



La revue *Résolang* entend promouvoir, en littérature, linguistique et didactique françaises et francophones, une recherche fondée sur le dialogue entre les disciplines et le réseau des chercheurs et équipes de recherche qui s’y consacrent, au sein des universités algériennes et avec leurs partenaires internationaux.

Attachée à refléter une recherche vivante et actuelle, elle s’ouvre aussi bien aux études des jeunes chercheurs et doctorants qu’à des programmes thématiques sollicitant des spécialistes d’origine géographique et de champs disciplinaires les plus divers.

Résolang ne publie que des articles inédits. Les contributions présentées dans chaque numéro sont soumises à l’aval du conseil scientifique et d’un comité de lecture international anonyme.

### **Comité d’édition**

Présidente: Rahmouna Mehadji Zarior, *Université d’Oran*

Fewzia Sari Mostefa Kara, *Université d’Oran*

Anne-Marie Mortier, *Université Lyon 2*

### **Conseil scientifique**

Président: Bruno Gelas, *Université Lyon 2*

Boumediène Benmousset, *Université de Tlemcen*

Jacqueline Billiez, *Université Grenoble 3*

Hadj Miliani, *Université de Mostaganem*

Fewzia Sari Kara Mostefa, *Université d’Oran*

Djamel Zenati, *Université Montpellier 3*

### **Secrétariat de rédaction**

resolang@gmail.com

Université d’Oran – Faculté des lettres, des langues et des arts

B.P. 1524, El M’naouer, Oran 31000

### **Directeur de la publication**

Monsieur le Recteur de l’Université d’Oran

Les conditions de soumission des articles, les recommandations aux auteurs, la charte typographique *Résolang* et les mentions légales sont consultables sur les sites :

[www.univ-oran.dz](http://www.univ-oran.dz) – rubrique « revues »

[sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php](http://sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php)



## Le texte dibien et ses miroirs

### Avant-propos

Il y a déjà très longtemps, en 1976 (27 ans), quand j'ai osé parler d'ishrâq<sup>1</sup>, d'intertextualité coranique et d'écriture spirituelle, mystique dans l'œuvre de Dib, un tollé général s'était élevé : « interprétation » ; « elle force le texte » ; « elle projette sur le texte ses propres phantasmes »... Seul Mohammed Dib, à la lecture de l'article, m'avait envoyé une lettre m'encourageant à poursuivre dans cette voie. Bien sûr, à l'époque, on préférait parler de Dib dans son combat révolutionnaire plutôt que dans sa réflexion spirituelle, une réflexion dont le véritable objet était l'écriture, le mot, la création poétique.

Et puis depuis seulement quelques années, beaucoup de lecteurs de Dib se sont rangés à cette lecture. Certains dans des lectures sémiotiques extrêmement fines, d'autres confondant le sémiotique et le théologique, faisant même de Dib un « saint ».

Devant ce débordement que je qualifierai de mimétisme critique, j'ai tenu à présenter ma lecture du texte de Dib. Comment suis-je arrivée, méthodologiquement, à lire dans l'œuvre dibienne une inscription du texte soufi que j'ai appelé le Récit primordial ?

Comment suis-je arrivée à faire surgir ce Récit absent, à le sortir de l'absence, à le rendre présent et à le conduire vers le sens ?

Ma méthodologie s'appuie sur les spécificités de l'œuvre de Dib. Ce sont elles qui m'ont aidée à la construction de ma lecture. Tout au long de ma recherche, j'ai pris appui sur les mots du texte. Ce sont eux qui m'ont servie à construire ma scène où se déploie le sens mystique de l'aventure scripturale de Dib.



L'œuvre de Dib est indubitablement inachevée, parce qu'elle se nourrit indéfiniment de ses propres ratures. Dans sa voix, se font entendre d'autres voix convoquées simultanément par la lecture et repérées au titre de citations culturelles et de codes. La lire nous demande donc de reconsidérer toute la problématique de la « lettre » inséparable de la somme de ses traces. Cette lecture relève non seulement de ce que Mallarmé appelait une séance qui « implique la confrontation d'un fragment du livre avec lui-même »<sup>2</sup>, mais aussi de la projection du « livre » sur les autres livres qui le tissent et qu'il transforme. C'est une lecture de rets imageants et désirants, de disséminations actives et de mémoires. Dans un certain sens, lire Dib c'est se souvenir et relire ; lier plusieurs textes dont l'un a déjà été lu. Ainsi s'ouvre une perspective où chaque livre de Dib, loin de s'oublier, chercherait dans son développement même, à

---

1. Sari Mostefa Kara, 1976.

2. Cité par Sollers 1968, p. 321.

s'intégrer dans tous les autres livres de l'auteur et à s'y fondre. C'est l'émergence du texte dibien qui ne se constitue, en définitive, que sur une œuvre éclatée, des livres débrosés.

