

Colloque - Hommage à l'écrivain
Mohammed Dib
Maison de l'Amérique latine
217, Boulevard Saint-Germain 75007 Paris
24 Septembre 2013

INSTITUT
FRANÇAIS



Sous le parrainage de Yamina Benguigui, Ministre déléguée chargée de la Francophonie
En collaboration avec l'Institut français et avec le soutien de la Maison de l'Amérique latine
Sous la direction scientifique de Abd El Hadi Ben Mansour, Université de Paris IV-Sorbonne

La sagesse cabalistique, langues et langage dans *Cours sur la rive sauvage* de Mohamed Dib

Par Ali Chibani

Cours sur la rive sauvage est l'une des œuvres les plus hermétiques de Mohammed Dib. Roman qualifié de fantastique, il est aussi fondé sur l'enseignement de la sagesse juive la Cabbale. D'ailleurs, le personnage narrateur s'appelle Iven Zohar. Ce nom est une évocation directe du livre sur lequel repose cette sagesse. Daniel Souffir présente le Séfer Ha Zohar (Le Livre de La Splendeur) comme « une exégèse mystique profonde sur les cinq livres de la Torah, Cantiques, Le Livre de Ruth, Les Lamentations, Le Cantique des Cantiques, et sur certains autres passages de la Bible hébraïque. Le Zohar explique l'interconnexion de l'homme, de l'univers et de Dieu. Le but est l'union avec le Divin dans un univers où tout est relié, jusqu'à la plus petite parcelle de matière¹. » Le *Zohar* a été écrit car « On supposa de bonne heure qu'à côté du texte écrit, Dieu avait communiqué à Moïse de vive voix l'interprétation du texte². »

La problématique de l'interprétation est au cœur de *Cours sur la rive sauvage* qui est narré par un « je » inquiet et toujours naissant. Cette inquiétude qui revient sur les figures qu'elle construit pour les détruire est renforcée par l'aporie de « l'interprétation du texte », faisant ainsi du langage une création pour soi, libérée de tout accord avec le monde dont seules les lois qui régissent la langue sont acceptées pour produire un texte dans un français d'une grande limpidité. Cette production littéraire est en réalité très proche de la mystique cabbalistique et particulièrement du *Zohar*. Le but ultime d'Iven Zohar est la rencontre de la divinité de son propre visage par l'effort de nommer d'autres dieux, comme l'inférieure Hellé anagramme d'Elleh (dieu) en arabe.

¹ Daniel Souffir, *ABC de la Kabbale*, Paris, éd. Grancher, 2008, p. 48.

² S. Karpe, *Étude sur les origines et la nature du Zohar. Précédée d'une étude sur l'histoire de la kabbale*, Paris, Félix Alcan, éditeur, 1901, p. 222.

I/ L'aporie de l'interprétation, un langage-lumière pour soi

La lecture de *Cours sur la rive sauvage* est un long et éprouvant cheminement vers une finalité qui n'existe pas, qui est, en tout cas, difficile à définir. Charles Bonn considère ce roman comme « la manifestation de [la] vacuité [du sens], de son dérisoire³ ». Toute tentative d'interprétation échoue face aux multiples contradictions qui naissent des arguments et des discours mêmes sur lesquels cet effort d'interprétation est censé s'appuyer. L'assignification est ici soulignée par le mode itératif du non-savoir et sur un réseau de contradictions qui mettent Iven Zohar et le lecteur dans une position d'impuissance dans leur quête du sens.

1- « Je ne sais pas »

Iven Zohar est un sujet sans cesse naissant à son propre visage divin. Il est jeté dans une solitude ontologique. Celle-ci est exacerbée par l'absence de sens, l'impossibilité d'interpréter les phénomènes et les signes du monde, voire du non-monde. Tout le long de son parcours, il ne cesse de répéter « je ne sais pas », « je ne comprends pas » et d'affirmer son incapacité à interpréter ce qui l'entoure : « Des signes, des avertissements : il s'en accumulait depuis longtemps, aucun ne nous avait échappé. Mais ils étaient avertissements et signes de quelque chose que personne n'avait été capable de déchiffrer ou de prévenir. » (p. 21) Le Zohar, pour Iven, c'est ce monde qu'il porte en lui et qui le porte en même temps sans qu'il y ait de véritable relation entre les deux. Iven, c'est Dieu privé du produit de sa parole. Et quand celle-ci prend forme sous ses yeux, c'est sous la forme d'une contradiction. Elle se manifeste à travers le nom d'Hellé qui se retourne contre lui et qui, comme Radia, met à nu son impuissance. Comme pour sa solitude qu'il ne faut pas limiter à une solitude anthropologique, le mystère, pour Iven Zohar, est aussi un mystère de l'exister, un mystère infini. En cultivant l'opacité du mystère, Dib répète un acte fondateur de la cabbale. En effet, *Cours sur la rive sauvage* se veut une œuvre hermétique, parlant un langage que le lecteur ne comprend pas. Il est à l'image du Zohar qui

... est un ensemble de textes homogènes écrits en Araméen (sic) hébraïque, "la langue non comprise par les Anges". Par cette image poétique, les initiés veulent nous indiquer que cette langue passe sans intermédiaire directement du plan physique au plan de l'âme supérieure sans passer par les plans émotionnel et intellectuel. Ainsi, même si le sens n'est pas totalement perçu, l'énergie du texte parvient intacte par l'écoute ou par la lecture, sans aucune distorsion physique au plan spirituel⁴. (p. 49)

