Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Ecole Normale Supérieure de Bouzareah – Alger
Ecole Doctorale de Français

Thèse de doctorat en langue française

Option : Sciences des textes littéraires

La poésie de Mohammed Dib : entre bris-collage et bricolage
- Eléments d'une esthétique postmoderne

Présentée par :
M. Hakim MAHMOUDI

Dirigée par :

Professeur Charles BONN (Université Lyon II)
Professeur Khedidja KHELLADI (Université Alger I)

Année universitaire : 2015 / 2016

Remerciements

Cette thèse est le fruit d'un long travail de murissement, de réflexion et d'analyse, entamé depuis 2007 et auquel ont contribué trois enseignants en particulier qu'ils trouvent ici l'expression de ma parfaite gratitude.

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Mme Khedidja Khelladi, professeur de littérature à l'université d'Alger I, pour avoir toujours cru à mon aptitude pour la recherche et pour avoir guidé mon aventure intellectuelle tout au long de mes années de post-graduation.

J'exprime également ma gratitude à mon co-directeur de recherche, M. Charles Bonn, professeur émérite à l'université Lumières – Lyon II, pour avoir bien voulu codiriger cette étude et m'avoir mis, dès le départ, sur la bonne voie (de recherche).

Je suis reconnaissant à M. Claude Coste, professeur émérite à l'université Stendhal de Grenoble, pour ses précieux conseils lors des ateliers doctoraux qu'il avait assurés à l'ENS d' Alger.

Enfin, je tiens à remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cette thèse.

A la mémoire de mon frère Rabah

Sommaire

Introduction 7

Partie I : Les affinités postmodernes 18

Chapitre I : Déterritorialisation et errance cosmique..... 22

1. La discontinuité dans *O Vive* 23
2. La discontinuité dans *L'Aube Ismaël* 33
3. La discontinuité dans *L'Enfant – Jazz* 39
4. La discontinuité dans *Le cœur insulaire* 50

Chapitre II : Un bricolage poétique 57

1. De la tradition poétique arabo-musulmane 59
2. Le substrat occidental 66
3. L'indétermination rimbaldienne 72
4. Les fragments valéryens 75
5. L'héritage mallarméen 77

Chapitre III : Un langage discontinu 85

1. Le texte fractal 86
2. Les libres versifications 90
3. Les constructions discontinues 94
4. Les ruptures de sens 98
5. La vérité de l'œuvre 108

Partie II : l'écriture fragmentale ou l'éclatement de la pensée 114

Chapitre I : L'incommensurable désir 117

1. La primauté du regard 119
2. Les représentations du désir 127
3. Les types du désir 136

Chapitre II : L'écrasante solitude 150

1. La solitude de l'être 152
2. La solitude de l'œuvre 161
3. La solitude des lieux 169

Chapitre III : L'inéluctable mort …… 175

1. La mort – image …… 177
2. La mort – voyage …… 184
3. La mort – sommeil …… 187
4. Au seuil de l'au-delà …… 189

Partie III : la postmodernité dibienne …… 199

Chapitre I : La crise du sujet …… 202

1. La bestialité humaine …… 205
2. Le corps morcelé …… 212
3. La théâtralisation …… 214

Chapitre II : Le parti pris du cosmique …… 232

1. La poésie pour Dib …… 234
2. Le règne du végétal …… 239
3. Le règne du minéral …… 245

Chapitre III : Le parti pris de l'hybridation …… 252

1. La voix et l'écrit …… 255
2. L'hybridation générique …… 258
3. L'hybridation dialogique …… 265

Conclusion …… 276

Bibliographie …… 285

Table des matières …… 291

Index des auteurs …… 294

Index des mots clés …… 295

Introduction

«*Pour simplifier au maximum, je tiens pour postmoderne l'incrédulité aux métarécits*.»

J. F. Lyotard

S'interroger sur la poésie contemporaine est une tâche des plus difficiles dans la mesure où, depuis Rimbaud à nos jours, les poètes sont peu respectueux des normes héritées du classicisme, en matière de rime et de métrique. Leurs œuvres ne cessent de s'écarter de cette tradition de la belle parole codifiée qui remplissait jadis une fonction d'échange dans la Cité. Trois traits essentiels nous semblent illustratifs de cet écart, à savoir l'abandon de la rime, le recours fréquent à l'hétérométrie, ainsi que la pratique du poème en prose. Et, quand ils se retrouvent réunis, ces facteurs accentuent l'hermétisme du poème. C'est le cas souvent de la poésie actuelle qui, en prenant ses distances d'avec le large public qu'elle avait conquis à l'époque du romantisme, «*s'est trouvée à même d'être plus aventurière et novatrice que la prose romanesque*»[1]. En qualifiant cette poésie d'aventurière, Leuwers attire l'attention sur cette absence de repères à laquelle est confrontée tout lecteur qui cherche à accéder à ce domaine réputé difficile, voire nébuleux. Todorov a d'ailleurs forgé, en ce sens, le concept de l'illisibilité[2].