Au delà de tout compartimentage, il nous faut lire Dib et découvrir **le texte dibien**. Cette lecture est possible, car l'œuvre offre une forte unité malgré sa dispersion apparente, les multiples parcours qui se croisent, se recourent et se recouvrent et les innombrables réseaux qui se tissent.

Le texte dibien n'est pas linéaire. Il ne suit pas un « ordre de raison » stable. Il est fait plutôt de reprises, de réinscriptions continuelles, d'effacements et de réajustements avec un jeu complexe de miroirs, d'enroulements sur soi qui s'apparente à la thématique de l'écho et lui permet de se regarder lui-même, de prendre pour objet de recherche sa propre possibilité.

Textes à plusieurs dimensions et plusieurs entrées, il ne se donne pas à lire comme une thématique. Ce qui est écrit dans *Formulaires* est repris et réordonné dans *Les Terrasses d'Orsol*, réajusté dans *L'Arbre à dire*, se trouve sous un éclairage particulier dans *Le Désert sans détour* et son écho se manifeste dans *Comme un bruit d'abeilles*.

Par conséquent, c'est autour de points d'ancrage, inscrits dans les réajustements, que le texte dibien se déploie. Il se présente, en vérité, comme une scène où tout est à voir simultanément. C'est pourquoi il est fait de ruptures renouvelées. Le texte se présente comme « une structure ouverte » animée d'un mouvement incessant.

D'une certaine manière, on peut dire que le texte renvoie *d'abord* à lui-même. Dans des répétitions, des reprises, des reflets, des correspondances typographiques, *il se réfléchit, autrement dit, se dédouble, se cite lui-même, fait en quelque sorte retour sur lui-même comme pour dévoiler de l'intérieur, dans un acte d'auto-désignation, son propre montage*. L'écriture devient commentaire. Elle revient sur elle-même pour s'ajuster à sa propre fin, dans des foyers de condensation et de fragmentation. La condensation est une qualité propre à chaque mise en abyme ; et la fragmentation se développe dans le jeu complexe des rapports (guillemets, ponctuation, transformation de termes...)

À titre d'exemple, examinons l'exergue d'*Omneros* que nous transcrivons ainsi :

«Prends garde que le même qui lit,	
le même est le livre,	(lire)
le même est lu,	
le même parle et	
le même est parlé	(parler)
sans être la parole»	
	(Omneros, p.7)

Toutes les parties de l'exergue sont constituées d'un système de formation similaire. Dans la seconde, est repris un mot de la première (« même ») qui se retrouvera dans la troisième, la quatrième et la cinquième parties. À cette enluminure initiale (« même »), répond dans la sixième partie le mot « sans » qui, par sa négativité, produit la mise en espace. La syntaxe particulière, le vocabulaire travaillé par séries facilitent cet effet. Nous retrouvons cette situation dans tout le texte d'*Omneros*. Un texte qui renvoie à lui-même, un peu à la manière anagrammatique, un mot en appelant un autre (« eros crypte », « eros mer », « eros terre », « eros lude », « omneros », « thanateros », « plus noir eros »).

Ainsi, la première caractéristique du texte dibien est cet *effet de miroir* entre les mots et les suites de mots du texte. L'écriture produit des phantasmes récurrents qui instaurent une lecture à la fois cumulative et a-temporelle. S'il

semble discontinu, le texte dibien est, en fait, animé par une germination, un travail de condensation et de déplacement qui déploie toute la matière scripturale.

Le texte dibien est *aussi* une immense trace mnésique. Il ne se constitue jamais sans celui qui peut le reconnaître; parce que ce texte impose un *au-delà même qui est aussi un «avant»*. En fait, le lecteur apporte sa culture, c'est-à-dire l'instrument implicite de sa compréhension et l'horizon de la réalité qu'il comprend.

