

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MENTOURI, CONSTANTINE

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

N° d'ordre :

Série :

**Mémoire en vue de l'obtention
du Diplôme de Magister**

Option : Littérature

Intitulé : Littératures de langue française et interculturalité

Thème

**POUR UNE ANALYSE INTERTEXTUELLE
de *SI DIABLE VEUT* de Mohammed DIB**

Présenté par

Mme FARAH – AISSAOUI Assia

Sous la direction du

Dr BENACHOUR Nedjma

Jury :

Président : Dr ABDOU Kamel, Maître de conférences, Université Mentouri, Constantine

Rapporteur : Dr BENACHOUR Nedjma, Maître de conférences, Univ. Mentouri, Constantine

Examineurs : Dr LOGBI Farida, Maître de conférences, Université Mentouri, Constantine

Dr CHENIKI Ahmed, Maître de conférences, Université Badji Mokhtar, Annaba

Année Universitaire 2006-2007

Dédicaces

Je dédie ce travail

*A mon époux que je remercie pour l'immense aide et
l'incalculable soutien qu'il m'a apporté.*

A mes filles Dallel et Hanane, pour leur patience.

Remerciements

Je remercie vivement le Docteur Nedjma Benachour qui a dirigé ce mémoire.

Ce travail n'aurait jamais abouti sans sa sollicitude et ses encouragements.

Par le biais de son enseignement et de ses commentaires, il m'a été donné d'approfondir mes questionnements mais surtout d'avoir pour modèle une personne qui porte à son plus haut niveau l'éthique de la recherche.

Qu'elle trouve ici l'expression de mon infinie reconnaissance.

Un témoignage de reconnaissance va également aux membres du jury, le Docteur Kamel Abdou, le Docteur Farida Logbi et le Docteur Ahmed Cheniki pour avoir accepté de lire ce mémoire.

Ma gratitude va également à mon amie Cherifa qui m'a constamment encouragée à aller de l'avant. Mon infinie reconnaissance lui est acquise pour toujours.

Plan général

INTRODUCTION	3
PREMIERE PARTIE : Présentation du cadre général	8
1. L'écriture chez Dib : Un panorama présentatif	9
2. Les préalables théoriques et méthodologiques	27
DEUXIEME PARTIE : L'intertextualité coranique	42
1. La présence du texte coranique dans <i>Si Diable veut</i>	43
1.1. La présence directe	45
1.2. La présence indirecte	54
1.3. La présence voilée du texte coranique : Les noms	63
2. La mystique soufie	70
2.1. Le soufisme	72
2.2. Hadj Merzoug : un Soufi accompli	76
2.3. De la doctrine à l'expérience ou l'itinéraire initiatique de Ymran	92
2.4. La présence de l'autre	113
2.4.1. Autour du nom de Franc Jamin	114
2.4.2. Autour du nom de Cynthia	116
2.4.3. Autour de la musique de Beethoven	119
TROISIEME PARTIE : La présence de la terre natale	125
1. Les référents socio-culturels	127
1.1. Le calendrier agraire et ses rites	128
1.2. Horoscope berbère : Signes et symboles de la nature	135
1.3. Anthroponymie berbère	137

2. Les personnages	141
2.1. Présentation des personnages	142
2.2. Le nom propre	143
2.3. Le portrait	151
2.4. L'habit	157
CONCLUSION	160
Bibliographie	165

INTRODUCTION GÉNÉRALE

De tous les romanciers algériens, Mohammed Dib est sans doute l'écrivain dont l'œuvre a le plus nourri la réflexion universitaire. Des études d'ensemble et de détail lui ont été consacrées, mais très peu ont, jusqu'à présent porté sur son roman, à la place si particulière, *Si Diable veut*.

Publié en 1998, *Si Diable veut* est un roman complexe, délivrant difficilement les clés pour sa compréhension. L'éсотérisme mystique et les mythes païens, si prégnants dans toute l'œuvre de l'auteur, occupent ici une place particulière, amplifiant son caractère hermétique et contrariant toute tentative d'accès direct au sens, tant est manifeste l'empreinte de cet au-delà du texte, sans la maîtrise duquel aucune avancée significative dans l'interprétation n'est envisageable.

Dans notre effort de déchiffrement, nous partirons de ce postulat que

« *il y a codage, mise en écriture d'un secret que le texte renferme, enferme entre ses lignes et ne livre qu'au prix d'une stratégie d'analyse en profondeur* » (1)

Pour lever cette opacité et accéder à une clarté même relative, il est primordial de s'adonner à des recherches pour retrouver et partager avec l'auteur ce fond encyclopédique commun qui rend possible l'identification des références directes ou tacites et des allusions. Nous devons autant que possible découvrir « *tout ce qui met [Si Diable veuf] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes* » (2), autrement dit, il est attendu de nous d'avoir accès et de connaître cet "inter-texte" qui a servi de toile de fond à l'auteur pour le déroulement de son roman et qui peut être défini comme

¹) ADJIL Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : La Trilogie nordique*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1995, p 10.

²) GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7.

« ce texte ou plusieurs textes que le lecteur doit connaître pour pouvoir comprendre une œuvre littéraire en fonction de sa signification totale [...]. Seuls des signes spécifiques et spécialisés peuvent à la fois être l'intertexte, montrer son lieu et découvrir son identité.» (1)

La réception de tout texte s'effectue par un lecteur réel élevé dans des conditions socio-historiques et culturels déterminés, ayant engendré un bagage culturel propre à une époque et à l'intérieur d'une culture. Il peut être différent de celui de l'auteur, ce qui crée l'obligation d'acquérir le socle culturel de ce dernier pour pouvoir prétendre détecter, reconnaître et donner un sens aux citations et allusions qui parsèment le roman.

Ces allusions, semées ici et là dans le roman, de manière naturelle et spontanée, ne produiront aucun écho chez tous ceux qui ne partagent pas une tradition commune avec l'auteur et ne possèdent pas les ingrédients pour accéder à un minimum de compétence littéraire.

Cet "intertexte", une fois précisé, ne doit pas être pris isolément des normes sociales et culturelles qu'il incorpore et auxquelles il renvoie, qui sont d'un apport précieux pour saisir le sens profond de l'œuvre étudiée.

En effet, *« quand bien même le sens de telle ou telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture dont il nous faut encore posséder la clé. Cette clé nous est fournie avec notre culture – le mot culture étant pris dans son acception large de formation de la personnalité dans une société donnée – sous les espèces d'un système de références. » (2)*

¹) RIFFATERRE Michael, *Compulsory*, p. 56. Repris par Carinne Bourget : *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Ed. Karthala, 2002, p 17.

²) DIB Mohammed, *L'arbre à dire*, op. cit. p. 17.

De plus, un autre facteur doit être retenu pour saisir la tonalité d'ensemble. En effet, une fois l'œuvre éditée, il est erroné de croire que le rôle de l'auteur est terminé. Le phénomène littéraire ne peut être réduit à cette dialectique entre le texte et le lecteur : l'auteur maintient son impact à travers des formes multiples. Dans notre monde contemporain, les interviews et les articles dans la presse et les revues spécialisées, perpétuent sa présence, donnant telle orientation ou telle inclinaison à tel ou tel courant critique.

L'intertextualité a été retenue comme outil d'interprétation du fait de sa capacité à transformer l'écriture première et à participer consciemment à la fondation du texte romanesque.

Il est maintenant opportun de délimiter succinctement l'objet de notre travail, c'est-à-dire ce sur quoi nous concentrerons nos efforts d'analyse.

Nous nous intéresserons à cette double thématique si chère à Dib et relative à cette double présence, celle du texte coranique et celle de la terre natale. Nous nous attacherons à détecter les formes subtiles à travers lesquelles s'exprime cette double présence.

En ce qui concerne la présence coranique, elle est dès le départ suggérée. Le titre est déjà largement évocateur, tant il rappelle la formule couramment utilisée par les Musulmans, toute origine confondue, "In cha'a Allah", "Si Dieu veut", pour signifier la subordination de tous leurs actes à la volonté omnisciente du Créateur.

Le titre correspond en arabe à "In cha'a Iblis". Et comme il est stipulé dans la quatrième page de couverture, «*Si Diable veut, Diable peut* », laissant entrevoir combien cette thématique de la démonologie sera marquante tout au long de l'évolution du récit, et au-delà d'elle, la prégnance de la présence coranique qui s'infiltrera sous des formes multiples.

Cette option n'est pas nouvelle chez Dib qui reconnaissait et assumait dans *L'Arbre à dire* que toute son

« œuvre dans son ensemble était placée sous cette influence bénéfique, protectrice du Livre »

confirmant, comme l'ont établi plusieurs de ses critiques, sa filiation avec le penseur mystique Ibn Arabi qui lui assurait

« tout ce à quoi je fais référence n'est qu'attribut de Dieu. »

Présenté comme écrivain singulier, Dib déploie son effort d'écriture à partir de ce texte origine, comprenant et valorisant l'urgence de ce mouvement de retour

« nous conduisant vers les plus lointaines valeurs, les valeurs qui sont l'unique horizon de l'homme. » (1)

Ces mêmes valeurs créatrices de ce socle véritable, à partir duquel devient possible la quête d'une meilleure appréhension du monde

Grâce à cette approche, il entend atténuer et combattre les effets de cette

« civilisation accoucheuse d'immédiateté, de rupture, inclinant à la spiritualité plutôt qu'à la religion. » (2)

Non annoncée explicitement, la présence de la terre natale se révèle à nous graduellement au gré de l'évolution du récit. Le roman nous dévoile une écriture de la réconciliation avec le référent socio-culturel originel, opérant par là une rupture avec celle en œuvre dans la "Trilogie nordique". L'auteur convoque les mythes fondateurs pour mieux éclairer les perspectives de l'histoire présente, en opérant un ancrage de l'action dans un espace délimité historiquement et géographiquement.

¹) DIB M., *Laëzza*, Albin Michel, Paris, 2006, p 112.

²) Idem, p 120.

Il nous appartiendra de démontrer que *Si Diable veut* est, en grande partie, comme disait Kateb pour son roman *Nedjma*, « *Non pas seulement un livre, mais l'expression d'un pays* » (1).

L'ossature de notre travail s'articulera autour du souci de fixation de cette double présence. Néanmoins, nous devons nous soumettre au préalable à une double exigence méthodologique :

- Donner un aperçu sur l'œuvre romanesque de l'auteur pour mieux situer la place de *Si Diable veut*.
- Présenter, d'une part, la notion de l'intertextualité à travers son évolution chronologique ; d'autre part expliciter la notion de co-présence telle que définie par Genette pour l'allusion, Antoine Compagnon pour la citation et, enfin, Marc Angenot pour la référence. Cette notion de co-présence constituera l'outil théorique qui sera à la base de notre analyse.

La première partie de notre travail répondra à cette double exigence.

La deuxième partie sera consacrée à l'intertexte coranique. La présence de la terre natale fera l'objet de la troisième partie.

1) KATEB Yacine, cité par Carine BOURGET, op. cit. p. 11.

Première partie

PRÉSENTATION DU CADRE GÉNÉRAL

1. L'ECRITURE CHEZ DIB : UN PANORAMA PRESENTATIF

*« La difficulté d'écrire est, à bien y voir,
ce qui pousse à écrire » ⁽¹⁾
Mohammed Dib*

Décédé le 2 mai 2003 à Paris à l'âge de 83 ans, Mohammed Dib laisse derrière lui une production littéraire à la fois dense et variée, d'une force inouïe et d'une profondeur rarement égalée.

Il n'est pas non plus exagéré de le présenter comme l'un des fondateurs de la poésie et surtout du roman algérien.

« Ecrivains algériens, notre soudaine apparition a tari d'un coup et définitivement la source d'inspiration que l'Algérie a représentée et aurait pu continuer de le faire pour bon nombre d'écrivains français, tous genres confondus. Fini les palmiers, la magie des sables, les jeux interdits de jeunes garçons, l'euphorie des plages réservées. Nous avons fermé les portes de ce paradis-là et mis la clé sous le paillason. » ⁽²⁾

Depuis la fin des années 40 et jusqu'à sa mort, Dib publie à un rythme régulier et soutenu, des romans, des recueils de poésie, des contes, des nouvelles, des pièces de théâtre, des essais.

Cette œuvre, vaste et intense par « sa générosité et son intelligence littéraires, rendait inutiles tous les classements et les définitions, transcendait tous les registres. » ⁽³⁾

Tout en prenant en charge les expériences, aspirations et interrogations de son peuple, son œuvre reste l'expression artistique d'une sensibilité et

¹) DIB, M., *Laëzza*, op. cit. p. 107.

²) DIB, M., *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003, p 72.

³) DUSSIDOR Dominique, Site : Algeriades.com.

d'un imaginaire très personnels.

« On ne devrait se lancer dans l'aventure très risquée de l'écriture qu'avec la ferme conviction, sinon la claire conscience, de porter en soi certaines choses qu'on est seul à savoir et à pouvoir transmettre aux autres. » (1)

Le plus impressionnant chez Dib réside dans la complexité et la richesse de son itinéraire marqué essentiellement par une transformation continue de l'écriture.

Transformation que de nombreux critiques ont soulignée en classant ses œuvres par "périodes" correspondant chacune à une technique d'écriture.

La première période, rattachée au registre réaliste, renvoie tout particulièrement à la trilogie Algérie : *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954), *Le Métier à tisser* (1957). Cette trilogie romanesque se déploie à partir et autour de l'itinéraire cruel d'Omar, jeune orphelin pitoyable de *La Grande Maison*, partagé entre le désir de réussite qui l'habite et le fatalisme de sa mère. Son caractère de rebelle le poussera à accompagner, dans *L'Incendie*, tous les mouvements des paysans et à pénétrer dans la vie tourmentée des artisans de son quartier, dans *Le Métier à tisser*.

Dans son recueil de nouvelles *Au Café*, édité en 1956, et dans son roman *Un Été africain*, en 1959, l'auteur s'attelle, dans le même esprit, à décortiquer pour mieux le spécifier, dans sa quête de témoignages, le vécu quotidien de la société algérienne.

Dans une interview accordée à la revue *Témoignage Chrétien* en février 1958, l'auteur confirme qu'un contrat liait les écrivains d'alors à leur peuple, qu'ils en étaient les témoins (2).

1) DIB, M., *Simorgh*, op. cit. p. 86.

2) Cité par Nadjat KHADDA, in "*Une intempestive voix recluse*", Edisud, Aix-en-Provence, 2003, p 21.

Pour lui, tant que l'Algérie était une colonie, il avait un devoir envers elle en imposant sa personnalité et en prenant en charge la revendication de son peuple.

« En tant qu'écrivain algérien, j'ai ressenti le besoin et le devoir de décrire, de dire cette réalité, le devoir de nommer l'Algérie, de la montrer. Ce devoir équivalait à une forme d'acte de foi ; il suffisait de nommer les gens, de montrer comment ils sont physiquement, de montrer leurs comportements, la nature qui les entoure. Cela suffisait à l'époque de décrire un paysage algérien pour faire acte de foi et amener l'Algérie à l'existence littéraire. » (1)

Avec l'indépendance, l'écrivain se libère également ; son devoir n'étant plus de présenter son pays mais de se consacrer à une réflexion plus personnelle. Le temps est venu de libérer la créativité et permettre à l'artiste de retrouver sa vocation naturelle, celle de l'écriture.

Dib décide de rompre avec le style figuratif qui consiste à donner à voir une réalité (la misère du peuple) portée par une visée idéologique : combattre les préjugés et l'image dégradante reproduits par la plupart des romanciers de la colonisation.

Par conséquent, les prochains romans de Dib vont prendre une direction nouvelle, celle se rapportant à la deuxième période avec une écriture symbolique et mythique.

« J'ai commencé à reprendre ma liberté vis-à-vis d'une forme d'écriture dite "réaliste" (...) J'ai évolué vers une forme d'écriture nouvelle, vers des sujets nouveaux. » (2)

¹) Interview accordée à Mohamed Zaoui, in la revue *Horizons maghrébins*, mai 1993, p 71.

²) Ibidem.

Dans *Qui se souvient de la mer*, paru l'année même de l'indépendance, Dib choisit, pour parler du drame algérien, un cadre légendaire inspiré du tableau de Picasso, "Guernica".

Le recours à cette représentation lui permet de plaider pour une écriture autre que l'écriture réaliste qui lui semble incapable d'aller au fond des choses et d'en extraire le sens :

« Picasso a fixé et ordonné des cauchemars sur sa toile (...) il a été le seul à savoir leur donner un visage que chacun reconnaît désormais. » (1)

Avec ce roman, nous sommes dans un monde de cauchemar, de fin du monde, et cela ne peut être transmis que par des images, des visions oniriques et apocalyptiques.

« 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 à l'origine de cette écriture de pressentiment et de vision (2). »

Cours sur la rive sauvage (1964) est un roman où l'auteur continue dans le symbolisme onirique de *Qui se souvient de la mer*, un symbolisme très inspiré des romans de "science-fiction" : les héros évoluent dans un décor urbain moderniste, unique dans toute son œuvre.

Ce décor apparaît justement au moment où l'écrivain opère un déracinement avec sa patrie.

Fewzia Kara Mostapha Sari y voit

« une investigation, une recherche sur le destin de l'homme, son immortalité, sur la part d'amour que l'homme porte à la femme, »

1) Cité par Christiane Chaulet Achour, revue *Horizons maghrébins*, mai 1993, p 21.

2) DIB, M., Post-face au roman *Qui se souvient de la mer*, Ed. Le Seuil, 1963, p 189.

sur le rôle de la femme béatrice qui montre le chemin à l'homme.» (1)

Zohar, comme le héros de *Qui se souvient de la mer*, perdu dans le chaos de la ville bouleversée par la guerre, fait appel à la femme médiatrice qui se dédouble en deux images identiques, Radia et Hellé.

« Cette ville, c'était Radia, Radia ainsi métamorphosée, ou quelque chose d'elle. Qu'on me comprenne bien : je ne veux pas soutenir qu'elle s'était substituée au corps, à l'être de Radia. Non. Un autre corps et un autre être de Radia en avaient pris la forme. C'était une des manières de paraître de Radia.» (2)

La troisième période commence avec *La Danse du Roi* (1968), roman qui inaugure un autre type d'écriture identifié au néo-réalisme. Les personnages quittent l'univers de science-fiction pour retrouver le sol et la société réels. En effet, ce roman met en scène, pour la première fois, l'Algérie indépendante : les bienfaits attendus suite à la libération du pays, se transforment en chimères, l'espoir laisse place au désenchantement et à la désillusion.

« ... mais c'était un temps où les hommes tombaient comme mûres au mois d'août, on aurait dit que la terre voulait reprendre son bien. Et ça me paraissait juste. Parce que la liberté, c'était alors notre fête. Et voici que se lèvent les temps vides, et qu'en dedans on s'écoute parler tout seul. C'est autrement qu'il faut essayer de vivre aujourd'hui, pour sûr. Nous avons commencé à marcher dans un monde plein de fiel et d'iniquités.» (3)

¹) KARA MOSTEFA SARI Fewzia, *Fantastique, mythe et symboles dans Cours sur la rive sauvage, de M. Dib*, Mémoire de Maîtrise, 1971, p 106.

²) DIB, M., *Cours sur la rive sauvage*, op. cit. p. 105.

³) DIB, M., *La Danse du Roi*, Ed. Le Seuil, 1968, p 100.

Le diptyque *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse*, dans le sillage de sa nouvelle orientation, remet en scène la paysannerie de *L'Incendie* afin de poursuivre le questionnement sur la société en rapport avec la question de l'exercice du pouvoir.

« *Après avoir écrit Qui se souvient de la mer ou Cours sur la rive sauvage, je suis revenu avec La Danse du Roi et Dieu en Barbarie à des problèmes plus sociaux.* » (1)

Dans *Dieu en Barbarie*, les différentes attitudes politiques sont incarnées dans les personnages, présentés comme de véritables "porte-parole". De longues discussions et des débats tiennent une place déterminante dans le texte.

Le docteur Berchig, Waëd le technocrate, Hakim Madjar sont obsédés par la même frayeur, "la barbarie", ce qui fait dire à Madjar :

« *A force de vivre dans les ténèbres, nous avons fini par signer un pacte avec le monstre et les larves qui y trouvent refuge. Ce pacte, il faut le rompre à présent et oser regarder le jour, fixer notre soleil de barbarie en face.* » (2)

Le Maître de chasse, paru en 1973, remet en scène les mêmes personnages de *Dieu en Barbarie*. Mais du dialogue et de l'affrontement, nous passons au monologue intérieur. Les deux personnages principaux, Kamel Waëd et Hakim Madjar y représentent la tension entre le rationnel et le mystique. Pour Nadjat Khadda,

« *Dans ce diptyque socio-mystique, le travail dibien élabore un univers particulier à partir de certaines données de départ propres à la société algérienne et de diverses "retombées" idéologisantes consécutives à la dérive d'espérances révolutionnaires qui ont*

1) DIB, M., Interview accordée à Mohamed Zaoui, op. cit. p. 73.

2) DIB, M., *Dieu en Barbarie*, Ed. Le Seuil, 1970, p 206.

amené dans l'ensemble du monde islamique contemporain le regain de l'Islam formaliste et intégriste.» (1)

Le refuge dans cet islam, Dib l'explique de la façon suivante :

« Les Etats islamiques se proclament officiellement comme tels, sont l'émanation d'un rêve étroit et régressif, celui du retour d'une Histoire méconnue qui n'a jamais eu lieu ni été consignée, même aux premiers siècle de l'islam.» (2)

La recherche de soi dans la ville étrangère, une quête de soi qui s'avère être «*la quête de l'écriture*» ouvre la voie à la quatrième période, dite "Cycle de l'exil" avec *Habel* (1977), *Les Terrasses d'Orsol* (1985), *Le Sommeil d'Eve* (1989), *Neiges de marbre* (1990), *L'Infante maure* (1994) et des recueils de poèmes comme *Omnéros* (1975), *Feu, beau feu* (1979), *O vive* (1987). Dans ces textes, même si chacun garde une autonomie importante, Dib installe la littérature maghrébine dans de nouveaux espaces : ceux de l'exil comme possibilité de découvrir l'autre et par conséquent la connaissance de soi. Pour Dib, les écrivains maghrébins,

« tout déplacés et transplantés qu'ils soient, et la plupart du temps doublement : d'un paysage dans un autre et d'une langue dans une autre, leur malheur leur profite, pour ainsi dire, au moins par le fait que l'expatriation les rapproche d'eux-mêmes, leur aiguise les sens. Cette déchirure oblige en eux le créateur à regarder plus au fond l'enfer caché en l'homme.» (3)

C'est cette quête de soi qui dicte un déplacement incessant, élément primordial dans les romans de Dib, constituant souvent la démarche première et parfois fondamentale du héros .

¹) KHADDA Nadjat, *Une intempestive voix recluse*, Edisud, Aix-en-Provence, 2003, p 91.

²) M. Dib, *Simorgh*, op. cit. p. 98.

³) M. Dib, *L'Arbre à dire*, Ed. Albin Michel, Paris, 1998, p 65.

Habel est exilé par son frère et se trouve livré à lui-même dans une ville étrangère déshumanisée et hostile.

« Habel s'en fut plus loin, il pénétra dans une ville grande comme une planète, sombre, vindicative comme une marâtre et rageuse comme elle. Une ville s'ouvrant comme seules savent s'ouvrir les forêts, en reculant à mesure, en se dérochant sans cesse; Assez loin en tout cas pour être harcelé de prémonitions, singulières, pour nourrir des certitudes de rencontres, peut-être d'épreuves, sans pareilles aussi et qui ne seraient pas seulement de hasard. » (1)

Dans *Les Terrasses d'Orsol*, Aëd a quitté son pays et se trouve en mission dans la ville de Jarbher, univers opulent mais inhumain qui l'oblige à se retirer au plus profond de lui-même, lieu de solitude extrême où la mort, la folie sont constamment frôlées.

Pour Charles Bonn, *Les Terrasses d'Orsol* peut représenter ce "non-lieu" où Habel a achevé sa quête (2).

Le héros, dont le nom change perpétuellement (Eïd – Aëd – Ed) a tout oublié. La mémoire, dans ce roman, semble absorbée par son contraire "l'oubli".

«... comme il attendra avant de fouiller sa mémoire ou encore cette nuit, et comme il ne sera plus qu'attente, une attente faite de vide, un vide fait d'attente, chambre d'échos où, soudain sa voix, ou une autre voix se répandra, où méconnaissable, elle s'informera : "Qui es-tu ? Quel est ton nom ? Dis-le !" Et toujours pas de réponse. Ne plus savoir qui on est. Ne plus savoir son nom. Comme il se scrutera jusqu'au fond, s'interrogera et ne se rappellera pas. » (3)

¹) DIB, M., *Habel*, Ed. Le Seuil, Paris, 1977, p 87.

²) BONN Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, ENAL, 1988, p 216.

³) DIB, M., *Les Terrasses d'Orsol*, Ed. Sindbad, Paris, 1985, pp 188-189.

Cet oubli, compris comme refus des espaces clos, a aussi ses avantages car il est générateur d'élan vers l'identité nouvelle, vers la quête de l'autre, ce qu'affirme l'auteur lui-même dans les propos suivants :

« Il nous faut reconnaître maintenant ceci que, malgré toutes les vicissitudes auxquelles il nous expose, l'exil nous fait en même temps moins étrangers au monde, ses chemins sont dans la mesure où nous le voulons, les plus sûrs à nous mener vers l'autre, notre semblable. » ⁽¹⁾

Avec *Le Sommeil d'Eve*, « L'exploration du drame d'exil se poursuit, serrant toujours au plus près les tentations de mort et de folie. » ⁽²⁾

Le fil conducteur est le même : se retrouver face à face avec soi-même pour mieux réussir la rencontre avec l'autre. Là encore, il s'agit d'amour et de douleur. L'amour fou, « *l'amour loup* » qui, poussé à l'extrême, devient ici cri de douleur et de folie : deux vies qui se racontent, celle de Faïna et de Solh, deux destins tragiques :

« Tu as voulu forcer le destin, Faïna et m'aimer. Or, on ne force pas le destin. Il fait semblant de céder. Un moment puis il se reprend, et prend le dessus, plus impérieux que jamais. » ⁽³⁾

Dans *Neiges de marbre* (1990) et *L'Infante maure* (1994), Dib exploite la symbolique de la situation frustrante de l'étranger ignorant la langue de l'autre. L'incompréhension linguistique, devient l'essence même du tragique quand elle en vient à séparer le père et la fille.

Mais cet obstacle est surmonté grâce au « *langage du cœur* » ⁽⁴⁾ de la sensibilité qui permet la fusion avec l'autre. Voici un extrait qui illustre bien cette "complétude" :

¹) DIB, M., *L'Arbre à dire*, op. cit. p. 66.

²) KHADDA, N., "*Cette intempestive voix recluse*", op. cit. p. 106.

³) DIB, M., *Le Sommeil d'Eve*, Ed. Sindbad, Paris, 1989, p 222.

⁴) KHADDA, N., op. cit. p. 110.

« où les mots ne font plus beaucoup le poids. Où la connivence est pure parce que muette, ces moments comme il y en a par moments, un moment surtout, celui où elle est dans son lit, son lit tel d'abord que je la vois s'efforcer de le refaire, déménageant au pied ce qui est à sa tête et à la tête ce qui est au pied et s'y appliquant avec un soin tout lyilien, sans bruit, la tétine bien en bouche, puis son lit tel que, n'ayant pas tardé à mener son entreprise à bonne fin et gardant toujours le silence, elle s'y couche. A travers les barreaux, elle m'observe alors, assis à travailler à l'autre bout de la chambre. Continuant de garder le silence et continuant à tirer sur sa sucette, elle attache ses yeux sur moi pour ne plus les détacher. » (1)

ou encore *« Dans la quiétude qui règne du haut en bas de la maison, sans que soit prononcé un mot par elle ou par moi, nous échangeons des regards, regards non moins calmes que la paix qui nous environne. Et tout est là, pour toujours. » (p 24)*

"Ce langage de la sensibilité", seul l'enfant peut l'adopter tout naturellement. D'ailleurs, Dib confère à l'enfant une importance et une place particulières. Ainsi dans *L'Infante maure*, Lyli Belle possède un pouvoir infini qui lui permet de communiquer avec tout ce qui l'entoure, avec les arbres de son jardin,

« Vous, les arbres, arrangez-vous pour faire un silence tout blanc. Vous pouvez écouter, vous pouvez remuer le bout de vos petites feuilles. Mais pas plus.

Ils savent - qu'est-ce qu'ils ne savent pas ! – et ils bougent leurs oreilles pour dire oui. Ils savent même où je vais chercher la graine

¹) DIB, M., *Neiges de marbre*, Ed. Sindbad, Paris, 1990, p 24.

d'où naissent les idées, les plantes, les fleurs, les gens et eux aussi, les arbres.» (1)

Pour Dib, « *Chaque être humain est une porte ouverte sur un paysage particulier. S'agissant d'un enfant, cette porte s'ouvre sur les jardins les plus étranges. Lui seul, l'enfant, y a accès.» (2)*

Le roman *Désert sans détours* (1992) semble être une méditation sur les pouvoirs de l'écriture, écriture qui semble menacée par l'effacement et le vide.

C'est le corps à corps avec le silence, avec les problèmes que pose l'écriture.

Dans le désert, on s'enfonce en soi, il n'y a plus de limite géographique ni culturelle : c'est l'humain qui est au bout.

Dans ce lieu, la parole est toujours à réinventer.

« Tout signe qui a l'ambition de s'inscrire sur le désert est effacé à plus ou moins longue échéance. Très rapidement, il faut recommencer. Il y a ce sentiment lancinant chez les écrivains maghrébins de recommencer et de redire sous une autre forme le même signe. La signification portée par le signe reste la même : répéter, recommencer à redire.» (3)

Comme les deux personnages de *Désert sans détours*, Hagg Bar et Si Klist, « *L'Algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à comparer une mémoire échoue à s'implanter.» (4)*

¹) DIB, M., *L'Infante maure*, Ed. Albin Michel, Paris, 1994, pp 15-16.

²) DIB, M., *Simorgh*, op. cit. p. 67.

³) DIB, M., Entretien avec Salim Jay, in *Horizons maghrébins*, op. cit. p. 63.

⁴) DIB, M., *L'arbre à dire*, op. cit. p. 37.

Le chemin de la quête du sens s'accomplit ainsi dans l'infini :

« *Nous continuerons de suivre notre route à nous. Celle qui va, qui mène au sens. Cette route si par hasard elle nous perdait, si elle le faisait, c'est pour que nous nous retrouvions* » (1),

commente Hagg-Bar pour lui-même.

Tlemcen ou les lieux de l'écriture se présente comme un texte sensible inspiré par les trente six photographies qu'il a prises, en 1946, dans le Tlemcen de son enfance.

La Nuit sauvage, recueil de nouvelles, marque le retour de Mohammed Dib au pays d'origine. Certaines ont pour cadre la guerre d'indépendance, d'autres cette guerre que vit actuellement l'Algérie, qui creuse des béances insondables.

Comme un bruit d'abeilles (2001), ainsi constitué d'éléments épars, trouve son unité romanesque dans la même volonté de rétablir l'échange et le dialogue, seules armes pour vaincre l'absurde et la déraison des hommes.

Dans ce roman, Dib repose la question des pouvoirs de la parole qui conditionne le statut de l'humanité toute entière dans son rapport avec le monde, c'est-à-dire la vie.

Ici plus qu'ailleurs, le romancier a choisi d'interpeller et de poser les bonnes questions plutôt que d'y répondre. Selon Nadjet Khadda, « *les récits se reflètent les uns dans les autres en un miroitement qui constitue leur solidarité et qui, loin de donner une clé du sens, leur fait atteindre des sommets d'ambiguïté.* » (2)

Comme un bruit d'abeilles est, en fait, le récit d'hommes et de femmes à la recherche d'un sens à donner à leurs vies, des êtres dans l'attente de

¹) DIB, M., *Le Désert sans détours*, Ed Sindbad, Paris, p 106.

²) KHADDA, N., op. cit. p. 157.

quelque chose :

« Et maintenant on attend que ça se produise, ça ou un prodige, ou quoi que ce soit d'autre. On attend, même quand il n'y a rien à attendre. » ⁽¹⁾

Cette profusion de l'œuvre romanesque et poétique se trouve ponctuée par d'autres genres : le conte (*Baba Fekrane* (1959) – *L'histoire du chat qui boude* (1974) , le théâtre (*Les fiancés du printemps* (1963), *Mille hourras pour une gueuse* (1979), et des textes inclassables comme *L'Arbre à dire* édité en 1998, *Simorgh* en 2003, et *Laëzza* en 2006.

L'Arbre à dire, ni essai ni reportage, ni roman ni nouvelle, mais empruntant à tous, *L'Arbre à dire*, qui est l'arbre à palabres sous lequel on débat en Afrique, tourne autour de la question du nom, de la langue, de l'exil, de l'émigré et de l'impossible retour. C'est un ensemble de textes

« qui se suivent, autonomes mais coordonnés comme dans un essai exploratoire hautement maîtrisé, où l'on retrouve Mohammed Dib à la fois même et autre, familier et surprenant, nous réservant au détour d'un sujet grave la pointe d'humour ou d'ironie qu'on lui connaît et qui sied si bien aux grands poètes. Le charme st toujours là, et l'écriture plus épanouie que jamais. » ⁽²⁾.

Simorgh, puzzle littéraire où Dib mêle allègrement l'essai, le conte, la nouvelle et le journal, pour aborder les thèmes qui traversent son œuvre.

Laëzza, achevé deux jours avant sa mort, se présente sous forme de testament. Dans ce recueil de quatre textes (deux nouvelles, un autoportrait et des mémoires d'enfance), Dib

¹) DIB, M., *Comme un bruit d'abeilles* , Ed. Albin Michel, Paris, 2001, p 135.

²) CHIKHI Beïda., in *Textes réunis par BERERHI, A., CHIKHI, B., Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*, Blida, Editions du Tell, 2002, p 49.

