



جامعة يحيى فارس المدية  
مختبر تعليمية اللغة والنصوص (م.ت.ل.ن)

---

Université Yahia FARÈS Médéa  
Laboratoire de Didactique de la Langue et des Textes  
(L.D.L.T)

---

## L'expression euphémique de la violence dans si diable veut

Eljamhouria SLIMANI

Université de Chlef

Mourad SALAMANI

Université de Béjaia

---

**Revue Didactiques**

**ISSN 2253-0436**

**Dépôt Légal : 2460-2012**

**N°11 janvier-juin 2017 pages 251-270**

---

Référence : Eljamhouria SLIMANI et Salamani Mourad , « L'expression euphémique de la violence dans si diable veut», *Didactiques* N°11 janvier-juin 2017, pp.251-270  
[http:// www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/300](http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/300)

---

## L'expression euphémique de la violence dans *si diable veut*

Slimani Eljamhouria

Université de Chlef

Salamani Mourad

Université de Béjaia

### Résumé

*Dans Si diable veut s'entend le non-dit d'une culture qui dit « si Dieu veut ». Cet article se propose de démontrer, à travers la lecture d'un ensemble de faits culturels repris dans le texte, comment l'auteur procède à l'unification symbolique de deux visions opposées du même contexte algérien, l'une orale et profane, l'autre écrite et religieuse. Par les facteurs communs et immanents à leurs structures internes, ces deux visions ont eu pour conséquence d'enliser le dit contexte dans une violence meurtrière. Dib procède ensuite à l'opposition de l'unité locale résultant de ces deux visions à la culture universelle symbolisée par une pratique artistique unificatrice des cultures qu'est la musique, reprise comme une forme créative évacuatrice de violence. L'euphémisme culturel s'agence ainsi en une catharsis qui tente de pallier l'incompatibilité d'une pensée idéologico-tribale aberrante caractérisée par la violence et l'intolérance.*

**Mots-clefs :** violence- terrorisme –euphémisme- Si diable veut- Dib

### Abstract

*In If the devil wants, we understand the unspoken of a culture that says 'If god wants' instead. This article is demonstrating through a fragmentary reading of a set of cultural facts recovered in the text, how the author proceeded to the symbolic unification of two opposing visions of the same Algerian context, one is oral and profane, the other is written and religious. By common and immanent factors in their inner structures, these two visions have as a consequence to sink the aforesaid context in a murderous violence. Then, Dib proceeds to this local unit's opposition to the universal*

*practice and unifying of cultures which is music, taken as an artistic and creative form of evacuating violence. Thus, the cultural euphemism arranges itself into catharsis that tries to compensate for the incompatibility of an absurd ideologico-tribal thinking that is characterized by its violence and intolerance.*

**Keywords:** violence-terrorism- euphemism- If the devil wants- Dib

### ملخص

في مكنون رواية "إن شاء إبليس" يتجلى المسكوت عنه و المتداول الشعبي "إن شاء الله". على ضوء بعض العناصر الثقافية المستوحاة من النص يصبو هذا المقال إلى أن يوضح كيف جمع الكاتب بين اتجاهين متناقضين يميزان الواقع الجزائري الأول شعبي يغلب عليه الطابع الشفهي والعامي والثاني ديني ذو أثر كتابي. هذان الاتجاهان قد أسهما عن طريق بعض العوامل المشتركة و الملازمة لبنيتهما الداخلية في تمخض العنف و الإجرام.

في موقف آخر انتقل ديب إلى المناظرة بين ثقافة هذه الوحدة المحلية وبين الثقافة العالمية عبر ممارسة عالمية جامعة لكل الثقافات ألا و هي "الموسيقى" باعتبارها فن إبداعي يسمح بإجلاء العنف والتنفيس في إطار الترويح الثقافي وذلك كمحاولة لدحر الفكر الإيديولوجي القبلي الشاذ الذي يتسم بالتشدد والتعصب .

**الكلمات المفتاحية:** العنف- الارهاب – لطف التعبير – ان شاء إبليس – ديب

La lecture de *Si diable veut* de M. Dib soulève maints questionnements tant sur la structure formelle de l'œuvre que sur la thématique sensible qu'elle aborde, celle de la mouvance terroriste dans l'Algérie des années 1990. Aussi pour comprendre les raisons de cette mouvance, selon Dib, faut-il interroger certains éléments corrélés dans l'œuvre pour mettre en question un type de pensée extrémiste et séculaire à l'origine de la violence. La dérive, l'œuvre la situe à un niveau culturel comme la conséquence d'une violence enfouie dans les rituels et pratiques hérités de deux systèmes de

référence présentant d'aberrantes contradictions. De ce premier constat, l'interrogation doit se porter, au-delà des thèmes qui servent à faire état d'une réalité vécue et endurée, sur l'image littéraire et sur les pouvoirs de la rhétorique à superposer les sens et à les dévier de ce qu'ils veulent réellement énoncer. Le titre annonce déjà l'empreinte religieuse du texte qui est offert comme une figure profane, un ersatz du coran dont l'incompréhension est à l'origine de graves malentendus. Cela se justifie également par l'emprunt du passage de la sourate « la caverne » où il est précisément question d'un malentendu<sup>1</sup>.