De cette impossibilité de donner une signification aux phénomènes du monde vient la difficulté pour le sujet d'avoir l'intuition du temps : « L'unique chiffre que portait le cadran [de la montre] avait disparu. Ne plus se retourner... » (p. 25). Quel jour, quel mois sommes-nous ? Difficile à dire ! On est dans un monde anhistorique où a disparu « ... le progrès dans la mesure, la datation, la chronologie [qui permet] une mise en perspective historique du passé⁵ ». Le seul rendez-vous pris, la seule utopie annonciatrice de la possibilité d'un futur, c'est la fin d'un monde qui se présente comme une subjectivité instable et morcelée. Sans nier l'histoire et sa violence, Dib la résume dans une vision eschatologique où le devenir projeté comme utopie est une

³ Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/DibENAL/Dib%20Ch3%20CRHaTe.htm>

⁴ Daniel Souffir, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1988, p. 50.

interprétation poétique de cette même histoire dont le caractère répétitif ressort dans un imparfait d'habitude : « Ces faces ne proclamaient que le désir de mourir ou le désir de tuer. » (p. 12)

Le sujet naissant doit accepter de faire l'expérience sans sens et sans mémoire : « Ne sois pas alarmé et sache ce que tu as risqué. Tu as gagné. Il faudra pourtant en perdre tout savoir et tout souvenir. » (p. 75) Écrasé par ces deux réalités (aporie de l'interprétation et absence de temps), il comprend vite que la mémoire ne lui sert plus à rien : « Je ne prenais pas la peine de contrôler mes souvenirs : je n'avais plus besoin de voir ou de penser » (p. 24) Nous sommes alors non dans la réalité du monde qui devrait disposer d'une passivité, mais dans l'espace hors-temps de l'art, fort probablement dans l'espace pictural de *Guernica* de Picasso : « Être d'ombre, de reflets, de glaive vite brandi, vite rengainé, sphère, sphère de feu qui tournoyait : elle était partout présente. » (p. 24) Il existe une contradiction dans le choix du genre littéraire de cette œuvre qui prône le « récit » – forme dans laquelle se racontent l'histoire et la mémoire collective – et le rapport à cette mémoire inutile, voire inquiétante tant elle est le produit des traumatismes qui se projettent en des symboliques inédites et cauchemardesques : « Les réminiscences qui me tracassaient... Elles avaient un nom : les takas ! » (p. 112) Faire le choix de l'oubli pour Iven Zohar, c'est permettre le retour à l'état premier d'avant la corruption de l'âme humaine : « Sans doute est-elle nécessaire, cette perte de toute notion des choses. Je me rappelle qu'à la fin mon regard fut attiré par un anneau étincelant tournoyant lentement au centre de la mer, et c'est tout. » (p. 110)

Ce qui est donné au lecteur dans ce livre, ce n'est pas le sens mais l'absence de sens. L'avenir qui se libère de l'emprise du passé avec l'interdiction pour le sujet de se retourner en arrière que s'impose le banni Iven Zohar ne peut s'inscrire que dans la répétition du chaos et de la perte du sens. Finalement, Iven, même sans se retourner, se retrouve face au contenu de cette mémoire qu'il fuit. L'avenir le condamne comme le passé et, dans une forme de répétition du mythe d'Agar, le transforme en statue : « Je reprends ma ronde, je reviens vers la même. Toujours pour retrouver une statue. » (p. 55) Plus loin que cela, le sujet s'efface définitivement. Il n'a ni savoir, ni mémoire, il est lui-même l'objet du savoir et de la mémoire du monde :

Je marcherais, prisonnier d'une alternative sans dénouement : voyageur sollicité par une destination dont la réalité et le sens m'échappent, ou souvenir courant sur les ruines d'une contrée remémorée mais à jamais disparue. Assuré de rien, sinon de perdre à l'avance sur les deux tableaux, c'est tout ce que j'ai à espérer. » (p. 51)

En effet, si Iven Zohar est à la recherche de son propre visage dans des états mystiques comme le contentement (Ridâ qui va donner Radia) et la crainte inspirée notamment par Hellé l'inférieure autour desquels il spéculait, c'est qu'il n'arrive pas à reconnaître le visage de l'humanité qui a fait le choix de la violence et de la mort s'éloignant ainsi de ce qui aurait dû être son destin. Cette humanité est sans sens, elle se réduit à des apparences pétrifiées ou figées.

Le temps n'est pas la seule référence qui manque dans *Cours sur la rive sauvage*. L'espace est lui aussi dans l'anonymat et quand un signifié est envisageable pour un signifiant désignant un espace, on s'aperçoit alors que ce même signifiant se ramifie et porte une multitude de signifiés *possibles*. C'est le cas pour le nom composé « ville-nova » qui peut être considéré comme renvoyant à Paris – ville d'exil de Dib – au monde moderne ou encore comme une métaphore du texte où se multiplient les mouvements et les glissements des signifiants vers des signifiés inhabituels. Le trouble qui frappe l'identification spatiale est accentué par l'emploi d'un

langage sans référence spatiale réelle. Alors que *Qui se souvient de la mer* est traversé par des mots arabes, des toponymes qui nous situent clairement en Algérie, *Cours sur la rive sauvage* fait abstraction de cette rencontre linguistique cantonnée aux noms hébraïque et arabe des personnages (Iven Zohar et Radia). Ce choix linguistique est à la fois une manière d'inscrire le roman dans l'universalité puisque, comme l'indique la postface de *Qui se souvient de la mer*⁶, la question posée porte sur la violence humaine et non plus seulement sur les violences coloniales mais également une manière de renforcer le caractère non-dénotatif de l'œuvre qui se libère du réel :

