

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

Poétique de l'identité chez Mohammed Dib

Ana Isabel Labra Cenitagoya
Université d'Alcalá (Espagne)
anai.labra@uah.es

Rien n'est moins sûr que *l'image* de notre identité. Rien n'est moins fixe, moins constant, encore que continu et totalitaire, que cette *image*. [...] Nous serions le lit et elle serait la rivière qui s'y écoule et demeure ancrée dans la permanence de son passage. On dit bien que nous ne nous baignons jamais dans la même eau, parlant d'une rivière. Cela peut s'entendre aussi bien d'une identité, malgré l'illusion que nous en avons face à une rivière, et à sa performance. (Dib, 2003 : 75)

Pour le lecteur fidèle de Mohammed Dib, et je peux affirmer que j'en suis un depuis plus de vingt ans, il n'y a pas de doute: c'est l'humain qui l'intéresse, l'humain dans toutes ses dimensions, considéré non pas comme le centre de l'univers mais comme un élément parmi tous ceux qui conforment le vaste réseau de l'existant. Et c'est cette approche dibienne de l'identité, réellement enracinée parce qu'ouverte au monde, en perpétuelle construction, que je prétends esquisser dans ces lignes.

Dans le cadre de ce travail, je vais diviser la production narrative de Dib en deux grandes périodes:

La période allant de 1950 à 1980 va être témoin de quelques événements clé dans l'histoire algérienne tels que la pre et la post indépendance. Pendant cette première période, la production de Dib va s'inspirer de ses expériences d'enfance, d'adolescence et de jeunesse dans un contexte marqué, initialement, par la domination coloniale et, plus tard, par la violence et les incertitudes de la décolonisation. Il s'agit des premiers

pas hésitants dans la construction d'une identité individuelle et collective se cherchant encore. Dans ces premières productions conditionnées par le contexte historique mais aussi personnel, ce qui intéresse essentiellement l'auteur est le rapport Moi-les Autres, c'est-à-dire, comment se décline l'existence de l'être humain dans ses contacts avec ses semblables. Cet autre aspect de l'existence humaine appelé transcendance, articulé autour du rapport Moi-l'Autre¹, bien que déjà présent dans ces premiers ouvrages, ne va se manifester pleinement que dans la période suivante. Comme l'expliquait Dib lui-même à Jean Déjeux en 1987, « les événements sont venus nous sécouer et nous imposer en quelque sorte de parler de ce qui se passait autour de nous [...] toute autre écriture que celle du constat, empruntée à l'occident, était devenu dérisoire ». (Déjeux, 1987 : 15)

La deuxième période comprend de 1977 à 2003. Au début des années 70, Mohammed Dib vit déjà pleinement l'expérience marquante de l'exil, mais aussi le passage à l'âge adulte, et ultérieurement l'approche de la vieillesse. L'exil favorise chez qui l'éprouve le déclenchement de la vraie connaissance (de soi et de la réalité environnante). Selon Bakhtine, par exemple, l'exotopie est la condition *sine qua non* pour qu'une culture puisse se développer pleinement.

Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et sa profondeur qu'au regard d'une autre culture [...] Un sens se révèle dans sa profondeur pour avoir rencontré et s'être frôlé à un autre sens, à un sens étranger [...] A une culture étrangère nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens. (Bakhtine, 1984 : 348)

De façon plus hermétique mais non moins précise, la philosophe espagnole María Zambrano signale que dans l'exil « [s]alimos del presente para caer en el futuro desconocido, pero sin olvidar el pasado, nuestra alma está cruzada por sedimentos de siglos, son más grandes las raíces que las ramas que ven la luz. Es en la obra del

¹¹ Dans le sens de « une autre réalité ».

amanecer, trágica y de aurora, en que las sombras de la noche comienzan a mostrar su sentido ²» (Zambrano, 1995: 14).

Les mots de Dib lui-même sur ses débuts en écriture et sur le rapport de cette dernière avec l'exil, dans l'album de photographies commentées *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, semblent reprendre en écho cette conception de l'exil (et de l'écriture) comme un éveil à la conscience, à la vraie connaissance.