« évoque aussi bien des passions qui ne peuvent s'inscrire dans le réel qu'en émouvant contrepoint, sa propre enfance à Tlemcen, cette présence intacte qu'il nous transmet de manière aussi simple que lumineuse .» (1)

Si l'œuvre de Dib se caractérise par ce continuel changement scriptural et esthétique, il n'en demeure pas moins que les thèmes, d'un roman à un autre semblent récurrents : l'amour, la folie, la mort, l'exil, la quête identitaire. C'est que l'Algérie a toujours habité Dib même lorsqu'il déplace le cadre de ses romans vers d'autres contrées lointaines. Dib lui-même se demande d'ailleurs si les écrivains ont bien fait de sortir leurs œuvres des frontières du Maghreb :

« Nous n'aurions pas dû faire cela. Le désir d'enracinement ailleurs se brise de ne jamais rencontrer une communauté. Chaque mot que tu traces sur la page blanche est une balle que tu tires contre toi » (2).

Et face à ce désir d'enracinement, ailleurs, Dib rajoute, dans un entretien avec Salim Jay à propos de ces auteurs :

« Ils se cherchent. Ils se cherchent ailleurs et évidemment il ne se trouvent pas. Il leur faut revenir toucher l'argile d'où ils sont sortis pour de nouveau se retrouver et repartir. Ils ne se sont jamais installés et si vous en voyez d'installés, ce ne sont jamais que des apparences.» (3)

En effet, "les années 90" ont vu le retour de nombreux auteurs maghrébins. Ainsi Assia Djebbar marque son retour avec *Chroniques d'un été algérien* (1993) ; Rachid Mimouni a choisi Alger pour cadre de son roman

¹) DELANNOY, C., Postface de *Laézza*, p 197.

²) DIB, M., *Ecrivains, écrits vains*, article paru in "*Ruptures*", n° 6, 16 février 1993, Alger.

³) JAY Salim, Entretien avec Mohammed Dib, *Horizons maghrébins*, mai 1999, p 66.

La Malédiction (1993) et Dib passe d'abord par un "désert" indéterminé avec *Le Désert sans détours* en 1992 puis marque un retour à l'Algérie avec son roman *Si Diable veut* édité en 1998.

Cette date coïncide avec la vague de violence terroriste qui s'est abattue sur l'Algérie durant laquelle de nombreux artistes et intellectuels furent assassinés, à l'instar de Tahar Djaout et de Alloula.

Du fait de cette violence, de nombreux écrivains, ne pouvant plus ignorer le contexte politique et la quotidienneté de l'horreur, sont amenés à se poser des questions sur le rôle et la place de "l'homme écrivain", les mêmes questions posées dans les années 50 par leurs prédécesseurs.

La plupart d'entre eux sont devenus des chroniqueurs, à l'exemple de Mimouni et de Boudjedra, des témoins de cette étape de notre histoire.

D'autres, comme Dib, sans l'ignorer, cherchent à la transcender et à lui donner des résonances plus profondes. A une question posée par Mohamed Zaoui lors de leur entretien, Dib confirme avoir été interpellé par les événements d'Algérie :

«... Je suis inquiet et déchiré par tous les soubresauts qui secouent l'Algérie. Je ressens cela comme tout Algérien. Quand un crime est commis là-bas par un autre Algérien, que je le veuille ou non, je partage la responsabilité de ce meurtre.» ⁽¹⁾

Le roman *Si Diable veut* est ainsi fortement ancré dans une réalité politique et sociale aisément reconnaissable. En effet, dès la page 40 du texte, Hadj Merzoug, personnage principal, nous livre, dans un monologue, ses angoisses et ses appréhensions :

« Merzoug, entre nous soit dit, ce fusil de l'ancien temps, ce fusil avec lequel tu as fait la guerre d'indépendance, il ne serait peut-être pas mauvais de voir à le ressortir de sa cachette ; le ressortir,

¹) DIB, M., Interview accordée à Mohamed Zaoui, op. cit. p. 77.

le vérifier. S'il marche encore. Sait-on jamais ? Quelque chose qui ne te plait pas est en train d'arriver, et cette chose... il vaut mieux qu'elle reste où elle est, qu'elle n'arrive pas... » (1)

L'ancien combattant est encore une fois interpellé pour secourir ce pays frappé par la malédiction : « *Il faut nettoyer le pays de cette engeance* » (2) affirme Hadj Merzoug devant l'attaque des chiens.

Dans ce roman, l'illusion réaliste est instaurée mais elle est également subvertie, à intervalles réguliers, par un traitement surprenant du temps, de l'espace et des personnages. Son art prospère entre le référentiel (histoire et religion) et la pure création.

Dib multiplie dans ce texte les références intertextuelles au texte coranique, manifestant une sensibilité et un imaginaire pétri de culture arabo-musulmane que sa vie d'exilé a sérieusement réactivés.

Les deux personnages principaux, Hadj Merzoug et Yemma Djawhar, vieux couple solitaire vivant dans le petit village de Tadart, sont surpris par l'arrivée de France de leur jeune neveu, Ymran. Ymran, l'enfant des banlieues parisiennes ne comprend rien à cette société féodale, à ces étranges fiançailles qu'on lui impose. Son retour coïncide avec l'attaque d'une horde de chiens « *plutôt des créatures de l'enfer* » (3) qui viennent hanter le village, semant la panique, la peur et la désolation. Des chiens qui, au lieu de s'en prendre aux autres bêtes, au cheptel de moutons, par exemple,

« Non, du tout, ils se sont jetés sur les maisons, et, hurlant à la mort, ils ont de leurs griffes labouré les portes closes, closes comme elles étaient. » (4)

1) DIB, M., *Si Diable veut*, Ed. Albin Michel, Paris, 1998, p 40.

2) Idem, p 213.

3) Idem, p 177.

4) Idem, p 176.

Bernard Magnier situe *Si Diable veut* « entre l'échec de l'impossible retour et l'espérance de l'acte rebelle et salvateur », prenant ainsi « une place particulière dans l'œuvre de Mohammed Dib, à la croisée des temps de tumulte et d'espoir, et dans la difficile confluence des retrouvailles. » (1)

Il est indéniable que l'œuvre de Dib manifeste une grande continuité et une incontestable unité,

« Dès le départ, j'ai su que j'écrivais quelque chose d'ininterrompu, peu importe le nom qu'on lui donne, quelque chose au sein de quoi j'évolue et avec quoi je me bats encore après cinquante ans d'écriture. La même matière, le même univers, la même œuvre – si on veut !- mais rien qui progresse linéairement, tout droit devant. Plutôt qui pousse par récurrence, à la façon d'une étoile et, comme tel, rayonne dans tous les sens, plus fort dans un sens à un moment donné, plus fort dans un autre à un autre moment » (2), affirme Dib dans *L'arbre à dire*.

De la trilogie *Algérie* jusqu'au dernier texte écrit *Laëzza* (texte posthume), on retrouve la même interrogation visant essentiellement le pouvoir de nomination que donne l'écriture. L'œuvre de Dib s'inscrit dans une modernité scripturale qui met l'accent sur la difficile mise en œuvre du récit et sur la réflexion de l'écriture sur elle-même.

Dib est considéré comme l'un des grands écrivains maghrébins mais également comme l'un des rares pour qui l'utilisation de la langue française est un enrichissement :

« La langue française est cruelle par sa rigueur. Mais ceux qui savent se servir de cette cruauté, à quels sommets de l'art ne se haussent-ils pas ! » (3)

¹) Mohammed Dib par Bernard Magnier : <http://www.initiales.org/chapodi/rubr001/doss10.html>.

²) DIB, M., *L'arbre à dire*, op. cit. p. 207.

³) DIB, M., *Simorgh*, op. cit. p. 201.

Toujours à propos de cet enrichissement, il rajoute :

« Le français est devenu ma langue adoptive. Mais écrivant ou parlant, je sens mon français manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable par la langue maternelle (...). Pour un écrivain, ça me semble un atout supplémentaire, si tant est qu'il parvienne à faire sonner les deux idiomes en sympathie. » (1)

Cette double appartenance culturelle permet à l'écrivain de se situer à la fois dans le contexte des références culturelles occidentales et dans celles du Maghrébin avec son arabité, sa berbérité et son islamité sans ressentir de véritable contradiction entre ces deux faces de son être. Chez Dib et chez nombre de romanciers post-coloniaux profondément multiculturels, c'est la notion même de l'unicité de la réalité qui pose problème.

¹) DIB, M., *L'Arbre à dire*, op. cit. p. 48.

2. LES PRÉALABLES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

*« Tous les livres du monde sont
l'œuvre d'un seul et même écrivain »
Borges*

Née dans les années 60, l'intertextualité dont «*la fonction est l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes* » (1),

est aujourd'hui un des principaux outils théoriques pour l'étude des textes littéraires.

Mais ce concept, assimilé au renouvellement de la pensée critique, a suscité beaucoup de controverses et ne s'est imposé que grâce à une critique soutenue des deux approches qui prévalaient jusque là. En effet, "l'étude des sources" et "le structuralisme" servaient de base pour toutes les études littéraires.

Avant de procéder à une analyse approfondie de ce concept en respectant son évolution chronologique, il nous paraît opportun de donner un bref aperçu sur les deux approches sus-citées.

La première démarcation se fait donc avec "l'étude des sources" qui part des "origines" extérieures au texte pour ensuite expliquer le texte. Cet aspect est bien mis en exergue par Nathalie Piegay-Gros lorsqu'elle affirme que :

«De la relation entre les textes, on ne retient ni son point de départ, la source, ni même le trajet de la source au texte d'arrivée, ce que dirait par exemple la notion d'influence : Seul compte le point d'arrivée, le texte dans son immanence et ses limites, seuls importent l'aval et les transformations qu'il fait subir à l'amont.» (2)

¹) *Théorie de l'Intertextualité*, Encyclopédia Universalis, Paris, Albin Michel, 1997, p 371.

²) PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ed. Dunod, 1996, p 32.

La deuxième distinction se fait par rapport au structuralisme, variante spécifique française de la poétique des années 60, lequel décrit les conditions de la signification littéraire sur le patron de la signification linguistique, à savoir un code sous-jacent aux réalisations individuelles. Il offre une méthode et un outil pour interpréter les textes, séparés de leur contexte historique et social, réduisant le récit à une suite de fonctions élémentaires à l'exemple de Propp et de Brémond, ou alors en l'analysant comme un système, ce dont témoigne l'analyse structurale de Barthes avec *S/Z* où il fait éclater en cinq cents lexies (ou unités de lecture) la nouvelle de Balzac. L'attention portée en priorité aux formes vient de ce que ce sont elles qui, saisies dans le système littéraire, se révèlent singulières, et non les contenus. Le structuralisme valorise ainsi l'étude immanente du matériau littéraire. Or l'intertextualité permet d'envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une "bibliothèque" où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour.

L'histoire de l'intertextualité est étroitement liée à une théorie du texte qui s'est progressivement constituée tout au long du XX^{ème} siècle. La notion d'intertexte n'a pu s'imposer qu'une fois admise l'autonomie du texte. L'interférence des œuvres et le télescopage des discours ont pu alors être compris comme un moteur de l'évolution littéraire et un élément essentiel de la signification.

Dans son acception première, et d'un point de vue historique, la notion d'intertextualité est associée aux travaux du sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine. Dans un ouvrage publié en 1924, M. Bakhtine constate, dans son analyse de la langue comme discours, que l'essentiel y est ce dialogue incessant qui traverse jusqu'aux mots les plus simples.

«Dans la langue, il ne reste aucun mot, aucune forme neutre, n'appartenant à personne : toute la langue s'avère être éparpillée, transpercée d'intentions, accentuée. Pour la conscience qui vit dans la langue, celle-ci n'est pas un système abstrait de formes

normatives mais une opinion hétérologique concrète sur le monde. [...] Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense. Tous les mots et toutes les formes sont habités par des intentions.» ⁽¹⁾

Bakhtine réfute l'idée que l'œuvre soit uniquement un matériau : il s'agit, pour lui, d'une rencontre entre langage, forme et contenu, orchestrée par un homme (l'auteur).

« Bakhtine trouve un équilibre entre l'étude de la forme et celle du contenu (surtout social). Pour ce critique, tout énoncé (littéraire ou autre) trouve racine dans un contexte social.» ⁽²⁾

Il veut redonner toute son importance à la littérature comme mode d'expression singulier, décidé par un sujet qui a une histoire, une idéologie, un imaginaire.

Bakhtine arrive à cette réflexion parce qu'il se représente la vie intellectuelle du monde comme un grand dialogue, comme un échange d'idées entre les consciences humaines mais passant obligatoirement par l'activité discursive.

« L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense.» ⁽³⁾

Partie de cette thèse de Bakhtine, Julia Kristéva définit le concept en affirmant que ;

¹) TODOROV Tzvetan, Mikhaïl BAKHTINE, *Le principe dialogique*, Ed. Seuil; Paris, 1981, p 89.

²) BENACHOUR Nedjma, *L'Intertextualité, quelques aperçus théoriques, quelques propositions*, Imprimerie Université Mentouri, Constantine, 2005, pp 10-11.

³) TODOROV Tzvetan, op. cit. p. 98.

« Un mot n'est pas un point (un sens fixe) mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur. » (1)

Il s'agit de considérer le texte non comme le réservoir d'un sens fixe mais bien comme le lieu d'une interaction complexe entre différents textes. De cette interaction naît un sens lui-même instable, variable sans doute en fonction de l'interaction que privilégie l'interprète.

C'est dans ce contexte que le mot "intertextualité", présenté comme une traduction et une adaptation de la notion de "dialogisme", apparaît pour la première fois. Julia Kristéva procède à son adoption selon deux modalités :

- En premier lieu, elle emprunte la notion de "transformation" à l'analyse transformationnelle de Noam Chomsky, lequel la définit comme :

« un système de règles qui relie les signaux à des interprétations sémantiques. » (2)

qui lui permet de penser le texte comme un processus à l'œuvre. Des analyses de F. de Saussure sur l'anagramme (3), elle retient l'idée que

« le texte porte, disséminé dans son tissu même, des lambeaux d'un autre texte ou d'un autre mot qu'il recompose en un sens différent. » (4)

En deuxième lieu, le dialogisme présente, pour Kristéva, l'avantage d'être une notion très large permettant de défendre et d'approfondir la définition de la littérature comme un système clos car le dehors du texte est

¹) KRISTEVA Julia, *Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Ed. Le Seuil, Paris, 1969, p 144.

²) CHOMSKY Noam, cité par J. Kristéva in : *Le texte du Roman*, The Hague, Paris, New York, Mouton, 1979, p. 39.

³) « Dans sa recherche sur les anagrammes, Ferdinand de Saussure a tenté de retrouver morcelé sous les mots du poème, le nom d'un dieu, d'un héros ou d'un chef de guerre », Dictionnaire des genres et notions littéraires, op. cit. p. 25.

⁴) KRISTEVA, J., *Sémiotiké*, op. cit. p. 145.

encore du texte. En somme, grâce au dialogisme de Bakhtine, le texte ne dialogue plus qu'avec d'autres textes, tout texte n'est fait que de textes qu'il recompose.

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout est absorption et transformation d'un autre texte. » (1)

Ce concept d'intertextualité est lié, chez Kristéva, à la notion d'"idéologème", également emprunté au sémioticien russe.

« L'acception d'un texte comme un idéologème détermine la démarche même d'une sémiotique qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, pense ainsi dans [le texte] la société et l'histoire ». (2)

L'intertextualité apporte ainsi à la théorie du texte « *le volume de la socialité* », comme l'écrit Barthes,

« Epistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte. » (3)

Le concept a été vite adopté par les critiques d'orientations différentes. Greimas, Barthes, Lacan, Foucault, Derrida, qui tiennent à prouver la nature linguistique de la pensée humaine, trouvent un emploi très large à cette notion. La culture humaine est, pour eux, un intertexte unique qui sert de "pré-textes" naissants.

Afin de rendre fonctionnelle cette notion, de nombreux théoriciens tentent de la définir. Ainsi, six années après la naissance du terme intertextualité, Barthes placera ce concept au premier rang de la scène critique. Reprenant une définition de Kristéva, il avance que

¹) Idem, p. 144.

²) Idem, p 114.

³) BARTHES Roland, *Théorie du texte*, Encyclopedia Universalis, op. cit. p. 816.

« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction – reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. » (1)

Champ très large de formules anonymes, de clichés et de stéréotypes aussi bien que des références claires, l'intertextualité ne se limiterait donc pas à une série de citations ou d'allusions repérables, mais constituerait plutôt une véritable dissémination qui oblige à penser le texte à l'intérieur d'un ensemble discursif global.

Cette vertu globalisante de l'intertexte, Barthes l'exprime ainsi :

« Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini, que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie. » (2)

Mais un tel élargissement, tout en contribuant à généraliser l'usage de ce concept, ne sera pas étranger à un certain flou théorique où l'intertextualité perdra, pour un temps, l'essentiel de sa spécificité notionnelle. De fait, l'acception donnée au terme varie, chez les critiques, selon l'extension donnée à celui de texte.

Ainsi, Laurent Jenny définit l'intertextualité comme

« le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes, opéré par un texte centreur qui garde le "leadership" du sens. » (3)

¹) BARTHES, R., in *Encyclopedia Universalis*, op. cit. p. 816.

²) BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, coll. Points essais, Paris, 1973, p 59.

³) JENNY Laurent, "Intertextualité", *Poétique* n° 27, Paris, 1976, p 262.

Cette perspective, assez éloignée des propositions de Kristéva, met en avant un texte central, celui qui manifeste le travail créateur de l'écrivain et qui détermine la réflexion intertextuelle. La signification reste, dans ce cas, immanente à ce texte central.

Mais, pour exister, l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur, voire un interprète.

« C'est lui qui identifie la présence de l'intertexte pour ensuite lui donner un sens quand tout est souvent "dit" implicitement. » ⁽¹⁾,

car

« L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. » ⁽²⁾

Cette évidence est théorisée par Michael Riffaterre, assez tardivement dans l'histoire de la notion. Selon ce théoricien, le lecteur repère l'intertextualité lorsqu'il y a transgression des codes, sortes "d'anomalies" sémantiques dont est porteur le texte littéraire, et qui ne s'explique que par un détour par l'intertexte. C'est cette "anomalie" que Riffaterre désigne par le concept d'agrammaticalité.

« J'ai souligné à diverses occasions que chaque agrammaticalité dans un poème est signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système. Cette relation systémique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces : textuellement agrammatical, intertextuellement grammatical. » ⁽³⁾

Autrement dit, *« Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée même si la préexistence de la règle demeure*

¹) BENACHOUR N., op. cit. p. 21.

²) RIFFATERRE, M., cité par Genette in *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p 9.

³) RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Ed. Seuil, 1983, o 205.

indémontrable... Elle est sentie comme la déformation d'une norme ou d'une incompatibilité par rapport au contexte .» (1)

Nedjma Benachour prend l'exemple du mot Cyrtha dans *Le Chien d'Ulysse de Bachj*, au lieu de Cirta. Cyrtha serait ainsi une anagramme d'Ithaque, ville natale d'Ulysse.

Pour Riffaterre, l'agrammaticalité est à la fois un trait du texte et une difficulté de lecture qui peut être dépassée par un éclairant détour par l'intertexte, cela en un mouvement de va-et-vient continu.

« La production du sens par le lecteur ne résulte pas d'une découverte progressive simultanée au développement du poème, ni de l'accumulation aléatoire d'associations verbales, elle résulte d'un mouvement de va-et-vient à travers le texte, mouvement qu'impose la dualité même des signes, agrammaticaux comme mimésis mais grammaticaux dans le réseau de signifiante. » (2)

En 1982, Genette se livre à une classification plus générale de pratiques qu'il n'appelle plus "intertextuelles" mais "transtextuelles" et qu'il définit comme :

« transcendance textuelle du texte » [et qui englobe] « tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes. » (3)

Loin de s'identifier avec l'intertextualité, la transtextualité fait apparaître de profonds clivages entre les différentes formes de relations que le texte peut entretenir avec d'autres textes.

Genette propose de distinguer cinq types de relations transtextuelles :

¹) Riffaterre, cité par BENACHOUR, N., *L'Intertextualité, Quelques aperçus théoriques, quelques propositions*, op. cit. p. 21.

²) Idem, p 207.

³) GENETTE, G., *Palimpsestes*, op. cit. p. 8.

- L'architextualité, comprise comme relation d'un texte à son genre littéraire.
- La paratextualité est la relation que le texte entretient avec (le titre, la couverture, la post-face, la préface...).
- La métatextualité qui représente la relation de commentaire entre les textes.
- L'intertextualité qu'il prend en un sens très restreint, ne désigne plus que les relations de coprésence ou d'inclusion entre deux textes et qu'il définit comme

« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) [...]; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion. » (1)

L'hypertextualité ou relations de dérivations (B dérive de A par imitation ou transformation).

« J'entends par là, toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (2)

Cette typologie de Genette permet de distinguer le champ strict de l'intertextualité et le domaine hypertextuel qui possède ses propres règles de composition interne. C'est peut-être en raison de ce partage que le terme intertextualité est couramment employé dans le sens d'une poétique des relations de coprésence ou, si l'on préfère, la présence "effective" d'un texte dans un autre et l'effet transformationnel de cette présence.

¹) GENETTE, G., op. cit. p. 8.

²) Idem, p 13.

Pour ce qui nous concerne, dans le cadre de l'analyse de notre corpus, nous limiterons notre travail à trois catégories de co-présence dont Dib s'est servi pour nous délivrer son message, à savoir la citation (ou présence directe du texte coranique), la référence (ou présence indirecte du texte religieux), et enfin l'allusion (la présence voilée du texte religieux). Ces trois catégories constitueront les outils théoriques principaux de notre mémoire.

Dans notre démarche, nous nous appuierons sur l'étude concernant les relations de coprésence qu'Antoine Compagnon a consacrées à la citation dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, conçue comme :

« *La répétition d'une unité de discours dans un autre discours* » (1);

C'est également :

« *Un énoncé répété et une énonciation répétante ; en tant qu'énoncé, elle a un sens, l'"idée" qu'elle exprime dans son occurrence première ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l'"idée" qu'elle exprime dans son occurrence seconde.* » (2)

Autrement dit, la citation est la reproduction d'un énoncé (le texte cité) qui se trouve extrait d'un texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte 2).

Selon Compagnon, la citation se caractérise par un signe clair de la présence du texte étranger, généralement par le biais de guillemets, par une indication explicite de son origine, au moins de son auteur, et par une intégration du texte étranger dans la continuité ou tout au moins la logique du texte qui le cite ; enfin le texte cité est présent littéralement dans le texte et non pas seulement évoqué.

La citation est généralement mise en évidence par des marques linguistiques ou typographiques mais elle peut être implicite et passer inaperçue.

1) COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p 50.

2) Idem, p 68.

Compagnon distingue la citation du

« travail de la citation [...]. C'est-à-dire le produit de la force qui saisit la citation par le déplacement qu'elle lui fait subir. » ⁽¹⁾

L'enjeu n'étant moins rien que le travail de l'écriture elle-même :

« Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] toute écriture est collage et glose, citation et commentaire. » ⁽²⁾

En systématisant cette description du processus citationnel, Antoine Compagnon propose de penser ce processus comme modèle de l'écriture littéraire.

« Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. » ⁽³⁾

Il est évident que si le texte d'origine (texte 1) reste lui-même inchangé du point de vue de son signifiant, le déplacement qu'il subit modifie son signifié, produit une valeur neuve et entraîne une transformation qui affecte tout à la fois le signifié du texte cité et le texte d'accueil où il se réinsère. Du point de vue de N. Benachour, ce processus permet à la citation de

« revêtir (dans certains romans) des significations profondes pour dépasser le simple aspect canonique ou la fioriture énonciative. Dans ce cas, il y a lieu de prendre en considération les deux textes, cité et citant. » ⁽⁴⁾

Inversement, la citation est définie comme :

« Une pierre de touche de l'écriture, elle sert à prouver la valeur de la conversion que le livre opère du déjà dit, par la répétition et

¹) COMPAGNON, A., op. cit. p. 38.

²) Idem, p 34.

³) Idem, p 35.

⁴) BENACHOUR, N., op. cit. p. 15.

l'entreglose.» (1)

Les catégories servant à décrire la poétique de la citation permettent également de définir d'autres types de relation de co-présence. Soit le cas de l'allusion définie par Gérard Genette comme un

« énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.» (2)

Il y a "allusion" lorsqu'un texte renvoie à un autre mais sans le citer explicitement ; *« C'est un emprunt non littéral non explicite »* (3). Plus difficile à cerner, l'allusion ne se rapporte pas à un passage précis du texte convoqué, qui n'est pas présent littéralement, mais apparaît à travers un réseau d'indices plus ou moins clairs.

Quant à la référence, *« elle est non littérale et explicite »* (4). Souvent confondue avec l'allusion, elle est également difficilement détectable. Diffuse, elle n'est jamais donnée de manière univoque mais se construit et circule. Le monde que le texte évoque étant parcouru de discours qui le parlent, la référence renvoie moins à ce monde qu'aux propos qui le médiatisent. Ainsi envisagée,

« la référence peut donc être assimilée au discours social » (5).

Selon Angenot, même dans les textes de science-fiction qui situent leur univers dans des ailleurs, se trouvent présents *in absentia* - c'est-à-dire en filigrane – un certain nombre d'indices qui permettent au lecteur de référer par analogie ce qu'il lit à des formes connues.

1) COMPAGNON, A., op. cit. p. 12.

2) GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op. cit. p. 8.

3) BOUILLAGUET Annick, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, cité in : *Dictionnaire des notions et genres littéraires*, op. cit. p. 377.

4) Ibidem.

5) ANGENOT Marc, "Le paradigme absent. Eléments d'une sémiotique de la science-fiction", *Poétique*, n° 33, Paris, 1978, p 74.

En somme, en produisant l'impression référentielle, l'écrivain met en évidence son savoir social et son savoir dire.

La citation, autant que l'allusion et la référence, représentent une partie intégrante de la création littéraire : elles forment une part du matériau littéraire. Elles sont un des signes de l'intertextualité. Ces deux catégories intègrent des références plus ou moins lisibles, et font alors, comme toutes les formes de réécriture, appel à "la bibliothèque" d'un destinataire chargé de décoder l'énigme de leur origine.

Pour l'analyse textuelle des personnages, nous solliciterons une autre approche, celle inhérente aux travaux de Vincent Jouve pour qui

« les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture » ⁽¹⁾,

mais également celle qui se rapporte aux analyses de Philippe Hamon sur le personnage de fiction.

La problématique de la lecture nous intéresse particulièrement dans la mesure où c'est le lecteur, interprétant de l'œuvre littéraire, qui participe à la création même des personnages.

A propos de l'identité des personnages, Vincent Jouve souligne que :

« La perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur. Les modalités mêmes de l'activité créatrice exigent ce rôle actif et permanent du destinataire. » ⁽²⁾

Cette activité interprétative est donc nécessaire pour permettre au texte du roman d'atteindre sa "complétude" :

« Le roman n'a pas, à lui seul, les moyens de donner une perception globale du personnage. » ⁽¹⁾

¹) JOUVE, V., *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p 13.

²) Idem, p 34.

Philippe Hamon, allant dans le même sens que Jouve, rappelle que

« Lire, c'est non seulement "suivre" une information linéarisée, c'est redistribuer des éléments disjoints et successifs sous forme d'échelles et de systèmes de valeurs à vocation unitaire et synchrétique, c'est construire le global à partir du local. Ces opérations, sans doute, se construisent, se sollicitent, se proposent au lecteur à l'occasion et à partir de certaines structures ou appareils textuels particuliers inscrits dans l'œuvre elle-même. » (2)

La perception que le lecteur a des personnages repose donc, d'une part sur une hiérarchie interne au texte, d'autre part sur un certain nombre de références à des systèmes de valeurs extratextuels dont le lecteur doit avoir connaissance.

Toute œuvre, dans la mesure où elle propose un ensemble de valeurs, a pour objectif de susciter chez lui des réactions et des partis-pris. Mais cet objectif ne peut être atteint qu'à la condition que le lecteur puisse faire appel non seulement à ses expériences strictement littéraires mais également à des capacités langagières.

Selon Jouve :

« Le portrait du personnage tel qu'il est progressivement construit dans la lecture, est tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux : l' "extra-textuel" et l' "intertextuel". » (3)

Le premier aspect, l' "extra-textuel", se manifeste dans la saisie (4) du personnage à travers "l'effet-personne" de celui-ci, dans la mesure où les personnages fictifs sont souvent organisés à l'image de l'humain.

1) Idem, p 27.

2) HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p 54.

3) JOUVE, V., op. cit. p. 45.

4) Terme employé par V. Jouve pour désigner la façon dont le lecteur appréhende le personnage.

« Le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui donne le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expériences. » (1)

Ou encore :

« L'image du personnage que le lecteur construit à partir des stimuli textuels est, elle aussi, une synthèse issue des perceptions du monde extérieur. » (2)

Il est possible, dans ce cas, d'évoquer un champ social qui détermine l'identité du personnage, champ social issu de la langue.

Le second aspect est ce que Vincent Jouve appelle « l'épaisseur intertextuelle » empruntée à M. Bakhtine et qu'il applique aux personnages :

« Ainsi du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. » (3)

Il est intéressant de préciser que l'intertextualité du personnage ne se limite pas aux personnages livresques ; elle a un champ d'action très large car elle fait appel dans la représentation d'autres personnages fictifs non livresques et même des personnages "réels" ou non, appartenant à l'environnement culturel du lecteur.

Nous rejoignons Vincent Jouve lorsqu'il affirme que

« Dans tout roman, l'image des personnages est donc un mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur. » (4)

¹) JOUVE, V., op. cit. p. 46.

²) ibidem.

³) Idem. p. 48.

⁴) Idem, p 52.

Deuxième partie

L'INTERTEXTUALITÉ CORANIQUE

1. LA PRESENCE DU TEXTE CORANIQUE DANS *SI DIABLE VEUT*

L'écrivain n'est, quoi qu'il en pense et qu'il en soit ou non conscient, jamais en tête-à-tête avec sa feuille blanche. Sa main écrivante puise dans le fond généalogique de la mémoire qui l'a façonnée depuis sa tendre enfance, qui le marque de son sceau indélébile et qui finit par s'épanouir dans son expression artistique. Le référent religieux est doté chez Dib d'un statut privilégié : il occupe la place centrale.

Les thèmes fondateurs du Coran constituent une véritable toile de fond dans *Si Diable veut*.

Grande aura été notre patience et tenace notre détermination pour comprendre certains signes indicateurs d'une intertextualité coranique, présents tout au long du déroulement du récit de manière plus ou moins implicite.

Si Diable veut se présente au lecteur averti comme le roman à travers lequel s'expérimentent et se confondent tous les procédés utilisés jusque là, séparément, par Mohammed Dib, dans ses œuvres antérieures.

Relativement à l'intertextualité coranique, le corpus apparaît comme celui où elle est la plus évidente et la plus dense, révélant les capacités de l'auteur à faire fondre l'esprit et le contenu des thèmes fondateurs du Coran dans son écriture.

Pour ce faire, un ensemble de pratiques sont mises en œuvre.

La plus perceptible et la plus apparente se manifeste dans l'option affichée d'introduire des fragments de sourates dans le cours du récit, fragments qui sont clairement indiqués.

L'insertion du discours religieux s'effectue également de manière sibylline, à travers un fécond processus d'intériorisation : le Coran est parfois calqué et transcrit.

Mais cet emprunt n'est pas mis en relief, spécifié par des italiques par exemple, comme il n'est jamais annoncé. Par ce type d'incorporation, la narration valide la prophétie, en lui donnant une consistance de vérité.

Un troisième choix singulier peut servir d'indicateur précieux, celui ayant présidé au choix des noms des personnages. La majorité sont d'origine arabo-berbère et possèdent une connotation religieuse. Dévoiler leurs significations serait d'un apport substantiel pour saisir le sens du texte.

Le Coran infiltre tous les pores du récit qu'il subordonne. Il se présente comme le livre de l'ensourcement confirmant qu'il est générique de la sacralisation.

De tout ce qui précède apparaissent nettement les contours de notre progression méthodologique dans cette partie.

Un premier chapitre sera consacré à la présence directe du texte coranique.

Un deuxième aura pour objet la découverte de cette présence dissimulée, tout au long de la narration.

Un troisième chapitre s'articulera autour de l'effort de fixation de la présence voilée du Coran et cela à partir d'une analyse de noms des personnages.

1.1. La présence directe

« Quelle que soit la littérature islamique qu'on étudie (et quand je dis islamique, je ne veux pas parler uniquement d'une littérature religieuse mais d'une littérature du monde islamique, du monde musulman), l'esprit en est tellement nourri par une pensée religieuse, par une pensée coranique que, à chaque instant, on retrouve en filigrane des textes coraniques ou des paroles du prophète sous des textes qui, quelquefois, n'ont pas de portée religieuse et qui ne sont pas faits dans cet esprit » (1).

En effet, l'introduction d'extraits des versets coraniques dans les textes littéraires est une pratique courante chez la plupart des romanciers maghrébins. Mais Dib ne fait pas que les intégrer, il leur redonne sens, « sa citation prend ainsi l'ampleur d'un exégèse » (2). L'auteur procède effectivement à un « travail de la citation » tel que défini par A. Compagnon, à savoir « le produit de la force qui saisit la citation par le déplacement qu'elle lui fait subir » (3), établissant, de ce fait, une dialectique entre la continuité et la discontinuité, car

« Convoquer un texte étranger, c'est l'interrompre, le fragmenter, le briser et en même temps interrompre son propre texte par le texte de l'autre. Mais au moment où s'établit cette discontinuité, une continuité se reconstruit entre le texte qui cite et le texte qui est cité » (4)

Dans *Si Diable veut*, à deux moments différents de l'évolution du roman, Hadj Merzoug reprend les extraits du Coran que voici :

¹) DE VITRAY-MEYEROVITCH, E., KRISTEVA, J., et alii, *La traversée des signes*, Paris, coll. Tel quel, Le Seuil, 1975, p 196.

²) ADJIL Bachir, op. cit. p. 169.

³) COMPAGNON, A., op. cit. p. 38.

⁴) RABAUD Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p 232.