Je n'appartiens pas à ton royaume. Il y en a qui m'attendent ailleurs en cet instant. Laisse-moi retourner auprès d'eux. Le monde où tu veux me conduire – et du bras, je lui montre la cité noyée de lumières – n'est pas fait pour moi. Je n'en supporterai pas la découverte. Je n'ai que trop couru sur sa rive sauvage : laisse-moi revenir vers les lieux de ma naissance. (p. 66)

Et ce lieu de « naissance », ce monde « sauvage », premier dont il est question ici est aussi polysémique. Il peut être l'espace algérien par rapport à l'espace de l'exil, l'espace de l'authenticité humaine, loin de la corruption moderne et sûrement aussi l'œuvre initiale *Qui se souvient de la mer* dont des passages reviennent comme des réminiscences salutaires par lesquelles Iven Zohar rencontre l'origine et la fin de toute chose. D'ailleurs, c'est par une référence au « labyrinthe » de *Qui se souvient de la mer* que Hellé donne enfin sens à la quête d'Iven Zohar. Dans la dernière page du récit, elle explique la « fascination » fondatrice de *Cours sur la rive sauvage* : « Pour te permettre de parcourir le labyrinthe au bout duquel tu te retrouveras ; pour changer le labyrinthe en route droite devant tes pas. » (p. 151) Mais avant de comprendre cela, ce qui attribue une finalité performative au récit, le seul *lien* et *lieu* qui rassemble œuvre et lecteur, c'est le respect des règles de la langue française écrite avec une limpidité extrême. Mais on peut se demander si cela n'est pas une manière de rendre présente l'histoire de manière voilée tout comme le nom de Dieu est voilé par les trois personnages-principes mystiques : « "L'histoire de France", a écrit Michelet, "commence avec la langue française"⁷ ».

L'absence de temps et de mémoire laisse Iven Zohar en prise avec la durée, comme intuition d'une temporalité immanente qui devient dans ce roman écrasante. Elle est si étouffante qu'elle finit par se transmettre au lecteur qui suffoque littéralement à la lecture d'une œuvre où le « je » est à la fois pesant et transparent au point de dire « nous-moi » (p. 46). A vrai dire, le « je » est une voix angoissée et, pour confirmer la visée performative de l'œuvre, angoissante. A la lecture de *Cours sur la rive sauvage*, on étouffe littéralement, on s'impatiente, on a envie de refermer le livre avant de l'avoir fini mais, en même temps, on ne peut s'en séparer tant qu'on n'a pas lu la fin et quand on arrive à cette fin, on se sent dans l'obligation de le relire encore et encore pour y comprendre quelque chose. Cette durée est violentée par des ruptures qui modifient son flux toujours sans prévenir et de manière brutale. Dib emploie très souvent les adverbes de temps « soudain », « tout d'un coup » : « Et le plus terrible déploiement de gestes qu'il m'ait été donné de voir débute tout d'un coup. » (p. 72) La soudaineté agit comme source de rupture hyper-sensible dans le flux de la durée immanente. Elle est ainsi l'unique *probable* manifestation du temps externe comme puissance s'exerçant contre la stabilité psychique d'Iven Zohar, le bousculant dans son effort d'interprétation, accentuant en conséquence l'angoisse qui

⁶ Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer* [1962], Paris, éd. Minos/La Différence, 2007.

⁷ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 36.

le mine. Le sentiment du chaos est si fort : « ... l'angoisse de l'instant où tout romprait, ou tout basculerait dans une catastrophe absurde à imaginer, se met à me tennailler. » (p. 74)

2- Le lecteur : tel maître, tel disciple

Le lecteur est prévenu très tôt qu'en suivant le parcours d'Iven Zohar, il assisterait à une quête dont l'objet est inconnu. Celui-ci ne sera pas nommé : « Tu ne diras pas, tu ne diras pas tout ce que tu attends, ni ne dira ce que tu poursuis. » (p. 9) Le lecteur est jeté dans un piège qui admet une multitude de noms : « mystère », « amour » ou encore « secret » comme dans ce passage : « J'ai surpris un secret. Je n'ai pas découvert la clé qui m'en ouvrirait le sens, et c'est le secret qui m'a pris au piège. » (p. 74) Et si Iven Zohar se dégage de ce piège c'est pour découvrir un monde en feu entièrement piège : « Nous nous réfugiâmes dans une forêt où les chemins s'entrecroisaient sans trouver d'issue, puis nous revînmes vers la perspective balayée par la charge des vagues. Nous débouchâmes sur un monde de flammes. » (p. 7) Le lecteur devient rapidement un personnage parmi les personnages pétrifiés du récit. Il est alors un « témoin invisible » et pèse dans les choix stylistiques de l'auteur dont la démarche se confond avec celle du lecteur lui-même : « Prisonniers ou habitants, les gens qui logent là, je me demande s'ils n'ont pas été prévenus déjà de mon incursion, s'ils ne suivent pas mes piétinements. Pensant à ces témoins invisibles, je tente de faire montre de dignité. J'adopte un pas régulier, je m'astreins à pénétrer l'esprit qui a présidé à la conception d'un tel bâtiment... » (p. 70).