[...] je n'avais guère conscience alors que je commençais une migration, m'embarquais dans un voyage qui, sans me faire quitter ma terre encore, allait me conduire en terre inconnue et, dans cette terre, de découverte en découverte, et que plus je pousserais de l'avant, et plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais, en même temps mais sans m'en douter, route vers moi-même. Les voies de l'écriture.

Et que plus, au long de mes pérégrinations, il m'arriverait de rencontrer l'Autre, et plus je me trouverais face à ce que je suis, un inconnu, semblable à l'autre et différent. Et qu'au bout de la route sans bout, ce serait mon identité qui en viendrait à m'être révélée en tant qu'altérité. (Dib, 1994b : 69)

Cette période est donc celle de grandes questions, qui ne vont plus se limiter à la société coloniale, mais qui vont s'ouvrir à l'espèce humaine dans son ensemble. Des questions liées au rapport du Je avec tout autre (et non seulement avec celui qui domine, ou avec un autre appartenant au genre humain), mais aussi à la solitude et aux difficultés de l'être humain qui vit en exil (qu'il soit géographique ou métaphysique), à la présence du Mal absolu et de la mort dans le monde, etc. Selon Déjeux, « l'oeuvre [de Dib] se présente comme une investigation de plus en plus poussée de la personne humaine (qu'est-ce qu'est l'être humain, le couple, la liberté, la destinée ?) aussi bien en fonction du terroir algérien (l'homme colonisé d'hier et l'Algérie d'aujourd'hui en marche vers une exigence plus grande de libération) que par rapport à l'homme partout où il se trouve ». (Déjeux, 1977 : 11)

Ainsi, au fur et à mesure qu'elle s'engage dans un essai d'interprétation du réel dans toute son étendue et sa complexité, l'écriture de Dib devient une écriture du doute, une

² «On sort du présent pour tomber dans un futur inconnu, mais sans oublier le passé. Notre âme est traversée par les sédiments des siècles, les racines sont plus grandes que les branches qui voient la lumière. C'est dans le travail de l'aube, tragique et auroral, que les ombres de la nuit commencent à dévoiler leur sens.» (Traduction de l'auteur de cet article).

écriture *ijtihad*. Comme l'affirmait l'écrivain marocain Fouad Laroui dans une interview dans la revue CELAAN en 2003, la littérature (mais aussi le théâtre et le cinéma) peuvent jouer un rôle fondamental dans cet exercice salutaire, sans lequel une société s'atrophie et s'abêtit : semer le doute.

Mohammed Dib a expliqué lui-même combien, au point de départ, sûr de lui, il avait perdu en chemin ses assurances. « Je suis passé d'une attitude rationaliste, positive, à une attitude progressivement relativiste... J'ai saisi le caractère aléatoire de toute chose ». L'autre a donc trouvé « une manière d'écrire aléatoire également, où le sens n'est pas contenu dans le mot lui-même, où le sens se balade sans arrêt ». Cela suppose également, dit-il, « une évolution spirituelle ». Et cette découverte d'une spiritualité « ne conduit pas aux certitudes » ; c'est plutôt le contraire, précise M. Dib. (Déjeux, 1987 : 37)

Cette évolution dans le fond est perceptible également dans la forme, surtout par l'utilisation que Dib fera des images rhétoriques, qui vont passer de décrire le réel à offrir une vision métaphysique et mystique de l'homme dans ses rapports avec le monde. Et, comme nous allons le voir à partir d'un choix d'exemples extraits des romans de Mohammed Dib, la technique rhétorique prédominante va être l'ambiguïté³.