L'expérience du personnage de *La Dalle écrite* est à ce titre explicite. Sommé de lire un texte qui par l'usure du temps s'est effacé, le personnage fait appel à sa mémoire dans un processus d'imagination créatrice où s'accomplit la contamination du réel et du souvenir. Ce souvenir le conduit vers le monde coranique car le message qu'il a lu de mémoire est, dit le narrateur, un «verset». Le mot «verset» fonctionne alors comme un clin d'œil au lecteur pour lui indiquer qu'il est bien là où il doit être. Le souvenir renvoie donc le texte au monde du Coran qui joue de sa présence sur la scène visible pour conduire au-delà, vers une autre scène.

Le repérage des textes coraniques se manifeste en fait tout au long du texte dibien. Ces séquences sont des noms d'elles-mêmes, ou encore un nom propre, puisqu'elles désignent un Objet unique. Elles renvoient au *Coran* non pour s'y identifier mais pour l'indiquer. La page écrite s'élève donc au niveau de l'élément sémantique, car les séquences, en débordant leur propre champ d'expression, participent au processus d'engendrement du sens que le texte met en scène en faisant apparaître une «pré-écriture» dans l'écriture, une trace antérieure à la distinction signifiant-signifié, une inscription graphique de la parole coranique. Pensant à fois la marque et l'effacement de cette parole, l'écriture dibienne est riche d'arrière-plans et de résolutions silencieuses. De fait, ce qui est mis en perspective, c'est la dénomination du texte dibien et son authenticité, ou encore ce qu'on pourrait appeler son «naturel».

Dans l'expression «texte dibien», en toute rigueur, il faudrait écrire le mot «texte» entre guillemets, car il s'agit d'un texte jamais fini. Chacune de ses instances se fait par rapport à un autre provenant d'un corpus autre (coranique); de sorte que l'instance est doublement orientée vers l'acte de réminiscence qui arrache la figure (parole divine) à l'espace où elle est prisonnière (graphie latine) et vers l'acte de sommation qui élabore ainsi sa propre signification (remaniement de cette parole dans une graphie particulière). Il se crée, ainsi, un espace inter-textuel, un espace surdéterminé; la surdétermination étant provoquée par la parole coranique qui conduit désormais tout le texte. Par l'activation, dans son propre corps, de cette parole, le texte est conduit à s'inscrire au-delà de ses propres limites, dans un texte généralisé, un méta-texte, où il se dédouble en un objet regardant (le texte s'éclaire par la référence nommée) et un objet regardé (le texte projette une lumière sur lui-même). Ce jeu de miroirs produit «l'espace du dedans» accentué par la dimension scripturale. Les séquences coraniques sont, en effet, annoncées par le caractère italique. Cette marque typographique est une marque de séparation et d'unité, *du saut du texte au méta-texte*. Elle traduit la décision de l'écrivain qui veut signifier que l'expression doit être rapportée à un certain sous-code de la langue, à une certaine manière de dire. Comme nous l'avons déjà souligné, la séquence en caractères italiques n'est que son propre nom, du point de vue de l'information linguistique. Elle est son propre signe iconique. Par conséquent, comme

tout signe iconique, elle invite à une ré-interprétation, à une relecture des rapports existant au sein du phénomène sémiologique.

En réalité, ces séquences ne sont pas des prélèvements sur le *Coran*, mais une traduction, une opération effectuée entre le texte cité (graphie arabe) et la citation (graphie latine). Il s'agit, précisément, d'une transposition d'un système de signes en un autre. Nous appellerons transposition, la possibilité du procès signifiant de changer de groupe de signes. Cette possibilité est, en fait, le drame sémiotique de l'écrivain. C'est aussi celui de son lecteur, clivé dans sa relation au signifiant, puisqu'il doit lire des signifiants qui renvoient toujours à d'autres signifiants, dans un double mouvement de référence et de différence. Le système de signes renvoie donc toujours ailleurs. C'est pourquoi il ne saurait être question d'une présence donatrice, mais seulement d'une désignation d'absence : la graphie arabe est perdue. « Le représentant » renvoie à quelque chose qui n'est pas montré mais qui commande, cependant, à tout ce qui se montre. En rupture de la représentation, l'écriture se tente, donc, accueillant les éléments d'une langue (en fait, de la parole divine) dont le sens n'est plus dans le corps matérialisé. Elle s'accomplit dans une coupure, une verticalité, excédant du même coup le signe. Elle est inscription de ce qui n'est pas présent, ni même re-présenté. Elle est projet dans lequel le corps signifiant est mis en jeu, réinvesti. Le texte relit sa source, la réécrit, la redistribue dans son propre espace par un incessant remaniement de la matière du langage, ou la lecture du traducteur (auteur) participe à sa pratique scripturale.

