalisé que depuis peu la folie et les discours sur la folie, le

1 Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

2 *Ibid.* p. 11.

personnage du fou a toujours existé... Selon l'analyse de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* :

Il est le joueur déréglé du même et de l'Autre. Il prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres ; il ignore ses amis, reconnaît les étrangers, il croit démasquer, et il impose un masque. Il inverse toutes les valeurs et toutes les proportions, parce qu'il croit à chaque instant déchiffrer des signes : pour lui les oripeaux font un roi³...

Le fou est celui qui peut s'exprimer et dire ce que les autres pensent sans pouvoir le formuler. Il est lié au poète par une expérience inverse.

Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit par les effacer⁴.

Tous les deux dérangent l'ordre établi parce que leur comportement n'obéit pas aux règles imposées. Le discours de l'écrivain est indépendant de celui du pouvoir et en cela il représente une menace. Cela n'est pas nouveau. Les philosophes de l'antiquité considéraient la présence du poète dans la cité comme un danger pour la bonne marche de l'état. L'écrivain a pu, comme par redondance, mettre en scène des fous porteurs de messages subversifs comme l'étaient ses propres écrits⁵. Le fou, c'est cet autre qu'on ne peut comprendre et dont les comportements obéissent à des lois inconnues.

3 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. p. 63.

4 *Ibid.* p. 63.

5 Une tradition romantique a longtemps assimilé l'artiste à un fou. Cette question n'est pas nouvelle puisque déjà Platon en parlait dans *Phèdre* : « La troisième forme de possession et de folie est celle qui vient des Muses. Lorsqu'elle saisit une âme tendre et vierge, qu'elle l'éveille et qu'elle la plonge dans une transe bacchique qui s'exprime sous forme d'odes et de poésies de toutes sortes (...) devant la poésie de ceux qui sont fous s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. » Paris, Flammarion, 1997 pp. 115-116.

Il va symboliser pendant longtemps le mal. D'étranges bateaux vont faire leur apparition. C'est le *stultifera navis*, la nef des fous qui glisse sur les « fleuves de Rhénanie ou les canaux flamands⁶ ».

Embarqués dans un navire en route vers la « Narragonie⁷ », toutes les variétés de fous sont livrées au fil du courant. Prisonniers au milieu de la plus libre et de la plus ouverte des routes, ils sont prisonniers par excellence, prisonniers du passage. « Il (le fou) n'a sa vérité et sa patrie que dans cette étendue inféconde entre deux terres qui ne peuvent lui appartenir⁸ ». Tous ces fantasmes ne font qu'entretenir le côté liminaire du fou chassé de la ville, en partance vers des rivages lointains. La silhouette du navire errant et de son équipage insensé va envahir les paysages tourmentés de l'imaginaire européen, en créant inquiétude et angoisse.

Dans des œuvres de tous les temps et de tous les lieux on va retrouver le personnage du fou.

LE PERSONNAGE DU FOU

Le personnage du fou, avec sa variante le bouffon, est présent dans toutes les civilisations. Il hante les pièces de Shakespeare, le roman de Cervantès, la littérature du XIX^e siècle et celle du XX^e siècle. Sans doute exerce-t-il un attrait irrésistible sur l'écrivain, ce frère qui prêche souvent dans le vide devant un public parfois indifférent. Mais il a surtout le mérite de poser des problèmes existentiels. C'est un être mythique et symbolique, à la fois créateur et destructeur, et qui ne semble connaître ni le bien ni le mal, avec cependant un penchant pour la vertu. Il dit tout haut ce que les autres pensent tout bas, car sa

6 M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, p. 18.

7 C'est le jour du carnaval 1494 que Sébastien Brant (1458-1521) publie l'œuvre qui devait lui assurer l'immortalité, *La nef des fous* (Narrenschiff), qui n'est que l'immense développement d'un lieu commun tiré de la Bible (« le nombre des fous est infini »). *L'éloge de la folie* d'Érasme (1509) inaugure une autre époque. (Encyclopaedia Universalis).

8 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

liberté est illimitée. Dans la plupart de ses représentations littéraires, il est une conscience qui nous interpelle et nous remet en question. Sa quête est une recherche d'absolu et il apparaît toujours comme dégagé des contingences matérielles et des contraintes morales, libre d'agir et de dire. Mais cette parole pose problème.

Si le but de la littérature est de produire du sens, comment le langage du fou qui est par définition incohérent et incompréhensible peut-il être compris des lecteurs ? Michel Foucault évoque ce paradoxe dans son célèbre ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*. Pour parvenir jusqu'à nous et être comprise, la folie doit emprunter le langage de la raison. La littérature, en nous présentant ces personnages étranges, à la fois fous et sages, porteurs d'un savoir mystérieux, en marge de la société et en même temps toujours présents, nous les a rendus familiers.

La littérature africaine a connu, elle aussi et de façon plus étonnante encore, son itinéraire vers la folie. Bernard Mouralis remarque que

La catégorie de la folie occupe une place essentielle dans l'image qui a pu être forgée de l'Afrique tant par les écrivains européens que par les écrivains africains ou antillais⁹

Les conditions particulières qui ont accompagné sa naissance pourraient expliquer le comportement pathologique de beaucoup de ses personnages reproduisant le déchirement vécu par leurs créateurs souffrant de leur ambivalence culturelle.

LA FOLIE DANS L'ŒUVRE DE MOHAMED DIB

Mohammed Dib, lui aussi, présente dans beaucoup de ses textes des personnages de fous qui interviennent ici et là pour dire et faire entendre des paroles de vérité. Dans un contexte maghrébin tradi-

⁹ Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, *Présence Africaine*, 1993, p. 9.

tionnel, ils sont investis de pouvoirs étranges et si on les écoute pour démêler des paroles souvent confuses et sibyllines c'est qu'on leur prête des pouvoirs surnaturels.

Naget Khadda dans un article intitulé *la maladie mentale comme médium de la parole interdite*¹⁰ recense tous les personnages de fous mis en scène dans les romans de Dib : Menoune dans *La grande maison* (1952), Slimane Meskine dans *L'incendie* (1954), Arfia de *La danse du roi* (1968), Lâbane, figure mystique dans *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de Chasse* (1973) dénoncent l'injustice et remettent en cause la société.

Dans les romans de l'exil ou de l'émigration, le recours à la folie a une toute autre signification. Les perturbations représentées deviennent des moyens d'explorer la richesse profonde du moi et les sources de la création littéraire. Quête inquiète de la personnalité qui se fragmente et interrogation sur la présence au monde. L'amour sera le vecteur privilégié de cette exploration.

Habel (1977), *Les Terrasses d'Orsol* (1985) et *Le sommeil d'Ève* (1989) mettent en scène des personnages qui s'abîment dans un amour qui les dévore et les obsède jusqu'à la déraison.

L'AMOUR ET LA FOLIE

Le fou d'amour le *majnun* est, comme on le sait, une tradition littéraire née en Arabie, mais ce qui perd le héros, c'est le discours, car s'il est fou d'amour, il l'est plus encore de paroles et de poésie. C'est l'interdit de l'amour qui le porte à composer et à reprendre inlassablement dans des poèmes sans cesse répétés, le nom de Leïla.

10 Naget Khadda, *La maladie mentale comme médium de la parole interdite dans l'œuvre de Mohamed Dib*, in...

L'interdiction de revoir Layla va le perdre définitivement sans le garde-fou de la rencontre, le jeter dans un espace vide que le discours va occuper tout entier¹¹.

Habel dans l'ardeur de son amour, ne s'appartient plus. Il est entièrement l'objet de la passion qui le porte vers deux femmes, Sabine et Lily.

Sabine sans cesse possédée, et offerte « avec ardeur et avidité » (p. 14) est liée à lui par une passion physique qui ne peut cependant combler le vide qui les sépare. Ils s'affrontent avec des regards de fauves mais même lorsqu'ils sont très proches (p. 17), ils finissent toujours par buter sur cet espace exclusif, interdit que chacun préserve (p. 14).

Enfermés dans cette chambre à elle, qu'ils partagent désormais, bouclés sans manger ni boire, volets rabattus, donnant congé au monde, ne vivant que de leur faim dévorante l'un pour l'autre, ne connaissant que la soif qui les jette l'un contre l'autre, ils restent des journées entières enfermés, bouclés et suspendus l'un à l'autre pour retomber seulement sombrer seulement dans l'inconscience. (p. 87)

L'ardeur qu'ils mettent à s'offrir et à se posséder peut s'apparenter à une forme de déraison.

Mais c'est surtout son amour pour Lily qui le perd. Il erre (p. 105), et comme Qais, il s'enferme dans un désert intérieur celui-là (p. 111). Mais cette quête est illusoire car elle semble le conduire à la mort (p. 109). Lily inaccessible et toujours refusée, se dérobe « avec une part de son être à lui » (p. 111).

C'est dans une maison de fous qu'il la rejoint au risque de perdre lui-même la raison.

Habel déchiré entre Sabine et Lily est aussi tenté par un troisième amour beaucoup plus ambigu. Le Vieux, alias Éric Merrain, alias Dame de la merci possède Habel dans une scène d'amour hallucinante qui tourne au cauchemar. Homme ou femme (p. 63), homme

11 André Miquel, Percy Kemp, *Majnun et Laylâ*, L'amour fou, Paris, Sindbad, 1984 p. 25.

et femme, ce personnage polymorphe dont on nous annonce le suicide au début du texte surgit dans un phaéton diabolique qui vient dix fois au rendez-vous de la mort. Gorgone enfarinée, méduse qui l'ensorcèle, le séduit et en même temps lui inspire de la répulsion.

La bisexualité s'avère être un refus, conscient ou inconscient des limites imposées à l'univocité de la bipartition sexuelle¹² ;

Cette configuration complexe du désir avec toutes les variantes évoquées, des femmes aimées à l'homosexualité abordée à plusieurs reprises, nous conduit à la figure de l'hermaphrodite courante dans l'imaginaire maghrébin

De la double triade sexuelle (Sabine-Habel-Lily et Dame de la Merci-Habel-Lily) émerge le dyade androgyne reconstituant « l'un » à partir du « trois » qui est dans ce mythe l'expression de la totalité et de la plénitude¹³

Le mythe de l'androgyne qui peut symboliser sinon la disparition du moins la réduction de l'antagonisme entre les sexes, est une lecture possible de la condition de l'écrivain maghrébin déchiré entre deux cultures et deux modes de pensée¹⁴.

En quête d'une identité mise à mal pendant la colonisation, les écrivains maghrébins étaient livrés selon les mots de Malek Chebel « à une demande d'identification hypertrophiée¹⁵ ». La figure de l'androgyne devait leur offrir un exemple de fusion heureuse entre deux aspects différents de la femme, parfois, soumise aimante douce et mystérieuse (Sabine-Lily) ou source de fantasmes de castration et de

12 Malek Chebel, *L'esprit de Séraïl*, Paris, petite bibliothèque Payot, 1995, p. 40.

13 Naget Khadda, *Enjeux culturels dans le roman maghrébin de langue française*, thèse de doctorat d'état dactylographiée p. 354.

14 On peut citer à ce sujet un grand nombre d'œuvres et parmi les plus explicites, A. Khatibi, *Mémoire Tatouée*, Paris, Denoël, 1973 et *Le livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979, Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de Sable*, Paris, Denoël, 1985 et bien d'autres encore.

15 Malek chebel, *ibidem* p. 43.

mort (Le vieux, la Dame de la Merci), symbolisant les deux cultures en apparence irréductibles.

Ce thème peut être relié à deux scènes qui paraissent essentielles dans le roman et qui ne sont que la répétition l'une de l'autre.

La première est celle de la castration (p. 158), la deuxième est celle de la fellation (p. 167), qui s'apparente étroitement à la première par le vocabulaire employé, par les métaphores qui ne font que traduire la peur ancestrale du rapport à la femme-amante qui lie selon les sociologues la femme désirée à la femme-mère sacralisée dans un environnement maghrébin.

Un personnage jeune dont on ne découvre jamais le visage est sur une scène et prenant un instrument tranchant, il se mutilé puis s'évanouit dans les bras d'un autre qui vient lui porter secours. Le supplice prend donc l'allure d'un acte rituel accompli en public sous l'œil de spectateurs avertis.

Cette scène représente le meurtre d'Abel par Caïn mais elle est aussi un symbole inattendu d'accomplissement comme le remarque l'auteur

Tandis qu'un cri guttural, sauvage montait, un cri en fait qui était moins un cri de douleur que de victoire, un hurlement comme on voudrait en pousser un (...) dans l'ivresse et le désespoir où l'on se sépare de soi-même, on voudrait se séparer pour retomber plus loin, ailleurs. (158)

Cette scène de souffrance est donc vécue comme une libération.

La scène de fellation, quelques pages plus loin, traduit davantage l'angoisse. La Dame de La Merci « un salaud qui était en même temps une femme ou Dieu sait quoi » (p. 165), déshabille Habel, s'étonne de le trouver circoncis et entreprend de le séduire avec patience et habileté. Mais cette scène hallucinante se transforme en scène de torture. Les métaphores de la coupure s'accumulent, *entaillade*, *lame de couteau*, *tranchant*, *couteau insinuant* jusqu'à l'image finale de l'enfer et de la perdition et du feu, « consumé, perdu » (p. 168).

Ainsi la mutilation vécue sur une scène et représentée comme une libération est reprise un peu plus loin par l'évocation de la circoncision et de la crainte de la castration par la femme.

Selon Freud, la circoncision est un substitut symbolique de la castration que le père primitif et omnipotent avait jadis infligée à son fils. Schéma classique de fantasme, en vertu des processus d'introjection et de projection classiques dans tout schéma psychanalytique, puisque Habel occupe successivement les places de spectateur dans la scène de castration puis d'acteur (passif certes) dans la scène de fellation imaginée et transformée en castration, par le biais du fantasme et de la reconstitution métaphorique.

Dans *Le Sommeil d'Ève*, double partition, l'une faisant écho à l'autre, le récit de Faïna précède celui de Solh. Les noms en eux-mêmes sont symboliques¹⁶. Ils ont un sens particulier en arabe.

On oppose habituellement l'homme à Dieu. Ce dernier est éternel, *daïm*, le premier contingent et faible, *faïin*. Fain/Daim. Faina est tributaire du passage comme tous les mortels. Ce prénom porte en lui la douloureuse aspiration de l'héroïne aux prises avec l'amour et la volonté de mort et d'anéantissement qui en découle. « Je m'absente de moi-même » (p. 22).

Je me quitte (...) Pendant ce temps mon vrai moi, plongé au fond d'un puits, est en train de crier au secours. (p. 23)

Faina toute à ses souvenirs et à ses rêves perd peu à peu pied avec la réalité « Comme j'ai pourtant envie de ne pas être » (p. 20) jusqu'à l'anéantissement final, Faina n'est plus (p. 36).

16 On sait, l'importance que Mohammed Dib attache aux noms. Il l'exprime dans *L'arbre à dire* :

« Que je parle ou écrive, il n'y a que cet agent verbal qu'est mon nom pour m'introduire dans l'univers du langage. Un événement-un avènement ?-dont je ne vois par quel autre moyen, quel autre biais il m'advierait. Question inévitable dès lors : sans un nom apte à me faire une place dans le langage, que serais-je ? Et que ferais-je d'une présence au monde absente du logos. » *L'arbre à dire* Paris, Albin Michel p. 12.

Solh quant à lui, si l'on en croit la signification de son nom, apporte la paix et la réconciliation. Son témoignage décrit le changement que vit Faina jour après jour et l'impossibilité de l'atteindre. Elle s'est réfugiée en elle-même et lorsqu'elle revient à lui, c'est pour le quitter.

Quant à l'enfant de Faina, son diminutif est Lex, loi en latin, barage fragile et pourtant résistant contre la montée du désir et qui rappelle à sa mère ses devoirs.

L'expérience montre que c'est quand la loi a été défaillante que le sujet se trouve en difficultés quant au désir. Elle sert de rempart.

Faina sent bien que seule la présence de son enfant sert à la maintenir en vie et qu'elle continue d'exister à travers lui. Quand la crise atteint son paroxysme, elle refuse de le voir et s'enferme dans un mutisme qui signifie absence de communication et pulsion de mort.

Un amour fou lie Aëd et Aëlle jumeaux de *Les Terrasses d'Orsol* unis par l'homophonie de leurs noms qui ne semblent qu'une déclinaison du même sentiment vers l'autre, à elle, à lui, dans un mouvement d'aller et retour incessant.

Là aussi les noms ont une grande importance. IL y a ceux que nous portons pour les autres et ceux que nous gardons dans le secret de nos cœurs jusqu'à la mort. La confusion est fréquente mais l'amour qui lie les deux protagonistes perdus dans une ville de fous parmi les fous est si grand que comme Qais n'avait plus besoin de Leïla mais seulement de l'amour de Leïla, Aëd en fin de roman s'éloigne de la femme présente, pour désirer une femme rêvée, recréée dans ses fantasmes et sa passion.

À travers ces trois romans et l'évocation de l'amour-fou qui lie les êtres, c'est en fait toute une histoire de la création littéraire qui est amorcée.

LE ROMAN D'UNE ÉCRITURE

Les signes de l'écriture apparaissent tout au long de ces trois textes, la quête ultime étant celle de l'œuvre. Dans *Habel*, nous appre-

nons la mort d'Éric Merrain alias le Vieux, alias la Dame de La Merci, un célèbre écrivain qui s'est donné la mort. Les initiales de son nom le désignent E = ego et Merrain = moi, représentation de l'auteur qui s'anéantit pour renaître à chacune de ses créations. Être polymorphe qui endosse plusieurs personnalités pour revendiquer une existence¹⁷.

À la fin du roman, Habel dérobo dans un bureau des papiers, « deux bonnes files abjectement bien rangées, en ordre sous l'éclat d'une large lampe » (173).

Ce sont des feuilles tapées à la machine et couvertes de notes à la main dans les marges et entre les lignes. Exemple même d'une œuvre achevée corrigée et raturée. De la mort de l'écrivain au début de l'œuvre au vol des papiers à la fin, tout désigne l'écrivain et l'écriture. Les personnages reprennent aussi ces images. Sabine, aimée et désignée, se réapproprie les mots qu'elle recrée à sa façon.

Les métaphores de la création littéraire courent dans les trois œuvres. Aëd, aède souffrant du mal d'amour mais aussi de la difficulté à dire et à désigner, est représenté comme un poète en exil, dans un monde dont les significations sont à redécouvrir.

L'amour se déploie et se dépasse pour excéder les limites de l'être jusqu'aux confins de la folie là où les barrières établies par la loi et la société n'existent plus. Chatolement des sentiments qui se tissent et s'enchevêtrent dans des contrées hors du temps et de l'espace dans un infini que l'âme découvre avec bonheur et crainte.

La quête ultime est celle de tout écrivain qui se représente comme dans une scène primitive. Les termes du spectacle et de la représentation abondent. Partout, des badauds qui s'attardent, des affiches, des décors de cinéma, des troupes théâtrales, des écrans, un carnaval d'acteurs et de personnages qui se produisent dans le roman comme

17 Nous remarquons le même procédé dans un roman d'Alain Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, où nous assistons à l'assassinat de l'écrivain Édouard Manneret, dont on nous donne 7 versions. Même symbolique des initiales, E : ego et M : moi. L'écrivain se représente ainsi dans l'un de ses personnages. Dans les deux cas, il s'agit d'une réflexion sur la création littéraire et les possibilités de variations infinies données aux événements représentés.

pour mieux en expliquer la genèse et marquer le lieu de la représentation.

Et toujours, ces deux voix, le *il* du texte et le *je* de l'italique (ou inversement) qui dialoguent, se complètent, se commentent comme si toute parole prononcée, toute phrase écrite n'en finissait pas de s'expliquer. Dans cet entre-deux « les mots flottent sans amarres » à la quête d'un monde qui ne pourrait être univoque, mais les phrases qui font et défont le sens complexe induit de cette recherche éperdue de l'amour, s'entrelacent pour faire naître « une parole neuve et claire ».

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Corpus d'étude

DIB, Mohamed. *Habel*, Paris, Seuil, 1977.

DIB, Mohamed. *Les terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985.

DIB, Mohamed. *Le Sommeil d'Ève*, Paris, Sindbad, 1989.

Œuvres critiques

CHEBEL, Malek. *L'esprit de sérail*, Paris, Payot, 1995.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

FOUCAULT, Michel. *L'histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961.

———. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

KHADDA Naget, *Enjeux culturels dans le roman algérien de langue française*, thèse de Doctorat d'État, dactylographiée. Paris, 1987.

———. *La maladie mentale comme médium de la parole interdite dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*.

MIQUEL, André, Percy, Kemp. *Majnûn et Laylâ, L'amour fou*, Paris, Sindbad, 1984.

MOURALIS, Bernard. *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993.

Poème, amour et fantaisie

Genèse d'un bonheur retrouvé

Beïda CHIKHI
Université Marc-Bloch, Strasbourg

« Oh ! là là ! Que d'amours splendides j'ai
rêvées ! »

Arthur Rimbaud, *Ma Bohême* (Fantaisie)

C'est à la faveur d'une lecture de *Ma Bohême* que me sont apparues, dans l'œuvre de Dib et plus généralement dans la littérature algérienne, les filières de la fantaisie¹ et leur fonction dans l'expression d'une certaine idée du bonheur.

Ma bohême est le seul texte que le poète désigne comme étant une « fantaisie » ; le seul dans lequel il redevient, par un retour rêvé à l'enfance, disponible au bonheur. Ce bonheur, il le voit comme une conjonction idéale entre liberté, fantaisie et amour, et le formule aussi bien dans des extensions paradigmatiques de « bohême », telles que le Petit Poucet rêveur, la Muse et l'Orphée lyrique, que dans la matériali-

1 Voir « Les filières de la fantaisie dans la littérature algérienne », ma contribution au colloque *Identité et expressions littéraires et artistiques francophones*, Université d'Abidjan, Côte d'Ivoire, novembre 1999, *Actes*.

sation des rimes internes². Dans le 4^e vers le poète s'exclame : « Oh ! là là ! Que d'amours splendides j'ai rêvées ! » ; et c'est là que se moule l'une des structures consonantiques majeures de son œuvre.

Qu'en est-il de la fantaisie chez Mohammed Dib ?

Pour répondre à cette question, il me faut préciser les trois premiers termes de mon titre :

Poème

Il y a chez Dib un poème-source, sorte de rivière souterraine, qui se manifeste sur la scène ouverte de la fantaisie sous la forme de strophes et de rimes scandées tout au long de l'œuvre. Par exemple, je considère comme une strophe, obtenue par un effet d'énallage, l'énoncé suivant, extrait de *L'Infante maure*³ :

Paysages d'eau, peut-être. L'eau transparente, insondable, légère qui va sans bruit, sans finir, à moins que ce ne soit l'eau lointaine, immobile, le miroir des charmes. Ou paysages de feu peut-être. Et torche aussi, vous y courez, dansez, les flammes vous couvrant d'ailes ardentes. Vous pouvez alors disparaître, tout pourra disparaître dans l'abîme d'une joie impérissable. (p. 11)

Tout ce qui, dans cette strophe, relève de l'imagerie, de la distribution isotopique et de l'énonciation poétique revient sous des formes

2 Concernant plus généralement la rime, Marc Ascione se demande si elle ne doit pas quelque chose à « une étymologie fantaisiste fondée sur le latin *rīma* : 'fissure, fente' » Voir note reproduite par Alain Borer dans *Arthur Rimbaud, Œuvre-vie*, Paris, édition du Centenaire, Arléa, 1991, p. 1033. Les rimes internes, portées par la fantaisie, produisent un effet de fissure dans une cohérence globale, dominée par le réalisme ou par le fantastique. Par leur qualité esthétique, ces rimes s'activent, comme le fait remarquer très justement Véronique Klausner, grâce à « une plus-value de sens obtenue par une mise en relation spatiale et sonore des mots qui, jusque-là, ne communiquaient pas et qui n'ont aucun rapport morphologique, lexical ou sémantique. » Voir « Genres et notions littéraires », *Encyclopédia Universalis*, Albin Michel, 1997. Ce procédé et ses effets sont observables dans les œuvres algériennes où se déploient largement les filières de la fantaisie, notamment dans celles de Kateb Yacine et Assia Djebar.

3 Paris, Albin Michel, 1994.

à peine décalées dans nombre de romans et de poésies de Dib, et toutes les fois que le bonheur y est suscité⁴.

Amour

Qu'il soit amour comme « effet de l'Excellence » selon le sentiment d'Ibn Arabi⁵ ou amour comme « Splendeur » selon la vision de Rimbaud ou encore amour comme « Œuvre qui consiste à faire l'éloge de l'amour » selon la perception philosophique de Kierkegaard⁶, l'amour chez Dib est toujours ce qui révèle l'idéal et en devient l'expression ultime. La fantaisie, qui en est la scène, se joue dans un premier temps comme une hésitation entre des bonheurs concurrents : l'enfance, le rêve, l'amour tout court. Concurrence annulée par le philosophe scandinave en ces termes : « Qu'est la jeunesse ? Un rêve. Et l'amour ? La substance du rêve⁷. »

Fantaisie

Le poème de Rimbaud se déroule entre deux expansions littéraires de la racine grecque « phantasia », judicieusement définies par la langue latine : l'une dans le sens de « fantastico », l'autre dans le sens de « fantasia. » Si ces expansions partent toutes deux de la même faculté imaginative, il est évident qu'elles ne sont pas régies par la même logique de distanciation ; de même qu'elles ne participent pas de la même motivation, ni ne mobilisent les mêmes processus

4 Si Dib n'énonce que de manière allusive, ça et là, l'existence d'un poème-source, il explicite clairement en revanche celle « d'un maître-roman » qui engloberait tous les romans et nouvelles, sortes de « rejets issus du tronc commun et lié par les mêmes affinités. » *La Nuit sauvage*, Albin Michel, 1995, p. 245. Mais ce maître-roman, les lecteurs assidus de Dib ont pu le voir se développer à partir des aspects multiples de ses récits poétiques.

5 *Traité de l'Amour*. Introduction, traduction et notes de Maurice Gloton, collection « Spiritualités vivantes », Paris, Albin Michel, 1986.

6 « Œuvres de l'amour », in *Œuvres Complètes*, Éditions Orante, t. 14. Voir aussi à ce propos l'étude de Chantal Anne, intitulée *L'Amour dans la pensée de Søren Kierkegaard*, Paris, L'Harmattan, 1993.

7 « Ou bien... ou bien », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 43.

psychiques. La fantaisie et le fantastique ne se mêlent pas ; dès que l'une apparaît, l'autre se met en retrait.

Dans *Cours sur la rive sauvage*⁸, *Les Terrasses d'Orsol*⁹ et *Le Sommeil d'Ève*¹⁰, le fantastique advient par effraction au moment où le protagoniste principal se trouve brutalement projeté dans un espace inconnu dont il ne maîtrise aucun code ; il perd la mémoire, son identité, ainsi que la femme aimée ; le fantastique surgit alors et dévore totalement le réel. Devenu lecteur-interprète angoissé de la « nouvelle réalité », dont il sait qu'elle ne peut s'intégrer à la logique commune, le protagoniste se met en quête d'un autre lieu d'énonciation, qu'il va trouver de façon ponctuelle dans la fantaisie. Celle-ci s'ouvre subtilement comme une scène autre, au milieu du réel qu'elle éclaire d'une autre signification. Le narrateur exprime alors, comme Rimbaud, son désir de prendre du repos et de rêver. La fantaisie commence par dire : « Je rêve et je sais que je rêve » ; elle tente ainsi d'apprivoiser, par la voie ludique, l'angoisse que le fantastique a instaurée, puis accentuée.

La fantaisie, qui projette toujours dans le texte une certaine « imagée¹¹ » du bonheur issue du poème-source, suit les itinéraires des enfants ou des femmes-enfants comme Hellé, Lily, Aëlle, ou Faïna, avant leur « happement par le fantastique » (Julien Gracq).

Ténue à ses débuts, la filière de la fantaisie atteint, dans ses toutes dernières productions, un degré d'élaboration remarquable.

Je vais remonter cette filière en trois temps.

8 Paris, Le Seuil, 1964.

9 Paris, Sindbad, 1985.

10 Paris, Sindbad, 1989.

11 Concept employé par Alain Borer dans sa présentation de *Arthur Rimbaud. Œuvre*, *op. cit.*

1. DE L'AUTRE CÔTÉ

Dans *La Trilogie*¹², et en contexte colonial, le bonheur se trouve de l'autre côté, perceptible mais inaccessible. Bonheur « réservé » aux colonisateurs, il est, comme la terre, à reconquérir. Néanmoins, le culte de l'étrange étranger qui préside, dans la gestion de l'espace et du temps romanesques¹³, à la mise à distance du bonheur, fait progressivement place aux modalités de la fantaisie qui mettent Omar, dans sa « naïveté impeccable » (Baudelaire), en position de reconquête. Les mots, en rayonnement thématique comme « illumination », « fête », « vertige », « extase », « exaltation », « mystère », « rivière », « source aquatique apaisante », traduisent les pensées de l'enfant en extase devant la ville de l'Autre et participent, comme chez Rimbaud, de l'activité désirante :

Ils [les enfants] considéraient avec méfiance les habits toujours neufs des Européens, leurs corps propres et sains [...] Ce *bonheur* qu'ils semblaient tous vivre, la sensation d'être protégés, défendus ; leur politesse, leur affabilité, leur éducation leur délicatesse, qu'ils portaient comme des habits de *fête*... Les moindres objets qu'on leur jetait les grisait et les plongeait dans une admiration *extatique* ; ils s'en disputaient la possession avec une fureur qui conférait à ces objets anonymes la valeur *exorbitante* d'un idéal¹⁴. (*L'Incendie*, p. 164-165)

Cet énoncé prolonge la filière de la fantaisie, ouverte dès *La Grande maison* sous l'aspect des illuminations de la ville qui font tressaillir le cœur d'Omar. Le lien entre « illumination » et « bonheur » se précise

12 *La Grande maison, L'Incendie, et Le Métier à tisser*, Paris, le Seuil, 1952, 1954, 1957.

13 Rappelons que le temps, dans *La Trilogie*, participe d'un discours réaliste à visée idéologique. Les figures du temps n'y sont point de simples motifs véhiculés par des « instantanés », des « analepses » et des « prolepses », mais des élaborations complexes de l'écriture, motivées par deux visions culturelles différentes du monde.

14 C'est moi qui souligne. Dans le poème-source, l'aptitude au bonheur commence par l'affirmation de la notion d'idéal, d'où la valeur accordée aux images porteuses d'idées.

Puis, plus rien. Évanouis, l'attente, l'éblouissement, l'hébétude.
 Seulement une eau. Exsudant de Sabine, seulement une source recouvre Habel et l'enfouit dans sa fraîcheur.
 Un tel bonheur leur survivra. Il demeurera quand ils auront tout perdu
 (p. 7)

2. HABEL ET LE SPHINX BREDOUILLEUR

Le droit au bonheur, affirmé comme une certitude à travers une expérience somme toute contingente, va se trouver à la merci du récit incertain et « aussi fictif que celui de nos existences effectives relatées par un Sphinx bredouilleur¹⁷ ». Le bonheur ne nous est jamais complètement acquis. Habel le comprend très vite, au moment où il a le sentiment que l'antagonisme et ses ombres fantastiques, surgies du passé, continuent de rôder. Sa conscience se met aux aguets ; son mouvement dans l'espace, « immense magasin qu'il peuple à lui seul », est une avancée contre la pétrification et tout ce qui l'annonce. Il s'agit désormais de sauver en soi et pour soi l'incarnation heureuse, nommée cette fois : Lily.

Mais plus que tout ça, Frère, celle-ci vous ne l'aurez pas, ne me la prendrez-pas, ne me la volerez pas. Celle-ci, vous ne la verrez pas même de vos yeux (p. 94).

Sur la scène de la fantaisie, Lily, couchée « comme la neige des origines dans une fourrure de sommeil roux », ravive les souvenirs des amours énigmatiques des romans précédents : « Une fille, une femme n'en finissant pas de reconnaître, de recevoir cet homme, dans cette nuit, au fin fond d'une contrée et d'un temps indéterminé. » (p. 114) Sur celle du fantastique, et dans l'antichambre de la folie, « à l'état de veille ou de sommeil Lily peut aussi laisser s'agrandir et se dévaster le monde tant et plus, laisser croître la sauvagerie, la forêt étouffante,

17 *La Nuit sauvage*, op. cit., p. 247.

ennemie, sans voie, elle n'est plus alors qu'un essaim d'oiseaux habillés de cheveux rouges qui n'étaient que violence, menaces lâchées. » (p. 101)

C'est à partir de *Habel* que Dib commence à tirer parti des rhéoriques antagonistes de la fantaisie et du fantastique. Il y place au centre, et comme une médiation risquée mais féconde, celle qui va ouvrir la scansion du discours amoureux avec la fantaisie onomastique sur la base du radical « el », qui conjugue, au sens esthétique, le divin et le féminin.

3. À ELLE

On le sait désormais, Dieu a partagé son nom propre avec la femme : « El » et « Elle » dans une conjonction linguistique hébraïque et française ; « Hava » ou « Èva » anagrammée dans « Yahvé » ; « Huwa » et « Hawa¹⁸ » sont mis en résonance dans la langue arabe. Partage superbement conceptualisé par Kierkegaard : « Qu'est-elle d'autre qu'un rêve tout en étant la réalité suprême¹⁹ ? » C'est la définition même de ce que la fantaisie met en scène et qui scelle le rapport entre féminité et esthétique, que l'art tente de saisir et qui fait écho à ce que l'enfant ressent devant la chose lumineuse, qu'il s'invente mais qu'il ne nomme pas. Ainsi Lyyli-Belle qu'on entend dire : « Ô quelque chose, merci à toi. Rien que d'y penser, mon cœur chavire de bonheur. » (p. 15)

S'il est vrai que l'on ne connaît jamais la véritable source du bonheur, on peut en revanche prendre plaisir aux jeux subtils par lesquels cette source se révèle dans les romans de Dib.

Entre l'ange-fantasia et le diable-fantastico, et dans la chorégraphie aérienne de ses personnages féminins, Lily s'approprie le rôle

18 Ainsi transcrit en français, le nom biblique, *Hawa* (Eve), peut être mis en résonance avec *hawa*, qui signifie en arabe « amour. » Les substrats mythiques et bibliques de l'œuvre de Dib ont fait l'objet d'études poussées, notamment dans les travaux de Naget Khadda : *L'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger, OPU, 1983.

19 *Œuvres complètes*, op. cit.

orphique vers la Cité du soleil, s'envole en passant par les rimes célestes, s'empare du radical « el » du nom de Habel et se recompose dans la ronde des voyelles et la mosaïque des noms propres.

Suscitée par *Cours sur la rive sauvage*, on la reconnaît sous les traits d'Aëlle qui guide Aëd²⁰ vers Orsol. Dans Lyyli-belle « l'héritière dans les arbres²¹ », je n'entends pas autre chose que l'héritière des Hellé, Lily, Aëlle, et de toutes ces rimes qui renvoient indéfiniment au radical « el », une voyelle et une consonne : le bonheur suprême.

Avec *El* et *Elle*, s'étoile l'espace réparateur du rêve et s'atténuent les effets du « surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle comme radicalement séparée, répugnante. » (*Les Terrasses d'Orsol*)²². La rencontre avec Aëlle, au cours de festivités dans les îles au large de Jarbher, fait basculer le texte dans la douceur d'un décor palingénésique, donné en offrande au couple qui s'apprête à en jouir. Toutes les figures de la fantaisie, issues du poème-source, sont en éveil :

La lune se lève. Aussitôt elle jette un pont entre notre île et l'autre là-bas, et aussitôt ce pont de lumière se met à scintiller, posé à même l'eau, arche d'hypnos dont nous n'arrivons pas à détacher les yeux. (...) Nous ne quittons pas du regard, fascinés, le pont de lumière tendu sur cette eau elle aussi endormie et je me demande ce qu'on découvrirait au bout si on le franchissait (p. 147-148).

Le pont de lumière, allusion biblique²³, incarne le passage vers le paradis de la fantaisie au-dessus de l'enfer du fantastique. Mais ce qui intéresse Aëd, c'est ce qu'il y a au bout, la nature de ce paradis promis

20 Aëd pouvant signifier « retour festif », « anniversaire heureux. »

21 Titre du chapitre I de *L'Infante noire*, *op. cit.*

22 Paris, Sindbad, 1985.

23 Les substrats mythiques et bibliques de l'œuvre de Dib ont fait très tôt l'objet d'études poussées, notamment dans les travaux de Naget Khadda : *Structuration du discours dans L'œuvre romanesque de Mohammed Dib : analyse de deux exemples topiques*, « L'Incendie » et « Qui ses souvoient de la mer », Thèse de 3^e cycle, Université Paris VIII, 1978, publiée sous le titre *L'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger, OPU, 1983.

aux élus. La réponse, il la trouve en lui, comme une « extension de la vie dans un profond contentement amoureux » :

Je découvrirais moi, en train de m'attendre celle qui est blottie à mes côtés. De m'attendre et de sourire comme je n'ai vu personne d'autre le faire, en répandant toute l'aurore de ses yeux en pensées et rêves (p. 94)

Cet énoncé, comme les autres, émerge de la source poétique souterraine selon la figure arquée, lumineuse et aquatique, tendue au-dessus du chaos fantastique. Et, contrairement au caractère littéralement énigmatique du fantastique qui peut se comprendre dans tous les sens et finit par irriter autant le protagoniste-déchiffreur que le lecteur, la fantaisie se laisse cueillir comme une saveur, une couleur, un son, un parfum, sensibles et visibles dans les synesthésies de *L'Infante maure*²⁴, avec l'exigence d'une saisie immédiate due aux « amours splendides » qui peuplent la fantaisie de Rimbaud. Saisie qui tisse, dans la « naïveté impeccable » de l'enfant, le lien entre image et idée de bonheur. *L'Infante maure* se plaît à dire :

J'ai idée que ça existe ; cette idée me plaît. (p. 15)

Et les rimes internes scandées en El, Aelle, Lily, Lyy, Lyyli-belle, enluminées par « or » et « sol » qui courent dans les signifiants sélectionnés par Dib depuis *La Grande maison*, symbolisent exactement le bonheur comme lumière, amour et détente, c'est à dire fin de la tension et de l'antagonisme²⁵. Bien plus, le caractère aérien, intemporel de ces noms propres féminins qui traversent les quatre derniers

24 Le plus bel exemple nous en est donné dans l'image des « cloches de la lumière », p. 10.

25 L'on se souvient des représentations palingénésiques, accompagnées de « torrents de lumière », qui dans *La Grande maison* et *Le Métier à tisser* préfigurent la fin de l'antagonisme colonial. Voir B. Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque* de Mohamed Dib, Alger, OPU 1989.

romans de Dib, participe de la quête du nom unique de la femme aimée — *El-Elle* — qui, une fois trouvé, mettrait fin à l'errance²⁶.