Plus encore, l'hermétisme de cette poésie s'accentue davantage en raison du procès des poétiques précédentes qu'intègre chacune de ces productions depuis Baudelaire qui disait déjà à ce sujet que «*tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques*»[3]. Cette trouvaille de l'auteur des *Fleurs du Mal* annonce en effet une mutation dans l'écriture poétique française comme l'affirme Leuwers : «*dès la seconde moitié du XIXe siècle, la poésie française est de plus en plus devenue une métapoésie avide d'être une réflexion sur elle-même ainsi que sur les poétiques qui l'ont précédée ou qui lui font simplement escorte*»[4]. Une mutation qui se traduit par un changement de préoccupation chez les poètes contemporains tel que Meschonnic pour qui l'essentiel n'est plus '*quoi écrire' ou 'à qui écrire'*, mais plutôt '*comment l'écrire'*. En intégrant une telle réflexion, ce poète atténue quelque peu le fossé séparant son message poétique de l'attente du public, mais n'empêche pas sa poésie de rester souvent hermétique, voire inaccessible.

---

[1] Leuwers D., *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1998, p.2
[2] En évoquant *Les Illuminations*, ce critique a écrit dans *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, «Points essais», 1987: «*Rimbaud a élevé au statut de littérature des textes qui ne parlent de rien, dont on ignorera le sens – ce qui leur donne un sens énorme.*» (p.160)
[3] Cité in Leuwers, *Op. Cit*., p.2
[4] Leuwers D., *Op. Cit*., p.1

Cette difficulté est encore plus grande quand les œuvres sont écrites par des poètes francophones[5], à l'image des auteurs maghrébins. Car, entretenant un rapport singulier à leur langue d'écriture, ces derniers produisent une poésie plus hermétique dans la mesure où ils s'ingénient à «tordre le cou» à la syntaxe du français, voire au lexique de cette langue. Dès poètes comme Meddeb, Dib ou Khair-eddine, non seulement transgressent les règles du genre, mais donnent à lire des textes poétiques où interagissent langue d'écriture et langue maternelle. Leur pratique scripturaire est bien différente des auteurs écrivant dans leur propre langue comme le souligne, entre autres, Khatibi, en forgeant la notion de bi-langue pour désigner ce «*phénomène de présence, d'intervention occulte de la langue maternelle dans la langue étrangère (lors de l'expression dans cette dernière»*[6]. Ces remarques sont particulièrement valables pour Mohammed Dib qui reconnaît la présence de ce phénomène dans son écriture en avouant : «*mes images mentales sont élaborées à travers l'arabe parlé, qui est ma langue maternelle […]. Le français peut être considéré comme une langue extérieure (…) mais j'ai créé ma langue d'écrivain à l'intérieur de la langue apprise»*[7].

Apportant sa contribution à la compréhension des œuvres produites par les auteurs maghrébins de «graphie française», cet auteur forge le concept de *cryptostase* pour caractériser cette littérature. Pour lui, cette notion est la plus adéquate pour dire la présence d'une sorte de substrat culturel refoulé qui perdure en dessous des cultures dominantes. En clair, la langue française, adoptée par l'écrivain nord-africain, est irriguée, sinon traversée par la culture du terroir. Ces remarques, qui concernent le roman maghrébin, sont particulièrement pertinentes pour la production dibienne comme le confirme ce propos de Khedda : *«Chant d'amour ici, poème mystique ou citation coranique là, boqala, devinette ou comptine ailleurs, font résonner l'univers dibien de ces airs d'antan, ces airs que les poètes ont le secret de ressusciter, d'arracher à la trappe de l'oubli»*[8]. La persistance de ce substrat au sein même de la poésie rend donc la lecture de celle-ci plus ardue. D'où la rareté des travaux consacrés

---

[5] Nous employons cet adjectif dans son sens le plus courant (même s'il est de plus en plus contesté), à savoir celui d'auteurs qui, bien qu'écrivant en français, ne sont pas français de souche.
[6] Memems A., *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.114
[7] Interview de Dib dans *Le Monde* n° 14562 du 05 mai 1999.
[8] Khedda N., *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Paris, éd. Edisud, 2003, p.186.

exclusivement à la poésie contemporaine du Maghreb. Ainsi, concernant le cas de Dib, seules les études de Khedda et de Bonn – insérées d'ailleurs dans des ouvrages généraux sur cet auteur -s'imposent comme références en la matière. Aussi le lecteur le plus téméraire bute-t-il sur toutes ces difficultés que nous venons d'énumérer. Comment appréhender alors la poésie de Dib ?

