

André Gide et Mohammed Dib : un texte et son double

par

NAGET KHADDA

La littérature algérienne de langue française s'est écrite, dès ses débuts, on le sait, dans le sillage d'une double généalogie : celle du terroir — plus ou moins ensevelie sous l'écorce de la langue étrangère — et celle de l'histoire littéraire et civilisationnelle occidentale, via l'héritage français.

Cette deuxième veine donne lieu, dans l'œuvre dibienne, à des échos pluriels renvoyant, entre autres, aux textes de Camus, Aragon, Dos Passos, Virginia Woolf ou Julien Gracq. « Rencontres » plus ou moins furtives ou insistantes qui font la profondeur et le miroitement de cet univers exceptionnellement riche.

Il est pourtant un texte avec lequel le travail de Dib nous semble être, non pas en intertextualité « banale », c'est-à-dire dans un dialogisme fait d'adhésion et de conflit ; mais dans un rapport de ressemblance secrète, un peu à la façon dont une démarche ou un certain port de tête, une intonation ou un éclat de voix peuvent trahir un air de famille. C'est le texte gidien.

I. ITINÉRAIRES

Déjà les itinéraires existentiels et poétiques des deux hommes présentent de frappantes analogies.

Dib, comme Gide, a déclaré, à maintes reprises, que c'était du point de vue esthétique qu'il convenait de se placer pour juger pertinemment de son œuvre. Cependant dans un cas comme dans l'autre, la pleine percep-

tion de ces œuvres n'est possible que si — évitant de s'enfermer dans l'univers que l'écriture intrinsèquement élabore — on les considère dans leurs rapports avec des périodes historiques qui les ont vu naître et qui les imprègnent profondément. Plus précisément avec un demi-siècle d'histoire littéraire et, plus largement, civilisationnelle pour chacun d'entre eux. Car, résonnant au souffle de leur actualité historique et littéraire, ces textes excellent l'un et l'autre à renouveler sans cesse leur quête d'une écriture congruente au monde qui la porte, selon une ligne sans cesse inquisitrice, parfois jusqu'à l'infidélité, selon une attention d'une extrême sensibilité aux multiples virtualités de l'époque.

Faites de lucidité et de sobriété, les œuvres de ces deux auteurs contrastent avec celles, d'une plus grande vitalité, de leurs illustres contemporains, Proust ou Claudel pour l'un, Kateb pour l'autre. Mais leur registre à tous deux est plus étendu et plus varié.

Ils font l'un et l'autre une remarquable intrusion dans l'idéologie de la littérature engagée : Gide avec son *Voyage au Congo* (1927) ou ses *Nouvelles Nourritures* (1936), et Dib, dès ses débuts littéraires, avec *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954) et *Le Métier à tisser* (1957) ; trilogie donnée d'entrée de jeu comme témoignage et plaidoyer de l'intellectuel colonisé en faveur des siens. Mais tous deux évaluent vite les limites du texte d'agitation circonstanciée et reprennent, selon l'expression même de M. Dib, « [leur] liberté ».

Notons au passage que cet épisode d'écriture « politique » correspond pour l'un et l'autre écrivain à une brève adhésion au Parti Communiste de son pays, dont ils partagèrent les aspirations généreuses tout en récusant leur dogmatisme structurel et en prenant la mesure des dérives possibles qui les guettaient.

L'aptitude à percevoir les possibilités et les exigences du moment, à les pressentir même, a fait de Dib, comme de Gide en son temps, un maître pour les jeunes générations, et il est remarquable, à cet égard, que les écrivains algériens de langue arabe, aujourd'hui, se proclament volontiers héritiers de Dib, rarement, sinon jamais de Kateb quelle que soit, par ailleurs, l'admiration qu'ils peuvent avoir pour ce dernier. Cependant tous deux (Gide et Dib) se sont toujours appliqués à écarter et à décourager les mimétismes des disciples, briguant plutôt d'exercer une influence émancipatrice.

Attitude critique qui investit l'ensemble de leur production établissant un obscur rapport entre ferveur et ironie, dans une indéniante et constante recherche morale. Et le mouvement par lequel les deux se dégagent des poncifs établis consiste moins à détruire ces poncifs qu'à les dépasser, à passer outre, allant toujours plus loin. C'est ainsi, par exemple, que le

don de soi dans le cycle de l'exil de Dib ¹ n'est pas donné comme alternative à l'individualisme, mais plutôt comme accomplissement et dépassement de l'individualisme. De même, le dénuement dans *Les Nourritures terrestres* accomplit la sensualité et la dépasse. Mouvement d'ouverture donc, qui s'attache non à détruire ou à contredire mais, sans cesse, à poursuivre un effort fondamental d'approfondissement et d'accomplissement de l'être.