Dans la traduction, le langage est incertain. Comme l'écrit Blanchot, dans un autre contexte : « Le langage est indécis entre l'être qu'il exprime en le faisant disparaître et l'apparence d'être qu'il rassemble en lui-même pour que l'invisibilité du sens y acquière figure et mobilité parlante » (Blanchot 1959, p. 293). Et il y a sens dans la mesure où les rapports du signifiant au signifiant procèdent, comme dans le travail de rêve, par effet de glissement et de substitution. Le texte généralisé, le méta-texte, est le lieu névralgique de toute cette production où se déploie le travail nécessaire pour simuler la présence d'une Référence indépassable (la parole divine) et la signaler. Le *Coran* s'intime donc comme matière que le texte assume et dont il ne peut se défaire sinon par artifice.

Par conséquent, le texte généralisé est soumis au jeu de la trace qui révoque toute présence signifiante qui ne renverrait qu'à elle-même et qui ouvre l'intervalle du suspens et du retardement. Il est soumis au jeu de la trace en ce que le signifiant produit (graphie latine) n'est pas simple porteur : il est protection contre l'exposition. Il est surtout l'absorbant de tout le travail des systèmes de renvois où « chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » (Derrida 1968, p. 51).

Le monde coranique n'apparaît donc jamais à l'état pur dans le texte, mais toujours au sein d'un système sémiotique complexe qui autorise les anticipations à plus ou moins longue portée ; puisque, avec l'émiettement du signifiant, ce système remet en jeu le rapport entre le dit et le non-dit, le dedans et le dehors, l'ici et l'ailleurs. Dans une lecture qui touche aux bords de l'univers du sens produit, les éléments s'impliquent et se prolongent les uns les autres. Le signifiant est à lire sous forme d'une certaine « plus-value » de la signification qui constitue, pour ainsi dire, l'impensé du texte écrit.

Ce système sémiotique ne peut être décrit que comme *idéologème*, au sens où l'entend Kristeva : « foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés » (Kristeva 1968, p. 314.). Cette opération suppose que le lecteur est culturellement à même de transformer de la sorte le texte qui lui est proposé sous cette forme. Car, le texte restera dessin, hiéroglyphe, aussi longtemps que le lecteur ne viendra pas le faire entendre. Le lecteur est donc appelé à collaborer avec Dib, à l'édification de l'œuvre de l'intérieur.

Notre lecture, en fait, loin d'être une lecture parmi d'autres, comme les autres, constitue la lecture des lectures dont l'objet était le texte présent de Dib, leur articulation. Et le texte, qui précède cette lecture qui l'institue comme *méta-texte*, doit être compris comme un lieu d'apprentissage, de mémorisation et d'expérience. Il s'agit, par conséquent, de prendre ce texte à rebours, le traverser dans un geste qui se veut « méta-phora », transport érigeant la visibilité en lisibilité et creusant la matrice où le sens revient indéfiniment sur une figure d'échange et de désir. Ce geste, l'anaphore, nous le rencontrons chez le supplicé du *Talisman*.

L'anaphore est une caractéristique importante de Dib : est soumis à l'anaphore tout signifiant qui est texte à lire. Et, si l'on convient que tout signifiant est un *déjà-texte* (un exemple est donné par les prélèvements sur le texte coranique), on éclaircit le processus d'engendrement de l'espace textuel. Le travail mettant en jeu le déjà-texte – qui parle dans le premier texte avec l'intrusion du séminal (le monde coranique) qui « se dissémine sans jamais avoir été lui-même »<sup>1</sup> – le rend signifiant et produit, par là-même, le code qui donne à lire un nouveau texte, de nouvelles figures qu'il fait surgir par devant lui, sur un fond d'absence. Grâce à cette insertion essentielle, cet autre texte, le méta-texte, se met à exister en se déployant en profondeur.

Cependant, l'expression du méta-texte n'a pas la matérialité du premier texte. *Il est construit dans la mémoire qui rend possible sa lecture*. Il est aussi le terme du mouvement visant à surmonter l'opposition entre l'absence et la présence. Ce mouvement est mis en branle par une rupture : le méta-texte existe, à travers l'absence, comme un être différent du texte. Le lecteur, dès qu'il mime l'absence et la présence, le fait vivre ici et maintenant. Le méta-texte reçoit alors une forme d'autonomie qui l'éloigne de la situation où il s'est énoncé comme un être manquant. *C'est donc par le jeu du déjà-texte que le méta-texte émerge et continue à s'imposer en tant que présence réelle et imaginaire tout à la fois*. Le déjà-texte finit, en fait, par envahir le tout. Si l'insertion projective est à l'œuvre, le rôle dévolu au déjà-texte devient du même coup éclairant : il introduit la cohérence au sein d'une réalité qui se découvre et se dérobe à la fois. Il est cet objet pourvu d'un envers et d'un endroit, cachant cet autre (le monde coranique) qui se situe ailleurs et que l'on ne peut atteindre que par une série de déplacements.