Sur le plan méthodologique, nous nous intéresserons essentiellement au déchiffrement culturel du système textuel que le roman formalise par sa manifestation autotélique. Pour cela, notre lecture se soumettra à ce que l'auteur avait décrit dans *L'Arbre à dire* comme un voyage « *inorganisé* » (Dib, 1998 : 199). Cette démarche nous permettra d'approcher le point de vue que l'œuvre suggère pour situer l'origine du conflit dans les actes et les rituels de la culture régnante elle-même. La démonstration se fera par le croisement d'un ensemble de contradictions spécifiques du contexte de référence se rapportant, entre autre, à la naïveté générale, à la religiosité, à la sorcellerie, aux archaïsmes et aux superstitions que la modernité récuse.... Le souci majeur du travail s'articulera certes sur la composition textuelle du roman comme produit littéraire issu du croisement de référents et de références soumis au pouvoir régénérateur de la fiction. Le texte forme en effet, un engrenage qui véhicule le sens par la mise en rapport d'un ensemble de détails et de références tels les emprunts coraniques, les rituels religieux et les coutumes et pratiques païennes. Cet ensemble dissimule l'indicible violence et atténue l'impact de son énonciation explicite en la représentant obliquement à travers le mythe et l'allégorie.

## LES NON DITS D'UNE INTRIGUE

Il semble d'emblée indispensable de résumer l'intrigue offerte en surface au moyen des éléments énoncés pour chercher ensuite leur signification et la stratégie de leur mise en rapport productrice de sens. En effet, l'auteur expose des éléments qui construisent une première lecture superficielle à travers le « dit » de la culture régnante, ce qui n'est, en l'occurrence, que l'évocation d'un « non-dit » plus complexe, suggéré par l'effet antinomique que leur confrontation génère. Cette notion de *non-dit* a d'ailleurs été traitée par Dib dans *Simorgh* où il affirme que :

*« En littérature, en art, ou quelle que soit l'entreprise au fond, le non-dit est tout ensemble un précieux collaborateur et révélateur. En quoi, collaborateur ? En ce qu'il contribue, à l'insu, en dépit de l'auteur et de son œuvre, à la création. [...] »* (Dib, 2003 :240)

*Ymran*, un jeune émigré d'origine algérienne revient de France après la mort de sa mère pour vivre à *Tadart*. Opposé à une culture chargée de paradoxes entre mysticisme religieux et superstitions, il prend conscience de son étrangeté et de son exil. un rituel de conjuration dans lequel on l'entraîne, le conduit à rencontrer *Safia* dans le sanctuaire du saint patron *Sidi Afalku*, qu'il profane à son insu en refusant d'accomplir le sacrifice attendu et en y embrassant la jeune fille. Comme représailles, un premier assaut s'abat sur le village par des chiens ensauvagés, puis une seconde attaque le cible encore le jour de l'*Aïd*. *Safia* est décapitée et *Tadart* reprend sa vie monotone avec ses paradoxes sans *Ymran* qui retourne chez lui, en France.

Ce résumé représente a priori l'un des aspects marquants de la structure du récit voulue par Dib. Un schéma cyclique s'édifiait par une mise en scène double et inversée du *retour*. D'un côté, le retour du jeune Ymran dans la terre de ses origines: « *Ymran est arrivé en même temps que les hirondelles* » (P. 18) tel que le fait remarquer YémaDjawhar au début du roman, soulignant ainsi son départ imminent ; d'un autre côté, sa fuite finale vers la terre initialement quittée, représentée par Hadj Merzoug comme un lieu d'exil et de peine : « *Nous l'avons accueilli. Pas son père, pas sa mère, pas les autres enfants. Eux, ils sont restés en cette terre étrangère où ils resteront d'éternels étrangers, guère très aimés, à ce qu'on dit* » (P. 20). Dans *Si diable veut*, les jeux de superposition et d'enchevêtrement qui ont déjà constitué la toile de fond de certaines œuvres de Dib les plus ambiguës appellent aussi le non-dit enfoui dans les interstices de l'intertexte, de l'idiolecte et du mythe pour mettre en scène l'indicible et l'inconcevable. L'indicible que les mots sont impuissants à exprimer ne peut être déchiffré qu'à travers le signe évoqué dans une virtualité formelle<sup>ii</sup>. C'est la raison d'une telle complexité formelle qui, misant sur le mirage du sens apparent, se rebelle à l'affirmation d'un déchiffrement simpliste du texte.