Une partie d'échecs ne produit pas de sens, ne procède pas à un déchiffrement du monde: écrire non plus. A l'instar d'écrire, elle est, cette aventure, une approche à pas comptés de l'entre-deux en question, elle travaille à sa symbolisation pour en préserver la polysémie, et partant, l'ambiguïté foncière. (Dib, 1998 :31)

Et le recours à l'ambiguïté est incompatible de toutes pièces avec l'obtention de réponses et de conclusions *fermées*. Mais « la réponse, affirmait Jurjâni, est précisément le contraire de la poésie. Le secret de la beauté va de pair, donc, avec l'ambiguïté, et le texte « beau » est le texte polysémique qui permet une pluralité de lectures. A la faveur de cette conception, le poète peut [...] s'aventurer dans les ténèbres de l'âme et du monde, imaginer pour lui et pour les autres des mondes inconnus. » (Adonis, 1985 : 68)

Faisons une petite digression afin de signaler que non seulement l'ambiguïté, mais l'analogie en général dévoile l'obscur dans l'homme. En fait, l'un des termes utilisés en arabe pour désigner la métaphore (*tasbih*) a le même radical que le mot *muchabaha*,

³ Pour Malek Chebel l'ambiguïté est une constante dans l'anthropologie de l'Islam. Pour Audisio, une caractéristique propre à la région méditerranéenne. Pour Glissant, la principale caractéristique des littératures francophones.

ambiguïté. Le paradoxe répond aussi à ce même principe d'indéfinition devenant l'instrument le plus approprié pour réfléchir sur l'identité, pour montrer la complexité de celui qui se cherche et ce faisant, trouve chez lui des éléments contraposés coexistant en même temps. C'est aussi le type d'analogie privilégiée par les mystiques, car elle permet de rendre compte, même approximativement, d'un type d'expérience qui est, par nature, inéffable.

Du fait qu'elle abolit les contraires, l'ambiguïté contribue à engendrer chez le spectateur/lecteur une conception unitaire de tout ce qui existe, une espèce de fusion d'éléments qui vont de ce fait former un tout. Nous verrons dans quelques instants ce principe appliqué à la production de Dib, mais un exemple tiré du domaine pictural pourrait nous aider à mieux comprendre le phénomène. Pensons un instant à l'œuvre d'Escher *Air et eau I* (1938). Sur ce tableau, des oiseaux semblent se métamorphoser en poissons grâce à une technique consistant à éliminer les traits expressifs, les poissons devenant ainsi un fond d'air sur lequel volent les oiseaux et vice versa. Un « ciel, un ciel où nagent les oiseaux » (Dib, 1994a : 113) comme le chante Lyyll dans *L'Infante maure* en même temps qu'elle exprime le désir de « faire retourner le monde en arrière, et reprendre les choses où elles en étaient. Ou les mettre alors sens dessus dessous et voir ce qui va se passer. » (Dib, 1994a : 113).

Dans les lignes qui suivent, je vais essayer de montrer de façon très synthétique et en me basant uniquement sur un petit échantillon d'images comment et pourquoi se produit cette évolution dans la poétique de Dib, une évolution qui nous parle d'une vision du réel de plus en plus complexe et spiritualisée.

Animalisation/cosification des êtres humains vs personification des objets

Dans sa première période, Dib va se servir de ces deux techniques mais à des proportions différentes. En effet, la nécessité d'exprimer littérairement la dynamique de la soumission propre au phénomène colonial va déterminer une présence écrasante du premier type d'images sur le deuxième. Comme le signale Eric Savarèse « la réduction de l'indigène à une physionomie quasi animale [et nous pourrions ajouter « ou au genre de chose »] est monnaie courante ». (Savarèse, 2000 : 231)

Il me semble intéressant de disposer en parallèle cette conception de la réduction de l'humain au non humain en tant que constante universelle avec la conclusion de l'islamologue Louis Massignon pour qui « la métaphore en usage dans la poésie arabe vise à « l'inanimation du sujet en objet et de l'objet en un objet encore plus sommaire. Un homme est comparé à un animal, un animal est comparé à une fleur, une fleur à une pierre » (Chebel, 2002 : 171).

Ce n'est pas mon objectif ici de détailler toutes les analogies utilisées par Dib, mais de signaler uniquement les thèmes, les motifs les plus significatifs pour mes propos : l'Algérien (en tant qu'individu ou que collectivité) est présenté dans les romans de cette première période sous les traits de la pierre, du bois, de la céramique, et surtout est décrit avec des termes tels que fantôme, spectre, ombre, silhouette, masque, sonambule, etc. Quant au processus d'animalisation, on va privilégier les espèces sociales ou grégaires (animaux qui se déplacent ou vivent en groupe tels que quelques insectes, ou des animaux de basse-cour) afin d'offrir au lecteur certaines caractéristiques de la société coloniale.