Dès lors, c'est la disponibilité qui, pour sa vertu d'ouverture, semble sans cesse requise contre les choix définitifs. Ceci exclut l'irréversible et l'absolu, et explique sans doute que les deux hommes aient vite renoncé à un engagement politique et littéraire trop « cadré » pour une déambulation perpétuelle entre les valeurs qu'ils pourchassent. D'où cet esprit nomade qu'ils ont en commun ; tous deux se déplaçant à l'intérieur d'un univers dont la caractéristique essentielle se veut d'être à la (dé)mesure de l'homme. La tentation de marcher vers un terme se trouve, de ce fait, exclue, et peut-être est-ce de ce côté qu'il faudrait chercher pour comprendre leur commune fermeture au dogme religieux.

Éminemment sensibles, l'un à l'esprit et à la morale de l'Évangile, l'autre à ceux du Coran, ils refusent les dogmes et proclament la part active de l'esprit comme seule transcendance. C'est, sans doute, pourquoi la métaphore mystique se développe, dans les derniers livres de Dib, aussi bien sur une mythologie chrétienne de la Passion que dans des schèmes de la pensée soufie comme celui du sens ésotérique ou celui de l'amour-fou, par exemple. Syncrétisme actif qui manifeste aussi bien une sensibilité au sacré, voire au mysticisme, qu'un refus du sens littéral.

Ainsi, à un demi-siècle d'intervalle ² et en des lieux différents, ces dispositions d'esprit semblables, postent chacun de ces deux écrivains en vigie annonciatrice/dénonciatrice de temps nouveaux, chacun pour sa pro-

1. Constitué essentiellement de *Habel* (dont l'action relate les pérégrinations d'un émigré d'une nouvelle nature : non plus travailleur manuel en quête de pitance, mais exilé intellectuel en rupture de ban avec les siens et en quête d'amour et de communion avec les êtres dans un Paris qui retrouve, sur un autre mode et dans des circonstances différentes, les charmes et les cruautés de la capitale du *Paysan de Paris*) et des *Terrasses d'Orsol* (dont le narrateur explore émerveillé une ville nordique qui livre un visage d'harmonie et d'opulence comme pour mieux cacher le mal dont elle est rongée : l'absence de charité qui se manifeste par la présence d'une mystérieuse et sordide excavation où végète une sous-humanité ignorée de tous et dont la découverte conduit le héros, de façon inexorable, à la folie). Nous aurons à revenir, plus loin, sur ces deux romans.

2. Dib est né en 1921. Il continue à écrire avec une régularité exemplaire, se renouvelant sans cesse.

pre société avec son histoire propre : histoire de la pensée autant qu'histoire littéraire.

Cependant cette analogie frappante entre les deux itinéraires n'oriente pas leurs trajectoires vers la même destination finale. En effet, si Gide profère dans sa dernière œuvre, par la voix de Thésée, une parole moins inquiète qu'exigeante et, somme toute, assez fière et rassérénée, le dernier roman en date de Dib, *Le Désert sans détour*³ paraît plus désespéré que jamais, habité par une anxiété tragique qui transparait dès l'énoncé titulaire. Peut-être parce que la confiance en l'humanisme qui avait impulsé la pensée et l'existence gidiennes semble s'être éloignée de nous. Et si Gide, héritier triomphant de cet humanisme occidental dont il s'est attaché à tirer le meilleur parti, a pu léguer, en fin de parcours, une sorte de leçon de sagesse et de bonheur, offrant un idéal séduisant et agréable, la coloration douloureuse et la radicale solitude qui caractérisent l'univers dibien depuis *Les Terrasses d'Orsol* (1985) nous renvoient l'écho d'un pessimisme fondamental, rançon d'un horizon obstrué. En particulier, la fin du *Désert sans détour* laisse sans merci devant le vide : ni projet historique, ni utopie salvatrice, ni consensus humaniste ; seulement leur envers tragique.

Toutefois, et en dépit de cette divergence terminale de taille, l'un et l'autre auteurs se confirment comme maîtres de sincérité, maintenant le socle commun de leurs respectifs envols. Et ces cheminements parallèles et décalés de deux écrivains, l'un prenant la plume au moment même où l'autre la déposait, comme en une secrète filiation, en une mystérieuse délégation de pouvoirs, ces cheminements, donc, se trouvent encore rapprochés et comme entrelacés par une troublante intertextualité, qui instaure dans le texte de l'écrivain algérien un champ de résonance et de modulation pour un certain nombre de thèmes et de procédés mis en œuvre par son prédécesseur français.

II. INTERTEXTUALITÉ

Dib, comme ses contemporains Feraoun et Mammeri, commence à écrire, on le sait, dans la mouvance et sous le patronnage de l'École d'Alger. Et le dialogue que tous trois instaurent dans leur correspondance, sinon dans leurs œuvres, avec Emmanuel Roblès ou Albert Camus n'est plus à démontrer. Mais ils appartiennent aussi à une génération de lycéens que domina, par delà la Méditerranée, le prestige d'André Gide.