Le donné culturel hétéroclite relevé dans le texte comprend des détails qui apportent, chacun, une contribution à l'établissement de l'image poétique globale visée par l'auteur, celle d'un euphémisme de la violence acquis comme un effet de lecture par la confrontation directe de niveaux culturels appartenant à quatre catégories bien distinctes: premièrement, une mise en scène des idiolectes et de l'oralité (des proverbes et des formules religieuses notamment). Deuxièmement, un (R)-appel de la tradition païenne à travers la mise en scène de superstitions et de la croyance aux augures (P. 19), de rituels sanguinaires de

conjuraton et de transfert du mal tel le sacrifice des tourterelles (P. 111), la conjuration des forces invisibles et maléfiqes (P.127/ P. 228), invocation du saint-patron « *sidi Afalku* » (p. 31) et pratique de la sorcellerie (PP. 125, 126)...). La troisième catégorie regroupe les multiples emprunts à la religion musulmane (L'Aïd du mouton (P. 194), emprunt à la « *sourate la caverne* » (P. 40) et (P. 225), ainsi que l'évocation du style litannique que formalisent les formules introductives de certains propos : *hadj Merzoug dit, YémaDjawhar dit...* La dernière catégorie recèle des détails qui servent à introduire l'altérité et la culture de l'Autre à travers, notamment, le souvenir du spectacle musical auquel avait assisté Ymran en compagnie de sa camarade Cynthia. Ces détails et d'autres constituent un dire de surface tandis que leur corrélation selon un schéma précis suggère le non-dit révélateur de l'euphémisme envisagé.

La confrontation de l'ensemble de ces détails et d'autres laisse entrevoir, dans la totalité, la constitution d'un schéma signifiant qui vise l'énonciation d'une parole dissimulée dans les agencements de la forme textuelle pour dire la violence de manière euphémique, ce qui s'apparente chez Dib à un procédé qui pourrait se nommer une « *thématisation formelle* ». Cela signifie l'exploitation des éléments structurels du texte au service de la production d'un signifié émis par de simples évocations et orientations référentielles/référencielles au niveau thématique. La première exigence pour la saisie du sens profond concerne le choix d'un code de lecture adéquat, ce que l'œuvre elle-même suggère par ses multiples emprunts à la culture orale.

## Rites et religion comme codes de lecture

Dans le second chapitre intitulé « *Ecrire, lire, comprendre* » de *L'Arbre à dire*, Mohammed Dib nous fournit un éclaircissement sur les outils de déchiffrement d'un texte littéraire. D'après lui :

*Quand bien même le sens de telle ou telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé [...] Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une œuvre, et de toute œuvre, à condition que l'œuvre en question relève de notre aire de culture (Dib, 1998 : 15).*

En l'occurrence, la clef de décryptage de l'un des sens du roman concerne deux éléments essentiels qui introduisent une démonstration par contraste. Il s'agit d'abord du renvoi religieux qui s'exprime par deux manifestations dont la première ; est figuré par le titre de l'œuvre *Si diable veut* qui parodie la formule coranique « *incha' Allah...* »<sup>iii</sup> (Le Coran, 37/102) ou « *Si Dieu veut* » dite par Isaak (Dib, 1998 : 74) quand Abraham lui déclara son intention d'accomplir l'acte d'immolation qui lui a été ordonné. La seconde est motivée par la présence d'un extrait coranique emprunté à la sourate (la caverne) et précisément du passage traitant de controverse et de présomptions:

On dira :

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

On dira :

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

On dira encore, cherchant à expliquer ce mystère :

‘Ils étaient sept, et leur chien le huitième.’ (p. 40)

La référence à ce titre de la *sourate* permet de relever deux éléments : d’abord le fait historique des deux problématiques que leur découverte avait suscité, à travers le mystère de leur nombre et l’ironie que comporte la ridicule insistance sur la présence du chien, et ensuite, la querelle déclenchée pour élire un sanctuaire pour les y adorer. Mais, la clé indispensable reste celle du calendrier agraire berbère, de ses périodes et des rituels qui les accompagnent respectivement, et qui permettent la mise en rapport de *Tadart* avec un cadre primitif et quasiment sauvage.