D'un autre côté et comme je l'ai déjà signalé, la présentation des réalités matérielles sous des traits humanisés est relativement peu fréquente pendant cette première période et se réfère essentiellement à des éléments du paysage (soleil, montagne, arbres). Seules deux ou trois images dans la production de cette époque annoncent déjà une façon très particulière de percevoir le réel chez notre auteur.

Il doutait de retrouver plus jamais sa mère. Elle était passée du côté de toutes les choses qui n'attendent pour se mettre à bouger que le moment où vous en détachez les yeux mais se figent à l'excès sitôt que vous essayez de les prendre sur le fait. (Dib, 1970: 57)

Dans la production postérieure de Dib, le lecteur retrouve des images semblables à celles que je viens d'énumérer pour la première période mais il peut décéler également de vraies métamorphoses chez de personnages comme Aelle, Roussia ou Nina qui, pour des raisons différentes selon les cas, se voient désertées de leurs traits humains, devenant des enveloppes vides, des objets.

Quant à l'animalisation, le bestiaire dibien s'enrichit dans cette deuxième période et il est possible de signaler plusieurs cas où le lecteur se retrouve face à de vraies métamorphoses dans les deux sens. Ainsi par exemple, les chiens sauvages de *Si Diable*

veut ont des caractéristiques humaines, mais en même temps plusieurs personnages (à l'instar de Sohl et de Faïna) sont des hommes et des femmes loups.

Nous ne sommes plus que des loups, ma mémoire me l'apprend.
Des loups qui se retrouvent chez eux. La forêt est le paradis qui nous a
échappé, un jour. Je ne m'en souvenais pas. Il est notre lieu d'origine.
(Dib, 1995 : 58)

Mes oreilles se sont faites si sensibles que j'en deviens sourde. [...]
Même chose pour les yeux. (Dib, 1989-2003 : 28)

De même, les êtres de la fosse de Jarbher dans *Les Terrasses d'Orsol* sont identifiés par Aed d'abord avec des rochers, puis avec des tortues, des crabes, des araignées... Avant de se dévoiler, finalement, comme des êtres humains.

Des bêtes avais-je supposé le premier jour mais, figées dans un
sommeil de sauriens, si bêtes il y a comme je le pense, elles ne se
distinguaient pas ou guère des rochers auxquels elles adhéraient
comme des minérales excroissances. (Dib, 1985-2002 : 42)

Mais c'est surtout la vision des objets qui va évoluer chez Dib pendant cette deuxième période. Les choses vont être élevées au rang d'actants, au même niveau que les êtres humains. On pourrait penser par exemple à plusieurs poèmes de *LA Trip*. Ainsi "Ces choses américaines", le poème qui ouvre le recueil, raconte précisément comment les choses sont les premières à accueillir Dib après sa première nuit en territoire américain.

Les choses ouvrirent les yeux
D'elle-mêmes les yeux.
Il s'émut en silence
De leur silence. (Dib, 2003a : 7)

Les citations dans ce sens-là abondent dans ses romans de l'exil. On y insiste sur le fait que les choses sont les vrais habitants des espaces que nous croyons à nous et nous observent, on souligne leur patience tandis qu'elles attendent le retour des humains à leurs domaines ou bien comment elles démontrent avoir des sentiments et se fâchent ou s'énervent, devenant menaçantes.

Et maintenant, sans bouger, tranquille, j'attends que les choses pensent à autre chose, qu'elles ne fassent plus attention à moi [...] Maintenant je les observe par surprise. Les voilà affolées. Seigneur, elles en perdent la tête! Elles se dépêchent de retrouver leur air d'avant, cette mine de rien qu'elles ont d'habitude. (Dib, 1990-2003: 34)

Elles ont aussi la capacité de parler, en principe le seul apanage de l'être humain.