« On dira :

"Ils étaient trois, et leur chien le quatrième".

On dira :

"Ils étaient cinq, et leur chien le sixième".

On dira encore, cherchant à expliquer ce mystère :

"Ils étaient sept, et leur chien le huitième". » (1)

Cette sourate, par la beauté de son style de narration et par les effets qu'elle produit sur les récitants, a acquis une place prépondérante dans l'imaginaire des fidèles. Cette aura est renforcée par des hadiths du prophète selon lesquels sa psalmodie le vendredi « illumine le récitant, des pieds à la tête, de la terre au ciel, et fait descendre sur lui la quiétude divine (sakina). » (2)

Par ailleurs, la connaissance des dix premiers vers ou des dix derniers prémunit et protège contre les actes maléfiques de Ibliss.

La sourate "Ahl el Kahf" demeure l'une des plus populaires du texte coranique. Sa force principale réside dans sa capacité à mêler le merveilleux au rationnel de manière éclatante.

Grâce à elle, l'irrationnel irradie la conception de tout musulman relative à l'omnipotence de Dieu, d'une part, et au déroulement de la vie et du destin de ses créatures, d'autre part.

« L'homme dans son humilité découvre et accepte l'existence d'un domaine inaccessible à sa raison et au-delà de ses possibilités. » (3)

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. pp 40 et 225.

²) Coran, Traduction de Cheikh Boubakeur Hamza, Ed. ENAG, 1989, p 416 / Présentation de la caverne des sept dormants

³) Idem, p 418.

Par la grâce divine, les zones d'ombre perdent leur caractère suspect et acquièrent le statut des signes révélateurs pour quiconque prend la peine de les lire.

La première invocation de ces paroles du livre est ainsi décrite :

« Redoutablement opportunes, les paroles du livre envahissent alors la mémoire de Hadj Merzoug, les récitant pour lui, ses lèvres remuent sans voix. » ⁽¹⁾

Cette anamnèse apparaît à un moment crucial de l'évolution de la narration, celui où se manifeste un fait inédit, inattendu, insoupçonné et insoupçonné, le retour du chien de Hachemi, envoyé comme le veut la coutume *« une écharpe nouée autour du cou au moment de l'essabâa, pour l'affronter, pour le détourner de Tadarat. »* ⁽²⁾

Ce chien est *« un revenant »* ⁽³⁾, c'est *« un chien que nous ne pensions plus revoir, et qui réapparaît lui-même en personne. »* ⁽⁴⁾ *« en compagnie d'une femelle et de trois petits. »* ⁽⁵⁾ Cette réapparition *« jamais rien de tel ne s'est produit. »* ⁽⁶⁾, ne participait pas d'un souci de *« reprendre ses quartiers chez Hachemi »* ⁽⁷⁾, tant il semblait *« obéir à quelque chose d'au-dessus de lui, au-dessus de sa volonté, une espèce de force : quelque chose d'incompréhensible en tout cas. »* ⁽⁸⁾

Ces bêtes étaient métamorphosées, car *« au contraire de nos chiens, ceux-là n'avaient rien d'humain : ni le père à présent, qui était de chez nous*

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 40.

²) Idem, p 07.

³) Idem, p 35.

⁴) Ibidem.

⁵) Idem, p 36.

⁶) Ibidem.

⁷) Ibidem.

⁸) Ibidem.

pourtant, ni moins encore sa smala.» ⁽¹⁾. Mais malgré tout cela, Hachemi, plein de sollicitude pour ces « *chiens qui ressemblaient davantage à des loups qu'à des chiens* » ⁽²⁾, continuait « *d'essayer de les remettre dans le droit chemin* » ⁽³⁾. « *Il a, Hachemi, perdu le jugement.*» ⁽⁴⁾ Et Hadj Merzoug de conclure : « *Eh bien, j'espère qu'il n'aura pas à s'en mordre les doigts, un jour. Que nous n'aurons pas à le regretter, tous.* » ⁽⁵⁾. Et juste après, il se met à psalmodier les paroles du Livre, pour retrouver sa tranquillité, face au pressentiment que quelque chose de grave est en œuvre, et ce, conformément à ce verset :

« N'est-ce pas au dikr d'Allah que les cœurs s'apaisent ? » ⁽⁶⁾

Cette catastrophe imminente que représentait le retour inexplicé du chien d'essabâa", coïncidait avec l'apparition d'une inquiétude chez Hadj Merzoug concernant le devenir d'Ymran :

« Mon cœur, déjà, se soucie et s'alarme qu'il ne prenne à ce garçon la fantaisie de reficeler son baluchon et de nous tourner le dos. » ⁽⁷⁾

La psalmodie par Hadj Merzoug des fragments de la sourate "Ahl El Kahf" (les Gens de la caverne), dans le contexte cité, répond au besoin de se mettre sous la protection de la parole divine pour conjurer la malédiction pressentie, et retrouver un réconfort spirituel en éloignant les tourments qui le hantent.

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 36.

²) Idem, p 39.

³) Ibidem.

⁴) Ibidem.

⁵) Ibidem.

⁶) Sourate 13, verset 28.

⁷) DIB, M., *Si Diable veut*, p 34.

Connaissant les vertus dont elle est porteuse, Hadj Merzoug, impuissant face au déroulement prévisible des événements, s'y réfugie, convaincu que c'est là la seule alternative porteuse d'une éventuelle issue favorable à laquelle il est encore possible de s'accrocher pour parer à la damnation en action .

A la fin du roman, Hadj Merzoug s'entendit prononcer de nouveau les paroles du livre ⁽¹⁾ dans un contexte marqué par deux événements fondamentaux. L'un relatif à l'attaque de Tadarat par les chiens, provoquant la mort de Safia et venant confirmer les appréhensions antérieures, et l'autre relatif au départ d'Ymran.

Troublé, Hadj Merzoug avoue : « *Mes larmes, je les avais enfermées dans ma poitrine et cette tête (celle de Safia), j'ai fini par la découvrir* » ⁽²⁾. Il poursuit : « *Une tête qui ouvrait des yeux étonnés sur le monde qu'elle ne voyait plus (...) je suis remonté, je l'ai réunie à son corps (...) que faire d'autre après, sauf la prendre dans mes bras et la remonter ? Je l'ai donc prise et remontée.* » ⁽³⁾. Plus loin, il ajouta : « *Je l'ai portée moi-même en terre comme si je faisais partie des justes* » ⁽⁴⁾

Cette attaque a engendré « *d'autres pertes en vies humaines* » ⁽⁵⁾, laissant des traces indélébiles dans les mémoires :

« *Des corps laissés dans un tel état ! si la grâce avait pu entrer en nous par leurs blessures, il n'y aurait pas, à l'heure qu'il est, de bienheureux plus heureux que nous en ce bas monde.* » ⁽⁶⁾

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 225.

²) Idem, p 222.

³) Idem, pp 222-223.

⁴) Idem, p 224.

⁵) Idem, p 223.

⁶) Ibidem.

Le départ d'Ymran constitue le deuxième événement : « *Il est parti et les jours ont passé. Sa route ne devait pas finir chez nous. Et il est reparti.* » ⁽¹⁾ car « *il n'y avait plus place, ici, pour lui* » ⁽²⁾ une fois Safia partie dans la mesure où « *que ce soit à Tadart ou ailleurs, on lui aurait jeté la pierre et il serait parti à la fin* » ⁽³⁾.

Face à ce qui est advenu, Hadj Merzoug découvre que « *ce ciel s'est abstenu de verser une larme sur Safia, sur les autres, sur nous, sur cette terre* » ⁽⁴⁾ et, convaincu, il affirme : « *Il ne l'a pas fait, il ne le fera pas, il ne changera pas* » ⁽⁵⁾. Toujours plongé dans sa profonde méditation, il n'en finit pas de se poser des questions pour lever le mystère : « *Que s'est-il passé qu'il n'ait pu en être autrement ?* », « *Quand les autres reviendront-ils ? Les chiens.* » ⁽⁶⁾, et ce après avoir lancé au moment où il tenait Safia entre ses mains : « *Mon Dieu, mon Dieu, de quel côté regardais-tu sachant ce qui allait lui arriver ?* » ⁽⁷⁾

Cette dernière interrogation rappelle les propos de Azouz, dans *L'Incendie*, après la mort de sa femme : « *Dieu doit voir toutes ces choses, mais en des moments comme celui-ci, son silence est effrayant* » ⁽⁸⁾. Ce questionnement se retrouve également à deux reprises, dans *Le Métier à tisser*, à la page 48, le vieil homme répliqua : « *Dieu a détourné sa face de nous ! Et tout a dégénéré* », et à la page 119, où une grosse voix enrouée s'éleva à l'extérieur du café : « *Allah, viens à mon secours, l'existence m'est à charge ! Pourquoi détournes-tu tes regards de ta créature ?* » ⁽⁹⁾.

¹) *Si Diable veut*, p 224.

²) *Idem*, p 225.

³) *Idem*, p 224.

⁴) *Idem*, p 223.

⁵) *Idem* p 223.

⁶) *Idem*, p 224.

⁷) *Idem*, p 223.

⁸) DIB, M., *L'Incendie*, op. cit. p. 135.

⁹) DIB, M., *Le Métier à tisser*, op. cit. p. 119.

Cette interrogation hante aussi l'esprit d'Ymran, quand il dit :

« Pourquoi cette tristesse ? On courbe le dos sous la charge, on l'accepte, et même avec reconnaissance, mais pourquoi ? » ⁽¹⁾

C'est dans cette atmosphère, *« faite de cette incertitude où ne vibrait aucune signification claire »* ⁽²⁾, que Hadj Merzoug se souvient, pour la seconde fois, des paroles du livre, conformément à l'injonction coranique :

« Souvenez vous de moi, je me souviendrai de vous ! » ⁽³⁾.

Ce dhikr s'apparente à une invocation, un retour vers Dieu, vers ce qui a toujours été et qui n'a jamais cessé d'être malgré l'illusion et l'oubli. A travers ce procédé s'élabore et se réalise ce *« retour vers l'origine spirituelle première »*, exigeant de tout un chacun *« de se souvenir incessamment de Dieu sans aucunement se laisser distraire par les activités et occupations extérieures que Dieu lui-même nous impose en ce monde. »* ⁽⁴⁾.

Expression d'une lucidité réappropriée, suite aux égarements, à l'origine des interrogations soulevées, ce retour de mémoire de Hadj Merzoug se veut salvateur. Il est à la fois repentance et recherche de la bénédiction du seigneur.

• La légende des sept dormants

Il n'est pas inintéressant de rappeler les grands traits de cette légende qui était racontée aux enfants dans tous les coins d'Algérie, afin d'éclairer et de faciliter la compréhension de la place qu'elle occupe dans la trame narrative.

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 97.

²) DIB, M., *L'Incendie*, op. cit. p. 135.

³) Sourate 2, verset 152.

⁴) BONNAUD Christian, *Le Soufisme, At-tassawwaf et le spiritualisme islamique*, Ed. Maisonneuve et Larose, Paris, 2002, p 14.

Dans le lointain des temps, six jeunes gens furent la sanction décrétée contre eux par le tyran orgueilleux qui dirigeait le royaume, pour leurs prêches en faveur d'un Dieu unique et omniscient, maître de l'univers et à qui toute la création est vouée à revenir.

Dans leur fuite, ils rencontrèrent un jeune berger qui rentrait son troupeau, accompagné de son chien. Après moult discussions, ils acceptèrent sa proposition de se joindre à eux. Ayant compris le sens de leur accord et par la grâce de Dieu, le chien se mit à pleurer sans relâche. Emus, ils décidèrent de le prendre avec eux. Epuisés après une longue marche, ils s'arrêtèrent au pied d'une montagne, découvrirent une caverne et s'y endormirent, le chien à leurs côtés. Ils ne se réveillèrent qu'après 309 ans, mais leur sommeil leur fit perdre toute notion du temps. Ils délèguèrent un de leurs compagnons pour aller dans la ville la plus proche pour faire quelques achats nécessaires à leur nourriture.

Dès son arrivée en ville, il fut pris d'un grand étonnement, des changements énormes s'étaient produits et tout lui devenait méconnaissable.

Il apprit que les habitants avaient épousé le monothéisme et que leur roi était un sage et un pieux mais les comportements et les nouveaux usages qu'il remarqua le révoltèrent.

Reçu par le roi auquel il expliqua son aventure et celle de ses compagnons, il devint une véritable idole, un saint à qui tout un chacun venait demander bénédiction. Il fut chargé par le roi d'aller, escorté par la troupe, chercher ses compagnons. Arrivé devant la caverne, il prit soin d'y entrer seul et expliqua à ses compagnons ce qui lui était arrivé et tout ce qu'il avait vu. Après concertation, et de peur de revenir dans un monde de vanité où ils risquaient d'être détournés du droit chemin par des illusions, ils demandèrent au tout-puissant de les faire mourir. Ce dernier exauça leur vœu. Longtemps après, la troupe découvrit l'endroit où ils s'étaient réfugiés

et où ils gisaient maintenant, en compagnie de leur chien. Ils donnaient l'impression qu'ils étaient éveillés, mais en réalité, ils dormaient paisiblement.

Informé, le roi ordonna d'emmurer la caverne pour leur permettre de s'y reposer jusqu'à la fin du monde où ils seront ressuscités (1).

Le recours à cette sourate Ahl El Kef (Les gens de la caverne) répond à d'autres motivations que nous traiterons dans la partie relative à la mystique soufie.

Ce choix n'est pas fortuit mais obéit à des impératifs de l'écriture chez Dib pour qui

« Le surgissement de la parole sacrée intervient lorsque toute autre parole semble vaine, impuissante à dire, à exprimer, le retour à la Parole est l'ultime tentative.

Lorsque le langage révèle son impuissance à dire l'essence du monde, ou à exprimer la parole intérieure, remontent à la conscience, enfouis dans la mémoire collective, les mots originels.» (2)

¹) Pour plus de détails, voir la traduction de Cheikh BOUBAKEUR Hamza, op. cit. pp 411-416.

²) EL GRADECHI-LOGBI Farida, *L'Enonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens. Pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Doctorat d'Etat, Université Mentouri, Constantine, 2004, p 207.

1.2. Présence indirecte du texte coranique

Selon Hamza Boubakeur, « la croyance en Dieu, au jour (du jugement dernier), et aux Livres (révélés), aux anges et aux jinns, et au prédéterminisme, font partie du catéchisme islamique. » (1).

Nous avons noté dans le paragraphe précédent, à partir des extraits du Coran repris par Hadj Merzoug, combien était significative la croyance au Livre et à sa révélation.

Une lecture minutieuse de *Si Diable veut* nous permettra de déceler les manifestations, plus ou moins développées et plus ou moins évidentes de la présence des autres composantes du catéchisme islamique telles que présentées plus haut.

a) La croyance en un Dieu unique

Cette vérité de l'omnipotence de Dieu est en permanence réaffirmée. Dieu est d'abord présenté par ses attributs : "El Akbar (l'Agent suprême) (2), "Seigneur" (3), "Celui qui sait tout" (4), "le Créateur" (5), "Le Miséricordieux qui nous regarde" (6).

C'est là une démarche de validation dans la mesure où ces affirmations sont reprises à leur compte par les différents narrateurs et, intériorisés dans le cours du récit. Elles acquièrent de ce fait le statut d'évidences premières.

"Miséricordieux" revient en tête de toutes les sourates sauf la IXème. En ce qui concerne les autres attributs, ils sont parmi ceux qui sont les plus fréquemment mentionnés dans le Coran conformément au verset :

1) Cheikh BOUBAKEUR Hamza, Traduction du Coran, Présentation de la sourate XXXV, les anges, t. 2, p 161.

2) DIB, M., *Si Diable veut*, p 20

3) Idem, p 11.

4) Idem, p 8.

5) Idem, p 13.

6) Idem, p 12.

« Il est Dieu. Il n'y a de Dieu que lui. Les plus beaux noms lui servent d'attributs. » (1)

La toute puissance divine est nettement assumée car Dieu est présenté comme le « dispensateur du bien et du mal » et comme celui qui « sait ce qu'il fait » (2) et auquel il est recommandé de « faire allégeance » (3).

Grâce à cette attitude, il devient possible que « le ciel entende » (4) les doléances de ses créatures. Cela leur « vaudra » une « générosité du ciel » (5), à savoir « l'aman (eau) du ciel » (6).

Parlant de Zahra, à des séquences différentes, Lalla Djawhar et Hadj Merzoug ont tenu des propos, bien que séparément, pratiquement identiques. La première annonçant la mort de "la mère", se contenta de dire : « rappelée auprès du seigneur Dieu » (7). Le second, évoquant « la procréatrice », précisa : « El Akbar l'a rappelée à lui » (8).

Ces réflexions rappellent le verset :

« Il [Dieu] détient l'empire des cieux et de la terre, et à lui tout fera retour. » (9)

Dans le verset de la sourate XXXV "Les Anges", il est rappelé : « Tout doit faire retour à Dieu » (10), lequel verset est traduit par Boubakeur différemment : « Mais c'est à Dieu que les choses seront ramenées » (11)

1) Le Coran, traduit par Saadok Mazigh, Maison Tunisienne de l'Édition, Sourate XX, v. 8, p 585.

2) DIB, M., Si Diable veut, p 147.

3) Idem, p 31.

4) Idem, p 26.

5) Idem, p 16.

6) Idem, p 15.

7) Idem, p 16.

8) Idem, p 20.

9) Coran, Sourate 42, v. 5, p 1025.

10) Coran, Sourate 35, v. 4, p 815.

11) Coran, Sourate 45, p 178.

D'autres paroles analogues sont présentes dans le Coran et expriment le retour à Dieu :

« *N'est-ce pas à Allah que toute chose retournera* » ⁽¹⁾

« *Et vous serez ramenés à lui* » ⁽²⁾

« *C'est à lui que tout reviendra* » ⁽³⁾

« *C'est à lui que vous reviendrez* » ⁽⁴⁾

b) La foi en le jour dernier

Dès la page 12, Yemma Djawhar annonce :

« *C'est au cours d'essabâa que se produira la grande destruction, si elle doit advenir* »,

avant de compléter :

« *Et pourquoi n'advierait-elle pas, puisqu'elle a été annoncée* » ⁽⁵⁾.

Ce thème relatif au jour du jugement dernier est récurrent à plusieurs sourates.

Dans la sourate *L'Annonce* ⁽⁶⁾, il est affirmé :

« *A propos de quoi s'interrogent-ils ?* »

« *Au sujet de la Grande Annonce* »

« *En vérité le jour de la Décision est un rendez-vous immuable* » ⁽⁷⁾

Dans la sourate *Les Envoyés*, aux versets 12, 13 et 39 :

« *Et pour quel jour ce jour est fixé ?* »

« *Le jour de la Décision* »

¹) Coran, Sourate 42, v. 53.

²) Coran, Sourate 10, v. 56.

³) Coran, Sourate 11, v. 123.

⁴) Coran, Sourate 6, v. 60.

⁵) DIB, M., *Si Diable veut*, p 12.

⁶) Le Coran, sourate LXXVIII.

⁷) Le Coran, v. 1, v. 2, v. 17, op. cit. p 1119.

« *Il sera là, le jour inéluctable* » (1)

Dans les deux sourates, des indications précieuses sont apportées :

« *Insensés qu'ils sont. Ils en seront bientôt informés. Oui, ils le seront infailliblement.* » (2)

« *En vérité la promesse qui vous est faite s'accomplira.* » (3)

Comme nous le voyons, la similitude est saisissante. Les paroles de Lalla Djawhar tirent leur substance du message coranique. Un autre aspect plus édifiant mérite d'être relevé. Anticipant sa réflexion sur la Grande Destruction, Lalla Djawhar avait préparé le terrain énonçant à propos des montagnes :

« *Les montagnes blanches sous leur haik de neige, n'ont pas l'air de bouger (...). Mais qu'elles attendent un peu, ça se fera, elles bougeront, partiront... Pour revenir noires, efflanquées, des femelles impudiques, des ogresses* » (4)

Cette description s'accorde avec celle, présente dans le Coran et relative à l'Apocalypse, où il est prédit :

« *Les montagnes s'ébranleront réduites au mirage.* » (5)

Cette idée est confortée et reprise dans la sourate *L'Évènement décisif* :

« *Lorsqu'il sera soufflé une fois dans la trompette
Que la terre et les montagnes seront soulevées et pulvérisées d'un
seul coup,
Alors se produira l'Évènement* » (6)

¹) Le Coran, sourate LXXVII, v. 21, v. 13, v. 39, p 1115.

²) Le Coran, sourate *L'Aurore*, vv. 4-5, p 1119.

³) Le Coran, sourate *L'Envoyé*, v 7, p 1115.

⁴) DIB, M., *Si Diable veut*, p 9.

⁵) Le Coran, sourate *L'Aurore*, v. 20, p 1119

⁶) Le Coran, sourate *L'Évènement décisif*, vv. 13-14-15, p 899.

« Il sera là, le jour inéluctable » (1)

Dans les deux sourates, des indications précieuses sont apportées :

« Insensés qu'ils sont. Ils en seront bientôt informés. Oui, ils le seront infailliblement. » (2)

« En vérité la promesse qui vous est faite s'accomplira. » (3)

Comme nous le voyons, la similitude est saisissante. Les paroles de Lalla Djawhar tirent leur substance du message coranique. Un autre aspect plus édifiant mérite d'être relevé. Anticipant sa réflexion sur la Grande Destruction, Lalla Djawhar avait préparé le terrain énonçant à propos des montagnes :

« Les montagnes blanches sous leur haik de neige, n'ont pas l'air de bouger (...). Mais qu'elles attendent un peu, ça se fera, elles bougeront, partiront... Pour revenir noires, efflanquées, des femelles impudiques, des ogresses » (4)

Cette description s'accorde avec celle, présente dans le Coran et relative à l'Apocalypse, où il est prédit :

« Les montagnes s'ébranleront réduites au mirage. » (5)

Cette idée est confortée et reprise dans la sourate *L'Évènement décisif* :

« Lorsqu'il sera soufflé une fois dans la trompette
Que la terre et les montagnes seront soulevées et pulvérisées d'un seul coup,
Alors se produira l'Évènement » (6)

¹) Le Coran, sourate LXXVII, v. 21, v. 13, v. 39, p 1115.

²) Le Coran, sourate *L'Aurore*, vv. 4-5, p 1119.

³) Le Coran, sourate *L'Envoyé*, v 7, p 1115.

⁴) DIB, M., *Si Diable veut*, p 9.

⁵) Le Coran, sourate *L'Aurore*, v. 20, p 1119

⁶) Le Coran, sourate *L'Évènement décisif*, vv. 13-14-15, p 899.

Convaincue de l'imminence et de l'inéluctabilité de cette échéance, Lalla Djawhar devient prévenante :

« Aussi faut-il s'acquitter, sans remettre au lendemain, de ses devoirs de piété, d'amour envers autrui, distribuer pain et olives, pain et figues, implorer le pardon de tous. Le Miséricordieux, qui nous regarde, nous le revaudra. » ⁽¹⁾

Elle ne fait que reproduire le contenu de cette sourate du Coran

« (...) Malheur à ceux qui lui prêtent des égaux, Qui n'acquittent pas l'aumône et ne croient pas en l'au-delà ! Ceux, au contraire, qui croient et font le bien en recevront une récompense inépuisable. » ⁽²⁾

Cette recommandation se retrouve dans les versets 16 et 17 de la sourate *La Déconvenue* :

« Ecoutez, obéissez, faites l'aumône, pour votre bien. Si vous consentez à Dieu un prêt généreux, il vous le rendra au double et vous pardonnera vos péchés. Dieu sait toujours gré aux hommes de leur piété » ⁽³⁾.

Cette insertion, par Dib, de la Parole divine annonciatrice de la résurrection et du jugement dernier, est déjà présente dans *Dieu en Barbarie*. Madjar, reprenant telle quelle la sourate "Le tremblement de terre" (az-Zalzâla), déclame :

*« Le jour que la terre se disjoindra
Et vomira sa charge de morts
Et qu'on dira : Horreur !
Et qu'ainsi elle délivrera son message*

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 142.

²) Le Coran, sourate *Du Livre Aux versets Distincts*, vv. 6-7-8, p 899.

³) Le Coran, sourate LXLV, *La Déconvenue*, vv. 16 et 17, p 1065.

*Par la volonté de Dieu
Ce même jour s'avanceront les hommes en désordre
Pour contempler leurs œuvres.
Quiconque aura fait le bien du poids d'un fétu le verra.
Qui conque aura fait le mal du poids d'un fétu le verra.» (1)*

c) La croyance aux Génies et aux Anges

A plusieurs reprises, il est question des "Esprits", des "Invisibles" (2) qui interpellent les personnages et parfois dialoguent avec eux. C'est là un autre procédé utilisé par le narrateur pour introduire le référent coranique.

Au commencement du roman, Hadj Merzoug contemplant la métamorphose de la nature dans un souci d'en saisir tous les modes de manifestation, atteste :

« Les voix qu'on surprend émanent de tout et de rien. Elles s'emparent de l'espace, elles vous cernent, elles jargonnet avec cet enrrouement qu'elles rapportent de leur lieu d'émission : les empires souterrains, peut-être de plus bas encore.» (3)

Ces voix sont celles des Génies, auxquels la sourate LXXII qui porte ce nom, est consacrée. Une grande littérature a été réservée par les musulmans à cette question dans un souci d'identification de leur nature et des relations qu'ils entretiennent avec les humains. De l'avis unanime, ces djinns se caractérisent par leur double vocation :

« Les uns sont issus de Satan, menant tous ceux qui souscrivent à leur doléances à leur perte, par contre, les autres pour avoir fait allégeance à Dieu, sont de véritables croyants, porteurs de la bonne nouvelle et éclairant la voie de ceux qui les sollicitent.» (4)

¹) DIB, M., *Dieu en Barbarie*, op. cit. p. 195.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 46.

³) Idem, p 17.

⁴) BOUBAKEUR, H., op. cit. Présentation de la sourate *Les Djinns*, p. 157.

« A l'inverse des anges, faits de lumière, les génies sont tirés d'un feu subtil.» (1)

Cette double caractéristique n'échappe pas à Hadj Merzoug, elle ne lui est pas étrangère. Son interrogation est révélatrice :

« Sont-elles filles d'Ibliss, créatures de charme envoyées pour nous perdre avec leurs refrains ou, au contraire, filles de lumières, prophétesses allant au vent, fières de leur charme et répandant la bonne parole, annonçant bien et bonheur ?»

Et aussitôt il confie : « le souhait de mon cœur serait qu'elles comptent parmi ces dernières » (2)

Ymran, introduit dans le sanctuaire pour accomplir le rituel, s'adresse aux "Invisibles Esprits" : « Etres sans apparence, purs Esprits » (3) que sont les anges. Il sollicite ceux qui

« se relayant, ne cesseront d'y fréquenter jusqu'à la fin des temps, et au-delà, quand sur terre toute trace humaine aura disparu, et sera éteinte toute descendance et oubliée toute notion de temps.» (4)

Il demande leur aide pour qu'il ne soit pas « livré à ce qui est noir » en lui et « cherche qui dévorer » (5).

Safia, elle aussi, dans un monologue où elle s'entretient de la perspective de sa mort, avoue :

« C'est alors que je me présenterai, les yeux fermés, et verrai les Anges avancer, me prendre par la main pour me conduire à cet

1) BOUBAKEUR, H., op. cit. Présentation de la sourate *Les Djinns*, p 157.

2) DIB, M., *Si Diable veut* , p 18.

3) *Idem* , p 46

4) *Ibidem*.

5) DIB, M., *Si Diable veut* , p 47

endroit où, lorsqu'on y est, tout redevient clair » (1)

Elle serait dans un endroit où, dit-elle, « *je serai si près des Anges que je respirerai leur feu, leur pureté.* » (2)

d) La croyance au prédéterminisme

Dieu connaît et instrumente le destin des uns et des autres. Cette idée est reprise par Zahra au moment où, mourante, elle transmet ses recommandations à son fils Ymran.

« C'était par ordre du ciel. Je n'ai rien renié. » (3)

C'est là la confirmation du rôle du destin auquel chacun est soumis depuis sa naissance. L'exil ne correspondait pas à un choix effectué par elle, mais obéissait à une volonté qui lui était étrangère et contre laquelle elle ne pouvait rien que se soumettre. C'est là une reconnaissance claire du prédéterminisme.

Par la voix des narrateurs et souvent à travers la parole des personnages, les références au Coran sont émises de manière implicite car « *la référence renvoie le lecteur à un texte sans le citer textuellement* » (4). Par le biais de la référence,

« Le texte renvoie à un monde posé hors langage et elle n'est rendue intelligible que par la perception des mises en relation qu'elle fait jouer entre le monde qu'elle représente et le savoir que le lecteur possède du monde où il vit » (5).

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 158.

²) *Ibidem*.

³) *Idem*, p 63.

⁴) BENACHOUR, N., *op. cit.* p. 15.

⁵) HAMON, P., *Texte et idéologie*, *op. cit.* p. 141

En se référant au texte religieux, *Si Diable veut* établit le contact entre l'univers représenté et celui du lecteur. Ainsi les paroles rapportées ne sont rendues crédibles que parce qu'elles entrent en relation avec une certaine pratique du social. Le travail de la référence fait ainsi appel au savoir social du lecteur.

« La référence peut donc être assimilée au discours social et aux stéréotypes qu'il véhicule » (1).

¹) ANGENOT (Marc), "Le paradigme absent. Eléments d'une sémiotique de la science-fiction", op. cit. p. 78.

1.3. La présence voilée du texte coranique : les noms

Le prophète créditait les noms d'une fonction essentielle car il leur reconnaissait le pouvoir d'exercer sur le nommé une influence subtile, positive ou négative selon leur sens. Il recommandait d'en choisir les plus beaux, ceux en particulier qui contiennent des noms de louange et d'adoration, ceux porteurs des signes révélateurs de la puissance divine et ceux que portaient les prophètes.

La majorité des noms donnés aux personnages sont presque tous des mots ayant un sens précis en langue arabe tout en révélant une connotation historique qui renforce leur signification symbolique. A travers eux, l'auteur se propose de faire passer, auprès du lecteur, de manière simple et attractive, le message coranique. (1)

Pour Dib, tous les noms des Musulmans de sexe masculin,

« sauf d'une part Muhammad, nom que portait le prophète, et d'autre part ceux que portaient ses compagnons, des exceptions en somme, [...] désignent Allah par préférence.

Entre Musulmans on ne demande pas : Comment t'appelles-tu ?, mais : Comment Allah t'a-t-il nommé ?» (2)

Une présentation des noms en usage dans *Si Diable veut* sera bénéfique à un double point de vue au moins : elle dévoilera le sens non apparent véhiculé, donnant un éclairage nouveau pour comprendre le rôle du personnage, partant de tel ou tel attribut. Elle fixera le rôle assumé par ces noms dans la structuration du roman dans son ensemble, tout en lui conférant densité et épaisseur.

¹) Pour plus de détails, se référer à : GEOFFROY Younous et Nefissa, *Le livre des prénoms arabes*, Collection Vivre l'Islam, 1994.

²) DIB, M., *L'arbre à dire*, op. cit. p. 9.

Tableau 1

Prénoms féminins	Leurs significations
1) Jawhar	Perle – Joyau
2) Safia	Femme d'origine juive, signifie : Pure Safi / saffiya : Pur, meilleur, choisi parmi tous, préféré, pur de cœur et d'intention, meilleur choix, ami sincère. Safia est le prénom d'une des épouses du prophète.
3) Zahra	Fleur aux couleurs chatoyantes, beauté lumineuse (teint pur et brillant de blancheur), éclat de la lumière, des étoiles, des astres. Zahira : Florissante, épanouie, brillante, éclatante.
4) Fatima	<ul style="list-style-type: none"> • Fille préférée du prophète, désignée par lui comme étant la plus noble des femmes du paradis. Ce nom signifie selon les commentateurs : Celle qui est écartée du feu. C'est aussi la chamelle sevrée. C'est principalement d'elle qu'est issue la descendance de Mohamed. Ses descendants portent l'épithète honorifique de "charif" (noble), "seyyid" (seigneur) ou "habib" (bien aimé), selon l'usage en cours dans les diverses régions du monde islamique. <ul style="list-style-type: none"> • Qui est sevré, oiseau des bords de mer.
5) Halima	Nourrice du prophète. Signifie : Patiente, indulgente, clémente, faisant preuve de mansuétude. El Halim (nom divin) : Le très clément.
6) Saâda	Saâdi, Saâdia : Bienheureux, voué au bonheur.
7) Azziza	Puissant, fort, honoré, précieux, chéri. Azziz : Un des noms du prophète dans le Coran.
8) Achoura	Vient de Achra (dix) : Achoura, dixième jour de Moharam. De nombreux événements eurent lieu ce jour au cours de l'histoire sacrée du monde. C'est en ce jour, par exemple, que Moussa (Moïse) et son peuple traversèrent la Mer Rouge et échappèrent au pharaon et à son armée.

Tableau II

Prénoms masculins	Leurs significations
1) Hachemi	<p>De la famille de Hâchim qui était l'arrière grand-père du prophète. Ce nom signifie : celui qui rompt le pain, surnom qui lui fut donné lorsqu'il sauva les Mecquois d'une longue disette en organisant des caravanes vers la Syrie pour rapporter des céréales. Il distribua ainsi de la soupe de pain émietté.</p> <p>Ainsi, ce choix s'explique car dans le texte, c'est grâce au chien de Hachemi : « <i>vaillant, le plus vaillant de tous ceux de Tadart</i> »⁽¹⁾ que sera combattu l'essabâa.</p>
2) Marzoug	Sustenté par Dieu, gratifié, comblé.
3) Ymran	<p>Longue vie et prospérité ; contrée peuplée et florissante. Imran (Amran), père du prophète Moussa et du prophète Haroun (Aaron). Le père de Maryam (Marie) s'appelait aussi Imran. La 3^{ème} sourate du Coran a pour nom Aal Imran (la famille d'Imran).</p>
4) Azzouz	(Variante de Azziz), qui est cher, aimé, un des noms du prophète. El Aziz (nom divin) : le tout puissant.
5) Bouzid	<p>Origine Zeïd : Accroissement, abondance.</p> <p>Zayd, esclave affranchi par le prophète qui l'aimait comme son fils.</p>
6) Houcine	<p>Diminutif affectueux de Hassan qui signifie : bon et beau.</p> <p>Houssein, fils de Ali et de Fatima</p>
7) Ferhat	Autre orthographe de Farha : joie, gaieté.
8) Marhoub	(Mawhoub) doué, talentueux, qui a reçu dons et talent de la part de Dieu.
9) Ahmed	Le plus loué. Nom céleste du prophète, notamment appelé ainsi au cours de son ascension nocturne.
10) Meïmoun	Heureux, favorisé, béni.
11) Youssef	<p>(Joseph). Fils de Yacoub. La 12^{ème} sourate du Coran lui est consacrée et porte son nom. Ce nom signifie en hébreu : Que Dieu ajoute (d'autres enfants à celui qui vient de naître), ou "il naîtra".</p>

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 7.