Ainsi à partir de ces premiers indices l’étude propose d’interroger le cadre spatial choisi spécifiquement pour cette œuvre, un petit bourg berbère nommé *Tadart*. Ce toponyme sans référent connu et désignant *le village* en berbère (Feraoun, 2011 : 116), ne serait qu’un espace modèle renvoyant à chaque région de l’Algérie profonde<sup>iv</sup>. Ce renvoi consensuel dans une société berbère est étayé de surcroît par la présence d’un vocabulaire emprunté et de marques culturelles nombreuses qui spécifient cette unité symbolique particulière dans l’aire culturelle maghrébine (algérienne). Il s’agit de la culture originelle, de l’espace de l’identité dans sa dimension intransigeante qui pérennise la trace atavique des premiers occupants de la région nord-africaine. Aussi, les mots empruntés à cette langue concernent pour l’essentiel des toponymes/patronymes comme pour suggérer une filiation. Ainsi, la montagne qui domine *Tadart* porte le nom d’ « *Azru U Fernane* », *azru* étant un mot berbère signifiant « *roche, pierre, parois rocheuse* », et le nom du saint-patron du village se nomme « *Afalku* » qui est le

nom berbère pour désigner « *le faucon* ». À cela s'ajoute la dénomination de la fête du mouton en kabyle par LlaDjawhar « *l'AidTameqrat* » (P. 194) signifiant « *la grande fête* »... Mais, la mise en exergue d'une telle situation spatiale et le référencement historique à la culture ancestrale dans sa dimension primitive se matérialise essentiellement par la mise en place d'un système de pratiques issues de la tradition agraire berbère. La schématisation du *sens pratique* des rituels empruntés et corrélés apparaît notamment dans l'organisation chronologique obéissant au calendrier agraire berbère « *Essabaâ* » (P. 7), « *les nuits du berger* » (P. 20), « *Ennisan* » (P. 18), « *Smaim* » (P. 147), « *l'ans'ara* » (P. 227) et la mise en scène des croyances superstitieuses, des rituels sacrificiels et d'invocation qui les accompagnent. Ce prélude intéresse notre lecture dans la mesure où une telle contextualisation, au-delà du conflit identitaire qu'elle suggère<sup>v</sup>, crée le lien de la société contemporaine avec son origine très ancienne. Cette évocation servirait la transfiguration de la sclérose que le projet textuel global visera à démontrer à propos de l'espace-temps de l'œuvre.

En effet, cette filiation séculaire permet à l'auteur d'incorporer certaines pratiques que *Tadart* tient d'un ordre ancestral d'avant la conquête arabo-musulmane. Des rituels païens encore d'usage; qui coexistent avec le système de foi islamique malgré leur incompatibilité foncière. Mais ce qui nous préoccupe en l'occurrence, c'est leur valeur figurative et la façon dont ils expliquent, par leur coprésence et leur interaction, l'ignorance fondamentale des préceptes, le détournement des sens et la confusion entre ce qui est paisible et ce qui est violent dans les pratiques inhérentes aux deux systèmes de foi. L'œuvre de Dib représente précisément cette confusion comme étant le soubassement culturel du terrorisme. A partir de cela, l'auteur choisit le traitement

de la violence à l'échelle de ces pratiques comme une figuration euphémique du phénomène qu'elles induisent.

Le retour d'Ymran déclenche une première transformation dans l'ordre harmonieux de Tadart. L'arrivée du jeune homme coïncide avec la période difficile dite d'« *essabaâ* »<sup>vi</sup> et l'accomplissement d'un rituel important de « *transfert du mal* »<sup>vii</sup>. Cette circonstance semble provoquer une faille dans le cours monotone de la vie de Tadart ; ritualisée selon des habitudes à base desquelles est construite leur logique pratique et leur appréhension collective du monde. Contrairement à ce qui est institué dans leur calendrier, le chien sacrifié pour invoquer la levée des grands froids surprend les villageois par son retour : « *le diable m'emporte et les habitants de Tadart avec moi, si j'arrive à me faire par exemple à l'idée que le chien d'essabaâ soit revenu ! Le chien que nous ne pensions plus revoir, et qui réapparaît [...]* » (P. 35). Un retour d'autant plus menaçant par l'incertitude caractéristique de cette période précise, ne dit-on pas comme se le répète Yéma Djawhar que : « *c'est au cours d'essabaâ que se produira la Grande Destruction, si elle doit advenir* » (P.12) ? Cette association des deux retours, tout inattendus qu'incongrus, annonce un bouleversement immanent. Le malheur prédit coïncidera en effet avec le second rituel auquel est désigné Ymran lui-même, l'étranger de Tadart. L'occasion des « *fiançailles du printemps* » (P. 44) assure la rencontre d'Ymran et de Safia désignés pour accomplir le sacrifice dans le sanctuaire de Sidi Afalku. Tel que Safia l'explique à Ymran:

Ils attendent, les gens, que tu le prennes [le couteau]. Et tu vois ces tourterelles ? Ils attendent que tu les sacrifies et arroses ce tombeau de leur sang. Et que tu pousses les battants de ce portail, et ce sera à mon tour de montrer les oiseaux égorgés (p. 111)

Le choix d'Ymran s'impose comme une réparation de l'inachèvement du premier rituel d'essebâa que les habitants renvoient par conjecture augurale à son retour : « *tu n'as pas été choisi pour comprendre mais pour accomplir ce que tu dois. C'est pour l'eau, Ymran* » (P. 112). Certes, Ymran ne conçoit pas la sacralité du rituel qu'il renvoie simplement à une initiation par laquelle il peut intégrer la communauté de Tadart : « *comme partout on s'inquiète simplement de savoir si tu mérites qu'on t'ouvre les portes de la société* » (P. 69). Ainsi, il quitte le sanctuaire et refuse d'accomplir « *cette boucherie* » : « - *Quoi ? Non. Pas ça. Je ne ferai pas ça. [...]* » (P. 111). Ignorant les motivations pacifiques des habitants, Ymran ne saisit que la violence de l'acte qu'il constate chez Safia qui agit avec « *...cette exagération instinctive, cette violence.* » (P. 104), tout comme chez les jeunes de Tadart, livrés à l'exécution du rituel (allumage du grand feu, danse occulte et cris tonitruants (PP. 113-114)...). Suite à ce refus, Safia se trouve sacrifiée au nom de cette coutume et subit doublement sa folie et la colère des habitants de Tadart qui l'accusent de ce second échec en la comblant d'injures telles : « *la mauvaise, l'impudique, la dévergondée* » (P. 135), « *mâtine, chèvre, bique d'Iblis* » (P. 136)

À cette première figuration de la violence par l'appel de rituels immanents à la tradition berbère, l'auteur invoque, pour un second cas de figure, une autre manifestation rituelle à laquelle s'ensuit la seconde attaque des chiens. Cette dernière est représentée par « *la fête du mouton ! Le sacrifice de Sidna Ibrahim !* » (P.

194), une pratique religieuse, parallèle relevant ainsi de l'autre système de foi en place. C'est dans les écrits de Dib que se manifeste la valeur symbolique de ce rituel comme figuration littéraire de la violence. En effet, le premier chapitre de *L'Arbre à dire*, ayant pour titre « *Le retour d'Abraham* » (PP. 72-76) met en rapport, le crime et la terreur infligée contre les hommes avec la violence intrinsèquement comprise dans les actes sacrificiels, et en particulier dans l'acte d'immolation de la fête du mouton:

*[...] Si quelque crédit est accordée à l'hypothèse avancée ici d'une confusion du père usuel avec l'imgo atavique d'un patriarche volontiers assassin, voire animé de tendances cannibales attestées par l'absorption faite ensuite de la chair du bélier substitut d'Isaac, peut être l'holocauste dont la population algérienne est victime aujourd'hui trouvera-t-il en partie son explication (Dib, 1998 : 74, 75)*

Le texte semble agencer à dessein des passerelles qui mettent en rapport les deux sacrifices par plusieurs aspects comme le démontre le tableau suivant :

<b>Les fiançailles du printemps</b>	<b>La fête du mouton</b>
Pratique païenne et profane dont la quête est horizontale ou parallèle (invocation du saint-patron, culte des ancêtres et conjuration de forces maléfiques invisibles)	Pratique religieuse dont la quête est verticale (invocation de Dieu)
Rencontre d'Ymran avec Safia dans le sanctuaire et échange d'un baiser.	Rêve d'Ymran la veille de la fête du mouton où est évoquée son union

	avec Safia (P. 191)
Le rituel prend l'allure d'une grande fête ou plutôt d'un carnaval : chants, danses, cris... (P. 59/ 107), feu devant le sanctuaire (P. 113)	L'Aïd du mouton est une fête, une démonstration de joie et de satisfaction de la vie et qui marque l'interdiction des sacrifices humains.
Sacrifice rituel de deux tourterelles	Sacrifice rituel d'un mouton
Entrée en transe (P. 117) puis folie de Safia (mort symbolique)	Mort de Safia par décapitation
<p>Traits communs aux deux pratiques :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la violence de l'acte, l'usage des couteaux et le versement de sang</li> <li>- déclenchement de l'attaque des <i>hordes de chiens ensauvagés</i></li> </ul>	

Ce rapprochement ne viserait que la confirmation de l'immanence de la violence et de l'intolérance, et la démonstration de la similarité des pratiques comprises dans les deux systèmes pourtant opposés. A partir de cette schématisation qui s'étend à d'autres manifestations dans le texte, est implicitement suggérée la déviation du sens par l'interpénétration et la perméabilité des préceptes entre les deux systèmes de référence culturelle. Cela provoque l'altération des conséquences et des fins de ce qui, au départ, est accompli dans une volonté de pacification et de paix grâce à la purification par l'offrande.