Les choses parlent toutes seules quand elles veulent. Ce qu'elles font maintenant, autour de nous. Inutile de presser de questions ou de parler pour elles. Il suffit de leur faire confiance, et à vous d'écouter. Nous sommes tout ouïe, papa et moi ; ainsi nous recevons notre leçon et notre deuxième chance. C'est le secret. (Dib, 1995 : 58)

Et s'il est vrai que leur langage est différent, il ne doit pas être considéré nécessairement comme inférieur au nôtre car, au fond, nous sommes tous une même et seule réalité.

Il n'y a que nous qui parlons, et parlons pour les choses [...] Eux aussi sont des choses, et nous aussi des choses [...] Parce que, papa, je t'apprendrai cette chose : le monde, d'être plein de choses, c'est sa façon à lui de parler (Dib, 2003b : 101)

[El corazón de Lyyi y los pájaros] il vole comme eux, crie aussi. Il le fait, lui, pour tous ceux qui n'ont pas de voix et même pour ceux qui en ont une. Il regarde pour tous ceux qui en ont une. [...] Comme lui, je suis la sœur et le frère de tous ceux-là : arbres, fleurs, ombres, lumières et les bêtes comme les hérissons, et même les pierres. (Dib, 1994a : 69)

C'est aussi le cas des animaux qui, nous dit Dib, « prévoyants et sages, [...] ont dû refuser dès l'origine qu'elle leur soit accordée, cette parole » (Dib, 2001 : 91).

Cette perception du réel comme un tout répond à une idée centrale de la mystique non occidentale selon laquelle seul l'Être existe réellement et les choses ne sont sinon des manifestations partielles ou imaginaires de cet absolu.

El universo entero palpita de vida cósmica eterna. Pero este latido no es perceptible para la mayoría de los hombres. Para ellos, sólo una pequeña porción del mundo está viva, es decir, que sólo algunos seres

son « animales » o seres vivos. A los ojos de quienes ven la verdad, en cambio, todo el mundo es « animal »⁴. (Izutsu, 1997 : 170)

Dans la spiritualité musulmane, Ibn Arabi, par exemple, se réfère dans plusieurs de ses ouvrages au fait que « la réalité de l'Être est unique » (*Haqîqat al-Wujûd wâhida*). Une conception de l'existant qui est présente aussi dans l'art plastique arabe.

Le soufisme et l'art musulman connaissent cette totalité, où tout s'unit et répond à tout : le son devient architecture, l'architecture se fait nombre, le nombre devient musique, la musique prière, la prière extase et l'extase danse. Car la doctrine de l'unité (*at-tawhid*) est le fondement même de l'islam. (Arabi, 1989 : 263)

Un élément naturel spécialement riche en significations est l'arbre. À propos de ce symbole présent dans la plupart des cultures, je voudrais simplement rappeler ici le fait qu'il s'agit d'une métaphore parfaite de l'être humain assoifé de sens, car enraciné dans la terre il élève ses branches vers le ciel. Et pour ce qui est du thème qui nous occupe, pour certains personnages, Lyyl essentiellement, mais aussi Aëlle devant un groupe de bouleaux (l'arbre de son pays) transplantés en terre étrangère, une identification totale se produit, une métamorphose même, sous les yeux du lecteur.

Parce que je change d'arbre chaque fois. Parce que je me change en arbre. Elle voudrait que je descende ; d'où ? Je suis cet arbre. Je vois mieux la vie avec mes feuilles [...] Et aussi, je touche l'air avec mes feuilles. Autant de feuilles, autant de mains, autant d'yeux. (Dib, 1994a: 39)

Mon arbre, c'est moi, j'ai poussé jusqu'ici haut avec mes racines. Et je continuerai. Toujours plus haute, toujours plus grande. Aussi loin, aussi seule. Au milieu de tout un pays, dans toute une solitude, le seul arbre qui se voie. [...] Et puis que tout cesse après lui. Tout. Que rien ne change. Je serai et je demeurerai cet arbre jusqu'à la fin, je serai morte peut-être et je serai le même arbre, toujours debout à ma place. (Dib, 1994a : 110)

Le phénomène contraire va également avoir lieu, et les arbres sont présentés à plusieurs reprises comme des êtres à caractéristiques et à comportements humains.