Cependant, si la gratuité et la disponibilité, l'hédonisme élégant,

3. Roman sorti en 1992 aux éditions Sindbad.

l'amoralisme des héros de *L'Immoraliste*, des *Caves du Vatican*, ou des *Faux-Monnayeurs* offraient un idéal séduisant aux adolescents français de l'époque, ils ne pouvaient avoir aux yeux de jeunes Algériens, après la deuxième guerre mondiale et les massacres de 1945, d'attrait réel, en tous cas avouable, impliqués qu'ils étaient dans une revendication identitaire et politique qui leur était propre. Celle-ci leur imposait plutôt d'accommoder leur vue en regardant du côté des grands ténors de l'engagement tels que Sartre, Malraux, Aragon... ou de ceux de la contestation insurrectionnelle comme les surréalistes.

Par ailleurs, il paraît tout à fait plausible que l'aura d'homosexualité qui accompagnait l'homme de lettres français et qui était susceptible, à cette époque, de constituer, pour l'avant-garde juvénile de Londres ou de Paris, un sujet de militantisme libéral sinon libertaire, ne pouvait que susciter, dans un tout autre environnement intellectuel et moral, pour le moins de la méfiance et une réticence, peut-être une secrète désapprobation, éventuellement une réaction ambiguë faite de fascination et de rejet ; en tous cas un malaise.

Car la société algérienne de l'époque (dans sa double composante : autochtone et coloniale), puritaine et machiste à souhait, ne pouvait tolérer de la part de sa jeunesse un engouement pour un artiste marqué du sceau d'une telle « infamie ». Dès lors, quels que soient le talent et la sympathie affichée du grand amoureux des oasis maghrébines pour le pays et ses habitants originaires, quelles que soient sa capacité d'écoute et son absence de préjugés qui, normalement, auraient dû éveiller l'intérêt de jeunes algériens, leur admiration ne pouvait se manifester ouvertement à son égard.

Ainsi, tout interdisait à M. Dib, alors candidat à l'écriture, de reconnaître en Gide un possible maître. Toutefois, ni l'injonction politique forte de l'époque, ni la censure morale intransigeante, ne pouvaient empêcher sa sensibilité de résonner à la ressemblance. Et il est tout à fait vraisemblable que Dib ait adhéré (à son insu ?) à l'univers gidien, en tous cas ait vibré aux interrogations éthiques et esthétiques de son œuvre, ait enregistré ses accents contestataires et ses recherches novatrices, préparant ainsi, en lui, le terrain propice à une levée des interdits, confortant sa propre propension à toujours pousser, avec une tranquillité hautaine, les limites du pensable et du dicible.

Mais peu importe. Communion, influence ou concordance par-delà l'espace et le temps, les deux œuvres émettent des timbres qui comportent incontestablement des harmoniques de l'ordre de l'appel et de l'écho.

Aussi bien, sachant combien l'auteur de *La Grande Maison* est secret sur la genèse de ses œuvres et discret sur ses lectures, notre propos ne

saurait être d'aller en chasse d'éventuelles et toujours problématiques influences, mais de mieux comprendre comment il réagit aux divers courants qui ont pu l'atteindre et, dans le cas qui nous occupe, à la pensée et à l'écriture gidiennes.

C'est donc à l'intertextualité en tant que travail d'absorption et de transformation d'autres textes et dont nous savons qu'elle est toujours à l'œuvre dans tout texte — explicitement ou non, consciemment ou non — que nous nous intéresserons ici. Certes, l'intertextualité pose toujours un délicat problème d'identification, surtout lorsque la citation n'est pas littérale. Or, l'écriture dibienne n'exhibe ses citations que lorsqu'elles sont prélevées dans les textes exogènes à la langue d'écriture : syntagmes figés du discours social traduits de l'arabe (formules de politesse, sentences morales...), fragments de littérature orale du terroir (proverbes, devinettes, chants...) ou bribes de versets coraniques. Autrement les autres références qui sont incontestablement à l'œuvre dans ce texte, notamment celles de la grande bibliothèque occidentale, apparaissent rarement, sinon jamais, dans leur littéralité. Aussi est-ce essentiellement comme empreinte d'un style et de thèmes que se manifeste l'intertextualité avec le texte gidien, offrant son appui au travail dibien, permettant l'épanouissement de la pluralité des sens que la modernité textuelle — notamment grâce à Gide — postule.

II.1. *Transparence et inter-dit*

L'esprit même de l'écriture gidienne se manifeste, semble-t-il, à travers cette grande simplicité d'apparence et cette élégance toute classique qui, de la trilogie *Algérie* des années cinquante à la trilogie nordique des années quatre-vingts, estampille les romans de Dib.

À propos de la clarté du classicisme, Gide écrivait dans son *Journal* : « Il semble qu'on touche le fond d'abord. Mais on revient dix ans après et l'on entre plus avant encore. » Remarque qui sied à merveille à sa propre écriture et qui convient parfaitement aussi à celle de Dib. Car leur transparence apparente masque une opacité profonde qui invite le lecteur à une subtile collaboration. Ceci est particulièrement patent pour *La Symphonie pastorale* ou pour *L'Incendie* par exemple ; récits qui portent à l'extrême pointe l'exigence de simplicité et de limpidité et qui pourtant s'avèrent être, aux relectures, des œuvres dont le sens sans cesse se dérobe et dont l'écriture réajuste chemin faisant sa manière de rendre compte, au plus serré, de la contradictoire complexité du vécu. En effet, ces œuvres faufilent, dans l'évidence aveuglante des symbolismes conventionnels de la cécité ou de l'incendie, la densité dramatique d'expériences individuelles avec leurs mythologies propres. D'où sans doute leur charme impal-

pable et si durable.