EN GUISE DE CONCLUSION

La fantaisie ne prend toute sa valeur que face à l'activité forcenée de déparadisaison qu'entreprennent les ombres fantastiques. Ces dernières se mesurent à l'aune de la capacité du protagoniste à maîtriser les antinomies et à maintenir à distance l'imaginaire destructeur qui abolit le réel. C'est à cette distance que Solh s'exerce dans *Le Sommeil d'Ève*. Sur *La Rive sauvage*, et sous le nom d'Iven Zohar, il avait appris à résister au pouvoir sidérant des images fantastiques et à maintenir intacte la relation au rêve d'amour :

Je n'osais m'en approcher, j'avais peur de... — de rompre le charme sûrement mais aussi de quelque chose d'autre : j'appréhendais sa beauté, la force de sa splendeur, l'être d'amour à l'influence duquel je me trouvais si violemment exposé. Je restais là, changé en objet de rêve — comme si j'étais moi l'objet de son rêve. (p. 106)

Cette structure sémantique chargée d'angoisse et à la limite du fantastique (peur, interruption du charme, inversion du sujet en objet onirique) le romancier l'annihile et offre son espace à la parole créatrice et équilibrante de l'enfant. L'idée de bonheur se formule dans la vigueur du désir qui établit un pont entre l'ancienne lumière perdue et la lumière présente que l'on ne peut saisir qu'en participant au rêve de l'enfant.

Unification idéale, Lyli-Belle perpétue la vision des amours splendides en relayant, dans la mémoire et dans l'imaginaire, toutes les rimes aquatiques et célestes élaborées dans l'œuvre à la manière d'un babil :

26 « Voici le bonheur : dispenser nos membres de tout effort, être étendus. » disait Rimbaud. Cité par Delahaye dans « *Les Illuminations et Une Saison en enfer* de Rimbaud », Messein 1927, p. 72.

Peut-on être heureux de ce que l'on a ?

On a plus besoin de chercher le bonheur, il est là. Là. À portée des dents. (*L'Infante maure*, p. 21)

D'écriture en traces pour un accès à l'espace de l'art¹

Afifa BERERHI
Université d'Alger

« Je ne suis nul de vous entièrement. Dans les bornes étroites de vos ghettos respectifs où vous vous ennuiez ; j'échappe, vous êtes toujours frileusement en deçà des frontières, je suis toujours en partie de l'autre côté. Quand derrière les barricades de vos égoïsmes, vous hurlez à la mort de l'autre et renforcez la garde aux portes, moi de toute force j'essaie d'entre bailler les battants, si je ne peux les ouvrir grands pour que l'autre passe et moi aussi »

(Mammeri. Culture savante. Culture vécue.)

Ainsi Mammeri témoigne-t-il du portrait subjectif de Jean El Mouhoub Amrouche. Tel serait l'exergue qui conviendrait à l'œuvre de Dib.

De Amrouche à Dib, c'est une histoire littéraire qui se met en place, se construit et se conforte de l'obsédante préoccupation d'exil/enraci-

1 Signalons le n° 112 de la revue *Littérature*, éditions Larousse, décembre 1998 consacré à la littérature et la danse. Nous proposons de travailler sur les textes suivants de Dib : *Le Désert sans détour*, Ed Sindbad. *L'Infante Maure*, Ed Dahlab et *L'Arbre à Dires* Ed Albin Michel, qui seront par la suite désignés par leurs initiales.

nement, de l'interminable crise existentielle, de l'inachevable quête communautaire.

Lorsque le visage du monde se déchire des dérives d'exclusion, que chacun est réduit à « *affronter tout nu (...) la solitude, la férocité* », alors Dib Imagine Habel, fou, perdu dans la ville étrangère « *aux mains infidèles (...) en un lieu sauvage (...) un monde perdu, des hommes perdus* » (Habel, p. 69).

Le héros de Dib piégé par l'éloignement, victime de dépossession, c'est l'homme que J. Amrouche craignait lorsque aux notes des *Chants berbères*, il consigne amèrement que « la civilisation a trop souvent pour effet d'éloigner l'homme de lui même ».

Ces fondateurs de la littérature maghrébine, confrontés — du fait de l'histoire — à une situation d'étrangeté où se révèle la Perte (Nom, Symbole, Mythe, Langue, Histoire), entrent dans l'écriture avec la croyance courageuse de restaurer « l'objet perdu ».

Entre le lieu/temps de la mort — ou de la folie — et celui de la renaissance et de la sérénité, l'espace textuel s'ouvre aux histoires de la parole restauratrice et curative. Lieu où s'inscrivent les métamorphoses de la quête. Autant d'expériences diverses et semblables de la recherche de la rencontre de la communauté.

S'agissant de l'œuvre de Dib et considérant sa production romanesque, la question de la restauration/re-fondation est formulée d'abord en situation socio-politique (des premières productions au *Maître de classe*) puis envisagée aux plans symbolique et mythique avant d'être appréhendée à partir d'une posture mystique (de *La danse du roi* à *l'Infante maure*). De par cela, Dib conviendra qu'il a en fin de compte écrit une seule œuvre étoilée².

Dans cette trajectoire ascensionnelle, chaque étape est une épreuve d'ouverture de porte éperdument recherchée comme le suggèrent ces personnages égarés du désert : « *nous cherchons la porte d'entrée qui sera la porte de sortie. Tel est le sens de notre marche.* » (D.S.D. p. 83) Et la marche se poursuit jusqu'à parvenir au seuil de commencement

2 A à D, 3^e partie, ch. 9, p. 207.

Quand les images du monde s'effacent pour ne laisser apparaître que des images absentes puisqu'elles se réveillent au moment où le présent n'a plus d'avenir ni de passé. (IM, p. 83).

Ce cheminement interpelle le recours au sacré qui, sans être assurément la voie royale, signifie le tâtonnement labyrinthique de la recherche qui aboutit à l'échec dans chaque tentative. Échec donc de l'écriture formulé par Dib lui-même qualifiant les écrits de vains³. Attitude pessimiste qui se traduit par l'univers absurde du *Désert sans détour* et qui semble ne recevoir de sens que par la Révélation : « *En appeler à l'indivis, notre dernier recours, notre secours* ». (D.S.D. p. 51).

Mais ce secours s'avère foudroyant. Il éclaire autant qu'il aveugle. Il fait encourir le risque d'une autre perte car la lumière est humainement insupportable, inassumable pour tous, de l'aveu même de Lyli Belle : « cette mort, lorsque je me noie dans la lumière » (IM, p. 17).

C'est vraisemblablement cette autre menace qui a donné naissance à *l'Infante maure*, espace textuel où la parole humaine se scelle à la parole divine, espace de « compromis » entre la Perte/Absence totale et la Révélation/Présence totale. Lieu où la vie est rendue possible en ce qu'elle est projection de la lumière, nourrissant les humanismes aujourd'hui perdus et qu'il faut reconquérir :

Peut-être suis-je morte et suis en train de redevenir comme j'étais, jeune et belle dans ma nouvelle vie (IM, p. 19).

C'est nouvelle parole qui en appelle à l'espoir, malgré la conscience de l'exil qui taraude et la croyance « *qu'on naît partout étranger* » (IM, p 171) c'est que le doute qui s'installe porte en lui sa consolation, la possible restitution de la chose perdue, au plan symbolique. Et la musique de Bach, comme fond sonore de la narration, le laisse entendre :

3 Cf., hebdomadaire *Rupture* du 16-02-93. Entretien avec T. Djaout.

Une musique qui vous rappelle une perte, mais on ne sait pas de quoi, De l'un de ces lieux ? Un lieu perdu sans que vous vous en soyez rendu compte et maintenant vous en portez le deuil (...) la musique de Bach vous le rappelle et vous procure une grande désolation mais aussi une grande consolation (IM, p. 171).

La motivation profonde de *l'Infante maure* réside dans la satisfaction de la rupture d'exil :

Un jour arrivera peut-être où cessera ce grand va et vient d'étrangers. Tous, il faut l'espérer, nous finirons alors par nous retrouver, où que nous nous trouvions. Pas plus que les autres, je n'aurais besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera de m'appartenir et plus personne ne vivra dans un pays emprunté (IM, p. 174).

Alors l'écriture comme acte de restitution de l'état originel construit une histoire et un sens :

une histoire c'est le temps qui a le temps de tout faire (...) et moi je raconte des histoires dans mon histoire (IM, p. 17).

Histoires des autres, semblables et différentes de l'histoire de soi, dialogue et échoïson des histoires : celle de Lyyli Belle où fusionnent celle de la mère et des blancheurs nordiques, du père itinérant, du grand-père, gardien de la source et des sables immuables dans leur mouvement. Toute histoire s'originant dans la Grande Histoire ; le reste n'est que trébuchement.

La question de la rupture d'exil soulève conjointement la question du langage de la restauration :

L'interrogation cruciale cherche encore ses mots. Je les pressens et ne les trouve pas. En tout cas pas ceux qu'il faut, mais de moins bons, de

moins adéquats, de moins faits pour offrir sa chance à cette interrogation en quête d'une issue. (IM, p. 77).

Le langage défaillant, inadéquat, fait courir le risque du malentendu, dépassable dans le choix de la parole indirecte lorsque « *les mots n'arrivent plus à dire ce qu'ils doivent dire.* » (IM, p. 17) quand « *ce qui se montre cache toujours quelque chose, ce qui se dit aussi.* » (IM, p. 22). La parole dans le texte de Dib mime en quelque sorte le monde « *où choses et images tiennent lieu de langage* ». (IM, p. 153).

La voie privilégiée est celle de l'inscription de l'intelligible dans le sensible, lieu d'éclosion métaphorique et métonymique où la parole regagne son pouvoir de dire.

Ainsi, la parole dérisoire, « *bulles que forment les lèvres* », est restaurée par l'image susceptible de stimulation sensitive à même de faire advenir un monde nouveau, une signification nouvelle, figurés dans le texte-miroir des pensées et des rêves de Lyyli Belle.

Partant, la lecture s'oriente nécessairement vers le sens symbolique à même de réfléchir la totalité du mot, de poser l'énigme : « *et voici qu'arrive la chose. Elle arrive. Et le silence est le seul à connaître son nom* » (IM, p. 30) et de la dissiper en même temps, « *et si c'était moi cette chose ?* » (IM, p. 30), d'ordonner la logique sous-jacente du texte qui donne à voir en même temps qu'il dissimule.

Considérant que le texte est entièrement géré par des tropes définissant une poétique du caché/perçu, et si nous osions un synopsis de *L'infante maure*, cela serait la mise en texte des correspondances symboliques de l'arbre, du jardin, de l'eau ou du sable, de l'enfance, de l'amour, de la danse, de la musique.

Des topiques qui participent de l'effacement du multiple et de la différence pour laisser apparaître l'unité fondamentale première.

Dès lors on ne s'étonnera plus de voir en Lyyli Belle un pseudo personnage presque immatériel : « *fille de l'air* ». « *Mes pieds ne touchent pas le sol, je vis suspendue en l'air.* » (IM, p. 18) et intemporel : « *Je suis plus vieille que maman, plus vieille que papa.* (IM, p. 19). « Gardienne du jardin », elle est une figuration de la mémoire. En elle se construit

l'image médiatrice entre le matériel et le spirituel, entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin.

Tout est dit, contenu, nous semble-t-il, dans le nom même de Lyyli Belle composé à partir d'un jeu anagrammatique qui renvoie à la désignation de l'être surnaturel en qui se confond le masculin et le féminin :

— Lyyli Belle : il/elle,

désigne son existence :

— Lyyli : ili = verbe berbère = être, exister,

qui serait l'existence de Dieu :

— Lyyli Belle : Ael : El = Dieu,

dont nous reconnaissons l'injonction de Lecture « IQRA ! » redoublée dans Ly/Iy.

Mais, cette lecture est aussitôt hypothéquée lorsque de Lyyli Belle nous retenons son composant « li belle » faisant intervenir la valeur désacralisante de la satire ou du pamphlet.

Lyyli Belle, hors du réel et pourtant perceptible, est une vision. De présence onirique, née des « voyages d'exil », handicapée de son identité dite « tétratologique », elle vit l'histoire utopique de n'être de nulle part, d'être d'ici et d'ailleurs. Vœu réel, sans pouvoir effectif qui l'a fait s'écrier « *suis-je folle de parler ainsi de ces choses ? Qui entend ce que j'essaie de dire ?* » (IM, p. 171).

Douloureuse, désespérante interrogation suspendue à l'écho du silence et de la solitude comme pour mieux rendre la transcendance de l'inaccessible. « *L'héritière dans les arbres* » est aussi l'héritière des barrières, des barres anagramme d'arbre selon Lacan.

Reste intact l'idée/désir de Lyyli Belle, libellule, à l'écoute du silence — le silence inaugural, celui aussi par lequel s'ouvre la narration « *Je n'entends que le silence et dans le silence, qu'un souffle.* » (IM, p. 11) ; de l'air ou du vent, au contact de la lumière ou du feu, de la terre ou du sable ou de l'eau.

Pureté de l'idée/désir dans un univers pur réduit à ses éléments fondamentaux. Manière de dire aussi le retour à l'état de nature

contre l'état des « civilisations mortelles » : « *Rappelée à son premier état, la terre sera au premier venu* » (IM, p. 171).

L'histoire déshistorisée, désocialisée, est projection du centre et du commencement. Lyyli Belle, allégorie de l'enfant d'Ismaël et Agar (IM, p. 171), réinvente la parole d'amour du divin parmi les hommes. Amour fort de générosité et de concorde, organisateur du récit et ordonnateur de son mouvement.

Un mouvement ample, aérien, en contrepoids de la charge mélancolique du texte et à la densité métaphysique, ontologique, existentielle qu'il supporte. Mouvement retenu par les signes de ponctuation en excès qui multiplient les effets de chute, ouvrent des parenthèses, marquent la scansion du texte. La ponctuation serait aussi l'inscription d'un effet de la pesanteur ou le signe modulateur du rythme de la musique du monde (Bach ici cité) et des mots, ceux sur lesquels on s'arrête alors que leur transparence laisse glisser des sons aigus ou graves des cris, des chuchotements, des plaintes de Lyyli Belle. Ce langage d'amour, « *tout le temps, entière, nous reprend la faim d'aimer* » (IM, p. 135), et de pureté ne pouvait ignorer celui aussi de la danse car « *qui aime la danse vit en dieu* » (IM, p. 76), et Dieu est d'amour. Étrange résonance avec Nietzsche : « maintenant un Dieu danse en moi ».

En fin de compte, les mots en tant que signes composent un texte qui coule dans des formes chorégraphiques et partitions musicales imaginaires : « *Un rêve qui avait débuté par cette danse* » (IM, p. 35), sur une musique improvisée, « *tour à tour modulant, phrasant, grondant cou fuoco et aussitôt après giocoso* » (IM, p. 33). Une poésie d'ouverture sur l'art, ce « champ élargi du soi et de l'autre » où l'on peut espérer « *apprivoiser ou, au moins tenter de le faire, la parole et la vie.* » (Neige de marbre, p. 67).

Car, s'il est une morale de l'art, elle viserait à rendre le réel inoffensif, à dissiper l'absurde, à restaurer le jardin du monde, « aire d'entente, de cohabitation, une géographie du transitoire où l'échange s'active, se consume et se transforme ».

Assurément, Dib n'est pas le poète de l'exil, ce « *cauchemar marqué au sceau de toutes les amertumes* » (A à D, p. 67), parce que Dib positive

le lieu d'exil d'où il mène la quête du « passage secret qui mène d'une sensibilité à une autre, d'une intelligence à une autre » et qu'il est possible de rencontrer dans l'art, accueillant l'homme en son fond animal dont « nous ne pouvons attendre des zoologistes qu'ils nous éclairent mais d'un Ingres ou d'un Picasso ». (A à D, p. 29). Il fallait donc s'installer dans le territoire où l'on est sans nom. Où l'on est que soi. (IM, p. 53).

Visiblement Dib indique par là la voie de sortie du Malentendu (A à D, ch. 4) et qui est la voie d'entrée dans l'espace de l'art.

Et l'option pour une écriture littéraire qui emprunte ses marques aux autres expressions de l'art, comme espace perceptif, est comme pour désigner une possibilité de salut.

Dès lors le texte dibien est à appréhender non plus seulement au niveau de la signification et de l'interprétation mais surtout dans sa dimension sensitive, organique et pulsionnelle pour rencontrer le poète ainsi ramené à « l'instinct des rythmes qui l'élit⁴ ».

C'en est là somme toute une impression de lecture qui demande à être validée. Validation qui vient en tout premier lieu de Dib lui-même converti pour une part en essayiste dans *L'arbre à dire*, ouvrage qui nous offre quelques unes des clés de lecture de ses propres fictions. L'une d'elles suggère précisément que l'écriture est mise en scène de la « langue naturelle » qui est voix, ouïe, œil du cœur :

Signes, signes moins à lire qu'à ouïr, l'oreille qui nous perçoit est notre œil du cœur. (...) il est des atavismes qui font le style, et le style fait le sujet. (A à D, p. 41)

À l'expérience d'une écriture littéraire vocalisée, visualisée, portée par le rythme du phrasé, Dib compose son texte à la manière d'un chorégraphe. C'est bien ce que nous entendons lorsque à propos de Lyli Belle nous lisons : « sous sa coiffe de feuilles dorées, elle est déjà partie rejoindre ses sœurs, les sylphides. » (IM, p. 75).

⁴ Mallarmé, *Le mystère dans les lettres*, la Pléiade, p. 383.

Nous avons déjà signalé les attributs de la sylphe (Iyyli Belle) qui habite les croyances des races celtes et germaniques et qui occupe dans le monde invisible, un rang intermédiaire entre le lutin et la fée (cf. L'encyclopédie Larousse).

Ici, nous voudrions orienter la lecture du vocable en ce qu'il désigne ce ballet en deux actes (le roman se compose de deux parties) inaugurant une nouvelle technique faite d'envol, de grands jetés silencieux, d'arabesques, ballons, grands développés (cf. L'encyclopédie Larousse). Ces figures seraient celles qu'exécute Iyyli Belle évoluant dans et à travers les arbres, et celles qu'elle accomplit comme dans un « rite ».

Iyyli Belle infléchit les bras, les jambes et là-dessus elle balaie le sol des mains, puis se redresse, amorce de nouvelles pirouettes (...) Elle s'immobilise d'un coup sur cette figure : pieds croisés, les bras arrondis au-dessus de la tête. (IM, p. 35, 36).

Le corps et son mouvement dans l'espace serviraient de modèle à l'architecture du texte, un simulacre de celui que donne à voir l'écriture chorégraphique moderne lorsque la danse est ainsi définie :

Un texte en attente d'un autre texte, qui ne demanderait ni l'un ni l'autre à être déchiffrés ou lettrés, mais juste posés en regard l'un de l'autre, dans un mouvement de secrète reconnaissance⁵.

Identification mutuelle de la danse ramenée à un espace textuel et du texte littéraire qui, émancipé du sens et de la signification, se transforme en espace de danse des signifiants.

S'ouvre alors la possibilité de saisir l'analogie entre les valeurs recherchées et les ressorts mis en jeu dans les deux écritures.

Le rapprochement de l'une et de l'autre est d'abord le fait de la mobilité du corps dont les mouvements dans le temps structurent l'espace, et celle du signe évoluant en arabesques évanescences.

5 Daniel Dobells, « l'écart », coll. de l'ange, 1996, p. 36.

Cette image du signe perçu en sa face matérielle est rendue par l'énoncé *Arbre à dire* » traduisible en son équivalent littéral « corps-origine des paroles », ce par quoi se trouvent désignées deux valeurs fondamentales, la forme et le souffle qui participent au processus de composition à la fois de la danse et du texte dibien :

(...) plus elle raconte cette histoire (...) plus elle efface les choses avec les mots, (...). Il ne reste que les mots, on n'entend que leur bruit et on s'attend seulement à voir comment elle va les dire. (IM, pp. 45-46)

L'accent est ainsi mis sur la voix : son, intonation, flexion et vibration, musique de la langue naturelle, lieu de l'identité génétique. Dib nous invite ainsi à considérer le texte dans sa dimension vocale (« la voix, qui peut faire sa syntaxe, sa rythmique, peut faire sa typographie. » —Meschonic, *le rythme et le discours*—) à la fois pour le dégager de la fixité que lui impose l'écrit et pour tenter de retrouver la voix initiale qui a rompu le silence originel.

Allant dans ce sens, nous saisissons cette conception de l'écriture comme écoute, parole désidentifiée, c'est-à-dire guère spatialisée et atemporelle.

Ainsi Dib, préoccupé par la poétique de l'écoute, travaille-t-il à la liquidation du sens. En état de perturbation, le signe manifeste son hésitation à fixer son sens pour qu'advienne la parole vide nommée « état zéro » :

On ne part jamais de l'état zéro, on y aboutit. (A à D, p. 25).

État de pureté et d'innocence à l'instant mystique quand on entre dans la danse à la manière de Lyli Belle :

Elle disposait de son corps comme elle le voulait, il obéissait et elle le menait avec une grâce nonchalante, toute au bonheur qu'il lui offrait ; (...) paupières baissées, presque fermées (...) on aurait cru qu'elle accomplissait un rite (...) La nef sortie d'un âge révolu (...) elle était chargée d'un message et il était parvenu au destinataire (...) Ma

compagne dansait, dansait toujours. (...) pirouettes qui la portent au cœur même de la danse, ou ce qui en a l'air. Et il apparaît en effet qu'il n'y a pas d'aboutissement si ce cœur n'est pas atteint. Or c'est ce qu'elle est en train de faire : y pénétrer. (...) Elle s'immobilise d'un coup (...) l'enchantement se dissipe (...) Détendue à présent, Lyly Belle... (IM, pp. 34, 35, 36)

Ce passage de *L'Infante maure* fait écho à cet autre extrait de *L'Arbre à dire* :

A ce qu'il me semble nous n'allons vers l'état zéro qu'à la manière des derviches tourneurs et n'allons nulle part en fait. Mais cette danse n'aura pas de longtemps fini de faire miroiter à nos yeux un horizon d'espoir non encore perdu. Nous mettant en orbite et à portée d'un Éden toujours accessible, visitable, elle nous promet le retour désiré. (A à D, p. 22)

Écriture, ou plutôt oralité qui syncretise le corps dans le langage, et danse déclinent ainsi leur gémellité.

Parvenir à « l'état zéro », lieu-temps vide qui refuse tout sens, par l'écriture ou la danse, suppose un travail de tarissement, d'essoufflement à la fois des mots et du corps. G. Deleuze parle de « dépeuplement des possibles par l'élimination progressive des situations vivables ». Une poétique de la désertification — « nous nous trouvons du coup en train de manipuler des signes sans objet » (A à D, p. 411) — se met en place, ce dont nous avons rendu compte dans un article antérieur à propos du *Désert sans détour*, lu en intertextualité avec le texte beckettien⁶.

L'effacement de l'écriture qui tend à devenir une « tâche aveugle » par laquelle la blancheur initiale est restituée à la page, nous invite à la rencontre avec J. Derrida, par ailleurs cité au chapitre 5 de *L'Arbre à dire* ce qui nous permet de jeter les ponts entre l'écrivain et le philosophe, auteur de la *grammatologie* et dont le concept « d'archi

6 Afifa Bererhi, *Aux voies (x) du désert : le sens Itinéraire et contacts V21/22*. L'Hartmann, 1995.

écriture » s'appliquerait tout aussi bien à la danse qui est toujours « une représentation sans représentation. »

Ce que nous retenons de J. Derrida dont l'argumentation prend son départ dans la reconsidération de la définition saussurienne du signe, c'est sa préoccupation de dégager l'écriture de son traditionnel statut de transcription ou de fixation de ce qui est dit ou pensé. Il s'agit alors de montrer son autonomie et son antériorité, ce par quoi elle transcende. J. Derrida parvient à cette visée/vision en s'attachant davantage au signifiant qu'au signifié qui doit se trouver « toujours déjà en position de signifiant. »

De ce postulat naît le concept d'écriture grammatologique où seule compte la matérialité du signe devenu trace, au détriment du sens lié au nom quelque part falsificateur :

Je danse à en perdre la tête. Je n'ai plus de nom. Je ne m'appelle plus. Le nom est la lampe qui éclaire votre figure, mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque. (IM, p. 53)

Imposture liée à l'arbitraire du signe qui fixe à jamais l'image lors même que son objet ne cesse de bouger :

On se regarde ainsi dans un miroir, on n'y découvre quelqu'un et on ne peut pas toujours dire si c'est une tromperie ou quoi. C'est sans doute soi, sans doute quelqu'un d'autre. On se dit « c'est moi », parce que personne d'autre ne se regarde dans cette glace. Mais comment le savoir ? (IM, p. 28)

La fiction est en écho avec la pensée de Derrida ainsi explicitée :

L'homme est seul (...) au milieu de la création. Et pourtant le seul à ne guère trouver de repos avant d'avoir nommé chaque chose. Et seul à faire des questions, il est le seul à y répondre, mais pour donner sans vergogne la réponse qui lui convient. Sachant que la rose, le cheval ni l'arbre ne le contrediront (...) nous ne respirons et n'expirons que

l'atmosphère qu'à partir de mots que notre souffle crée (A à D, p. 24, 25)

De fait, le langage — médiation que fixe l'écriture — dévoile sa part de vérité dans le souffle qui le porte :

Il continue à écrire. Comment les mots arrivent—ils sur le papier ? Il continue, scrute la feuille et ça les fait naître (...) Il semble écouter tous les bruits pendant ce temps, même des bruits qui n'existent pas (...) Le stylo en l'air, il écoute encore des paroles qui n'existent pas ou existent ailleurs mais n'arrivent qu'à ses oreilles, les oreilles qu'il a sur la tête et les autres. (IM, pp. 24, 25)

Ainsi donc l'écriture de son état original est flux et reflux respiratoires. Les mots naissent et meurent avec la voix qui résonne, qui sourd, qui s'étouffe pour rejaillir l'instant d'après, construisant « un texte parole » (A à D, p. 29) qui a partie liée avec la pantomime.

En effet, l'écriture considérée du point de vue de ses caractéristiques pneumatologiques, rejoint par là la chorégraphie où les articulations et déplacements du corps sont orchestrés par le rythme du souffle qui impulse le corps et anime la parole.

Les textes engendrés, « tissus de traces » pour reprendre l'expression de J. Derrida dévoilent cette autre caractéristique qui plaide en faveur du rapprochement des deux disciplines.

Voyons. Dans la quête de la parole vide, une poétique de la désertification est exemplifiée dans le *Désert sans détour et l'Infante maure*. Souvent, les phrases sont cassées, sectionnées du fait de la ponctuation excessive : les virgules multiplient les effets de chute, de perte de souffle, ou, ouvrent des parenthèses comme reprise d'élan. Les points interviennent aussi comme des coups d'arrêts brutaux donnant lieu à des énoncés courts, brefs, inaccentués, elliptiques, presque en survie. Le langage travaillé par une telle rythmique décline son style de parler enfantin. Il est celui de Lyly Belle qui l'impose tout au long de la narration ; et l'interlocuteur adulte — le père — se prête volontiers à cet exercice de retour à l'enfance par l'usage d'un langage se

déployant par syntagmes successifs renvoyant à des étapes successives d'une réflexion ou d'une méditation et créant néanmoins une impression de figement. C'est cela aussi qui caractérise la danse moderne en tant que travail de segmentation de l'espace en vecteurs, traces du corps en déplacement et en chute : « *est-ce à tant danser, se faire immobile jusqu'à ce que, de proche en proche, on accède à l'inamovibilité.* » (A à D, p. 22)

Le mot et le corps devenus traces, la parole qui a « partie liée avec le vent » — le souffle, danse vectorielle des écritures, le tout désigne un processus de l'épuisement : « l'épuisé, c'est l'exhaustif, c'est le tari⁷ ».

Transcendance de l'écriture, « état zéro », « état de grâce », dérive du sens, zébrure et bruissement éphémères de la trace/atlal, voici ce que de la vision de Dib et de Derrida partant l'un et l'autre de la littéralité du signe, les fait se rejoindre dans une même posture métaphysique confinant à l'enseignement de l'innomé — Présence/Absence⁸

Un pays où je serais seule avec le vent, avec sa musique dans les oreilles, dans les cheveux, et quelque chose qu'on ne pourrait pas dire. Ce ne serait pas une lumière, puisqu'on peut dire la lumière. (...) Ce sera tout de même comme une lumière (...) j'ai idée que ça existe. (IM, p. 15)

(...) autre chose marche et on ne voit pas ce que c'est. Autre chose vient pour entrer partout ; traverser tout. Ce n'est pas la forêt. On ne sait pas. Chut, c'est l'ombre de la lumière, courante, traversante, entrante. (...) Silence de celle qui marche, arrive et passe. (...) Pourquoi chercher à la voir : elle ne montre son visage à personne. (IM, p. 38).

7 G. Deleuze, l'épuisé, p. 78.

8 Signalons à ce sujet la thèse de Doctorat d'état de Beïda Chikhi, Position du sujet et conflit de codes. Beïda Chikhi met précisément en parallèle Dib et Jabès et leur rapprochement à partir de la construction des noms. Cf. J. Derrida sur Jabès, l'écriture et l'expérience des limites.

Tout est consigné dans la métaphore privilégiée du désert « *lieu de la négation de l'histoire* » ensevelie sous les sables.

Le désert est désert des (E) écritures qui d'effacement en suscriptions ne cesse de se renouveler. Il est la page en attente du signe. Lisons :

Désert et signe semblent avoir conclu un pacte dès les origines et que depuis lors ils agissent de connivence : le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signes, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (atlas) en subsistent. (A à D, p. 37)

En écho avec la pensée de Dib, le texte fictionnel place Lyyli Belle en situation d'observation expérimentale et d'apprentissage initiatique comme l'y invite le grand-père. La voilà sur la dune, déposant sur le sable le basilic, la petite bête :

Sur place. Puis elle rampe, elle avance, se promène d'un côté et de l'autre, sans aller bien loin (...) Elle continue de la sorte et la seconde d'après. pfuit ! Disparue, je ne la vois plus. Elle s'est enfoncée, a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes, des marques aussi nettement gravées que sur du marbre. Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture. Est-ce là sa manière de parler ?

Mais alors qu'a-t-elle écrit ? Je contemple attentivement ces gribouillis, je les étudie. Je n'en tire qu'un mal de tête. Pas la moindre indication, ils ne parlent pas. (...) Le basilic (...) n'a songé qu'à tracer des petits picots dans le sable avec ses pattes (...) des Atlas ! S'exclame alors le vieux monsieur (...) Retourne là où tu as déposé la bête et lis ce qu'elle a écrit. Des Atlas à n'en pas douter. Va fillette.

Je cours vers l'endroit où je pense retrouver la fausse écriture du basilic. Elles n'y est plus ! Le sable est redevenu la page blanche, nette,

qu'il a été et sera a jamais, le vent, ce vent qui ne reprend haleine à aucun moment, l'a soufflée et, si faible qu'il soit, l'a effacée (IM, p. 160)

Cette petite pièce pose par là même la question de la mémoire et de l'oubli : « *le désert se manifeste comme perte et, par suite, comme refus de mémoire, Et le sigue, qui par vocation ne se résout pas à s'abîmer dans l'oubli, il est ce qui se perd ici.* » (A à D, p. 37)⁹ C'est donc bien le lieu où se trouve posée cette autre question de l'identité et de l'étrangeté, du soi et de l'autre et qui renvoie à la situation de l'entre-deux à la fois précaire et prometteuse en ce qu'elle ne s'abîme jamais dans la fixité, la rectitude, la certitude. Ce qui est le fait de Lyyli Belle naviguant entre deux déserts, celui de sable et celui de neige « *quelque part (...) frère et sœur.* » (IM, p. 147).

Navigation en va et vient qui balise la quête de la source, inscrite à l'incipit de l'œuvre (« *Je vais reprendre mon sommeil, remonter à la source* ». (IM, p. 10) et son aboutissement à l'excipit :

(le grand-père) toujours assis à l'entrée de sa tente quand j'arrive et commence à parler, toujours assis, il donne alors de la voix comme il ne l'a jamais fait, il s'écrie :

- la source !
- la source, quelle source ?
- elle est revenue, elle refait surface
- une source ? Elle est revenue ?
- tu l'as trouvée. (IM, pp. 173-174)

Ce chemin s'effectue par redoublement de l'histoire (génotexte) d'Ismaël — (Dieu/Écoute), Agar — (exil) et leur enfant.

Au lieu de la source s'efface la différence — « *il y a du sable (...) et on est partout au milieu* » (IM, p. 146) — pour que s'entende le silence d'avant le cri : « *Jour, la lumière est ton gîte. Hisse de plus en plus haut ton bleu. Jusqu'au silence. Puis le cri* » (IM, p. 173).

9 « Ou bien l'on se souvient des mots, mais leurs sens reste absent, ou bien le sens apparaît, quand disparaît la mémoire des mots. » Le Baphomet cité par G. Deleuze, Logique du sens, Ed de Minuit, p. 338.

L'Infante maure, comme invitation à regagner l'unité fondatrice : « parti de l'un, je n'aspire qu'à revenir à Un. » (A à D, p. 21), à l'image de quoi se construit parmi les hommes le principe communautaire, trouve dans la genèse un moyen de rappel, sachant que les religions, pour être nées dans le désert, sont ahistoriques.

L'autre possibilité convergente que propose le roman est celle du soufisme pour qui, la danse soutenue par le chant, la musique, procure en un laps de temps l'extase au moment où est entrevue la lumière.

La danse dont on a signalé l'inscription dans le texte comme thème et structure est donnée pour être la nature même du désert :

je suis parvenue sur la dune, une tour tendre, fondante. Je contemple le désert qui, de chutes en chutes, de rebonds en rebonds, ne joue qu'à se courir après, à se rejoindre, puis à se perdre pour se rassembler plus loin et déborder, toujours immobile, après une dernière chute, par-delà l'horizon. (IM, p. 173)

Perception du désert dans sa mouvance éternelle lui « *qui vit, qui bouge, qui marche, qui va, qui vient et qui repart pour revenir sur ses pas.* » (A à D, p18)

Si au départ de notre lecture nous avons suggéré le rapprochement de la danse et de l'écriture pour conforter l'idée que cette dernière ressort de l'expression artistique et que sa lisibilité est à saisir dans l'oralité qui la travaille, par le recours à la métaphore du désert, donnée pour être le lieu de la synthèse, s'opère le scellement définitif de la danse et de l'écriture. A l'instar de la danse, l'écriture est alors aussi un moyen d'accès à la transcendance. Elle dévoile par là son caractère sacré : « *Un texte, un livre, est un être vivant et, en tant que tel, sacré* » (A à D, p. 206).

Nous venons par là d'assigner, d'une certaine manière, une explication au (x) texte (s) de Dib. Peut-être qu'il faille la gommer lorsque au chapitre VIII de la 3^e partie de *L'Arbre à dire*, nous rencontrons

cette citation de Freud : « il en va de la déformation d'un texte comme d'un meurtre » et Dib de soutenir par la paraphrase « *qu'il en va de l'explication d'un texte comme d'un meurtre* » et de conclure par « *à quoi sert un meurtre ?* »

Les œuvres de Dib se suffisent à elles mêmes. Elles portent leur propre explication. Tenter, de l'extérieur, de leur accorder un sens à partir d'un réseau d'arguments que l'on connecte entre eux, c'est après tout risquer la parole du poète dans la closure, c'est aller à contre-sens de la parole libre que réclame Dib.

Après quoi, il ne reste plus que le plaisir de la lecture en tant qu'écoute. Musique qui nous surprendra toujours comme trace du dire et sans laquelle « *La vie serait une erreur* » (Nietzsche)

Dib faisant de l'écriture littéraire un corps dansant en musique (« Je n'écris pas seulement de la main,/ Mon pied lui aussi veut toujours faire le scribe./ Ferme, libre et vaillant, il se met à écrire/ Tantôt à travers champs, tantôt sur le papier. » Nietzsche, *Gai Savoir*. p. 27) entre en harmonie avec Nietzsche en sa conception apollinienne et dionysiaque de la vie pour échapper à la souffrance.

Et je me pose la question : que veut donc de la musique mon corps tout entier ? Car il n'y a pas d'âme... c'est, je crois, son allègement ; comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, hardés, turbulents ; comme si l'airain et le plomb de la vie devaient oublier leur pesanteur grâce à l'or, la tendresse et l'onctuosité des mélodies. Ma mélancolie peut se reposer dans les cachettes et les abîmes de la perfection : voilà pourquoi j'ai besoin de la musique.

(Nietzsche contre Wagner, « où je fais des objections » trad., Éric Blouedel, Paris, 1992, p. 185).