Le piège est très sensible tant l'interpénétration des sujets, les glissements de sens et la polysémie participent à l'aspect cataclysmique du texte qui ne propose qu'un espace textuel faussement ouvert tout comme les ouvertures de la ville-nova sont fausses car elles ne donnent sur rien d'autre que la mêmeté, ce qui rend cette connivence entre lecteur-créateur impossible si cet « autre » – ce lecteur – s'arrête à l'aporie de l'interprétation. Le dialogue est pourtant encouragé par ce même mystère-piège. C'est la posture de l'étonnement qui doit être interrogée comme cela est le cas dans le *Zohar* où le dialogue est mis en branle par l'étonnement. Le lecteur, avant de dialoguer avec l'œuvre, doit d'abord dialoguer avec lui-même. Ainsi, c'est lui lecteur qui, dans sa pratique de lecteur, naît à soi-même comme sujet lisant. L'expérience de ce sujet est semblable à celle du sujet écrivant ou narrant. Il est inquiet à l'idée de se perdre. Comme le mystère, comme l'amour, la lecture devient un espace faussement ouvert, un piège :

Je continue à pousser de l'avant sans jeter un regard autour de moi. Une seule chose m'importe : ne plus m'arrêter, ma marche doit-elle durer mille ans. Je prends conscience que je foule en même temps les rues de la ville interdite. Je rejette d'abord l'idée, qui m'est affreuse. Il m'en vient une autre. Plus précisément, il me vient une crainte que je pourrais m'y perdre. C'est après, bien après, que je m'étonne d'être, de ces corridors, revenu à la cité inaccessible. (p. 70)

Le plus important pour le lecteur n'est pas l'acte de nommer un principe ou un visage mais d'avancer dans la lecture, d'avoir la patience de lire une œuvre qui s'assume comme œuvre d'art à la recherche d'un espace qui soit à sa mesure et qu'elle est la seule à pouvoir constituer à travers sa libération de toute notion d'altérité. D'ailleurs, il nous semble que c'est dans *L'Arbre à dire* que Dib dénonce l'exigence des éditeurs qui veulent toujours avoir du « métalangage » pour aider le lecteur à mieux comprendre les œuvres qu'il lit.

Dans *Cours sur la rive sauvage*, Mohammed Dib s'inspire du Zohar non seulement comme une œuvre mystique mais avant tout comme une œuvre d'art. Et cette impossibilité admise par

les Livres révélés de reconnaître à Dieu un visage, une figuration, Dib la projette sur l'art qui, d'après Heidegger, ne peut pas être « le thème possible d'une figuration artistique⁸. » Le visage de l'art autant que le visage de Dieu est invisible et c'est cette invisibilité que le lecteur interprète comme une absence de sens. Pour pouvoir se situer, sortir du piège de l'absence d'espace et de l'absence du temps, le lecteur doit considérer la figure matérielle qui se veut parcours cachant et approchant l'art, en l'occurrence le langage.

3- J'ai créé : monde immatériel ; matérialité du langage

Faute de toucher au visage et au nom de Dieu, faute de proférer une définition de l'art par l'art, le langage devient lui-même le signe qui prône sa puissance rayonnante et sa grandeur étouffante. Un signe libre qui est en mouvement et qui s'auto-génère : « Sous mes yeux, dès lors, un système de ponts coulissants, des charpentes, des échafaudages se mirent à pousser sur les édifices. [...] C'est une ville mobile, spéculative !" ... » (p. 114) Ce langage rimbaldien est à saisir dans sa matérialité pure, dépossédé de toute signification, une dépossession qui est en soi significative de l'échec de la parole et de la pensée humaine à approcher la réalité de la violence humaine autrement que par la spéculation qui permet tous les réseaux de sens imaginables, ce qui ne garantit pas de saisir l'unique et véritable sens-noyau des choses : « Aucune description ne fournirait une idée tant soit peu approchante de cette génération perpétuelle. [...] Cependant ce qui se passa après peut plus difficilement encore être rapporté. » (p. 118) D'ailleurs, plus le texte se ramifie et tend « ses réseaux, ses tentacules », plus il devient sombre et difficile à comprendre : « La ville s'assombrissait en même temps que son rayonnement augmentait. » (p. 115) Il faut comprendre par là que le langage comme matérialité pure est à la fois signe et pensée comme le veulent les cabbalistes pour qui la langue est la première matière de création :

Quand les cabalistes [...] réfléchissent sur les paroles divines créatrices de toute réalité sensible, ce n'est pas pour eux un simple jeu allégorique ou une suite de métaphores esthétisantes. Le mode d'accès au réel, comme son mode d'existenciation originel, est langage et écriture. Et cela n'est pour eux ni littérature ni poésie. La pensée la plus hautement spéculative est pensée du langage, car il n'est pas de pensée humaine qui ne soit pensée du langage. Tous les faits, divins et humains, sont des faits de langage. [...] Parler c'est appeler à être, et il n'est d'être en dehors de cet appel. N'est que ce qui a été appelé à être. L'homme n'est pas sans nom par lequel il est appelé, par quoi il est parlé⁹.

Le langage comme matière n'appelle pas à être observé, approché, mais, comme la cabbale, à être vécu : « Car la kabbale ne saurait être enseignée comme n'importe quelle autre sagesse. Elle n'est du reste pas purement et simplement sagesse, la kabbale doit être vécue car elle est une vie unique en son genre¹⁰. » C'est ce qu'Iven Zohar fait d'autant que s'il a compris une chose, c'est bien le fait que le sens soit en dehors du champ de la parole : « Anomalie qui me laissait perplexe : j'entendais bien le sens de chaque parole mais non la parole elle-même. » (p. 103) Il vit son expérience langagière avec tellement d'intensité que le langage comme objet inanimé

⁸ Martin Heidegger, *Remarques sur art – sculpture – espace* [2007], trad. Didier Franck, Paris, Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2009, p. 13.