En définitive, le texte est maîtrisé par sa projection sur l'imaginaire<sup>2</sup>. Cette projection se fait évidemment par le biais du texte « visible ». Elle prend appui sur lui. Le passage par le texte « visible », une des étapes les plus cruciales, allant de la perte de l'objet à sa récupération dans l'espace de l'imaginaire, indique le trajet suspendu et toujours recommencé du déploiement de l'image du sens. C'est donc le texte « visible » en tant que pouvoir originel de la projection

1. Derrida 1969, p. 234.

2. L'imaginaire est une possession de tout le réel *avec le désir de transformer son image*.

impliquant une organisation symétrique de l'espace qui crée le miroir. Au moyen de l'image spéculaire qui le situe à la fois «ici» et «là-bas», le texte se dédouble comme un objet virtuellement présent et absent. À son origine, à l'abri des servitudes du monde, le texte étant prédestiné à être l'image d'une plénitude dont la quête répond inmanquablement à une absence essentielle, *l'émergence du thème du miroir doit être pensée comme le mouvement où l'objet perdu est retrouvé par le biais du texte réfléchi*. En cette image, se croisent tant les relations du texte avec le *déjà-texte* que les rapports narcissiques qu'il noue avec lui-même. Que la page écrite paraisse fonctionner comme un miroir, cela ne saurait s'expliquer autrement. L'objet absent (le méta-texte) dont l'existence est restituée à travers l'image du miroir prend le relais du texte.

Cependant, le champ propre du texte et celui du méta-texte coïncident à :

«...l'origine, [le] point infiniment différé où se croisent tous les chemins, toutes les nostalgies, toutes les promesses» (*Le Talisman*, p. 138)».

Cette origine est le centre qui organise le système et assure le jeu intérieur. Les antinomies (contenu-contenant, dedans-dehors) s'y résolvent. Le vu et le lu s'entremêlent sans fin. Le visible et l'énonçable se possèdent l'un l'autre et se comblent. Ce centre est un point aveugle, un point de présence dont la valeur est investie dans le texte qui se donne le méta-texte. S'il est le point où la substitution est interdite, il permet toutefois à l'œuvre de revenir sur elle-même et de se mirer dans le miroir de son propre spectacle, ramenant indéfiniment en elle, dans une sorte de vertige, ce qui précisément lui manque, ce que le texte cache ou se cache. Il n'est alors plus possible de dire qu'un texte fonde l'autre. En fait, ils se fondent dans la réciprocité, là où le sens en tant qu'image du sens s'installe, après avoir été refusé, renié, évincé. Cela suppose que la forme textuelle renvoie nécessairement à la série de ses formes possibles; et que ces renvois engendrés dans l'opération de lecture constituent précisément les effets pertinents du processus de production du sens. Lire revient donc à réaliser le préalable d'une pratique anaphorique (en détectant les symptômes représentatifs des effets de sens à l'intérieur de la matérialité textuelle) et à réveiller les puissances secrètes dont le texte est le lieu privilégié.

Dans cette approche qui éclaire la problématique de «l'implicite culturel» de l'œuvre, se dégage le schème autour duquel le texte dibien s'organise: la vision musulmane du monde qui est rendue présente, *visible au regard de notre mémoire*. Dans cette vision nouvelle de l'œuvre s'explique la symbolique homme-cosmos qui structure l'imaginaire dibien. Les penseurs musulmans ont, en effet, fondé une philosophie sur la correspondance entre le micrososome et le macrocosme: l'homme, miroir du Divin, est un miroir du monde et tout se répond dans la nature, puisque c'est un même Absolu qui les fonde.