L'image du désert dans les dernières œuvres de Mohammed Dib

François DESPLANQUES
Université de Nice

« Ah ! Que cette image qui vient de m'être donnée soit mienne, vraiment mienne, qu'elle devienne — sommet d'un orgueil de lecteur ! — mon œuvre ! Et quelle gloire de lecture si je pouvais, aidé par le poète, vivre *l'intentionnalité poétique* ! »

G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*

Thème ou *image* du désert dans les dernières œuvres de Dib ? J'ai un moment hésité entre ces deux mots et ces deux titres possibles. J'avais d'abord choisi *thème* au sens ordinaire de « sujet, idée, proposition que l'on développe dans un discours, un ouvrage didactique ou littéraire¹ ». J'ai finalement préféré le mot *image*, malgré son ambiguïté due à la diversité de ses emplois : image réelle, image virtuelle, image sensorielle, image mentale, image littéraire, image poétique... *Image* m'a paru mieux convenir dès lors qu'il s'agit de désert. En effet le désert est tout à la fois une image réelle, un paysage ; une image mentale, la représentation que nous nous en faisons, et, lorsqu'il est

1 Grand Dictionnaire Robert, t. 6, p. 722.

mis en texte, un objet littéraire inséparable du sujet qui s'en empare. Il devient alors image ou vision poétique. C'est dire que je ne sépare pas l'image de l'imagination, « la Reine des qualités² », selon Baudelaire. En ce sens, Bachelard qui se méfiait du mot *image*, suspect à ses yeux de réductions psychologiques et/ou rhétoriques, lui préférerait le mot *imaginaire*. C'est ainsi qu'il écrit : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image* mais *imaginaire*. La valeur de l'image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'*imagination* est essentiellement ouverte, évasive. » Retenons ces notions de nouveauté, d'évasion, d'ouverture, elle seront utiles dans cette étude.

Dans la vision poétique de Dib, l'espace, on le sait, occupe une place de choix. Espace le plus souvent immense, dépouillé, soumis à la calcination solaire : telle est la toile de fond de sa création depuis ses premières œuvres. Mais c'est seulement à partir des années 90 que le désert surgit et s'impose, massivement, dans l'imaginaire et dans la production de l'écrivain. Massivement mais de manière inattendue car, dans les années précédentes, depuis *Les Terrasses d'Orsol* (1985), il nous avait entraînés dans les paysages du Grand Nord. Puis paraissent quatre ouvrages dans lesquels le désert occupe tout ou partie du texte : deux romans, *Le Désert sans détour* (Sindbad, 1992) et *L'Infante maure* (Albin Michel, 1994), suivis d'un recueil de poèmes, *L'Aube Ismaël* (Tassili, 1997), enfin une œuvre inclassable³, *L'Arbre à dire*, (Albin Michel, 1998).

À travers ces quatre textes, quelle (s) image (s) du désert ? Quelles sont les constantes, les variations et les harmoniques de cet ensemble ? Car autant d'écrivains, autant de déserts. Celui de Dib, nous allons le voir, est tout à la fois espace de contemplation, de méditation et de création. Espace infini et indéfini, le désert est chez lui inséparable de l'homme qui l'observe et qui le rêve. C'est dire que le désert est aussi

2 *Salon de 1859*, Œuvres complètes, collection Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p. 772.

3 Elle contient en effet trois parties : *Le sacrifice d'Abraham* (réflexions critiques), *L'arbre à dire* (fiction) et *Californian clichés* (souvenirs de voyage). Seule la première traite, partiellement, du désert.

un lieu mythique voire mystique en même temps qu'un immense palimpseste. À partir de la triade conceptuelle *cosmos, autliropos, logos*, il me paraît possible non pas de circonscrire et encore moins d'épuiser l'immense champ du désert, mais du moins d'y ouvrir quelques pistes.

LE DÉSERT COMME COSMOS

Jamais, dans le corpus étudié, le désert n'est, à proprement parler, un espace géographique que l'on pourrait définir ou décrire et d'abord situer et nommer. Il est bien remarquable que pas une seule fois n'apparaisse le mot *Sahara*, nom propre du désert algérien. Dib lui-même nous en fournit la raison quand il écrit : « Qu'il s'agisse de ce désert-ci ou de ce désert-là n'y change pas grand chose : tout désert ressemble au désert comme l'eau à l'eau. » (A. 18)⁴. Le désert est donc pour lui un espace pur. Dans le même sens, il faut aussi noter l'absence de toute couleur à l'exception du blanc. Blancher du sable, blancheur du ciel, blancheur de la lumière. C'est « l'insoutenable rayonnement blanc » dans lequel apparaissent les deux compères du *Désert sans détour* (25). Ou bien c'est Ismaël qui déclare : « Je reprends : désert blanc, parole blanche. Je suis la blancheur, la figure du secret qui attend son heure. Je suis le silence. » (54). Mais le blanc n'est pas véritablement une couleur, il est absence de couleur. On peut en dire autant du noir avec lequel il fait contraste, comme dans cette phrase : « Et tous deux, muets, considèrent l'espace abstrait à force, neige dont la lumière ne s'étend apparemment que pour en cacher la face noire. » (D.29).

Abstrait, le désert l'est par son immensité vierge. De ce monde sans limites, on pourrait dire ce que Pascal, dans une formule célèbre

4 Pour éviter de multiplier les renvois en bas de page, je donne, lorsque nécessaire, la référence entre parenthèses, en utilisant les abréviations suivantes : D = *Le Désert sans détour*, I. M. = *L'Infante maure*, A. I. = *L'Aube Ismaël*, A = *L'Arbre à dire*, abréviations suivies du numéro de la page. Ou le seul numéro de la page quand le contexte permet clairement d'identifier l'œuvre.

des *Pensées*, disait de l'univers : « C'est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part », en remplaçant le mot *sphère* par *cercle*. En effet, pour les deux énérumènes qui errent dans les sables du *Désert sans retour*, le cercle de l'horizon ne semble jamais se déplacer : « Le désert, est-il dit, offre la particularité que, dans quelque direction où vous alliez, et aussi loin que vous alliez, vous restez sur place, restez au milieu du désert. » (59). Espace immense, le désert est aussi perçu comme l'empire du vide. Ainsi dans le même roman, la voix du guerrier anonyme affirme presque d'entrée de jeu : « Il n'y a que le désert. Il n'y a rien à voir. Je sais ce qu'est un désert, je viens aussi d'un désert. » (12). Et un peu plus tard : « Vous attendez dans l'aire vide où l'air vibre, vous demandant : quelle vie reprendra, quel feu brûlera à nouveau dans ce foyer ? » (41). On pourrait multiplier les citations, tant le vide est ce qui caractérise ce désert⁵. Dans ce désert, « Il n'y a pas une goutte d'eau » (78) ; « Il ne passe pas le plus petit renard des sables » (80). Cette obsédante présence du vide, assurément elle s'explique d'abord par la nature même du désert, tel qu'il est et plus encore tel qu'on l'imagine, mais ce vide est aussi l'expression hyperbolique du vide intérieur des personnages. On peut aussi penser qu'une telle insistance est pour une part induite par la sémantique du mot arabe qui travaille par en-dessous le texte français ; en effet, en dialectal algérien, le désert se dit, du verbe, qui signifie être vide, rendre vide, vacant, dépeuplé. Il y aurait d'ailleurs toute une étude à mener sur la place du vide — le mot et la chose — dans l'œuvre de Dib.

Il ne faudrait toutefois pas pousser trop loin du côté du vide, de l'irréalité et de l'abstraction. Si abstraction il y a, celle-ci n'est pas, chez Dib, le fruit d'un travail de l'intelligence et moins encore de la raison raisonnante. L'abstraction demeure toujours chez lui infiniment sensible. C'est ainsi que dans le désert il admire le dépouillement des

5 En voici une qui concerne Hagg-Bar : « Vide, mon œil ne contemple que le vide, que l'horizon et sa vague attente. Singulièrement l'espace paraît s'être élargi encore, seule réalité certaine. » (66). « Un vide mangeur d'œil », est-il dit encore dans *L'infante maure*, (157).

formes et la pureté des lignes, celle qu'admirait déjà Fromentin lorsqu'il évoquait dans *Un Été au Sahara* « (...) un pays plus grand encore et plus plat, baigné de lumière ; assez vide, assez plat, assez désolé pour donner l'idée de cette chose surprenante qu'on appelle le désert. » Cette phrase pourrait être signée de Dib.

S'il est vrai que le désert est : « Lieu qui n'arrive pas, qui n'a pas lieu », comme l'affirme d'emblée Ismaël (33), il faut ajouter que le désert, chez Dib, se présente aussi comme un immense champ imaginaire à deux pôles : un pôle négatif, certes, c'est celui qui vient d'être mis en évidence, mais aussi un pôle positif, et c'est celui qu'il convient à présent d'explorer.

En effet, lieu de la négativité pure, le désert n'est pourtant pas sans beauté. Beauté à laquelle même un personnage aussi disgracieux et disgracié qu'Hagg-Bar ne reste pas insensible quand il chantonne : « *Nulle porte nulle part, / Un espace comme la main, / Y a-t-il rien de plus beau ?* » (33). Et *L'Aube Ismaël*, le poème qui donne son titre au recueil, s'ouvre sur ce verset splendide, placé dans la bouche de l'Ange : « *Gloire qui est ce vide avivé où tout voit et rien n'arrive.* » (31).

Le désert est un univers donc un espace cosmique et comme l'a si bien perçu Bachelard : « Tout devient à la fois grand et stable quand la rêverie unit cosmos et substance⁶. » Pour la stabilité on peut certes discuter quand il s'agit du désert. Rien de plus mobile que le désert de Dib. La stabilité ici est moins à chercher du côté de la substance, de la matière, des éléments que dans la permanence des images qui constituent le paysage. Trois éléments sont constamment privilégiés par l'auteur : le sable, le vent et le feu.

Le sable, cela va de soi. Pourtant, dans la réalité, le désert peut prendre des formes variées. Il y a d'immenses déserts de pierres et ailleurs de glaces. Mais pour l'imaginaire le désert est toujours un désert de sable. On n'imagine pas le Petit Prince perdu dans un désert de pierres. Et de même, dans l'imagination de Lyyli Belle, le désert n'est que sable : « Je dis : le pays de papa, si vous y êtes, c'est un

6 *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1974, p. 151.

désert. Du sable et du sable. Imaginer autant de sable, personne n'y parviendrait. » (146). Le sable, pour le connaître, les yeux ne suffisent pas, il faut l'éprouver, le toucher et même s'y plonger. C'est précisément ce que fait Lyyli Belle à la demande de son grand père⁷. Le sable est bon à toucher ; il est doux, il est chaud. Au sable se rattache en outre une valeur morale et même religieuse : « Pur, le sable rend également le monde pur. » (153).

Dans *Le Désert sans détour*, la perception n'est pas la même. Le sable pulvérulent est dans cesse soumis à l'action du vent. « Le vent a soufflé, il a levé les sables », dit la voix du guerrier anonyme (11). Dans ce roman, le vent est aussi indissociable du désert que le sable qu'il déplace, déformant et reformant sans cesse le paysage. Dans l'une des formules sentencieuses dont il est coutumier et qui tourne ici sur elle-même comme le vent, Hagg-Bar déclare : « Mais le désert n'engendre que du vent et le vent, lui, fait le désert. » (36). C'est dire que l'un ne va pas sans l'autre mais c'est aussi suggérer que le vent est une autre figure du vide. Pourtant, parce qu'il est aussi ce qui donne au désert sa mobilité, le vent, dans *L'Aube Ismaël*, apparaît comme un élément subtil, non dépourvu de dynamisme. Ismaël admire : « Le ciel, le sable, leur déploiement. La porte qui chante au vent./ Le vent toujours à l'œuvre. Qui fait œuvre de renouvellement. Qui déconstruit, reconstruit. » (52).

Dernier élément, le feu, le feu solaire et son cortège de flammes, le feu qui flambe et qui brûle. C'est le soldat inconnu qui contemple « (...) le foyer blanc du ciel avec son soleil. » (D. 37) ; c'est Hagg-Bar qui se plaint : « Torride le ciel, torride la terre, torride l'air entre eux. » (72). Et plus loin, le même se plaint encore : « L'immense, l'inaltérable clarté du jour, reconstituée, se déploie de nouveau, la température monte. » (126). C'est aussi Ismaël, entouré de flammes, qui s'étonne : « Des flammes comme si elles s'éveillaient sur un regard, surprises à chaque coup d'œil jeté sur elles et ne trouvant pas leur nom. » (35).

7 Voir page 155.

Inutile d'insister sur cette omniprésence du feu, sinon pour souligner ici encore la force et la beauté des images⁸.

À l'image du feu se rattache celle de la lumière qui, au désert, aveugle autant qu'elle éclaire, lumière qui aussi accuse les ombres comme il apparaît dans cette remarque d'Ismaël : « Lumière et figure noire, l'espace fait retraite » et il ajoute : « La lumière et son poids. » (46). Comme on parle du poids du jour et de la chaleur. N'est-ce pas justement parce que la lumière est implacable que le désert est dit « sans détour » ?

Envisagée non plus selon l'espace mais selon le temps, la lumière, c'est aussi la grande alternance cosmique du jour et de la nuit. *Le Désert sans détour*, roman de la calcination solaire, s'achève aux portes de la nuit : « Plus d'Hagg-Bar. Là où il se tenait, à l'endroit, dans le crépuscule qui enveloppe maintenant la terre, à l'endroit même, une idole se dresse. » (126). Dans le recueil intitulé *L'Aube Ismaël*, c'est d'abord l'aube que l'on rencontre, dès le premier mot du titre. Le mot, en français, évoque la blancheur mais aussi la fraîcheur car l'eau de la rosée s'entend dans la première syllabe. En arabe, l'aube se dit avec l'idée de donner issue à l'eau, au jour mais aussi, du verbe qui signifie *ensorceler* et qui, sous une autre forme, devient, *se lever*⁹ en parlant d'un astre, sans doute parce que l'aube, par sa beauté, est l'heure qui ensorcelle. Mais il est aussi possible que s'opère un rapprochement avec le quasi homonyme qui signifie *vaste plaine, désert*, d'où le français *Sahara*. Ainsi, phonétiquement et poétiquement, l'aube et le désert auraient parti lié.

Dans le long poème intitulé *L'Aube Ismaël*, c'est sans doute aussi le point du jour qui est célébré par l'Ange lorsqu'il évoque, à la toute

8 Le feu est ici, à l'évidence, un élément dysphorique. Il aurait donc pu paraître plus logique de le rattacher aux remarques faites plus haut sur la négativité du désert dibien. Mais il m'a paru préférable de ne pas disjoindre le feu des autres éléments, le sable et le vent, avec lesquels il est lié tant dans la réalité que dans l'imagination de l'écrivain et donc dans la syntaxe poétique du texte.

9 *Se lever*, c'est le verbe que l'on rencontre dans *Hagar aux cris* associé à la fraîcheur : « Dans les monts,/ Dans toute son auréole,/ De toute sa fraîcheur/ Le jour se lève. » (A. I, 10).

première page : « le feu en larmes » et plus loin lorsqu'il proclame : « Prémonition, blancheur, silence en marche : où va le désert, tu vas. ». Dans le même verset, du même souffle, il ajoute : « Peut-être au-delà et jusqu'où l'orante nuit attend. » (34). C'est la première entrée du contre-thème. Celui-ci va se développer jusqu'à la fin du poème où Ismaël accueille et célèbre la nuit : « La nuit qui ne cesse de venir, gloire plus secrète. » (58). Ismaël fait alors corps avec la grande nuit du désert : « Statue lunaire en marche, me voici de nouveau, moi avec mon air de passer alors que je reste. / Moi qui reste pour supporter la nuit, et mon nom alors sera Ismaël. » (63). Ainsi tout le poème trouve son unité dans la traversée du désert et dans ce lent passage de l'aube à la nuit.

Comme on le voit, l'image du désert, chez Dib, est infiniment modelable et modulable. Mais jamais autant sans doute que dans l'imagination de Lyyli Belle, l'enfant rêveuse qui, parce qu'elle est née d'une mère nordique et d'un père maghrébin, porte en elle la double image de ce que les géographes appellent, pour les distinguer, les déserts froids et les déserts chauds. Mais loin de les opposer, l'infante maure les rapproche par toute une série de similitudes.

Tout ce travail de rapprochements et d'équivalences, mais il vaudrait mieux parler de jeu, commence par cette affirmation de la petite fille : « Notre sable, nous, c'est la neige. Ainsi je connais la neige et le sable. Et quelque part, ils sont frère et sœur. » (147). Quelques pages plus loin, à partir de la question posée par l'habitant du désert : « Qu'est-ce que la neige ? » (149), la comparaison se déploie, par effet de reprises et de parallélismes, à travers le dialogue du grand-père et de sa petite-fille. C'est d'abord Lyyli Belle qui dit :

— La connaissance de cette chose n'est pas quelque chose qu'on puisse dire.

Et lui aussitôt me fait :

— La connaissance du sable ne peut se dire non plus.

— La neige produit le silence.

— Le sable aussi produit le silence.

Alors voulant à tout prix qu'il sache ce que c'est, j'ajoute :
 — En même temps, elle vous force à la regarder et à garder le silence.
 — De même, le sable. Il force l'homme, le ciel et la terre à le regarder et à garder le silence. » (151).

Ce merveilleux dialogue qu'il faudrait pouvoir citer tout entier, s'achève une page plus loin par cet ultime échange :

Je dis :
 — La neige est pure.
 Et lui, le cheikh reprend en écho :
 — Pur, le sable rend également le monde pur. » (151-152).

Ainsi s'élargit et s'enrichit la vision du désert, telle que Dib nous la propose. Vision cosmique puisqu'elle mobilise le ciel et la terre, le jour et la nuit, le sable et le vent, le sable et la neige et qu'elle oscille entre deux pôles, l'un négatif, l'autre positif. Voilà qui donne aux textes leur tension dramatique en même temps que poétique. De ces images qui vont par couples, tantôt opposés tantôt complémentaires, naît un dynamisme puissant qui entraîne le lecteur toujours plus loin et empêche la vision de jamais se figer en un tableau.

L'HOMME FACE AU DÉSERT

Si, dans un premier temps, j'ai cherché, pour les besoins de l'analyse et non sans quelque artifice, à isoler l'image du désert comme cosmos et donc en faisant, pour autant que la chose soit possible, provisoirement abstraction des personnages qui portent sur lui leur regard, leurs craintes ou leurs espoirs, il est grand temps de les réintroduire. En effet, si vide que soit le désert ou qu'il le paraisse, il s'y rencontre toujours quelqu'un. Pas de désert sans homme ni d'image sans sujet. La question se pose alors de savoir quels sont les personnages et comment ils perçoivent le désert. Nous allons voir que cette perception varie d'une œuvre à l'autre.

Dans *Le Désert sans détour*, tournent en rond deux figures grotesques, Hagg-Bar et Siklist¹⁰, qui dialoguent de manière décousue, répétitive et finalement oiseuse, à la manière des clowns de Samuel Beckett¹¹. Eux aussi attendent un vague salut comme en témoigne cet échange :

- Nous avons notre foi pour nous et tu connais le proverbe...
 — Le proverbe...Et quand saurons-nous que nous avons été sauvés ?
 (65).

Un troisième personnage, qui n'a pas de nom, tient le rôle du soldat inconnu de quelque guerre des sables. Entouré de camarades plus qu'à demi ensevelis, il monologue derrière un grillage. Il observe les deux compères qui, eux, ne le voient pas. Lui aussi attend : « *Nous restons, dit-il, dans la poussière où l'on nous a fait croupir. Nous attendons. (...) Avons-nous été amenés là pour prier ? Mais qui ? Ou quoi ? On ne nous l'a pas dit. Assis, nous attendons. S'il nous faut prier, nous attendons de savoir qui. Ou quoi. On nous le dira peut-être.* » (12).

Pour tous trois, le désert est un espace inquiétant et même mortel. Mais d'abord, dans cet espace immense et vide, ils sont condamnés à la solitude. « *Personne ne se montre. Personne* », dit le guetteur (13). Même constat de la part des deux compagnons. Siklist dit : « — Regardez : autour de nous, rien... » Et Hagg-Bar lui répond en écho : « *Personne.* » (29). Vient d'ailleurs un moment où le couple se

10 Hagg-Bar, celui qui se prend pour Dieu (Allahou akbar !) mais la césure montre assez la vanité de cette prétention. Siklist, le factotum et celui tourne en rond. Comme il se doit, le maître est ventripotent et le valet, long et filiforme. C'est le couple éternel de la comédie mais on pense aussi à Don Quichotte et Sancho Pança, à ceci près que Dib intervertit malicieusement non pas les rôles mais les silhouettes. Cependant l'allusion est claire dès lors que le narrateur désigne le valet comme sujet à « la triste figure. » (29).

11 Les références à *En attendant Godot* sont nombreuses : perte de la notion de temps (32-33), regret qu'il n'y ait pas seulement un arbre (35), mime de la réception d'un Chancelier imaginaire (57). Mais à la différence de ce qui se passe avec les personnages de Beckett, nulle identification avec eux n'est possible car le narrateur qui vient parfois couper leur bavardage maintient une distance ironique.

sépare. Siklist croit avoir vu une file de gens à l'horizon. Mirage sans doute, mais il ne lui en faut pas plus pour abandonner son maître. À chacun sa route, à chacun sa chance ou plutôt son malheur. Hagg-Bar reste seul. Premier signe qui devrait alerter, dans ce monde sans repères, vaine est la marche. L'immobilité menace de toute part. Le guerrier est prisonnier derrière son grillage et les deux bouffons ont beau marcher, ils n'avancent pas. Ils tournent en rond. « Faire, refaire des tours sur place, n'est-ce pas le sens même de la marche ? », demande ironiquement le narrateur (75). Ils ont beau s'attacher à l'espoir de trouver quelqu'un ou une porte ou une source¹², ils sont toujours déçus. Ainsi vont-ils, ballottés entre l'espoir et le doute, la crainte et le découragement. Bien qu'Hagg-Bar soit constamment soucieux d'afficher sa supériorité, son propos est totalement désabusé quand il laisse tomber cette réplique : « Je ne sais rien qui vaille la peine d'être su et que nous nous en soucions. » (34). La vie, le sens de la vie leur échappe sans cesse, d'où cette remarque du guetteur, marquée du plus grand scepticisme : « *Mais toute proche, toute offerte, la vie se fait fumée dès la seconde où vous êtes tentés d'en saisir quelque chose, d'en prendre une bolée au creux des mains.* » (25). Le désert est pour eux le lieu de l'existence absurde. Même s'ils s'en défendent parfois, leur vie dans le désert est une vie dans la mort et pour la mort. Avant même que la mort ne les frappe, ils sont des morts vivants. Le premier monologue du guetteur s'ouvre de manière significative sur un paysage de guerre et sur l'image forte de ses compagnons presque ensevelis sous le sable : « *Le sable leur monte à présent jusqu'aux reins, jusqu'au cou, jusqu'à des yeux toujours ouverts.* » (11). Une image non moins saisissante de la mort qui guette est celle de la marche difficile, hésitante, ponctuée d'arrêts, des deux bouffons : « Cette manière

12 « Trouver la source du sens, mon ami. Sinon à quoi rime notre marche, et à quoi servirait ce parapluie ? », demande Hagg-Bar (101). Mais il ne trouvera pas de source et ici toute porte ouvre sur une autre porte à moins qu'elle ne se ferme brutalement. C'est le même personnage qui pense tout haut : « — Et après cette porte, une autre. Et après ce rêve, un autre. Et les portes se suivent. Qu'arriverait-il alors si l'une d'elle se fermait à votre nez et vous obligeait à revenir sur vos pas ? C'est le risque, ça peut se produire. » (43).

qu'ils ont d'observer tous les trois pas des haltes, des pauses. C'est leur manière. Des haltes, des pauses, si longues parfois qu'à les regarder on s'imagine : « Maintenant c'est la panne. » Et à ce moment, ils s'ébranlent, semblent plus que décidés à ne pas en rester là. » (16). Mais ils n'iront pas loin. Ils ont beau se jouer la comédie, ils ne peuvent empêcher l'angoisse de la mort de sourdre dans leurs propos, même s'ils évitent soigneusement le mot redoutable et cherchent à se rassurer, comme dans ce bout de dialogue :

- Maintenant il faut considérer les choses autrement.
- La chose en face.
- Oui. La chose elle-même.
- Vous entendez la pire des choses, n'est-ce pas ?
- Mais tous deux ensemble, vous et moi, Monsieur Hagg-Bar...
- Ensemble. C'est ça. Ensemble. (34-35).

Mais la mort est inéluctable et chacun meurt seul. La mort des trois personnages arrive, comme il se doit, au terme du récit. Dans les trois dernières séquences. Dib, pour nous conter ces morts, déploie tous les prestiges de la fiction et de la poésie, multipliant les images et les symboles.

C'est Hagg-Bar qui disparaît le premier. Perdu au milieu des sables, il rencontre le Diable. Cette intervention inattendue n'en est pas moins pleine de sens. En effet, le désert n'est-il pas son royaume ? Le désert n'est-il pas un enfer ? Plus tard, dans son délire, Hagg-Bar croit voir des papillons et crie victoire. Ultime illusion ! Finalement, il meurt, englouti par le désert : « Avec une soudaineté calculée autant qu'imprévisible, les vents se sont levés, ils soufflent en tempête de sable. Des trombes, des cataractes de sable. Ils en accumulent sur lui, planté à sa place. Et plus d'Hagg-Bar./Plus d'Hagg-Bar. Là où il se tenait, à l'endroit, dans le crépuscule qui enveloppe maintenant la terre, à l'endroit même, une idole se dresse. » (126). L'image de l'idole fige à jamais celui qui, de son vivant, s'était lui-même statufié.

Pour ce qui est du guetteur, les premiers signes avant-coureurs de la mort sont l'approche d'un mystérieux Archange suivie d'un inquié-

tant grondement : « *Mais, dit l'homme, c'est le désert alors qui, d'une voix étouffée, se met à gronder. Il suffit, Archange, que toi tu projettes une ombre, et qu'elle soit moi, cette ombre.* » (117). Plus loin, le guetteur dit encore : « *Maintenant la légèreté de l'espace s'installe dans ma gorge.* » (128). C'est comme s'il aspirait le vide en lui. Enfin, il entend la voix de l'Archange lui dire : « *Tu ne pourras que passer par moi, je suis la porte.* » (129). Porte du désert ? Porte de la mort ? Symboliquement, c'est tout un.

Siklist, lui, resté seul dans le désert, crie dans l'espoir d'être entendu quand il découvre dans son dos une étrange troupe. S'agit-il d'une caravane, d'un mirage ou d'une armée de fantômes ? Siklist hésite à se prononcer. Dans un silence qui ne laisse pas d'inquiéter, le chef de la troupe, reconnaissable à son sceptre, laisse tomber cette parole : « *C'est lui.* » (134). Commence alors un long cérémonial : on passe un grand collier autour du cou du factotum, on enduit son visage d'argile blanche, symbole de la blancheur cadavérique. Il ne s'agit donc pas d'une cérémonie d'intronisation, comme le personnage le croit un instant dans sa naïveté, mais bien d'un rite funéraire. Dernier indice : après le silence et le masque blanc qui recouvre tous les visages, la danse syncopée du chef qui mime la chute, c'est à dire la mort.

Ainsi, dans *Le Désert sans détour*, la mort est-elle présente de la première à la dernière page car le moment de la mort, comme nous l'avons vu, n'est que le terme d'un lent processus de dégradation. Dans ce récit dramatique et poétique, tout signifie la mort. Le champ du désert et le champ de la mort sont coextensifs.

Dans les derniers chapitres de *L'Infante maure*, le désert est, tout à l'opposé, lieu de vie. Le lien qui unit Lyyli Belle au désert est un lien profond. Pourtant elle qui vit avec sa mère dans un pays du nord n'a jamais vu le désert. Mais elle est liée au désert par le sang et par la parole paternelle. Avant toute chose, elle affirme, avec une pointe de fierté, que le désert, c'est « *le pays de papa.* » (146). Avant même de le

connaître, elle y aspire, elle le désire, elle s’y sent bien. Elle n’a pas peur de s’y perdre : « Moi, dit-elle, je suis plantée justement au milieu, ce milieu qui se trouve partout. » (146). *Plantée*, voilà qui suggère la stabilité, l’équilibre, la force intérieure. Pour elle, le désert est un lieu profondément positif puisqu’il est le lieu des origines paternelles.

Il reste que Lyyli Belle n’étant pas née dans le désert, il va lui falloir le découvrir. Mais point n’est besoin pour cela de se déplacer. Comme elle est douée d’une très vive sensibilité et d’une riche imagination, il lui suffit d’emprunter les ailes du désir et du rêve. « Je n’ai eu, (dit-elle), qu’à fixer mon regard sur l’horizon, et je me suis vue transportée plus loin, sans arrêt plus loin » (147).

La voici donc au désert, face à une tente de nomade. « Près de l’ouverture, barbe blanche, turban blanc, et sur lui tout le reste blanc : un cheikh n’est assis là, me semble-t-il, que pour moi. Comme il est assis, jambes croisées, en blanc, je sais que je suis arrivée pour le reconnaître, moi debout en robe non moins blanche. » (147). Portrait lumineux, portrait merveilleux, tel qu’il ne s’en rencontre que dans les rêves ou dans les contes pour enfant. Tout, l’âge, l’attitude méditative, la blancheur du costume, soulignée par la répétition insistante de l’adjectif, désigne le personnage comme un sage et comme un saint. Entre l’enfant et lui, un lien et même un double lien est immédiatement suggéré : « Je ne suis arrivée que pour le reconnaître », voici le premier trait d’union et le second suit aussitôt : « moi debout en robe non moins blanche. » Il n’en faut pas davantage à Lyyli Belle pour être assurée que ce cheikh, qui n’a encore prononcé aucune parole, est bien son grand-père, dont on nous dit pourtant qu’elle ne l’a jamais rencontré auparavant. Le grand-père est, si l’on peut dire, un père au carré, un archi-père en même temps qu’un archétype. Plus âgé, plus proche de la tradition et ainsi, idéalement, du temps des origines. Et cela d’autant mieux que l’auteur se garde bien de lui prêter le moindre signe distinctif : aucun trait physique, aucun nom.

Le grand-père va donc pouvoir initier Lyyli Belle au désert. Dans sa grande sagesse ; il parle peu et prend son temps. Avant d’instruire la petite fille, il lui pose une question : « Qu’est-ce que la neige ? » et il

ajoute : « — Réponds à ma question. Je te dirai après pourquoi tout ce sable m'entoure. » (149). Mais avant d'aller plus loin dans l'initiation, il demande encore deux jours de réflexion. « Après nous saurons à quoi nous en tenir », dit-il (154). Il sait aussi que pour connaître une chose, il faut l'expérimenter. C'est pourquoi il invite Lyyli Belle à se plonger dans le sable. Et c'est aussi parce que le lézard vit au contact du sable que le grand-père dit à l'enfant, d'abord apeurée par la bestiole : « — Il sait tout du désert. Quand il t'aura dit ce qu'il sait, tu le laisseras partir. Va, retourne dans les dunes. » (156). Mais le rôle du grand-père ne consiste pas seulement à initier l'enfant aux choses et aux bêtes du désert. C'est ainsi qu'il dit à Lyyli Belle ; « — Pur, le sable rend également le monde pur. Tu sais maintenant pourquoi je m'entoure de tout ce sable. » (153). Homme de sagesse et de foi, il révèle à sa petite-fille l'existence des anges gardiens. Il est aussi celui qui dit à l'enfant : « Témoigne ». (166), celui qui la met sur le chemin de la source. « Et à présent, dit Lyyli Belle, j'ai retrouvé la source. Mais qui dit que le lieu et la source n'auraient pas été oubliés si grand-père n'avait pas pris sur lui d'en être le gardien ? Sans sa foi, sans sa constance, la source se serait perdue dans les sables et le désert dans son errance. Le désert qui n'aurait été qu'un désert. » (174). Tout nous invite ici à voir dans cette source une source spirituelle. Gardien de la source et de la tradition, le grand-père est lui-même un maître spirituel, ce que laissait déjà présager le titre de *cheikh* par lequel il avait d'abord été désigné et la blancheur de ses habits, symbole de pureté.

Avec *L'Aube Ismaël*, Dib change de registre et la relation de l'homme au désert s'en trouve à nouveau modifiée. À l'intérieur de recueil, c'est d'abord la figure d'Hagar, la mère d'Ismaël, la servante répudiée d'Abraham, qui est projetée sur le devant de la scène, en quatre poèmes limpides, composés de strophes en vers libres. La seconde partie se présente sous la forme d'une longue suite, *L'Aube Ismaël*, qui donne son titre à l'ensemble du recueil. Cette suite est formée de séquences, simplement séparées par des blancs. Ces

séquences sont elles-mêmes composées de versets, ce qui est tout à fait nouveau dans l'écriture poétique de Dib. Deux voix s'y font entendre : celle de l'Ange qui va peu à peu disparaître et celle d'Ismaël qui occupe progressivement tout l'espace du texte. C'est sur cette seconde partie, écrite dans une langue somptueuse, constamment métaphorique mais aussi passablement hermétique, que je vais centrer l'analyse autour de trois thèmes : la quête du nom, la traversée du désert et l'assomption de la parole poétique.

Ismaël a grandi, sa mère a disparu¹³. Le fils est seul face au désert, face à lui-même et à ses responsabilités d'homme. Il dit : « Moi, Ismaël, je suis au centre. » (35). Mais lui, Ismaël, quel est son centre ? Qui est-il ? Ismaël apparaît comme l'homme de la quête et du questionnement. « Je tâtonne, je cherche », dit-il (54). Il est « la question informulée qui creuse le monde jusqu'à en faire disjoindre les os. Et (ajoute-t-il) à te retrouver avec ses suites de questions, puis la seule question : qui es-tu ? » (61). Cette question de l'identité est inséparable pour lui de celle de l'altérité : « Toi ou l'autre, qui est l'autre, toi qui es seul ? », s'interroge-t-il dans le même passage¹⁴. Il éprouve très souvent le sentiment d'être observé par un regard étranger, celui de l'Ange, celui du désert et c'est peut-être le même. L'Ange ne dit-il pas en effet : « *Je suis ce regard s'il se lève, cet œil qu'un visage entoure, Ismaël, ce désert où tu ne cesses d'arriver. D'où tu ne cesses de venir.* » (34) ? Cette image de l'œil revient fréquemment dans le poème. Elle peut même devenir obsédante et menaçante comme dans cette remarque : « De moi, l'espace gave ses yeux. » (57). *Inquiétante étrangeté*, comme disait Freud. Mais l'altérité, n'est-ce pas aussi et d'abord au fond de lui-même qu'Ismaël la ressent ? « *Je est un autre* », disait Rimbaud. L'identité n'est pas fixée une fois pour toutes. Ismaël le sait bien :

13 Le père est totalement absent. D'où la question : « Où es-tu, père ? (41).

14 La question de l'identité était déjà très présente dans *Le Désert sans détour* comme en témoigne cette remarque du guetteur anonyme : « Nous ne savions pas qui nous étions, de qui nous étions les fils. » (13). Cette question de l'identité jointe à celle de l'altérité est reprise dans *L'Arbre à dire* au chapitre *Quel autre ? Quels autres ?* (32-36).

« Qu'à son tour un autre moi se dégage de moi et s'éloigne. Immobile et mobile quand il part et que je reste. Comme ce départ m'angoisse plus que de rester ! » (59). Mais si se quitter soi-même est douloureux, c'est aussi une chance de renouvellement. Cela vaut en tout cas mieux que l'immobilisme d'Hagg-Bar.

À ce thème de l'identité se rattache celui du nom¹⁵. Au désert, Ismaël ne cesse de faire sonner son nom. S'adressant au désert, il affirme : « En toi, mon nom aura résonné. » (33). Ou encore, parmi plusieurs autres citations possibles : « Je veux me porter à votre rencontre. Porter mon nom à votre connaissance. (...) Mon nom, Ismaël, j'en colporterai la nouvelle et, nuit en plein jour, je me présenterai devant la porte, et je feulerai. » (53). Pourquoi ce cri animal ? Sans doute parce que le nom, et singulièrement le nom propre, qui est le signe distinctif de l'identité peut être perçu comme une blessure au cœur de l'être. Car se connaît-on jamais soi-même et connaît-on jamais son vrai nom ? Ce nom par lequel nous sommes désignés, nous ne l'avons pas choisi, il nous est donné. Or il y a des noms lourds à porter. Tel est le nom d'Ismaël, tout chargé de sens, dont Ismaël indique lui-même l'étymologie quand il déclare : « Moi j'ai nom : écoute El. » (66). *El*, c'est à dire Dieu, en hébreu comme en arabe. Mais faut-il comprendre *Dieu écoute*, avec *Dieu* pour sujet et verbe au présent de l'indicatif ou *écoute Dieu*, avec verbe à l'impératif, *Dieu* étant alors complément ? Le sens du nom n'est jamais totalement assuré. Dans le nom comme dans l'être qui le porte, il demeure une part de mystère.

Peut-on néanmoins dégager le sens général du poème ou plutôt l'un des sens possibles ? Pour cela, il faut prêter attention à deux images qui l'une et l'autre sont associées à la sensation de fraîcheur. D'ailleurs elles apparaissent ensemble dans le texte. C'est l'Ange qui parle : « *Prémonition, blancheur, silence en marche : où va le désert, tu vas. Peut-être jusqu'à la mer. Peut-être au-delà et jusqu'où l'orante nuit attend.* »

15 Thème repris et explicité dans *L'Arbre à dire*, en particulier dans les deux chapitres intitulés *Les tribulations du nom* (9-14 et 20-25).