⁹ Charles Mopsik, *La Cabale*, Paris, Jacques Granger éditeur, 1988, p. 128-129.

¹⁰ Georg Langer, *L'Erotique de la Kabbale*, trad. Par Maurice-Ruben Hayoun, intro de Jacquy Chemouni, Paris, éd. Solin, 1990, p. 38.

devient un être animé doté d'une subjectivité et d'organes de perception, alors que lui, Iven, devient un objet inanimé qui ne peut advenir à l'être que tant que cette parole le nomme : « De fines rayures, des sillons étroits mais profonds la parcourent, la recouvrent et l'enveloppent d'un réseau de signes qui ont tout l'air d'être des organes de perception. » (p. 53) Par la subjectivation de l'espace à espacer, la subjectivité du narrateur s'efface. Le « je » devient un « je » objectif qui accepte d'englober tant l'auteur que le narrateur et le lecteur, les trois « instances » vivant la même expérience. Le rapport entre spatialisant et lieu à espacer s'inverse. Le sujet n'existe que tant que l'espace a son intuition. Cela inscrit les deux parties du faux dialogue dans une éternelle circulation dans la mêmeté « voilant » le nom de l'art et de Dieu. Celui-ci est néanmoins appelé par les trois noms de Hellé, Iven et Radia. Cette expérience langagière confère à *Cours sur la rive sauvage* comme au *Zohar* la force de pouvoir modifier une vie. Comment modifier une vie ou peut-être au-delà l'existence ? *Cours sur la rive sauvage* voile un visage terrifiant de Dieu, un visage qui se révèle dans celui de l'humanité. Le récit de Dib veut amener l'homme, le lecteur à nommer un autre visage du Créateur, un visage qui ne soit pas un piège mais qui soit fait de bonté. Ce sera celui de Radia contre celui d'Hellé :

Nul changement ne se produisit en moi ou autour de moi. Je continuai d'attendre. Il me semblait de traverser des espaces sidéraux dans une navigation rapide, souple, ininterrompue, et peu à peu, sous la blanche main ajustée sur mes yeux, je distinguai la jeune femme inconnue de la plage. (p. 106)

La subjectivité d'Iven Zohar ne peut pas disparaître complètement. Elle est même requise par le langage – comme produit de l'impossibilité du dialogue avec son prochain – langage qui, pour être un espace ouvert, requiert Iven Zohar qui pourrait stabiliser ses mouvements par un sens qui replace le signifiant dans une forme de signifiante totale (à travers un dialogue du signifiant avec le ou les signifié(s)) et ainsi (se) procurer la paix et chasser l'angoisse de la servitude à l'insu et à l'*asignifiante* d'un mystère manifestement anhistorique et en action. La tranquillité de l'homme passe par la tranquillité du texte qui n'a plus à redouter les mauvaises interprétations pour se recouvrir ainsi d'ésotérismes. C'est le dialogue de l'homme avec le texte, et par-là, le dialogue de l'homme avec sa parole comme productrice de sens et d'actions, par-là encore une fois, le dialogue de l'homme avec lui-même comme existant porteur d'une paix qu'il ignore au point de s'écarter – se séparer – de cet espace existentiel qui aurait dû être le sien et déformer son corps et son intelligence dans le cataclysme de la violence et du meurtre, qui est en attente dans cet ouvrage. Car *Cours sur la rive sauvage* est avant tout une œuvre d'attente et en attente. Et l'attente est la fermeture de tout espace de possibilités en faveur d'une temporalité close, en retour, écrasée par une durée hyper-sensible et d'une spatialité restreinte, illusoirement considérée comme vaste et ouverte. L'attente, c'est la fin de toute perception du temps en faveur de l'intuition d'une durée détachée de tout, devenant angoisse, et mal-interprétée comme temps qui ne passe plus.

II/ Un sujet inquiet et toujours naissant

S'il est un état qui caractérise Iven Zohar tout le long de sa quête, c'est bien l'inquiétude. Iven Zohar redoute le monde qui l'entoure. Il comprend vite que la seule constante de son parcours, c'est l'instabilité, le menace d'être englouti par un espace en mouvement et la solitude

qui se confirme à chaque rencontre qu'il fait. Une intranquillité soulignée par les figures de la répétition et de la redondance.

1- L'inquiétude et les figures qu'elle construit

Le manque de tranquillité reflète le désarroi d'Iven Zohar devant le mystère dans lequel il se trouve plongé d'abord comme objet assimilant l'être et par la suite comme objet qu'il assimile au point de faire de toute son existence un mystère sans cesse recommençant : « Le recommencement de l'expérience vise à éprouver l'écriture jusqu'à son extrême limite. Car, pour Dib, seule l'épreuve épanouit tout à la fois les mots, la fable et l'écriture, et permet cette remontée jusqu'au point suprême où se manifeste El¹¹. »

L'inquiétude accentue l'hésitation qu'on peut avoir quant à la réalité ou à l'illusion des expériences d'Iven Zohar. La réalité et l'illusion se confondent et sont situées sur un même niveau de perception. Il suffit de fermer les yeux et de les rouvrir pour que le monde ne soit plus le même. Mais quel est le monde réel : celui décrit avant la coupure de la perception du monde ou celui qu'on découvre après ? Dib pousse l'incertitude au maximum de sa radicalité et le narrateur peine à définir les gens qui l'entourent : « Peut-être de simples simulacres suscités par la fascination des intrus. » (p. 54) La question avec lui n'est pas la vérité dans le réel ou l'illusion mais la vérité dans la réalité de la réalité ou la réalité de l'illusion ou alors pour le dire autrement la vérité dans l'illusion de la réalité ou l'illusion de l'illusion : « Et le trolley ne roula plus, le monde s'épaissit, eaux et nuées me cernèrent d'un tourbillon, éteignirent mes sens, préparant, vertigineuse, la vague qui ne se retirerait pas, qui m'emporterait. Je serrai les paupières. Je les rouvris. Il roulait toujours. » (p. 9)