De tout temps, la tradition musulmane a classifié les noms des personnes par thèmes, délimités et structurés à partir d'un ensemble de critères de sanctification, en vue de la glorification de l'ordre divin. Ce dernier se révèle aux humains, de deux manières : à travers l'existence de l'univers qui obéit à la volonté divine ; et à travers le Coran et ses prescriptions.

Jacqueline Sublet fait remarquer que

« Dès les débuts de l'islamisation du prophète, l'attitude du prophète consista à encourager les nouveaux Musulmans à bien connaître leur généalogie pour préserver leurs liens familiaux tout en mettant l'accent sur les qualités personnelles de chacun dans le nouveau contexte religieux, afin de substituer aux structures sociales existantes une nouvelle hiérarchie de valeurs. C'est au niveau du choix du "ism" que le prophète intervient directement pour nommer les nouveaux-nés, pour renommer les nouveaux convertis. » (1)

Cette approche éclaire parfaitement les propos de Jacques Berque : « *Le Coran et l'univers sont les deux paroles de Dieu* » (2).

C'est là le soubassement à l'établissement et à la fixation de grands thèmes constituant la matrice générale des choix des différents noms en usage.

Ces choix s'apparentent à un véritable hymne aux prophètes, aux saints, à leurs vertus et à celles des véritables pieux ainsi qu'aux bienfaits attendus par ceux qui suivent la voie indiquée.

Ces choix participent également de l'éloge aux multiples signes que révèle la nature dans sa magnificence.

L'élaboration des tableaux qui suivent, sur les bases précitées, par les regroupements qu'ils favorisent, sera hautement illustrative.

¹) SUBLET Jacqueline, *Le voile du nom. Essai sur le nom propre arabe*, Paris, PUF, 1991, p 23.

²) BERQUE Jacques, *L'Islam au temps du monde*, Paris, Ed. Sindbad, 1984, p 168.

Tableau des noms masculins

Thèmes	Sous-thèmes	Noms
I- Prophètes	Familles du prophète Mohamed	Hachemi Hocine
II- Vertus	Générosité et reconnaissance	Merzoug Mouhoub
III- Cette vie et l'autre	Vitalité et longévité	Ymran
IV- Le bonheur	Amour et amitié Joie, félicité, prospérité	Azzouz Bouزيد Ferhat Mimoun

Tableau des noms féminins

Thèmes	Sous-thèmes	Noms
I- Prophètes	Familles du prophète Mohamed	Fatima Halima
II- Vertus	Bonté, bienveillance, clémence	Halima
III- Le bonheur	Amour et Amitié Joie, fidélité et prospérité	Azziza Sâada
IV- La nature	Pierres précieuses	Jawhar
V- Foi et vie spirituelle	Lieux et moments rituels	Achoura
VI- Puissance et victoire	Autorité et puissance	Azziza
VII- Prophètes Excellence et louanges de bonheur	Famille du prophète Perfection et élection Amour et amitié	Safia
VIII - Lumière et beauté - La nature	Lumière et resplendissement, beauté Végétation, fleurs, parfums	Zahra

Commentaire

Nous avons une répartition égale entre les noms masculins (neuf) et les noms féminins (neuf).

Néanmoins si les premiers sont contenus dans uniquement quatre thèmes, les seconds se répartissent au sein de huit thèmes, éventail plus large, conférant de fait, plus d'épaisseur symbolique aux noms féminins porteurs d'une capacité plus dense de prestige.

Tous se rattachent directement ou non à un référent coranique.

Le nom de Safia, l'héroïne victime, émerge car marqué d'un statut édifiant. Il se rattache directement à trois grands thèmes, dont il peut refléter la quintessence. Il est le seul doté de cette triple capacité de représentation, expression du rôle central dont est investie celle qui le porte.

Le nom d'une deuxième héroïne, Zahra, mère d'Ymran, absente dans le déroulement du récit mais présente au travers de certains monologues, mérite une attention particulière. Il se distingue par sa double évocation de deux thèmes qui traduisent le mieux les signes de l'ordre divin. C'est là une valorisation qualitative de sa présence dans le roman : elle a donné l'impulsion, ayant abouti au retour d'Ymran dans le pays de ses origines.

Zahra, personnage sans action dans le récit, crée son action à travers cette absence. Ce personnage s'inscrit dans la catégorie des « *personnages embrayeurs* » tels que définis par P. Hamon, et qui sont

« *les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués* » (1).

Ne pas attribuer un rôle distinctif à un personnage tout en l'accréditant d'un nom symbolique revient à le faire agir autrement, au travers des

¹) HAMON (Philippe), *Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit*, Paris, coll. Points, Le Seuil, 1977, pp 122-123.

multiples monologues et remémorations de plusieurs personnages essentiels.

A travers eux et leurs récits, se présentent à nous toutes les caractéristiques de présentation de Zahra, dévoilant ainsi son rôle déterminant dans la structuration d'ensemble du roman : elle est la flamme et la source.

Par son absence formelle se manifeste sa présence, significative aux moments forts de la narration.

Par ce choix de noms à sémantisation déjà constituée et porteurs de significations symboliques, Dib réaffirme son option pour cette écriture qui continue à s'appuyer et à puiser dans les représentations religieuses : elle n'arrive pas à s'accommoder d'une rupture.

Il est entendu que

« le Livre coranique fournit à la société maghrébine l'essentiel de ses codes et de ses différentes expressivités, ses repères les plus stables , un certain art de son organisation temporelle, de ses rythmes et de sa durée » (1).

Allant dans le même sens, Eva de Vitray Meyerovitch souligne qu'il existe un "langage" que l'on retrouve dans la littérature des pays qui ont été marqués par l'Islam. Ainsi,

« Il va donc y avoir certains caractères communs, un certaine vision du monde. Et même si elle ne correspond pas à un vision religieuse orthodoxe du monde, si ce sont des textes écrits par des gens opposés à cette culture traditionnelle et qui sont, par exemple, marxistes, on va retrouver une pensée forgée par le Qoran et par la langue du Qoran, qui apparaît parfaite dans le Livre saint.» (2).

¹) CHIKHI, B., *Maghreb en textes*, op. cit. p. 217.

²) DE VITRAY MEYEROVITCH, E., op. cit. p. 197.

2. LA MYSTIQUE SOUFIE

*« Le langage soufi est un langage mystique,
c'est-à-dire l'art de parler de ce qui est inaccessible
aux sens avec les mots des réalités présentes »
Paul Nwiyia*

Le Coran, comme nous l'avons montré, ne se réduit pas à un simple fond culturel, mais se présente comme un élément clé pour l'interprétation de *Si Diable veut*. L'identification des éléments du Coran pour être exhaustive, doit être suivie d'une analyse du cadre général dans lequel ils s'insèrent, seul à même de nous révéler les connotations que prennent les symboles religieux, reflets des formes que l'Islam peut revêtir chez le narrateur. Par sa démarche spécifique,

« Mohammed Dib se fait exégète, en introduisant des versets coraniques dans son texte, car c'est lui-même qui en fait la sélection et en assume l'assertion. Il ne s'agit pas de simples citations mais de véritables indicateurs de pensée dans la mesure où tout son ésotérisme repose sur une manière d'interpréter les textes. Il ne fait pas que les intégrer, il leur redonne sens. » (1)

Cette création de sens nouveau prend racine dans les fondements constitutifs du mysticisme représenté par le soufisme. Ce dernier imprègne de son sceau tout le roman et,

« il est omniprésent, tel ce fil de chapelet qui tantôt visible, tantôt invisible, se trouve derrière chaque grain que l'on saisit » (2)

Il n'est pas exagéré d'affirmer que

¹) ADJIL Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1995, p 159.

²) BONAUD Christian, *Le soufisme, At-tassawaf et la spiritualité islamique*, Ed. Maisonneuve et Larose, 2002, pp 9 et 10.

« le discours mystique traverse l'œuvre de Dib de part en part et qu'il devient plus explicite, presque systématique. » (1)

La manifestation concrète de « cette tonalité mystique » (2) emprunte des canaux multiples qu'il nous faudra identifier en vue de retrouver et de reconstituer la cohérence d'ensemble à laquelle ils obéissent.

Pour la clarté de notre exposé, il nous semble approprié de commencer par une brève présentation des idées à la base de la doctrine et de la pratique mystique du soufisme, pour nous familiariser avec elles et faciliter la détection de leur présence dans le roman.

Cette étape préliminaire achevée, nous porterons notre attention sur les deux principaux personnages masculins, Hadj Merzoug et Ymran, qui incarnent, chacun en ce qui le concerne, un moment particulier de la réalisation spirituelle.

Le premier, aguerri, a atteint le dernier niveau, marqué par la sérénité de "l'âme apaisée". Le second, à travers un voyage intérieur, forme de transition de "l'âme gouvernée par ses passions" à celle "qui se blâme elle-même", effectue les premiers pas de son parcours initiatique.

Le soufisme établit une relation originale avec l'Autre, en fidélité aux propos de Ibn Arabi :

« Mon cœur est devenu capable de toute forme, il est un pâturage pour les gazelles et un couvent pour les moines chrétiens, et un temple pour les idoles et la Kaaba du pèlerin, et la Torah et le livre du Corân. » (3).

¹) CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes*, Paris, Ed. L'Harmattan, p 114.

²) SIMON Rachida: *Islâm, Imân, Ihsân, Idéologème du roman dibien*, Annales du Patrimoine, n° 4, sept. 2005, Université de Mostaghanem.

³) IBN ARABI, *La Profession de foi (Tadhkirat al khawaçç wa aqîdat ahl al ikhtiçaç)*, introduction, traduction et commentaires par Roger Deladrière – Michel Allard, Paris, Ed. Orientales, 1993, p 27.

Là résident les fondements explicatifs du rejet par Dîb de tout particularisme ou singularisme, sources du désir de domination. La véritable religion est celle de l'amour, celle qui favorise les rencontres et les échanges.

Ce volet fera l'objet de notre quatrième et dernier chapitre relatif à la mystique soufie.

2.1. Le soufisme

« Le soufisme commence avec les visites des femmes aux tombes des saints [...] et il ne connaît pas de fin ! » (1)

Ces paroles d'un spécialiste contemporain du soufisme expriment la difficulté à vouloir délimiter avec précision cet aspect spirituel de l'Islam. Il est délicat de cerner, en effet, une réalité spirituelle qui intègre aussi bien les plus simples manifestations de la piété que la plus haute « réalisation de la sainteté » (2).

A défaut de pouvoir traiter d'un sujet que nous ne saurions définir, nous nous contenterons de donner une approche intrinsèque du soufisme en évoquant la problématique de la connaissance et les méthodes de la "réalisation spirituelle", thèmes qui, à notre avis, servent de toile de fond pour le déroulement de l'histoire de la fiction dans *Si Diable veut*.

« Le soufisme est une voie spirituelle islamique, et plus précisément une voie ésotérique et initiatique. C'est une voie ésotérique parce qu'il s'ordonne autour d'une doctrine selon laquelle toute réalité comporte un aspect extérieur apparent – ou exotérique "Dhahir"-, et un aspect intérieur caché – ou ésotérique "Batin"-; et le soufisme se présente lui-même comme l'aspect intérieur et ésotérique de l'Islam. C'est une voie initiatique parce

¹) BONAUD Christian, op. cit. p. 9.

²) Idem, p 13.

que le disciple... aspire à réaliser... des états de conscience toujours plus intérieurs.» (1)

Cette « *voie de la connaissance de Dieu et de la sérénité de l'âme* » (2) est souvent présentée comme la branche perfectionniste de l'Islam. Ce mouvement doctrinal tire ses origines de ce verset :

« Sois constant ! tiens-toi résolument aux côtés de ceux qui ne font qu'invoquer Dieu matin et soir dans l'espoir de voir Sa Face.» (3)

Ce verset est considéré comme la source originelle du soufisme car perçu comme un encouragement au "dhikr", à la mystique et il fait partie de la sourate "Ahl El Kahf" (les Gens de la caverne), où il est question de la légende des sept Dormants déjà évoquée.

Ainsi l'insertion des extraits de cette sourate et leur psalmodie par Hadj Merzoug acquiert une autre dimension : c'est un signe révélateur de la présence mystique dans le roman, et en même temps, de sa nécessaire prise en compte pour déchiffrer les énigmes et accéder aux sens portés par les métaphores nombreuses qui le rythment.

Cette sourate "Ahl El Kahf" a, ainsi, aidé à la constitution de l'assise théorique pour l'émergence du culte des saints en Islam. Le hadith suivant y a également fortement contribué :

« Craignez la clairvoyance du croyant, car il voit par la lumière de Dieu.»

Le prophète lui-même affirmait que :

« Omar Ibn Khattab était un de ceux à qui Dieu ou les anges parlent »,

¹) BONAUD Christian, op. cit. p. 11.

²) Sidi Hamza Al Cadiri Al Boutchitchi, repris par Christian Bonaud, op. cit. p. 35.

³) Le Coran, sourate XVIII, v. 28, p 553.

précisant que toutes les communautés ont en leur sein de tels êtres. Cette assise éclaire pourquoi le soufisme a été dépeint comme la science émanant directement de Dieu. C'est là une confirmation du fondement coranique, du rôle particulier dévolu aux saints, «*les rapprochés de Dieu*».

En effet, les versets 65 à 82 de la sourate précédemment citée, qui en constituent le deuxième récit, sont très évocateurs. Ils valident la suprématie de l'inspiration propre aux saints. Dans ces versets :

« Khadir, personnage énigmatique, initiateur des prophètes et des saints, met à l'épreuve Moïse par trois fois, en accomplissant des actes qui contreviennent "en apparence" à la loi : il coule un bateau, tue un jeune homme, reconstruit un mur contre toute logique. Moïse, qui s'en tient aux normes extérieures de la loi (sharī'a), se montre impatient et révolté. Khadir, quant à lui, perçoit la Haqīqa, la réalité profonde des choses et juge selon elle : il explique à Moïse le bien-fondé de ses actes, puis le laisse là. » (1)

La recherche de l'union avec Dieu, chez les Soufis, s'apparente à tout un processus, aux étapes multiples et interdépendantes :

« Les maîtres soufis se sont servis de la terminologie coranique pour décrire différents degrés de réalisation spirituelle. Ils distinguent trois phases dans l'élévation de l'âme vers la connaissance de Dieu : d'abord l'âme gouvernée par ses passions. Le postulant à l'initiation, qui est considéré comme étant à ce stade, est appelé "mourīd" (novice, nouvel adepte, disciple). Vient ensuite le degré de l'âme qui se blâme elle-même, c'est-à-dire qui cherche à se corriger intérieurement, l'initié qui parvient à ce stade est appelé "salīh" (voyageur) itinérant, allusion au symbolique "voyage intérieur". Puis le troisième et dernier niveau est celui de

¹) GEOFFROY Eric, *Enjeux et débats dans la culture islamique médiévale*, p 2.

l'âme apaisée, réintégrée à l'Esprit : l'initié arrivé à ce stade est appelé "mouradh" (parfait)». (1)

Cette doctrine s'élève sur l'impératif de la quête et du sens des réalités ésotériques.

«Or ce sens ésotérique ne saurait être construit à l'aide de la logique» (2), pour la simple raison que «ce sens caché» ne peut être que « transmis comme un héritage spirituel, par une initiation » (3).

En ce qui concerne le contenu de cette doctrine, en particulier chez Ibn Arabi,

« La connaissance et ses modalités occupent une place centrale» (4), étant entendu que « l'accès à la connaissance de soi, du monde, de Dieu et des réalités supérieures passait avant tout par la perception directe du cœur » (5),

conformément au hadith sacré :

« Mes cieux et ma terre ne peuvent me contenir mais le cœur de mon serviteur croyant me contient.»

Cette quête de connaissance s'appuie essentiellement sur les deux techniques de la contemplation et de la méditation, dans la perspective tant attendue de "l'extinction" (fanâ), c'est-à-dire

« l'annihilation de l'ego pour parvenir à la conscience de la présence de l'action de Dieu en soi. » (6)

¹) BONAUD Christian, op. cit. p. 13

²) CHOUKI Zine Mohamed, *Résumé de thèse de doctorat sur Ibn Arabi*, p 7.

³) Ibidem.

⁴) Ibidem.

⁵) Ibidem.

⁶) Idem, p. 9.

C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les propos de Ibn Khaldoun quand il affirme que les soufis sont les héritiers du Khadir et des prophètes :

« *Prophètes et saints ont en commun la faculté de connaître le monde spirituel par la recherche du dévoilement (mukâshafa). Pour les premiers,, il s'agit d'une disposition innée, tandis que les seconds l'acquièrent par l'effort et à un moindre degré.* » (1)

2.2. Hadj Merzoug, un soufi accompli

Personnage structurant, Hadj Merzoug se dévoile à nous progressivement, au fur et à mesure de l'évolution du récit. Ses qualités intrinsèques, parsemées au gré des différents chapitres, finissent par se préciser, épousant les contours du modèle de référence propre à la mystique soufie. En nous soumettant à la logique imposée par l'auteur pour l'évolution chronologique des évènements, nous tenterons de retrouver et de décoder les artifices qui lui servent d'indicateurs pour la présentation du statut de ce personnage central et de reconstituer la cohérence d'ensemble à laquelle ils obéissent.

Dans notre effort de présentation, nous nous appuyerons sur les propos et les actions de chacun des deux membres du vieux couple.

Mais avant d'entamer cette esquisse, il est utile de signaler son statut social particulier. Il possède « *des terres, des troupeaux* » (2), ce qui fait de lui un bienheureux jouissant de la *baraka* qui le prédispose, de fait, à une élévation spirituelle. Cette prédilection représentée par la possession de la terre, est déjà présente dans *L'Incendie* où il est dit :

1) IBN KHALDOUN, *Shifâ' al -sâ'il*, Tunis, 1991, p 210.

2) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 8.

« Certes, la terre avec ses plantes et ses bêtes, la vaste terre appartient à Dieu qui en donne la possession à qui Lui plaît. Mais celui qui détient une parcelle est béni par le ciel, il détient aisance et liberté. C'est là qu'il trouve la vraie indépendance. » (1)

Dès la première page du récit, Hadj Merzoug, parlant de lui-même, nous donne deux précieuses indications quand il annonce :

« Protégé par ma djellaba de laine brute, face à la porte ouverte, je me borne à regarder. » (2)

La première, relative à son habit, est fondamentale, car porteuse d'un critère majeur d'identification dans la doctrine du soufisme. Ce dernier vient de l'arabe "tassawaf", nom passif signifiant celui qui a subi l'action de "souf", la laine brute par opposition à la soie et au coton, et s'applique littéralement à la pratique des mystiques qui portent des vêtements en laine. Il tire, en effet, sa racine du mot "souf" (laine) par allusion à la bure de laine qui servait de vêtement spécifique aux soufis, fidèles à la tradition du prophète qui, jusqu'à sa mort, s'habillait de "souf" pour s'isoler et méditer avant la révélation.

« Le soufi se rend à Dieu, dans un dépouillement total, dégagé de toute velléité. » (3)

La deuxième, précisant sa posture, est également significative, tant elle symbolise l'approche contemplative, si chère aux mystiques soufis. Cela est encore renforcé par l'affirmation :

« J'y passe des heures » (4)

signifiant que c'est là une occupation qui accapare beaucoup de temps.

¹) DIB, M., *L'Incendie*, op. cit. p. 30.

²) Idem, p 7.

³) BONAUD Christian, op. cit. p. 27.

⁴) DIB, M., *Si Diable veut*, p 7.

L'objet de cette technique du soufi, la contemplation (¹), est la connaissance qui lui permet d'atteindre Dieu, en conformité avec le hadith :

« Qui se connaît soi-même, connaît son seigneur » (²).

Et, selon Ibn Arabi, du point de vue contemplatif,

« Le cœur est l'organe central de la perception. Il est le mode cognitif qui a un accès direct aux réalités supérieures. » (³)

Dans la même page, Hadj Merzoug donne quelques précisions sur son rôle social et historique :

« J'ai gagné au moins l'indépendance de mon pays » (⁴),

attestant par là sa participation à la guerre de libération, avant d'ajouter que, parallèlement,

« Il fallait gagner aussi son pain, s'assurer contre les jours calamiteux, parer aux besoins de sa progéniture et à ceux de la fille d'Adam qui vous a soutenu au long de ce chemin de servitude. » (⁵)

Il ne s'est pas complètement détaché des activités matérielles courantes. C'est là une des caractéristiques essentielles des soufis pour qui :

« La spiritualité ne signifie pas retraite vers le sacré, mais intégration du sacré dans tous les plans de l'existence.. » (⁶)

Il est établi que

¹) Selon la définition du Larousse, la contemplation est l'action de regarder attentivement, et du point de vue religieux : c'est la connaissance mystique de Dieu acquise par méditation.

²) CHOUKI Zine Mohamed, op. cit. p. 5.

³) Ibidem.

⁴) DIB, M., *Si Diable veut*, p 8.

⁵) Ibidem.

⁶) BONAUD Christian, op. cit. p. 11.

« Les soufis les plus authentiques ont donc assez généralement participé au fonctionnement de la société musulmane et à son devenir historique. » (1)

Fidèle à son passé, Hadj Merzoug sera le premier à reprendre les armes pour faire face à l'attaque de Tadarat par les chiens : rien de ce qui touche sa société ne saurait le laisser indifférent.

Parlant de son itinéraire "rempli de servitudes", il finira par avouer :

« A présent, il ne reste de moi qu'un homme assis » (2)

ce qui symbolise la position idoine à toute activité de contemplation et de méditation, atteinte au moment où *« on se détache peu à peu des choses de ce monde »* et où *« on dit avoir appris la sagesse »* (3).

Hadj Merzoug possède, en outre, une des qualités distinctives de ceux à "l'âme apaisée", ceux pour qui :

« La pratique exotérique n'est plus le référent essentiel et ceux qui se préoccupent désormais de Dieu par amour et non par profit » (4)

comme lalla Djawhar qui attend des rétributions de Dieu pour les bonnes actions qu'elle accomplit. Elle est habitée par la peur du châtement et l'aspiration à la récompense dans l'au-delà.

Ceux à *« l'âme apaisée »*, après avoir franchi successivement les deux phases, celle où *« l'âme est gouvernée par ses passions »* et celle où *« elle se blâme elle-même »*, finissent par atteindre la sérénité de l'esprit et se détachent vis-à-vis de tout ce qui a trait à leur "ego". Tout dans leur être

1) BONAUD Christian, op. cit., p 49.

2) DIB, M., *Si Diable veut*, p 8.

3) Ibidem.

4) BONAUD, C., op. cit. p. 29.

n'est plus que « *générosité, humilité, patience, endurance, contentement et nostalgie de Dieu* » (1).

Une de ces qualités est celle du contentement et de l'amour de son prochain, de l'esprit de fraternité. C'est lui-même qui nous apprend qu'il a « *mis entre les mains d'un khamès* » ses « *terres et ses troupeaux* » (2) et cela pour ne pas être « *le seul à en vivre* » (3).

Un autre témoignage nous est dévoilé par Safia qui nous apprend que sa famille a sacrifié un mouton pour l'aïd,

« *Ce mouton que l'oncle d'Ymran nous a fait envoyer parce que nous sommes pauvres.* » (4)

L'essentiel ne se situe plus dans les actes accomplis mais plutôt dans la recherche de Dieu en suivant les recommandations prescrites par le hadith :

« *Faites les bonnes actions mais détachez-vous d'elles.* »

De plus, il a acquis une autre qualité singulière, celle de « *savoir user de patience* » (5), par la maîtrise de soi, une maîtrise exceptionnelle lui permettant d'insister :

« *De la patience, nous en avons à en revendre.* » (6)

Cette aptitude acquise, accompagnée d'une autre, l'endurance, ont façonné la personnalité du personnage, au travers d'un cheminement éprouvant, ce qui lui fait dire :

« *Cependant, pas même elle [Lalla Djawhar] ne sait, sauf celui qui sait tout, combien j'ai couru, combattu.* » (1)

1) <http://www.sidihamza.ca/fr/sou/soular.htm>

2) DIB, M., *Si Diable veut*, p 8.

3) Idem, p 12.

4) Idem, p 203.

5) Ibidem.

6) Idem, p 12.

Une autre symbolique est sollicitée pour nous faire parvenir le message mystique. Lalla Djawhar nous parle du retour des aigles « *qu'on voit planer dès l'aube* » ⁽²⁾, ce qui la pousse à « *se demander s'ils ne dorment pas tout là-haut* » ⁽³⁾.

Dans le langage soufi, l'aigle est le signe de l'Esprit. Cette place accordée à l'aigle, dans l'imaginaire soufi, est exaltée par Lalla Djawhar qui prévient :

« La personne qui repérera un aigle pour la première fois, devra prononcer : "Je t'ai aperçu, roi des airs, et je me tiens debout devant toi". Elle peut alors, cette personne, en tirer un présage.» ⁽⁴⁾

C'est là un langage semblable à celui utilisé par les croyants pour solliciter leur seigneur, tout en marquant leur allégeance.

Et chez les soufis, le moi individuel doit être sacrifié pour laisser place à l'Esprit, étincelle divine en l'homme. Cette vision des choses trouve sa source dans la sourate :

« Ensuite, Il lui [à l'homme] donna sa forme accomplie et insuffla en lui de Son esprit.» ⁽⁵⁾

Ce verset permet également de rendre plus compréhensibles les propos de Lalla Djawhar :

« Par l'effet de l'âge, on découvre bien des choses dont on n'avait pas idée. La première de ces choses, c'est que vous les voyez comme, je suppose, les voient les aigles depuis leur hauteur.» ⁽⁶⁾

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 8.

²) Idem, p 9.

³) Idem, p 10.

⁴) DIB, M., *Si Diable veut*, p 19.

⁵) Le Coran, op. cit. , sourate XXXII, v. 9.

⁶) DIB, M., *Si Diable veut*, p 10.

L'allusion semble plus pénétrante pour ceux au fait des métaphores soufies relatives à l'univers et à sa perception par les créatures.

Pour eux, l'univers est parfait car il émane de la volonté de Dieu. C'est notre regard qui le rend imparfait, étant donné que ce que

« voit l'aigle planant dans le ciel est différent de ce que perçoit la grenouille coassant dans la vallée. » (¹)

Une autre marque d'authentification de l'individualité de Hadj Merzoug nous est fournie, subrepticement, par son épouse qui, étonnée, s'inquiète :

« qu'il ne pense pas toujours à faire ses dévotions et qu'il reste assis à longueur de journée comme il est assis là-bas dans la grande pièce de réception où il se plaît à rester en tête-à-tête avec lui-même » (²), et cela *« à longueur de journée en face d'une porte ouverte par tous les temps. »* (³)

Le repli sur soi, cet isolement, favorise la contemplation et la méditation, qui dans l'approche mystique sont comparables aux chemins vertueux de la recherche de la totalité.

Cet aspect confirme l'élévation, chez Dib, à une dimension où les pratiques et les discours religieux ne suffisent plus pour représenter la foi religieuse authentique. L'effort doit être intérieur à soi, par l'apprentissage de la méditation. Cette démarche est créatrice de conditions offrant une alternative au fondamentalisme religieux qui, lui, valorise les traits exotériques. Cette attitude particulière est relevée par Lalla Djawhar qui, perplexe, admet néanmoins qu'il est probable qu'il

« rende ses devoirs à Dieu d'une manière dont lui seul a le secret. » (⁴)

¹) BONAUD, C., op. cit. p. 45.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 12.

³) Ibidem.

⁴) Ibidem.

Chez les Soufis, les actes ne constituent plus les axes de gravité. Ils se préoccupent uniquement de Dieu. Cette idée est magistralement développée par Rûmi, un des plus illustres de leurs maîtres :

« La prière ne consiste pas à ce qu'on effectue chaque jour des qîyam, des rûkû, des sùjûd. Mais le but de la prière est de te trouver toujours dans l'état qui était le tien pendant la prière, que tu sois endormi ou éveillé, écrivant ou lisant : dans tous les états tu ne dois être sans le souvenir de Dieu [...]. Avec la mémoration de Dieu, le bâtin [for intérieur] est rendu peu à peu lumineux, et tu obtiendras le détachement de ce monde. »⁽¹⁾

Notons au passage la mise en avant, par allusion, d'un trait dominant de cette doctrine : le culte du secret, à la base de tout parcours initiatique, y compris à l'égard de la compagne avec laquelle il ne forme « *plus qu'un couple de frère et sœur* »⁽²⁾.

Cette attitude atypique, semble embarrasser Hadj Merzoug qui proclame « *qu'on me pardonne* »⁽³⁾, avant de se ressaisir :

« Je dis beaucoup de choses, mais je peux toujours les dire : il n'y a personne pour m'écouter. Ainsi, je ne bavarde qu'avec ma personne. »⁽⁴⁾,

consacrant les propos antérieurs de son épouse, relatifs aux monologues intérieurs auxquels il se livre.

Par cette disposition, s'affirme son aptitude à capter et à domestiquer les bruits de la nature, ce qui s'apparente à une impossibilité absolue pour les non initiés.

¹) RUMI (Djalâl ud Dîn), *Le Livre du dedans*, traduit du persan par Eva de Vitray Meyerovitch, Paris, Sindbad, 1982, p 223.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 8.

³) Ibidem.

⁴) Idem, p 17

Il parvient à apprivoiser

« ces voix qu'on surprend, émanant de tout et de rien », qui « s'emparent de l'espace », « vous cernent », « jargonnet », qui « ne vous semblent pas moins familières que les voix qui parlent en vous et puis, un instant après, elles sont des inconnues qui s'adressent à des inconnus.» (1)

Il pénètre le secret de ces voix et accède au sens qu'elles renferment.

Dans un mouvement de ressac, Hadj Merzoug reprend encore, pour nous aiguillonner :

« A ma place habituelle, assis aujourd'hui comme hier. Assis comme hier. Assis comme chaque jour.» (2)

Obéit-il à une contrainte majeure ? Que non ! Sa réponse est sans équivoque. Il y reste car, dit-il,

« c'est ma place et que j'aime y être.» Elle est comparable à « un poste d'observation » d'où il « accompagne du regard les heures dans leur procession.» (3)

Ce comportement n'est pas fortuit mais s'accorde avec la finalité attendue : *« Engranger tout le savoir du monde » (4)* sans passer par la spéculation intellectuelle. Le chemin de la connaissance est le cœur, non la raison ou les catégories de la logique, étant entendu que par son attitude, sa poitrine

« se remplit de toute la science qu'un homme se doit d'acquérir, celle qui importe : connaître le temps qu'il fait et l'heure qu'il est.» (5),

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 17.

²) Idem, p 19.

³) Idem, p 20.

⁴) Ibidem.

⁵) Ibidem.

fidèle en cela à la tradition du soufisme pour qui

« l'accès à la connaissance de soi, du monde, de Dieu et des réalités supérieures, passait avant tout par la perception directe du cœur. » ⁽¹⁾

Du point de vue contemplatif et spirituel, le cœur est l'organe central de la perception.

Une autre allégorie est empruntée pour fixer et accentuer une référence, celle de la connaissance du statut exceptionnel de Hadj Merzoug. Ses pensées sont assimilées à une

« moutonnaille pacageant par d'improbables herbages » ⁽²⁾.

Cela ponctue l'allusion au "tassawaf" et à la méditation.

La description du comportement de Lalla Djawhar apportant le café de l'après-midi à son mari, est révélatrice :

« Elle commence par se débarrasser de ses mules sur le pas de la porte et n'entre qu'ensuite. » ⁽³⁾,

accréditant l'idée qu'elle pénètre dans un lieu à caractère sacré, rappelant les gestes que font tous les croyants au seuil d'une mosquée.

Par ailleurs,

« elle porte des deux mains, avec mille précautions, un plateau rond, en cuivre. » ⁽⁴⁾,

évocation d'une habitude des soufis qui aiment

¹) CHOUKI Zine Mohamed, op. cit. p. 8.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 23.

³) Ibidem.

⁴) Ibidem.

« manger en cercle autour de tables rondes, la forme géométrique chère aux soufis, symbole de complémentarité et d'union sans début ni fin. » ⁽¹⁾

Cette symbolique est reprise juste après :

« Les cris de l'oiseau, à la distance où ils retentissent, doivent allumer des cercles de lumière. » ⁽²⁾.

Un autre trait caractéristique peut être décelé. Même quand, habité par l'indignation, il s'est mis debout suite à l'attaque de Tadart par les chiens, Hadj Merzoug

« marche de long en large » puis, *« changeant bientôt d'idée, se met à décrire des cercles »* ⁽³⁾,

finissant donc par opter pour cette forme géométrique.

Hadj Merzoug

« est assis sur un matelas, les jambes repliées, mais l'une couchée et l'autre relevée pour servir d'appui à son coude. » ⁽⁴⁾

C'est là la position de celui qui, empêtré dans ses pensées, médite, succombant aux bienfaits de l'évasion.

Un autre trait de caractère nous est fourni à la page 25 :

« Lui, comme à l'ordinaire, n'attendant rien de personne, ne gaspille pas ses mots. » ⁽⁵⁾,

¹) ZOUGGARI Leïla, *L'Amour, Dieu et le soufisme*, Ed. Lierre et Coudrier, Paris, 1996, p 17.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 24.

³) Idem, p 175.