(34). *La mer, la nuit*, il y a là une double promesse pour celui qui est soumis au feu du désert. Un peu plus loin, l'image de la nuit, associée cette fois à celle de la rosée, est reprise par Ismaël, à l'écoute de la ligne d'horizon. Et il précise : « Quand y naîtra la nuit. Quand sa rosée pleuvra sur mes yeux. » (35). L'image de la rosée évoque l'aube, présente dès le titre, et le double futur instaure une attente qui pourrait bien ne pas être l'attente vaine dans laquelle s'installaient les personnages du *Désert sans détour*. L'une ou l'autre image reparait plus loin¹⁶. Mais c'est dans les douze dernières pages du texte que l'image de la nuit s'impose avec force, à partir de cette parole du protagoniste : « Moi, Ismaël, moi l'espérance, moi la nuit... » (55). Cette phrase où Ismaël s'identifie à la nuit et à l'espérance sonne comme un chant de victoire. Elle dit l'espoir du désert traversé. Cette nuit n'est donc pas celle de la mort. Ailleurs, il est question de « La nuit qui sous terre dort, présage d'une femme voilée. » (56). Comme si la solitude, elle aussi, allait être vaincue. Cette nuit qu'attend Ismaël est une nuit glorieuse : « La nuit aura tôt fait de venir », dit-il (57). « La nuit qui ne cesse de venir, gloire plus secrète. » (58). Puis c'est l'eau qui est convoquée et répond à l'appel impérieux d'Ismaël. « Je t'appelle, eau née de mon talon. Et maintenant tu circules sur ma langue. » (66). L'image implicite est celle de la source qui jaillit du sol. Plus loin, c'est le retour tant attendu de la mer. « Jusqu'où se perd le souffle : d'intonation antique, une antienne de mer a éteint les dernières braises. » (67). Celles du soleil couchant, bien sûr. On le voit, la mer et la nuit ont parti lié. En tout cas, le ton est à la jubilation : « À présent, marée ne te lassant pas de franchir la porte noire, tu foules aux pieds le sable qui se prosterne. Tu es venue. » (67). Oui, le désert est vaincu. Il doit faire signe d'allégeance. Avec le flux irrésistible des eaux, la nuit elle-même est traversée. C'est ce que suggère le poème suivant dans son dynamisme et sa brièveté : « La marche a repris./ L'Ange n'a plus à faire ici./ L'aube Ismaël, et bientôt la secrète présence. La mer. » (68). Comme dans le titre du recueil et du poème, pas de virgule entre *l'aube et Ismaël*. Ismaël fait corps avec l'aube, il est l'homme de l'aube,

16 Voir pages 41, 51, 53.

l'aube qui est comme une nouvelle naissance et qui symbolise l'origine. Sans doute faut-il voir là une allusion discrète au fait qu'Ismaël est l'ancêtre des Ismaélites, autrement dit des Arabes. Dans le poème final, il invoque une dernière fois la mer. Il encourage sa venue, sa victoire. Il lui parle comme un homme peut parler à la femme aimée : « Gagne. Obscure, tendre mer dans ton approche, bête jusqu'à l'afflux plus que basse, gagne. » (69). Et toute cette longue et lente mélopée s'achève sur cette courte phrase nominale : « Porte de l'aube ». Image visuelle de lumière et d'ouverture, image sonore aussi où l'on entend une dernière fois la musique de l'eau.

Mais il est également loisible de voir en Ismaël un frère du poète et dans cette grande montée des eaux une image de l'inspiration poétique, qui doit, elle aussi, vaincre la sécheresse et la stérilité. Telle semble bien être la situation d'Ismaël au début du poème. Il y a de la désolation dans le premier verset qu'il prononce : « Lieu qui n'arrive pas, qui n'a pas lieu. Désert sur ma langue, vois comme je n'arrive pas non plus, comme je n'ai pas lieu. » (33). Il est tendu dans une attitude d'écoute, mais rien, aucun écho, aucune parole venue d'ailleurs : « Mon nom Ismaël entre nous, j'écoute jusqu'à celui qui écoute. Qui ne sait, ou ne veut qu'écouter. » (36). Mais voici qu'après une dernière plainte : « Mes mots désespèrent de trouver une sortie », Ismaël se prend à espérer : « Ce n'est peut-être, dit-il, affaire que de mots, ces mots qui attendent la nuit./ Et ceux qui ont rejoint le centre./ Sortis d'où ? Non de ma bouche. Moi n'est plus maître de soi, plus maître de sa parole. » (41). On reconnaît là l'expérience des grands inspirés, qu'ils soient mystiques ou poètes. Ils se sentent mystérieusement investis, habités. En eux les mots débordent.

Ismaël, le poète, a retrouvé sa force. Certes la poésie reste un combat mais ce combat n'est pas vain : « Mon regard consacré livre le combat et quelque chose se livre./ Histoire incessante qui du silence à la parole va. De la parole au silence va. » (43). Dans ce double mouvement, j'entends comme la respiration de l'être et du poète. Car il y a

deux manières possibles de lire le second verset. Première lecture : l'inspiration poétique n'est pas continue, le poème s'inscrit toujours entre le silence d'avant et le silence d'après. Seconde lecture : la parole poétique a sans cesse besoin de retourner au silence pour reprendre force comme Antée avait sans cesse besoin de toucher la terre du talon pour rebondir.

Enfin, je voudrais citer trois vers d'une extrême concision, qui contrastent avec l'ampleur des versets et se détachent sur une page blanche comme pour mieux attirer l'attention du lecteur et se graver dans sa mémoire :

Lieu de fondation.

Parole réparatrice.

Ouverte et qui est. (65)

Écrivant cela, Dib songe-t-il à la parole coranique et plus généralement aux grands textes fondateurs ? Peut-être. Mais il donne là, plus sûrement encore, une définition de la poésie, telle du moins qu'il l'entend et la pratique.

Résumons. Prison sans barreaux, lieu piège, espace mortel, tel nous est apparu l'univers de sable dans *Le Désert sans détour*. Pour Lyli Belle, l'infante maure, il est, mi-réel mi-rêvé, un lieu source, un lieu ressource, monde auquel la rattache la lignée paternelle. Pour Ismaël enfin, nous venons de le voir, le désert est le lieu d'un parcours intérieur, lieu de confrontation avec le monde et avec lui-même, qui débouche sur une ouverture et une espérance, mais aussi figure de l'inspiration poétique dans son jaillissement même. C'est dire la diversité des approches et les multiples possibilités qu'offre le désert au rêveur de mots et d'images.

LA PISTE DU LOGOS

Déjà en écoutant le chant d'Ismaël, j'ai commencé à m'engager sur la troisième piste que j'avais annoncée et que je propose maintenant d'appeler la piste du logos. Dib lui-même a recours à ce terme grec au début de *L'Arbre à dire* quand il se pose cette question : « Et que ferais-je d'une présence au monde absente du logos ? » (12). Pour lui, présence au monde et parole sont liées et le thème du désert recouvre celui de l'écriture de plusieurs manières. Toujours dans *L'Arbre à dire*, Dib nous invite à porter un regard neuf sur le désert : « Gardons encore devant nos yeux, écrit-il, cette image du désert, scrutons-la de plus près, feuille blanche sur laquelle tout peut s'écrire, et s'effacer l'instant d'après. » (18). Cette image du désert comme support d'écriture, et plus largement comme lieu d'engendrement de l'écriture se retrouve dans chacune des œuvres étudiées ici.

Dans *Le Désert sans détour*, c'est Siklist qui suggère, de manière comique, que son maître a emporté un parapluie : « Pour écrire dans le sable. » (83). Voilà donc le parapluie d'Hagg-Bar transformé en calame. Un peu plus tard, le maître déclare gravement : « Un parapluie est un instrument de lecture » (85). Entre temps, il a laissé tomber cette parole : « Des écritures, il y en a plein le sable. » (84). Ici le désert apparaît comme un vaste empire des signes. Dans *L'Aube Ismaël*, l'image reparaît sous une forme plus précise et plus visuelle dans ces deux versets : « La lettre. Et qui l'aura dessinée ? Non une main. Plutôt une voix. / L'annonce d'un retour à présent écrit dans le sable mais que boira le sable. » (44). C'est bien sûr le vent qui est cette main invisible ou plutôt cette voix. Il faut noter cette oscillation entre écriture et parole mais aussi l'accent mis sur la fugacité des signes, un thème récurrent chez Dib que l'on trouvait déjà exprimé par exemple dans ce vers ancien de *Formulaires* où il est question de « l'effort de l'encre qui efface et retrouve. » (14). L'image de la page blanche, déjà rencontrée dans *L'Arbre à dire*, se retrouve dans *L'Infante maure*. Lyyli Belle observe les traces laissées dans le sable par les pattes d'un lézard

et elle pense en elle-même : « Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle¹⁷ y a déposé son écriture. Est-ce là sa manière de parler ? » (158). Mais ces hiéroglyphes du lézard demeurent pour elle indéchiffrables.

À cette image de la feuille vierge se trouve étroitement lié le thème des *atlals*, comme dans ce passage de *L'Arbre à dire* :

N'allons pas plus loin pour reconnaître que *désert* et *signe* semblent avoir conclu un pacte dès l'origine et que, depuis lors, ils agissent de connivence : le *désert* s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le *signe* à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il l'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signe, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (*atlal*) en subsistent. (37).

Lointains *atlals* des poètes anté-islamiques qu'Hagg-Bar peine à définir pour répondre à une question de son valet : « Il faut, dit-il, se contenter d'à-peu-près comme : traces de campements abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse. » (85)¹⁸. C'est là un bon exemple de la manière dont le français de Dib est travaillé du dedans par l'arabe, ici un mot emprunté à la poésie arabe ancienne qui n'a rien perdu de son pouvoir d'irradiation. Et c'est aussi un bon exemple de la manière dont il sait marier tradition et modernité, tant il est vrai que l'image de la page blanche s'inscrit dans un courant de poésie et de pensée qui a son origine chez Mallarmé.

¹⁷ La bête.

¹⁸ Dans *L'Aube Ismaïel*, Le mot *atlal* n'apparaît pas mais il transparait dans ce verset : « Mais ces traces dans le sable. Traces d'une voix et de l'ombre qui la suit. Pour y avoir laissé leurs empreintes, pour avoir à jamais quitté le paysage, la lumière les aurait-elle reçues ? » (62). Dans *L'Infante maure*, le mot reparait, à propos des traces laissées par le lézard : « — Les *atlals* ! s'exclame alors le vieux monsieur, la gorge serrée par l'émotion, ce qui de sa part me laisse tout ahurie. » (159). Rien qu'une exclamation, pas un mot d'explication et une intense émotion. C'est que le mot vient de très loin et qu'il est porteur d'une forte charge de nostalgie.

Lieu mutique et néanmoins lieu d'écriture, comment le désert ne serait-il pas aussi un lieu mythique ou plutôt mythologique ? Et de fait, Dib reprend quelques uns des grands mythes qui parlent aussi bien à la mémoire qu'à l'imagination. *Le Désert sans détour* offre plusieurs exemples de ces remplois, parfois simple allusion et parfois thème récurrent. C'est une allusion à l'hermaphrodite qui passe un instant dans le rêve du guetteur¹⁹. Plus loin, dans la même séquence, une allusion aux enfers et à leurs monstres²⁰. Thème récurrent cette fois, le vieux mythe d'Œdipe et du sphinx, légué par Sophocle qui lui-même se nourrissait des vieilles légendes grecques. Après une première entrée du thème au détour d'une phrase où l'on voit apparaître « le sphinx devant la porte, la porte du désert » (D ;72), le thème revient de manière insistante. C'est d'abord un rapprochement entre Hagg-Bar et l'animal mythologique : « Il ne se doute pas non plus qu'il est, avec sa tête de lion des lieux brûlés, sur une terre qui recule d'effroi, terre salée où nul n'habite, le sphinx dont les yeux aveugles voient en avant et en arrière. » (114). Hagg-Bar est un lion sur le modèle homérique, *Achille est un lion*. « Terre désolée » et « yeux aveugles » nous font surtout penser au grand sphinx de Guiseh qui garde les pyramides. Voilà donc le mythe rapatrié dans son lieu d'origine, au désert, pour autant qu'on puisse assigner une origine aux mythes. Mais plus loin, retour à la figure grecque du sphinx. La voix de celui qui bientôt se nommera le Diable interroge Hagg-Bar : « Êtes-vous Œdipe ou le Sphinx ? Êtes-vous le rêveur ou le personnage de votre rêve ? » (120). Dernier retour du thème au moment où Hagg-Bar va disparaître (c'est Hagg-Bar qui se parle à lui-même) : « Tu vas pouvoir bientôt être relevé de ta faction, et bouger. Prends seulement garde de t'écrouler sur place et qu'il ne reste du sphinx qu'un tas de gravats. »

19 « Lui, semble ne vouloir qu'arracher quelque chose de lui-même et, lorsqu'il y parvient, non sans mal, c'est pour se séparer en deux, alors qu'il était un et unique. L'autre partie est une femme : ce qu'il a produit. » (D. 38). Et encore : « Ainsi l'hermaphrodite couronné, la royale éuigme, c'est lui, comme il se tient devant nous. » (D. 40).

20 « Étendue vacante, tout ouverte, mais qu'a-t-elle fait de ses monstres : les a-t-elle restitués aux enfers d'où ils n'auraient jamais dû sortir ? Congédiés définitivement ou n'attendent-ils qu'un signe pour revenir ? » (D. 41).

(125). Cette implosion du sphinx est une belle invention pour signifier la mort d'un personnage qui s'était statufié de son vivant !...

Lieu d'écriture et de réécriture, le désert est aussi le lieu des Écritures, lieu originel de la Bible et du Coran. Dib puise abondamment à ces deux sources.

Il intitule son recueil poétique *L'Aube Ismaël* et c'est déjà tout un horizon de lecture qui s'offre à nous. En tête de *Désert sans détour*, il place en épigraphe cette citation du *Deutéronome* : « *Nous partîmes donc d'Horeb et nous marchâmes par ce grand et terrible désert...* », comme si tout le roman était sorti de ce verset biblique qu'en tout cas il résume. *L'Arbre à dire* s'ouvre quant à lui sur un essai qui porte pour titre *Le retour d'Abraham*, retour inquiétant aux yeux de l'auteur qui voit dans la figure du patriarche l'image du père sacrificateur et une note en bas de page précise encore : « Le même Abraham qui avait, à l'instigation certes de la stérile Sarah, déjà chassé son fils Ismaël et la mère, Agar dont il avait eu ce fils. » (74). Dans le même essai, Dib note que le Coran dicté, entendu, récité est fait pour l'oreille et donc pour l'écoute avant que d'être transcrit pour l'œil. « Sinon, écrit-il, pourquoi le Coran incontestable n'est-il pas, de son nom, le Livre mais, avec valeur de récitation, la Lecture ? Vous n'en aurez pas, d'une manière qualifiée, acquis un seul verset aussi longtemps que vous vous bornerez à le déchiffrer. » (39-40). Et c'est sans doute encore au Coran qu'il est fait allusion dans cette songerie d'Ismaël : « L'autre livre. L'unique livre. Je me vois naître d'entre ses pages. Livre, garde-moi entre tes pages. Deviens la réponse. Sois l'assentiment. » (48).

Mais c'est aussi dans la *Genèse* que Dib va chercher des images et des récits mythiques, à commencer par le récit de la création. Le guetteur anonyme de *Désert sans détour* s'interroge et se souvient : « Mais la promesse est-elle là ? Est-ce elle, l'homme, jeune comme nous l'apercevons à travers le filet du grillage, un éphèbe nu autant que défendu, habillé par sa nudité ? Un monde de plantes, pensez donc, l'environne, un monde d'oiseaux, de bêtes ; illusion que tout cela, bien sûr. » (37-38). Et le passage se prolonge par l'évocation de la création

d'Ève, ici appelée Hawa²¹, et par celle d'Adam dans son rôle de premier nominateur des êtres et des choses. C'est encore à la *Genèse* que Dib emprunte les figures et le destin d'Hagar et d'Ismaël : « Sans un regard/ En arrière, elle s'éloigne/ Ismaël dans ses bras. ». Ainsi commence *L'Aube Ismaël*. Dans le poème suivant, *Hagar aux cris*, Dib intercale en italiques trois citations, trois versets du chapitre 21 de la *Genèse*, successivement les versets 14 (légèrement remanié), 17 et 18. Ailleurs, Dib cite le Coran. Dans *Le Désert sans détour*, le guetteur proclame : « Par les chevaux bondissants, les chevaux du matin, nous témoignons. » (70), ce qui, à l'exception des deux derniers mots, est une citation des versets 1 et 3 de la sourate C, intitulée *Les Coursiers rapides*. Dans *L'Infante maure*, le grand-père murmure ces mots incompréhensibles pour sa petite-fille : « — Ils posséderont des jardins où coulent des ruisseaux. » (155), formule qui revient dans de nombreuses sourates à commencer par la sourate de *La Vache* (II, 25). On trouve aussi, disséminés dans les textes, des impératifs divins : « *Parole, kun !* », c'est à dire *sois !* (D. 72) ; « *Entends !* » (A. I. 45) ; « *Témoigne.* » (I. M. 166).

Venant soit de la Bible soit du Coran, impossible ici de décider, il faudrait pouvoir étudier tout à loisir les nombreuses apparitions, dans les textes, de figures d'anges ou d'archanges. Il y en a de toutes sortes. Anges gardiens dont le grand-père révèle l'existence à Lyyli Belle : « Tu as un ange placé à ta droite, un à ta gauche. Jamais personne n'est seul. » (148). Ange beaucoup plus inquiétant, celui que le guetteur appelle pourtant de ses vœux : « *Ange, passe donc sur ce corps, consume-le, consume-moi.* » (108). Ou encore : « *Archange du désert avec tes noms connus et inconnus, qu'attends-tu pour paraître et parler ?* » (116). Dans *L'Aube Ismaël*, un poème s'intitule *Feu sur l'Ange de l'Intifada* (15). L'Ange, c'est ici l'enfant palestinien, Ismaël *redivivus*. Mais c'est dans le grand poème qui a pour titre *L'Aube Ismaël* que l'Ange occupe la plus grande place et tient un rôle essentiel puisqu'il est l'interlocuteur

21 Autre allusion dans le même roman : « *Mon cœur se rappelle Hawa, un nom qui est un chant.* » (93)

d'Ismaël. Cet Ange est très mystérieux. Ismaël ne le voit jamais. Il ne peut que l'entendre puisqu'il n'est qu'une voix, l'autre voix, celle qui s'adresse à Ismaël, qui le nomme par son nom et l'invite à nommer le désert et toute chose : « *Ismaël, Ismaël, tu es au centre de ce nom, à l'ombre de sa parole./ Je suis le silence de l'Ange et je te le dis. Prends une poignée de sable et répands-la. Le désert sera nommé. Tout sera nommé. Le nom sera nommé.* » (36). Peut-être faut-il entendre dans cette voix qui se dit *silence* la voix secrète du désert ou bien, autre hypothèse, la part la plus intérieure d'Ismaël, son âme et son inspiration ?

On peut se demander pourquoi cette émergence remarquable des figures d'anges dans les œuvres récentes de Dib. Sans doute le poète est-il sensible à la beauté des anges dans les arts plastiques (que l'on songe par exemple au sourire de l'Ange de Reims). Mais on peut aussi imaginer sans peine que le créateur qu'est Dib apprécie le caractère modelable et malléable de ces créatures célestes qui peuvent tout aussi bien représenter les forces du bien que les forces du mal. Plus souvent, il est vrai, les forces du bien, en particulier la pureté dont l'homme ne cesse de rêver, comme le souligne cette réflexion de l'auteur dans *Le retour d'Abraham*, à propos de l'homme : « Ange chu dans la matière et déchu, il n'est pas moins persuadé que ce serait le Diable s'il ne se voyait pas rétabli dans sa nature séraphique, sa pureté (*tahara*) originelle. » (A. 22). Enfin on peut penser que Dib est sensible au caractère œcuménique de ces créatures honorées par les trois religions monothéistes.

Si l'on essaie de rassembler toutes ces remarques sur le désert comme lieu d'écriture et de parole, plusieurs idées viennent à l'esprit. Tout d'abord il faut noter la fécondité de la métaphore du désert comme page blanche et comme espace de parole. Ensuite on est frappé par l'importance du substrat religieux dans cette poétique du désert. Enfin, il apparaît que cet empire des signes que constitue le désert est un topos paradoxal puisque d'un côté il est le lieu de l'effacement et de l'éphémère, de l'autre lieu d'inscription et de mémoire.

Nous touchons là à ce qui fait l'originalité de Dib, originalité qui apparaîtra mieux si l'on compare sa vision du désert à celle d'autres écrivains maghrébins, pour ne rien dire des écrivains français qui, de Fromentin à Le Clézio, ont pris le désert comme objet d'écriture.

Dib n'est assurément pas le seul ni même le premier parmi les écrivains maghrébins de langue française à avoir écrit sur le désert. Pour ne citer que les plus connus et par ordre chronologique : Malek Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, (Julliard, 1959) ; Albert Memmi, *Désert*, (Gallimard, 1977) ; Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'Absent*, (Le Seuil, 1981) ; Driss Chraïbi, *La Mère du printemps*, (Le Seuil, 1982) ; Mouloud Mammeri, *La Traversée*, (Plon, 1982) ; Tahar Djaout, *L'Invention du désert*, (Le Seuil, 1987) ; Rachid Boudjedra, *Timimoun* (Denoël, 1994). Bien entendu, chacun a sa propre représentation du désert mais ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils n'ont écrit qu'un seul livre sur le désert²², que cette œuvre unique est un roman et surtout que le désert dont ils parlent, c'est toujours très explicitement le Sahara²³. Dib quant à lui a consacré, totalement ou partiellement, quatre ouvrages au désert en moins de dix ans : deux romans, un recueil poétique et un essai. À cette diversité des genres, il faut ajouter la diversité des regards portés sur le désert, mais aussi la diversité des styles, parfois même à l'intérieur d'une même œuvre. Ainsi, dans *Le Désert sans détour*, les monologues lyriques du guetteur diffèrent profondément des dialogues absurdes des deux bouffons sur lesquels le narrateur porte un regard distancié et ironique. Enfin, et c'est peut-être le plus singulier, le désert, comme il a été dit, ne porte jamais de nom propre. Ainsi apparaît-il comme un lieu onirique où l'imagination du lecteur, quel qu'il soit, peut se projeter. Lieu mobile et immobile, continuellement remanié par le vent et pourtant toujours identique à lui-même. Inépuisable réservoir d'images et de réflexions qui portent aussi bien sur la condition de l'homme que sur la création littéraire. Ce dernier point mérite d'être souligné. Le désert n'est pas tant pour Dib un objet

22 Tahar Ben Jelloun a aussi écrit *L'enfant de sable* (Le Seuil, 1985), mais malgré son titre ce roman ne fait que très peu de place au désert.

23 *La Traversée du désert* de Tahar Djaout évoque aussi le désert d'Arabie.

qu'il conviendrait de saisir et de décrire qu'une métaphore de l'écriture, dans son jaillissement même et sa fugacité. Cela est vrai pour chaque créateur dont l'écriture neuve efface — au moins pour une part — les écritures de ses devanciers avant que la sienne propre ne soit effacée à son tour par d'autres. Il n'y a de création, il n'y a de poésie que dans un perpétuel mouvement. Tel est du moins le postulat de la modernité auquel Dib adhère. Qui (se) répète piétine et recule. Déjà dans *Formulaires*, Dib écrivait : « nous n'entendons pas nous amarrer dans les eaux basses notre navigation n'a de sens que loin de toute côte l'envie de remplir le champ de la tradition ne l'emportera pas sur nous » (79). Mais s'il est vrai qu'il y a un retour à la tradition qui est paresse, Dib est trop fin lettré pour ignorer que la tradition ou plutôt les traditions et notamment les grands textes fondateurs peuvent et doivent sans cesse être réinterprétés avec un regard neuf. Toute écriture est une réécriture. Et c'est aussi l'une des grandes leçons du désert.

**L'écriture de la quête du désert dans
Le Maître de Chasse
« Sous le signe du double et du paradoxe »**

Philippe GOUDEY
Université de Lyon II — Lumière

Le désert est doublement présent dans ce récit. Tout d'abord comme un espace géographique réel vers lequel se dirige un groupe dans le but de trouver de l'eau pour sauver un village menacé par la sécheresse et la famine. Cet itinéraire — quête géographique — part de la Ville (symbole du pouvoir politique, administratif et commercial) vers un Sud où l'existence est précaire, constamment menacée par une nature hostile. D'autre part, le désert est présent, comme l'expression d'une quête spirituelle de la part des « Mendiants de Dieu » ; leurs valeurs, leur recherche intérieure ne sont pas sans rappeler l'idéal des mystiques musulmans, les Soufis. Cette quête humaine et spirituelle conduira leur chef, Hakim Madjar à la mort et au-delà de la mort physique, comme si le corps n'était qu'un écran et un miroir. Cette présence du double se retrouve dans l'écriture du *Maître de Chasse* principalement dans la structure et la narration (voix, discours, style).

LA STRUCTURE

Ce récit est intitulé roman¹ et c'est un roman, car il possède les caractéristiques du genre. La réalité et la fiction sont étroitement mêlées, expressions constantes du regard et de la vision de l'auteur. C'est un témoignage précis de l'Algérie après l'indépendance, dominée par une classe politique autoritaire, personnalisée par le personnage de Kamal Waed. Mais les caractères sont inventés dans la mesure où ils sont le fruit de l'observation, de la mémoire, de l'imagination de l'auteur. Madjar, Lâbane sont des créatures dibiennes par leur lucidité et leur idéalisme. L'action est construite selon une progression romanesque double : d'une part, ce qui se prépare, se construit chez les Mendiants de Dieu, d'autre part, ce qui se trame, se conspire chez Waëd, représentant du pouvoir ; son hostilité à l'égard du groupe crée une tension angoissante dans les deux premières parties qui atteindra son terme avec la mort de Madjar. Parallèlement, il y a un autre crescendo dramatique avec les difficultés rencontrées par les Mendiants de Dieu sur le trajet de leur quête : les obstacles le long de l'itinéraire et surtout l'hostilité du village menacé par la famine et prisonnier de sa méfiance : « Tijani dit : — Et qui êtes-vous, vous qui voulez du bien aux gens tant que ça ? Ainsi qu'est-ce qui vous pousse ?² ». Dans le chapitre trois, les deux versants antagonistes de l'action semblent réunis de façon tragique par la mort de Madjar, victime officielle du pouvoir. Alors s'installe une autre inquiétude chez les Mendiants de Dieu qui débouche sur des questions liées au mystère de l'Invisible, avec la voix retrouvée de Madjar³. Un autre élément de la structure perturbe cette progression dramatique linéaire : la présence de monologues contenant des dialogues, intercalés entre les pensées du « je », le locuteur. En effet le texte est construit avec un enchaînement de monologues : vingt six dans la première

1 Mohammed Dib, *Le Maître de classe*, 1973, éditions du Seuil, collection Points, 1997, p. 5.

2 *Le Maître de classe*, p. 75.

3 *Le Maître de classe*, p. 215.

partie, seize dans la deuxième et quinze pour la dernière. Chacun débute par le nom du locuteur suivi de « je » et inclut des dialogues qui pourrait être transposés au théâtre et surtout au cinéma, ce qui incite à parler de mélange des genres à partir de celui du roman. Ces dialogues sont eux aussi construits en « porte à faux » car le locuteur « je » entrecoupe ses réflexions, des propos tenus par ces interlocuteurs, sans qu'il y ait vraiment dialogue. Un exemple révélateur de la distance entre ce que dit le locuteur et ce que dit son interlocuteur : les rencontres entre Aymard qui accompagne les Mendians de Dieu et l'implacable Waëd qui incarne le pouvoir politique local. Lors de leur second entretien, Waëd s'exprime avec véhémence sans laisser la parole à Aymard : « Aymard dit : son regard vole et me transperce comme une flèche étincelante⁴. » À la mise en garde sévère et implacable du chef politique, l'enseignant français répond par le silence : « je pense : toute parole serait vaine. Notre récent échec auprès des fellahs me paraît moins dur à digérer, en comparaison⁵. » On retrouve cette incommunicabilité au-delà des mots dans la dernière confrontation Waëd-Aymard, pendant son séjour en prison, après la mort de Madjar⁶. Waëd, d'une voix rauque, nie sa responsabilité dans la mort de Madjar : « ... Il s'est tué lui-même en allant à l'encontre de la vérité. Il s'est brisé parce qu'il n'y a pas de place ici pour deux vérités, et nulle part⁷. » Cette impossibilité de se comprendre est évidente dès les premières rencontres entre les Mendians de Dieu et Tijani, porteparole des Ouled Salem, les fellahs : ces derniers refusent la nourriture offerte par les Mendians de Dieu. Pour eux, la parole est incongrue, le langage est inutile. « Tijani dit : On peut toujours parler. Votre figure, vos mots, ni votre regard ne sont votre figure, vos mots, votre regard. Ils vous entraîneraient aux dernières extrémités s'ils devaient l'être. C'est l'autre, et il attend toujours son moment⁸ ». La structure des

4 *Idem*, p. 121.

5 *Idem*, p. 122.

6 *Idem*, p. 179.

7 *Idem*, p. 179.

8 *Idem*, p. 79.

dialogues n'est pas sans rappeler celles du « nouveau roman », de Robbe-Grillet à Duras, en passant par Claude Simon, et surtout aux films tirés de ces œuvres des années soixante, tout particulièrement *Hiroshima, mon amour*. La construction des mots est extrêmement concise et dépouillée avec de nombreux effets de juxtaposition, de phrases nominales et des expressions impersonnelles dont l'accumulation, la répétition jouent le rôle d'un écho dans le vide. Les mots sont « dits » face à l'Autre qui les reçoit sans les entendre où qui les entend sans les comprendre car son « je » est ailleurs ou « dit » tout autre chose. Les dialogues ressemblent de façon paradoxale à des monologues parallèles : plusieurs passages qui devraient éclairer les motivations profondes des locuteurs sont des monologues⁹. Leur fonction explicative illustre l'impossibilité de savoir et de dire. Le mot clef de ses dialogues qui n'aboutissent pas et de ces monologues qui se dérobent : « Rien ». C'est la peut-être, même et surtout, pour les Fellahs la seule certitude, du moins pour Tijani : « *Rien*. Voilà qui me met en joie. Une réponse se réduisant au mot rien, il y a de quoi être comblé. Je m'en tiens là, moi aussi, je n'ajoute pas autre chose¹⁰. » Mais le sens caché de « rien » appartient aux Mendiants de Dieu : « Mais les découverte des Mendiants de Dieu n'est-elle pas celle d'une parole se réduisant au mot rien, découverte que manifeste le premier titre prévu pour le roman, l'Age de sable¹¹. » En analysant les voies narratives, nous découvrirons que ce rien n'est pas, comme dans la littérature de l'Absurde et dans le « Nouveau Roman », le constat d'une impasse totale, mais la découverte du sens profond du silence.

9 Exemples de monologues, toujours dans la même édition : Sans Nom, p. 58 ; Labâne, p. 79, 193. Waéd, p. 195, 215... entre autres.

10 *Idem*, p. 79.

11 Charles Bonn *Mohammed Dib*, ouvrage collectif, éditions L'Harmattan 1996.

LES VOIX NARRATIVES

Le rythme de la narration est souligné par « Un tel a dit » au début de chaque discours. C'est le signe d'une voix intérieure qui exprime ses états d'âme sur les étapes de la « quête » comme Madjar, Lâbane, Marthe, Aymard, ou au contraire sur la lutte contre cette quête comme Waëd. Le « je » se situe toujours face à la voix collective dont il traduit les reflets et les crises. Là encore, on assiste à un double jeu de voix : celle du « je », le locuteur à la première personne qui « dit » mais qui traduit les voix du groupe auquel il appartient. Quand l'un des membres des « Mendiants de Dieu » s'exprime, le lecteur entend les questions, les angoisses qui jalonnent leur quête. Quand Waëd « dit », c'est la voix du pouvoir, celle de la loi qui cherche à détruire l'action et à bafouer l'idéal de Madjar et de ses compagnons. Et comme nous l'avons déjà souligné, Tijani exprime de façon sobre et presque elliptique, la méfiance et la résignation des habitants du bled. Les voix se croisent, s'opposent, se rencontrent et divergent selon une mosaïque de mots, selon un jeu narratif subtil, éclaté, complexe et parfois paradoxal, même lorsqu'elles appartiennent au même groupe. À travers ces voix on peut distinguer trois types de discours : celui du pouvoir politique, celui de la subversion (qui n'est qu'apparente) et celui du bled, sous le signe du refus total. Le discours politique est présent : « Dib n'est pas un pamphlétaire. Pour qui sait lire, la critique politique est dure. Mais jamais polémique. Surtout, là encore, c'est de langue qu'il s'agit. Sans abandonner la question essentielle des pouvoirs du langage et plus particulièrement de l'écriture, le romancier met en scène le langage du pouvoir ou de la Cité nouvelle¹². » Le discours politique de Waëd est condamné à l'échec parce que construit sur le mépris, mais aussi dérisoire : il éprouve une peur viscérale envers les Mendiants de Dieu. À leur propos, on peut parler de discours faussement subversif car ceux qu'ils considèrent comme des adversaires dangereux n'ont aucun pouvoir politique et économique, mais seulement une foi à faire jaillir l'eau du désert. C'est foi qui

¹² *Idem*, p. 158.

effraie le chef de parti. Elle lui est étrangère car elle s'incarne dans une langue qui lui est incompréhensible. Cette incompréhension au niveau du dialogue se retrouve pour des causes différentes chez les fellahs qui sont pourtant les victimes du pouvoir politique. De leur part, on note une absence de discours qui traduit une forme de refus radical : refus d'accepter, l'eau, l'amitié, l'espoir. Ces discours qui sont des signes d'incommunicabilité entre les trois groupes et les hommes qu'ils représentent, s'expriment dans une langue dont l'écriture est double : à la fois réaliste et métaphorique. Le pouvoir, avec ses lois dictatoriales et ses attentats sanglants s'exprime, à travers Waëd, dans un style concis, brutal par son cynisme. Tout particulièrement quand il commente la mort de Madjar : « C'est une anomalie. L'anomalie, pour sûr, est qu'il soit mort. Mais je sais, et tout le monde comme moi sait maintenant que Madjar est mort ; que la chose est faite, établie, prouvée ; c'est irréfutable. En conséquence il ne reste plus que cette anomalie-là : qu'est devenue sa dépouille¹³ ? » Par contre, les Mendiants de Dieu et Tijani ont en commun, pour aborder les problèmes du quotidien de s'exprimer de façon poétique et symbolique. Sans doute parce que l'auteur lui-même est poète et qu'il s'exprime à travers ces personnages, en marge du pouvoir. Tout le texte est parcouru d'images dépouillées et fortes qui pulvérisent les lieux communs. Les Mille et Une images qui éclairent les paroles des « Mendiants de Dieu, véhiculent la lumière au delà de l'échec et de la mort : « Un chant puéril et frêle monte. Inflexible comme l'amour et la haine, il s'élève sans s'exténuer, sans se casser, sans s'enfler non plus... Nous nous laissons guider par lui... Ce chant qui tient toute la vie dans sa main. Nous hésitons sur ce que nous devons faire. Je suis un mendiant de Dieu¹⁴. » Dans ce passage, on retrouve, comme dans tout le récit, des images liées aux éléments minéraux, à la terre à ses rythmes : « de grands disques d'un jaune doré auréolent le plateau, des monnaies de terre sur quoi les habitants avaient dû semer de l'orge ou du blé dur, peu, quelques boisseaux : et maintenant qu'ils

13 *Le Maître de chasse*, p. 195.

14 *Idem*, p.70.

ont fait leur moisson, il n'en subsiste que la rousseur sous le feu du ciel¹⁵. »

Le verbe « dit » jalonne le texte comme un écho obsédant. Outre l'effet stylistique qui rythme la narration, c'est aussi la volonté de souligner la lucidité sur l'impossibilité de dire. Ses effets sont particulièrement saisissants dans les deux derniers témoignages, celui de Marthe et celui de Madjar. « Marthe dit : ... Tant que ça dure, et ça peut durer plus ou moins longtemps, il n'y a rien à dire. Et quand ça cessera, eh bien il n'aura rien à dire non plus¹⁶. » Madjar dit : ... — C'est tout ce que tu as à me dire ? Je la voyais sourire, comme elle était, la tête appuyée sur ma poitrine. Je contemplais son profil éclairé par ce sourire destiné à mes pensées. Je lui ai retourné sa question : — Et toi, c'est tout ce que tu as à me dire ? Elle n'a fait que sourire (...) Chacun savait ce que l'autre voulait dire¹⁷. Ces répétitions entourent l'affirmation selon laquelle la vérité reste une énigme indéchiffrable. « Et il n'importe guère que ce soit une détonation ou autre qui soit à l'origine de cette vérité, de ce vide, que cela ait existé ou non¹⁸ ». dans le dernier discours de Madjar, épilogue du roman, il y a sept fois l'expression dire pour aboutir à cette affirmation : « le secret, il n'y en a pas¹⁹. » Il faut tout au long du récit distinguer « dit » et « dire ». « Dit » traduit l'identité de celui qui parle et « dire » est souvent accompagné de ne pas ou rien, pour souligner combien la parole est vaine et que la vérité est dans le silence car le vrai est indicible. Parce que Madjar a compris la valeur du silence, au delà de ce qui est « dit », sa mort n'est pas un échec. Sa voix continue de vibrer au-delà de sa disparition physique et elle clôt le roman. Cette fragilité du dire ne renvoie pas à un constat sur l'absurdité du langage, mais à la certitude que la vérité est au-delà du dire, dans le non-

15 *Idem*, p. 70.

16 *Le Maître de Chasse*, *idem*. p. 214.

17 *Idem*, p. 215.

18 *Idem*, p. 214.

19 *Idem*, p. 217.

dit et dans le silence. D'où cette double valeur du « dire » : signe des limites du discours si puissant soit-il (Waêd) et de la force spirituelle du silence, comme si cette écriture, à la fois charnelle et spirituelle, était la signature du silence.