Derrière l'argument trivial de l'amour aveugle qui se développe dans *La Symphonie pastorale*, relayé par la citation biblique à propos de la brebis retrouvée, et derrière le chiffrage du texte par la symbolique des prénoms des personnages, la critique gidienne a pu déceler le récit voilé de la relation amoureuse d'André Gide avec Marc Allégret⁴ et a montré comment l'écrivain a, à la fois, contourné et livré un interdit majeur de son époque, grâce à ce motif révélateur de l'abjection, accolé au personnage de la jeune fille au moment où le pasteur la découvre. Motif qui, dans l'imaginaire de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, renvoyait à ce « monstre bestial » qu'était alors l'homosexuel.

Cependant le rapport établi, notamment par Julia Kristéva, entre l'abjection et l'écriture ouvre une autre piste intertextuelle et dévoile les fils ténus qui relient la description de Gertrude aux toutes premières pages du roman de Gide à celle des « hideuses créatures » tapies dans l'excavation découverte par le narrateur à l'ouverture des *Terrasses d'Orsol*⁵, grotte sur laquelle les habitants gardent un silence gêné parce qu'elle cristallise l'abjection d'une civilisation en apparence propre et juste.

Cette fosse, qui se trouve à l'origine du désir de vérité qui impulse l'enquête du narrateur se heurtant au massif mensonge social, prolonge le thème œdipien de l'aveuglement des hommes sur leurs propres motivations et apparente la cécité des habitants de Jarbher à celle du pasteur de *La Symphonie pastorale*. Mais cette grotte peut également désigner le mal mystérieux, cette « maladie des maladies », ce « cancer » qui a conduit Aëd, le narrateur, à procéder à un bilan de sa vie et a déterminé sa femme à le quitter, le poussant ainsi sur le chemin de l'exil. Un exil ressemblant étrangement au bannissement qui a jeté le notable de la *Danse du*

4. Cf. l'article de Roman Wald-Lasowski in *Littérature*, n° 54, mai 1984.

5. Roman paru en 1985, aux éditions Sindbad, second volet du cycle de l'exil (cf. *supra* note 1). L'action se passa dans la capitale, du nom de Jarbher, d'un pays nordique où le narrateur, Aëd, émissaire de sa propre capitale Orsol (qui se présente comme l'envers pauvre et ensoleillé de Jarbher) découvre, derrière la façade de bien-être, de justice sociale et d'ouverture qu'affichent les habitants de la cité, une mystérieuse fosse où végète une sous-humanité dont tout le monde s'applique obstinément à ignorer l'existence. Un mur de silence se dresse entre lui et ceux qu'il interroge. Les siens eux-mêmes laissent ses rapports sans réponse, transformant ainsi sa mission en bannissement et le condamnant à sombrer imperceptiblement dans la folie et l'amnésie. Cependant, dans cette cité de son exil ayant fini pu livrer son visage tragique, violent et désespéré, il a rencontré l'amour fou avec une de ses ressortissantes : Aëlle, qui l'attache à jamais à Jarbher.

roi⁶ hors de sa cité, dans l'hostilité d'un lointain ailleurs, pour délit d'inceste. Elle peut aussi faire allusion, d'une certaine façon, à l'expérience d'homosexualité déjà introduite comme expérience de sincérité dans *Habel*⁷ où se nouent indéniablement les thèmes de l'écriture, de l'(homo)sexualité, de l'abjection et de la sincérité. Dans tous les cas cette fosse symbolise l'innommable.

Quoi qu'il en soit, les « *invraisemblables créatures* » dont les têtes « *disparaissent dans une sorte d'étope en broussaille, blanche ici, grise ailleurs* », « *sombre troupeau de pachydermes* » tapi dans la sinistre crevasse des *Terrasses d'Orsol* et qui suscitent l'irrépressible nausée du narrateur, ont quelque chose à voir avec la description de la jeune aveugle de la *Symphonie* : « *un être incertain* », croupissant dans un état de « *saleté indicible* », « *mangée par la vermine* » et dont « *l'épaisse masse de [...] cheveux cachait presque complètement [le] visage* » ; « *une infection* », s'écriera Amélie, l'épouse du pasteur tandis que lui-même réprime difficilement son dégoût.