⁴) Idem, p 23.

⁵) Idem, p 25.

c'est un homme qui ne compte que sur lui-même et qui apprécie la valeur du silence, autre particularité des véritables initiés.

« Il parle, le regard dirigé ailleurs, ou en dedans, ce qui lui ressemble assez. » ⁽¹⁾

C'est là le comportement de toute personne en phase de contemplation et de méditation.

Un autre signe de ralliement nous est transmis pour mieux cerner Hadj Merzoug :

« Sur ses terres de silence, il se retire, plutôt part en chasse » ⁽²⁾, exprimant le bouillonnement qui s'empare de son esprit puisque le repli sur soi-même libère ses pensées.

Hadj Merzoug nous donne une éclatante confirmation de son penchant pour le mutisme et son retrait dans le silence avec lequel il s'accommode si bien, en avouant, parlant de son épouse :

« Elle m'a honoré plus souvent qu'à mon tour d'aussi longues allocutions, oubliant toujours et peuplant de bavardages cette maison... qui serait peut-être pleine de vide sans cela. » ⁽³⁾

Notons au passage le terme utilisé, "bavardages" pour montrer l'insignifiance des propos qu'elle tient.

Dans sa description du figuier, Hadj Merzoug conclut :

« Nous naissons de notre mère et de notre imagination, arbre gardien. Tu as de notre imagination, et la forme et la force, arbre gardien. » ⁽⁴⁾

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 27.

²) Idem, p 28.

³) Idem, p 30.

⁴) Idem, p 35.

Il évoque là (après le cœur), une deuxième modalité : l'acquisition et la perception de la connaissance par l'imagination qui

« occupe, quant à elle, un lieu intermédiaire entre le sensible et l'intelligible et permet d'accéder à des réalités inaccessibles en soi, comme la vision de Dieu. Elle est donc un élément indispensable à toute perception cognitive » (1).

Elle est génératrice de cette deuxième naissance spirituelle avec son Seigneur.

Hadj Merzoug nous révèle une de ces autres qualités propres à ceux qui, par l'élévation spirituelle, ont découvert l'humilité. C'est lui-même qui confesse :

« Je me rends cette justice : je suis homme à reconnaître mes torts et mes faiblesses. » (2)

A la fin du roman, Hadj Merzoug nous apparaît

« abîmé dans la contemplation », et « occupant la place invariable (...) l'unique place, (...) une jambe repliée et posée à plat sur une épaisseur de coussins et, l'autre, le genou relevé. » (3)

Il est en état de veille car il scrutait le ciel de son

« regard voilé, taciturne, de ce regard comme de ceux qui, sous des paupières baissées, continuent à faire sentir leur poids. » (4)

Il accède à cette phase de

« l'entretien nocturne où le cœur veille pendant que l'œil dort en vue d'atteindre finalement la vision contemplative. » (1)

1) CHOUKI Zine Mohamed, op. cit. p. 6.

2) M. Dib, *Si Diable veut*, p 41.

3) Idem, p 221.

4) Ibidem.



Cette ascension vers cette étape ultime a été longuement préparée. A plusieurs reprises dans le même paragraphe, il caractérise spécialement ce moment en affirmant : « *Redoutable est l'approche du soir* » (2). Avant de rajouter un peu plus loin :

« *L'approche du soir. C'était le moment. La nuit tombait.* » (3)

Cette phase du jour est la plus favorable dans la mesure où :

« *La modalité idéale pour saisir les objets de la connaissance est la clarté. Celle-ci est à mi-chemin entre l'obscurité totale et la lumière rayonnante. Si cette dernière permet de chasser l'obscurité, la clarté permet de savoir les choses et de les distinguer les unes des autres.* » (4)

« *Dans la chambre, les jambes croisées, Hadj Merzoug était assis à sa place, cette place qui n'avait pas changé plus ce jour-là qu'un autre jour, qu'une autre heure.* » (5)

et il nourrissait un profond espoir, ainsi formulé :

« *Nuit de doute, sosie de toutes les nuits, elle aurait peut-être, celle-ci, le dernier mot.* » (6)

Effectivement, elle eut le dernier mot et Hadj Merzoug accéda à sa réalisation spirituelle, découvrant cette

« *lueur nacrée. Elle irait en bleuissant mais à aucun moment pour mourir désintégrée dans le chaudron du ciel. Elle rayonnerait, transparente, dans la nuit opaque.* » (1)

1) IBN ARABI, *La Parure des Abdal*, Paris, Ed. de l'œuvre, 1992, p 8.

2) DIB, M., *Si Diable veut*, p 226.

3) Ibidem.

4) CHOUKI Zine Mohamed, op. cit.

5) DIB, M., *Si Diable veut*, p 226.

6) Idem, p 227.

Face à cet état de béatitude, il affirme, heureux et apaisé :

« Je pourrais perdre la vue, à présent. Cette vision n'en continuera pas moins à me hanter, m'irradier comme si moi je l'avais créée. Aveugle dans ma nuit, je la saurais là. » ⁽²⁾

Savourant ce moment d'extase suite à cette vision, il est doublement convaincu *« qu'il l'emportera dans la tombe comme s'il l'avait créée »* et, comprenant cela, *« il blasphème, il le sait »* ⁽³⁾.

Cette allégorie rappelle indirectement le tournant dramatique pris par l'un de premiers Soufis dans l'Histoire, El Halladj, qui déclara dans sa recherche de l'union avec Dieu : *« Je suis devenu celui que j'aime [Dieu]»* et qui fut exécuté pour hérésie à cause de cela.

Par cette description, Dib nous confirme sa connaissance de l'œuvre de Ibn Arabi et sa capacité à la faire fondre de manière romancée dans le déroulement du récit. Le mystique andalou, dissertant sur l'état de ceux ayant atteint le but ultime de leur quête spirituelle s'extasiait :

« Quelle formidable stupeur on éprouve et quel immense soupir de soulagement on pousse lorsque "le bandeau est enlevé", et que la vue est devenue pénétrante, lorsque "le soleil s'unit à la lune", et que "l'Influent paraît dans son Influence pour être saisi par l'œil de l'homme. » ⁽⁴⁾

La similitude entre les deux fresques est saisissante. Il n'y a plus de doute, Hadj Merzoug est un véritable "compagnon" de ceux qui pratiquent et réalisent

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 227..

²) Ibidem.

³) Idem, p 131.

⁴) IBN ARABI, *Le livre de l'extinction dans la contemplation*, Extraits, p. 4.

« les piliers et les supports de cette noble voie [le soufisme] que sont : le silence, la solitude, la faim et la veille. » (1)

En prenant appui sur eux, ils obtiennent la stabilité dans la mesure où

*« Le silence produit "la connaissance d'Allah",
La solitude procure "la connaissance du monde",
La faim procure "la connaissance de Satan",
La veille confère "la connaissance de l'âme". » (2)*

¹) IBN ARABI, *La Parure des Abdal*, op. cit. p. 7.

²) Idem, p 8.

2.3. De la doctrine à l'expérience immédiate ou l'itinéraire initiatique de Ymran

Lié par la promesse faite à sa mère sur son lit de mort, Ymran quittera

« père, mère, frères, sœurs, exil, pour se rendre, se retransposer dans le pays inconnu qui l'avait vu naître. » ⁽¹⁾

Il arrive dans une société étrange et étrangère où tout obéit à une logique autre que celle qui prédominait dans celle de son adolescence. Ce retour dans le pays des origines, riche en découvertes et en émotions, lui sera hautement bénéfique. Il apprendra *« tout sur sa terre »* ⁽²⁾ ou

« plutôt, il réapprendra, la mémoire ancestrale le revisitera. A la science des siens, il boira, se désaltérera. » ⁽³⁾

Cette réappropriation de son identité première s'effectuera au gré des expériences douloureuses et instructives qu'il affrontera et qui le guideront graduellement sur son parcours initiatique.

Ces épreuves qui éveilleront son âme et aiguïseront sa conscience finiront par l'astreindre à un retour

« dans un monde où il est chez lui » [...] *« c'est là-bas, le pays auquel il appartient et là-bas, il se doit d'être. »* ⁽⁴⁾.

Mais c'est un Ymran métamorphosé qui finira par retrouver sa banlieue.

En effet, à son arrivée à sa terre natale, il appartenait à cette catégorie *« de gens qui sont voilés »* et pour qui *« l'univers, toutefois, n'est que ténèbres »* ⁽⁵⁾. En la quittant de nouveau, il a déjà accédé au stade de *« ceux*

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 101.

²) Idem, p 11.

³) Idem, p 16.

⁴) Idem, p 224.

⁵) IBN AGIBA, *Traité*s, traduits par Jean-Louis Michon et repris par Christian Bonaud, op. cit. p. 28.

dont la mission est dégagée» et pour qui «l'univers tout entier est lumière.» (1).

Ce bond qualitatif est l'aboutissement d'un long parcours de maturation, processus dont il nous appartiendra de fixer les étapes majeures.

Nous attelant à ce travail de reconstitution et de recomposition, nous aurons à cœur d'en retrouver le fil conducteur, tout en demeurant fidèle à l'esprit de l'auteur : c'est là un effort ardu, du fait de l'absence de linéarité qui caractérise son écriture. Dans notre tentative de reconstitution du parcours initiatique d' Ymran, nous nous efforcerons de rendre intelligible la présence de "la doctrine fondamentale du soufisme" qui est celle de la polarisation exo /ésotérisme et de découvrir les modes de réalisation de cette voie aux multiples facettes. Autrement dit, nous irons à la rencontre de cette perspective soufie qui repose principalement sur deux notions :

« • D'une part, la nécessité d'une réalité suprême, à la fois immanente et transcendante, comme cause et finalité de toute la création.

• D'autre part, la possibilité offerte à l'homme de transformer sa perception habituelle du monde et de retrouver la fibre lumineuse qui sommeille en lui. » (2)

Ayant grandi « dans un univers maudit avec ses tours délabrées du haut desquelles ne se voient que des tours semblables » (3),

Ymran se lance, sitôt arrivé, avec un engouement intense, à la conquête de la nature environnante.

C'est au cours d'une de ses pérégrinations que

¹) IBN AGIBA, *Traité*s, p 18..

²) <http://www.soufisme-org/site/article.php3?id-article=29>.

³) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 49.

« un jour, le hasard lui en fit [la voix] rencontrer une autre qu'il reconnut pour être celle de son ancien professeur, Mr Franc Jamin. » (1)

Cette voix, « s'élevant sur des terres basses ou hautes qu'ils parcourait, il ne pouvait pas, dans ses vagabondages, ne pas la percevoir » (2),

tant décisive sera son influence sur son évolution future.

Cette voix, reprenant la problématique développée en son temps par Ibn Arabi et relative aux liens s'établissant entre la "réalité" et "le monde des apparences", thèmes devenus, depuis, parmi les mieux appréhendés la pensée mystique soufie. Cette voix affirmait :

« La réalité excède les limites du monde des apparences au-delà de tout ce qu'on peut imaginer »,

étant entendu que

« le monde des apparences est un monde fini alors que la réalité ne l'est pas et ne le sera jamais, que le monde des apparences est celui de la nécessité et de la contingence alors que la réalité, c'est l'inaliénable dans toute sa splendeur », [avant de confirmer :] « Je dis bien, dans toute sa splendeur. » (3)

Ces propos de Franc Jamin reprennent donc la thématique spécifique à la tradition mystique soufie, celle qui divise le monde entre réalité et apparences. C'est là un condensé remarquable de la polarisation exo-ésotérisme, constitutive de la base distinctive de cette doctrine.

En effet, pour cette doctrine, les apparences ne sont que la partie visible de l'iceberg, d'une réalité cachée, à découvrir, à goûter, par le biais de l'expérience mystique et non en s'appuyant sur les présupposés scientifiques

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 50.

²) Ibidem.

³) Idem, pp. 50-51.

modernes. Ces derniers ne sont pas opératoires pour cette interprétation mystique du monde qui considère que

« ce qui existe est incréé et indestructible, étant complet, immuable et sans fin, n'a jamais été, ni ne sera, mais est tout à la fois en un tout continu. » ⁽¹⁾

Pour cette conception,

« il s'agit d'une même réalité, une, indivisible et souveraine, qui mêle le passé, le présent et l'avenir. » ⁽²⁾

C'est bien à la compréhension de cette problématique que s'élèvera, enthousiasmé, Ymran, par sa perception, a posteriori, du véritable sens des discours de son professeur d'école.

Ce discernement marquera une rupture radicale avec sa vision du monde antérieure. Il accède à cette intelligence dialectique des phénomènes, pour laquelle les manifestations extérieures, à savoir tout ce qui est

« exotérique n'est autre que l'enveloppe des réalités intérieures qu'il manifeste, le symbole d'un ésotérique qui lui donne tout son sens. » ⁽³⁾

Cette recherche du "Ghayb", du mystère, ne peut être assumée qu'à travers cette expérience essentielle qu'est la réalisation spirituelle qui, par nature, ne peut être que "goûtée" dans la mesure où la quête du sens de ces réalités intérieures ne peut s'appuyer sur la logique, étant donné que

« le sens caché ne peut être que transmis comme héritage spirituel, par une initiation. » ⁽⁴⁾

¹) PARMENIDE, cité par Bertrand Russel, in : *Science et religion*, Paris, Gallimard, 1971, p 186.

²) ADJIL Bachir, op. cit. p. 70.

³) BONNAUD Christian, op. cit. p. 14.

⁴) Ibidem.

La rationalité ne peut servir de base explicative à une démarche

« édifiée sur le secret et valorisant ce qui est secret par essence, la méditation des enseignements. » ⁽¹⁾

On ne peut connaître la poire qu'en y goûtant, dit la sagesse.

Tout ce qui précède rend explicite l'acharnement de Mr Franc Jamin contre *« l'homme mauvais joueur »* ⁽²⁾ dont

« l'esprit scientifique ne trouve de repos qu'après avoir enchaîné la réalité dans des codes, comme il semble le croire » ⁽³⁾.

Ce penchant à nier les évidences est décrit dans la sourate *Les Gens de la caverne*, où il est proclamé dans le verset 54 :

« Toutes sortes d'exemples des plus démonstratifs se trouvent proposées dans ce Livre. Mais de tous les êtres, le plus disputeur est l'être humain. » ⁽⁴⁾

Notons au passage la recommandation persistante du professeur :

« N'allez surtout pas ressortir ça devant un examinateur » ⁽⁵⁾,

attestant bien de son souci, dans sa démarche initiatique, d'inculquer le culte du secret à tous ceux désireux d'emprunter cette voie.

Cette rhétorique de son professeur *« ne venait de si loin hanter Ymran »* ⁽⁶⁾ que pour l'accompagner dans son obstination à *« surprendre des réponses en suspens »* ⁽⁷⁾ que recelait la forêt qu'il arpentait, elle qui *« a été la*

¹) BONNAUD Christian, op. cit. p. 14..

²) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 51.

³) Ibidem.

⁴) Coran, sourate 18, verset 54, p 559.

⁵) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 50.

⁶) Idem, p 52.

⁷) Idem, p 53.

première et la plus fantastique de ses découvertes » (1). Aussi loin que remontent ses souvenirs, jamais pareilles sensations ne l'avaient envahi. Juste après avoir franchi le seuil de cette forêt, il s'est senti

« d'emblée environné par l'émanation d'une présence, la même présence partout mais qu'aucun mot connu n'aurait su évoquer » (2).

Quelle bénédiction que cette forêt ! *« Il y a trouvé à qui s'ouvrir »* (3) et avec qui échanger et communiquer.

Pour les bienfaits qu'elle lui procurerait, les opacités s'estompaient, les éclaircissements s'attestaient. Lui qui répétait inlassablement : *« Je ne comprenais rien à ce que disait Mr Franc Jamin »* (4), exulte maintenant avec hardiesse et émerveillement : *« Mais maintenant, je comprends. »* (5).

La forêt se convertissait en un miroir à travers lequel *« la parole de Mr Franc Jamin livrait la vérité »* (6), cette lumière qui va

« l'accompagner dans une connaissance, une expérience des choses qui n'existent jamais comme on les imagine et qu'elles ont l'air d'être. » (7)

Cette conjonction, chez Ymran, entre la pensée discursive et le procédé empirique pour accéder à la quintessence des phénomènes, rappelle le postulat soufi qui

« précise toutefois que le novice doit se hisser par la pensée (fikir, taffakour) jusqu'à une certaine perfection ; parvenu à ce niveau, il

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 49.

2) Idem, p 50.

3) Idem, p 49.

4) Idem, p 52.

5) Ibidem.

6) Ibidem.

7) Idem, p 53.

percevra par le dévoilement, ce qu'il appréhendait jusque là par le mental. » (1).

Dans la progression de son apprentissage, il est fidèle aux voies et méthodes éculées, préconisées par les maîtres incontestés du soufisme. Il est bel et bien, tout cela est éclatant, sur le trajet de son initiation mystique qui le conduira à déchiffrer les attributs subtils de la nature et à atteindre

« cette éloquence sourde qui émane d'elle [et qui], manquant de mots, ne répond à la vibration du vent que par un bruit de vent. » (2)

Ebahi par sa perception nouvelle de la nature qui l'entoure, car *« l'ayant comprise sans une parole » (3)*, Ymran savoure cette fabuleuse transfiguration. A travers sa quête, il

« sait de toute la conviction dont il est capable, qu'il finira par ressembler à ce qu'il devrait être » (4).

Parallèlement à sa perception nouvelle du monde qui l'entourne, un processus, imperceptible au départ, de mutation interne s'enclenche pour aboutir à l'apparition d'un Ymran régénéré.

Au moment où il met le pied dans le pays natal, Ymran *« était encore à cet âge où l'on ne vit que de ferveur » (5)*, cette ferveur qui prédispose à tous les égarements et sanctifie toutes les frivolités. Néanmoins, cultivant et honorant déjà les vertus du secret, il n'a donné aucune explication sur les facteurs et les conditions ayant motivé son retour. Et c'est pourquoi,

¹) "Du dépassement de la raison dans le soufisme", www.budhaline.net/articlephp3.art298, p 02.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 54

³) Ibidem.

⁴) Idem, pp 70-71.

⁵) Idem, p 53.

« des raisons qui l'y ont amené, il n'a soufflé mot à son oncle Hadj Merzoug ou à sa tante Djawhar. » (1)

Cette inclination à donner libre cours à sa ferveur toute juvénile sera pour lui source de bien des déconvenues, aux conséquences parfois dramatiques, d'autant plus qu'elle s'exprime dans un environnement régulé par des comportements dont les motivations lui échappent.

Il est guidé par ses pulsions, dominé par ses passions, laissant éclater son insouciance et vivant à son rythme. Cette légèreté dans son attitude le poussera à commettre un acte fatal, mais pour lui anodin, donner un baiser à Safia en « appliquant sa bouche à lui sur sa bouche à elle » (2).

Mais au cours des échanges avec Safia, « sa fiancée du printemps » (3), il finira par admettre sa sottise, présentera ses excuses et s'adonnera à un véritable *mea culpa*, finissant par blâmer son comportement. Ce changement d'attitude, plus que révélateur, le rapproche du

« cheminement spirituel du soufi [qui] consiste à apprivoiser progressivement les émotions et les passions qui habitent en lui » (4).

Graduellement il s'éloignera de sa conduite archaïque, celle qui a suscité les foudres de Safia qui, à juste titre, le compare à une bête,

« Animal que tu es, me faire ça ! Sauvage que tu es » (5).

Lui-même confirmera cette dimension bestiale de son attitude car

« le baiser, après l'avoir volé, il se passe ostensiblement la langue sur les lèvres » (6),

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 65.

2) Idem, p. 79.

3) Idem, p 80.

4) www.soufisme-org/site/article.php3?id-article=29, p 1.

5) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 79.

6) Ibidem.

puis, continuant sur sa lancée,

« *il se poulèche une deuxième fois les babines* » ⁽¹⁾,

comme le font les chiens.

L'esprit de fanfaronnade et de suffisance est un de ses autres traits de caractère prédominants. Pour manifester "sa jubilation" face à Safia, il prend « *un ton en aucun cas dubitatif, mais faraud. Parfaitement.* » ⁽²⁾ Puis, narquois, « *il prend une pose amusée* » ⁽³⁾, esquissant même « *un vague sourire en dépit du mal qui ankylose son maxillaire gauche* » ⁽⁴⁾ lorsqu'il reçoit un coup de poing à la figure.

Mais rapidement, continuant à dévisager Safia, il se rend compte de « *la virulente colère qui s'est emparée d'elle* » ⁽⁵⁾ et elle, le défiant, « *elle hoquète ,et ressasse* » ⁽⁶⁾ indéfiniment ses reproches avant que « *le souffle court, elle ne suffoque* » ⁽⁷⁾.

Face à un pareil contexte, Ymran « *a perdu toute envie de rire* » ⁽⁸⁾ et « *il s'ébahit de ce qu'elle dit, cette fille* » ⁽⁹⁾. Il finit même par concéder, parlant de lui-même : « *L'horreur, le Diable a porté la main sur elle* » ⁽¹⁰⁾.

Poursuivant sa cogitation, il n'a d'autre alternative que d'admettre l'évidence :

« *Il doit alors se traiter lui-même de brute et de niquedouille* » pour n'avoir « *montré que candeur et inconscience additionnées* » ⁽¹⁾.

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p 79.

²) Idem, p 77.

³) Udem, p. 78.

⁴) Idem, p 79.

⁵) Idem, p 82.

⁶) Idem, p 80.

⁷) Ibidem.

⁸) Idem, p 81.

⁹) Idem, p 81.

¹⁰) Idem, p 80.

Par son acte inconsidéré, il est allé au-devant d'une véritable catastrophe et il se retrouve sans « aucune certitude, aucun repère » (2). Il demeure seul avec ses pensées et « un mal de crâne qui le laisse sans pensées » (3).

La remise en cause devient impérieuse pour aller de l'avant. Elle débute par un monologue intérieur autour du besoin d'agir, étant donné que

« rester à béer là et à contempler ce beau gâchis, n'est pas ce qu'il y a de mieux à faire » (4).

L'action est nécessaire d'autant que Safia est convaincue qu' « on avait accompli un acte inexpiable sur elle » (5). Le silence et l'inertie ne sont plus de mise. « Qu'il essaie de la persuader du contraire », voilà le minimum attendu de lui pour « sortir du guêpier » dans lequel il s'est fourré, « lui, l'âne bête » (6).

Après avoir un instant songé à saisir le couteau destiné au sacrifice des tourterelles, pour se donner les coups, il se résout à « plier le genou devant elle en signe de contrition » (7). Par cet acte, il fait table rase des attitudes passées et assume son acte de repentir. « Il l'implore doucement ! Pardonne-moi, Safia ! » (8).

Ses implorations resteront sans effets sur elle, toujours inflexible malgré son insistance. Déboussolé, il tente d'autres sorties, toutes aussi inopérantes, avant de se résigner, tout en prenant conscience, subitement, du nouvel état dans lequel il se trouve projeté.

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 81.

2) Ibidem.

3) Ibidem.

4) Idem, p. 84.

5) Ibidem..

6) Idem, p 83.

7) "Contrition. Pour les Chrétiens, repentir sincère d'avoir péché", Dictionnaire Encyclopédique Hachette, Ed. 2001, p. 372.

8) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p 84.

« Avec ses accents lugubres, la voix changée qu'il se découvre, il n'achève pas » (1)

Stupéfait par ce changement qui l'intrigue, il fera une ultime tentative, « de la même voix » (2), mais en vain.

Cette voix autre qu'il se découvre, est comparable à celle qui accompagne le changement qui s'opère dans le timbre de la voix des jeunes gens au moment de la puberté, cette étape qualitativement nouvelle dans la vie de chacun. Elle est le signe avant-coureur des effets de la mue, déjà en action.

En s'éveillant graduellement à une perception autre et après l'accomplissement des premiers pas décisifs pour échapper à la prégnance de ses instincts primaires, Ymran, sans comprendre pourquoi, « pense à cette fille, oui, Cynthia de son nom, une camarade de classe » (3). Il y pense alors qu'il est convaincu qu' « elle fait maintenant partie d'un monde qu'il a laissé derrière lui » (4). En revisitant sa mémoire, elle éclairera, à sa manière, son parcours initiatique.

Elle lui fera découvrir un monde inconnu, voire même insoupçonné pour lui, celui de la musique classique, à l'occasion d'une répétition au domicile de Mr Franc Jamin, son professeur, à l'influence si marquante sur lui.

Sa présence à ce concert au cours duquel « il voyait s'entrouvrir un ciel tout de lumière » (5), aura été une fabuleuse expérience. Il atteignait cet univers sublime, fait de béatitude, semblable à celle qu'il éprouvait tout au long de ses promenades solitaires dans la forêt où il se retirait. Il décelait

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p. 86.

2) Ibidem.

3) Idem, p 87.

4) Ibidem.

5) Idem, p 96.

même, en écoutant les musiciens, cette voix si familière qui l'y accompagnait.

« A les écouter attentivement, on discernait cette voix qui n'appartient à nul d'entre eux et qui néanmoins avait besoin d'eux pour se faire entendre : eux liés et fondus ensemble, eux ne disait que ce que, impérieuse, exclusive, elle voulait, disait. Toujours elle qui, dans l'urgence de leur poursuite, les poursuivait. » (1)

Cette description de ces « sons conjugués qui se libéraient, s'envolaient de ce piano, de ce violon et en particulier de ce violoncelle, comme l'appelait Cynthia » (2), rappelle un passage du roman *Le Métier à tisser*, relatif à la psalmodie du Coran :

« Skali se mit à marmotter des versets du Coran, accompagné aussitôt en sourdine par Ghouti Lamine. Les deux voix, l'une rêche et nerveuse, l'autre coulante, profonde, qu'on devinait mieux exercée, se soutinrent mutuellement et finirent par se fondre en un seul chant, plongeant la cave dans une atmosphère d'oraison » (3).

Cet ébahissement rappelle celui évoqué dans le témoignage d'un maître soufi :

« Nous avons été témoin de l'émotion vive de certains de nos invités occidentaux qui, bien que ne connaissant aucun mot d'arabe, ont néanmoins pleuré, voire même sangloté à l'écoute des chants mystiques. » (4)

Ces épanchements évoquent, dans l'imaginaire soufi,

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p 96.

²) Idem, p 95.

³) DIB, M., *Le Métier à tisser*, op. cit. p. 59.

⁴) "La musique et le chant comme viatique", www.hommes-et-faits.comm/islam/izamourislam.htm

« le rôle thérapeutique de la musique ... qui, par la relaxation du corps et de l'esprit, permettra à l'ego de lâcher prise afin d'intégrer le spirituel » (1)

Un autre bienfait mérite également d'être relevé, celui relatif à la

« fonction d'harmonisation intérieure [...] particulièrement évidente lorsqu'il s'agit d'art directement lié au rythme, comme la musique » (2).

Cela rappelle le répertoire et le rythme des "Aïssaoua", réputés pour leurs vertus thérapeutiques, poussant à la transe à travers des chants mélodieux (3).

Cette double dimension explique pourquoi la musique *« fut particulièrement prisée dans les cercles spirituels »* (4) du soufisme.

C'est à la lumière de tout ce qui précède qu'il faudrait interpréter le souvenir de Cynthia et son impact sur son évolution intérieure. Elle aura été un des ferments qui a accéléré et permis l'éclosion de cette perception du monde à laquelle il va s'élever. Cet impact, comme celui de son professeur, sont, par ailleurs, nettement soulignés par l'auteur :

« L'image de Cynthia, quelques unes de ses réflexions émises au profit de ses élèves par Mr Franc Jamin au cours de l'une ou l'autre de ses harangues dont il était coutumier, grossiraient le viatique de Ymran. » (5)

Ces deux apports l'accompagneront tout au long de son trajet initiatique. L'utilisation du terme "viatique" par l'auteur, est hautement symbolique car il

¹) *"La musique et le chant comme viatique"*, www.hommes-et-faits.comm/islam/izamourislam.htm.

²) BONNAUD Christian, op. cit. p. 59.

³) Il est intéressant de noter qu'il existe des groupes Aïssaoua au Maroc, lieu de naissance de la confrérie, mais aussi en Algérie, en Tunisie; jusqu'en Syrie et même au-delà/

⁴) www.hommes-et-faits.comm/islam/izamourislam.htm

⁵) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p. 101.

est très prisé dans le milieu soufi qui considère « *la musique et le chant comme viatique* » (1) dans toute recherche de la réalisation spirituelle.

Nous avons été témoins du large spectre de mutations ayant jalonné la progression d'Ymran. Reflets de l'action d'une des lois de la dialectique, ils sont, en effet, comparables à cette accumulation de changements quantitatifs, parfois imperceptibles mais qui aboutissent inéluctablement au surgissement d'une qualité nouvelle par l'intermédiaire du bond qualitatif. Le Ymran nouveau est en gestation, attendant le moment idoine pour émerger définitivement. L'opportunité lui sera offerte par Safia.

Face à son entêtement à demander la raison pour laquelle ils sont tous deux enfermés dans le sanctuaire, Safia finira par éclairer sa lanterne, à savoir « *le sacrifice des tourterelles avec le couteau entreposé dans un coin* » afin « *qu'il tombe de la pluie* » (2).

Son étonnement est à son comble et, « *s'étranglant au moment de lui répondre* » (3), il crie avec détermination :

« *Quoi ? Non. Pas de ça. Je ne ferai pas ça* » (4),

avant d'interroger, dubitatif :

« *Pourquoi ce massacre ? Je ne comprends pas* » (5).

Ahuri par l'étrangeté de l'acte attendu de lui, il se confie à lui-même :

« *Avoir cru un seul instant qu'il se laisserait faire ! Qu'avaient-ils dans la tête ?* » (6)

Mais la riposte soudaine et déconcertante de Safia :

1) www.hommes-et-faits.comm/islam/izamourislam.htm

2) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 111.

3) Ibidem.

4) Ibidem.

5) Idem, p 112.

6) Idem, p 162.

« Tu n'as pas été choisi pour comprendre, mais pour accomplir ce que tu dois » (1)

aura un effet catalyseur. Il commence par réaffirmer son refus avec force, s'insurgeant de fait contre ce sacrifice rituel qui est le signe de ce que Kateb Yacine a, le premier, nommé "*la férocité de nos ancêtres*".

Ensuite, poussé dans ses derniers retranchements, il finira par franchir le Rubicon, en optant pour un comportement insolite et déconcertant pour Safia et les autres :

« D'un mouvement d'épaules, il avait jeté bas son burnous et du même mouvement foncé vers le portail... et que d'un bond il avait sauté par dessus le brasier ardent, l'avait traversé et, toujours sans réfléchir, s'en était allé perdre dans les ténèbres de la montagne. » (2)

Ce sursaut correspondait bien au désir profond qui sommeillait en lui, et énoncé lorsqu'il a été introduit pour la première fois au sanctuaire :

« ... Raconte histoire ! J'irai par les murs du monde, de ma propre main écrire la mienne » (3)

C'est à cette source première qu'il faut relier sa fuite éperdue équivalent à une véritable retraite : « Jusqu'où s'y est-il avancé ? Où s'est-il réfugié ? » (4). Là n'est pas la question. L'important est ailleurs : « Il s'est échappé d'une prison, d'un lieu maudit, c'est tout » (5), et pour lui, dorénavant, « il n'a d'autre désir que de s'en éloigner davantage, de mettre tout l'espace possible entre cet endroit et lui » (6).

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 112.

2) Idem, p. 113.

3) Idem, p 47.

4) Idem, p 113.

5) Ibidem.

6) Ibidem.

Cette retraite dans la forêt est pour lui un acte fondateur, une affirmation de se distinguer et d'exister personnellement en refusant les contraintes de la communauté qu'il perçoit comme désuets et en contradiction avec ses pensées. Il veut agir en tant que porte-parole de lui-même, signifiant par cette attitude l'autonomisation accomplie de son Je. Il se définit et s'assume par son Je individualisé et affranchi.

Ce traumatisme est bénéfique, voire même salvateur, car il lui permet d'échapper aux normes féodales pour avancer vers les sentiers lumineux de son émancipation. Il correspond symboliquement à cette mort initiatique, à la place si décisive dans l'itinéraire de tout prétendant à la réalisation spirituelle recommandée dans la parole de l'envoyé d'Allah : «*Mourez avant de mourir*». Il s'agit, bien entendu, de cette mort initiatique sans laquelle il n'est pas de "secondaire naissance" et à laquelle fait allusion un adage soufi inlassablement répété tout au long des siècles, prescrivant au disciple d'être, dans ses rapport avec son cheikh, «*comme le cadavre entre les mains du laveur de morts* » (1).

La suite de l'adage, non reprise : «*... qui le retourne dans tous les sens* », est encore plus édifiante. En effet, dans la pratique soufie, le disciple, pour pouvoir exister, «*abandonne sa volonté propre et finit par n'exister que dans la volonté du cheikh* » (2), et ce jusqu'à «*ce qu'il atteigne le degré d'autonomie et jusqu'à ce que la lumière de Dieu se manifeste dans son cœur sans l'intermédiaire du cheikh* » (3).

L'importance de cet adage n'est nullement méconnue par Dib qui fait dire à une des femmes «*aux doigts désœuvrés, mais non la langue* » (4) :

1) BONNAUD Christian, op. cit. p. 16, qui reprend les *Ecrits spirituels* de l'Emir Abdelkader.

2) BEENIGSEN Alexandre et LEMERCIER QUELQUEJAY Chantal, *Le soufi et le commissaire, Les confréries musulmanes en URSS*, Paris, Le Seuil, 1986, pp 235-236.

3) Ibidem.

4) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 136.