Face à cette hésitation, l'inquiétude amène Iven Zohar à construire des figures de confiance qui lui permettent en quelque sorte d'envisager l'Autre et la socialité qui irait avec un échange avec lui. C'est le cas lorsque Iven a la certitude de rencontrer Radia ou d'être avec elle. Or l'inquiétude est un sentiment qui, selon Ernst Bloch¹², revient sur les figures qu'elle construit pour les détruire. De même, Iven Zohar doute rapidement de la réalité de Radia et de son identité. Elle devient un être qui, loin de rendre possible une socialité de l'existence d'Iven Zohar, manifeste l'impossibilité d'une telle socialité qu'elle refuse d'ailleurs puisqu'elle fait le choix de la solitude : « Je posai de nouveau mes regards sur elle : absente... Ce fut une inconnue que, troublé, je surpris. Une femme solitaire se dressait en face de moi. » (p. 10) Radia, principe de satisfaction signifiant la fidélité de la création à la volonté du Créateur, est d'abord quelqu'un qui rassure :

- Ne crains rien, murmura-t-elle.
- Je commençai à éprouver une certaine appréhension...
- Il n'y a aucun danger nulle part ; tu n'as rien à craindre. (p. 8)

La figure de confiance se transforme vite en figure inquiétante : « Radia inspirait une terreur irraisonnée à tous ces anonymes... » (p. 14) C'est la fin de l'alliance entre les deux personnages,

¹¹ Beida Chikhi, *Littérature Algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 131.7

¹² Arno Münster, *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, Paris, éd. Hermann Philosophie, 2009.

une fin qui inaugure un rapport conflictuel avec une altérité douteuse quand elle est à l'extérieur et douloureuse quand elle est immanente.

L'impossibilité de la situer dans l'espace de l'existence, Iven Zohar la gère à sa manière puisqu'il la rejette dans une altérité absolue, non-socialisante. Occultant le sens du monde, elle est à son tour occultée comme figure potentielle de sens et projetée dans un au-delà de la signification, le monde du sens mort. Naturellement, la construction de Radia comme figure occultée et occultante ne rassure pas pour autant Iven Zohar : « C'est elle qui me répond, j'en suis sûr. Mais sa voix provient d'au-delà des choses et, pour cette raison, elle inquiète. » (p. 56) Plus loin, nous lisons : « Son voisinage ne me procure ni plaisir ni apaisement ; il accroît plutôt mon tourment. » (p. 65)

La destruction des figures de la tranquillité s'exerce également de manière plus subtile par l'interpénétration de deux réalités différentes qui remettent en cause le bien-fondé des interprétations duales esquissées par Iven Zohar. Cette interpénétration s'inscrit dans le texte par le rapprochement de deux mots-réalités grâce au tiret. Radia devient « Radia-Hellé » (p. 78 et 85) quand le narrateur parle de « nous-moi ». L'absence de sens induit une perception cataclysmique du monde où la création est dépossédée de son âme. Elle est hors de son nom, de son histoire et de sa raison qui remet en question l'utilité de la parole comme si celle-ci ne pouvait se situer qu'à un niveau inférieur du niveau ou se situe le sens : « Ici, un nom perd certainement jusqu'à la vertu de nommer, et ne sert à rien. Identités multiples elles-mêmes, les statues paraissent en plus s'interdire d'user du moindre signe d'intelligence. » (p. 54) Mais en même temps, c'est par l'exercice de l'interpénétration des réalités duales qu'Iven Zohar s'approche de ce qui est censé le caractériser le mieux, en l'occurrence l'unicité, être Dieu Un et mettre fin à son malheur : « Trois hommes en moi viennent d'être séparés : l'homme d'eau, l'homme de pierre et l'homme de vent. » (p. 132)

Le but recherché serait de réunir la triade – les trois hommes séparés ; Iven-Radia-Hellé ; auteur-narrateur-lecteur – en une seule figure de toute puissance en mesure de donner un sens au monde. De même que la lumière est l'émanation de Dieu vivant dans la kabbale, le mystère est l'émanation de la « puissance blanche », âme irradiante de Radia et de Hellé dont il faut se saisir. En effet, cette interpénétration des êtres et des apparences se poursuit à travers la juxtaposition du nom de Hellé avec le verbe « irradier » déjà employé pour Radia : « Ses radiations [Hellé] sans frein propagent puissance, mais passion aussi. Pendant que le souffle inconnu passe sur moi... » (p. 75) De la sorte, Hellé-Radia est à la fois la source et le point retour de la puissance de la parole à retrouver son origine et à y demeurer. La quête d'Iven Zohar serait de prendre conscience de sa propre essence pour retrouver l'Unicité perdue et la nommer par l'alliance des trois natures-principes séparés et incarnés par les trois personnages.