La steppe, le désert, la neige : fonctions de l'absence

Charles BONN
Université Lyon 2 — Lumière

La steppe, puis le désert, sont omniprésents dans l'œuvre de Dib, et la neige est peu à peu venue s'ajouter à eux dans une fonction comparable : tous trois sont absence de la ville, mais aussi, parfois, du sens. Espaces en tout cas où la gesticulation du pouvoir comme celle de la parole souvent s'annule, perd son objet. Tous trois sont, parfois, bien réels, et en même temps revêtus d'une fonction symbolique, dans le cadre entre autres d'une réflexion sur les pouvoirs de la parole qui constitue pour moi la ligne directrice de toute cette œuvre, souvent déformée par une lecture réductrice, aliénée par la référence à la guerre d'Algérie tout comme par le paternalisme plus ou moins conscient qui gouverne encore la lecture française de la plupart des écrivains issus des anciennes colonies.

Ces trois espaces de l'envers ou de l'absence vont donc devenir ici le prétexte à une réflexion sur le sens. Réflexion qui se développe souvent à partir de leur perception comme envers ou absence de la ville, et plus globalement de la civilisation, productrice de discours dont ils serviront à marquer les limites. Ou encore comme absence d'une « autre voix » en nous dont cette absence va cependant déve-

lopper l'écho ; celle du temps et de la mémoire, entre autres, puis celle de Lyyl dans *Neiges de marbre*, et enfin celle de « papa » dans *L'Infante maure*. Absence qui pourra se lire aussi comme une absence de l'être au monde, un doute sur l'être même, sur la personne, entre autres à travers ce vacillement qu'introduit la réflexion dibienne sur le nom.

Située, ainsi, à la limite du dicible et de l'indicible, sur cette « rive sauvage » où toute signification, même celle à laquelle on arrive au bout d'une longue quête initiatique, se dissout soudain en un rire fou, énorme et terrifiant, l'œuvre romanesque de Dib¹ va nous montrer dès ses débuts, mais avec une radicalisation d'un texte à l'autre, une mise en spectacle plutôt qu'un dire explicite du désertique comme figure majeure des limites, de l'impuissance de la parole, et de l'impossibilité de trouver un sens. Quête mystique, ont dit certains². Je pense quant à moi que la pensée du désert de la parole chez Mohammed Dib, si elle s'inspire beaucoup de la mystique, va plus loin, car au bout de la quête mystique il y a encore un Sens, même s'il faut se dépouiller de tout pour y arriver, alors que la pensée du désert de la parole me semble ici plus radicale.

Pourtant si le désert est celui de la parole, la neige introduira à partir de l'expérience nordique si déterminante pour l'évolution de l'œuvre tardive une perception différente de l'absence. L'absence, tout en restant grandement celle du sens, va y devenir celle, d'abord, de l'enfant pour le père, puis celle du père pour l'enfant. Le sujet remplace le dire : l'écriture fortement référentielle de ces textes va soudain conjurer l'absence en la disant, et si la parole du père n'a pas le

1 Pour sa poésie, je renvoie aux pp. 245-256 de mon livre : *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, 273 p. Ce livre peut être consulté sur le site www.limag.com, à l'adresse : <http://www.limag.com/Textes/Iti21/Itinerares21-22Dib.htm>

2 On pense entre autres aux articles de Najeh Jegham, Afifa Bererhi et Fewzia Sari dans le numéro spécial de la revue *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, Université Paris 13 et L'Harmattan, n° 21-22, 1^{er} et 2^e semestres 1995, sur Mohammed Dib, que j'avais coordonné. Ce numéro peut être consulté sur le site Limag, à l'adresse : <http://www.limag.com/Textes/Iti21/Itinerares21-22Dib.htm>

pouvoir de gommer la perte, celle de l'infante maure trouve peut-être dans sa neige native ce pouvoir royal ?

« LA CIVILISATION N'A JAMAIS EXISTÉ »

Dès ses premiers romans, Mohammed Dib développe une sorte d'opposition entre la ville et son envers, plus ou moins désertique : c'est le cas dans la succession entre son premier roman, *La Grande Maison*³, et le second de la même trilogie « Algérie », centré lui aussi sur le personnage d'Omar, *L'Incendie*. Si *La Grande Maison* est exclusivement citadin, *L'Incendie* en est spatialement l'envers, puisque l'action a lieu à la campagne. Mais cette campagne est essentiellement un lieu du manque. Le second roman de Dib contient ainsi en germe ce qu'on va développer ici dans des textes plus tardifs de l'auteur : envers de la ville, l'espace concret de ce roman se caractérise d'abord par les manques qu'il dessine : il s'agit dès la première page du roman d'un « pays désertique semé de monts lugubres », d'où l'on contemple les terres cultivables spoliées par les colons. Un espace donc, dont la dimension désertique se définit d'abord comme le manque de ces terres fertiles : « Ces hommes vivent à la lisière des bas-fonds cultivables, fixés sur la montagne, déjà relégués du monde. Pourtant trois kilomètres seulement les séparent de Tlemcen ». Un espace qui récuse déjà tout ce qu'on appelle la civilisation : « La civilisation n'a jamais existé ; ce qu'on prend pour la civilisation n'est qu'un leurre. Sur ces sommets, le destin du monde se réduit à la misère⁴. »

Mais les manques dans ce contexte désolé vont très vite apparaître aussi comme ceux de la parole. J'ai montré ailleurs⁵ qu'il convient de lire *L'Incendie* essentiellement comme une interrogation sur l'efficacité de la parole politique dans un espace qui n'est pas celui de la ville, dans lequel on s'attend le plus à la trouver. Ce roman est dès lors en

3 Paris, Le Seuil, 1952, 190 p.

4 Mohammed Dib, *L'Incendie*, Paris, Le Seuil, Rééd. 1974, pp. 7-8.

5 Charles Bonn, *op. cit.*

grande partie une mise en spectacle de l'accession au politique par une parole paysanne, représentée comme non évidente dans une énonciation volontairement artificielle, qui crée ce que j'ai appelé une sorte de « tension didactique », à travers la « distanciation » de laquelle l'absence d'une parole paysanne politique est rendue sensible, palpable par le lecteur. L'artifice exhibé de la reproduction de la parole paysanne montre, d'une part l'impossibilité de la représenter dans l'espace citadin étranger qu'est le discours du roman, et d'autre part que cette incongruité de la parole paysanne dans l'espace discursif du roman pointe la nature fondamentalement différente du rapport de ces deux discours au politique. Même s'il ne saurait être confondu avec le discours idéologique, le roman peut développer facilement une familiarité, un cousinage avec ce discours. La parole paysanne au contraire, comme les collines désertiques de Bni Boublen, participe d'un tout autre monde. Un monde, précisément, « où la civilisation n'a jamais existé » ? Sa représentation quasi-théâtralisée à travers un discours exhibant son caractère artificiel va ainsi développer une autre sorte de désert : au manque des terres fertiles correspond en quelque sorte le manque de familiarité de la parole des fellahs pour la lecture citadine, décalée, qu'est celle du roman. Pour le lecteur de *L'Incendie*, la parole paysanne est aussi non-familière, « inquiétante étrangeté », que ne l'est l'espace désolé et désertique d'où les enfants des fellahs surgissent soudain à l'improviste, en bandes impétueuses (...), hâves et déguenillés ».

Or le militant communiste Hamid Saraj, seul avec Omar à venir de la ville, de la « civilisation », laisse éclore cette parole vers le politique en se taisant. L'absence d'une parole citadine de l'idéologie est ici politiquement plus efficace que ne le serait l'énoncé du discours idéologique. Mais elle est aussi illustration des vertus du silence. Et en même temps interrogation sur les pouvoirs du dire idéologique dont l'écrivain partage le discours comme citoyen à cette époque. Dynamitage de la métaphore idéologique lourde du titre « *L'Incendie* », la masturbation de Zhor à la dernière page, qui suit immédiatement le face-à-face révolté et sanglant de sa sœur Mama avec son mari,

surgissement encore inaccompli d'une parole féminine, montre elle aussi les deux autres grands absents du dire idéologique : la parole des femmes et celle du corps. Le corps silencieux et néanmoins explicité de Mama comme celui de la jouissance de Zhor désignent deux paroles absentes, qui sont aussi les indicibles et la limite du dire idéologique, pour ne pas dire son échec. En tout cas l'une et l'autre le renvoient à une part de vanité, d'inutilité parasitaire qu'on retrouvera dans cette formule terrible de Tijani dans *Le Maître de Chasse*, autour de laquelle la présente réflexion se construit : « Ne rien faire, est-ce trop nous demander ? ».

Par ces trois indicibles, l'espace désertique des steppes où se situe l'action désigne donc l'impuissance du langage le mieux intentionné à rendre compte du réel. Le corps ensanglanté de Mama comme le corps de désir de Zhor désignent l'un et l'autre une parole non-écloso, et dont la profération peut-être serait outrage, ou en tout cas inutilité. Le désert est ici celui du sens, et désigne de ce fait la tyrannie d'un langage qui voudrait rendre compte de la totalité du réel : et si l'essentiel, justement, n'appartenait qu'au silence ? Envers de la ville et de ses discours envahissants, le désert est bien aussi un envers de la parole socialement admise.

L'AGE DU SABLE

On retrouve dans *La Danse du roi*⁶ en 1968 une symétrie comparable entre le récit de Rodwan le citadin et celui d'Arfia narrant elle aussi un indicible dans des steppes tout aussi désolées que celles de *L'Incendie*, et là encore le roman est construit sur l'impossibilité de dire le dernier visage, sur l'impuissance du langage et son inutilité devant des expériences extrêmes. Mais c'est dans *Le Maître de classe*⁷ qui

6 Paris, Le Seuil.

7 Paris, Le Seuil, 1973, 207 p.

devait d'ailleurs s'appeler initialement « L'Age du sable⁸ » qu'on trouvera l'illustration la plus élaborée de cette idée de désert du sens.

Ce texte présente également l'espace désertique comme un envers de la ville, d'abord au niveau de sa construction interne (l'action de la première et de la troisième parties est citadine, mais ne prend son sens que par rapport à celle de la seconde, qui au contraire a lieu dans les steppes où habitent les Ouled Salem, et qui apparaissent explicitement comme un envers de la ville, seul capable de fournir une réponse à la quête des personnages). Mais de plus, tout comme *L'Incendie* était un envers rural du roman citadin *La Grande Maison*, *Le Maître de chasse* est la suite de *Dieu en Barbarie*⁹, dont toute l'action était enfermée en ville, dans un désir jamais satisfait d'en rompre la clôture, alors que l'action du *Maître de chasse* peut se résumer à la tentative, pour un groupe de personnages se nommant eux-mêmes Les Mendians de Dieu, de chercher un sens, une réponse hors de la ville, dans ces steppes plus désertiques encore que les collines de *L'Incendie*, où vivent dans le dénuement total les Ouled Salem. Dans *Dieu en Barbarie* la ville peut être symbolisée à la fin du roman par ces remparts sous lesquels Kamal Waëd reçoit nuitamment la réponse sur son identité qu'il avait cherchée sans relâche jusque là alors même qu'il la connaissait sans la connaître : réponse qui s'affichera donc d'emblée comme dérisoire. À l'opposé de Kamal qui se cramponne à ses fragiles certitudes, les « Mendians de Dieu » sont essentiellement habités dans *Le Maître de chasse* par la question fondamentale du Sens, mais à laquelle de façon peut-être aussi dérisoire aucune réponse ne sera donnée :

Rien. Voilà qui me met en joie. Une réponse se réduisant au mot rien, il y a de quoi être comblé. Je m'en tiens là, moi aussi, je n'ajoute pas autre chose. La parole est maintenant à la pupille du jour dilatée sur ces montagnes. Elle est au vent et à la lumière qui balaient leur solitude, elle est à l'après-midi qui ne passe plus. (p. 73)

8 Confiance de l'auteur dans une conversation privée alors qu'il était en train d'écrire le roman en 1972.

9 Paris, Le Seuil, 1970, 218 p.

Pire encore : cette absence de réponse à une question qui ne vaut peut-être que parce qu'elle ne pourra jamais être satisfaite, sera soulignée par l'ironie de la fin : la mort de Hakim Madjar fournira aux Ouled Salem qui n'ont pas répondu à la question des Mendiants de Dieu, le Saint (la réponse incompréhensible dans une logique citadine ?) qu'ils attendaient depuis si longtemps. D'ailleurs le commentaire qu'on vient de citer est dit par Tijani, le représentant des Ouled Salem, qui ne fait que reprendre un mot lâché par le quêteur lui-même : Hakim Madjar. Le désert de la parole est d'abord le produit d'un retournement ironique du sens et d'une interversion des locuteurs.

L'espace dénudé des steppes, dans ce roman, semble être la négation de la vie, « le premier sable ». Envers de l'espace citadin et de la vie telle que la conçoit « la civilisation », les steppes sont comme le désert une sorte d'espace infernal. D'ailleurs le voyage qui y mène se fait dans cette « camionnette à Zerrouk » qui, alors même qu'elle « fait à elle seule le bruit de dix mille casseroles », n'en est pas moins comparée implicitement à la barque de Charon, dans l'emphase de la suite de sa description : « Le char attendu et propre à accueillir, transporter, ramener le soleil royal et inaccessible, elle est ça aussi, elle est à coup sûr l'équipage indispensable à son apothéose. (...) Le ciel claque ainsi qu'un étendard. » (p. 47). On entre bien dans ce court chapitre 11 dans cet envers de la vie que sont les enfers de toutes les mythologies. Envers cependant dont la vie est issue, et où se cache son mystère : Kamal Waëd se réduit à n'être plus qu'un instrument de mort, une marionnette, dès lors qu'il veut ignorer cet envers inquiétant que les Mendiants de Dieu lui font intolérablement entrapercevoir, et qui est pourtant pour lui aussi son seul lieu de réalité. La quête des Mendiants de Dieu apparaît alors comme une quête orphique, un trajet questionnant qu'on trouvait déjà dans d'autres romans de Mohammed Dib, comme *Qui se souvient de la mer*¹⁰ et surtout le très nervalien *Cours sur la rive sauvage*¹¹. Mais si le héros de ce dernier roman

10 Paris, Le Seuil, 1962, 191 p.

11 Paris, Le Seuil, 1964, 159 p.

traversait des espaces initiatiques qui pouvaient parfois apparaître comme l'envers les uns des autres, il s'agissait toujours de villes, et si la « rive sauvage » à laquelle il aboutissait finalement était enfin la sortie de cette succession d'espaces citadins dont il suffisait de comprendre les sens cachés, elle était aussi le lieu même de la mort du langage, dans ce rire fou de Hellé qui récuse non seulement les paroles ultimes d'Iven Zohar, mais le temps lui-même ainsi que sa propre existence de locutrice-envers de Radia :

Il n'y a pas de réponse. Mais il y a une autre vie. Au-dedans de moi, elle s'étire, tendre pellicule, recouvrant un printemps en train de reverdir. Je vais déboucher sur le paysage qui veille derrière tous les autres ; il chemine à travers toi, Hellé. Je te dédie cette dernière pensée. Combien de temps m'aura-t-il fallu pour aller de Radia à toi !

— Qui, sur la rive sauvage, qui parle de cours du temps !

Le rire fou de Hellé s'est répercuté d'un bord à l'autre du monde. (pp. 158-159)

Au-delà de ce rire fou toute parole est dérisoire : le roman se termine donc, comme se terminera six ans plus tard *Dieu en Barbarie* sur le rire non moins fou de Kamal pour qui le sens tant recherché s'avère aussi dérisoire dans son évidence.

Pourtant dans *Le Maître de chasse*, si les Mendians de Dieu n'obtiennent que « cette réponse se réduisant au mot *Rien* » et l'ironique retournement de la réponse donnée dans sa propre mort par le quêteur aux quêtés, c'est-à-dire par Hakim Madjar aux Ouled Salem, la fin ébauche une autre réponse à la quête orphique. Après tout, autant que le Sens de son chant, c'est aussi Eurydice qu'Orphée allait chercher aux Enfers ! Dans le roman de Dib, n'y a-t-il pas à la fin cette réponse que suscite Marthe, l'épouse de Hakim, qui a appris à écouter le silence (p. 58), à reconnaître les veilleurs invisibles, à aborder une terre inconnue où à sa parole, à son écoute elle-même se substituera dans la toute dernière séquence la parole de Hakim, enfin devenu locuteur, et qui annonce l'amour et la fête par-delà la mort ? L'envers enfin atteint, la parole première, serait-ce l'amour ? Mais un amour,

alors, qu'on pourrait qualifier de désertique puisqu'il ne se fête que dans l'absence de Hakim, condition de la présence de sa parole ? Et si le lieu ultime est cette parole même, qui n'est que parce que son locuteur en est absent, qui n'existe que parce que l'amour-désir de Marthe transforme la mort de Hakim en cette parole-fête, Dib va ici plus loin que le mythe grec puisqu'il retourne le couple mythique : c'est Eurydice qui cherche Orphée, mais elle ne le trouve que dans son absence. La parole de l'amour est aussi celle de la mort de son locuteur et de son absence. Elle n'est que dans le désir que suscite cette absence désertique : le désert de la parole seul permet la fête.

LE DIRE DE LA STUPEUR

On peut ainsi faire une observation valable pour d'autres romans de Dib, même si d'un roman à l'autre on prétend ici dessiner aussi une évolution dans la représentation de ce désert de la parole. Si le désert de la parole seul permet la fête, et particulièrement la fête amoureuse, cet aboutissement est aussi une sorte de dire de la stupeur. À la fin de *Qui se souvient de la mer* aussi, la quête du narrateur semble avoir enfin abouti, quête de Nafissa de l'une à l'autre des différentes villes de cette allégorie fantastique de la guerre d'Algérie qu'est en partie ce roman publié l'année même de l'Indépendance. Or non seulement il n'est pas dit que Nafissa ait été rejointe, mais il semble bien que la quête elle-même, dans cette sérénité-souvenance finale qui donne aussi son titre au livre, ait perdu son objet. Le désert de la parole est ainsi une sorte d'au-delà du cataclysme : cette souvenance contient-elle encore le désir, ou simplement la stupeur ? Voici les dernières lignes, encore, de ce roman :

Mon programme s'allège ! de toute sa dernière partie. Je reproduis sans y changer un mot le récit laconique que viennent de me faire certaines personnes chargées naguère de la liaison avec mon ancienne ville :

Explosant l'une après l'autre, les nouvelles constructions sautèrent jusqu'à la dernière, et aussitôt après les murs se disloquèrent, tombèrent : la ville était morte, les habitants restant dressés au milieu des ruines tels des arbres desséchés, dans l'attitude où le cataclysme les avait surpris, jusqu'à l'arrivée de la mer dont le tumulte s'entendait depuis longtemps, qui les couvrit rapidement du bercement inépuisable de ses vagues.

Quelquefois me parvient encore un brisement, un chant sourd, et je songe, je me souviens de la mer ¹².

La même ambiguïté se retrouve à la fin des *Terrasses d'Orsol*, où Ed ne reconnaît plus Aëlle. L'amour débouche sur une absence comparable, que j'appellerai ici une mémoire désertique, un en-dehors du monde, un dialogue dont l'apparente absurdité développe une sérénité stupéfiée elle aussi :

Elle entre avec un sac à provisions à la main.

« Vous savez quoi, mademoiselle ? Dès que je serai sorti d'ici, j'irai m'installer à Jarbher, vivre à Jarbher le restant de mes jours. Et vous savez, j'ai retrouvé le titre du film que j'ai vu là-bas. Ça m'est revenu tout seul, For ever... Je retrouverai Aëlle aussi.

— Ed, tu es à Jarbher. Je suis Aëlle.

— Aëlle. Ah, Aëlle... Elle est là-bas, à Jarbher ¹³.

Cette stupeur, cette absence sont bien comparables à la sérénité de Marthe à la fin du *Maître de chasse*. Le désert sera en partie ici celui du sens. C'est peut-être une lecture possible de cette figure du Maître de chasse lui-même, souvent évoqué en ce que c'est lui seul qui détient les clés, le sens : et si le sens était précisément cette absence de celui qui est sensé le détenir, et qu'on ne voit jamais ? On pourrait faire une analyse comparable du choix délibéré du personnage éponyme, à la fin de *Habel*, de s'installer à l'asile psychiatrique où se trouve déjà Lily : là encore, comme dans *Qui se souvient de la mer*, rien ne dit que la

12 *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 1962, p. 186.

13 *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985, pp. 213-214.

femme aimée sera rejointe par ce passage vers un envers de la ville. Mais le choix délibéré est celui de l'abandon du sens, dans l'abandon de la raison :

« Vous passeriez tout ce temps ici ? Enfermé durant des années auprès d'une malade ? Ce serait monstrueux. Vous êtes si jeune... *[lui dit le directeur de l'asile, qui continue :]* Et puis il y a un danger plus grand encore dont vous ne vous doutez guère. »

Habel reprit en écho :

« Un danger plus grand.

— Oui ! Celui de perdre vous-même la raison ! Comme catastrophe alors, ce serait...

— Je n'ai que faire de ma raison. »¹⁴

Dès lors la fin du roman, dans tous les cas, devient exhibition du silence comme aboutissement. Silence désertique en ce que le sens est toujours absent, et que cette absence même est peut-être la sérénité ? La tentation est grande, et plusieurs y ont cédé, de donner une interprétation mystique à cette quête initiatique qui sous-tend toujours à des degrés divers les romans de Dib. Or il me semble au contraire qu'il convient davantage d'y lire une sorte de représentation désertique de l'absence de signification. De cette rive sauvage qui donnait déjà son titre au roman de 1964, au-delà de laquelle il n'y a plus rien, que ce rire fou de Hellé : le rire n'est-il pas par définition la récusation du sens, de toute tentative de donner un sens ultime, a fortiori idéologiquement cohérent comme le sens mystique ou le sens idéologique ? L'égarément « d'un bout à l'autre du monde » dans lequel ce rire se déploie est le contraire de la « Voie » des mystiques, même si pour y arriver, le dépouillement initiatique est le même. Mais précisément, le dépouillement initiatique le plus abouti n'est-il pas dans l'acceptation du fait qu'il n'y a pas de sens au bout de cette quête ? Dans l'acceptation donc, que non seulement cette quête exige du quêteur un abandon total de tout ce qui le raccroche à l'humain, mais qu'elle exige

¹⁴ Habel, Paris, Le Seuil, 1977, p. 187.

aussi l'abandon de l'illusion même d'un sens à trouver, illusion trop humaine encore d'un but ultime. C'est peut-être là selon moi la dimension essentielle de cette stupeur, comme de l'obsession désertique de toute l'œuvre cherchant à l'exprimer.

LE DÉSERT SANS DÉTOUR

Or c'est bien sur cette stupeur, et toute son ambiguïté, que commence le roman le plus désertique de toute l'œuvre de Dib, puisque le désert en est le cadre de bout en bout et qu'il lui donne également son titre ¹⁵ :

... Quelques coups de feu encore, des tirs de mortier : sporadiques, il y a eu ces coups de feu, ces tirs de mortier, de nuit ; au jour, plus rien, le désert a retrouvé son visage d'innocence. Les guerriers se sont mesurés, valeureux guerriers, frappant fort et sans merci. Ce qu'il reste d'eux. Comme ils étaient noués sur leurs armes, ils se sont enlisés dans les sables. Le vent a soufflé, il a levé les sables. Les sables leur montent à présent jusqu'aux reins, jusqu'au cou, jusqu'à des yeux toujours ouverts. S'y enfonçant, avec un rictus féroce, ces soldats luttent encore, dirait-on. Par endroits n'émergent plus, plantés de guingois, que des fûts de mitrailleuses, de canons, vestiges d'une forêt de fer engloutie, elle sinon ses monstres, half-tracks, tanks, couchés sur le flanc, morts aussi. (p. 11).

L'ambiguïté ici est d'abord politique et éditoriale : publié peu après la guerre du Golfe, un livre commençant de cette manière, avec de plus une technique de description très cinématographique qui n'est pas sans nous faire penser à tout ce que la télévision nous montrait alors de la « guerre propre », ou encore des « frappes chirurgicales », ne manque pas de créer des associations pour ses lecteurs. Le livre a pourtant été écrit avant, nous dit l'auteur. De là à ce que certains critiques y voient comme on l'avait fait pour *L'Incendie*, publié peu avant

15 *Le Désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992, 136 p.

le début de la guerre d'Algérie, une prémonition... Plus sérieusement, il faut souligner d'abord qu'on retrouve ici une ambiguïté du référent politique comme du sens idéologique avec laquelle *L'Incendie* encore nous avait déjà familiarisés. Mais surtout, cet après-bataille désertique dans lequel a lieu tout le roman est celui d'un temps où tout est toujours déjà arrivé : le désert ici est d'abord celui d'un temps arrêté, s'annulant en quelque sorte lui-même comme il annule aussi l'histoire, la mémoire. Et en même temps il est celui d'une réalité problématique : Les deux personnages assez proches de ceux d'*En attendant Godot* qu'on voit arriver semblent sortis d'un songe, et leur marche dans le désert s'annule en quelque sorte elle-même. « Ils étaient arrivés et ne le savaient pas » (pp. 55-56), dit la voix en contrepoint et en italiques qui alterne comme souvent chez Dib avec leur représentation quasi-théâtrale, et celui qui se nomme Hagg-Bar pourra bientôt affirmer : « Rien ne s'est passé. Et on peut tenir pour assuré que rien ne se passera. » (p. 66).

Car l'irréalité de cette guerre enlisée dans le désert, qui n'est pas plus la guerre du Golfe qu'une autre, s'inscrit sur une absence d'histoire, de mémoire, de filiation : « Nous n'avions déjà pas d'histoire. Nous vivions nos jours, les jours que le destin impartit à chacun, et nous passions. Une fois passés, nous n'avions pour ainsi dire jamais existé. Nous ne savions pas de qui nous étions les fils. Et tout était bien ainsi. » (p. 13)¹⁶. La royauté burlesque de Hagg-Bar, « lion [au] chef emballé dans ce qui aurait été un casque, mais qui n'est qu'un keffieh » et « empoignant ce qui aurait pu être un sabre mais qui n'est qu'un parapluie » et sa mimique toujours dansée rejoignent alors celle

16 Cette absence de filiation, cette trahison des pères, est un thème qu'on trouve déjà chez Kateb dans *Nedjma* (1956), mais qui est présent dans toute l'œuvre de Dib, particulièrement à travers le personnage de Lâbane dans *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse*. Le désert peut y être lu également de ce fait, dans ce roman comme dans *Le Maître de chasse*, comme une représentation de cette absence, qu'on pourra cependant mettre en relation avec le désert comme filiation imaginaire dans la représentation de son grand-père par Lyil dans *L'Infante maure* (1994). Pour une réflexion philosophique sur la relation faussée avec la mémoire et l'histoire au Maghreb, on lira avec profit l'article d'Abdelwahab Meddeb : « L'interruption généalogique », *Esprit*, Paris, n° 208, janvier 1995, pp. 74-81.

de l'érudit Wassem dans *La Danse du Roi*¹⁷, dont la dérision néanmoins pouvait garder encore un reste de sens, puisque Wassem était en partie l'intellectuel à la royauté bafouée par le politique. L'écrivain a subordonné sa libre création à l'action révolutionnaire. Mais les révolutionnaires n'avaient que faire de lui.

Et cependant, comme Hagg-Bar dans ce désert sans mémoire, Wassem à l'ouverture du portail sur un tas d'immondices qui pouvait préfigurer ce désert, cessait d'être un bouffon voué à l'amusement du roi : il devenait roi lui-même, même s'il n'était accoutré que des oripeaux grotesques rejetés par l'homme d'action, et si sa couronne n'était qu'une boîte de conserves vide. C'est-à-dire que la signification politique tout en restant présente s'estompait déjà devant la représentation du tragique de l'écriture : la royauté de Wassem comme celle de l'écrivain est dans l'acceptation de sa propre mort. Dans le geste même dont elle se sacre, la création se glorifie par sa propre impossibilité : coquille vide lui aussi, Wassem mourait sur un tas d'immondices. Par la parade grotesque qui clôt *La Danse du roi*, l'écriture apparaissait ainsi comme désir d'un lieu vide dont la mémoire ne peut que davantage souligner la perte, peut-être parce que cette perte est nécessaire à la productivité désirante de l'écriture. Dans *Le Désert sans détour* il n'y a même plus ces restes d'un festin dont Wassem se coiffait : le désert est vide de mémoire comme de sens, et le titre du roman devient de ce fait impitoyable antiphrase si on pense à la marche vaine de Hagg-Bar et Siklist. Il rejoint ainsi en partie le titre initialement prévu pour *Le Maître de chasse : Le premier Sable*. La virginité de la genèse est en effet aussi présente, en contrepoint aux oripeaux d'une mémoire perdue que porte Hagg-Bar l'homme au smoking, dans cette évocation répétée du premier homme tirant la première femme de son propre corps nu avant de refaire corps avec elle, apparaissant dans les passages dits par la voix en italiques qui alterne avec le récit de l'errance de Hagg-Bar et Siklist. Elle n'en souligne que plus l'absence de sens de celle-ci, comme de la vie elle-même ? Il importe peu à Hagg-Bar et Siklist d'être parvenus à cet

17 Paris, Le Seuil, 1968, 204 p.

endroit ou à un autre, ne serait-ce que parce que la marche dans le désert s'annule elle-même, et apparaît ainsi comme un jeu à qui perd gagne, comme lors de la visite simulée du chancelier, rappelant elle aussi cette danse du roi qu'on vient d'évoquer, et dans laquelle « si on ne veut pas avancer à reculons, il faut savoir rester à sa place, et s'y accrocher et jouer, jouer à qui perd gagne. » (p. 62).

Pourtant cette marche sans repères ni mémoire, dans un temps aussi vain que son espace puisqu'on change constamment de jour de façon parfaitement aléatoire, se veut recherche de la source, du sens, comme le suggère la citation du *Deutéronome* en exergue du roman : « Nous partîmes donc d'Horeb et nous marchâmes, par tout ce grand et terrible désert... ». Mais dans le *Deutéronome* Moïse mène bien son peuple vers la Terre promise, même s'il meurt une fois arrivé et n'y pénètre donc pas lui-même. Hagg-Bar quant à lui, après avoir perdu Siklist, se contente de devenir une idole sans fidèles en plein désert. Pourtant son rôle est bien d'aller au sens, trouver la source, mener « à celui qui nous a laissé le message » (p. 102), et cette mission est soulignée par l'abandon même de Siklist lorsqu'il l'énonce. Le départ de Siklist qui part à la rencontre des autres, et finit par en trouver, puis par raconter l'histoire d'une façon burlesque et décalée qui rappelle la chute finale (« Mes gages ! Mes gages ! ») de Sganarelle dans le *Don Juan* de Molière, consacre en quelque sorte Hagg-Bar dans sa solitude de veilleur dérisoire, de déchiffreur au moyen de son parapluie qui sert aussi à écrire sur le sable des lignes immédiatement effacées. Car, dit-il encore, « si je n'étais pas ce gardien du temps à l'écoute, quelle histoire aurait intérêt à se raconter ? ».

Mais ce déchiffreur contrairement à Moïse n'a rien à déchiffrer, et le temps lui-même sur lequel il dit veiller n'est-il pas pareillement illusoire ? N'est-ce pas là encore une fois le rôle et la place de l'écrivain ? C'est pourquoi il se dédouble aussi : non seulement dans ce dialogue avec lui-même au chapitre 16, où il se demande entre autres « Êtes-vous Œdipe ou le Sphinx ? Êtes-vous le rêveur ou le personnage de votre rêve ? » (p. 120), mais aussi dans cette alternance entre le récit en caractères romains (chapitres pairs) de sa marche dans le désert avec

Siklist puis de son immobilité dédoublée sans celui-ci, et celui en italiques (chapitres impairs) de cette voix de la stupeur qui ouvre le roman sur la catastrophe initiale, et qui elle aussi dit alternativement « Je » et « Nous ». Voix dont le récit d'ombre face à l'éblouissement solaire est peut-être déjà celle de ce veilleur que Hagg-Bar est finalement devenu, ou bien simplement celle de l'écrivain avec qui elle peut comme celle de Hagg-Bar souvent se confondre : n'est-elle pas celle qui voit Hagg-Bar et Siklist sortir de son propre songe du désert (p. 55) ? Or cette alternance n'est pas sans rappeler aussi celle qu'introduisent dans *Habel*¹⁸ les dix soirs où le personnage éponyme revient à ce lieu central du roman où il a vu la mort en face et où, dans des chapitres en italiques également, il s'adresse à son frère resté au pays pour dégager en quelque sorte la signification, ou l'absence de signification, de ce qu'il vit. Soirs où il reçoit, comme Rodwan dans *La Danse du roi*, de l'Ange de la mort la mission de « donner à chaque chose précisément un nom » : dans cette représentation du travail d'écriture à laquelle le personnage plutôt fruste de Habel ne semblait pas être préparé il est en quelque sorte doublé par le personnage antithétique de La Dame de la Merci, Éric Merrain l'écrivain, lui aussi double.

Pourtant si Hagg-Bar devient idole sans adorateurs enlisée dans les sables, c'est Siklist qui est sacré roi à la fin par les Autres enfin rencontrés. Mais ce sacre est celui d'une parole-danse inaudible : « ... et les autres chantaient déjà. Il ne les a pas entendus. On n'entend rien. On n'entend ni un son ni une parole sortant de leur bouche. » (p. 136). La royauté de Hagg-Bar est encore plus parodique que celle de Wassem dans *La Danse du Roi*. Car c'est la personne même ici qui se dissout, dans un dédoublement infini : d'abord antithèse de Hagg-Bar, Siklist n'est-il pas devenu son double ? « Je n'ai que faire de ma raison », avions-nous déjà vu dire Habel : or cette raison n'est-elle pas d'abord la conscience de soi du locuteur ? Dans *Cours sur la rive sauvage*, Radia-Hellé se démultipliait en une infinité de personnalités se confondant dans son rire sidéral. Mais Iven Zohar, tout perdu qu'il

18 Paris, Le Seuil, 1977, 188 p.

était entre ces partenaires démultipliées et ce rire qui rendait vaine toute signification, n'en restait pas moins encore lui-même, si déceptive que fût sa quête. Dans *Le Désert sans détour* un pas de plus est franchi (« sans détour », cette fois ?) : On ne pourra savoir si on est Œdipe ou le Sphinx, le rêveur ou le personnage du rêve, qu'à la chute de Thèbes « et, — par conséquent trop tard. Il sera trop tard alors. Ce qui a commencé avant vous et sans vous, s'achèvera après vous et sans vous. » (p. 120). C'est peut-être là la signification ultime du désert et de l'absence qu'il sous-tend : cette absence n'est-elle pas d'abord notre absence au monde à tous, parce que le sens n'a peut-être jamais existé ?

DU SABLE À LA NEIGE

Si donc le désert, thématique centrale de toute l'œuvre de Dib, est ainsi essentiellement celui de la parole, se radicalisant d'un livre à l'autre comme leur succession chronologique le laisse bien apprécier, s'il est ce « désastre de l'écriture » dont parlait Blanchot, sa représentation nous permet d'aller encore plus loin : le désastre de l'écriture est ici plus globalement celui du Sens. La quête mystique à laquelle certaines interprétations ont voulu s'arrêter exhibe en fait sa propre vanité. Il n'y a pas de réponse, et la personne même du quêteur se dissout dans la vanité de sa quête. « Je n'ai que faire de ma raison », disait Habel : cette raison ainsi congédiée ne dessine-t-elle pas du même coup la limite, la « rive sauvage » dans laquelle le dire qui la congédie s'annule ?

Il faut cependant nuancer à présent cette radicalisation d'un désert du sens et de la parole que j'ai tenu à développer ici. Je suis tenté en particulier par une lecture de la thématique du désert dans l'œuvre tardive de l'écrivain, à partir d'abord de l'association implicite du désert affectif de la perte avec la superbe image contenue dans le titre de *Neiges de marbre*¹⁹, puis a-contrario, du désert comme objet de désir

19 Paris, Sindbad, 1990, 222 p.

irréalisable dans *L'Infante maure*²⁰, compensée à nouveau en sens inverse dans la séquence « Le sourire de l'icône, 4 », qui clôt le « roman », paru en 2001 : *Comme un Bruit d'abeilles*²¹. Je me contenterai pour finir de suggérer quelques pistes pour cette nouvelle lecture.

Comme on le sait, une grande partie de l'œuvre tardive de l'auteur est constituée par ce qu'on a appelé le « cycle nordique », comportant successivement *Les Terrasses d'Orsol*, *Le Sommeil d'Ève*²², *Neiges de marbre* et *L'Infante maure*²³. Et l'on ne sera pas étonnés que dans ce contexte géographique le sable du désert soit progressivement remplacé par la neige : celle, en particulier, qu'affectionne Lyyli Belle, mais auparavant déjà celle du manque et de la perte, dont la dimension implacable se trouve dans l'association de la neige au marbre par le titre du texte de 1990, qu'on ne peut pas tout à fait qualifier de « roman », en ce que son ancrage référentiel le rapproche davantage d'une sorte de journal intime, ou de chronique de la perte d'une enfant par son père.

Mais entre *Neiges de marbre* et *L'Infante maure*, il semble bien qu'un retournement se soit produit. Si la neige est explicitement comparée au sable du désert par Lyyli Belle, il semble que la parole de la fillette que développe le second roman devienne ici conjuration de cette perte.

À la fin de *Neiges de marbre* la blancheur de la neige était associée à celle des fantômes et de l'absence de lettres, dans une étendue vide :

... le temps a blanchi et j'ai blanchi, nous avons pris, le temps et moi, la plus blanche des blancheurs, celle des fantômes. (...) Le facteur apporte chaque jour des lettres, sauf celle qu'on espère. La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout

20 Paris, Albin Michel, 1994, 181 p.

21 Paris, Albin Michel, 2001, 279 p.

22 Paris, Sindbad, 1989, 225 p.

23 Il n'est pas interdit de penser par ailleurs, surtout quand on sait l'importance du thème de la folie dans *Le Sommeil d'Ève*, que *Habel* est peut-être déjà une annonce de ce cycle, qui apparaît alors comme ce que Habel trouve une fois prononcée la formule « Je n'ai que faire de ma raison », qu'on a déjà citée.