D'autre part, le mot initialement inerte («galet...»), dépourvu de toute vocation, devient désormais un mot vivant. Il a une vie souterraine. Chaque fois qu'on le rencontre, il replace, dans un équilibre supérieur, par une sorte de contamination ou d'adhésion au destin de l'œuvre, le texte dans la perspective nouvelle, en lui conférant son juste poids d'espoir. Le texte charrie la charge religieuse que portent, à présent, les mots qui l'assemblent. Parmi ces mots, certains sont mis en valeur, distingués en quelque sorte. Les exemples sont nombreux. Nous en donnons quelque-uns, sans prétendre tous les épuiser :

*Omneros* : s'immoler (11) – enfer (12) – assomption (14) – oraison – vierge (17) – Augures (21) – prodiges au ciel (49) – prophéties (52) – tocsin (57) – fériale (66)...

*Habel*: psalme (61-64) – crucifié – chapelet – damné – tablettes sacrées – temple – foi (62) – tabernacle – damnation (65) – Jésus-pénitent (66) – interdit (110) – état de grâce – miracle – ange-obole (116) – prophète – mal (118) – ressuscitée – déesse – diable (119) – malédiction (122) – forces maudites (125)...

Il y a aussi des noms propres, des mots puissants qui étaient déjà, par une sorte de violence, sources d'évocation<sup>1</sup>. À présent, ils nomment. C'est le cas de « Dieu », « Seigneur », « Allah », « le très haut », « Divinité ». Tout en étant fort communs, ces mots sont des noms propres parce que la mémoire les associe électivement à une situation particulière : « l'Islam » (*Dieu en Barbarie*, p. 194). Le lecteur musulman qui les lit atteste par là son privilège :

« Notre Dieu est un dieu de silence » (*Dieu en Barbarie*, p. 201).

« Au nom du Clément, du Miséricordieux... » (*La Danse du roi*)

« Le refuge et le salut sont dans le très-Haut, non dans les biens de ce monde » (*Le Maître de chasse*, p. 131).

« Il est ce mal créé par Dieu dont il est parlé dans le Livre » (*Habel*, p. 130).

Ces énoncés constituent ce que l'on pourrait appeler des « énoncés performatifs », au sens de Austin : leur fonction n'est pas de signifier simplement, ni de représenter, mais de présenter, de faire exister.

Enfin, certains noms propres sont forgés à partir du matériau phonique arabe : Nafissa (*Nafs*: âme); Slim (*Salim*: sauvé); Hakim (*Hakim*: sage); Iven Zohar (*Ibn Zouhauran*: le fils de la lumière)... L'œuvre se constitue par les contaminations de plus en plus profondes et confusément efficaces de tous ses éléments, les uns par les autres : ses mots, ses phrases entières, ses tournures :

« La paix soit avec toi » (*Le Maître de chasse*, p. 73).

« Les hôtes de Dieu » (*Le Maître de chasse*, p. 66).

« Qu'Allah y pourvoie ! C'est notre devise » (*Dieu en Barbarie*, p. 23).

« Je priai pour l'aider à rendre son âme pitoyable à Celui qui la lui avait prêtée » (*L'Incendie*, p. 131).

Tous les mots exigent d'être saisis à la fois dans leur discontinuité et dans leur espace typographique « visible » et dans l'espace intérieur qu'ils suscitent. Il va falloir donc les lire plusieurs fois, les reconstruire à partir de leurs différentes métamorphoses. Dans cette aventure, les échos se multiplient au profit d'une clarté qui ne conduit jamais à une réduction, ni à une simplification, mais toujours à une passion.

Dés lors, l'œuvre de Mohammed Dib doit être comprise comme un effort pour s'arracher à l'usure et retrouver à chaque pas un « schéma intérieur » toujours conforme au point aveugle. Aussi est-il nécessaire qu'elle se présente sous forme d'un récit ; le récit comme manifestation progressive d'un sens en incubation<sup>2</sup>.

Le texte ne retire donc son sens, il ne trouve son ordre que d'un monde dont il n'est que traces :

« La voilà, (s'exclame Marthe), la terre inconnue dont j'attendais une parole depuis longtemps, la première parole. J'y suis entrée, je m'y avance » (*Le Maître de chasse*, p. 193).

1. Les titres *Dieu en Barbarie*, *L'Aube Ismaël*, sont déjà des éléments d'attente et d'anticipation. Ils sont déjà lus avant qu'ils ne traversent la matière du texte.

2. L'idée de manifestation du sens dans le récit est précisément celle de la mise à jour de quelque chose qui existe déjà mais qui est dans l'ombre.