Pour aller au bout de sa quête inquiète, Iven Zohar accepte de défier le mystère par le mystère. Faute de pouvoir s'expliquer les raisons qui font de l'humanité une humanité violente et meurtrière, il va s'interroger sur son propre nom Iven Zohar et chercher à lui donner un sens dont lui seul aura la connaissance. Iven Zohar grandit dans ce nom où la divinité, pour se constituer, a besoin de protéger son visage dans l'hermétisme du texte et de se constituer des figures divines en contradiction avec l'objet de sa quête. En effet, Iven nous fait penser au prénom Ivan qui en hébreu signifie « Dieu fait grâce » alors que Zohar renvoie explicitement au livre du même nom dont l'ésotérisme vise à le protéger de toute mauvaise interprétation par les non-initiés à la sagesse kabbalistique. La figure de Radia, « le contentement », principe

élémentaire de la mystique soufie, est contrebalancée par son alter-ego, la figure d'Hellé. Si la critique a évoqué la ressemblance de ce nom avec « Hell », l'enfer en anglais, chose qui est plus qu'acceptable puisque Hellé est explicitement qualifiée d'inférieure et accusée d'attirer Iven Zohar dans « la géhenne » (p. 114), ce nom est aussi l'anagramme d'Elleh, Dieu, en arabe. On aurait ainsi un Dieu dont la grâce est difficile à vérifier et qui pour s'inscrire dans une forme de paix doit inventer sa propre figure au-delà de son intériorité. Un autre niveau de transcendance, une transcendance de la transcendance en échec, voilà ce qu'est Hellé, la figure apocalyptique qui naît de la parole : « Ces syllabes n'avaient pas plus tôt effleuré mes lèvres que les murs des salles s'effondrèrent avec un long grincement. De toutes les gorges, un cri jaillit, remplit l'espace et ne se répéta plus. » (p. 20) C'est dans cet autre niveau de transcendance que doit se jouer la quête essentielle d'Iven qui n'est pas l'interprétation mais le nom « El ». On assiste alors à la constitution de ce nom dans la triade Iven Zohar-Radia-Hellé, triade qui est le plus souvent éclatée et dispersée : « Je ne prête pas attention à ces mots, ébloui que je suis par le feu vif qui me pénètre, me fractionne et emporte les particules de mon être dans l'univers. Mais elle, Radia, que j'ai nommée Hellé voici peu, s'efface dès qu'elle a émis le dernier son. La force du lien qui nous unit ne nous est d'aucun secours. » (p. 76) En nous faisant lire le récit d'Iven Zohar en quête du contenu de son propre nom, Dib inverse le cheminement de la quête cabbalistique : ce n'est plus la raison qui mène à Dieu ; c'est Dieu qui cherche la raison/vérité. Celle-ci se situe dans le temps perdu de ce que Dib nomme « la rive sauvage ».

Or cette interpénétration confondante ne donne naissance qu'à « une opaque marée » (p. 24), pendant que la coupure avec le temps premier de la mer et de la mère, la transparence des subjectivités amenées à s'interpénétrer dans l'expérience du non-sens, génère un monde où l'ipséité est difficile à atteindre. Elle est de fait couverte par la répétition du Même, l'idem est partout qui se ramifie : « Mais ce que je ne pouvais comprendre, c'était comment *l'autre* avait su s'attribuer l'allure, l'air de Radia, au point où ressemblance égalait identité. » 97 « l'esprit du mal sous les traits aimés... » (p. 97)

2- Réunir les contraires, un monde sans gouffre entre concepts

La figure stylistique de la comparaison revient avec insistance dans *Cours sur la rive sauvage*. De même, les termes « ressemblance », « analogue »... qui marquent l'enfermement d'Iven Zohar dans un monde d'analogies et de répétition du Même : « Les parois latérales se livrent à des feintes analogues. » (p. 69) ou encore : « Combien d'heures ai-je battu le sol de mes semelles – allez savoir ! – avant de parvenir devant un escalier étroit, que je descends ? Je me retrouve, ô dérision, dans des couloirs en tous points identiques aux premiers mais plus faiblement éclairés. » (p. 70)

La répétition de ces analogies rend douteuse l'idée même de mouvement. En d'autres termes, ces analogies ne se limitent pas à jeter la confusion sur les apparences du monde mais vont jusqu'à instaurer un climat de méfiance dans l'esprit d'Iven Zohar vis-à-vis de sa propre perception du monde et ainsi vis-à-vis de lui-même. Une méfiance qui rejaillit nécessairement sur le lecteur qui arpente ce récit. Ainsi, Iven Zohar remet en question sa propre volonté. Ses dires et ses pensées sont-ils le résultat de sa liberté ou le fait d'une puissance étrangère qui aurait pris possession de lui ? L'ipséité d'Iven Zohar est réduite à une apparence. Iven Zohar

n'est pas agissant ; sans en être certain, il se croit agi. L'inconscient devient une puissance extérieure : « Ces pensées, miennes apparemment, me sont dictées par la ville. Elles me reviennent en tête avec obstination. » (p. 61). Plus loin : « Il me faut en supporter les conséquences comme si j'avais agi de mon propre gré. » (p. 72)

Cette perception du monde est due à une crise ontologique que vit Iven Zohar. Il ne sait en effet s'il doit intuitionner le monde ou se contenter d'une sensation physique. Quand il voit, écoute ou sent la *ville-nova* et la présence d'Hellé-Radia, il commet une erreur que les cabbalistes définissent par cet axiome : « *notre monde physique n'est que le monde de l'illusion*¹³. » Ses tentatives d'approcher le monde qui l'entoure par l'esprit le mettent face à des images dont la réalité est difficile à admettre. Pourtant, la vérité et le « maitre-sens » recherchés sont dans cette illusion qui demande à être vécue :

Nous sommes prisonniers de nos cinq sens et si nous refusons de sortir de ces limites, c'est par le corps que nous appréhendons notre univers et non par l'esprit. Ce que nous appelons généralement le réel n'est pour les sages que le monde de l'illusion. Ce que nous appelons l'imaginaire, les vues de l'esprit, le monde invisible, c'est pour le kabbaliste *le monde réel*¹⁴.