à fait l'air (...). Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue²⁴.

L'absence, la perte définitive de Lyyl²⁵ par son père se confondent ici, à travers l'évocation de la neige, avec la mort, non nommée, mais amenée par un retour inexorable du temps et de l'âge. Et c'est avec cette mort non nommée que se confond aussi le silence définitif de la dernière page refermée du roman. Pourtant on se souvient que l'itinéraire initiatique impulsé par le désert vers une perte du sens de la parole allait bien plus loin que ce qu'on pourrait appeler cette contingence de la mort évoquée ici. On est donc amenés à s'interroger avec *Neiges de marbre* sur ce qu'on pourrait appeler une re-humanisation de l'écriture dibienne. La contingence de la mort, même si elle se confond avec le froid de la neige et surtout sa blancheur, qui peut être lue encore comme l'absence de signes²⁶, comme le vide de la page blanche ultime où plus une parole ne vient s'écrire, n'en est pas moins pour le lecteur un domaine plus familier, plus proche, plus humain somme toute que cet au-delà du sens auquel le désert nous avait accoutumés. La mort, contrairement à l'envers ou à l'absence de toute signification qu'on avait vu le désert déployer sur une « rive sauvage » particulièrement inconfortable, est pour le lecteur « moyen » de l'ordre du familier, du référent connu. Et ce référent connu, rassurant de ce fait sous son désespoir, ne manquera pas d'être mis en relation avec la dimension référentielle, semi-autobiographique, de l'écriture non-fictionnelle de ce roman. Écriture qui frise parfois l'écriture blanche, à l'absence affichée de prétention « littéraire », et qui s'apparente de ce fait à une sorte de journal intime. La perte qui constitue le centre de ce texte, qui n'est donc pas tout à fait un roman, est d'abord

24 *Neiges de marbre*, p. 217.

25 L'enfant s'appelle Lyyl dans *Neiges de marbre*, et Lyyl Belle dans *L'Infante maure*.

26 On peut même se hasarder à risquer une double interprétation du mot « lettre » : les lettres sont celles qu'apporte le facteur, mais ne peut-on pas aussi lire ici la lettre attendue que ce facteur n'apporte jamais comme la parole absente, définitivement désertée ? Comme le signe précisément qui ne s'écrit pas sur la neige ?

une perte vécue, par un narrateur se nommant lui-même « celui qui dit 'je' », et qui n'a plus grand-chose à voir avec un personnage de fiction. La familiarité rassurante de la mort rejoint celle de l'absence désignée de l'enfant aimée : il s'agit bien de contingences de la condition humaine dont la dimension référentielle est ainsi en accord avec le discours s'apparentant au journal intime que développe ce texte.

La perte est encore bien présente dans *L'Infante maure*, mais il s'agit plutôt de l'absence, non plus de Lyyli perdue par « celui qui dit 'je' » dans *Neiges de marbre*, mais de « papa » dans la parole envahissante et souveraine de la fillette elle-même, laquelle en grandissant est devenue Lyyli Belle. L'absence qui semblait définitive de Lyyli à la fin de *Neiges de marbre* a suscité pour notre grande surprise et notre ravissement dans *L'Infante maure* la parole de Lyyli Belle, construite sur l'absence de « papa » (« Celui qui di[sait] 'je' » dans *Neiges de marbre*) qu'elle finit par conjurer à la fin. D'ailleurs si la fillette était désignée à la troisième personne dans *Neiges de marbre*, c'est essentiellement elle « qui dit 'je' » dans *L'Infante maure*. Et la parole qui lui est conférée ainsi par le désir de « Celui qui di[sait] 'je' » fait de ce texte à nouveau le roman que le précédent n'était plus, envahi qu'il était par le dire référentiel. La question de la réalité du dialogue de l'enfant et du père dans ce roman devient de ce fait secondaire, alors que la réalité de la perte était centrale pour l'écriture du précédent, du fait que « Celui qui di[sait] 'je' » racontait en fait sa propre histoire, dans laquelle la perte était subie d'abord par lui-même. On peut voir là également une explication du titre : « maure » peut-être, on y reviendra, Lyyli Belle est d'abord « L'Infante » : sa royauté lui est conférée en partie par la souveraineté littéraire de ce nouveau texte romanesque. Plus encore : cette royauté, contrairement à celle de Wassem-Rodwan dans *La Danse du roi*, n'est pas parodiée, à la fin du roman, mais y manifeste la plénitude de ses pouvoirs dans la phrase finale qui résorbe l'absence : Le roman se termine par « Le lien ne s'est jamais dénoué²⁷, » dit par l'enfant dont la parole a aboli l'absence de son père. La parole a retrouvé ses pouvoirs avec la royauté de cette enfant. Le rire de Hellé à

27 *L'Infante maure*, p. 181.

la fin de *Cours sur la rive sauvage*, celui de Kamel à la fin de *Dieu en Barbarie*, et l'hébétude de Ed à la fin des *Terrasses d'Orsol* seraient-ils conjurés par la royauté de cette enfant, là où la royauté des personnages adultes se brisait elle-même dans le burlesque et le dérisoire ? Et l'enfance ne serait-elle pas quelque part un lieu privilégié des pouvoirs de la parole ?²⁸ La non-littérarité exhibée parfois par la dimension référentielle de *Neiges de marbre* n'est-elle pas explicable en partie parce que ce récit est celui de la perte d'une enfant ?

Allons plus loin : quelques chapitres de *L'Infante maure*, en petit nombre, sont même dits par « papa²⁹ », ce qui instaure dans la forme romanesque au moins un dialogue retrouvé par-delà l'absence physique de ce même « papa ». Mieux encore : cette absence elle-même est mise en signification par la fillette, qui se réclame elle-même comme descendante d'Ismaël³⁰ et du nomadisme que dessine son désert, ce qui justifie le qualificatif « maure » dans le titre du roman.

Je dis : le pays de papa, si vous y êtes, c'est un désert. (...). Et on n'a pas besoin de savoir comment s'y retrouver : dans un désert, on est partout au milieu, dit papa. Moi, je suis plantée justement au milieu, ce milieu qui se trouve partout. On y voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plaît d'être. (...) C'est son pays : et moi donc, personne ne m'empêchera de dire qu'il est le mien, quand bien même j'ai un autre pays, un pays plus plein de neige que d'autre chose. Où on ne sent que l'odeur des sapins et du froid. Mais où, comme là-bas, on est partout au milieu. Notre sable, nous, c'est la

28 Il serait peut-être intéressant de s'interroger sur le personnage de l'enfant comme introducteur de la parole et de ses pouvoirs dans toute l'œuvre de Dib : comparer Lyyli Belle à Omar, mais peut-être s'interroger aussi sur les textes que Dib a écrits pour des enfants, sur les contes et comptines repris dans le texte même de *L'Infante maure*. Parole de l'enfance et enfances de la parole ont peut-être là un lien secret ?

29 Les chapitres 5 (pp. 33-36), 9 (pp. 55-60) et 12 (pp. 73-79) sur les 14 de la première partie (« L'héritière dans les arbres »), et aucun des douze chapitres de la seconde partie, où cependant la parole du père est rapportée parfois par la fillette.

30 « Je veux être, comme papa, l'enfant dont Ismaël a été le premier père. Une paternité avant toutes les autres, une paternité passée dans le même sang de papa jusqu'à moi » (p. 172).

neige. Ainsi, je connais la neige et le sable. Et quelque part, ils sont frère et sœur. (pp. 146-147).

Aussi sa parole souveraine la transporte-t-elle dans ce désert qu'elle n'a pas besoin de voir physiquement pour y trouver précisément son aïeul, gardien de ce désert assis à l'entrée de sa tente, et c'est peut-être là que la parole de l'Infante se révèle la plus efficace, puisqu'au désespoir froid des neiges de marbre, elle a substitué « cette neige de sable toute chaude. Même brûlante », où soudain « ça se produit ! » (p. 147).

Ce qui se produit, c'est peut-être d'abord l'échange de paroles entre le grand-père et Lyyli Belle, qui dessine un parallèle rigoureux entre la neige et le sable, mais aussi une réflexion sur l'exhibition des limites des pouvoirs de la parole qui sont propres à la fois à ces deux éléments. Pourtant, même si les *atlals*, signes dessinés sur le sable par un basilic qui n'est pas sans rappeler le scorpion du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, disparaissent, et avec eux le grand-père qui avait appelé l'enfant à les lire, ce qui nous ramène à une problématique qu'on avait développée avec *Le Désert sans détour*, et même si dans ce désert Lyyli Belle n'a pas trouvé son père, l'absence de réponse du désert ainsi suscitée par le dire de l'Infante n'en apparaît pas moins comme une sorte de reconnaissance positive du réel. Même dans l'absence de signification qu'il dessine, le désert ici apporte une réponse à l'enfant qui sait l'y chercher par sa parole :

On naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre (p. 171).

La question dès lors ne sera peut-être plus de trouver le sens, dans l'envers d'une parole ou de signes aussitôt effacés comme les *atlals* que trace le basilic avant de disparaître, alors que le grand-père veilleur le fera aussitôt après. La réponse n'existe probablement pas : « On n'a jamais de réponse, à rien. Il n'y a que des questions » (p. 176) : celle, par exemple, de cet oiseau qui chante sans relâche

« Papa. Papa » ? La parole alors retrouve avec Lyyli Belle cette royauté qu'elle avait perdue. Aussi sa sagesse se manifeste-t-elle en même temps qu'une innovation verbale, encore une fois enfantine : notre étrangeté dans un monde sans réponse, celui dans lequel Lâbane de *Dieu en Barbarie* cherchait en vain un père absent lui aussi, pour enfin se sentir à sa place, deviendra dans les mots de Lyyli Belle notre « étrangeté » : celui dont nous ne pouvons sortir que grâce à la reconnaissance par les mots souverains :

Je vais, je viens, parce que cet homme qui est mon papa, cet homme est un étranger. Il a besoin que j'aie le chercher dans son étrangeté. Et moi, ici, dans mon propre pays, qui suis-je sinon une autre étrangère ? À son tour il vient et m'arrache à mon étrangeté. Sans quoi, ça ferait un étranger de plus dans le monde. (p. 171).

*

Le langage seul par lequel s'effectue cette reconnaissance peut nous sortir de notre « étrangeté ». Mais en même temps c'est peut-être dans cet « étrangeté » que ce langage, précisément, peut trouver le sens que cachait la clôture de la ville ? C'est peut-être pourquoi c'est l'immigré rencontré à la fin des *Terrasses d'Orsol* qui possède sans le savoir la réponse toute simple à la quête infinie d'Ed dans tout le roman ? D'ailleurs, contrairement aux steppes de *L'Incendie* ou du *Maître de chasse*, la neige n'est pas pour Lyyli Belle un envers de la ville, qu'elle ne connaît d'ailleurs guère. La « rive sauvage » a peut-être été franchie en même temps que cet envers de la ville, qu'étaient encore les steppes de *L'Incendie* et du *Maître de chasse*, a été remplacé par le désert sans envers du *Désert sans détour*. Mais peut-être manquait-il encore à Hagg-Bar l'innocence première qui confère à Lyyli Belle sa profonde sagesse et son pouvoir de reconnaissance, sa royauté ? L'envers de la ville n'a de sens que pour qui a connu la ville, et la fuit après l'avoir condamnée, dans un discours qui est encore culturel, qui est d'en deçà du passage ultime qu'ouvre la sentence-Sésame de Habel : « Je n'ai que faire de ma raison ». La raison ici est

grandement celle du Sens, que les Mendians de Dieu du *Maître de classe* commettaient l'erreur de chercher dans un ailleurs qui n'est tel que dans le discours citadin dont ils sont somme toute prisonniers, et que seul l'amour de Marthe, peut-être, venait rompre à la fin, faisant surgir la parole de Hakim comme Lyly Belle dans *L'Infante maure* arrache son papa à son étrangeté. La royauté de Lyly Belle vient de ce qu'elle ne cherche pas un envers d'une ville qu'elle ne connaît pas. Mais qu'elle accepte l'absence de réponse préétablie pour rendre effectif grâce à sa parole que le lien, en fait, n'a jamais été rompu.



Promenade autour d'un poème

Djamal AMRANI

« Je marche, je marche
Les mots que je porte surla langue sont
Une étrange annonce... »

*Ombre gardienne*¹

J'ai l'habitude de toujours aller vers ce et ceux que j'aime. C'est pourquoi je fais miens ces mots. Je les emporte comme un galet. Il y a dans la poésie de Mohammed Dib tout un cérémonial grandiose, fascinant, une vibration intime, sereine que je perçois dans les lignes que je vais vous lire, brèves, posées par touches nettes, successives et tout à la fois d'un trait ferme, continu — lignes où l'auteur Dib efface son nom derrière l'objet, la scène et transparait pourtant comme dans ces tableaux où l'artiste recouvre son autoportrait d'un paysage, par économie, nous dit-on, sans préciser s'il s'agit d'économie du matériau ou du sens.

Moi qui parle, Algérie
peut-être ne suis-je
Que la plus banale de tes femmes
mais ma voix ne s'arrêtera pas

¹ *Ombre gardienne*, poèmes, Gallimard, Paris 1961, préface de Louis Aragon.

de hélier plaines et montagnes

.....

Étrange est mon pays

Où tant de

souffles se libèrent...

Surtout lorsque l'on sait que les trois premiers poèmes d'*Ombre gardienne* ont été conçus comme un poème unique².

Mohammed Dib se bat toujours pour la poésie, donc pour la liberté, donc pour la dernière aventure qui nous reste. Sa poésie est révolution.

Mohammed Dib et la ferveur qui étoile ses mots quand il révèle la Parole.

Mohammed Dib action et conquête.

Mohammed Dib est de la race de ces hommes, poètes et éveilleurs, chez qui j'ai toujours lu un feu qui brûle de remuer le monde.

2 Paru en octobre 1954 dans la revue *Europe* n° 106, seulement quelques jours avant de déclenchement de la lutte armée pour l'indépendance.

Poèmes pour Mohammed Dib

La nuit continue de mûrir
dans l'âcre odeur des semailles
démultipliant le mouvement
de mes superstitions
ô butineuse des essarts
mon séisme d'ecchymoses
la beauté inoculée
dans un matin fébrile
— beauté prise entre illusion
et sérénité — vertige et création
du verbe rejailli dans les prémisses
d'une impossible partition.
Mon arc-en-ciel pris en otage
dans les précieuses floraisons
du délire et mon paysage qui
bascule dans les forêts opaques
de la mort.

En paix profonde
Aube étincelante
Vigie au large de
tant d'océans
Des veilleurs inlassables
m'accueillent avec un bruit
de pages tournées
Je cherche qui je suis
avant de décider
d'être heureux.

Le silence écrit partout
Ce paysage est-il une réalité
ou un rêve qui me réveille ?

Où commence l'objet imaginé
l'horizon insaisi avec
ses points et ses virgules
Où commence l'escale
et l'interdiction d'accès ?
— J'interroge les empreintes
d'un pas sclérosé
les maux vivants de mots
là-bas, ailleurs,
le spectre qui fait danser
le soleil
Interrogations et
contradictions se contorsionnent
Mais mon espoir jaillit
des pores de la terre.

Les figures de l'intellectuel dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib : masques et postures discursives

Zineb ALI-BENALI
Université Paris 8

I. COMMENT COMMENCER ?

*Mère fraternelle
Les femmes dans leurs luttes attendent mon cri
(...)
Moi qui parle, Algérie
Peut-être ne suis-je
que la plus banale de tes femmes
Mais ma voix ne s'arrêtera pas
de héler plaines et montagnes¹*

Je choisis de commencer en relisant ces vers, donnés comme bribes d'un chant de femme, dans le premier roman de Mohammed Dib. C'est Menoune, malade et séparée de ses enfants, malade parce que séparée de ses enfants qui *délinait faiblement*². Sa complainte s'élève au moment où les policiers perquisitionnent dans la maison de Fatima, la

1 Dib, Mohamed (1952), p. 49-50.

2 *Ibid.*, p. 50.

sœur de Hamid Saraj. Sa voix jaillit plus puissant (e) que le tapage et le tohu-bohu menés par les gens de la police³. Les policiers s'en vont en emportant avec eux des livres et d'autres papiers. On saura par la suite que Hamid est un militant syndicaliste qui tente d'organiser les paysans.

Ainsi, dès le début, jonction entre deux formes d'expression : le chant collectif, anonyme et oral et le discours politique, qui peut être référé à un énonciateur particulier et qui peut avoir une trace écrite. Cela me permet de suivre parallèlement les deux formes d'expression.

Le poème –le chant– se donne comme une forme de la spontanéité, de la réaction première. On sait que ce fut la première expression d'une résistance à la colonisation. À ce propos Mouloud Mammeri écrit :

La voix du peuple maghrébin (...) s'est réfugiée dans la semi-clandestinité de la tradition orale. Celle-ci s'est exprimée surtout dans la poésie (...) La conquête française est suivie pas à pas, commentée : les victoires sont chantées, les défaites plaintes ; le moindre événement donne lieu à un récit, une plainte que les poètes ambulants (meddahs) transportent de tribu en tribu, de marché en marché⁴.

Le poète n'est qu'un prête-voix ; plus exactement un clair-chantant et un clair-parlant, selon la belle formule de Jean Amrouche. Son verbe ne lui est pas propre. Dès qu'il est adopté par le groupe, il n'est plus seulement le sien. On sait qu'il est de lui, mais il n'est plus à lui, plus seulement à lui. C'est ainsi que le poème de Si Abdelkader sur l'entrée de Français à Alger eut une vie souterraine mais très forte, pendant tout le XIX^e siècle⁵ et jusqu'au début du XX^e siècle, proba-

3 *Ibid.*, p. 51.

4 Mammeri, Mouloud (1991), p. 49-50.

5 Dumas propose une traduction de l'intégralité de ce poème en 1843 *Mœurs et coutumes de l'Algérie. Tell-Kabylie-Sahara*, Paris, Hachette, (1988). Desparmet, J. (1930) écrit que *pendant cent ans, sur des feuilles mieux cachées que le Coran (...), il n'a cessé d'être colporté de marché en marché, partout où grondait un mécontentement, entre le*

blement jusqu'au moment où il est relayé par le discours de revendication politique.

Pour les anthropologues (pressés, selon la formule de Mouloud Mammeri) cette forme d'expression est un trait caractéristique de tout un peuple. Daumas par exemple écrit :

Le peuple arabe ne vit que de traditions ; l'histoire est presque tout entière pour lui dans le récit et les chants populaires⁶.

Tout est du côté de la conservation et de la fidèle transmission. Mammeri introduit plus de souplesse et de complexité dans le rapport à la mémoire. Les notions d'*amousni* et d'*amousnaw* (sagesse et sage, ce qui doit être su et celui qui sait, ce qui doit être dit et celui qui dit) lui permettent de rendre compte de ce qui dans sa société se transmet et ce qui change :

(...) D'une génération à l'autre, les amousnaw forment (et ils en ont conscience) une chaîne qu'il est vital de continuer⁷.

Nos amousnaw (sages) avaient aussi pour fonction de résorber l'insolite et de le rendre perméable à nos catégories familières (...) ⁸.

Ainsi, ces transmetteurs sont aussi des apprivoiseurs d'étrangeté. Ils proposent, dans les catégories qui sont les leurs, celles du symbole

tambourin et la flûte en roseau, dans le langage du meddah (...) Notre poète aurait contribué pour sa part à la préparation de tous les mouvements insurrectionnels qui ont éclaté dans la province d'Alger depuis le soulèvement de Ben Zamoun en 1830 jusqu'à l'échauffourée de Margueritte en 1901.

6 Daumas, *op. cit.*, p. 114. Il n'est pas question de minimiser l'importance ni l'intérêt de son étude. Mais les catégorisations de sa discipline ne lui permettent pas de vraiment percevoir ce qui bougeait tout en ayant l'apparence de la continuité. Il est dans la classification alors que Mammeri est dans le mouvement.

7 Mammeri (1980), p. 47.

8 *Ibid.*, p. 13.

et de la parabole, du mythe et de la légende⁹, le moyen d'absorber certaines nouveautés, le moyen de s'adapter à des situations inédites.

L'amousnaw, ce clair-pensant et clair-disant, précède dans l'histoire l'intellectuel moderniste, souvent francophone. Il prépare en quelque sorte sa venue. Mammeri touche à cette sorte de « filiation » lorsqu'il écrit :

(...) La littérature populaire a pendant plus d'un siècle constitué un véritable refuge de la personnalité du peuple algérien et de ses aspirations (...) ¹⁰.

Sartre avait établi une filiation entre le philosophe et l'intellectuel occidental. Il avait distingué trois étapes dans la formation de l'intellectuel :

— Jusqu'au XIV^e siècle, il est le clerc, détenteur du savoir *et médiateur entre le seigneur et le paysan*¹¹.

— Au XVIII^e siècle, il est le philosophe, et fait partie des *amants de la sagesse*¹². Il ne saurait être question d'assimiler les sages maghrébins, les amousnaw, aux philosophes qui *usent de la méthode analytique et l'appliquent aux problèmes de l'histoire et de la société*¹³. Il est possible de comparer les généalogies car les philosophes sont les ancêtres des intellectuels, qui, issus de la bourgeoisie sont *les intellectuels « organiques » au sens de Gramsci. Ils sont nés de la bourgeoisie et en expriment « l'esprit objectif*¹⁴ ».

— Les intellectuels (on sait que le mot naît avec l'affaire Dreyfus) *sont chargés de s'occuper de ce qui ne les regarde pas*¹⁵.

9 Cf. ce que dit Mammeri de l'utilisation de la légende (1969).

10 Mammeri (1991), *ibid.*, p. 50.

11 Sartre, Jean-Paul (1972), p. 17.

12 *Ibid.*, p. 20.

13 *Ibid.*, p. 20-21.

14 *Ibid.*, p. 21.

15 *Ibid.*, p. 27.

II. COMANDAR ET HAMID SARAJ : L'AMOUSMAW ET LE MILITANT POLITIQUE

Dans la première trilogie de Dib, on rencontre les deux figures intellectuelles : celle du sage et celle du militant. Le sage, c'est d'abord Comandar de *L'Incendie*¹⁶, l'homme-tronc de Bni Boublen, installé pour toujours sous son térébinthe. Il est de la terre et Kara, le propriétaire, ne peut l'en chasser. *Il appartenait à cette terre à l'égal des arbres épars alentour (...)*¹⁷. C'est un clair-chantant et sa voix éveille d'autres voix, comme celle de Slimane Meskine, devant qui Ba Dedouche s'incline. Son souffle ne lui est pas vraiment propre, c'est celui de la terre. Il est également celui qui connaît l'histoire. Son savoir n'est pas semblable à celui que dispense l'école. Il possède la connaissance intime de la terre et ses légendes :

Au milieu de la terre comme sur une arche, il dénombrait les créatures qui la peuplaient¹⁸.

Il garde mémoire des événements dramatiques de cette petite société, mais aussi du pays entier :

(...) Mon cœur m'entretient de tout. Il a visité tout le pays, toutes les villes, tous les villages ! Eh ! il revient de loin ! Il m'annonce qu'il y a déjà du nouveau¹⁹.

Comandar arrive à des conclusions semblables à celles que laisse entrevoir la démarche et l'action des militants syndicalistes. Son discours n'a alors plus rien à voir avec le langage symbolique ni métaphorique. Il a un véritable enseignement politique et ses propos auraient pu être ceux que Hamid tient dans les réunions avec les

16 Dib (1954).

17 *Ibid.*, p. 12.

18 *Ibid.*, p. 13.

19 *Ibid.*, p. 64.

paysans. Il répond à Omar qui s'étonne au passage des fellahs emmenés par les gendarmes :

(...) Nous sommes tous coupables, tous autant que nous sommes. Alors ils punissent les uns avec les balles ; les autres avec la prison ; les uns avec les mots, les autres avec la faim. Ils tuent à chaque geste qu'ils font²⁰.

Le jeune Omar reçoit un double enseignement, celui du sage et celui des militants intellectuels : l'instituteur M. Hassan qui fait un contre-enseignement et dit à des élèves que leur patrie est différente de celle qu'on leur énonce à l'école. Oacha, ouvrier dans l'atelier où l'adolescent est apprenti prend le relais de l'école que Omar doit quitter. Hamid Saraj ne s'occupe pas directement du garçon. Il anime des réunions en ville et à la campagne. Il parle pour les adultes, mais les enfants ne sont pas exclus.

Les discours et les positions de chacun, du militant et du paysan, permettent de toucher à un problème important : celui de la place de l'intellectuel dans sa société. Hamid se rend à Bni Boublen pour organiser les paysans, en cette veille de guerre mondiale. La réunion commence par des interventions individuelles où chacun se pose et pose son discours. Comment s'organiser ? Comment envisager une action ? Hamid Saraj est interpellé sans complaisance. La réaction du syndicaliste est révélatrice :

Il comprenait qu'il fallait écouter parler ces hommes. Ce temps n'était nullement perdu. La conversation n'avait pas beaucoup de rapport avec la séance ? Et il y apprenait beaucoup. Il constatait comme à présent les fellahs parlaient à cœur ouvert : sans aucune gêne ni timidité, ils exprimaient leur vraie façon de voir les choses. C'était là l'essentiel²¹.

20 *Ibid.*, p. 142-143.

21 *Ibid.*, p. 89-90.

On ne peut s'empêcher de penser à la démarche prônée par Fanon : l'intellectuel citadin et petit-bourgeois²² doit se mettre à l'écoute du paysan. Ici, Hamid Saraj laisse les fellahs s'exprimer avant de passer à l'organisation. Cette palabre préliminaire relève d'une pratique bien ancrée dans la société : la djemaa, le débat public, où chacun donne son avis sur telle ou telle question concernant tout le monde, où chacun prend sa place. On peut ainsi parler de djemaa, à échelle réduite, ou de diwan, à propos des ouvriers de l'atelier où Omar a été embauché : Ocacha, *l'homme d'un rêve*²³ comme le définit Hamedouch qui l'interpelle :

Regarde dans la rue, tes frères. Qu'attendre de cette armée de fantômes affamés²⁴ ?

Hamedouch annonce cette autre figure de l'intellectuel, qui est différente du militant formateur et que nous retrouverons dans *La danse du Roi*. Mais retenons ce moment où l'intellectuel, le paysan et l'amousnaw peuvent communiquer et regarder vers un objectif commun : la lutte contre un système fondé sur l'injustice et l'exploitation.

III. LE FONCTIONNAIRE, LE MÉDECIN, LE MILITANT

Une fois atteint le but implicitement (en était en 1939, quand il commence à réunir les paysans) fixé par les militants comme Hamid Saraj, quels vont être les rôles et positions de l'intellectuel ? Que va-t-il se passer après l'indépendance ? Le docteur Berchig, Hakim Madjar, Kamal Waëd, Jean-Marie Aymard et ceux qui fréquentent leur cercle débattent souvent de ce qui se passe, de ce qui peut advenir. On

22 Ba Dedouche demande comment les citadins pourront se mettre d'accord avec les paysans et déclare : « Certes monsieur ici présent est un Grand Bourgeois », *Ibid.*, p. 82.

23 Dib, Mohammed (1957), p. 163.

24 *Ibid.*, p. 162.

connaît l'histoire de leur formation. Kamal Waëd a pu échapper à sa condition grâce à un bienfaiteur anonyme... Hakim Madjar n'a pu poursuivre ses études et a un itinéraire d'autodidacte. Il fait partie de ces mystérieux mendiants de Dieu qui seraient dans la continuité de l'action de Hamid Saraj, mais avec d'autres mots d'ordre, des mots d'ordre religieux...

Il est possible de reprendre ici la définition de l'intellectuel telle que la pose Edgar Morin :

(...) L'intellectuel se définit à partir d'une triple détermination : 1) une profession culturellement valorisée ; 2) un rôle politico-social ; 3) une conscience communiquant avec l'universel²⁵

La comparaison avec d'autres sociétés est constante. Chez nous, déclare Madjar

(...) La faim tue la pensée dans l'œuf. Toutes formes de pensée. Nos Pasteur, nos Proust, nos Debussy sont fauchés avant qu'ils ne deviennent des Pasteur, des Proust, des Debussy ; quand ils sont encore en herbe, en quelque sorte. Ensuite, les grosses têtes, qui pourraient penser nos conditions, s'il y en avait chez nous, et si elles devaient connaître une angoisse, ce serait pour l'instant uniquement l'angoisse qui pousse aux meilleures places et aux fortunes rapides (...) Un jour qui sait ? L'inquiétude intellectuelle, artistique, voire métaphysique, nous aiguillonnera peut-être²⁶.

Madjar dénonce la pénurie d'intellectuels producteurs de savoirs et d'œuvres artistiques. Ce faisant, il est dans cette position décrite par Sartre :

L'intellectuel devient alors l'homme qui prend conscience de l'opposition en lui et dans la société, entre la recherche de la vérité pratique

25 Morin, Edgar (1978), p. 129.

26 Dib, Mohammed (1970), p. 111-112.

(avec toutes les normes qu'elle implique) et l'idéologie dominante (avec son système de valeurs traditionnelles)²⁷.

Le militant se met au service d'une cause qui menace quelquefois de l'entraîner au-delà de ce qu'il avait prévu (quand Lâbane vient le presser de passer à l'action) et l'intellectuel qui pose des questions sur le devenir de sa société. Il est alors cet agitateur d'idées, qui s'occupe de ce qui ne le regarde pas.

Seul le Docteur Berchig semble à l'aise dans son rôle social. Les autres sont comme gênés aux entournures. Kamal ne peut trouver la paix (parce qu'il veut découvrir la part cachée de son histoire personnelle), mais aussi parce qu'il ne trouve pas vraiment sa place. Il tient un discours parodique du discours sérieux que tiennent ses amis. Ses propos prennent *alors une résonance un peu fantasque, il a une pesanteur pathétique* et ses amis l'applaudissent. Il peut alors *reprendre son air naturel*²⁸. Il fait figure de pitre, d'amuseur, qui ne prend rien au sérieux. Il prend tout à rebours et renverse les valeurs admises. Il est héritier des personnages de *La danse du roi*²⁹. Il est comme fasciné par la nuit et la marge qui lentement les avalent, mais n'ira pas sur le chemin qui sera le leur. Il n'a rien d'un Wasseem, à la fois saint et pitre.

Hakim Madjar, qu'il vient voir alors qu'il est en quête de vérité.

La vie établit le lien entre les deux figures d'intellectuels : le saint, le sage, l'amousnaw, et l'intellectuel moderne :

« Un saint, dites-vous. Soit. Et puis après ? » Et puis après rien (...) Rien si vous considérez justement que plus d'un n'avait été de son vivant qu'un amuseur, qu'un pitre (...) Rien qu'un pitre ! Ces éveilleurs sont comme ça, toujours à notre grand dam. Ce sont de vrais dérangeurs, et comme tels dangereux (...)»³⁰.

27 *Ibid.*, p. 40.

28 *Ibid.*, p. 116-117.

29 Dib, Mohammed (1968).

30 *Ibid.*, p. 192.

IV. SUR LES MARGES DE LA CITÉ : LE FOU

Amuseurs, agitateurs, tels sont les compagnons qui se réunissent la nuit autour de Arfia. Mais aussi marginaux, eux qui sont dans un chronotope particulier. La figure du personnage Wassem occupe pleinement le chronotope théâtral, celui de la vérité paradoxale, de *la vérité nue*³¹ telle que l'exige Hamedouch. Est-ce un personnage joué, figuré et donné à voir ? Est-ce une *personne* ? Les frontières sont brouillées et le Wassen qui meurt sur un tas de détritux, qui est-il ?

La figure de Wassen, et non vraiment le personnage est double ; elle pose deux types de questionnement, est porteuse de deux types de discours. Il a une dimension christique, il est surtout dans l'inscription de son corps dans l'espace et dans son accoutrement, dans le couronnement parodique et le martyre. Mais son ultime proclamation, *le roi !*³² se répercute comme un écho du cri de Halladj : *Je suis la vérité*. Fusion entre l'énoncé et l'énonciateur, la voix et le corps : ainsi Wassen est à la fois masque et réalité derrière le masque.

Dans une société qui ne peut entendre ces questionneurs, ces dérangeurs, l'intellectuel ne peut être, mais son silence est aussi encombrant que son corps : on ne peut se débarrasser ni de l'un ni de l'autre. Ils laissent une trace dans l'espace.

Ces célébrants de la nuit et de l'ombre, ces énonciateurs de l'indicible ont à voir avec ce que Bakhtine appelle les « baladins de la vie » :

Ils sont « étrangers » dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas (...) Ils peuvent utiliser n'importe quelle situation comme un masque (...). Le bouffon et le sot ne sont pas de ce monde, et donc, disposent de droits et de privilèges spéciaux³³.

Wassem, comme Arfia, comme tous les compagnons de la nuit, surgissent à un moment crucial, où beaucoup de « réglages » se font.

31 Dib (1957), p. 163.

32 Dib (1968), p. 151.

33 M. Bakhtine (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, rééd. « Tell Gallimard, 1997, p. 306.

Le bouillonnement de la Révolution (ce que certains appellent le désordre) ne peut continuer plus longtemps. Wassem figure la mort ; Arfia est exclue de tout, même de l'espace répressif de la prison. Ni l'amousnaw ni l'intellectuel « atypique » ne sont plus admis dans la cité. Les exclus deviennent alors des errants. Ils exercent *un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à l'errance, au vagabondage*. Ce qui permet une grande liberté :

Être seul, être pauvre de besoins, être ignoré, étranger et chez soi partout, et marcher solitaire et grand à la conquête du monde³⁴.

Ces figures questionnantes désignent le manque et le point de rupture.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'intellectuel dans la Cité ? On a déjà les figures, et des discours, de certains intellectuels dans *Dieu en Barbarie*, roman d'après 62. On a pu voir la jonction entre la première trilogie et ce roman. *La Danse du roi* se situe à un moment où les questions sont cruciales. La cité est interpellée à partir de ses marges, à partir de ce qui n'est plus elle. Wassem ouvre des portes qu'il faut garder fermées et qui donnent sur le vide. Il établit un passage sur les moments de profonds bouleversements, il indique les territoires interdits, exactement non-dits. Les *possibles* ouverts par Wassem et ses compagnons se referment. Clôture. Après, ces questions ne seront plus posées, du moins pas de la même façon.

L'écrivain continue son voyage des territoires signifiants. Je retiendrai un dernier texte, *L'Arbre à dire*³⁵. Mohammed Dib donne la genèse de son titre : il a été donné par une enfant. Une voix de l'innocence et de l'ailleurs. Remarquons que ce nom rappelle les désignations de Comandar : *Il appartenait à cette terre, à l'égal des arbres alentour*³⁶. Figure de l'amousnaw, nous l'avons déjà vu. Comme l'est celui qui dit

34 Eberhardt (1988), p. 27.

35 Dib (1998).

36 Dib (1954), p. 12.

« je » et énonce dans ce livre. Ni roman, ni poème, ni essai, mais tout cela à la fois. Livre de vie, florilège d'amousnaw.

Personnage récurrent de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib, nous voyons l'intellectuel y évoluer et passer de la figure agrarienne du transmetteur de mémoire au militant politique, formateur d'un homme nouveau. Puis l'image semble se brouiller : elle n'est plus unisignifiante quelle que soit sa complexité. Une catégorie d'intellectuels continue à s'associer à la construction de l'« avenir ». Mais d'autres figures, moins lumineuses, se profilent dans l'ombre et sur la marge. Elles semblent n'être de nulle part et de plus étrangères au nouvel ordonnancement du monde qui s'installe. Le militant laisse la place à un être qui interroge les mises en signes, à la recherche de leur formation.

Il est possible de mettre ces différentes positions en corrélation avec des moments de l'histoire (encore en écriture) des formations intellectuelles de l'Algérie. Mais il me semble aussi important de voir comment celui qui fut un militant de la première heure et écrivain constant opère une construction de l'histoire (un peu comme une image de celle qu'élabore l'historien), travaille à une « mise en signes » (selon la formule de Sony Labou Tansi).

Paul Ricœur, à la suite de Jacques Rancière, parle de triple contrat pour l'historien : le contrat scientifique qui vise *l'ordre caché des lois et des structures*, le contrat *narratif*, qui donne lisibilité à cet ordre et le contrat politique qui lie qui ces deux contrats à l'histoire plus large³⁷. La « mise en signes » du romancier tient de ces trois contrats, puisqu'il y a une « mise en ordre » dans une narration qui renvoie à une vision de l'histoire et, surtout, de ses acteurs collectifs.

Dans une région où le manque d'histoire revêt souvent des aspects quasi-dramatiques, la fiction peut être sommée d'opérer une mise en mémoire qu'elle ne vise pas forcément, qui peut lui être étrangère, mais que ses lecteurs lui font opérer.

Le rapide parcours que je propose permet de pointer cette « scriptibilité » dont l'œuvre romanesque est chargée, souvent à son corps

37 Paul Ricœur (2000) *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, p. 447.

défendant. Il permet aussi de toucher à cette caractéristique de la lecture dans les pays du Sud, où une fiction, comme souvent tout texte, ne compte pas, mais où, paradoxalement, elle est lue comme une intervention directe dans le champ du politique.