Êtres, dans les deux cas, aux confins des puissances obscures de la nature, tenant à la fois du végétal et de la bête, donnés pour l'envers hideux de l'humanité, ils interpellent, ici et là, les narrateurs et les propulsent dans une dangereuse et douloureuse quête de soi en une aventure où l'objet du désir est, dès le départ, désigné comme perdu. Perte qui revêt l'image d'une culpabilité à l'état sauvage cherchant vainement à rétablir la pureté primitive dont le sujet garde l'angoissante nostalgie. Aventures où les indices autobiographiques confèrent, par moments, aux deux textes des accents de réquisitoire contre la famille occupée « *uniquement par les soucis mesquins* » est-il dit dans la *Symphonie*, contre les dissonances qui

6. Roman paru en 1968 aux éditions du Seuil. Il est construit sur la relation entrecroisée des souvenirs de Arfia (ancienne maquisarde qui a conduit des hommes au combat pendant la guerre d'indépendance, devenue clocharde-agitatrice dans l'après-guerre) et de Rodwan (ancien terroriste citadin qui vit également l'après-guerre dans la marginalité et le désarroi). C'est dans les réminiscences de Rodwan que surgit l'évocation de ce lointain « double » du héros : le notable victime d'une conspiration féminine et banni de sa cité après en avoir été une des figures notoires de moralité.

7. Roman paru en 1977 aux éditions du Seuil, premier volet du cycle de l'exil. Il met en scène la quête du sens dans laquelle se lance Habel, chassé de son pays par son frère (et l'ordre qu'il y a établi) et qui déambule nuitamment dans le Paris (non nommé mais explicitement décrit) de son exil en déchiffrant les signes, s'y exposant à toutes les aventures, jusqu'à l'enfermement dans une maison de santé où il propose ses services pour aider à ramener à la raison Lily, qu'il aime d'un amour fou et qui est devenue sa raison de vivre.

font « l'harmonie irréalisable », se plaint le narrateur des *Terrasses*, contre tout ce qui étouffe l'expression d'un « moi » rebelle à la norme.

D'un roman à l'autre se profile en filigrane du récit d'apprentissage — apprentissage, ici, de la prétendue beauté du monde sensible par une aveugle, là, d'un univers d'opulence et d'apparente harmonie par un exilé rescapé d'une mort annoncée — l'énigme d'un « *secret honteux* » comme il est dit dans les *Terrasses*. Par le biais de ce secret, le travail de l'écriture repousse, ici et là, l'expression immédiate, indexe la narration sur la quête du sens et lui fait rencontrer le texte dans son acception moderne.

II.2. Le texte démultiplié

Déjà *Paludes* (1895), dans son effort pour « raconter la même chose à chacun [...] en chang[ea]nt la forme selon chaque nouvel esprit », donnait l'exemple de cette modernité textuelle en offrant le spectacle d'un texte en train de se faire et de se refuser dans le même temps, le spectacle d'une narration s'interrogeant sur ses capacités, déjà *Paludes* développait l'autonomie d'une écriture se faisant à la fois énoncé et glose.

De son côté, Dib, dans *La Danse du Roi*, s'arrachant aux contraintes de la représentation réaliste qui avait prévalu à ses débuts d'écrivain et de retour de l'expérimentation fantastique qui en avait pris le relais, bute sur ces pouvoirs complexes de la narration. L'instance narrative, dans ce roman, est répartie entre deux narrateurs, en alternance, qui occupent un premier niveau narratif lequel intègre, à un second et à un troisième niveaux, d'autres récits qui mettent en scène d'autres personnages ; l'œuvre tressant une narration à plusieurs voix (et plusieurs temps) toutes impliquées dans une recherche du temps perdu et une tentative de (re)construire une durée susceptible de sauver l'être de la dispersion. Dans cette entreprise foisonnante comme *Les Faux-Monnayeurs*, le texte élabore une narration qui s'interroge sur ses possibilités et affirme même, par la bouche du personnage le plus combatif, Arfia, les vertus du récit dans la découverte du sens : « Je te raconte toutes ces choses comme elles sont arrivées. À force de les raconter, maintenant je sais comment elles se sont passées », confie-t-elle à l'écoute d'analyste que lui accorde Rodwan.

Comme dans *Paludes*, dans *La Danse du Roi* c'est le jeu de la différence qui permet le déroulement du récit, sa mouvance. Ici et là, réitérant de façon parodique le geste de Narcisse, la parole romanesque se démultiplie à travers le mirage, la perspective des citations, le jeu des focalisations successives, les changements de registres stylistiques, instaurant l'intense multiplication des circuits de destination. Car le ressort, dans les deux textes, est moins la quête que la communication, la transmission et ses aléas. Aussi la démarche scriptuaire se fonde-t-elle ici et là sur la dis-

sémination et la réfraction des messages.