Définir « la première parole », c'est résoudre, pour le lecteur, tout le problème de la lecture mystique de l'œuvre de Dib. Il s'agit d'une parole intérieure, une forme de parole autre que la forme grossière du son perçu par l'oreille :

« On voudrait que la parole se parle elle-même, libérée de toutes ses chaînes et même du nom qu'elle porte, même du corps, même de la voix » (*Habel*, p. 31).

Cette parole émane du monde coranique ; et il faut la penser avec nostalgie. Elle recueille le communicable, et engendre des formes et des images qui constituent le langage du sacré. C'est de ces formes et images que l'œuvre se met à parler. Or, parler, c'est appeler et rappeler. Cette parole est donc invocatoire dans la mesure où elle appelle à soi l'intervention d'une présence enfouie. Et elle est évocatoire dans la mesure où elle rappelle la hantise d'une présence disparue. On peut la nommer mystique. Le mot « mystique » nous conduit au contact direct de la sensibilité et de l'intelligence unies dans l'acte de la compréhension d'une réalité qui échappe à nos démarches habituelles ; d'une réalité qui, avec la fonction de silence, la jointure et le développement, s'efface devant le sacré qu'elle nomme.

Cette parole est une parole oraculaire. Elle nomme un sacré, en « racontant son histoire » :

« ... voix tâtonnante, circonspecte, voix résolue aussi, têtue, voix qui ne s'arrêterait pas, refuserait de s'arrêter même, et surtout sous le fallacieux prétexte qu'elle vient de prononcer le mot définitif, parle. Une voix qui semble avoir inventé l'éternité, et vouloir prendre l'éternité seulement pour raconter son histoire. Jalonnée d'arrêts, de pauses, parce qu'habituee à son esseulement, elle n'a pas à se précipiter ayant tant attendu ; et puisque parler ou ne pas parler, c'est aussi la même chose à la fin, la chose rien moins que nécessaire quand on le sait » (*Le Maître de chasse*, p. 206).

Elle raconte son histoire, un peu à la manière de ce que Sophocle appelle « la voix de la navette ». Et, il s'agit bien de ce que l'on pourrait appeler un récit primordial, le récit de l'écriture.

Le récit régit l'univers raconté et se rapporte à des événements. Pour lire ce récit, il faudra évidemment débrouiller les livres, lire les ratures, écouter les bredouillements. Notre lecture procèdera par choix et déplacement, intrications et mises en résonance : autant d'opérations qui bouleversent l'ordre apparent du texte, désintègrent l'œuvre qui n'existe que par distribution ; c'est à dire, par rapport à d'autres états d'elle-même. On aurait tort de réduire cette lecture à un jeu d'esthète, car ce travail conduit, avec le cheminement du sens, à l'irruption d'un monde merveilleux, éparpillé dans le texte. Ses fragments peuvent être compris comme des foyers d'irradiation, des générateurs qui ne cessent de proliférer dans l'espace de l'œuvre. Et, dans leur mise en communication, ils se fécondent mutuellement dans l'ordre à conquérir.

Le récit se présente sous l'aspect d'une quête conduite par un *héros imaginaire*. Les différents états possibles du héros, ou prédicats, sont donnés, en particulier, par les différents personnages du texte<sup>1</sup>. Si l'on admet que le nombre des prédicats est pratiquement illimité, on peut en analyser une série en convenant qu'elle est au mois une série compacte (c'est-à-dire qu'entre n'importe quels deux termes de la série, il existe encore deux termes). Attribuer des prédicats au héros imaginaire revient, évidemment, à identifier, nommer les articulations du code de ses actions. Ce code est, dans la terminologie barthésienne, un code proairétique, la proairésis étant la faculté de délibérer

1. Nous avons, ainsi, un procédé nouveau de construction du sujet.

de l'issue d'une conduite. En fait, ce code n'est pas constitué de déterminations objectives, mais de jugements fondés sur des réminiscences culturelles et portés par le lecteur sur les événements qu'il voit se dérouler dans l'ordre récit-é, c'est-à-dire dans l'ordre devenu récit. Le secret de cet ordre, sa raison d'être, est une absence, un innommé qui déclenche la machine de la narration. La quête sera la seule présence possible : une présence qui n'est que la recherche de l'absence, du mystère de l'être et du monde. La quête sera, pour le héros imaginaire, le moyen de regarder l'ordre, mais aussi d'en vivre. Il s'agit d'une quête spirituelle qui replace le sens sur l'échiquier de l'Ischrâq.

## BIBLIOGRAPHIE

BLANCHOT, Maurice. 1959. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard. (Coll. blanche). 312 p.