La composition poétique du texte s'édifie en deux étapes. L'auteur unifie d'abord la diversité symbolique

de l'espace de référence en mettant en scène l'oralité et le traditionalisme de l'entité berbère et le stade écrit de son autre partie qui tient à la tradition islamique<sup>viii</sup>. Il démontre ensuite l'incompatibilité de cette structure au contact avec l'autre, introduit par un souvenir tiré du passé de l'émigré Ymran. L'actualisation du souvenir sert à mettre Ymran en position d'extranéité comme chez M. Feraoun qui fait précéder le récit du retour d'Amer dans son village natal, par la narration de son long séjour et de son mariage en France pour suggérer sa proximité de l'altérité et justifier ses actes par une influence étrangère. Cette démarche assure l'extranéité de l'acte condamnable commis par Amer et Chabha (Feraoun, 2011). Dans *Si diable veut*, l'appel du souvenir assure, en plus à cette démarcation, à comparer la violence sanguinaire immanente à la culture locale avec une autre forme de violence découverte lors de la séance de répétition musicale à laquelle Ymran avait assisté. Il expose ainsi le caractère contradictoire d'une vision du monde rétrograde chez les habitants de Tadarat.

C'est dans le sanctuaire de Sidi Afalku qu'Ymran revient par le souvenir à cette scène où il découvre ce qu'est la musique et ce que sont le violoncelle, le violon et le piano. D'ailleurs, pour signaler la comparaison comme alibi de ce renvoi, l'auteur ménage ce souvenir d'Ymran dans le passage des *fiançailles du printemps*, quand ce dernier fut surpris par l'agressivité de Safia et la violence de l'acte qu'elle attendait de lui. A cela s'ajoute l'ignorance des instruments de musique par Ymran qui, en les décrivant, use de termes qui les relient à la violence et à la mort qui caractérisent l'espace et la culture auxquels il est confronté. Ainsi, le piano de monsieur Franc-Jamin est apparenté à un « volumineux cercueil » (P. 93), alors que Mme. Franc-Jamin et Cynthia jouent respectivement du *violon* et du *violoncelle*, ces deux noms qui sont, en partie, en homophonie avec le mot *violence*. L'œuvre oppose

ensuite la musique et la sensibilité artistique aux pratiques rituelles sanguinaires de Tadart et à leurs instruments en recourant à une ekphrasis détaillée du « *Trio numéro cinq en Ré majeur, Les esprits* » de *Beethoven* (P. 95) Ymran décrit la scène d'artistes livrés au maniement de leurs instruments musicaux en déplaçant alternativement et théâtralement le point focal de la posture des musiciens et leurs mouvements aux rythmes et sons que leurs instruments émettent. Cette description sert aussi à générer une densité isotopique du thème de la violence dans la mesure où l'acte même de jouer est représenté de sorte qu'il l'évoque et que s'établisse un dialogue interne au texte. Dans ce sens, en décrivant Synthia en train de jouer au violoncelle, Ymran use d'une figure qui symbolise l'automutilation et suggère la comparaison implicite de l'archet au couteau : « *C'était sur elle-même qu'elle passait et repassait l'archet* » (P. 98)

### **Signes de la violence ou violence des signes**

Il reste enfin à justifier l'évocation de la mouvance terroriste, postulée au début comme étant le non-dit enfoui qui transparait à travers l'engrenage de signes et de relations qui la suggèrent dans le texte. Ce postulat se justifie par le parallélisme final entre la scène de l'immolation du mouton et la décapitation de Safia. La scène de l'égorgement du mouton est en effet décrite avec force détails:

[...] l'animal qui s'agite furieusement, s'imagine, croit pouvoir encore libérer ses pattes et vomit son sang à gros bouillons par l'entaille béante [...]. Elle le crache, cette gorge fendue jusqu'à l'os, par jets spasmodiques, elle le rend dans une effusion déjà plus faible. (PP. 199, 200)