⁴ « Tout l'univers palpite de vie cosmique éternelle. Mais ce battement n'est pas perceptible pour la plupart des hommes. Pour eux, seul une petite partie du monde est vivante, c'est-à-dire, que seuls certains êtres sont des "animaux" ou des êtres vivants. Aux yeux de ceux qui voient la vérité, par contre, tout le monde est "animal" ». (Traduction de l'auteur de cet article)

[Le figuier] résiste, agite ses papules de feuilles au moindre passage d'air. Un brave à trois poils. C'est leur façon, aux plantes, de s'exprimer. De fait, il me parle. Et je le comprends ! (Dib, 2001 : 259)

Cette perspective nous permettrait également de comprendre beaucoup d'autres composantes du réseau métaphorique que Mohammed Dib construit autour du concept d'identité, des composantes nodales mais que je n'aurai pas l'occasion de commenter ici. Ainsi, par exemple, la progressive fusion et confusion des sens qui permettent à l'homme de s'ouvrir au monde (œil, main) ; la superposition de paysages et de personnages venant d'origines très différentes (neige-sable-eau; Amérique/Finlande-Algérie ; gemellité de certains personnages) ; et surtout l'identification du ciel avec des superficies aquatiques (mer, lac...). Nous trouvons un bon exemple de cette dernière dans la citation suivante tirée de *Le Sommeil d'Eve*, où Dib se sert du mécanisme rhétorique de *l'iqtibas*⁵ pour identifier l'eau et la lumière, les élevant en même temps au rang de signaux divins pleins de significations.

« N'as-tu pas regardé comme le Seigneur étend sa lumière ? S'il le voulait, elle resterait à demeure. Nous avons commis *l'eau* pour preuve. » Non, mais, que suis-je en train de débiter là ? L'authentique, la vraie parole est : N'as-tu pas regardé comme ton Dieu étend l'ombre ? S'il le voulait, elle resterait à demeure. Nous avons commis *le soleil* pour preuve... (Dib, 1989 : 195)

L'étape finale de ce processus métamorphique va être la fusion du microcosme, représenté par l'être humain, dans le macrocosme ou univers.

Le discours que nous adressons au monde ne le nomme pas, il n'est que le miroir dans lequel nous nous regardons, nullement du reste pour y chercher notre image, mais notre nom.

On ne part jamais de l'état zéro, on y aboutit. Présence de l'absence, tache aveugle, blancheur. L'état zéro. (Dib, 1998a: 25)

Cette expérience, appelée *Kasf* (révélation ou extase) révèle une réalité autre, parfaite dans son infinitude, car comme le dit M. Franc-Jamin dans *Si Diable veut*, «la réalité excède les limites du monde des apparences au-delà de tout ce qu'on peut imaginer [...] le monde des apparences est un monde fini alors que la réalité ne l'est pas et ne le sera

⁵ Une figure qui consiste à « insérer dans un énoncé un passage du Coran ou du hadith sans en indiquer l'origine. Il est permis de modifier légèrement le passage emprunté » (Ismaili, 1984 : 271).

jamais » (Dib, 1998b : 50). Et c'est seulement alors que les réponses aux grandes questions affleurent.

Et vous comprenez le ciel, les arbres à l'écoute dans le jardin qui prolonge la forêt. La terre si changeante avec toutes ses saisons et si pareille à elle-même. Un paysage endormi en vous, vivant de votre sang, de votre souffle, sûr de toujours reposer en vous.

Cette main sur mon épaule me promet le bonheur. Un cri montera de quelque part, de moi peut-être et, si vrai se montrera le visage de chaque chose, si sincère, que je n'hésiterai pas à me fier à elles toutes, à leur confier ma vie, n'ayant plus peur de rien. Ce bonheur me visite de fond en comble. Un autre cri monte. (Dib, 1994a : 170)

En concluant ces mots, je réalise que chaque fois que je me penche sur l'oeuvre de cet écrivain majeur, il me résulte impossible de fermer mon discours autrement que sur le doute, le questionnement ou, comme cette fois-ci, sur le cri, élément instinctif échappant à toute emprise de la raison, réponse ouverte qui ne conclue nullement la recherche de sens.