Paludes, qui initie la réflexion sur l'écriture romanesque — expérience qui se développera de façon exubérante dans *Les Faux-Monnayeurs* — est aussi un livre qui, par le changement typographique, la répétition et la rature fait surgir en son sein des « fantômes » d'autres livres. Or dès ses œuvres de jeunesse, Dib incruste dans le texte majeur un texte italique qui reprend et retourne le texte premier, le complète, le conteste et le diffère. Texte malléable et hypothétique qui prend, dans *La Danse du Roi*, les allures d'un contre-texte travaillant à abolir la matérialité des épisodes qu'il narre, opérant un effet de dé-réalisation pour retrouver une transcendance de l'ailleurs. Texte italique servant de champ libre à la transcription imaginaire qui situe son action à cheval sur l'ici et l'ailleurs, le maintenant et l'autrefois de l'histoire de Rodwan. Rodwan l'ancien terroriste, spectateur anachronique d'une révolution en train de dévorer ses enfants, « Prométhée mal enchaîné », à jamais perdu et retrouvé dans la re-présentation et que cerne le massif ressassement de la quête de Arfia, exhibée comme re-quête à travers l'en-quête de l'ancienne maquisarde sur le signifiant. Subversif et transgressif, le texte italique, dans *La Danse du Roi*, comme dans *Paludes*, naît de celui qui l'engendre pour paralyser l'action tout en dynamisant le récit, produisant alors un texte qui parle et se parle en sa redondance. Et la formule du récit enchâssé dans les méditations de Rodwan reproduit celle du rêve dans le rêve : fictionnalité renforcée et narration signalée comme chargée de plus grave et de plus profond secret que celle qui l'englobe.

En définitive, la différenciation typographique stipule un univers du sens abscons, pour l'accès duquel les écrivains ourdissent des articulations de discours émis sur différents modes et tempo, comme pour inscrire le discordant et dénoncer l'illusoire jeu de reflet, comme pour imposer, à travers la multiplication des possibles empiriques, la force de l'indécidable, refermant ainsi les livres sur leur secret au moment, précisément, où ils étaient le plus ouverts.

Dès l'incipit de *La Danse du Roi*, le texte italique charrie et fait affleurer à la surface du récit premier les surgissements d'une « *intempestive voix recluse* », « *sans qu'il fût seulement possible de l'assortir à un visage* », bribes d'une parole lointaine qui se préciseront lentement pour livrer un récit fragmentaire, enregistré dans la prime enfance ; point aveugle, toujours présent, jamais saisissable, soubassement secret cheminant à travers les âges dans l'anonymat et qui s'offre chaque fois à une réactualisation inédite.

Ainsi l'histoire liminaire du notable beau-frère de Nahira fait fonction d'oracle et « double » le récit qui lui donne naissance. Fiction en rac-

courci, enchâssée dans le premier niveau narratif, elle programme le déchiffrement en refusant toute signification directe, loge l'irréel dans le réel, rend possibles les lectures secondes, renforçant la « crédibilité » du récit par un artifice visible. Davantage même, ce conte lointain, appartenant à du déjà parlé de la société d'autrefois, incrusté dans le roman d'aujourd'hui, présuppose une solidarité entre les réminiscences immémoriales et les aventures présentes du héros. En fait, le texte comporte, dans sa propension à sauvegarder la multiplicité enrichissante des expériences, une entreprise de remembrement du passé qui transparaît dans ce récit ostensiblement lacunaire.

Cependant, *La Danse du Roi* n'est pas le résultat d'un procédé nettement affirmé de mise en abyme, à la manière de ce qui se passe dans *Les Faux-Monnayeurs* où l'un des personnages du roman, Édouard, écrit un roman qui doit lui-même s'intituler *Les Faux-Monnayeurs*, ou encore à la façon de *Paludes* dont le héros Tityre tient un journal comme le narrateur et écrit un roman s'intitulant également *Paludes*. C'est plutôt dans *Habel* que l'on retrouve un tel procédé mis en œuvre par Dib. Mais ce sera de façon biaisée et très furtive : un écrivain, Éric Merrain, personnage d'initiateur, se suicidera, laissant en possession du héros-narrateur les pages d'un roman en cours présentant cette particularité qui l'apparente étrangement au livre dont il est issu : « on ne savait pas qui disait "je" dans cette histoire. » Puis le texte commente ironiquement : « *Le Vieux était arrivé quelque part qui n'était nulle part. Moi je ne vais pas de ce côté-là, se dit Habel. Mieux vaut encore consacrer sa vie aux détournements d'avions. À chacun sa vérité et à Habel la sienne.* » Pirouette qui pulvérise le jeu des ressemblances et des superpositions, qui annule la mise en abyme sitôt établie... mais pour permettre le jeu d'autres rapprochements, d'autres ressemblances, à la faveur desquels Gide lui-même pourra s'introduire, par effraction dans la fiction dibienne.