Et tout en anthropomorphisant le mouton, Ymran compare le bêlement des moutons encore en vie à des cris humains : « *il écoute les deux moutons encore en vie bêler ; non pas bêler, pousser, oui, de curieuses plaintes aigres, miaulantes, presque humaines* » (P. 200). Cette assertion est étayée également par Safia qui affirme explicitement ce rapprochement entre les habitants et la figure animalière du mouton : « *c'est nous, ce pauvre mouton, ce qu'il y a de meilleur en nous. Et nous lui en voulons, nous le tuons* » (P. 204). La pratique rituelle trouve ainsi sa valeur symbolique en tant qu'euphémisme de la grande violence subie par la population de Tadart. En effet, l'auteur anticipe par le descriptif détaillé de l'agonie du mouton, pour éluder la description explicite du même acte qui s'appliquera ultérieurement sur Safia que Hadj Merzoug découvre, décapitée:

[...] examiner ce que cela cache c'est-à-dire sous cette robe une robe bleue car à présent il se rend bien compte que c'en est une, qu'il ne s'agit que d'une robe, une robe dont dépassent, d'un côté, de tendres pieds nus, mais de l'autre, et Hadj Merzoug sent la pierre noire qui s'installe dans sa poitrine : - de l'autre côté, rien, ce corps n'a plus sa tête. (P. 220)

La figuration animalière s'ajoute au vocabulaire bestial entamé depuis le début du roman (*aigle, oiseaux, chèvre, poules, sanglier, coq...*) et justifie l'affirmation de l'humanité des chiens qui attaquent le village. Ainsi, Hadj Merzoug qui confond ceux revenus dans Tadart avec des hommes : « *des chiens qui tiennent de l'homme : et pourquoi pas des hommes qui tiendraient du chien ?* » (P. 37) dénie toute humanité à ceux qui attaquent le village : « *au contraire de [leurs] chiens, ceux-là n'avaient rien d'humain [...] des animaux qui*

*n'ont rien d'humain ? » (PP. 36, 37). De plus, la figure représentant la proie «le mouton » est maintenue comme figure substitutive de l'homme dans le propos de Safia, tandis que celle du chien, est renvoyée par la suite à celle du loup : « des chiens qui ressembleraient davantage à des loups qu'à des chiens ! » (P. 39). Cela nous permet de faire le lien avec ce que dit Amine Maalouf à propos de « la panthère blessée », quand il explique le recours à cette figure:*

*Pourquoi la panthère ? Parce qu'elle tue si on la persécute et qu'elle tue si on lui laisse libre cours, le pire étant de la lâcher dans la nature après l'avoir blessée. Mais la panthère aussi, parce qu'on peut l'appivoiser, justement (Maalouf, 1998 : 165)*

N'est-ce pas le cas du chien qui s'appivoise, mais qui est également blessé et relâché dans la nature dans un rituel qui servait précisément à transférer le mal sur lui ? Ce que symboliserait notamment, l'écharpe rouge qu'on lui avait enfilé autour du cou : « nous lui avons envoyé un de nos chiens, l'un des plus vaillants de nos chiens, une écharpe rouge nouée autour du cou » (P. 7) ? Le symbole chromatique du rouge de l'écharpe revient sur les habitants en versement réel de sang. Ainsi s'explique son retour maléfique et sanguinaire vers la fin comme un retour cyclique inversé d'un mal compris dans le rituel qui l'avait initialement victimisé. Ce retour rappelle d'ailleurs celui, double et inversé d'Ymran, que nous avons signalé plus haut. Le constat sur lequel s'achève le roman est celui de l'incommunicabilité et de l'échec d'un éventuel changement par l'opposition, à la fin du roman entre le rituel de fumigation où l'on fait appel aux diables chez les habitants de Tadart (P. 228) et le départ euphorique d'Ymran à la découverte des joies de la musique et de l'art (P.230)

## Conclusion

L'auteur a procédé dans son œuvre à la reproduction, à partir de la diversité de l'histoire, de la religion, de la langue et des pratiques des sous-unités culturelles de l'espace algérien, d'un modèle unifié d'une culture paradoxale où se confond l'oral et l'écrit, le sacré et le profane, tout en usant des pratiques textualisées et réappropriées comme des symboles dont la fonction serait d'atténuer l'atrocité et la violence qu'une description directe du drame comporterait. Cette stratégie serait aussi une tentative d'explication des raisons du conflit et de l'origine du mal par une sorte de conditionnement intrinsèque que la culture adoptée elle-même opère sur les sujets qui l'assument. Elle a, par ailleurs, permis de pointer les réseaux sémantiques que peut receler l'œuvre littéraire en tant qu'aval à de multiples constructions à partir des isotopies multiples qui s'y justifient. Le texte dibien en l'occurrence montre un cas d'incompréhension et de mauvaise interprétation d'un message qui annonce la négation des allégations qu'il pourrait susciter. Enfin, ce roman ne constitue pas une mise en question de la religion, comme le suggérerait son titre. Il devrait plutôt être considéré comme un réquisitoire contre ceux qui cautionnent le meurtre sacrificiel par « *un usage abusif, sacrilège, du texte coranique* » (Dib, 1998 : 75).