« Je ne peux faire ni une chose ni une autre. Je suis comme une morte entre les mains de sa laveuse. » (1)

Cette allégorie est reprise à un autre moment du récit lorsque, décrivant Safia à la suite de la fuite de Ymran du sanctuaire, il n'omet pas de préciser :

« Elle-même, la première, elle-même a déchiré ses robes pour s'en remettre à sa laveuse. » (2)

Une allusion discrète au hadith cité peut aussi être relevée, confirmant bien ce référent mystique chez Dib. S'interrogeant sur les pensées de Akli, le père de Safia, au moment où il est venu l'extraire à sa sortie du sanctuaire, *« pour l'emporter dans ses bras, nue comme à sa naissance » (3)*, l'auteur s'interroge :

« Que se disait-il, lui son père et son ravisseur ? Qu'elle venait de naître une seconde fois ou de mourir une fois pour toutes ? » (4)

La seconde naissance de Ymran s'effectuera dans cette forêt qui était *« aussi attentive qu'on puisse l'être sans en avoir l'air » (5)* et qui, en réalité, *« est venue le recevoir plus vite qu'il n'a couru vers elle » (6)*. Elle a provoqué en lui cet *« influx spirituel qui vient féconder son âme et éveiller ce qui dort en elle » (7)* afin de le guider vers la "connaissance de la Réalité primordiale".

« Sa soif de fuite » (8) prend fin au moment où il comprend la signification de la réponse à la question par lui posée au cours de son échange avec cette "mystérieuse" voix :

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 134.

²) Ibidem.

³) Idem, p. 121.

⁴) Idem, pp 121-122.

⁵) Idem, p 159.

⁶) Idem, p 16.

⁷) BONAUD, C., op. cit. p. 44.

⁸) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 171.

« Moi ? Qui je suis ? Mais le soleil au zénith dont nul ne soutient la vue ! Ce chasseur inconnu enclos dans l'enceinte de sa parole ! L'œil qui assèche l'espace. Le sable du présent avant le sable du passé. Le futur passé et présent. La Splendeur. » (1)

Dans cette forêt aux vertus bienfaisantes, la vérité s'est révélée à Ymran. Il voit la cause première qui est Dieu, à travers les causes secondaires que sont les signes opératoires de la nature. Il perçoit bien, par sa contemplation, que

« L'univers entier n'est autre, en définitive, que le premier livre révélé » (2).

Il acquiert la certitude qu'être à l'écoute de la terre et de la nature, c'est être à l'écoute de Dieu, tant elle est un signe, comme les versets du Coran.

En effet, le mot "aya" qui veut dire "signe", est constamment utilisé dans le Coran à propos des éléments naturels comme signe de Dieu. Il désigne également les versets du Coran eux-mêmes.

Cet intérêt porté par le soufisme à l'univers des symboles concrets tirés du cosmos, a pour source ce verset au sens si éloquent :

« Nous leur ferons si bien apparaître nos signes dans l'univers et en eux-mêmes qu'ils sauront bien, un jour, que ceci est la vérité » (3).

Il devient patent pour Ymran que les choses d'en bas sont le reflet des principes d'en haut, s'éveillant à cette

« approche soufie [qui] met en avant l'intelligibilité de la création, en référence à cette parole où Dieu s'exprime à la première

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 165.

²) BONAUD, Ch., op. cit. p. 18.

³) Le Coran, sourate 41, verset 53, op. cit. 3.

personne : "J'étais un trésor caché. J'ai aspiré à être connu, alors j'ai créé le monde" » (1).

Cette élévation spirituelle à laquelle il accède, a été précédée par l'accomplissement d'un acte majeur, préalable impératif à toute expérience initiatique et effectué au cours de sa première visite au sanctuaire de Sidi Afalku. Dès qu'il y fut introduit, « ses yeux s'habituant à une pénombre recueillie » (2), il finit par admettre que « pareilles à elles-mêmes, les choses autour de lui ont gardé pied dans la demi-ténèbre » et qu'elles « réclament ... une vigilance accrue » de sa part pour en appréhender les arcanes afin qu'« il se prépare à témoigner » (3).

Sa concentration n'aura pas été vaine. Rapidement, il accède à la clairvoyance attendue : « Les Invisibles, dit-il alors », ajoutant : « Ils se manifestent. Je dois témoigner » (4).

Cette nécessité de témoigner est fondamentale. Pour saisir la portée d'un tel acte, il est indispensable d'opérer un retour en arrière,

« en ce temps hors du temps où l'homme, à la source de son existence, a conclu un pacte primordial avec Dieu. Aux esprits de tous les êtres humains à venir jusqu'au Jour dernier, Dieu fit témoigner :

« Ne suis-je pas votre Seigneur ?

Si ! répondirent-ils, nous en témoignons !

Afin que vous ne nous disiez pas au jour de la Résurrection :

« Nous étions inattentifs à cela » (Coran, sourate 7, v. 172) » (5).

C'est au respect de cet acte originel, de cette alliance primordiale que

¹) www.soufisme.org/site/articlephp3.article29 , p. 3.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 44.

³) Idem, p 46.

⁴) Ibidem.

⁵) BONAUD, Ch., op. cit. p. 37.

convie le Coran qui est essentiellement un rappel (dhikr), comme il s'appelle fréquemment. C'est pourquoi il est admis que

« la première phase de cette vie spirituelle consiste donc à se souvenir de ce pacte, à le renouveler. » (1)

C'est à cette logique qu'obéit le témoignage de Ymran qui, parlant de ces

« Purs Esprits, ces êtres sans apparence », « déclare qu'ils étaient déjà là [dans le sanctuaire], aux aguets, en spectateurs», « eux qui se relayant, ne cesseront d'y fréquenter jusqu'à la fin des temps, et au-delà, quand sur terre toute trace humaine aura disparu, et sera éteinte toute descendance et oubliée toute notion de temps » (2).

Reconnaissant à « ces êtres sans apparence » le don d'ubiquité, il précise :

« Vous investissez chaque portion de l'espace, puis l'infini de l'espace, vous appliquez votre sceau ici ; entre ces murs et jusqu'où rien n'est plus rien. » (3)

Cette étape du ressouvenir, de ce dont l'homme avait conscience à l'origine est une halte nécessaire mais non suffisante dans le processus de réalisation spirituelle, qui exige, pour son total accomplissement

« la reconduction d'un fait à sa réalité première » (4),

c'est-à-dire à ce temps hors du temps où fut conclu le pacte fondateur.

Attentif à cela, Ymran devient plus explicite en assumant avec force

« c'est l'histoire première que cette histoire. J'ai à me mesurer avec elle, à la déchiffrer. » (1)

¹) BONAUD, Ch., op. cit., p. 38.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 46.

³) Idem, pp 46-47.

⁴) BONAUD, Ch., op. cit. p. 16.

convie le Coran qui est essentiellement un rappel (dhikr), comme il s'appelle fréquemment. C'est pourquoi il est admis que

« la première phase de cette vie spirituelle consiste donc à se souvenir de ce pacte, à le renouveler. » (1)

C'est à cette logique qu'obéit le témoignage de Ymran qui, parlant de ces

« Purs Esprits, ces êtres sans apparence », « déclare qu'ils étaient déjà là [dans le sanctuaire], aux aguets, en spectateurs», « eux qui se relayant, ne cesseront d'y fréquenter jusqu'à la fin des temps, et au-delà, quand sur terre toute trace humaine aura disparu, et sera éteinte toute descendance et oubliée toute notion de temps » (2).

Reconnaissant à « ces êtres sans apparence » le don d'ubiquité, il précise :

« Vous investissez chaque portion de l'espace, puis l'infini de l'espace, vous appliquez votre sceau ici ; entre ces murs et jusqu'où rien n'est plus rien. » (3)

Cette étape du ressouvenir, de ce dont l'homme avait conscience à l'origine est une halte nécessaire mais non suffisante dans le processus de réalisation spirituelle, qui exige, pour son total accomplissement

« la reconduction d'un fait à sa réalité première » (4),

c'est-à-dire à ce temps hors du temps où fut conclu le pacte fondateur.

Attentif à cela, Ymran devient plus explicite en assumant avec force

« c'est l'histoire première que cette histoire. J'ai à me mesurer avec elle, à la déchiffrer. » (1)

¹) BONAUD, Ch., op. cit., p. 38.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 46.

³) Idem, pp 46-47.

⁴) BONAUD, Ch., op. cit. p. 16.

Retrouvant les traces de sa mémoire originelle, il proclame, poursuivant son attestation que cette histoire fut

« tracée d'une seule main, d'un seul trait sur les parois du monde et les murs de ce temple » et qu' *« elle ne parle que par signes »* ⁽²⁾.

Face à la difficulté de déchiffrer ces signes, il sollicite les "Invisibles Esprits" auxquels il demande :

« Accordez-moi votre aide et j'en appréhenderai le dire secret » ⁽³⁾.

Cette ténacité qui l'habite, pour pénétrer le sens caché véhiculé par le langage des signes, participe d'un souci plus large, celui relatif à sa destinée. Il veut accéder à la subtilité de cette "histoire première" pour mieux ordonner sa vie future. A sa requête, *« Raconte, histoire, et je saurai »*, succède une assurance déclamée et assumée :

« J'irai sur les murs du monde, de ma propre main, écrire la mienne » ⁽⁴⁾,

incarnation d'une volonté soutenue de se frayer une voie qui lui soit propre.

A travers le choix des deux personnages, Hadj Merzoug et Ymran, il s'avère que :

« Dib, mystique, il l'est, tant son œuvre s'inspire de la Bible et du Coran, de Ibn Arabi et de Sohrawardi. Il entre aussi dans le mysticisme par la voie de l'art, faisant de son écriture une partition musicale, une peinture, une chorégraphie inspirée de la parole récitante. Dans l'entrelacement de voix et de la création fictionnelle, Dib crée l'espace de l'entre-deux, un espace flottant où les récits

¹) DIB., M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 47.

²) Ibidem.

³) Ibidem.

⁴) Ibidem.

mythiques se fondent et se confondent avec ceux nés de l'imagination créatrice.» (1)

2.4. La présence de l'autre

« Mon cœur est devenu apte à recevoir tous les êtres ».

Ces paroles de Ibn Arabi nourrissent l'obsession de M. Dib à toujours offrir dans ses romans, des repères féconds pour la réaffirmation, persistante, des valeurs de tolérance et d'ouverture.

Si Diable veut ne fait pas exception : il cristallise de façon inédite cette volonté d'établir le lien à l'autre, privilégiant de lui parler du fond de ce qui, en lui, parle, lui parle. En s'adressant à ses semblables, mais ses semblables différents, Dib souhaiterait atteindre cette certitude de Ibn Arabi et partager son contentement, lui qui répétait :

« Je sais que ma parole atteindra les deux horizons, celui de l'Orient et celui de l'Occident. »

Habité d'une pareille ambition, il a choisi comme toile de fond coranique la sourate 18, "Les gens de la caverne", située entre celle de "Marie" et celle du "Voyage nocturne" où il est question "des fils d'Israël", est celle-là même qui reprend la légende sacrée des Sept dormants, vénérée à ce jour par les Chrétiens et les Musulmans, et qui donne lieu depuis peu à des célébrations organisées conjointement par les deux communautés.

Par ce choix symbolique, il perpétue ses efforts pour montrer l'importance du fond commun, facteur de rapprochement par le dialogue, qui seul a les vertus de faire découvrir la dimension de l'autre en soi et dans les

¹) BEKKAT Amina, BERERHI Afifa, *Lire, relire Mohammed Dib*, Blida, Editions du Tell, mai 2003, p 64.

autres. C'est bien à cette perspective qu'il pense lorsque, décrivant les noyers découverts dans la forêt, dans leur grandeur, par Ymran, il ponctue :

« Ils resplendissaient, mystiques à donner au monde une foi nouvelle, une religion d'amour. » (1)

C'est là tout le concentré du soufisme sur la question. Tout le long du récit, les mêmes allusions reviennent sans cesse et en particulier à propos de Safia. Cette "fiancée du printemps" portant un nom d'origine hébraïque, est présentée à « l'ombre du figuier », arbre connu pour être le symbole du peuple juif, et qui est décrit de manière splendide, dans toutes ses expressions. C'est là un clin d'œil saisissant.

Dans notre exposé relatif à la présence de l'autre, nous avons préféré nous attarder spécialement sur les noms de Franc-Jamin et de Cynthia, à travers lesquels nous percevrons toute la subtilité de Dib dans le choix de ses personnages, l'étendue de ses connaissances et, indirectement, tout le travail de préparation que nécessite la mise en chantier d'un roman.

Nous consacrerons le dernier volet à la musique de Beethoven, celle-là même qui est évoquée dans le corpus et qui, contrairement à ce que laisse croire une lecture superficielle, est porteuse de sens : elle est un support indispensable à la compréhension d'ensemble, qu'elle éclaire et amplifie.

2.4.1. Autour du nom de Franc Jamin

Dans un livre posthume, *Laëzza*, Dib revient, dans la quatrième partie, "Rencontres", sur ses années de jeunesse à Tlemcen où il rencontra Mr et Mme Bellissant qui devinrent par la suite ses beaux-parents. Cette quatrième rencontre, inachevée, est un hommage à Monsieur Bellissant, « instituteur né en Picardie » (2) qui « faisait de la musique en privé avec quelques

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 163.

²) DIB, M., *Laëzza*, Albin Michel, Paris, 2006, p 189.

musiciens de la ville » (1).

Il était musicien, il jouait du violon,

« *il jouait en trio ou en quatuor* » et ses « *goûts le portaient presque exclusivement vers Beethoven. Il pouvait s'en contenter. Moi, cela suffisait à mon bonheur.* » (2)

Monsieur Bellissant était « *un authentique descendant de Gaulois, [...] un Français pur jus que cet homme franc de parole.* » (3)

Il est manifeste que c'est là la description de Monsieur Franc Jamin, instituteur et également professeur de musique dans *Si Diable veut*. La construction de ce nom composé s'effectue à partir de Franc et de Jamin.

Franc peut exprimer les deux caractéristiques de Mr Bellissant, celle relative à ses origines "gauloises" et celle de sa personnalité "franc de parole".

Jamin est un patronyme d'origine hébraïque, issu d'un nom de baptême qui fut très populaire au Moyen-âge. Ce nom signifie le fils de la droite", "le fils de bonne augure". Son étymologie est commune aussi à la langue arabe et elle renforce ce souci permanent de créer un trait d'union avec l'autre.

«[...] *Lui et moi ne fîmes, en sommes que rétablir des liens rompus par plusieurs siècles de séparation* » (4),

en faisant allusion à la période de l'Andalousie glorieuse où Musulmans et Chrétiens cohabitaient harmonieusement.

L'Andalousie symbolise l'union de l'Orient et de l'Occident et sa civilisation cosmopolite s'apparente à l'exemple de l'identité culturelle que semble rechercher l'auteur.

1) DIB, M., *Laëzza*, op. cit. p. 190.

2) Idem, p 192.

3) Idem., p 191.

4) Idem, p. 189.

Cette création du nom Franc Jamin, effectuée à partir de deux composants significatifs, acquiert un statut singulier lui conférant une essence propre qui prend racine dans les qualités d'un être ayant effectivement existé dans la réalité. Ce nom s'apparente à un hommage et se veut une métaphore.

Franc Jamin dans *Si Diable veut*, instituteur, donnait des cours de musique chez lui, « *il organise une séance chez lui [...] vient qui veut* » ⁽¹⁾, et il était en admiration aussi face à Beethoven. Il maîtrisait la dialectique, comme nous l'avons déjà abordé, et particulièrement la relation entre la science et la religion. En cela, il rappelle une autre dimension de Mr Bellissant. Il était militant communiste, à qui ne pouvait donc échapper la méthode dialectique, et il est de surcroît présenté comme « *une encyclopédie vivante* ». ⁽²⁾

2.4.2. Autour du nom de Cynthia

Elle a une existence mythique chez les Grecs. Cynthia est l'un des deux épithètes d'Artémis, une des douze grandes divinités olympiennes et sœur jumelle d'Apollon, tous deux nés sur les monts Cynthos, à l'origine de son appellation. Cynthia est un dérivé aussi du prénom Jacintha, du grec "huakintos" qui est le nom d'une pierre précieuse, variété de zircon jaune rougeâtre.

Elle semble dériver d'une déesse nourricière et elle a souvent été assimilée à la déesse nourricière d'Ephèse. Elle apportait la fertilité et protégeait les nouveaux-nés. Surnommée la "Dame des animaux sauvages", elle était aussi nommée du titre de "protectrice de la jeunesse". Comme Apollon était le soleil, Artémis (Cynthia) était la lune, embellissant toute chose de sa lumière. Divinité de la nature sauvage, Cynthia était une vierge

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p. 88.

²) DIB, M., *Laëzza*, op. cit. p. 189.

indomptée et indomptable.

Ce prénom fut redécouvert au XI^{ème} siècle par les poètes anglais dit Elisabethains (période durant laquelle a vécu Shakespeare). En effet, vu son ombrageuse chasteté, la reine Elisabeth fut comparée à Cynthia /Artémis.

Le choix de ce nom n'est nullement arbitraire et il est investi de fonctions à connotations multiples, contribuant à donner plus d'épaisseur romanesque et plus de densité à la narration.

Soumis aux mêmes critères de classification retenus pour les noms d'origine arabe et à soubassement coranique, le nom de Cynthia, symbolisant à la fois une pierre précieuse et la lune, nous livre une étonnante surprise : il possède les mêmes attributs que celui de Zahra, la mère de Ymran. Les deux noms renvoient aux mêmes thèmes génériques.

	Thèmes	Sous/thèmes
Zahra	- Lumière - Beauté - La nature	- Lumière et resplendissement - Beauté - Végétation, fleurs, parfum

Pour Cynthia, la représentation suivante, à partir des caractéristiques données plus haut, peut être retenue :

	Thèmes	Sous/thèmes
Cynthia	- Lumière - Nature	- Lumière et resplendissement - Pierre précieuse - Nature sauvage

La proximité entre les deux noms est saisissante, et elle est également présente dans le déroulement du récit : le souvenir de Zahra, la mère, et de

Cynthia, la camarade de classe, reviennent simultanément dans la mémoire de Ymran. Leurs images sont toujours associées et elles traversent les mêmes rêves ou hallucinations. Elles semblent liées, s'interposant l'une à l'autre.

Comme évoqué auparavant, le nom de Zahra renvoie à une étoile et celui de Cynthia représentant, symbolisant la lune, n'est pas du tout étranger à Dib qui, subrepticement et pour résumer sa présentation descriptive, termine par « *quelque chose comme une luminosité émanait d'elle.* » (1)

C'est là une confirmation a posteriori, et si nécessaire, du travail d'investigation effectué par l'auteur pour choisir ou construire les noms de ses personnages toujours dotés de signifiants qu'il appartient au lecteur de dévoiler.

Par son identification aux temps anciens, à la déesse nourricière d'Ephèse, Cynthia s'intègre naturellement dans le corps du récit, construit autour de la légende des "Sept dormants" d'Ephèse, qui en occupe la place centrale. Le choix de ce nom devient d'une visibilité évidente et il participe du souci de cohérence par le biais de la réalisation de l'unité du temps et de l'espace.

Cynthia interprétant les Trios de Beethoven, rappelle ce prénom redécouvert au moment où en Europe, la musique classique connaissant son envol et enregistrait ses lettres de noblesse.

"Protectrice de la jeunesse", Cynthia se substitue à Zahra, la mère décédée, pour prendre sous son aile Ymran, "nouveau né", car suite à l'échec de l'impossible retour au pays des origines, il est comme un réincarné, dans ce pays d'adoption qui sera à jamais le sien. La "lumière" de Cynthia éclairera son chemin désormais, pour sortir de la nuit. Il "naîtra" de

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 91.

nouveau, se réalisant enfin en un véritable Sidna Youcef, comme le percevait Lalla Djawhar,

« C'est tout le portrait de Sidna Youcef, qu'on se pose ou ne se pose pas la question » ⁽¹⁾

A la fin du roman, Ymran, *« sans s'inquiéter d'autres détails ni se soucier de plus amples explications, Ymran laissa ses camarades et emboîta le pas de Cynthia. »* ⁽²⁾

A deux, ils vont à la rencontre de nouveaux horizons, rappelant l'itinéraire qui fut celui de Dib dans sa jeunesse, au moment où il se résolut à avoir pour compagne la fille de Mr Bellissant.

2.4.3. Autour de la musique de Beethoven

Natif de Tlemcen, ville chantre de la musique andalouse, Dib était un grand mélomane. Il avait éprouvé les pouvoirs de la musique classique au moment de son adolescence, comme il l'affirme lui-même :

« J'étais féru déjà de musique [...], il m'avait été donné d'en découvrir l'univers magique, cette expression du génie humain que je plaçais au-dessus de toutes les autres. » ⁽³⁾

Avec le temps, sa maîtrise de cette dimension fut totale car seul un véritable artiste, un connaisseur possédant une grande érudition, a le pouvoir d'exprimer avec autant de nuances, l'avis que voici :

«... A l'arrière-plan de lignes mélodiques d'une extrême rigueur se profile, chez Bach, une profusion de virtualités d'expression, de non-dits harmoniques, complexes, en nombre infini, et comme des

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 26.

²) Idem, p 230.

³) DIB, M., *Laëzza*, op. cit. p. 192.

variations tues, et cela se perçoit pour peu que notre oreille veuille se montrer attentive.» (1)

Conscient du pouvoir de représentation et de transformation de la musique, Dib conçoit l'intrusion du Trio N° 5 en ré majeur, "Les Esprits", et du Trio de l'Archiduc, de Beethoven, comme participant à la construction de la logique du roman. Ils sont investis d'une mission de transmission à partir d'une forme d'expression particulière du message : ils suppléent et dépassent les difficultés du langage. Ils aident à donner ce caractère sublime, si indispensable pour faciliter le dialogue et les rencontres avec l'autre, en s'adressant à sa sensibilité.

Découvrir la place qu'ils occupent dans le roman exige de nous de passer par un travail intertextuel pour retrouver leurs thèmes fondateurs et le contexte de leur création, sans omettre de donner quelques indications sur leur compositeur.

Dib aime exprimer son admiration et son attachement à ceux qui maîtrisent leur art, comprenant ce qu'il faut de patience et de persévérance pour y arriver. Il assume la filiation des plus grands, celle d'Ibn Arabi surnommé El Cheikh el Akbar, comme celle de Beethoven considéré comme le plus grand compositeur de musique, l'incarnation même du génie.

Comme Dib, Beethoven est imprégné de la foi dans l'homme et dans l'esprit des Lumières et il a en permanence été obsédé par l'idée d'un monde fraternel, d'une humanité paisible. "Tous les hommes sont frères", clame son message dans *L'Ode à la joie* de Schiller, qu'il met en musique lors du final de la Neuvième symphonie. Il a aussi toujours mis son art au service de l'idée.

Son œuvre pianistique, dans laquelle s'insèrent les deux Trios, a été dénommée "Le Nouveau Testament" de la musique et elle a été écrite dans

¹) DIB, M., *Laëzza*, op. cit., p 100.

un moment de mélancolie extrême suscitée par son état maladif.

Plusieurs maladies l'accablaient, mais une plus que les autres. Un compositeur sourd, c'était impossible, absurde, insupportable.

Dans la lettre testament adressée à son frère, il dit vouloir mourir mais ajoute :

« Seul l'art et seulement l'art me retient, car il me semble impossible de quitter ce monde avant d'avoir produit tout ce que je sens devoir produire et c'est pourquoi j'épargne cette vie ruinée. »

Il choisit la vie sur la mort et croit à sa propre résurrection.

Cette obsession à vouloir prendre le destin à la gorge de façon telle qu'il ne pourra pas l'abattre complètement, cette capacité à s'élever au-dessus de la souffrance, émerveillent Dib qui, lui aussi, soucieux de pérennité, fait dire à Ymran en parlant du saint Sidi Afalku :

« Un qui, comme chacun de nous aimerait le faire, a laissé au moins son nom et son ombre sur la terre. » (1)

Le premier Trio, "Les Esprits", ou le fameux Trio "Les Fantômes", reflètent l'état dans lequel se trouvait le compositeur. Sa mélancolie est ici clairement, profondément exprimée. Dib était dans le même état, face à la tragédie vécue par l'Algérie au moment où il écrivait son roman. Ce Trio tire son thème d'une esquisse sur un projet inabouti de musique de scène sur Macbeth, de Shakespeare. A travers ce choix, Dib souligne la pertinence et le besoin de l'intertextualité comme forme d'expression dans la recherche de la rencontre avec l'autre.

En effet, en premier lieu, il n'est pas sans savoir que Shakespeare a pris appui sur le Macbeth de la chronique de Iblinshed pour écrire sa tragédie devenue une référence universelle.

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 48.

En second lieu, il reprend lui-même, dans *Si Diable veut*, les grands thèmes qui structurent la tragédie. La similitude est frappante. Une succincte présentation aidera à préciser cette filiation.

Des sorcières donnent à Macbeth la vision de son ascension au pouvoir. Comme aveuglé par la tentation de cette révélation de son pouvoir futur, lui, âme pure, va se salir les mains sans jamais pouvoir les nettoyer des crimes commis.

Pris dans sa folie, Macbeth a des visions et il voit un poignard. Il hésite, mais poussé par son ambitieuse épouse, il tue le roi Duncan. Devenu souverain d'Ecosse, il fait assassiner Banquo, son meilleur ami qui soupçonnait son crime. Puis il doit tuer tous ceux qui se doutent qu'il a éliminé Banquo. Chaque meurtre en appelle un autre car qui a tué tuera, et le crime ne laisse plus de repos. Commettre un crime, c'est être sous son joug.

Il se transforme, devenant pire que le diable, car il finit par s'écrier :

« Connaître ce que j'ai fait ! Mieux vaut ne plus me connaître. » (1)

Dans cette œuvre, Shakespeare dévoile un

« récit nocturne, cauchemardesque, traversé d'hallucinations, de spectres et de maléfices, faisant apparaître sur scène le Mal dans toute son effrayante noirceur. » (2)

Macbeth symbolise le chaos profond qui agite le cœur humain.

Son basculement d'un univers à l'autre nous fournit la clé symbolique de l'œuvre : il y a un monde divisé en un hémisphère du Bien et un hémisphère du Mal. Il pénètre, s'enfonce et s'enracine dans ce monde où désormais les valeurs essentielles sont inversées. L'enfer, bien présent, envahit la surface

¹) SHAKESPEARE (William), *Hamlet / Othello / Macbeth*, Paris, Livre de Poche (Classiques de poche), 1972, p 136.

²) Post-face, SHAKESPEARE, op. cit. p. 203.

de la terre : il y est incrusté.

Dans cette tragédie, des thèmes obsédants sont omniprésents : les ténèbres, le sang, la confusion des valeurs, l'irréalité du présent mais surtout la présence sous forme de métaphores, du "Maître du chaos" (Iblis dans *Si Diable veut*). Le thème de la ruse du Diable revient sans cesse. Macbeth comprend tardivement qu'il en a été la victime. Il a une âme damnée. Il est maudit. En effet, même s'il n'avait pas commis ses meurtres, les prophéties des sorcières se seraient produites. Il comprend trop tard qu'il a été le jouet de la terrible frivolité du Malin, quand il affirme :

*« Et qu'on cesse de croire ces démons bateleurs
Qui abusent de nous par des doubles sens
Nous soufflant à l'oreille un mot une promesse
Mais le tordant pour frustrer notre espoir. » (1)*

Ce que Shakespeare a entrepris de nous dire, c'est que dans ce tréfonds de l'âme humaine se tapit une force qui enfreint positivement et volontairement la morale, inversant les signes négatifs en signes positifs. Néanmoins le Mal finira, vaincu par le renouveau de la nature : c'est à elle qu'est consacrée la dernière partie de la pièce, marquée par un style à connotation symbolique.

Dans *Si Diable veut*, Dib sollicite un procédé semblable, du point de vue de sa nature, à celui utilisé dans le roman *Qui se souvient de la mer*". Il y avait fait appel à une toile de Picasso, Guernica, pour caractériser les affres d'une guerre coloniale dont souffrait l'Algérie.

Là, c'est une œuvre célèbre de Beethoven qui joue le rôle de la médiation. La folie qui s'empare de Macbeth, celle de l'Algérie lui est semblable. L'horreur atteinte devient inaccessible à la narration pour décrire

¹) SHAKESPEARE, op. cit. p. 172.

ses manifestations. Face à cela, une option pour une autre forme d'expression apparaît salutaire. Ainsi,

« Impuissants à dire ce que disait le chant, les mots perdaient leur sens et leur force. » ⁽¹⁾

L'approche symbolique, celle de la musique, permet d'incruster durablement dans l'imaginaire, pour la sauver de l'oubli, la démente des hommes. Le Trio de Beethoven perpétue cette mémoire tout en la rendant accessible à l'autre, donc partagée, grâce à la force et à la puissance de cette langue commune qui est la musique, confirmant son épithète d'universelle. Au-delà des contingences, la musique possède ce pouvoir à nul autre pareil, celui de rapprocher et d'unir.

Le Trio L'Archiduc, le plus important et le plus célèbre de tous les Trios, remplit une autre fonction que celle du premier. Il en est question à la dernière ligne du roman, dans le dialogue entre Cynthia et Ymran. Il est un hymne à leur rencontre et joue le rôle d'oracle par les thèmes qu'il reprend.

Le grand musicien Schindler rapporte ces paroles de Beethoven, relatives à ce Trio, qui sont édifiantes :

« Le premier morceau ne rêve que de bonheur, de contentement... Le second danse... Dans le troisième mouvement, le bonheur se transforme en invocation, souffrance, prière. L'andante ⁽²⁾, je le considère comme l'idéal le plus élevé de la sainteté et de la divinité. Ici, les mots ne signifient plus rien. Ce sont de mauvais serviteurs de la parole divine, la musique l'exprime. »

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit. p. 97.

²) Andante : Terme musical signifiant *d'un mouvement modéré*. Morceau joué dans ce mouvement. (Dictionnaire encyclopédique, Hachette, Paris, 2001).

Troisième partie

LA PRESENCE DE LA TERRE NATALE



« *Y a peut-être une Algérie à tuer.
A tuer pour qu'une autre plus propre
puisse venir au monde* »
Mohammed Dib (*La Danse du roi*)

Dans sa trilogie nordique, Dib avait choisi comme prolongement de son exil, un autre lieu de mémoire. Cette double distanciation n'a jamais signifié une amnésie, voire un désintéressement pour son pays natal.

Si Diable veut, par sa rupture avec cette trilogie, traduit bien ce retour vers son Algérie habituelle, renouant avec sa première forme d'écriture ancrée dans les profondeurs de sa société. Ce roman renoue avec la paysannerie et le monde rural, déjà mis en scène dans les premiers romans de Dib, à l'exemple de *L'Incendie*, *Dieu en Barbarie* ou *Le Maître de chasse*. La terre semble, dans ce cas, représenter le seul garant des valeurs ancestrales ainsi que celui de l'éternel recommencement qu'elle symbolise.

Dans les conditions particulières où le destin de son pays est en péril, la vocation de l'engagement socio-politique refait surface, exprimant par là le sens de la responsabilité de l'auteur vis-à-vis de la destinée de son pays plongé dans l'horreur et indirectement l'attachement qu'il lui voue.

Cette option nettement affichée de reterritorialiser l'action du roman de façon nette et catégorique prend appui sur des référents socio-culturels distinctifs, dotés de capacités intrinsèques d'identification.

Ils évoquent un codage spécifique à la société algérienne qu'il nous faut découvrir. Pour ce faire, nous nous attèlerons à une lecture de déchiffrement interrogeant la mémoire et l'héritage des ancêtres.

Un deuxième procédé est utilisé par l'auteur pour nous transposer dans la spécificité de la société dans laquelle se déroule la trame narrative. Le choix des personnages n'est pas innocent mais obéit au souci assumé de fixation du cadre géographique et historique renforçant et complétant les indications portées par les référents socio-culturels. Les personnages, par leurs traits propres et leurs actions singulières s'affirment comme des

composantes centrales de cet effort de reterritorialisation. Ils participent de l'exercice de création du sens par l'auteur et deviennent de ce fait incontournables pour tout lecteur soucieux d'accéder à leur intelligibilité.

C'est au travers de ces deux haltes que nous découvrirons la présence de la terre natale dans *Si Diable veut*.

I – LES REFERENTS SOCIO-CULTURELS

Si Diable veut continue et prolonge cette recherche inassouvie de sens, portée par ce besoin de redécouverte-valorisation du patrimoine antique dans la perspective d'une réappropriation des valeurs enfouies dans cette mémoire encore vivace mais menacée de disparition. Ce patrimoine ne se limite pas à une partie de l'Afrique du Nord. Par son originalité et sa splendeur, il contribue à ce que Léopold Sédhar Senghor appelait si justement « *la civilisation de l'universel* ».

Ecrivain visiteur des mémoires oubliées, Dib ouvre une alternative aux visions désincarnées de l'unanimité officielle, comprenant l'urgence d'un ressourcement dans l'authenticité comme condition pour retrouver le chemin vertueux de la fraternité.

Pour lui, l'Algérie doit

« *faire en premier lieu la pleine lumière sur son histoire : en d'autres termes, sur son héritage culturel, tout son héritage depuis les "origines", et qu'elle soit prête à l'identifier mais pour une part égale à s'y reconnaître* » (1).

Le retour aux origines, c'est le chemin du devenir.

¹) DIB, M., *Laézza*, op. cit. p. 16.

1.1. Le calendrier agraire et ses rites

Si Diable veut s'apparente à cet effort continu de ressourcement, pour dire les origines, afin de mieux définir les contours de cette identité multiple, seule à même de renforcer le lien social et de permettre la véritable connaissance de soi, préalable à l'ouverture sur l'autre.

Dans ce roman, Dib réactive le patrimoine, méconnu, voire même refoulé et interdit, pour dénoncer les tentations régressives, porteuses de totalitarisme et oriente son regard vers un devenir multiculturel fécond. Ce retour vers les valeurs et les mythes fondateurs, nourrit son imaginaire, stimule sa pensée et conforte son humanisme.

Le calendrier agraire berbère et les rites qui le rythment servent de matrice, de manière sibylline, à l'organisation et à la progression du récit, introduits naturellement au fil d'une phrase, comme si cela coulait de source et comme si chacun en possédait les véritables significations.

Par ce choix, l'auteur interroge le lecteur, l'interpelle et le pousse, comme pour l'échange, à engager une recherche de caractère intertextuel, seule voie pour la découverte du sens et sa relative compréhension.