DERRIDA, Jacques. 1968. «La différance». Dans *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil. (Coll. Tel quel). Pages 41-66.

DERRIDA, Jacques. 1969. «La dissémination». Dans *Critique*. 1969, n° 261-262. Éditions de Minuit.

KRISTEVA, Julia. 1968. «Problèmes de la structuration d'un texte». Dans *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil. (Coll. Tel quel). Pages 297-316.

SARI MOSTEFA KARA, Fewzia. 1976. «L'Ischrâq dans l'œuvre de Dib». Dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*. 2<sup>e</sup> semestre 1976, n° 22. Aix en Provence. (Également disponible sur le portail Persée, URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/remmm\\_0035-1474\\_1976\\_num\\_22\\_1](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/remmm_0035-1474_1976_num_22_1)>). Pages 109-117.

SOLLERS, Philippe. 1968. «Niveaux sémantiques d'un texte moderne». Dans *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil. (Coll. Tel quel). Pages 317-325.

### Œuvres de Dib citées

*L'Incendie*. 1954. Paris : Seuil. 220 p.

*Le Talisman*. 1966. Paris : Seuil. 141 p.

*La Danse du roi*. 1968. Paris : Seuil. 204 p.

*Dieu en Barbarie*. 1970. Paris : Seuil. 218 p.

*Formulaires*. 1970. Paris : Seuil. 112 p.

*Le Maître de chasse*. 1973. Paris : Seuil. 207 p.

*Omneros*. 1975. Paris : Seuil. 158 p.

*Habel*. 1977. Paris : Seuil. 188 p.

*Les Terrasses d'Orsol*. 1985. Paris : Sindbad. (Coll. La Bibliothèque arabe). 214 p.

*Le Désert sans détour*. 1992. Paris : Sindbad. (Coll. La Bibliothèque arabe). 136 p.

*L'Aube Ismaël*. 1996. Paris : Éditions Tassili. 72 p.

*L'Arbre à dire*. 1998. Paris : Albin Michel. 209 p.

*Comme un bruit d'abeilles*. 2001. Paris : Albin Michel. 209 p.



## **Résolang**

Revue publiée par les Revues de l'Université d'Oran

### **Numéros parus**

N° 1 - 1er semestre 2008

N° 2 - 2e semestre 2008

N° 3 - 1er semestre 2009

### **À paraître**

N° 4 - 2e semestre 2009

N° 5 - 1er semestre 2010

Sommaires et appels à contributions disponibles sur :  
[sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php](http://sites.univ-lyon2.fr/resolang/index.php)

Imprimé sur les Presses AGP  
315, coopérative Nor, Bir el Djir. Oran, Algérie

Octobre 2009

IMPRIMÉ EN ALGÉRIE (*printed in Algeria*)

ISSN 1112-8550

## VARIA

### Nassima ABADLIA

Horizons d'attente du lecteur dans l'œuvre :  
lecture du *Serment des barbares* de Boualem Sansal

### Fattah ADRAR

L'autobiographie dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebbar :  
Fragments de "striptease" intellectuel insérés dans un non-roman

### Mohammed Zakaria ALI-BENCHERIF

La communication télégraphique entre les jeunes algériens bilingues :  
Métissage, cryptage et créativité

### Farida BOUALIT

Sens et non-sens de « l'être maghrébin » :  
positions anthropologiques du discours littéraire maghrébin

### Bruno GELAS

Là où la fiction défaille...

### Fatima GRINE MEDJAD

Manifestations de la violence dans *Le Ravisseur* de Leila Marouane

### Nabila HAMIDOU

L'altérité comme valeur sûre de l'enrichissement individuel

### Saliha IGGUI

Contribution à l'étude du lexique kabyle des plantes

### Fatima Zohra LALAOUI-CHIALI

La mise en abyme comme technique et figure de la narration à travers  
l'analyse du discours relaté dans *Nedjma* de Kateb Yacine

### Belkacem MEBARKI

Le texte algérien : permanences et mutations d'une écriture

### Rahmouna MEHADJI

Dialectique de la ruse féminine à travers les contes populaires  
algériens

### Khédidja MOKADDEM

À propos du "chantier" de la réforme du système éducatif algérien

### Fewzia SARI MOSTEFA KARA

Le texte dibien et ses miroirs

### Nadia SOULIMANE

Malika Mokeddem : une écriture en quête de l'ailleurs absolu

ISSN 1112-8550