## Bibliographie

Bourdieu Pierre. *Le sens pratique*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 2, n°1, février 1976. L'État et les classes sociales. pp. 43-86. doi : 10.3406/arss.1976.3383. Disponible sur : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1976\\_num\\_2\\_1\\_3383](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1976_num_2_1_3383)  
Dib Mohammed, *Si diable veut*, Editions Albin Michel S.A., Paris, 1998.

- Dib Mohammed, *Simorgh*, Editions Albin Michel S.A., Paris, 2003.
- Dib Mohammed, *L'arbre à dire*, Editions Albin Michel S.A., Paris, 1998.
- Feraoun Mouloud, *L'anniversaire*, ENAG Edition, Alger, 2011.
- Feraoun Mouloud, *La terre et le sang*, ENAG Edition, Alger, 2011.
- Malouf Amine, *Les identités meurtrières*, Editions Grasset & Fasquelle, 1998.
- Privat Jean-Marie, Scarpa Marie (dir), *Horizons ethnocritiques*, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

---

## Notes

<sup>1</sup>La valeur même de cette sourate révélée à l'origine pour apporter des réponses sur des récits anciens oubliés que personne ne devrait connaître sans être prophète (les sept dormeurs d'Ephèse tel que le récit des gens d'el kahf figure dans les écritures, le récit de DhulQarnaïnetGog et Magog, et le récit de Moïse avec l'homme vertueux « Al Khidh'r ») est hautement symbolique et la multitude des sens qu'elle recèle rendent difficile la séparation d'une figure de l'autre. C'est cette vision même que l'auteur voudrait démontrer à travers son texte pour susciter l'interrogation du lecteur sur la déviation qu'entraînerait l'application du même type de lecture restreinte sur le texte coranique, de même pour la culture dont ne subsistent que quelques pratiques en contradiction avec les nouvelles conditions, rompant et l'équilibre et le sens symbolique que sa pratique comme totalité aurait fait régner.

<sup>2</sup>La virtualité formelle : effet de lecture par lequel l'évolution d'un texte ou d'une œuvre totale s'appréhende selon un schéma géométrique qui s'en rapproche par le sens. Ainsi, Dib parle de l'évolution de son œuvre en l'apparentant au schéma de l'étoile : « [...] rien qui progresse linéairement, tout droit devant. Plutôt, qui pousse par récurrences, à la façon d'une étoile et, comme tel, rayonne dans tous les sens, plus fort dans un sens à un moment donné, plus fort dans un autre à un autre moment » (Dib, 1998 : 207) cela est aussi valable pour la formalisation cyclique que reproduisent les tracés virtuels des intrigues de la plupart de ses romans.

<sup>3</sup>La même formule apparaît également dans le verset 69 de la sourate La caverne (18)

<sup>4</sup>Cette allégation tient surtout à l'hypothèse de lecture selon laquelle, l'image littéraire recherchée dans le texte est la transfiguration de la violence terroriste dans l'Algérie des années 90 et ainsi, l'extension du drame décrit à tout le pays. Cette hypothèse qui sera étayée vers la fin du roman avec l'épisode de l'Aïd du mouton où sera évoquée la même idée : « [...] le même spectacle de bêtes égorgées, aussi bien dans les habitations de Tadart qu'à travers l'immensité du pays » (P. 201)

<sup>5</sup>Il s'agit du mouvement berbère qui revendique la revalorisation de la culture, de la langue et de l'identité berbère en Algérie et qui a connu des phases insurrectionnelles très violentes.

---

<sup>6</sup>BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 2, n°1, février 1976. L'État et les classes sociales. pp. 43-86. doi : 10.3406/arss.1976.3383. disponible sur : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1976\\_num\\_2\\_1\\_3383](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1976_num_2_1_3383)

Dans la terminologie fournie par Pierre Bourdieu, le terme est transcrit *es-sba'tou essbu'* et signifie « *les septaines* » *faisant référence à la dure période de transition entre l'hiver et le printemps, caractérisée par de grands froids*. P. 47

<sup>7</sup>Idem., P. 44

<sup>8</sup>Il faut préciser qu'il ne s'agit en aucun cas d'opposer deux communautés distinctes l'une de culture berbère et l'autre de culture musulmane mais ; de montrer la soumission d'une même communauté, à la fois, à des pratiques païennes et à un code religieux qui les réfute et les combat.