BIBLIOGRAPHIE

- DAUMAS, Eugène (1845) *Mœurs et coutumes de l'Algérie. Tell-Kabylie-Sahara*, Paris, Hachette, (1988), Paris, Sindbad, avec une introduction d'A. Djeghloul
- DÉJEUX, Jean (1982) *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, Publisud
- DESPARMET, J. (1930) « L'entrée des Français à Alger par le cheikh Abdelkader », *Revue Africaine*, Alger, Jourdan et Carbonel, LXXI, n° 342-343, pp 225-256.
- DIB, Mohamed
 (1952) *La Grande maison*, Le Seuil
 (1954) *L'Incendie*, Paris, Le Seuil, 190 p. (1989), coll. « Points »
 (1957) *Le métier à tisser*, Paris, Le Seuil
 (1968) *La danse du roi*, Paris, Le Seuil
 (1970) *Dieu en Barbarie*, Paris, Le Seuil
 (1998) *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel
- EBERHARDT, Isabelle (1988) *Écrits sur le sable (Récits, notes et journaliers)*, édition établie, annotée et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, préface d'Edmonde Charles-Roux, Paris, Grasset, 1^{er} tome.
- MAMMERI, Mouloud
 (1969) *Les Isefra, poèmes de Si Mohand ou Mhand*, Paris, Maspero, « Introduction »
 (1980) *Poèmes kabyles anciens*, Paris, Maspero

- MORIN, Edgar (1978) « Intellectuels : critique du mythe et mythe de la critique », *Les intellectuels/La pensée anticipatrice*, Paris, 10/18, pp. 127-144.
- RICŒUR, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil,
- SARTRE, Jean-Paul (1972) « Plaidoyer pour les intellectuels », *Situations VIII*, Paris, Gallimard.

« Délices visionnaires »¹ : pour une symbolique rédemptrice

Malika HADJ-NACEUR
Université d'Alger

« On écrit pour libérer tous les démons qui
grouillent en soi. »

Jules Roy

« Ce qui rend possible la venue d'un texte,
C'est (...) le désir d'un « quelque chose à faire ».
À ce quelque chose à faire correspond une
« production » de sens c'est-à-dire, la venue de
sens imprévus qui résultent de l'organisation
spécifique de la matière signifiante. »

Jean Ricardou

Face à la vérité de notre humanité moderne qui ne parvient plus à endiguer la violence qu'elle a engendrée mais, au contraire, la rend plus désirable, plus cruellement raffinée dans sa barbarie au regard des forces malfaisantes qu'elle a produites et qu'elle ne parvient plus à contenir, s'impose, de plus en plus, le langage souterrain et/car énigmatique et ludique de tous ces auteurs qui, comme Mohammed DIB dans les « textes » que nous nous proposons de lire, ont choisi de

1 Expression empruntée à Italo CALVINO in *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1993 (traduction française) 1ère édition en français 1984.

ne pas dire seulement le réel honni (le vécu tragique imposé à son peuple) mais de célébrer, à leur façon, la résistance au mal en posant les bonnes questions :

un écrivain n'enseigne pas, il désenseigne. Il n'apporte pas de réponses, il apporte des questions².

Pour « exorciser aujourd'hui » (Jean Fassina), l'aventure du sens est de mise puisque, de nos jours, plus que jamais : « l'engagement n'est pas répéter ce qui se dit ou se fait, c'est se donner le droit de s'interroger sur la portée des événements³. »

Cette interrogation, dans « L'œil du chasseur » et « Une partie de dés » — écrits qui encadrent *La nuit sauvage*, place stratégique qui est déjà tout un programme ! — ne suit pas les chemins battus mais en bat de très singuliers. Dans le cadre limité de cet article, nous ne procéderons pas à une lecture exhaustive de ces nouvelles (si lecture exhaustive il peut y avoir tant l'écriture dibienne grouille de fécondes ambiguïtés) dont le propos se développe très précisément autour de la violence terroriste en Algérie mais nous sélectionnerons quelques paramètres fictionnels qui dédramatisent la mort absurde imposée en multipliant les allusions, en exploitant les ruses du langage.

Au centre des interrogations communes tissées, dans les deux nouvelles, par l'écriture pour dire l'état du pays d'origine à un moment douloureux de son évolution, il y a celle référant au motif obsessionnel de la mort : faut-il (et comment) faire face à la mort pour rendre crédible l'espérance en une vie meilleure ?

Parmi les procédés d'écriture qui construisent cette interrogation, nous retiendrons le choix opérationnel des genres (nouvelle + dialogue) et les séductions non moins tactiques des divers chemins de traverse empruntés par l'écrivain pour situer son propos au-delà des simplifications manichéennes, procédés trouvant leur place dans les

2 In Postface à *La nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 1995.

3 Youcef SEBTI, « Le droit d'interroger » in *Algérie-Actualité*, hebdomadaire algérien, n°758, Avril 1980.

ressources magiques de la parole ludique qui inscrit le projet de l'auteur dans une perspective discrètement, savoureusement satirique.

JEU (X) ET ENJEU (X) DES GENRES

Les deux nouvelles font explicitement et implicitement référence au jeu : sur le plan de la dénotation, dans l'énonciation même des titres, il y a évocation d'un jeu (chasse dans la première nouvelle, partie de dés dans la seconde) ; sur le plan de la connotation, l'idée de jeu est aussi présente dans la pluralité des sous-entendus symboliques référant à ces jeux., mais aussi dans le recours préférentiel au genre de la nouvelle et à la forme du dialogue⁴. (6).

En inscrivant son propos dans l'espace textuel de deux nouvelles qui délimitent le recueil et sont reliées entre elles comme par un fil rouge — celui de la thématique obsédante traitée — M. Dib opte pour un genre suggestif et concis, celui des raccourcis qui vont droit au but mais sont également riches de sens et invitent à la réflexion :

L'avantage de la nouvelle est d'être un genre ouvert, qui ne prétend pas tout dire (...). Elle convient particulièrement à un pays qui se cherche, parfois dans l'incohérence⁵

Le choix de ce genre, tel que sommairement défini ici et contrairement à la nouvelle classique considérée comme genre bâtard, implique donc un parti pris de connivence avec le lecteur qui devient membre actif d'un jeu textuel aux ambitieuses potentialités. Il explique donc, par avance, la vision morcelée, éclatée, du monde

4 « Chaque genre est un système complexe de moyens et de méthodes pour un contrôle conscient et une finalisation de la réalité. » Cité par Jean Peytard in Mikhaïl Bakhtine — Dialogisme et analyse du discours — Ed. Bertrand — Lacoste, Paris, 1995, p. 51.

5 Denise Brahimi, « La nouvelle algérienne » in *Notre Librairie* n°111, oct-déc 1992, p. 53

traduite surtout dans la première nouvelle par les multiples figures du « chasseur invisible⁶ » (8) mais aussi dans la seconde, compte tenu des rebondissements allusifs, du débat rythmé par les coups de dés fatidiques des joueurs interlocuteurs.

L'expression dialogique qui médiatise le propos de l'écrivain n'est, elle aussi, pas fortuite. Parmi les finalités littéraires essentielles qui lui sont attribuées et qui transparaissent de ce jeu de connivence avec l'auteur, on peut recenser :

1. Le « surplus de vision⁷ » que la dualité des voix construit. Les énoncés proférés, en effet, recèlent des traces de cette dualité mettant ainsi au jour des rapports de dialogue qui, dans les deux nouvelles, rendent possible la confrontation de deux mondes : le monde du face à l'autre, du face à face (monde du direct construit par les échanges de répliques entre les interlocuteurs) et le monde du face à soi (monde de l'implicite, des mots couverts, des sous-entendus devenant progressivement monde des sur-entendus). Cette confrontation autorisée par le choix du genre (« En tant que genre littéraire, le dialogue tente de convaincre non de manière unilatérale, comme le discours, mais en confrontant les arguments des thèses opposées⁸ ») génère une double vision qui consacre la fusion des principes de vie et de mort, qui est défi du fatalisme puisque, aussi bien, « le tragique, c'est le face à face, débusquer l'homme : le faire parler. Non pas à la manière abstraite (...) mais par l'affrontement et le dialogue⁹. »

2. La confrontation ludique des mots qui signifient rarement ce qu'ils représentent, ces mots constituant dans les nouvelles un matériau dont la visée totale est élastique (multiples ouvertures sémantiques). Par la médiation du jeu sur/avec les mots, la dynamique dialogique introduit allusivement le jeu avec le réel (actualité morbide subie + identité figurative des interlocuteurs malgré l'anonymat des vocables qui les désignent : il/elle dans *L'œil du chasseur* ; « le

6 In *L'œil du chasseur*, *op. cit.*

7 *Op. cit.*, p. 59.

8 Encarta 1997, article « Dialogue ».

9 Jean-Marie DOMENACH in *Le retour du tragique*, Seuil, Paris, 1967, p. 286.

garçon »/ « le vieux » dans *Une partie de dés*) et l'envers du réel (la fantaisie créative du langage qui le recrée et qui résulte du décryptage des masques). Le jeu dialogique jette un pont entre réel et envers du réel en exerçant une action quasi magique. Pris au jeu de cette écriture kaléidoscopique, le lecteur devient figurant muet mais actif, invisible, de ce dialogue auquel il est convié à participer grâce aux performances interprétatives attendues de lui. On peut donc ici préciser l'idée développée dans le point précédent selon lequel la symbolique du jeu dialogique n'oppose pas seulement deux mondes mais deux camps : celui des instances énonciatives qui possèdent le « dire » et divulguent le « savoir » délégué par l'auteur ; celui des lecteurs qui le reçoivent et le décodent, attendant comme dans tout jeu, la victoire de l'un ou l'autre camp, les bienfaits qui sont censés résulter de la lecture faite.

3. Le clin d'œil non complice mais ironique à l'actualité politique, autrement dit aux partisans du dialogue avec les dénommés « islamistes » auxquels M. Dib donne, en quelque sorte, sa position sur « la question du dialogue » et semble dire : oui à un dialogue véritable qui implique le questionnement de soi, la confrontation avec son être profond. À ce dialogue auquel il souscrit, l'écrivain, par la voix du « vieux » de *Une partie de dés*, donne le nom de « jeu de la vérité¹⁰ » au cours duquel « on apprend qui on est » (p. 237). La lecture des nouvelles, en effet, par les multiples sollicitations qu'elle implique, révèle en l'homme la présence de forces irrationnelles qui l'amènent à se comporter comme un monstre. Et la vie, naturellement, fatalement, impose à l'homme, en diverses occasions, d'affronter la bête qui sommeille en lui :

Au fond, tu n'es, vous n'êtes, toi et tes pareils, que nos démons. Nous n'avions jamais cessé de vous porter en nous. Et parce que n'avions pas pu, ou pas su, vous tenir enchaînés là d'où vous n'auriez jamais dû sortir, vous voici libres d'aller, libres d'infester la terre et, lousps hurlants, de reconvoquer les temps anciens. (p. 241)

10 *La nuit sauvage, op. cit.*, p. 236.

Ce propos du « vieux » face au jeune garçon venu l'assassiner, fait de la bête évoquée un symbole que la dynamique dialogique précisera comme dualiste : symbole d'abord du chaos et de l'irrationnel par la terreur qu'elle répand ; symbole ensuite de résurrection puisque la conduite du dialogue, par les savoirs qu'elle transmet, permettra le dépassement du chaos (du temps de la haine et de la peur convoqué par la bête qui est en soi), la renaissance. Et c'est l'ensemble du genre — le dialogue choisi pour l'écriture des deux nouvelles qui devient alors symbolique : passage obligé car lieu de questionnements incontournable : « Tout être traverse son propre chaos avant de pouvoir se structurer, le passage par les ténèbres précède l'entrée dans la lumière. Il convient de dépasser en soi-même l'incompréhensible qui est terrifiant parce qu'il est incompréhensible et qu'il paraît privé de lois¹¹. »

C'est sous l'éclairage subtil de ce clin d'œil qu'est véritablement, stratégiquement, dévoilé le projet satirique de l'écrivain. Dérision aux modalités spécifiques, originales, elle implique un pacte de lecture plus complexe dans son mécanisme, plus exigeant mais aussi ô combien performant et séducteur.

PAROLE LUDIQUE, PAROLE SÉDUCTRICE

Sur la question-noyau posée préliminairement, viennent se greffer, grâce au jeu des symboles et des interférences sémantiques, de nombreuses autres questions qui cernent de plus près la thématique traitée et participent, selon la formule de Maurice Blanchot du « rapport de liberté¹² » établi avec la mort. Les questions qui se télescopent renvoient les unes aux autres, obligeant le lecteur à voyager dans ces espaces dialogiques écrits à contre-mort, l'incitant à jouer avec les mots — « mots clandestins », « mots fatidiques » (*La Nuit sauvage*,

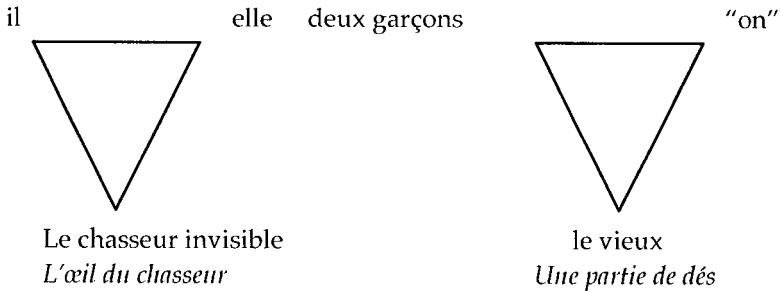
11 Dictionnaire des symboles — Jean Chevalier et Alain Gheerbrand, Paris, Robert Laffont, 1982 (1ère ed. 1969), article « monstre ».

12 In *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

pp. 11-12) — qui dessinent « l'éternel lieu où le mal joue à s'inventer » (p. 16), peuvent être résumées ainsi : comment jouer avec destinée tragique et s'en jouer ?

Le jeu du défilé des masques

Point de personnages héros dans les deux nouvelles mais des voix qui incarnent des catégories sociales directement concernées par la violence terroriste. Ces catégories sont données à lire par deux figures triangulaires :



Le couple d'amants de la première nouvelle est désigné par les pronoms « il » et « elle » car il figure dans cette Algérie qui se cherche et aux tabous encore solidement ancrés, n'importe quel couple non uni par les liens du mariage. La fiction, comme complice, préserve leur anonymat. En nous conviant à leur rendez-vous secret, l'espace d'une journée, dans ce lieu isolé d'un village également anonyme où ils se trouvent, l'écriture va traduire à la fois la peur qui préside à leur conversation et à leurs ébats (peur du châtimeur redouté d'où les lamentations sporadiques de la jeune femme qui craint d'avoir la gorge tranchée) mais aussi la volonté de braver la peur, de défier la mort. Le jeu dialogique dédramatise la mort appréhendée en brouillant les pistes de lecture à partir du prétexte de l'identification réelle du « chasseur » qui rôde, chasseur dont la figure varie selon le type de chasse à laquelle les éléments textuels nous convient :

Figure n°	Chasseur	Type de chasse
1	Identifié = « Un vagabond » etc.	Activité coutumière : sacrificielle et justicière
2	Identifié = Le narrateur — interlocuteur	Chasse spirituelle
3	Non identifié = « Le chasseur inconnu »	Chasse spirituelle

Sous le masque (figure n°1) du dénommé « vagabond » — « ce pourceau qui fourre son nez partout », « Un vermineux qui va mendier de gourbi en gourbi » (p. 9) — se cache en fait la collectivité anonyme des « bien pensants » qui veille au respect des lois sociales imposées, justiciers implacables désignés par les déterminants pluriels « les » et « ils »¹³ comme pour désigner la société entière voilée dans son sens hypocrite de l'honneur.

Dans cette première partie de la nouvelle, le chasseur et sa victime sont donc nettement identifiables et le masque en question est essentiellement nominatif. Il participe du processus de dérision de l'écrivain. Par association d'idées et en liaison avec la thématique obsessionnelle du regard qui parcourt toute la nouvelle, le chasseur-vagabond figure l'œil social garant de la morale du groupe jalousement réglementée.

Dans une seconde partie de la nouvelle, c'est-à-dire après que l'interlocuteur de la jeune femme ait joué de son couteau (contre un olivier puis lorsqu'il le manipule et le regarde comme pour s'y mirer) s'opère, grâce à la magie du regard et du miroir figuré par la lame du couteau, le dédoublement de l'interlocuteur-narrateur : d'amant il devient chasseur potentiel. La confusion des deux figures (celle du rôdeur vagabond et celle de l'amant) qui ne survient pas soudainement puisqu'elle est préparée par les réflexions de la jeune femme :

13 *Op. cit.* p. 8 « Tu les connais. Je ne veux pas qu'un tas d'histoires me tombent sur le dos » et p. 10 : « On verra : quand ? Quand ils me tomberont dessus ? »

Il grimpait par là derrière, comme tu fais d'habitude.
d'abord, j'ai cru que c'était toi. (*op. cit.* p. 12)

génère le doute avant de suggérer, dans une troisième partie de la nouvelle (celle où la fascination du couteau sur l'interlocuteur-narrateur est telle qu'elle donne lieu à une violence subite qui s'exercera contre le cactus et l'olivier, deux éléments naturels du décor à visée symbolique) la métamorphose de l'amant en visionnaire : « quelque chose va se produire, une chose inévitable, peut être irréparable ». (p. 13)

Le narrateur subit l'effet magique du miroir exprimé via le motif du regard (« l'un en face de l'autre nous ne nous déprenons pas du regard », p. 11) et le motif de la lame de couteau hypnotisante. Par ailleurs, en sacrifiant l'olivier — arbre de paix dans la symbolique universelle et particulièrement béni dans la tradition islamique pour son rôle protecteur et purificateur —, en sacrifiant aussi le cactus dont les épines — défenses extérieures de la plante — sectionnées par le couteau peuvent figurer les obstacles à la survenue de la révélation attendue ; le couteau opère un transfert de pouvoirs des plantes au « chasseur », permettant à ce dernier de combattre ses démons intérieurs, le versant ténébreux de son âme. Et le narrateur se mirant dans le double miroir évoqué précédemment implique le lecteur dans un processus d'auto-reconnaissance du mal qui n'est plus seulement environnant mais en soi ; il lui impose l'espoir en suggérant qu'il est possible de dynamiser sa peur, d'en faire un tremplin pour accéder à l'univers de paix espéré, hors les murs de cette « invisible prison » (p. 17) — la peur paralysante — car, comme il est dit dans une autre nouvelle du même recueil : « les choses parlent toutes seules quand elles veulent (...). Il suffit de leur faire confiance, et à vous d'écouter » ou encore : Tout vient à ceux qui savent attendre : (...) le printemps, les roses, les groseilles, ce que votre cœur se promet¹⁴. »

Ces paroles radieuses d'espoir sont confirmées par d'autres figures possibles du chasseur avec la référence à ce « quelqu'un » qui habite

14 *Op. cit.* p. 58 et p. 61, in nouvelle *La petite fille dans les arbres*.

l'espace de sa présence masquée, indistincte, et qui pourchasse ses autres figures (masque dans le masque : chasseur vagabond/chasseur gibier), ce « Quelqu'un qui n'est qu'une bête » (p. 16), le symbolisme animal renvoyant dans la nouvelle à la bête qui est en l'homme, bête suppliciée à l'image de l'Algérie d'aujourd'hui, aux abois, qui est conviée à se regarder en face, à dialoguer avec ses reflets, à se questionner pour se retrouver dans une lutte intérieure qui est affrontement clairvoyant contre les instincts sauvages de l'homme, contre la bestialité qui sommeille en lui.

Ces diverses figures de chasseurs qui se croisent et s'entrecroisent grâce à la symbolique du miroir (fusion des regards et attraction suggestive de la lame du couteau) nous acheminent vers une lecture également symbolique de la chasse, allégoriquement destinée à traquer la part d'ombre qui est en l'homme, la bête qu'il devient lorsqu'il ne domine plus ses mauvais instincts.

Dans *Une partie de dés*, il est également question d'un rendez-vous avec la mort. La victime présumée des deux tueurs s'est en fait préparée à leur venue, elle dispose d'une arme dont elle se sert habilement, la porte de son domicile étant commandée par un système électrique (p. 224). Au contact des deux énonciations — celle du tueur encore en vie et celle de la victime rescapée maîtrisant la situation — défilent diverses identifications des figures antinomiques en présence.

Notons tout d'abord, dans cette nouvelle, comme dans la précédente, le choix fait de ne pas attribuer de nom décisif aux personnages¹⁵ car ils représentent non des personnes distinctes mais des camps opposés : celui des forces du mal, obéissantes, aveugles (« Deux garçons », « on »...) et celui des raisonneurs jamais rassasiés de savoir (« Un vieux », « l'homme »...).

À travers les diverses séquences qui découpent la nouvelle, à partir des revirements de situation qu'elles impliquent, défilent les figures du véritable responsable du mal et celles de ses exécutants :

15 Le tueur devenu otage de sa victime ne s'entendra nommé par son nom véritable qu'à la fin de la nouvelle, après qu'il ait prêté l'oreille aux enseignements du « vieux ». Nous y revenons plus loin.

La séquence n°1 qui relate l'échec du projet criminel insiste sur la jeunesse des meurtriers et sur l'anonymat du commanditaire du crime (« deux garçons », « on »). Par opposition, la victime désignée le plus souvent par le vocable « vieux » est supposée être en position de faiblesse face à ses bourreaux dans la pleine force de l'âge.

La séquence n°2 qui amorce le jeu dialogique (ici, dialogue du tueur avec la voix de sa victime, d'une pièce à l'autre) et inverse les rôles (mort de l'un des assassins, le second devenant otage du « vieux ») précise la personnalité des concernés en renvoyant la peur dans le camp du criminel. Et c'est à partir de ce dialogue à distance entre la voix paternaliste qui se joue de la peur de sa proie et celle-ci mise dans la situation du condamné qui attend son tour dans le couloir de la mort, que l'on découvre que sous le masque du surhomme, du justicier se croyant invincible et investi d'une mission divine se cache un adolescent meurtrier qui, comme tous les adolescents de son âge, cherche à jouer à l'homme mais qui, confronté à l'imprévu, perd tous ses moyens, connaît la peur et... pleure. Cette démystification de l'image du terroriste terrible et imbattable se fait parallèlement à celle de la victime faible, condamnée à attendre sa mort. Meurtrier et victime découvrent donc l'envers d'eux-mêmes, ce dont ils sont capables. Ils jouent, par le dialogue des voix qui se donnent la réplique d'un espace à un autre, à ôter le masque, à tester leurs capacités.

C'est dans les séquences 3 et 4 (séquence n°3 : dialogue en position debout ; séquence n°4 : dialogue à terre) qu'ils joueront plus précisément à s'identifier totalement, à se reconnaître comme figurants dualistes d'un même être (l'Humain), lorsqu'ils occuperont le même espace (même chambre). Dans ce dialogue maintenant face à face où les questions et les réponses fusent, le jeune criminel prend tour à tour les figures de « plaie », de « héros prosterné », de « pauvre bougre » craignant pour sa vie, de « somnambule », de « blessure », de « mort » et de « démon ». Ces figures se relaient au gré de l'interrogatoire subi et ponctuent l'avancée du dialogue. Grâce aux questions du « vieux », l'adolescent découvre sa mission (et se découvre) moins noble : il

apprend la vérité de l'autre camp et non plus celle des chefs invisibles et finit par s'identifier à un automate drogué. Devant le comportement peu digne du tueur terrorisé par l'attente de sa mort et ses réponses, le « vieux » — « voix d'amour » — découvre, quant à lui, qu'au regard de la jeunesse, les adultes font figure de traîtres (« vous avez trahi la confiance que... que nous avons placée en vous ! » (37).) et voit dans la rupture de ce contrat de confiance (aux modalités non précisées pour renvoyer, probablement, à ce qui est perçu ici comme la faillite de la politique générale du pays depuis son accession à la souveraineté nationale) le mobile de l'engagement criminel et absurde d'une certaine frange de cette jeunesse, la fêlure par laquelle la bête vorace a pénétré. Les vocables référant à certaines des figures évoquées plus haut en font état et désignent une jeunesse malade de ses défits, révèlent une perversion des rapports sociaux qu'exploitent diaboliquement les « chefs ». Ces « on » et ces « eux » qui parsèment le dialogue et qui, dans l'ombre, tirent les ficelles d'un jeu tragique destiné à assouvir leurs sombres desseins.

Cette image de la fêlure révélée par le dialogue et les désinences nominales des figures qui se succèdent, en révélant sur le plan symbolique la dualité de l'être, ne débouche pas sur un constat exclusivement négatif, sur une impasse ; elle n'engage pas sur la voie de la régression. Elle implique, au contraire, après identification de la faille qui est en soi (et le dialogue, ici, a une fonction de révélation), le dépassement du mal et la régénération de l'être : « C'est l'alternance de l'intégration et de la désintégration que signifie la rupture, en marquant principalement la phase négative. Mais cette négation est la condition d'une renaissance et d'un renouvellement¹⁶. »

Et il n'est pas fortuit que le défilé de ces figures qui jouent à faire enfin connaissance, autrement dit à ôter les masques, ait besoin de l'action symboliquement magique du silence pour dédramatiser la mort, pour introduire à un autre espace de liberté et de vérité, celui circonscrit par le jeu dialogique et le jeu de dés.

16 Dictionnaire des symboles, *op. cit.* p. 835, article « rupture ».

En effet, la référence récurrente au silence qualifié d'énorme, d'étrange, car loin de les séparer, il s'ouvrait à une autre parole et « creusait son chemin sous les mots » (p. 228), remplit une fonction cathartique que nous retrouvons d'ailleurs dans *L'œil du chasseur*. Comme dans la première nouvelle où la métaphore du silence accompagnait de manière sporadique le jeu des regards du couple qui se fait face, elle parcourt cette autre nouvelle en ménageant des pauses nécessaires qui préludent à la réceptivité de l'être, au questionnement de soi. Cette métaphore est à distinguer de celle du mutisme qui, sur le plan symbolique et contrairement au silence, est fermeture aux révélations attendues. Aussi, l'échec de la tentative d'assassinat des deux garçons dans la séquence n°1 de la nouvelle était-elle prévisible car, à leur arrivée au domicile de leur victime, « le patio resplendissait de mutisme et de solitude » (p. 223) alors que lorsque la partie de dés se trouvera bien engagée (jeu de la vie contre la mort imposé par le « vieux » à son otage) le silence « tout un silence qui, en les enveloppant, semblait peser sur le carré des murs, les repousser vers un horizon d'apparence formellement crépusculaire, spectrale » (p. 238) favorisera la divulgation progressive des connaissances espérées. Notons, là encore, à partir de la symbolique du silence (comme plus haut, à partir de la prise de position de l'écrivain sur la question du dialogue avec les assassins) le clin d'œil ironique aux lecteurs avec l'utilisation parodique de l'actualité : non au silence coupable, au silence de la honte mais oui au silence qui prélude à la réflexion, à la vérité, dans son sens symbolique.

De ces connaissances frayées par le silence, émerge une autre figure masquée participant du jeu du dialogue et de la multiplicité des sens de l'écriture (figure non représentée dans le triangle n°2 réalisé plus haut car figure non anthropomorphe), celle du destin doublé de son envers, le hasard.

Le camp des forces malfaisantes responsables de ce que M. Dib nomme métaphoriquement « cette hémorragie répandue » (p. 17) qui abreuve la terre natale, camp dans lequel ont été enrôlés les deux adolescents à la macabre mission, est présenté ironiquement comme le

camp des « assurés tous risques » (p. 231) qui ne s'en prennent qu'aux personnes jugées sans défense. Par opposition, celui de leurs victimes représenté ici par le « vieux » tenant à sa merci celui qu'on a commandité pour l'assassiner est celui de ceux qui osent défier ces forces en les affrontant seul et face à face (dialogue), en jouant avec eux aux dés, selon des règles hasardeuses mais non traîtresses, au jeu de la vie et de la mort. Chaque camp possède sa conception du rôle du fatum dans les destinées individuelles. Celle des partisans du crime exclut l'imprévisible et prend figure diabolique en raison des troubles, des ténèbres, qui caractérisent leurs actions sanguinaires : « Toi et les tiens, il ne vous plaît guère de tenter le Diable ou, disons, le destin » (p. 231)

Ceux qui, comme le « vieux », affrontent ce destin-diable en refusant sa sentence fataliste intègrent l'imprévisible dans leur combat en tant qu'agent dynamique et créateur : « nous ne pouvons nous passer de jouer au plus fort avec le destin. À jouer exactement de la manière dont tu joues, toi, ta vie en ce moment. » (p. 236) ou encore : « On croit pouvoir décider de la marche des événements et, ce faisant, du cours de son destin. Jamais. Impossible. » (p. 237)

Ce destin là, contrairement au précédent, porte son masque ordinaire. Il est celui, universel et de tous les temps, des forces occultes qui tiennent en échec les forces des ténèbres et il est familier aux croyants de toutes confessions. Chez les musulmans spécialement, il n'est pas de fatalisme gratuit mais des épreuves s'imposent (ici les désordres au sein desquels les actions terroristes ont leur place) à dépasser. Destin donc, dans le sens de destinée à tisser, non à subir, par l'entendement humain.

Dans cet ordre d'idées, le jeu dialogique et la part de hasard (qui personnifie le destin ?) qui sous-tendent les règles du jeu de dés ont valeur de révélation : l'assassin se découvre peu à peu tel qu'il est, c'est-à-dire le jouet du diable incarné par les « chefs » qui ont commandité son action ; il découvre son destin sous une apparence démoniaque : « Et ton destin, quant à lui, il observe tes gesticulations et rit dans sa barbe. » (p. 236)

En permettant la révélation du jeu trouble (trahison) des « chefs » tapis dans l'ombre, le jeu dialogique et la partie de dés imposée ont aussi permis la confrontation de l'être (soumis à la raison) et du non être (soumis à ses instincts), du Bien et du Mal, ainsi que l'énonciation satirique et implicite d'un avertissement à l'encontre de ceux qui jouent avec la vie et la mort des autres sans voir que ce jeu absurde, cruel, renvoie à leur propre mort : « ce meurtre (...), ignores-tu qu'il te tuerait également ? » (p. 238). Car les crimes commis au nom d'un déni d'humanité font, bien souvent le jeu des caprices du hasard.

En livrant donc la vie de son coupable otage aux aléas du hasard, aux surprises des résultats du type de jeu choisi, le « vieux » suggère que la lutte contre la bête terroriste est une entreprise hasardeuse qu'il faut mener non en jouant le jeu du désespoir, mais le grand jeu, ici figuré par tous les procédés (jeux) d'écriture qui participent de la vision du monde de l'écrivain et de la perspective subtilement ironique dans laquelle il observe ce monde. Notons, en effet, la fréquence non fortuite du verbe « jouer » et de ses dérivés sémantiques dans la nouvelle qui mériterait plus ample étude.

Le jeu de dés, par ailleurs, qui se déroule dans l'espace clos d'une chambre entre deux joueurs particuliers — agresseur vs agressé, alors qu'en Algérie, ce jeu populaire se pratique au café, lieu public, entre amis d'un même quartier — donne à cette partie un caractère exceptionnel et traduit derrière le sado-ludisme du jeu imposé le résultat fatidique final.

Ce jeu, renvoie également à la symbolique du nombre ce qui laisse supposer que les humains ne sont que des numéros lancés dans l'arène de la vie, et la jeunesse des pions manipulés dans une vie qui n'a plus d'humain que le nom.

Toutes ces figures dont le défilé masqué est loin d'être clos, jouent ici le jeu de la séduction du sens telle que déployée pour l'écriture dibienne et que prolongent et vérifient d'autres axes d'interprétation parmi lesquels celui sur lequel nous clôturerons cette communication

Le jeu savoir/ignorance

Tout au long des deux nouvelles, dans cette quête labyrinthique du sens tragico-ludique où elles nous acheminent, s'imposent à la fois le motif obsessionnel de l'idée de couple (couple d'amants, couple d'assassins, couple de joueurs, couple d'interlocuteurs face à face dans les dialogues...) et, à travers lui, la dualité des concepts savoir/ignorance qui a pour corollaire allusif (masqué) le dualisme des notions de supériorité et d'infériorité qu'ils impliquent.

Dans la dernière page de *L'œil du chasseur*, les verbes « regarder » et « écouter » jusque-là plus ou moins dissociés et qui participent du jeu de la métaphore obsédante regard-miroir (l'œil relaie constamment la parole pour refouler les sentiments de peur qui assiègent la jeune femme, pour traquer la mort), sont présentés comme deux actions parallèles : « Tranquille, je regarde, j'écoute » (p. 17)

Cette association de la communication visuelle et de la communication auditive a, sous l'éclairage symbolique, une fonction initiatique. En survenant après l'union physique des amants couchés à même la terre : « le contact avec la terre symbolise le besoin de se pénétrer des forces telluriques, de puiser au sein maternel, non plus par la bouche mais par tous les pores, bref, de se recharger d'énergie (...). Se vautrer donne une image des mythes de la mort et de la résurrection¹⁷. »

Après la mutilation du cactus d'où s'écoule alors « une bave incolore » associée lors du rapport amoureux au liquide séminal et qui figure un allaitement symbolique régénérant. « Quelque chose de plus épais que le jus visqueux des cactus se propage dans mes membres. » (p. 17)

Appréciant les vertus curatives des liquides assimilés au lait, le narrateur se déclare alors « tranquille » : la peur n'a plus de raison d'être, il s'est abreuvé, par le dialogue et les jeux du masque-vérité, à la source des connaissances ésotériques qui, dans la tradition islamique donnent au lait (nourriture première, symbole de fécondité et de connaissance) un sens initiatique. Selon un hadith rapporté par Ibn

17 Dictionnaire des symboles, *op. cit.* art « se vautrer ».

Omar, le prophète Mohammed aurait déclaré que rêver du lait, c'est rêver de science et de connaissance.

Par ailleurs, s'il n'est pas fortuit que l'accès à cette connaissance et à la plénitude de l'être se fasse sur fond d'érotisme, c'est pour suggérer que la dualité éros/terreur abolit la notion d'individualité pour opérer une fusion fécondante : « Communier sexuellement, c'est connaître une petite mort¹⁸. »

Le simulacre de mort fait partie du jeu de la dédramatisation de la mort en générant une perception unitive et intérieure attestée par le jeu des métamorphoses du regard et des figures de chasseurs qu'il réfléchit d'où, à ce stade de notre lecture, la présence de l'œil du cœur (présence non plus redoutée, comme celle de l'œil du chasseur agresseur qui impose la peur, mais bénéfique car résultant du double accouplement des amants : celui des regards et des corps qui fusionnent) qui est l'organe de la vision intérieure grâce auquel regardant et regardé parviennent, selon un processus de séduction-possession, à dépasser le dualisme de leur être singulier (le chiffre deux exprimant symboliquement un antagonisme) pour accéder à l'équilibre spirituel.

Dans cet ordre de perception, « il » et « elle », le couple « ignorant », proie du chasseur vagabond qui les traque dans la première partie du dialogue, incarne les deux faces de l'être qui se combattent, se cherchent et finissent par se retrouver dans un dialogue non plus verbal mais érotique qui est quête de savoir profond et symbolise l'apaisement futur des tensions, la réalisation totale de soi, message riche d'espoir mais cependant prudent dans son expression narrative finale : « Qu'est devenue cette fille ? Une terre, un soleil, une solitude » (p. 17)

L'écrivain laisse volontairement indéterminée la transfiguration de la jeune femme dont les plaintes n'ont plus lieu d'être pour laisser libre cours à l'imagination du lecteur, l'impliquer dans d'autres questionnements du texte, le mettre à l'épreuve : « écrire c'est se mettre à

18 In thèse de Guy Poitry — *Michel Leiris, dualisme et totalité*, presses Université du Mirail, Toulouse, 1995.

l'épreuve et mettre du coup à l'épreuve, tout l'homme » déclare M. Dib¹⁹.

Dans la seconde nouvelle, le jeu dialogique qui a lieu à l'intérieur du domicile (espace clos vs. espace ouvert de la nouvelle n°1) du « vieux » ne s'embarrasse pas d'autant de détours que dans *L'œil du chasseur* pour traduire le triomphe du savoir sur l'ignorance, triomphe figuré par la symbolique de la partie de dés imposée. Dans ce jeu-interrogatoire martelé par le bruit des dés qui roulent sur le sol alors que les joueurs interlocuteurs se font vis-à-vis (le « garçon » à genoux, « l'homme » dans la position du fakir, posture symbolique qui n'est pas sans rappeler la fonction maternelle de la terre qui donne et reprend la vie), l'identification de l'ignorant et celle du détenteur du savoir est aisée. En effet, mis en échec dans sa tentative d'assassinat d'une personne dite isolée et sans défense par « on », le « chef » jugé puissant et omniscient, le tueur devenu otage de sa victime est contraint de répondre à ses questions, d'entendre ses enseignements, de réajuster ses propres connaissances. Il figure, lors de toute la partie, l'élève face au maître. Il emploiera d'ailleurs, comme inconsciemment, ce dernier terme dans l'une de ses agressives répliques : « Et vous, mon maître, ne m'apprenez pas qui je suis, parce que malheureusement pour vous il est trop tard pour m'apprendre quoi que ce soit. Il aurait fallu vous lever plus tôt. » (p. 237)

Grâce donc au dialogue et au jeu de dés, le « vieux » introduit son otage dans l'espace du savoir vrai : « Je t'ai appris déjà et je continue à t'apprendre, et tu le sais, à faire la différence entre une chose et une autre à ouvrir les yeux pour t'y reconnaître (...) » (p. 237)

En lui faisant découvrir, par la parole ludique, le jeu traître des « chefs » sanguinaires, la perfidie de son endoctrinement (divers sujets sont abordés lors du dialogue : enseignement sur la vie et la mort, sur l'humain, sur l'Islam, le destin, le meurtre...) le « vieux » qui figure ici l'adulte et, plus précisément, l'intellectuel — classe à laquelle Dib appartient — l'une des cibles favorites des intégristes, lui enseigne à se reconnaître comme « meurtrier » comme membre de la meute des

19 In journal *Libération*, mars 1985.

« lousps hurlants », et non pas comme le révolutionnaire investi d'une mission divine qu'il prétend être. De ce dernier, il n'est que le double maléfique qui s'ignore et dont l'existence ne coïncide pas avec la sienne puisqu'elle remonte aux temps anciens : « Elle a été inaugurée, cette partie, depuis longtemps, fils. Elle l'a été avant que tu n'aies mis les pieds dans cette maison, avant que tu n'aies commencé à brandir ton couteau contre les tiens, avant ta naissance même. Avant tout. » (p. 236)

L'exécutant terroriste apprend donc qui il est exactement, autrement dit l'incarnation du mal qui domine le monde, du péché originel sous entendu à la fin de la précédente réplique (selon une conception du péché non islamique²⁰ et qu'en tant que tel, il devra expier : « il te faut payer pour ça ») (p. 236).