D'après une étude de Mohand Akli Haddadou, il s'avère que

« Les ancêtres célébraient la nature avec laquelle ils avaient établi de multiples relations symboliques. La collectivité était traditionnellement assise autour de l'activité agricole, ce qui explique le besoin d'un calendrier construit selon les rythmes de la nature. Les journées sont regroupées selon la température, la longueur et les éléments naturels tels que la canicule, le froid, la neige, la végétation. » ⁽¹⁾

¹) HADDADOU Mohand Akli: Almanach berbère – Aseggwes Imaziyen, Alger, Ed. Inas, 2002, p 18.

Ce calendrier divise l'année en quatre saisons, tout en y introduisant des particularités distinctives. L'hiver est l'époque de l'endormissement mais aussi du renouvellement, celle où l'on prépare l'année à venir et celle marquée par l'absence d'activité : il est recommandé de ne pas toucher aux instruments de labour et de ne pas faire travailler les bêtes. C'est une période d'attente expliquant les propos de Hadj Merzoug :

« Face à l'hiver qui ne finit pas d'hiverner » ⁽¹⁾, une seule solution s'impose *« user de patience, attendre, rassemblés entre les mains de nos montagnes ; de la patience nous en avons à revendre. »* ⁽²⁾

Cette saison se subdivise en deux grandes périodes, celle des nuits noires, au cœur de l'hiver, et celle des nuits blanches, annonciatrices de la belle saison, appelées «*essabâa* » ⁽³⁾. Leur persistance, leur durée, plus que de nature est un signe : *« A présent l'hiver nous montre comme il s'entend à être dur. C'est l'essabâa. »* ⁽⁴⁾.

Sa fin sera vécue comme une bénédiction car elle inaugure le retour graduel aux activités.

« Pouvoir conduire nos troupeaux sur les pâturages. Certes pas trop tôt, en fin de matinée seulement, pour les faire rentrer, non plus trop tard, avant que sur les pas du soir ne reviennent les gelées. » ⁽⁵⁾

L'illustration du caractère agraire du calendrier se manifeste à travers la périodisation retenue et commune à toute l'Afrique du Nord :

« les périodes de quarante jours chacune y sont identifiées et parfaitement délimitées. Il s'agit de "Lyali", "Smaïm" et "Nissan". » ⁽⁶⁾

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 7.

²) *Idem*, p 12.

³) *Idem*, p 7.

⁴) *Ibidem*.

⁵) *Idem*, p 16.

⁶) HADDADOU Mohand Akli: *op. cit.* p. 19.

"Lyali" correspond à cette période de l'hiver relative au passage des froidures noires aux froidures blanches annonciatrices du printemps avec ses « *nuits du berger, les heureuses nommées* » (1), qu'accompagne la fin de l'Essabâa.

"Nissan" correspond à cette période favorable des pluies du printemps, celle de la renaissance et du renouveau et où chacun cherche à s'exposer à titre préventif et curatif à la pluie qui tombe à ce moment. Elle possède des vertus bénéfiques.

Cette donnée transparaît dans le monologue de Hadj Merzoug :

« *L'ennissan ne saurait tarder. Traversée de brefs éclats de soleil, souvent s'égrène à présent une pluie en perle de cristal.* » (2)

Il n'oublie pas de rappeler

« *qui se laisse asperger par elle est prémuni contre les maux de tête durant une année. Elle fait les chevelures longues aux femmes et aussi fort croissent nos blés.* » (3)

Les "smaïmes" correspondent à cette période de chaleurs sèches, celle du mûrissement des figues, parfaitement décrite, lors de la visite de Lalla Djawhar, chez M'loula, la mère de Safia.

Sous « *son voile* » et sous « *un soleil de plomb* » (4),

« *Lalla Djawhar débouche dans une courette si grillée par le soleil, tombe dans un cuvette de lumière si bouillante.* » (5)

Ce qui lui fait dire :

1) DIB, M., *Si Diable veut* p 16.

2) Idem p 18.

3) Ibidem.

4) Idem p 143.

5) Idem p 146.

« *Quelle chaleur, ma petite âme ! On se croirait aux smaïnes déjà. N'est-ce pas un peu trop tôt ?* » (1)

Rappelons enfin qu'en cas de sécheresse et si la pluie du printemps tarde à venir, une cérémonie est organisée, dédiée au dieu de la pluie Anzar.

Avant de nous y consacrer plus longuement, en puisant dans *Si Diable veut*, les descriptions y afférentes, il nous semble opportun de visiter cet au-delà du roman en donnant des indications sur cette légende commune, elle aussi, à toute l'Afrique du Nord. Nous présenterons les grands traits qui la caractérisent et nous décrirons le rite qui la consacre.

« Jadis, à l'époque où les animaux parlaient et où les Dieux avaient une apparence humaine, Anzar apparaissait après la pluie sous forme d'un arc-en-ciel. Un jour, après avoir assouvi la terre d'eau, il vit une jeune fille qui se baignait dans une rivière. Subjugué par sa beauté, il la voulut comme compagne. Il lui proposa de l'accompagner dans le ciel pour régner avec lui, tout en bénéficiant de toutes ses richesses.

Mais la jeune fille, choisissant et privilégiant la vie des mortelles à celle pleine de faste du Dieu de la pluie, refusa catégoriquement.

Par vengeance, il assécha toutes les rivières. Face à cette situation, synonyme de mort, les villageois exhortèrent la jeune fille d'accepter la proposition d'Anzar pour apaiser sa colère.

La jeune fille accepta ce sacrifice au profit des siens et comme récompense, la pluie tomba de nouveau et la vie reprit son cours» (2).

Cette légende a généré un rite encore vivace dans certaines contrées de l'Algérie. Il se concrétise à travers une cérémonie où l'on demandait la pluie lorsqu'elle venait à manquer. Elle se déroule selon les détails suivants :

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 147.

²) HAJJI Terna, *Taghenja, la fiancée de la pluie aux pays des Berbères*, Paris, Ed. Indigène Enfant, 2003, p 22.

«La jeune fille, la fiancée, est vêtue comme une mariée et elle est emmenée en cortège, comme pour des noces, avec à la main une louche (ghounja) pour demander des offrandes. Le cortège fait le tour de toutes les maisons et arrive au sanctuaire, la procession s'arrête et les femmes préparent un repas avec toutes les provisions rassemblées. Tous les accompagnateurs y prennent part.

Après cela, la guérisseuse dénude la fiancée, la met dans un filet à fourrage et lui fait sept fois le tour du sanctuaire en quémandant l'eau du ciel. Entre autres chants, la fiancée répète une incantation :

« Moi et la terre sommes épouses. » » (1)

Ce rite et ces pratiques qui l'accompagnent sont assimilables à ces tentatives de communication entre le visible et l'invisible. Cet engouement à perpétuer cette invocation de la baraka des saints et les visites aux lieux qui leur sont consacrés, perpétuant le culte secret dédié à la nature mère.

C'est là une forme de relation, particulièrement dans des situations dramatiques, entre cet être vulnérable qu'est l'homme et le cosmos dont il est issu. Elle rappelle la procession plusieurs fois répétée vers le sanctuaire de Sidi Afalku pour justement accomplir le sacre, dans la perspective de recevoir la bénédiction du ciel, à savoir la pluie. Cette analogie devient plus manifeste dans le propos des

« deux hommes plantés chacun, dans le beau jour, à la pointe des deux pitons qui dominent le plateau de Tadart » (2) ;

des propos où ils implorent

« Que descende la pluie de votre giron, ô compatissants maîtres des eaux ! Que se répandent leurs fécondantes averse, ce lait qui nourrit la terre. » (1)

¹) HAJJI Terna, op. cit. p. 36.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 126.

Cette adjuration n'est qu'une transposition du « *Anzer ! Donne-nous de la pluie* » qui fonde la légende déjà évoquée.

Cette similitude est renforcé par l'insertion d'un extrait d'un conte populaire où il est expressément dit :

« *Agnelle altérée,
Ghounja veut se marier.* » (2)

C'est là un clin d'œil saisissant à cette fête rogatoire de la pluie déjà signalée et célébrée parfois de manière spécifique à chaque région. Dans certaines d'entre elles, elles s'identifient au rituel suivant : les filles marient leurs poupées en promenant, de maison en maison, une grosse cuillère en bois, habillée en mariée "ghounja".

Pour terminer ce parallèle, attachons-nous à décrypter la description de Safia « *la fiancée du printemps* » sortant du « *ksar-sanctuaire* » (3) suite à la fuite d'Ymran :

« *De désespoir, elle s'en prend à sa robe, la déchire sur elle et, de haut en bas, expose sa nudité.* » (4)

Par ce biais, à sa manière, l'auteur établit une correspondance directe avec la tradition qui veut que la guérisseuse s'attelle à dénuder la fiancée, à la fin du cérémonial dédié à la divinité de la pluie.

A la fin du roman, le vieil homme dit :

« *C'est un autre jour (...) C'est l'ans'ara.* » (5)

A travers l'utilisation de ce mot, l'auteur nous apprend que nous sommes en été car dans le calendrier agraire

1) DIB, M., *Si Diable veut*, p 127.

2) Idem, p 134.

3) Idem, p 117.

4) Idem, p 121.

5) Idem, p 227.

«"Ans'ara" correspond à une coutume, celle de la fête du solstice d'été, marqué par la pratique de rites multiples comme ceux d'aspersion, d'ablutions et de baignades. C'est également un jour propice, favorable, un jour béni, pour tous ceux qui s'adonnent à des vœux. Cette fête possède les vertus pour l'accomplissement de toutes les préventions de guérison.» (1)

Les attributs de cette fête sont repris fidèlement car c'est

« un jour où les femmes vont en compagnie de leurs enfants ramasser, aux penchants des collines, les herbes qui serviront aux fumigations (...) Elles se rendront aussi à l'oued (...). Puis elles commenceront par pousser les petits dans l'eau ; à leur tour, elles y plongent pour en ressortir, toutes trempées et les cheveux ruisselants.» (2). Elles veilleront aussi à « réciter "Chamahrou, Afrit et Mimoun, préservez nos filles et nos fils de tout mal".» (3)

Dire les origines pour mieux retrouver l'identité, tel un leitmotiv, ce message traverse en profondeur le roman.

¹) HADDADOU Mohand Akli, op. cit. p. 28.

²) Ibidem.

³) Idem, p 228.

1.2. Horoscope berbère : Signes et symboles de la nature

La connaissance des signes et des symboles attachés à un certain nombre d'animaux et de végétaux donnerait un éclairage pénétrant à des descriptions prétendument anodines. Lalla Djawhar, parlant de Ymran, rappelle qu' « *il est arrivé en même temps que les hirondelles* », ajoutant « *N'est-ce pas de bon augure ?* » (1)

Une première lecture se focaliserait sur l'annonce prochaine du printemps. Une deuxième, s'appuyant sur le symbole de l'hirondelle dans l'héritage commun, ouvrira un horizon plus large.

« Les hirondelles sont le symbole de la relation entre le ciel et la terre. Elles représentent également la légèreté, l'intelligence vive et à elles sont associées des personnes libres. » (2)

Une autre dimension se découvre à nous, plus ample quant à la personnalité d'Ymran. Partant de là, les propos qui suivent deviennent plus intelligibles :

« Et sous la voûte azurée, les promptes hirondelles, à l'œuvre allaient, venaient, navettes ne se lassant pas de tisser une tapisserie qui, pour leur plaisir, seuls voient des anges. » (3)

A propos d'Ymran toujours, Hadj Merzoug le compare à

« Un olivier dans la plénitude de sa fleur », précisant : « S'il voulait, il serait ici un olivier roi. » (4)

Cette description confirme bien qu'elle s'appuie et qu'elle s'élève sur la fonction de cet arbre dans l'imaginaire collectif.

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 18.

²) LACOSTE-DUJARDIN Camille, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, Ed. La Découverte, 2006, p 102.

³) Idem, pp 18-19.

⁴) Idem, p 30.

« Il est le symbole de la stabilité et il est chargé de connotations exclusivement positives. » (1)

Il est associé à la vie aisée, à la prospérité, au bonheur et à la fécondité.

Ses racines symbolisent la vie et à ses feuilles sont rattachées la connaissance et la sagesse. Les personnes assimilées à ce signe se distinguent par leur sécurité et leur force intérieure tranquille et bienfaisante.

¹) LACOSTE-DUJARDIN Camille, op. cit. p. 58.

1.3. Anthroponymie berbère

Dans un chapitre précédent, l'étude de l'anthroponymie arabe a servi de fil conducteur pour déceler l'impact du religieux et de sa présence dans le roman. Elle est également une des expressions d'une identité culturelle particulière. Celle du pays d'origine qui se manifeste par la métamorphose qu'elle fait subir aux noms propres pour les adapter à ses pratiques linguistiques.

Le processus d'intégration et d'intériorisation s'effectue dans l'affirmation de soi et par la préservation de sa propre identité, jamais annihilée, toujours jaillissante pour signifier sa différence par rapport à l'autre.

Cette assimilation créatrice a abouti à la construction de nouveaux noms, aux racines arabes mais typiquement algériens en particulier et maghrébins en général. Les exemples suivants sont suffisamment éloquents.

Noms arabes	Noms algériens
Hachimi	Hachemi
Marzouk	Marzoug
Aziz	Azzouz
Zeïd	Bouzid
Hassan	Hocine
Houssein	Hocine
Ferha	Ferhat
Mawhoub	Mouhoub
Meimoun	Mimoun
Jawhar	Djawhar
Fatima	Fadma
Halima	H'Lima
Saâdia	Sâada

L'auteur accentue cette contextualisation par l'évocation de certains indices propres à sa ville d'origine, Tlemcen, quand il parle de Ab L'Hocine, Ab Ferhat. Il y a aussi Lalla, Bouya, Yema, qui en sont de parfaites illustrations.

Le deuxième procédé consiste à utiliser des noms aux racines exclusivement locales, des noms typiquement berbères pour désigner des personnages et des lieux (¹) :

Tadart	:	Village
Ufernane	:	Nom propre. Le chêne (l'arbre)
Azru	:	Pierre, rocher
Afalku	:	Mot berbère désignant une plante sauvage de la famille des fougères, utilisée pour protéger les taudis et les meules de foin contre la pluie et le soleil. Le choix de ce mot pour désigner le saint protecteur de Tadart n'est donc pas fortuit.
Id Amekrat	:	Aïd el Kébir
Akli	:	Prénom berbère, noir, esclave
Tamazuzt	:	La bien aimée (équivalent de Aziza)
Itho	:	Prénom féminin très ancien, utilisé surtout au Maroc
M'loula	:	Prénom féminin
Loundja	:	Fille de l'ogresse T'serial
Yema	:	Maman, mère
Bouya	:	Papa, père
Tamghart	:	La vieille
Tawkilt	:	Sorcière / fantôme

¹) Se référer à l'ouvrage de NAÏT ZENAD Kamal, *L'officiel des prénoms berbères*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2003.

Aussi, aucune équivoque n'est plus permise, l'action se situe bien dans le pays des origines, l'Algérie authentique, l'Algérie algérienne. Cette corrélation est encore intensifiée par l'assimilation à plusieurs reprises de Safia à Lounja, nom évocateur dans l'imaginaire collectif car porté par le personnage central d'un conte toujours populaire.

*« L'on raconte qu'en hiver deux jeunes hommes partirent sous la neige, chasser dans la montagne. Ils tuèrent une perdrix. Ils l'égorèrent, son sang coula sur la neige et l'empourpra. L'un dit :
- Heureux celui qui épouserait une jeune au teint blanc comme neige et vermeil comme sang !
L'autre répondit :
- Il n'y a que Loundja, la fille de T'serial, qui soit ainsi : blanche comme neige et vermeille comme sang. » (1)*

Par sa rupture avec les noms portés par les héros de la trilogie nordique, s'opère le processus de ressourcement et de territorialisation du récit littéraire. C'est là une indication précieuse pour décrire l'espace, la terre des origines où se focalise le déroulement de l'action. Il réintroduit cette anthroponymie aussi comme support et comme élément structurant de la logique narrative en œuvre, par la valorisation des connotations culturelles dotées de la fonction d'identification immédiate.

Les noms retenus renvoient à des territoires réels auxquels ils sont intimement liés. Ils sont dans une relation d'osmose, ils s'expriment mutuellement et ne peuvent se concevoir les uns sans les autres. Cette fusion les prive de toute visée universelle et les spécifie culturellement et géographiquement. La narration se situe dans un réel dont elle est fortement imprégnée. Ces noms sont semblables aux marqueurs utilisés pour fixer toute délimitation territoriale.

¹) AMROUCHE Marguerite-Taos, *Le Grain magique, Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, Paris, Ed. Maspéro, 1966, p 21.

Cette filiation généalogique, spécifique, est d'une part porteuse de sens, et d'autre part, elle recèle un attribut historique qui renforce sa codification. Pour percer son secret, le détour par un travail intertextuel est un passage obligé pour tout lecteur soucieux de la découverte du sens. Cet effort est indispensable pour lever cette opacité qui entoure le récit et pour comprendre le signifié des noms et leur place dans la construction narrative du roman.

Par la connaissance de ces paramètres le lecteur ira à la découverte de l'autre et c'est là, un autre message de l'auteur pour qui "la découverte de l'autre" ne peut être à sens unique. La découverte de l'autre se conjugue à des temps multiples.

La profusion des noms, signe des nombreux personnages qui peuplent le récit, est un corollaire de la nostalgie du pays où le nombre, fondement de la communauté, de son organisation et de sa puissance occupe une place cardinale.

2. LES PERSONNAGES

Si, par nature, le roman implique la fiction, l'invention des personnages et des situations imaginaires, il n'en demeure pas moins que comme le soulignait Sartre,

« L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent, en face de l'objet ainsi mis à nu, leur entière responsabilité. » ⁽¹⁾

Mohammed Dib a, pour sa part, choisi de dévoiler l'Algérie à ses lecteurs, à travers aussi la création d'un ensemble de personnages, aux caractères symptomatiques, faisant d'eux des relais pour la transmission de son projet d'écriture.

Par ce choix, il confirme sa parfaite connaissance des thèmes modernes de la critique littéraire et en particulier des fonctions attribuées par Philippe Hamon au personnage qui

« reçoit trois séries de fonctions : il est d'abord le "héros" d'une aventure, l'agent d'une action ou une série d'actions, tel qu'en offre la vie réelle ; il est le médiateur d'un énoncé didactique sur le monde ; il assure enfin la nécessaire solidité entre la narration des événements et des actes et la description des actes et des choses. » ⁽²⁾

Dans notre progression méthodologique, nous nous appuyons en permanence sur l'assise théorique constituée par les travaux de P. Hamon et V. Jouve dans le but de détecter cette insertion secrète du réel dans la fiction.

¹) SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* in Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Ed. Albin Michel, Paris, 1997, p 577.

²) HAMON, Ph., in Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Ed. Albin Michel, Paris, 1997, p 578.

2.1. Présentation des personnages

Dans ce roman, comme dans la majorité des romans, on classe les personnages selon le rôle qui leur est attribué.

Ainsi, nous avons les personnages principaux autour desquels se joue l'intrigue. Ils sont relativement autonomes et partagent généralement entre eux le rôle de narrateur.

Il s'agit de Hadj Merzoug et de son épouse Lalla Djawhar, d'Ymran, un jeune émigré, neveu de Hadj Merzoug, et enfin de Safia, une jeune adolescente de Tadat et "fiancée du printemps" d'Ymran.

Il y a aussi une deuxième catégorie, des personnages secondaires dépourvus de toute autonomie. Ces personnages n'ont pas la faculté d'apparaître seuls et de mener une action indépendante. Le lecteur les rencontre toujours accompagnés d'un autre personnage principal. Leur liberté d'action est très limitée : ils sont là pour aider les personnages principaux. Il s'agit des frères jumeaux Azouz et Maâzouz, Hachemi, Akli et M'loula, les parents de Safia.

La troisième catégorie est composée de "personnages collectifs". Ils sont juste évoqués et n'apportent aucune contribution à l'avancement de l'intrigue. Ils habillent simplement le récit.

Il s'agit des hommes et des femmes nécessaires à la vie communautaire. Ils contribuent à créer un "effet de réel", à donner au récit fictif une vraisemblance.

La "masse" de femmes est constituée de Fadma, Tamazut, Itho, H'Lima, Guergour, Tnina, Sâada et Aziza.

La "masse" des hommes se compose de Ab L'Hocine, Ab Ferhat, El Mouhoub, Ab Azouz.

2.2. Le nom propre

Le nom propre d'un personnage contribue pour beaucoup à son parcours sémiotique et dans ce roman en particulier, il est même plus important que l'action du récit.

Pour Philippe Hamon,

« *Etudier un personnage, c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage, c'est aussi d'abord, pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit.* » (1)

Le nom fait partie des "marques stables" qui construisent le personnage comme "foyer permanent d'information" et permet au lecteur de se repérer :

« *Changer le nom du personnage, c'est tuer le personnage.* » (2)

Les anthroponymes participent donc à la structuration du discours littéraire et créent l'univers romanesque en référence au monde extra-textuel.

Le nom est un élément important en raison de sa capacité à construire du sens à l'intérieur du texte ; il introduit dans le texte un certain nombre d'interférences d'ordre culturel entre signifiant et signifié.

Dans *Si Diable veut*, les noms des personnages ont la particularité de se présenter préalablement codés, aisément assimilables en dehors du texte car ils existent déjà dans la langue algérienne. Ces noms sont également chargés d'une "symbolique" (3). Fortement marqués, les noms des personnages de ce roman semblent retrouver la filiation maghrébine perdue dans *La Trilogie nordique* qui se compose de : *Les Terrasses d'Orsol*, *Le Sommeil d'Eve* et *Neiges de marbre*.

¹) HAMON Philippe: *Le personnel du roman*, Librairie Droz, Genève, 1998, p 107.

²) Idem, p 110

³) Ce que P. Hamon nomme "motivation", c'est-à-dire « construction d'une harmonie entre le signifiant du personnage et son signifiant », op. cit. p. 110.

Dans ce roman, l'intrigue se joue autour de quatre noms propres, ceux des personnages les plus importants :

Personnages masculins	Personnages féminins
• Hadj Merzoug	• Lalla Djawhar
• Ymran	• Safia

• **Hadj Merzoug et Lalla Djawhar : Gardiens des valeurs ancestrales**

Les deux personnages principaux, Hadj Merzoug et son épouse Lalla Djawhar portent des noms motivés, qui renvoient d'une part à un statut social et d'autre part à des patronymes existant à l'Etat-civil. Des noms dont les connotations sont d'emblée identifiées par le lecteur car, comme le note Philippe Hamon,

« Tout nom est a priori un opérateur taxinomique du personnage (classement dans une classe sociale, dans un monde particulier) qui renvoie à un archétype culturel. » (1)

Faisant référence à une société spécifique, les appellations "Hadj" et "Lalla" servent à désigner des personnes occupant une place privilégiée dans la société et dans la famille algérienne.

Dans les sociétés musulmanes, le titre de Hadj est réservé à la personne qui a accompli son devoir religieux vers les lieux saints de La Mecque. Mais avec l'usage, l'utilisation de ce terme s'est élargie pour devenir une marque de respectabilité et d'honorabilité pour toute personne âgée qui a atteint une pleine maturité et une grande sagesse souvent accompagnée d'une richesse matérielle qui lui octroie une position privilégiée dans la hiérarchie sociale.

¹) HAMON, P., op. cit. p. 110.

Merzoug signifie, en arabe, "fortuné, chanceux, prospère par la grâce de Dieu" (1). Cela se confirme dans la diégèse puisque le personnage de Hadj Merzoug ne doit pas son titre à un quelconque devoir religieux mais parce qu'il est le plus riche et le plus respecté de Tadart.

« On m'appelle Hadj Merzoug et je ne suis pas plus hadj qu'un âne dans son écurie. C'est à cause de mes terres, de mes troupeaux. Des terres, des troupeaux que j'ai affermés, mis entre les mains d'un khammès finalement. » (2)

Lalla Djawhar, l'épouse de Hadj Merzoug, dont le nom connote "essence" et "quintessence" (3) est présentée dans le texte comme la gardienne des traditions, celle qui veillera à ce qu'Ymran réussisse son intégration parmi les gens de Tadart.

« Il va falloir tout lui apprendre, tout lui enseigner. Tout sur sa terre, tout sur nous qui vivons dessus, tout sur nos habitudes, s'il est dans ses intentions de rester. » (4)

Cet apprentissage devient impérieux du fait que « la terre d'accueil, la France, espace de l'ex-colonisation » l'a marqué d'une « profonde différence culturelle » et l'a façonné « dans l'ignorance de ces codes sociaux » (5), au rôle si décisif dans cette société qu'il découvre.

C'est également Lalla Djawhar qui tentera de sauver Safia d'une malédiction :

« Nous avons conseillé à notre mari, qui s'est rendu à nos raisons, de sacrifier un taureau noir devant le sanctuaire de Sidi Afalku. Et

1) Dictionnaire Larousse arabe /français, coll. Saturne, Paris, 1983.

2) DIB, M., *Si Diable veut*, p 8.

3) Dictionnaire Larousse, op. cit.

4) DIB, M., *Si Diable veut*, p 11.

5) ABDOU Kamel, "Le conte en migration : L'intériorité et la marge", in *Echanges et mutations, des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004, p 240.

nous verrons alors ce que nous verrons ! Sachant sa porte arrosée de sang, je serais étonnée que notre saint ne nous paie pas de retour, ne nous vienne pas en aide, que Safia ne se remette ! » (1)

Ce n'est pas par hasard si Dib a choisi des anthroponymes chargés de connotations culturelles maghrébines, marquant ainsi une relocalisation du texte dans cette Algérie profonde, celle de la paysannerie et des valeurs authentiques.

C'est par le biais des personnages que "l'effet du réel" est introduit dans le récit, ce que Barthes qualifie d'illusion référentielle :

« La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le réel y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] Il se produit un "effet de réel", fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (2)

• Ymran ou l'impossible retour

Ymran, troisième personnage principal, incarne parfaitement la problématique de l'impossible retour qui exacerbe la tension de l'exil.

En effet, ce jeune banlieusard revient au pays à la demande de sa mère mourante. Dans l'incapacité d'effectuer l'ultime voyage au pays de ses ancêtres, elle le prie d'accomplir pour elle ce retour aux sources, retour qui se soldera par un échec : *« Il est reparti, la greffe n'a pas pris » (3)*, dira Hadj Merzoug.

¹) DIB, M., *Si Diable veut* p 155.

²) R. Barthes : *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p 89.

³) DIB, M., *Si Diable veut*, p 225.

Ce personnage énigmatique porte un nom peu usité dont l'interprétation exige du lecteur réel un certain savoir, comme l'a si justement souligné P. Hamon :

« Un nom propre possède des connotations données par la compétence culturelle, idéologique et encyclopédique du lecteur. » ⁽¹⁾

Ce nom, Ymran, nous renvoie au texte du Coran où la sourate III porte le nom de "la famille d'Ymran".

Ce nom, difficilement identifiable pour un profane, opère un détour pour se charger de plus de significations. Dib nous donne un indice en optant pour l'anagramme. Le but de l'anagramme classique étant toujours de dégager un sens "secret" d'un mot premier à travers la mutation des lettres, généralement ce sens secret est soit de l'ordre de la louange, soit de l'ordre de la prophétie. Elle peut avoir pour thème Dieu et ses saints, le prince et sa cour, etc. La figure anagrammatique porte traditionnellement de préférence sur le nom propre qui est souvent un terme sans signification intrinsèque, sa seule fonction étant de renvoyer à une personne : le sens secret est alors d'autant plus intéressant que le terme est souvent privé de sens (lexicalement parlant) ⁽²⁾.

Ainsi, aux pages 50 et 94 du roman, la graphie du mot est bouleversée. Au lieu d'Ymran, nous lisons Yram. Au lecteur donc de trouver ce "détour" pour arriver au sens par l'inversion des lettres, c'est le procédé "anagrammatique" par excellence, qui tente de lire le nom en introduisant cette inversion : Yram devient Mary ou Marie selon l'orthographe française. Ymran est en réalité le nom du père de Marie, personnage biblique.

Au-delà de l'aspect religieux, ce nom symbolise le monde chrétien, l'occident d'où vient le jeune homme.

¹) HAMON, P., op. cit. p. 111.

²) *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, op. cit. p. 24.

Le choix du nom d'Ymran oriente la lecture sur les thèmes récurrents de l'opposition socio-idéologique modernité /archaïsme, Nord /Sud, mais également celui du déracinement et de la quête identitaire.

Les autres romans dits de "l'exil" étaient ceux de l'arrachement dans des départs. *Si Diable veut* est celui d'un retour douloureux. Ymran fait le voyage inverse de Habel ⁽¹⁾ ou de Aëd ⁽²⁾ puisque c'est bien du retour au pays natal qu'il s'agit alors que dans les romans précédents, il s'agissait de séparation d'avec un passé. *Si Diable veut* exprime parfaitement l'expérience traumatisante qui accompagne souvent la tentative de renouer avec sa culture d'origine.

Ymran, venu du Nord, est un "intrus" dans cette société archaïque, figée, hermétique à tout changement. Sitôt arrivé à Tadart, il est choisi pour accomplir un rituel, "les fiançailles du printemps" qui consiste à offrir des tourterelles en sacrifice au saint du village, "Sidi Afalku", dans le but de faire tomber la pluie.

Pour Ymran, ce rituel est une épreuve initiatique, une sorte "d'examen de passage" qui lui permettra d' « être l'un d'entre eux » ⁽³⁾, un membre définitivement intégré parmi la population de Tadart. Il se dit : «*Non, je n'existerai pas pour eux si je rate mon examen.*» ⁽⁴⁾

En effet, comme l'affirme Mircea Eliade à propos des sociétés pré-modernes :

« Là où ils existent, les rites de passage sont obligatoires pour tous les jeunes de la tribu. Pour avoir le droit d'être admis parmi les adultes, l'adolescent doit affronter une série d'épreuves initiatiques :

¹) Habel : Nom du personnage du roman de Mohammed Dib, roman éponyme.

²) Aëd, personnage principal de : *Les Terrasses d'Orsol*.

³) DIB, M., *Si Diable veut*, p 68.

⁴) Ibidem.

c'est grâce à ces rites et aux révélations qu'ils comportent, qu'il sera reconnu comme un membre responsable de la société.» (1)

Mais le jeune émigré rate "son examen" puisque par ignorance, il transgresse les codes sociaux en embrassant sa "fiancée du printemps", Safia.

« Par méconnaissance, il a offensé notre monde » (2),

pense Hadj Merzoug. Ce geste malheureux va déclencher un vent de violence autour de lui, creusant davantage le fossé entre Ymran et le reste du village, un fossé d'incompréhension et de malentendus, un fossé qui sépare deux mondes inconciliables, un Nord irrémédiablement tourné vers la modernité et un Sud définitivement ancré dans les traditions et les croyances archaïques.

• Safia, la pureté virginale

Safia, quatrième personnage principal, porte également un prénom significatif. Comme la plupart des noms féminins d'origine arabe, il traduit une qualité.

Safia, la pure, comparable à *«l'eau des ablutions à l'heure de la prière»* (3), est une adolescente de quinze ans, sacrifiée sur l'autel de certaines croyances quelque peu violentes.

« Safia est sans erreur possible, l'élue vouée à ces autels » (4).

Choisie comme "la fiancée du printemps" pour accompagner Ymran dans son rituel initiatique, elle finit décapitée par la horde de chiens. Comme Z'hor dans *L'Incendie*, Safia expose sa nudité virginale aux regards des

¹) ELIADE Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p 12.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 224.

³) Idem, p 225.

⁴) Idem, p 183.

hommes, portant dans son corps cette annonce de l'horreur qui va déferler sur Tadar et dont elle sera la première victime.

« De désespoir, elle s'en prend à sa robe, la déchire sur elle et de haut en bas, expose sa nudité, un corps qui brille d'un éclat surprenant à la lueur du feu. Audace, puérité, douceur de ce corps, flamme auprès des autres flammes dans le jaillissement de ses tendres épaules, tendre buste, tendres hanches, tendres fuseaux des jambes. » (1)

Les noms portent donc une signification précise qui détermine le personnage. Ils sont des symboles qui indiquent au lecteur l'enjeu du texte. Ils marquent, d'une certaine façon, le personnage dont il est question, donnant peu à peu vie à celui-ci.

« Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. » (2)

Le nom propre est un élément majeur pour les personnages. Il permet non seulement leur reconnaissance par le lecteur mais il est aussi un des supports privilégiés de l'individualisation.

Mais le nom propre n'est pas le seul élément du personnage porteur de sens et il n'est pas non plus le seul moyen pour insérer les personnages dans le monde des « vivants », à « provoquer l'effet – personnage du texte » (3), même s'il reste la marque et le signal privilégié de cet effet. Le portrait est également un élément important dans la construction du personnage.

1) Idem, p 121.

2) BARTHES Roland, S / Z, Paris, Ed Le Seuil, 1970, p 74.

3) HAMON, P., op. cit. p. 150.

2.3. Le portrait

Selon Philippe Hamon,

« Le portrait, qui est expansion, qui se présente sous la forme d'une description (ou d'un ensemble de descriptions), joue également un rôle important dans la construction de l'effet – personnage. » ⁽¹⁾

La description des personnages dans *Si Diable veut*, n'occupe pas sa place naturelle et traditionnelle, c'est-à-dire au début du roman, accompagnant l'apparition du personnage, mais elle se fait au fur et à mesure du déroulement de l'histoire.

« Ces composantes d'une étiquette d'un même personnage peuvent être groupées, se succéder dans le texte l'une après l'autre, ou au contraire être disjointes. D'autre part, la description et la dénomination du personnage peuvent être associés ou disjointes de l'apparition du personnage. » ⁽²⁾

Chez Dib, la description des personnages est assez brève et disséminée dans tout le texte. Les portraits sont imprécis, ils traduisent plus une image d'ensemble, un peu floue, qu'une description exhaustive.

Quelques indices permettent parfois d'élaborer l'image d'un personnage à partir de son âge approximatif, à l'exemple de Lalla Djawhar qui est

« vieille à l'extrême, c'est une dame, les traits et les contours du visage affaissés » ⁽³⁾

« Elle est repartie plus vieille que le monde. » ⁽⁴⁾

Le visage d'Ymran *« porte encore le duvet de l'enfance. »* ⁽¹⁾

¹) HAMON, P., op. cit. p 151.