III. LE RETOUR DU REFOULÉ

Dans ce roman, le narrateur, Habel, chassé de son pays par un frère politiquement et religieusement « bien-pensant », (pour un mystérieux délit qui pourrait être une pensée incestueuse pour l'épouse du frère, mais qui a surtout à voir avec la tendance iconoclaste et libre-pensante du cadet), fait la rencontre, lors de ses déambulations nocturnes dans le Paris de son exil, séduisant et sourd aux appels de détresse, d'un vieil homme étrange et distingué. Celui-ci l'entraîne chez lui où il le reçoit, vêtu d'une longue robe de soirée, sous le nom de Dame de la Merci : « *un ordre institué autrefois pour racheter les captifs tombés aux mains des infidèles* »,

explique-t-il, introduisant, par là, un lien lointain avec le pays d'Habel qui, à cette présentation, répond mentalement : « *mon nom à moi est Ismaël* ». Plus tard, le mystérieux personnage introduira le jeune homme dans un sanctuaire de l'art contemporain pour le faire assister à un rituel de mutilation, puis en fera son amant d'une nuit. Autant d'expériences qui, dans leur violence et leur irrésistible attrait, vont introduire le disciple à une vérité d'au-delà des apparences et l'amener à opposer l'hypocrisie enrobée de discours vertueux de son frère à la radicale sincérité du Vieux, *alias* Dame de la Merci, qui se révèle être, après son suicide, l'écrivain Éric Merrain. Dès lors, la superposition, dont il a déjà été question, entre l'écrivain intradiégétique et l'écrivain extradiégétique (É. Merrain et M. Dib), furtivement et ironiquement suggérée, s'établit sous le signe de l'androgynie comme symbole d'un Éros primordial qui intègre et concilie les opposés et les contraires.

Or, rien n'interdit de percevoir, derrière la silhouette d'Éric Merrain, celle d'André Gide, car une étrange ressemblance associe ce vieux mentor fleurant « *l'eau de toilette, la haute couture et le bottier* », cet écrivain imbu de peinture moderne et soucieux d'harmonie, cet esthète qui interroge et s'interroge, à l'auteur des *Faux-Monnayeurs*. Et la leçon qu'il lègue au disciple est bien une incitation à l'exploration des possibles : « *Quand notre monde façonné par les hommes se révèle être un tel échec, quand le monde voulu par l'homme est cette abominable souille, cette déconfiture, cette misère... Oui. [...] Il faut peut-être commencer à... à les voir autrement... à chercher autre chose, ailleurs. Emprunter une autre voie, une voie...* »

Tout se passe comme si le fantôme en capeline du célèbre écrivain français hantait l'univers de l'auteur algérien sous les traits du Vieux rencontré précisément à la croisée des chemins, au carrefour de tous les possibles, dans un « *grouillement* » et un « *tintamarre* » qui imposent dans l'esprit du narrateur l'évocation de « *Gog et Magog* ». Comme si Éric Merrain, masque d'André Gide, guidait les pas du banni dans la « *ville-lumière* » dont il était issu et dont il pouvait délivrer, pour lui, les secrets, le mettant, par là même, sur le chemin de l'exploration, sans complaisance ni concessions, de son « *moi* ».

Une telle compréhension, progressive mais profonde, de celui qui, jusqu'à sa disparition, exerça répulsion et séduction sur Habel, pourrait bien avoir valeur de reconnaissance, par Dib, d'un maître autrefois esquivé et qu'il peut, à présent, exhiber pour l'opposer à la morale étriquée et mensongère du Frère qui représente tous les autres « *frères* » à la censure desquels il aurait, autrefois, succombé.

En effet, c'est dans une sorte d'exaltation que le narrateur semble vou-

loir rétablir une saine vision des choses en proclamant à l'adresse de son frère : « *Si vous l'aviez écouté, cet homme vous parlait de vous, vous parlait de moi ! Il avait beau être une putain et payer ses amants : il ne parlait que de nous ! [...] Je vais vous poser une question scandaleuse, impie tellement elle est scandaleuse [...] : de vous ou de lui qui est vraiment l'homme, cet homme qui doit justement se présenter devant je ne sais qui, nu et non pas couvert de belles paroles ? De vous ou de lui, qui est l'homme, je vous le demande ?* » Et l'accent de réquisitoire, qu'adopte alors le texte, chercherait autant à dénoncer l'hypocrisie et l'étroitesse d'esprit des siens, qu'à restaurer l'image du disparu, enfin reconnu comme maître à penser. En même temps, la recherche de soi au sein de la différence prend la forme d'une fiction mythique qui, à travers une pratique orphique de l'androgynie, figure la naissance d'un homme nouveau qui voit, comprend et connaît d'une manière différente tout en permettant à l'auteur de rendre un subtil et secret hommage au maître méconnu.

Par ailleurs, ce roman, proprement hanté par le fantôme de Gide, s'ouvre, dans la polyphonie qu'il instaure, au Livre sacré — le Coran — dont des fragments de versets hallucinent le texte, un peu à la manière dont la citation évangélique alimente le travail gidien dans un dialogisme conflictuel qui réoriente et la parole romanesque et la parole religieuse.

Mais c'est surtout dans *Les Terrasses d'Orsol* que ce différend structure la quête du héros.