C'est pourquoi, dans la dernière partie de la nouvelle (séquence n°5 où les rapports de dialogue sont rompus) et malgré le dénouement proprement dit du jeu de dés qui consacre la victoire (hasardeuse) du « garçon » : « Tu as gagné, fils, décampe maintenant. Pars tout de suite. M'entends-tu, Azzedine ? Tu peux partir, te dis-je. Vivant, entier, comme tu es arrivé. » (p. 241)

Celui-ci sortira de la maison de sa victime certes vivant (en fait, mort vivant et portant sur le dos le cadavre de son « encombrant compère ».) et projetant de nouveaux crimes mais sera rattrapé par « des milliers de vampires » (p. 242), métaphore renvoyant aux balles du « vieux » accomplissant la sentence promise et inévitable à l'extérieur de la maison où les règles du jeu de dés fatidique n'ont plus cours. Ce dénouement quelque peu surprenant, compte tenu du rôle positif tenu par le « vieux » tout au long de la nouvelle et du ton paternel adopté lors du dialogue avec son agresseur, participe du projet idéologique de l'écrivain qui, par un nouveau clin d'œil aux lecteurs, semble poursuivre le dialogue, le questionnement : est-il raisonnable, prudent, de traiter avec les assassins ? De laisser en

20 (62) Notons ici la multiplication des références culturelles religieuses comme dans l'épisode où le narrateur évoque le sacrifice du second fils d'Abraham, Ishaq fils de Sara la Juive, au lieu d'Ismail selon la conception islamique.

liberté la bête ? Ici la meute des « loups hurlants » déjà évoquée par opposition au symbole initiatique et dévorateur du loup valorisé positivement dans d'autres écrits de l'auteur, interpelle le lecteur et l'implique dans la dynamique dialogique.

Dans la transmission de ce savoir interpellatif, l'épisode référent à la démystification de l'endoctrinement du jeune mérite une attention particulière.

Tout au long du débat qui l'oppose au « garçon » et surtout dans ce passage, le « vieux » se révèle un homme de savoir qui contrôle la situation par son arme, son verbe et ses pointes d'ironie. C'est un être éminemment instruit des préceptes mêmes de la religion islamique sous couvert desquels la bête se targue d'avoir droit de vie et de mort sur toute une population. Des versets coraniques sont fidèlement récités à la face de son agresseur comme pour le mettre en échec sur le terrain des connaissances spirituelles et des convictions religieuses. Les versets choisis sont ceux qui permettent au récitant une interprétation du geste d'Abraham (à l'origine du rituel du sacrifice lors des festivités de l'Aid El Kebir), prophète que le « garçon » avoue ne pas connaître alors même qu'il donne à son acte une légitimation religieuse. Le propos de sa victime lui enseigne ainsi que le geste d'Abraham s'apprêtant à égorger son fils, acte d'obéissance à Dieu, n'est pas légalisation du crime à l'égard de son prochain mais preuve de miséricorde divine puisque : « En lieu et place du petit, sous le couteau d'Abraham, Dieu a mis un mouton. C'est pour ça. C'est pour qu'un être prétendument humain ne tue pas un autre être humain » (p. 240)

L'adulte dit « vieux » enseigne donc à son agresseur juvénile et investi d'une mission moralisante défigurée par l'endoctrinement subi et la drogue censée le rendre réceptif aux enseignements divins et lui redonner confiance en la vie (69), qu'il a été abusé par ses « chefs » et que la parole vraie est lumière. Ce n'est qu'à l'issue de cette transmission qu'il désignera le jeune homme par son nom « Azzedine », suggérant ainsi qu'un tel nom doit se mériter et ne pas être porté gratuitement. Clin d'œil de nouveau ironique en direction du lecteur.

Par son questionnement multiple et les enseignements démystificateurs qu'il entraîne, le savoir du « vieux » face à l'ignorance du « garçon » est confrontation tragico-ludique du dualisme des sentiments générés : supériorité vs infériorité qui tire la sonnette d'alarme. Le questionnement, en effet, qui vise moins à juger l'assassin qu'à démanteler la stratégie meurtrière et absurde de ceux à qui profite réellement le crime et l'intégrisme, enseigne aussi — parallèlement au jeu démence/raison qui sert de toile de fond au jeu dialogique et à la partie de dés — que le hasard peut soudain changer à jamais le cours d'une vie mais qu'il faut aussi aider le hasard, ne pas le laisser jouer tout seul à ce jeu de la mort et apprendre à dialoguer avec l'invisible, c'est-à-dire, dans l'espace textuel limité de la nouvelle, à jouer avec le réel si tragique soit-il afin de la transfigurer : « j'ai pris l'habitude de me fier à ma plume comme à un porte-parole du destin. Je me plais trop à cette géomancie à quoi on peut comparer l'écriture et où il me semble lire les cheminements de ma vie et même ceux du monde²¹. » Afin de dédramatiser la mort, aussi, et de s'en jouer dans cet espace de liberté qui constitue l'imaginaire : « Notre parole ludique n'est pas faite pour nous protéger, pour nous mettre à l'abri du monde, mais au contraire pour nous mettre en question nous-mêmes et ce monde, et par conséquent le transformer, au moyen de ce qu'on peut appeler imagination²². » (71)

Telle nous apparaît l'écriture dibienne dans ces nouvelles, d'une ambiguïté qui est de l'ordre de la séduction, contre-épreuve ludique, composé de douleur authentique et de subtile dérision qui joue avec le lecteur et prend plaisir à lui suggérer que « le plus grand des frissons est encore à fleurir... », comme le dit si bien le poète martiniquais Aimé Césaire²³.

21 In *Le grand départ*, autre nouvelle du recueil, p. 221.

22 Alain Robbe-Grillet in : *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, 1972.

23 In *Les armes miraculeuses*, Gallimard, 1946.



Qui d'autre ?

Paul SIBLOT
Université Paul-Valéry — Montpellier III

Parler d'un *retour aux sources* pour quelques réflexions sur l'œuvre de Mohammed Dib serait excessif. L'expression donne à entendre une ambitieuse remontée vers je ne sais quelle origine. La métaphore n'est pourtant pas sans justesse ; en revenant à ces écrits, je retrouve un domaine habité de souvenirs. Après avoir eu la chance de lire *La grande maison* presque à sa parution, j'ai découvert *L'incendie* de façon plus méthodique, avec les élèves du lycée Émir Abdelkader à Alger. L'intérêt de ces premières lectures m'a incité à aller plus avant par des analyses qui se voulaient savantes, mais ne sont pas plus profondes pour autant. On ne s'en n'étonnera pas. Connaissions-nous les raisons pour lesquelles nous aimons un être, une chose, un roman qui participe un peu des deux ? À supposer que nous parvenions à ce savoir, rien ne dit qu'il confortera notre sentiment, ni même qu'il n'y contreviendra pas. L'examen des textes que nous élisons nous éclaire toutefois sur nos lectures, et par là sur nous autant que sur les livres. J'ai consacré du temps à cette activité un peu futile, en l'exerçant d'abord au détriment des écrits de Mohammed Dib. Un premier travail d'analyse de *La danse du roi*, dont le projet d'élucidation restait

insatisfait, fut prolongé par une étude plus large de l'œuvre¹ que je fis tenir à l'auteur. Je prends la liberté de livrer une des remarques qu'il me fit en retour :

Votre façon de procéder qui consiste à pratiquer une coupe longitudinale à travers mes écrits m'a beaucoup plu. Elle révèle exactement quelle force agit en eux : cette relation dialectique (dramatique) du soi à l'autre, où l'autre tente sans cesse de se constituer en soi et se voit sans cesse projeté comme autre. Un autre qui ne nous renvoie pas moins notre image pourtant, qui n'assume pas notre réalité, n'est pas moins cette réalité. Et ce jeu n'a certainement pas été perçu, à aucun moment, comme quelque chose d'abstrait, de théorique mais comme le moteur de la vie même. Vous êtes donc allé droit à ce qui me paraît fondamental. (Correspondance, 15 juillet 1980)

J'aurais alors volontiers arboré sans trop de modestie ce satisfecit qui valait, vous l'imaginez, tous les compliments. Si j'en fais aujourd'hui mention, avec l'espoir que vous n'y verrez pas trop de vanité, c'est parce que j'ai mis longtemps à comprendre la méprise dont ces lignes pouvaient être l'objet. Il allait pour moi d'évidence que cet « autre » au cœur de la pensée de Dib était celui que chaque jour je côtoyais dans le trolley, sur les bancs de l'école ou sous les ficus qui ombrageaient les trottoirs. La séparation qui distribue l'espace entre territoire dévolu aux uns et territoire réservé aux autres, fonde le monde colonial. Aucune peinture de cet univers ne l'ignore, même si chacune ensuite l'interprète à sa façon. La conscience de cette frontière à laquelle se heurtaient ses inclinations romantiques pour l'exotisme, et l'impossibilité d'un échange véritable entre les sociétés que la conquête coloniale confronte, ôtèrent rapidement toute illusion à Fromentin :

1 *Les difficultés de la désaliénation historique à travers un texte : l'œuvre de Mohammed Dib*, thèse de 3^e cycle, Montpellier III, 1980.

Il y a deux villes dans Alger : la ville française, ou, pour mieux dire européenne, qui occupe les bas quartiers et se prolonge aujourd'hui sans interruption jusqu'au faubourg de l'Agha ; la ville arabe, qui n'a pas dépassé les limites des murailles turques, et se presse comme autrefois autour de la Kasbah, où les zouaves ont remplacé les janissaires. /.../ Entre ces deux villes si distinctes, il n'y a pas d'autres barrières, après tant d'années, que ce qui subsiste entre les races de défiance et d'antipathies ; cela suffit pour les séparer. Elles se touchent, elles se tiennent dans le plus étroit voisinage, sans pour cela se confondre ni correspondre autrement que par ce qu'elles ont de pire, la boue de leurs ruisseaux et leurs vices. En bas le peuple algérien est chez nous ; en haut, nous pouvons croire encore, à l'heure qu'il est, que nous sommes chez les Algériens. Ici on parle toutes les langues de l'Europe ; là, on parle la langue insociable de l'Orient. De l'une à l'autre, et comme à moitié chemin des deux villes, circule un idiome international et barbare, appelé de ce nom de *sabir*, qui lui même est figuratif et veut dire « comprendre ». Se comprend-on ? Se comprendra-t-on jamais ? Je ne le crois pas. Il y a des attractions impossibles en morale comme en chimie, et toute la politique des siècles ne changera pas en loi d'amour des inimitiés humaines. La paix est faite en apparence, mais à quel prix ? Durera-t-elle ? Et que produira-t-elle ? (*Une année dans le Sahel*, 10 novembre 1852)

Un siècle plus tard exactement, le premier roman de Dib décrit à Tlemcen le même clivage. Le monde clos de *Dar-Sbitar*, replié sur lui-même, enkysté dans sa résistance et son effort de survie, ignore l'univers proche et néanmoins éloigné des « Européens » ; ces derniers n'y apparaissent qu'avec l'intrusion brutale d'une escouade de policiers dans la grande maison. Le texte les ignore et la partie européenne de la ville en est absente, sauf deux mentions brèves mais significatives. La première est motivée par une fugue du personnage vers l'autre territoire :

... quand Aïni l'aperçut, aussitôt elle bondit à ses troussees. Omar se sauva. /.../ Il galopa de nouveau dans la rue. Un vent glacial balayait l'étroite venelle. Il chercha un endroit où s'abriter. /.../ Une entrée

d'immeuble : il s'y faufila. Il se tapit entre le battant, qui était poussé, et une poubelle. /.../ Blotti près de cette poubelle, allait-on le prendre pour un mendiant ? Mais non ! Dans cette maison de Français, si on venait à s'apercevoir de sa présence, on ne prendrait pas pour autre chose qu'un petit voleur ; on ameuterait contre lui les locataires, le quartier même, et tout Tlemcen... Il se glissa à l'extérieur. Personne ne l'avait remarqué. À présent il faut rentrer. Ce n'est qu'un jeu que tout cela. Sa mère n'a aucune raison de lui administrer une râclée. (*La grande maison* : 35-37)

L'enfant sait que sa présence ne saurait être tolérée de ce côté là, même en limite du domaine public et en un lieu réservé aux détritres. Le silence du roman reflète la réalité de deux univers qui se jouxtent mais s'ignorent, et il faut attendre le dernier chapitre pour une seconde scène dans la ville européenne. L'annonce extraordinaire de la déclaration de guerre avec l'Allemagne soulève une marée humaine qui déverse des flots de Tlemcéniens et submerge de leur foule la place de la Mairie (178-186). Seul passage du roman où apparaissent des « Français », on y perçoit — en moins de huit lignes — quelques bribes de conversation entre deux silhouettes rapidement croisées (185). Ce laconisme n'est pas fortuit et le texte ne compte que trois autres occurrences de *Français*, réunies dans le même propos, explicitement politique :

On en a mis déjà plusieurs en prison dans chaque ville. Ces hommes font de la politique et troublent l'esprit des gens. Une fois là où ils doivent être, tout le monde sera tranquille. Eh, ils veulent défier le Français. Ont-ils donc des armes, ont-ils du savoir dans la tête ? Va donc ! Ils n'ont que leur folie et leur misère. Qu'ils se tiennent cois, ça vaudra mieux pour eux. Pourront-ils lutter contre le Français ? Ce sont des imbéciles. Ce qu'ils veulent, c'est supplanter le Français. Ils sauront gouverner, eux ? (85)

Dix ans plus tard, en 1962, *Qui se souvient de la mer ?* reprend la thématique sur le registre onirique et déploie en une longue méta-

phore² l'évocation de la Guerre d'Algérie. Le cours irrépessible d'un flux vital sourd souterrainement de la vieille ville, s'infiltré à travers une frontière devenue poreuse, et ses pulsations de plus en plus puissantes sapent nuitamment les fondations d'une ville de béton violemment éclairée, moderne, agressive, envahissante, qui enserre et assiège l'antique Cité sans parvenir à endiguer les flots. Euphémisme explicite de l'affrontement entre communautés déjà posé dans *L'incendie*, au moment crucial qui justifie le titre du roman :

Les paysans fermaient leurs portes avant la tombée de la nuit. Une grande inquiétude planait sur la campagne. Nul passant dans les chemins, nul fellah dans les champs. Le pays se taisait. Mais les fermes des colons resplendissaient de lumières. Dans les cours régnait un va-et-vient incessant et bruyant. Comment tout cela allait-il finir ?

— On ne peut tout de même pas, dit-on dans une des fermes, vivre dans un pays sans savoir ce qui s'y passe. Sur quoi la maîtresse de maison : — Je rentre dans mon appartement, répondit-elle, je ferme ma porte, et il n'y a plus d'Algérie.

Chez les gens de Bni Boublen, tout en haut de la route, le silence était si profond qu'on se serait cru dans un village abandonné. Puis une nuit retentit le cri : « Au feu ! ». (129)

On établit d'ordinaire une corrélation entre l'éclatement de cet incendie et celui de la violence insurrectionnelle en 1954, date de parution de l'ouvrage. Les raisons du récit sont aussi celle de l'histoire et Dib souligne, avec l'image de portes fermées de part et d'autre, la clôture qui isole les protagonistes, les sépare et interdit l'échange. La même coupure qui partage l'espace en deux s'exerce dans tous les moments de la vie ; elle érige une séparation qui discrimine à chaque

2 Dib parle de périphrase : « Pourquoi Picasso a-t-il peint Guernica comme il l'a fait, et non comme une reconstitution historique ? /.../ Comment parler de l'Algérie après Auschwitz, le ghetto de Varsovie et Hiroshima ? /.../ S'il a inventé pour nommer ce qui n'a strictement pas de nom, *Guernica*, qui appartient aujourd'hui à la sensibilité éveillée collective, appartenait déjà, avant de sortir de ses pinceaux, à l'inconscient collectif. C'est là l'aspect important de cette démarche : celui d'accoucheur de rêves ; tout le reste se situe au second plan. », *Posface*, 189-191.

instant ce qui est assigné aux uns et ce qui est assigné aux autres. Elle trace une ligne de démarcation, un invisible « mur de la honte » dont chacun a cependant conscience, et dont l'efficace s'impose en tout acte de la vie. Elle constitue le quotidien de la société coloniale et ma mémoire en multiplie les exemples. En voici un.

Mes parents ont un temps habité El-Biar, dans une impasse qui accueillait des étals de marchands de fruits et légumes. Les matinées que l'école laissait libres, au balcon d'un premier étage, j'étais aux premières loges pour le spectacle animé d'un marché où les nécessités domestiques mêlaient en un commerce bruyant des sociétés ordinairement distinctes. Le soir, les choses rentraient dans l'ordre. On balayait, on aspergeait, les casiers étaient rangés sous les planches et des gardiens dormaient là, s'abritant comme ils pouvaient sous des bâches. Je les considérais du haut de mon premier balcon. L'un d'eux s'était déclaré mon ami et me tenait de longs discours ; je ne les comprenais qu'à moitié mais j'en percevais la sympathie. De temps en temps il m'envoyait une orange par les airs ; ma mère faisait alors un café que je lui descendais. Voisinage distant dans lequel se réitéraient de mille façons le sentiment d'un écart et, dans la communication même, celui d'un éloignement irréductible. Dissemblance des habits, différence des langues, contraste des conditions, divergence des destinées... Comment ne pas éprouver une telle altérité ? Comment ne pas y penser les nuits où les chéneaux déversaient des cataractes juste à côté de la fenêtre de ma chambre et me faisaient m'interroger sur le sort des gardiens de tomates et d'aubergines ? Comment en douter alors que cette altérité s'avérait, de façon paradoxale, d'autant plus manifeste que la proximité et les similitudes étaient grandes ? Ainsi d'un des amis algériens que mes parents recevaient. Homme jeune, il me faisait quand il venait le plaisir de participer à mes jeux et me fascinait par sa chevelure très dense, crépue, dont l'étrange étrangeté me semblait le signe évident d'une différence essentielle. Il y avait bien là une altérité indubitable, dont les preuves pouvaient être accumulées sans fin. Sans compter le renfort des références raciales

qui fondaient un sens commun, partagé de part et d'autre, des insultes aux valorisations en passant par des réflexions apparemment impartiales. C'est cette cassure que j'ai retrouvée chez Dib après l'avoir connu d'expérience. Sans doute y a-t-il là une part de projection personnelle, mais les attestations objectives ne manquent pas. Les observations et les analyses les plus solides la confirment sans ambages :

Considérée synchroniquement, la société coloniale fait songer à un *système de castes*. Elle est composée en effet de deux « communautés » juxtaposées, distinctes et nullement intégrées dans une totalité plus large. L'appartenance à chacune de ces communautés est déterminée par la naissance ; le type physique en est le signe comme parfois le vêtement ou le nom de famille. /.../ Les deux « communautés » se contentent de *coexister*, sans vraiment *communiquer*, et encore moins communier. Tout en effet est pour le mieux moyennant que chacun fasse ce qui lui revient *par nature*. De là une ségrégation raciale de fait. La fonction du racisme n'est autre que de fournir une rationalisation de cet état de fait de manière à le faire apparaître comme un ordre de droit. (P. Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, 1958 : 116)

Le monde colonial est un monde compartimenté. Sans doute est-il superflu, sur le plan de la description, de rappeler l'existence de villes indigènes et de villes européennes, d'écoles pour indigènes et d'écoles pour Européens /.../ Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage en est indiquée par les casernes et les postes de police. /.../ Ce monde compartimenté, ce monde coupé en deux est habité par des espèces différentes. L'originalité du contexte colonial c'est que les réalités économiques, les inégalités, l'énorme différence des modes de vie, ne parviennent jamais à masquer les réalités humaines. Quand on aperçoit dans son immédiateté le contexte colonial, il est patent que ce qui morcèle le monde c'est d'abord le fait d'appartenir ou non à telle espèce, à telle race. /.../ Aux colonies, l'étranger venu d'ailleurs s'est imposé à l'aide de ses canons et de ses machines. En dépit de la domestication réussie, malgré l'appropriation, le colon reste toujours un étranger. Ce ne sont ni les usines, ni les propriétés, ni le compte en banque qui caractérisent d'abord la

« classe dirigeante ». L'espèce dirigeante est d'abord celle qui vient d'ailleurs, celle qui ne ressemble pas aux autochtones, « les autres ». (F. Fanon, *Les damnés de la terre*, 1968 : 7-9)

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que le premier à s'être sérieusement penché sur le cas curieux de la littérature maghrébine ait déclaré ses œuvres « malades de la politique » (Khatibi, *Le roman maghrébin*, 1968), tant la confrontation y devient obsessionnelle. Dib en ignore le travers mais semble se porter caution de la dialectique foncière du même et de l'autre en contexte colonial lorsqu'il déclare, à l'intention du lectorat français : « Les hommes sont à la fois semblables et différents : nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables³. » Ce miroir tenu depuis « l'autre côté de la frontière » pour nous inviter à une réflexion — ce qui est dans sa fonction — confirme la problématique. L'histoire l'ayant entérinée, l'affaire paraît entendue. C'est ainsi que je l'ai entendu, comme beaucoup d'autres, au prix d'un malentendu. À charge de témoignage et de protestation, la littérature relaie le discours politique et, une fois son rôle supplétif rempli, peut être mise aux archives. Doit même l'être pour certains, puisque la « langue du colonisateur » dont elle fait usage la disqualifie, en tant que littérature précisément. Ce raisonnement un peu court, qui fait du texte littéraire un document, en méconnaît la spécificité. L'écriture n'y est que d'ornement, ce qui vaut assurément pour certains textes mais non pour tous, et ne saurait valoir pour l'entreprise de Dib. En particulier pour sa poésie dont on se demande quel pourrait bien à ce compte être le sens ; part la moins connue et la moins aisée, il est vrai, mais la plus haute et qui mérite mieux de la critique. De plus l'écriture en français ne s'est pas tarie comme le prédisaient les oracles, ni pour Dib, ni pour nombre de nouveaux écrivains. Il faut donc risquer une lecture plus attentive et mieux attentionnée.

3 Interview, *Témoignage chrétien*, 78 février 1958.

Mohammed Dib nous y convie d'ailleurs par les interrogations qu'il se pose, et nous pose sur la production, la circulation, la réception de ses écrits ; *Écrire lire comprendre* est le titre d'un chapitre de *L'arbre à dire* (1998 : 15). Nous tendant un autre miroir, il nous fait part pour la première fois, du moins avec une implication aussi personnelle⁴, d'un regard rétrospectif qu'il porte sur son œuvre, sur les conditions de son accueil et sur celles des « écrivains maghrébins de langue française » (15) en France. À considérer avec ce recul réflexif ses propres textes, il se place du côté du lecteur et se met souvent en position métalinguistique d'analyste de discours. Il se rapproche de nous, se place en quelque sorte « à notre portée » et nous offre un nouveau « terrain d'entente ». Le texte m'a paru une invite à entrer dans la discussion qu'ouvre *L'arbre à dire*. Les interrogations que Quintilien préconisait à ses élèves en rhétorique devrait en bonne règle livrer les termes du débat.

La quatrième de couverture présente le *quid* de la sorte : « *L'arbre à dire*, expression trouvée par un enfant pour désigner l'être humain, a trait à la question de l'identité. Le nom, la langue natale, le statut que l'on acquiert dans l'exil, celui de l'étranger ou de l'émigré, l'impossible retour, en sont les thèmes porteurs et récurrents ». Cette énumération, à laquelle il faudrait ajouter la langue d'écriture, dit la prise de position du *quis*, de celui qui parle. *Exil, étranger, émigré, impossible retour*, il s'agit en clair de l'auteur, de l'auteur maghrébin de

4 L'auteur s'est expliqué sur cette discrétion : « Les Algériens élevés en milieu musulman considèrent l'introspection comme un peu malsaine. D'un homme plongé dans des réflexions qui paraissent profanes, le proverbe dit 'c'est quelqu'un qui mène paître les vaches d'Iblis' (Satan). Cette réserve explique que l'on trouve peu de « confessions », peu de « mémoires », pas de « vies intimes » où la vie intérieure serait dévoilée. Les seuls écrits personnels sont d'auteurs qui ont joué un rôle social ou politique » (interview par C. Acs, *L'Afrique littéraire et critique*, août 1971). Chez Dib les éléments de biographie sont foison dans les œuvres romanesques, et bien évidemment dans la poésie, mais ils ne sont pas affichés comme tels ou restent masqués sous la fiction ; quant à la réserve socialement observée sur la vie intime, elle doit être rapportée à aux statuts différents que la culture attribue au sujet et à l'individu.

langue française parlant d'« identité », ainsi qu'il l'a toujours fait dans son œuvre, mais de façon analytique cette fois (c'est le *quomodo*). Sous le *je*, le locuteur n'est plus le narrateur ni un personnage, mais la personne propre de Mohammed Dib qui relate une expérience vécue (« Cela s'est passé à Strasbourg /.../ sept ou huit philosophes se trouvaient réunis en table ronde dans la salle amphithéâtre de l'Aubette, place Kléber. /.../ J'étais là, dans l'assistance... », 32), note des impressions de voyage (105-188), s'observe par introspection (« Si bien que quand je parle, j'écris, je n'ai pas conscience que je le fais en français... »). Le *nous* y renvoie à des groupes variables, celui des écrivains maghrébins (« ... de quoi la critique et les lecteurs français ne seraient-ils pas capables si l'envie leur prenait de nous payer en retour », 17), des écrivains francophones (197), celui des Algériens (15-19) ou encore des Musulmans (9-14). Quant au *quid* auquel il s'adresse, directement ou non, il semble être le plus souvent celui du lecteur français. À y regarder de plus près, cette distribution déjà fluctuante s'embrouille encore plus car rien n'empêche le locuteur d'occuper plusieurs de ces positions à la fois, ni de s'adresser à plusieurs groupes simultanément, d'interpeller de façon détournée le lecteur algérien, souvent en l'associant à son point de vue, ou de procéder par allusion, par antiphrase... La grille de Quintilien s'avère en défaut. Si elle ne peut rendre compte des positions d'une situation complexe de communication, c'est que justement Dib met en cause le figement des positions dont il s'ingénie et s'amuse à retourner la dialectique. Prenons un exemple précis :

— Comment se fait-il que vous écriviez en français ? Une question ? Une accusation ? On m'en harcèle encore — après tant de livres publiés. /.../ Paradoxe cette question qui émane chaque fois de Français — peu désireux il faut croire de se rappeler que l'Algérie a constitué des départements français durant près d'un siècle et demi et qu'ils y ont assumé le devoir d'instruction. Jamais Algérien ne me l'a posé, cette question ; ou un quelconque étranger. Au cours de prises de parole en public, j'ai été chaque fois censément querellé de la sorte et, donc, chaque fois par un Français, une fois même à Stockholm, à la

Svenska Akadamien. Là aussi, je me suis senti comme confondu, comme pris en flagrant délit de grivèlerie et par conséquent tenu de me justifier. (192)⁵

C'est en raison de Montesquieu sans doute que les Français persistent à poser la même question : Comment peut-on être écrivain algérien de langue française ? En raison aussi de l'association antinomique des adjectifs *algérien* et *français*. Comment prétendre dire l'Algérie en français ? En termes inverses mais avec le même manichéisme, on retrouve la polémique qui fit rage durant la période de décolonisation. Et je ne doute pas qu'en Algérie les inquisiteurs ne manquent pas non plus pour mettre à la question les auteurs hérétiques. Ce qui de part et d'autre certains tiennent pour intolérable, c'est la mise en cause d'une claire séparation des « communautés », du camp de chacune, car en bonne règle « tout est pour le mieux moyennant que chacun fasse ce qu'il lui revient de faire par nature » (Bourdieu, cité). Tel est l'héritage colonial. Qu'un impudent franchisse la ligne, il porte atteinte à l'ordre des territoires et se voit aussitôt soupçonné des pires trahisons ou subversions. « L'altérité dont nous sommes porteurs est ce dont nous supportons le moins le fardeau ; bien moins encore en tolérons-nous la manifestation. Et c'est son altérité que nous imputons à crime à l'autre. De quel recours disposons-nous contre elle ? Nous hâter de supprimer l'Autre, puis réintégrer la sécurité du même... » (23). C'est très exactement le contraire qui chez Dib caractérise, dès les toutes premières entreprises, l'aventure de l'écriture ; celle « d'une exploration tous azimuts » (208) à la découverte de l'autre en soi, de soi-même en tant qu'autre :

5 On ne peut s'empêcher de penser à l'interpellation de Camus à la fin du discours prononcé en Suède lors de l'attribution du prix Nobel. Le contexte était certes différent, et un examen attentif des circonstances et des propos conduit à nuancer l'interprétation qui en est généralement donnée. Dans les deux cas il s'agit malgré tout de sommations qui visent à faire entrer le trublion dans le rang d'un des camps.

En me mettant devant la *meïda* qui me servait de table de travail dans mon patio protégé par la fraîcheur des *nzulejos* contre l'incandescent triomphe du jour, je n'avais guère conscience alors que je commençais une migration, m'embarquais pour un voyage qui, sans me faire quitter ma terre encore, allait me conduire en terre inconnue et, dans cette terre, de découverte en découverte, et que plus je pousserais de l'avant, plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais, en même temps mais sans m'en douter moi-même, route vers moi-même. Les voies de l'écriture.

Et que plus, au long de mes pérégrinations, il m'arriverait de rencontrer l'Autre, et plus je me trouverais faire face à ce que je suis, un inconnu, semblable à l'autre et différent. Et qu'au bout de la route sans bout, ce serait mon identité qui en viendrait à m'être révélée en tant qu'altérité. (*Tlemcen ou les lieux d'écriture*, 1994 : 69)

Ce n'est pas facile à entendre et la machine s'emballerait facilement :

Qui, de lui ou de moi, est l'étranger de l'autre, ou le plus étranger, ou le moins étranger ? Et si j'étais, moi, nous autres : qui, de tous ceux que je voyais ici, ou pourrais croiser dans la rue, serait l'étranger puisque le monde est plein d'étrangers ? Comment peut-on être, ou devenir étranger, l'autre de nous autres ? Et si j'étais nous autres, n'aurais-je pas de définition, en l'espèce, que par rapport à l'autre ? Mais dans ce cas, qui est l'autre ? (34)

Quel autre ? Quels autres ? En effet, et il est bien question d'identité. Comme « écrivain public », Dib se faisait porte-parole d'une communauté déniée, opprimée, en lutte pour sa dignité et le droit de vivre. La quête de l'identité individuelle impliquait alors la restauration de l'identité collective que « les Algériens ont toujours vécue » (72), même si l'histoire l'a mise à mal. Le projet d'écriture de Dib, d'emblée personnel, ne se borne pas à cette reconquête collective et se marque d'un travail tenace dans la langue. Il est de passer de la qualification commune, *algérien*, au nom propre, de « se faire un nom » avec le risque que l'humanité prit et dont elle paye l'ambition du prix de la Chute. L'essentiel est là, dans ce passage du collectif au personnel, du

conjoncturel à l'universel, du document à la littérature. Comment cela ? C'est une autre histoire. D'un autre sujet, celui de l'écriture : tout un « Arbre à dire ». Une autre fois.

Œuvres de Mohammed Dib

PREMIÈRE ÉDITION

1952. *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 190 p. Roman.
1954. *L'Incendie* Paris, Le Seuil, 220 p. Roman.
1955. *Au Café* Paris, Gallimard, 191 p. Nouvelles.
1957. *Le Métier tisser*, Paris, Le Seuil, 208 p. Roman.
1959. *Un Été africain*, Paris, Le Seuil, 192 p. Roman.
1959. *Baba Fekrane* Miaille Mireille. (Dessins). Paris, La Farandole, 23 p. Conte pour enfants. 1961. *Ombre gardienne* Paris, Gallimard, 66 p. Poèmes. Préface de Louis Aragon.
1962. *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 191 p. Roman.
1964. *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, 159 p. Roman.
1966. *Le Talisman*, Paris, Le Seuil, 141 p. Nouvelles.
1968. *La Danse du roi*, Paris, Le Seuil, 204 p. Roman.
1970. *Dieu en Barbarie*, Paris, Le Seuil, 218 p. Roman.
1970. *Formulaires*, Paris, Le Seuil, 112 p. Poèmes.
1973. *Le Maître de Chasse*, Paris, Le Seuil, 207 p. Roman.
1974. *L'Histoire du chat qui boude*, Domenger, Bernard. (Illustration), Paris, La Farandole, n.p. Conte.
1975. *Omneros*, Paris, Le Seuil, 158 p. Poèmes.
1977. *Habel*, Paris, Le Seuil, 188 p. Roman.
1979. *Feu beau feu*, Paris, Le Seuil, 222 p. Poèmes.

1980. *Mille hourras pour une gueuse*, Paris, Seuil, 121 p. Théâtre. Représentée au festival d'Avignon.
1985. *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 214 p. Roman. Coll. La Bibliothèque arabe.
1987. *O vive*, Paris, Sindbad, 133 p. Poèmes. Coll. La Bibliothèque arabe.
1989. *Le Sommeil d'Ève*, Paris, Sindbad, 222 p. Roman. Coll. La Bibliothèque arabe.
1990. *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, 220 p. Roman. Coll. La Bibliothèque arabe.
1992. *Le Désert sans détour*, Paris, Sindbad, 136 p. Roman. Coll. La Bibliothèque arabe. 1994. *L'Infante maure*, Paris, Albin Michel, 183 p. Roman.
1994. *Tlemcen, ou les lieux de l'écriture*, Dib, M. & Bordas, Ph. (Photos). Paris, Revue noire, 160 p. Album. Coll. Soleil.
1995. *La Nuit sauvage*, Paris, Albin Michel, 249 p. Nouvelles.
1996. *L'Aube Ismaël*, Paris, Tassili Music, 56 p., Récit poétique.
1998. *Si Diable veut*, Paris, Albin Michel, p. Roman.
L'Enfant-Jazz, Paris, éd. de La Différence, coll. clepsydre. 156 p. Poèmes.
1999. *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel. p. Essai.
2000. *Le Cœur insulaire*, Paris, éd. De La Différence, coll. Clepsydre. P. Poèmes.
2001. *Comme un bruit d'abeilles*, Paris, éd. Albin Michel, Roman.

RÉÉDITIONS

1967. *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, 190 p. Roman. 1974. *L'Incendie*. Paris, Le Seuil, 186 p. Roman.
1975. *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil, Roman.
1978. *Cours sur la rive sauvage*, Paris, Le Seuil, Roman.
1978. *La Danse du roi*, Paris, Le Seuil, Roman.

1980. *L'Histoire du chat qui boude*, Lutton, Jean-Claude (Illustr.), Paris, Messidor/La Farandole, 21 p. Conte pour enfants. Coll. Aux 4 coins.
1984. *Au Café Paris*, Sindbad, 131 p. Nouvelles. Coll. La Bibliothèque arabe. Littératures. 1984.
1984. *Ombre gardienne*, Paris, Sindbad, Aragon (Préface), 77 p. Poèmes. Coll. La Bibliothèque arabe. Littératures.
1988. *Le Métier à tisser*, Paris, Le Seuil, 204 p. Roman. Coll. Méditerranée.
1989. *L'Incendie*, (texte définitif) Paris, Le Seuil, 188 p. Roman. Coll. Points n° 351.
1990. *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 214 p. Roman. Coll. La Bibliothèque arabe, Littératures contemporaines.
1990. *Qui se souvient de la mer*, Paris, Le Seuil, 190 p. Roman. Coll. Points.
1992. *L'Histoire du chat qui boude*, Paris, Messidor-La Farandole, Luton, Jean-Claude. (Illustr.), 21 p., Illustré Jeunesse.
1996. *La grande Maison*, Paris, Le Seuil, Coll. Points n° 225, 178 p. Roman.
1999. *Le Maître de classe*, Paris, Le Seuil, 217 p. Roman. Coll. Points n° 425.
2001. *L'Aube Ismaël*, Alger, éd. Barzakh (arabe-français).
2001. *Feu beau feu*, Paris, éd. De La Différence.

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal : 4^e trimestre 2002

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry MONTPELLIER III

Organisé pour célébrer un demi siècle d'écriture exigeante et fascinante, le colloque international de l'université P. Valéry sur l'œuvre de Mohammed Dib a rassemblé quelques uns des meilleurs spécialistes de cet auteur, venant d'horizons géographiques divers.

Malgré d'importantes études consacrées à la création dibienne, beaucoup reste à faire, tant cette œuvre se présente comme un monument littéraire de notre temps – encore largement méconnu. Par son importance quantitative, sa diversité générique, sa richesse thématique, l'acuité de sa perception des signes secrets par lesquels l'avenir s'avance vers nous, l'œuvre de Dib est inépuisable.

Ces actes livrent de nouvelles pistes de lecture, s'efforcent de maintenir vivace un intérêt jamais démenti pour un des pères fondateurs de la littérature franco-algérienne, pour une des plumes contemporaines les plus authentiques et les plus originales.

Naget Khadda , auteur de deux ouvrages et de nombreux articles sur l'œuvre de Dib a enseigné pendant plus de vingt ans la littérature française à l'université d'Alger avant de venir (en 1994) poursuivre sa carrière à l'université de Montpellier III. Sa recherche porte essentiellement sur les enjeux culturels dans la littérature franco-maghrébine.

ISBN 2-84269-550-X



PUBLICATIONS
MONTPELLIER 3
Université Paul-Valéry

12 €