De cela, Iven Zohar prend conscience puisqu'il déclare : « Ce n'était pas la séparation qui avait ouvert cette brèche entre nous. Pas seulement. C'était aussi la manifestation de l'apparence. » (p. 11) L'apparence, c'est ce qui se passe ici-bas, dans la *ville-nova*, et qui n'est que le reflet du monde spirituel dont il respecte les lois et reproduit les cassures. Contre les apparences de la réalité, il faut donc faire le choix de l'illusion comme vérité de la source de l'homme. Une illusion-vérité incarnée par la Lumière qui « ne cherche pas notre souffrance, mais notre évolution vers le divin¹⁵. »

Le bon visage de Dieu est caché, de même que le nom de ce que la cabbale appelle « l'Infini sans nom » qui ne se laisse pas écrire bien que « El » se révèle dans tous les autres noms de la création, particulièrement les noms des trois personnages. Ce nom comme unité totale se révèle également à travers l'alliance des contraires qui permet d'envisager un monde sans gouffre entre concepts et principes théoriques. Par cette alliance des contraires, l'aporie de l'interprétation devient un problème négligeable, dépassable. D'ib vit le langage comme une expérience mystique dont la finalité est de toucher l'infini par le fini, l'abstrait par le concret, l'innommé par le nommé. Il fait de tout ce qui peut contenir le nom inconnu de Dieu, l'Être suprême, soit un pont qui mène vers son nom.

Le cheminement de l'écriture et de la lecture se transforme en expérience dialogique avec Dieu. Iven Zohar gagne une subjectivité par cette expérience, mais cette subjectivité est celle de d'un sujet disant et non un sujet social : « Toute une foule de gens s'affairaient aux derniers préparatifs de la cérémonie et se souciait peu de moi. Rares y étaient les personnes que j'aurais pu nommer, faut-il dire. Elles même paraissaient considérer que moins les époux compteraient et plus la célébration revêtirait de l'importance. Aucune donc ne m'honorait de sa compagnie. » (p. 13) Comme on peut le lire, Iven Zohar ne peut pas nommer Dieu, ni le monde. Il est un sujet de questionnement. Dans cette question, il peut, comme nous le dit Beida Chikhi, « redécouvrir inentamé le signe kabbalistique qui fait remonter aux origines de la séparation et de la

¹³ Daniel Souffir, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

dénomination, autrement dit, de l'effacement du nom premier au profit de la préservation de la question : *quel est ton nom ?* » (p. 129) Beïda Chikhi rappelle cette sentence du *Zohar* : « Malheur aux coupables qui prétendent que l'Écriture n'est qu'une simple narration¹⁶ ». Si l'Écriture n'est pas qu'une simple narration, elle est aussi comme nous l'avons dit une expérience qui nous met face à l'épreuve du non-sens de la violence et qui, d'après la cabbale, « produit du divin » pour agir sur le monde :

... la cabale accorde une grande place à ce qu'il est convenu d'appeler *théurgie*, qui est l'art de produire du divin ou des effets de la sphère du divin, cela dans un but rédempteur et non pas à des fins personnelles égoïstes, comme il en va généralement avec ce qu'on appelle *magie*. L'essentiel de la cabale est constitué d'une théosophie, doctrine concernant la nature du divin, à partir de la quelle des clés sont forgées pour accéder à une connaissance totale du monde : de l'homme aussi bien que de la nature, en vue d'agir favorablement sur eux¹⁷.

Par sa démarche qui s'inspire de la Cabale, *Cours sur la rive sauvage* propose d'amener le lecteur sur les sentiers de la violence par une expérience qui ne nomme pas mais qui est portée par une parole qui s'autogénère en permanence et qui est une reproduction infinie de l'instant de la séparation originelle.

Conclusion

Cours sur la rive sauvage semble être l'histoire d'une subjectivité morcelée et qui ne finit pas de naître. Le salut d'Iven Zohar n'est pas dans ce qu'il aurait pu construire mais dans sa chute elle-même qui le rend fragile et le piège dans le besoin d'aimer et d'être aimé. Il provoque ainsi dans le royaume du chaos la lumière qui manque pour retrouver le chemin vers les lois d'avant la séparation, la *kabbalah* qui veut dire les lois orales d'avant les lois écrites. Ce passé mort, perdu, interdit, devient une utopie, une utopie ontologisée située dans un monde à atteindre pour faire ad-venir un nouveau visage de Dieu. Il convient ici de finir sur ces mots d'Ernst Bloch selon qui

... le Dieu de l'Ancien Testament, le Dieu Yahvé, est un Dieu « autoritaire », il est nécessaire de lui opposer une autre image divine, et cet effort crée, selon Bloch, la représentation religieuse – collective du **messie**. C'est donc la « négativité » de l'image que représenterait Jahvé qui engendrerait ce désir d'un autre Dieu incarnant la Bonté, la rédemption des souffrances terrestres et l'avenir par la fin de ce monde...¹⁸

¹⁶ Beïda Chikhi, *op. cit.*, p. 130.

¹⁷ Charles Mopsik, *op. cit.*, p. 7-8.

¹⁸ Arno Münster, *op. cit.*, cité, p. 101.