IV. LE DIFFEREND ENTRE LES TEXTES

Dans *Les Terrasses d'Orsol* qui exploite — différemment —, nous l'avons vu, le thème de la cécité mis en œuvre dans *La Symphonie pastorale*, la trajectoire du narrateur atteint son sommet dramatique lors de sa rencontre, dans ce pays lointain de brumes et de neiges, avec un compatriote hagar. Rencontre qui réveille les échos nostalgiques du souvenir et réactive, à travers le dialogue entre les deux hommes, une pensée et un rapport au monde apparemment étrangers à la cité d'accueil. Alors affleure, par bribes explosives, à la surface du texte romanesque pétri dans la plus pure langue française, le rythme, le souffle et le sens du texte coranique, réveillé par le rappel de cette « part de Dieu », pour reprendre une expression utilisée par Gide dans son commentaire sur *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert et qu'il consigne dans son *Journal*. Cette « çadaqa » qui, depuis la première trilogie, hante la conscience des personnages dibiens et dont l'actualisation en langue arabe, ici, perfore l'unité du texte en français, et s'affiche comme symbole hypostasié de la communauté culturelle et culturelle d'origine.

De fait, le texte et l'exégèse coraniques, expressément convoqués dans le diptyque *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse*⁸ et dans les romans de l'exil (*Habel* et *Les Terrasses d'Orsol*), sont sous-jacents partout ailleurs dans l'écriture gideienne. Ils produisent plusieurs effets de sens : notamment, ils indexent le texte sur la culture arabo-islamique qui n'est pas celle de sa langue d'écriture en y introduisant des pans entiers de bibliothèque inconnue/méconnue et ils exhibent la sensibilité des narrateurs — et de l'auteur — à l'ordre du sacré, tout en instaurant le conflit entre matérialisme et spiritualisme. En même temps, la citation du Livre est utilisée comme machine de guerre œuvrant à la désorganisation de l'ordre du récit et à la mise en pièce des discours officiels et de la morale conventionnelle.

De la même façon, la citation évangélique avait, pour fonction, dans *La Symphonie pastorale*, entre autres, de cautionner l'ouverture d'esprit du pasteur et Gide qui, dans son *Journal*, se vantait de « savoir regarder à travers les fentes de la culture », parsema de prières, de récitations et de commentaires de l'Évangile, ce récit, par ailleurs, pétri de références livresques et musicales. À coups de citations et d'exégèse, l'auteur oppose la lecture « ouverte » du message divin par le pasteur à celle, plus austère et plus rigoureuse, proposée par sa femme et son fils. L'adoption même de la jeune aveugle est décidée sur invocation de la parabole de la brebis égarée et son éducation se réalise par le biais d'extraits soigneusement sélectionnés du texte sacré sur le monde. C'est également sur la base d'un verset biblique que s'affiche la divergence exégétique entre le fils et le père, et sous le signe de ce même verset — « *Le péché reprit vie et moi je mourus* » — que s'accomplit le suicide de Gertrude. Tout l'univers de la fiction se trouve donc inscrit sous le signe du message divin qui non seulement structure l'action qui évolue au rythme des interprétations du monde par les protagonistes, mais exhibe ainsi ses contradictions, son ambiguïté et ses silences, livrant les hommes à leur terrible liberté.

Cette insertion du Livre sacré dans le livre profane joue alors, rétroactivement, à partir du dénouement fatal, comme dévoiement de la lettre et laisse soupçonner la censure du livre interdit ; la relation de l'éducation religieuse de Gertrude masquant et déplaçant celle de l'éducation sentimentale de Marc Allégret, la métaphorisant en quelque sorte. Dès lors, par un retournement/détournement pervers, le texte sacré se trouve appelé à servir en sous-main un procès qu'il condamne. Et le livre immoraliste

8. Parus, le premier en 1970 et le second en 1974, aux éditions du Seuil, ils opposent, en substance, deux projets de société, l'un matérialiste et technocratique, l'autre humaniste et imprégné de spiritualité.

se nourrit de l'évanouissement du Livre sacré.

Le même deuil hallucine le texte dibien tout en lui insufflant une exaltation mystique. Les deux écritures, qui n'ont lieu qu'à la pointe d'une imprégnation par le Verbe divin (chacun dans la version de sa propre culture), se déploient au cœur d'une extase matérielle qui actualise sur la page le flux et le reflux du texte sacré, au risque d'épuiser l'écriture elle-même.

Ainsi, sous la plume de Dib, comme sous celle de Gide, le conflit, le différend entre les deux livres (le sacré et le profane) fait exploser le texte et révèle son alchimie. Chacun des deux livres n'existe que dans la polémique qui l'oppose à l'autre et les constitue tous deux, à la fois dans leur solidarité extrême et dans leur différence radicale. De fait, le dédoublement, comme le différend — Derrida y insiste — introduit dans la différence.

C'est peut-être à cette leçon d'ouverture et de tolérance qu'invitent nos deux auteurs à partir de ce procès de dédoublement et de contestation que leurs fictions élaborent, les associant à leur insu, eux-mêmes doubles gémeaux, si semblables et pourtant différents.



Paul-Albert Laurens et Athman
Biskra, 1893

(Photogr. © Coll. Catherine Gide)