Là se trouve en grande partie la richesse de cette création inépuisable, source permanente de lectures et d'interprétations différentes, texte "beau", dirait Jurjâni, car polysémique. C'est également dans ce sens-là que nous pouvons relier la production de Dib à l'écriture moderne, qui, pour le poète et penseur arabe Adonis, «fonde son historicité sur le désir, la libération du refoulé, l'illumination, et sur tout ce qui ébranle les valeurs, les normes et les méthodes de pensée en place, pour les dépasser. Aux concepts traditionnels -le continu, le cohérent, l'un, le fini- se substitueront le discontinu, l'enchevêtré, le pluriel, le non-fini » (Adonis, 1985 : 124)

Cet esprit de modernité présida la littérature arabe classique jusqu'au XIII^e siècle de l'ère chrétienne avec des poètes comme Abû Nuwâs, Abu Tammam, Niffarî, Mutannabî, Ma'arrî, qui appartenaient au groupe des poètes *muwalladîn*, arabes de par sa naissance et par sa formation mais nés au sein de couples mixtes, des *métis culturels* donc. En effet, le terme *muwallad* est à l'origine des termes espagnols *mulato* y *muladí* (Adonis, 1993: 33). Ainsi, hier comme aujourd'hui, chez les poètes arabes classiques comme chez Dib, les multiples appartenances se révèlent être une expérience vitale favorisant l'analyse critique et le questionnement indispensables à toute création authentique, à toute création *ijtihad*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADONIS (1985) : *Introduction à la poésie arabe*. Paris, Sindbad.
- ADONIS (1993) : *La prière et l'épée (Essais sur la culture arabe)*. Paris, Mercure de France.
- ARABI, Assad (1989) : « L'identité de l'espace esthétique dans l'art arabo-musulman » en *Maghreb-Machrek. Espaces et sociétés du monde arabe*, n° 123, pp. 260-264.
- BAKHTINE, Mikhail (1984) : *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- CHEBEL, Malek (2002) : *Le Sujet en islam*. Paris, Seuil.
- DÉJEUX, Jean (1977) : *Mohammed Dib, écrivain algérien*. Sherbrooke, Naaman.
- DÉJEUX, Jean (1987) : *Mohammed Dib*. Filadelfia : CELFAN Edition Monographs.
- DIB, Mohammed (1977) : *Habel*. Paris, Editions du Seuil.
- DIB, Mohammed (1985-2002) : *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Minos-La Différence, 2002.
- DIB, Mohammed (1989) : *Le Sommeil d'Eve*. Paris, Albin Michel, 2003.
- DIB, Mohammed (1990-2003) : *Neiges de marbre*. Paris, Minos-La Différence.
- DIB, Mohammed (1994a) : *L'Infante maure*. Paris, Albin Michel.
- DIB, Mohammed (1994b) : *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, Editions de la Revue noire.
- DIB, Mohammed (1995) : *La Nuit sauvage. Nouvelles*. Paris, Albin Michel.
- DIB, Mohammed (1998a) : *L'Arbre à dire*. Paris, Albin Michel.
- DIB, Mohammed (1998b) : *Si Diable veut*. Paris, Minos-La Différence.
- DIB, Mohammed (2001) : *Comme un bruit d'abeilles*. Paris, Albin Michel.
- DIB, Mohammed (2003a) : *LA Trip*. Paris, Editions de la Différence.
- DIB, Mohammed (2003b) : *Simorgh*. Paris, Albin Michel.
- ISMAILI, Ahmed (1984) : *Essai de comparaison entre la rhétorique arabe et la rhétorique française : bayan et figures* [thèse].
- IZUTSU, Toshihiko (1997) : *Sufismo y Taoísmo. Ibn 'Arabi* (vol. 1). Madrid, Siruela.
- SAVARÈSE, Eric (2000) : *Histoire coloniale et immigration. Une invention de l'étranger*. Paris, Séguier.
- ZAMBRANO, María (1995) : *Las palabras del regreso*. Madrid, Amarú Ediciones.