²) Idem., p 157.

³) DIB, M., *Si Diable veut*, p 152.

⁴) Idem, p 158.

Cette image du personnage peut être construite à partir d'autres caractéristiques. Ainsi, Safia est « *translucide, émouvante de gracilité* », ou encore « *frêle charpente d'oiseau, aussi tiède, aussi pantelante.* » (2).

Ce procédé laisse une grande liberté au lecteur qui peut partiellement modeler les personnages selon ses sentiments et son imagination.

Certains personnages ne sont caractérisés que par une valeur "positive", comme la beauté, ce qui est le cas de Ymran :

« *Un garçon aussi beau que le soleil* » (3)

« *Beau comme un prince* » (4)

« *Un astre, un Sidna Youcef réincarné* » (5)

et de Safia :

« *Belle en diable* »

« *son visage rayonne* » (6)

Dib opte pour un mode de présentation synthétique, saisissant de façon globale le personnage dans une posture, un geste, une forme.

Ainsi, dans le sanctuaire, Ymran voit pour la première fois Safia qui

« *lui est apparue, effigie de brume à forme humaine.* » (7)

Hadj Merzoug se présente comme « *un homme assis* » (8) et Lalla Djawhar comme une ménagère très active :

« *Je vais, je viens, trotte que je te trotte, de-ci de-là, et ainsi de toute la journée, depuis tôt le matin. Il me semble n'avoir jamais fait autre chose. Sinon quoi, rester assise les jambes croisées ?* » (1)

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 225.

2) Idem, p 74.

3) Idem, p 135.

4) Idem, p 45.

5) Idem, p 157.

6) Idem, p 106.

7) Idem, p 74.

8) Idem, p 8.

Les parties du corps que détaille la narration sont les yeux et le regard, mais plus que pour eux-mêmes, ces éléments sont nommés en rapport de leur expressivité, de leur capacité à émettre des signes.

Hadj Merzoug

- « un œil fixe » (p 23)
- « ses brûlots qui couvent dans les fourneaux des orbites » (p 175)
- « un regard en vrille »
- « fiévreux, fixe, halluciné son regard » (p 176)
- « même œil luit noir »
- « l'œil étincelant » (p 208)
- « la cautèle de deux yeux » (p 211)

Lalla Djawhar

- « Les yeux qu'elle porte sur son mari débordent d'une vague détresse » (p 27)
- « des yeux aux paupières fripées mais encore beaux »
- « des yeux charbonneux de khôl » (p 155)
- « Regard impavide » (p 175)
- « des yeux portés à l'incandescence » (p 180)

Safia

- « Les yeux parlant pour elle » (p 78)
- « Un regard de force »
- « ses prunelles brasillantes » (p 106)
- « les abîmes d'horreur » .

La description passe donc essentiellement par les yeux. Le regard semble être un relais de la parole; Il est également le siège conventionnel de "l'effet de personne" et des effets de psychologie ; le regard est "la vitrine" des sentiments et des émotions.

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 9.

On remarque que ce sont davantage leurs "idées" ou leurs sentiments qui détermineront les personnages que leurs corps. Ainsi, à travers la description qui est faite du regard, Hadj Merzoug est le personnage qui incarne l'autorité, la détermination, la colère.

• La transfiguration de Hadj Merzoug

Différenciés selon leur richesse (étiquette plus ou moins étendue)=, les portraits servent également à indiquer la place de tel ou tel personnage dans la hiérarchie de la population romanesque.

Si le portrait des autres personnages est peu "fouillé", bref, dans celui de Hadj Merzoug s'opère une transformation.

Présenté dès l'incipit comme un personnage "posté", « *un homme assis* » sur un lieu surplombant, à hauteur du seuil. Il passe ses journées à inspecter du regard les montagnes de « *l'Azru Uferman* », « *les montagnes entrent en mue, je le vois d'ici.* » (1)

« *J'occupe ma patience de ce qui se donne à voir. Je n'ai qu'à fixer mon attention sur les monts qui s'encadrent dans le cintre de cette porte.* » (2)

Hadj Merzoug assis « *en longueur de journée en face d'une porte ouverte par tous les temps* » (3)

Se livre à de profondes méditations à partir du seuil de sa porte. Ce lieu est hautement significatif car comme l'explique Mircea Eliade :

« *Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré.*

1) DIB, M., *Si Diable veut*, p 17

2) Idem, p 20.

3) Idem, p 12

Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux mondes d'être, profane et religieux.» (1)

C'est à partir de cet espace que le vieil homme change de fonction : l'homme méditatif, passif et détaché du début, se transforme, face au danger encouru par le village, en "quêteur" actif, passant ainsi d'un lieu sacré – la maison – vers un espace profane – le village de Tadarat -.

« Mais l'oncle Merzoug, Ymran le surprend debout, point assis, ancré à sa place, la place inchangée devant la porte cintrée qui depuis la salle d'apparat donne sur un univers immuable.» (2)

Selon Philippe Hamon,

« composé comme un nœud de virtualités narratives, comme un faisceau, une somme de traits synchroniques, le portrait peut donc servir à rythmer, dans la diachronie de l'histoire du p, les moments forts de cette histoire [...] d'où la composition "à transformations" et formant série et suite de portraits, d'une même "figure", série où il y a à la fois conservation et transformation de l'information sur le personnage.» (3)

En effet, une suite de portraits du personnage Hadj Merzoug est présentée, suite à la fois "conservée" et "transformée", où la "transfiguration" a lieu au moment où les chiens « *ces créatures du diable* » surgissent et menacent la vie des habitants. Face à l'imminence de ce danger, ressuscite l'image du combattant de la guerre de libération. Cette métamorphose s'exprime à travers le regard ahuri d'Ymran. Face à celle allure nouvelle qui se superpose à

« celle du vieillard d'aujourd'hui, se réimpose l'image dérobée par le temps et soudain restituée du fier jeune homme à peine sorti de

¹) ELIADE Mircéa: *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p 28.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 174.

³) HAMON, P., op. cit. p. 162.

l'adolescence, elle lui réemprunte sa silhouette, il ne peut se faire que l'un ne soit l'autre, mais lequel est l'un et lequel l'autre, lequel se dresse devant vous ?» (1)

L'image du Hadj Merzoug d'avant s'oppose à celle actuelle d'un Hadj Merzoug interpellé par l'horreur qu'il entrevoit, elle apparaît furtivement et subitement dans les propos tenus par Ymran :

« Mais en un rien de temps, l'œil étincelant, le pas surtout élastique que c'en est incroyable, il refait irruption dans le patio. Un autre homme a surgi là. » (2)

• Continuité du combat

Devant l'attaque des chiens, Hadj Merzoug, *«l'homme assis»*, se métamorphose en guerrier. A cette image, s'impose à notre mémoire une autre, celle de Ben Youb, personnage secondaire mais néanmoins important de *L'Incendie*.

Rappelons que *« la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes .» (3)*

Tout comme Hadj Merzoug, Ben Youb est présenté dans le texte de *L'Incendie* comme le porte-parole des cultivateurs, car sa lutte a pour objectif principal de garder la terre. Il apparaît également comme

« l'idéologue du groupe, c'est lui qui subsume la contradiction des petits propriétaires avec les fellahs par le recours au nationalisme » (4).

¹) DIB, M., *Si Diable veut*, p 209.

²) Idem, p 208.

³) JOUVE Vincent, op. cit. p. 48.

⁴) KHADDA, N., op. cit. p. 69.

Le feu allumé par les colons pour briser la grève, continue à ramper des années plus tard : L'Algérie continue à s'embraser quarante ans après son indépendance. Tout se passe comme si le combat amorcé par *L'Incendie*, l'un des premiers romans de Dib, se poursuivait jusque dans *Si Diable veut*, qui est l'un de ses derniers romans.

En reprenant le personnage de Ben Youb, Dib crée un dialogue avec un texte à tradition réaliste, fortement marqué politiquement et idéologiquement: Le drame d'un peuple menacé dans sa survie. Comme l'affirme Gérard Genette,

« Il n'existe pas de transposition innocente. Je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte » (1).

C'est en rattachant le personnage de l'hypotexte à celui de l'hypertexte, que l'on comprend mieux la lecture que Dib fait des événements des années 1990.

2.4. L'habit

Un autre composant fort signifiant du portrait du personnage est l'habillement. Le vêtement évoque presque automatiquement un endroit, un milieu social, une époque et il semble être un meilleur indice de l'environnement du personnage que du personnage lui-même.

Code sémiotique en soi, la façon de se vêtir peut être considérée comme un lieu privilégié de l'intrusion du social dans les portraits.

La manière de s'habiller n'est jamais neutre et le vêtement incapable d'échapper aux codes sociaux.

Hadj Merzoug porte « *une djellaba de laine brute* » (2),

¹) GENETTE, G., *Pazlimpsestes*, op. cit. p. 417.

²) DIB, M., *Si Diable veut*, p 7.

« une gandoura » (1),
« le sérual et la chemise » (2),

Lalla Djawhar est présentée comme

« empêtrée dans ses robes » (3),
« entortillée dans son haïk » (4),

Les habits des deux personnages marquent leur attachement à la coutume et à la religion, ils appartiennent au milieu traditionnel et également à la génération des anciens.

Ymran, à l'opposé de Hadj Merzoug et de Lalla Djawhar, est habillé à l'occidental, il porte

« Un bleu-jean » et « un tee-shirt » (5)

Les vêtements mentionnés n'ont pas pour but de décrire par le menu l'habillement du personnage. Ils déterminent une appartenance, une manière de se situer dans un ensemble.

Lorsque Hadj Merzoug chausse

« Les pataugas mêmes qu'il avait chaussés dans le maquis quarante ans auparavant » (6),

cet indice n'a que valeur de prétexte permettant au narrateur de souligner que nous nous trouvons à un moment clé du récit. Le personnage s'apprête à rompre avec ses habitudes et le nouvel uniforme qu'il endosse laisse présager un changement dans la diégèse.

1) DIB, M., *Si Diable veut*, op. cit., p 174.

2) Idem, p 193.

3) Idem, p 23.

4) Idem, p 141.

5) Idem, p 192.

6) Idem, p 209.

Les habits des trois personnages dénotent de façon claire la dichotomie omniprésente dans le texte entre un Sud traditionnel et un Nord moderne.

Quant à la masse des hommes, réunis sur la place de Tadart, n'est que

« membres et bustes empaquetés dans des gandouras, des sérouals, des paletots » ⁽¹⁾

Les femmes

« ne savent plus que s'égailler de maison en maison dans un envol de robes, de châles jetés à la hâte, certaines pieds nus. » ⁽²⁾

Ces portraits ont pour fonction de présenter une description socio-culturelle des personnages que de leurs caractères propres. Ils nous renseignent efficacement sur le milieu socio-culturel dans lequel évoluent ces personnages davantage que sur les individus ainsi vêtus.

Ils participent parfaitement à introduire dans le roman un "effet de réel".

Le texte montre des personnages qui ont toutes les caractéristiques de personnes authentiques, des gens du terroir, ceux appartenant à cette Algérie profonde.

¹) Idem, p 138.

²) Idem, p 173.

CONCLUSION GENERALE

La lecture de toute œuvre littéraire dépend toujours de ce que chaque lecteur, en fonction de ses besoins et de son itinéraire, choisit de voir, accréditant l'idée répandue selon laquelle chaque écrit est toujours l'œuvre de deux auteurs : celui qui l'a écrit et celui qui le lit, avec prééminence pour ce dernier, selon Dib qui affirme :

« En fait de sens, s'agissant d'œuvres romanesques ou dramatiques, le dernier mot comme de juste, n'appartient pas à l'auteur mais au lecteur. Un dernier mot, cela va de soi, différent d'un lecteur à l'autre. » (1)

La lecture est toujours création d'un sens autre que celui dans lequel le livre, objet de la lecture, a été écrit. Cette lecture – création d'un nouveau sens, est la sève nourricière qui maintient vivante la littérature, en la réconfortant dans sa mission première : encourager l'ouverture vers la polysémie.

Malgré des lectures répétées demandant des efforts inouïs, *Si Diable veut* continuait à nous livrer avec parcimonie des pans de son interprétation, nous poussant en permanence vers des investigations renouvelées pour retrouver cet au-delà du texte, si familier à l'auteur, et si ténébreux pour nous. Nous ne pouvions garder continuellement présent à l'esprit, avec un degré d'intensité identique, les divers développements constitutifs du roman du fait de son caractère quintessencié et voilé. Ce handicap fut amplifié par ce que Jauss a nommé « *L'horizon d'attente de tout lecteur* ».

Comprenant que l'auteur faisait un retour dans son pays natal pour décrire la tragédie des années 90, nous étions portés à nous focaliser sur tout ce qui s'y rattachait, négligeant tout ce qui paraissait s'en éloigner.

¹) DIB., M., *Laëzza*, op. cit. p. 115.

Notre prise de conscience de cet écueil n'aura certainement pas suffi à dépasser les limites, tant sont vastes – voire illimitées – les lectures possibles induites par ce corpus. S'il est vrai que tout texte romanesque échappe toujours à son auteur et dit toujours plus que ce qu'il a voulu dire, tout en continuant à porter un sens en devenir, maintenant toujours présent le mystère, cela est d'autant plus pertinent chez Mohammed Dib.

La profondeur de *Si Diable veut* réside dans la présence de l'intertextualité avec le texte saint qu'est le Coran et s'étend aux écrits des philosophes de l'âge d'or de la civilisation islamique.

Cette démarche emprunte à la tradition coranique elle-même. Il est connu, en effet, que plusieurs passages du Coran reprennent tels quels ou en les modifiant, des récits bibliques de l'histoire des prophètes et d'autres récits ou légendes historiques, celle des Sept dormants en est un exemple.

Par ailleurs, vu le caractère ardu de certaines sourates du Coran, il devient impossible de les comprendre pleinement sans référence. C'est pourquoi l'exégèse coranique puise – et cela est admis par tous – dans d'autres textes (principalement les hadiths et la Bible) pour éclairer leur contenu.

A travers la reprise des fragments du Coran, Livre Saint, Dib se donne pour ambition d'en transmettre le sens spirituel en s'adonnant à un travail d'intertextualité grâce auquel il assume le rôle de gardien de la Parole divine. *Si Diable veut* préserve et transmet un autre texte, le Coran, accréditant l'idée que l'auteur, conscient, accepte d'être « *cet homme violent et inconscient* » (sourate 33, verset 72) qui accepta le dépôt divin.

Mais Dib revendique et assume ce rôle de manière spécifique. Il se met à l'ombre de la doctrine soufie qui privilégie la compassion et la proximité de Dieu comme substitut au fondamentalisme qui, lui, insiste sur l'application de la Chariïa et les châtements qu'elle implique. Par cette option, il nous transmet sa proposition d'un Islam spirituel comme alternative à un Islam

politique. Ce choix fait de lui le médiateur le mieux indiqué entre plusieurs cultures pour proclamer l'inanité d'une culture pure, non contaminée. Pour lui, la pureté, c'est la mort.

C'est à l'aune de cette conviction que s'épanouit sa foi généreuse en une harmonie entre les peuples et les croyances et que retentit son cri passionné pour un monde fraternel. Son âme, réfractaire à tout ce qui glorifie le rejet de l'autre, s'indigne quand, dans le monde, l'incompréhension devient si vaste. Elle s'interroge avec ferveur sur les moyens d'établir des passerelles favorisant tous les rapprochements. Elle recherche assidûment, enfin, les voies de l'argumentation pour y parvenir.

L'écriture dans *Si Diable veut*, prend à bras le corps cette triple exigence et elle s'inscrit dans cette vaste entreprise ouverte par tous ceux – et ils sont nombreux – qui croient en une religion d'amour et de beauté et la revendiquent. Aller à la rencontre de l'autre participe de cette option et c'est pourquoi Dib en a fait un leitmotiv, parfois de manière discrète, tout au long de la progression de la narration. Les cheminements d'Ymran et de Cynthia, aux identités opposées et aux sensibilités discordantes, en sont les plus parfaites illustrations. Ils finissent par se retrouver par-delà toutes ces différences, pour aller à deux vers le chemins lumineux d'un avenir commun et partagé. C'est sur leurs heureuses retrouvailles que se termine le roman, l'imprégnant d'un ultime bouquet d'optimisme.

Cela est éloquent. En effet, au début du roman, face à l'hiver qui n'en finissait pas «*d'hiverner*», Hadj Merzoug était habité par de sombres pensées et Lalla Djawher considérait que c'était là les signes annonciateurs de la Grande Destruction. Le vieux couple s'attendait au pire. Le scepticisme du début a fini par laisser place à l'optimisme représenté par ce nouveau départ du jeune couple vers un nouveau destin. Cet optimisme a été fécondé par cette capacité acquise de s'identifier dans et pour l'autre. L'espoir devient possible pour peu que soit combattu le repli sur soi et en soi.

Nous avons eu à évoquer également l'impact subtil de Mr Franc-Jamin. Au-delà de son rôle de véritable viatique pour Ymran et Cynthia dans leur recherche éperdue de leur spiritualité, il nous apparaît porteur d'un message hautement symbolique. La dimension autobiographique qui se rattache à lui, présentée précédemment, amplifie le rôle qui lui est dévolu. A travers lui, Dib rend hommage à un être qui lui était cher. Perpétuer sa mémoire en le faisant revivre dans le roman, c'est réaffirmer son refus d'accepter sa disparition. Par les pouvoirs de l'écriture, il pérennise sa présence et sa trajectoire en les offrant, pour l'exemple, à ses lecteurs afin qu'ils s'en inspirent et les perpétuent. Au-delà, c'est aussi, par ces temps tumultueux, une reconnaissance de l'apport de cette catégorie d'humanistes français au cours de la période coloniale, au jaillissement de cet esprit de tolérance et de ce désir d'une humanité fraternelle.

L'exil, de son côté, par l'effet de distanciation qu'il favorise, procure cette hauteur de vue qui atténue et rétrécit le décalage par rapport à la société d'origine et ouvre l'accès à la compréhension de l'autre.

Comme à chaque fois que le destin de son peuple est en péril, c'est dans le sein généreux de sa terre nourricière, l'Algérie, que Dib se réfugie pour y puiser cette sève vivifiante si indispensable à sa création littéraire. Mais cette fois-ci, il a fait preuve d'originalité en convoquant l'imaginaire antique, inutilisé jusque là dans son œuvre à une telle échelle et de manière aussi pertinente. Le calendrier agraire ainsi que les rites et les mythes qui le ponctuent, ont servi de trame à la structuration d'ensemble du roman et contribuent à lui donner du sens. Le roman se termine à la période de l'Ansara, celle-là même où les femmes, accompagnées de leur progéniture, se rendent en groupe à la fontaine du village pour se purifier et invoquer les bienfaits de la nature. Ce rite est censé leur ouvrir les voies pour accéder à une forme de résurrection. La référence à cette commémoration accentue la note d'optimisme qui ponctue la fin de la narration. La musique de Beethoven

à travers l'intégration du *Trio de l'Archiduc*, toujours à la fin du roman, est un autre procédé qui est utilisé pour en amplifier les effets.

Dans ce roman, il ne s'agit pas d'un glissement mais d'un véritable intrusion dans le pays des origines. Confronté à cette grave crise existentielle, ce dernier était menacé d'éclatement faute d'une véritable alternative. Dans un tel contexte; l'auteur s'est sans nul doute souvenu de ce proverbe :

« *Quand tu ne sais plus où tu vas, arrête-toi et regarde d'où tu viens* ».

Se réapproprier les origines devient un acte fondateur. L'auteur sollicite les us ancestraux pour signifier leur richesse et magnifier leur capacité à s'ériger en une véritable muraille, protectrice des aléas de toute idéologie totalisante. Les valeurs originelles, par leur déification de la nature et leur glorification du merveilleux, rejoignent, dans une remarquable symbiose, la perception mystique qui considère l'harmonie qui la caractérise, comme la meilleure illustration de la réalité primordiale.

L'écriture de *Si Diable veut* est à la dimension de l'être, non seulement transculturel mais mystique qu'est Mohammed Dib. Elle impose à tous ceux qui souhaitent comprendre

« *cette forme spasmodique de l'écriture, animée par les aller-retours en cascade du vraisemblable au fantasmagorique* » ⁽¹⁾,

de l'humilité, toujours plus d'humilité.

Auteur de son siècle et de son pays, Dib posait sur l'un et l'autre un regard serein mais fervent, insufflant un enthousiasme contagieux à tous ceux qui se laissent entraîner sur les chemins vertueux de son écriture.

¹) CHIKHI Beïda, *Maghreb en texte. Essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*, Paris, L'Harmattan, p. 147.

Bibliographie

• L'œuvre de Mohammed Dib

Textes consultés

- *La Grande Maison*, roman, Paris, Le Seuil, 1952.
- *L'Incendie*, roman, Paris, Le Seuil, 1954.
- *Au Café*, nouvelles, 1955, réédition, Paris, Sindbad, 1984.
- *Le métier à tisser*, roman, Paris, Le Seuil, 1957.
- *Un été africain*, roman, Paris, Le Seuil, 1959.
- *Baba Fekrane*, contes, Paris, La Farandole, 1959.
- *Ombre gardienne*, poèmes, 1961, réédition, Paris, Sindbad, 1984.
- *Qui se souvient de la mer*, roman, Paris, Le Seuil, 1962.
- *Cours sur la rive sauvage*, roman, Paris, Le Seuil, 1964.
- *Le Talisman*, nouvelles, Paris, Le Seuil, 1966.
- *La Danse du Roi*, roman, Paris, Le Seuil, 1968.
- *Dieu en Barbarie*, roman, Paris, Le Seuil, 1970.
- *Le Maître de chasse*, roman, Paris, Le Seuil, 1973.
- *Omnéros*, poèmes, Paris, Le Seuil, 1975.
- *Habel*, roman, Paris, Paris, Le Seuil, Paris, 1977.
- *Mille hurras pour une gueuse*, théâtre, Paris, Le Seuil, 1980.
- *Les Terrasses d'Orsol*, roman, Paris, Sindbad, 1985.
- *Le Sommeil d'Eve*, roman, Paris, Sindbad, 1989.
- *Neiges de marbre*, roman, Paris, Sindbad, 1990.
- *Le Désert sans détours*, roman, Paris, Sindbad, 1992.
- *L'Infante maure*, roman, Paris, Albin Michel, 1994.
- *La nuit sauvage*, nouvelles, Paris, Albin Michel, 1995.
- *Si Diable veut*, roman, Paris, Albin Michel, 1998.
- *L'Arbre à dire*, essai, Paris, Albin Michel, 1998.
- *Simorgh*, essai, Paris, Albin Michel, 2003.
- *Laëzza*, Paris, Albin Michel, 2006.
- *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, La Revue noire, 1994.
- *Comme un bruit d'abeilles*, Paris, Albin Michel, 2001.

• Travaux universitaires sur Mohammed Dib

- ADJIL (Bachir), *Espace et écriture chez Mohammed Dib*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- BEKKAT (Amina), BERERHI (Afifa), *Lire, relire Mohammed Dib*, Blida, Editions du Tell, 2003.
- BONN (Charles), *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.
- BERERHI (Afifa), CHIKHI (Beïda), *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*, Blida, Editions du Tell, 2002.
- CHIKHI (Beïda), *Maghreb en texte. Essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*, Paris, L'Harmattan.
- EL GRADECHI-LOGBI (Farida), *L'Enonciation dans le texte discursif et l'ouverture du sens. Pratique textuelle de l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Doctorat d'Etat, Université Mentouri, Constantine, 2004
- KARA MOSTEPHA SARI (Fewzia), *Fantastique, mythe et symboles dans Cours sur la rive sauvage, de M. Dib*, Mémoire de Maîtrise, 1971.
- KHADDA (Nadjet), *Cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003.
- Revue *Horizons Maghrébins*, mai 1993, Paris.
- Revue *Ruptures*, n° 06, février 1993, Alger.

• Ouvrages et textes critiques

1/ L'intertextualité

- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES (Roland), *Théorie du texte*, article paru in *Encyclopedia Universalis*, Paris, Albin Michel, 1997.
- BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, coll. Points essais, 1973.
- BARTHES (Roland), *Littérature et réalité.*, Paris, Seuil, 1982.
- BARTHES (Roland), *S / Z.*, Paris, Seuil, 1970.
- BENACHOUR (Nedjma), *L'Intertextualité, Quelques aperçus théoriques, quelques propositions*, Imprimerie Université Mentouri, Constantine, 2005
- COMPAGNON (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

- DE VITRAY-MEYEROVITCH (Eva) et KRISTEVA (Julia), *La traversée des signes*, Paris, coll. Tel quel, Le Seuil, 1975.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- JENNY (Laurent), "Intertextualité", *Poétique* n° 27, Paris, 1976.
- KRISTEVA (Julia), *Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.
- KRISTEVA (Julia), *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, The Hague – Paris – New York, Mouton Publishers, 1970, rééd. 1979.
- PIEGAY-GROS (Nathalie), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RABAUD (Sophie), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RIFFATERRE (Michaël), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- TODOROV (Tzvetan) et BAKHTINE (Mikhaïl), *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Encyclopédia Universalis, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 1997

2/ Théorie des personnages de fiction

- ANGENOT (Marc), "Le paradigme absent. Eléments d'une sémiotique de la science-fiction", *Poétique*, n° 33, Paris, 1978.
- HAMON (Philippe), *Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit*, Paris, coll. Points, Le Seuil, 1977.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- HAMON (Philippe), *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, 1998 (1^{ère} éd. 1983).
- JOUVE (Vincent), *L'effet Personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, rééd. 1998.
- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature*, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997.
- Dictionnaire Larousse arabe /français, Paris, coll. Saturne, 1983.

3/ Etudes sociologiques et ethnologiques

- ABDOU Kamel, "Le conte en migration : L'intériorité et la marge", in *Echanges et mutations, des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004
- AMROUCHE (Marguerite-Taos), *Le Grain magique*, Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie, Paris, Maspéro, 1966,
- ELIADE (Mircea), *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959
- ELIADE (Mircea), *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- GEOFFROY (Younous et Nefissa), *Le livre des prénoms arabes*, Paris, Collection Vivre l'Islam, 1994.
- HADDADOU (Mohand Akli), *Almanach berbère – Aseggwes Imaziyen*, Alger, Inas, 2002.
- HAJJI (Terna), *Taghenja, la fiancée de la pluie aux pays des Berbères*, Paris, Indigène Enfant, 2003.
- LACOSTE-DUJARDIN (Camille), *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La Découverte, 2006.
- NAIT ZENAD (Kamel), *L'officiel des prénoms berbères*, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2003.
- SHAKESPEARE (William), *Hamlet / Othello / Macbeth*, Paris, Livre de Poche (Classiques de poche), 1972.

4/ Mysticisme et Religion

- BENNIGSEN (Alexandre) et LEMERCIER QUELQUEJAY (Chantal), *Le Soufisme et le commissaire, Les confréries musulmanes en URSS*, Paris, Le Seuil, 1986.
- BERQUE (Jacques), *L'Islam au temps du monde*, Paris, Sindbad, 1984.
- BONAUX (Christian), *Le soufisme, At-tassawaf et la spiritualité islamique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- CHOUKI (Zine Mohamed), *Résumé de thèse de doctorat sur Ibn Arabi*.
- Le Coran*, Traduction et commentaires de Cheikh Boubakeur Hamza, Alger, ENAG, 1989.
- Le Coran*, traduit par Saadok Mazigh, Maison Tunisienne de l'Édition (2 vol.), 1985.

- GEOFFROY (Eric), *Enjeux et débats dans la culture islamique médiévale*, Colloque international en Sorbonne, Paris, mai 2002.
- IBN ARABI, *La Parure des Abdal*, Paris, Ed. de l'œuvre, 1992.
- IBN ARABI, *La Profession de foi (Tadhkirat al khawaṣṣ wa aqīdat ahl al ikhtiṣāṣ)*, introduction, traduction et commentaires par Roger Deladrière – Michel Allard, Paris, Ed. Orientales, 1993.
- IBN KHALDOUN, *Shifâ' al -sâ'il*, Tunis, 1991.
- RUMI (Djalâl ud Dîn), *Le Livre du dedans*, traduit du persan par Eva de Vitray Meyerovitch, Paris, Sindbad, 1982 (3^{ème} éd.).
- RUSSEL (Bertrand), *Science et Religion*, Paris, Gallimard, 1971.
- SIMON (Rachida), *Islâm, Imân, Ihsân, Idéologème du roman dibien*, Université de Mostaghanem, Annales du Patrimoine, n° 4, Sept. 2005.
- SUBLET (Jacqueline), *Le voile du nom. Essai sur le nom propre arabe*, Paris, PUF, 1991.
- ZOUGGARI (Leïla), *L'Amour, Dieu et le soufisme*, Paris, Ed. Lierre et Coudrier, 1996.

Adresses Internet

DUSSIDOR Dominique), Site Algeriades.com.

MAGNIER (Bernard), *Mohammed Dib* :

<http://www.initiales.org/chapodi/rubr001/doss10>.

www.soufisme.org/site/articlephp3.article29

www.budhaline.net/articleph3.art298.

www.hommes-et-faits.comm/islam/izamourislam.htm.

<http://www.sidihamza.ca/fr/sou/soular.htm>

RESUME

Ce mémoire porte sur l'un des derniers romans de Mohammed Dib, *Si Diable veut*, publié en 1998, texte particulièrement complexe et hermétique, dont l'accès direct au sens semble ardu, voire impossible, délivrant difficilement les clés pour sa compréhension.

Il est vrai que dans toute son œuvre, Dib puise de manière incessante dans les représentations religieuses ; mais dans *Si Diable veut*, le référent religieux occupe la place centrale. Les thèmes fondateurs du Coran constituent une véritable toile de fond : ils infiltrent tous les pores du récit, tantôt par une présence manifeste à travers le procédé de la citation, tantôt par une présence sibylline à travers l'allusion, jusqu'aux noms des personnages, porteurs de significations symboliques et possédant une connotation religieuse.

Le recours à une intertextualité avec le texte coranique et la mystique soufie, éléments clés pour l'interprétation de notre corpus, est incontournable.

Avec ce roman, Dib marque son retour au pays d'origine, celui des ancêtres, marquant par là son sens de la responsabilité vis-à-vis de la destinée de son pays plongé au même moment dans l'horreur.

Cette reterritorialisation se manifeste à travers les référents socio-culturels propres à la société algérienne. Dans ce roman, l'auteur réactive le patrimoine méconnu, voire même refoulé pour dénoncer les tentations régressives porteurs de totalitarisme. Une recherche de caractère intertextuel avec notre héritage culturel se présente comme l'unique voie pour la découverte du sens et sa relative compréhension.

Mots clés :

Dib – intertextualité – Coran – mystique – soufisme – littérature algérienne

ملخص

تتناول هذه المذكرة واحدة من كتب محمد ديب الأخيرة وهي " إن شاء الشيطان " الذي تم نشره عام 1998 ويعد هذا المؤلف، نصا يتسم بالتعقيد و يعد موضوعا مثيرا للجدل، و يصعب على القارئ أن يستجلي مضامينه ويفك ألغازه من أجل وجود أجوائه العبقية. يعرف عن محمد ديب تأثره في أعماله كلها تقريبا بالمضامين و الرموز الدينية لكن في عمله هذا " إن شاء الشيطان " فالهاجس الديني يحتل مكانا أساسيا ومركزيا حيث تشكل المواضيع الأساسية التي ورد ذكرها في القرآن الكريم المنظر الخلفي للكتاب، تارة عن طريق التناص وتارة عن طريق الإشارة غير المباشرة واستعارة أسماء الشخصيات القرآنية التي تحمل في طياتها أكثر من مغزى ومن إيحاء.

إن لجوء محمد ديب إلى التناص مع القرآن و نصوص المتصوفة كانت بمثابة مفاتيح لفك ألغاز هذا العمل ومنه اهتمامنا به في موضوع دراستنا.

ولقد جعل محمد ديب من عمله هذا تدشيناً لعودته إلى بلاده وبلاد الأباء و الأجداد وكأنه أراد أن يتحمل مسؤولية الرجوع إلى أحضان بلاده في أحلك سنينها، و يتجلى ذلك من خلال العناصر الثقافية و الاجتماعية الخاصة بالمجتمع الجزائري.

وفي هذا العمل أراد محمد ديب تنشيط التراث الذي أهمل طويلا بل تم تهميشه وكأنه أراد أن يطلق صرخة لإدانة محاولات المتشددين وقد بدى لنا أن البحث عن الطابع التناصي مع موروثنا الثقافي بعد الحل الأنجع لاكتشاف المعنى وفهمها النسبي.

الكلمات المفتاحية:

ديب- تناص- قرآن- تصوف - الأدب الجزائري

Abstract

This work concerns one of the latest Mohammed Dib's novels titled "If Evil Wants" published in 1998 a book particularly difficult and deep to be understood. In fact sprightly reaching its meaning seems to be arduous and even impossible since the ways of its comprehension and understanding are really hard to be kept easily.

It is obvious that in all his work his achievement the writer Dib increasingly draws up from the religious representation but in "If Evil Wants" the religious referent is to be upper it occupies the most important place. In addition the Coran founded themes constitute a true real background picture in his work. These themes are constantly found everywhere in the story, either explicitly through the origin words or under sibilant presence (used with allusions); up to the names of the characters; who are bringing symbolic meanings and at the same time owning a religious connotation.

The recourse to an intertextualization with the coranic text and with the mystical soufism, which are the main keys of the novel corpus for the interpretation, is undistorted.

When writing this novel Dib has not only shown his coming back to the origin the native land the one of his ancestors but his real sense of responsibility to his country sake too. This one was at this time drowned in horror.

This reterritorialization is shown through the sociocultural reference belonging to the Algerian society in this novel the writer tries to give the unknown patrimony its inner city regeneration; which was driving back to have denounced the regressing temptation of the totalitarianism holders.

An intertextual characters research with our cultural heritage is showed to be the only way to the discovering of the meaning and its relative comprehension.

Key words: Dib-intertextuality - coran- mystical- soufism- Algerien literature.