Cette question a longtemps taraudé notre esprit, nous qui avons choisi pour objet d'étude un corpus appartenant justement à l'œuvre dibienne. Se proposer de répondre à une telle interrogation est sans doute un projet ardu, mais nous tenterons malgré tout d'y réfléchir, puisque nous avons toujours été captivé par la poésie dibienne. Un choix fait d'abord pour des raisons de continuité dans la mesure où notre précédente recherche[9] s'est portée sur la même poésie. Toutefois, contrairement à cette recherche orientée plus dans une perspective diachronique, nous avons choisi, pour la présente étude, les quatre derniers recueils de l'auteur : *O Vive* (1987), *L'Aube Ismaël* (1995), *L'enfant-Jazz* (1998) et *Le cœur insulaire* (2000). Ces dernières œuvres semblent en effet se démarquer des recueils précédents dans lesquels primait la quête esthétique, comme nous pouvons le lire à travers ce passage de *Formulaires* :

> Langage souverain incompatible secret noyé dans l'écorchure universelle que ma vie s'y perde y vive sans justification qu'une muraille de ténèbres se referme sur elle et sourde muette nul médiateur ne puisse la faire entendre parole qui creuse un espace vide[10]

Contrairement à l'hermétisme des poèmes des années 1970 revendiqué ici, les textes de notre corpus atténuent le recours quasi total à «l'écorchure universelle» qu'incarnent, à notre sens, les quatre éléments primitifs : l'air, l'eau, le feu et la terre. A titre comparatif, nous avons respectivement soixante neuf (69), quarante six (46) et trente trois (33) occurrences pour les mots «eau», «feu» et «terre» dans les premiers recueils de Dib contre quarante cinq (45), trente deux (32) et dix sept (17) occurrences des mêmes mots dans notre corpus.

---

[9] Mahmoudi H., *Le syncrétisme en œuvre dans la poésie dibienne*, mémoire de magister soutenu à l'ENS de Bouzaréah, 2005.
[10] Dib M., *Formulaires*, Paris, éd. Seuil, 1970, p.71

A toutes ces motivations s'ajoute notre curiosité intellectuelle qui nous pousse à explorer ce qui constitue, à nos yeux, l'aboutissement d'une longue quête propre à notre auteur. Par notre choix de ses derniers recueils, nous nous efforcerons d'apporter des éléments de réponse à la principale préoccupation de cet écrivain, à savoir l'interrogation sur les pouvoirs du langage comme le fait remarquer Bonn : «*il me semble que la diversité même de ces «manières» successives d'écrire est d'abord la manifestation d'une constante interrogation sur l'écriture et ses pouvoirs, sur les moyens dont elle dispose, non tant pour décrire, restituer, que pour produire le réel.*»[11] En ce sens, cette étude tachera d'éclaircir, un tant soi peu, ce qui nous semble être la dernière «manière» d'écrire de Dib, celle qui privilégie le fragmental comme dans notre corpus ou dans *Simorgh* et Laëzza.

En réfléchissant sur ces difficultés, nous nous sommes demandé si Dib ne prend pas ses distances vis-à-vis de la modernité occidentale tout en s'appropriant certains de ses traits, à l'instar de ces réflexions théoriques que les poètes contemporains insèrent dans leurs propres productions. Une interrogation qui s'impose à nous et dont la pertinence se renforce à la lecture de cet aveu du poète : «*avec l'âge, on s'intéresse plus à l'éthique*»[12], un aveu qui résonne comme un désaveu du tout-esthétique et un renoncement à la quête d'originalité propre à la modernité poétique. En bref, cet aveu laisse entendre que l'auteur a pris une certaine distance vis-à-vis de cette dernière et nous mène ainsi vers cette hypothèse : notre corpus témoigne de l'orientation dibienne vers le postmodernisme. D'où le fil directeur de cette étude qui consiste en la recherche d'éléments prouvant l'inscription dibienne dans ce courant.

Cependant, pour approfondir cette problématique, il importe alors de chercher des réponses à des questions du genre : Qu'est-ce qui lie Dib au postmodernisme, est-ce le contenu ou la forme de ses œuvres ? S'il y a plusieurs tendances au sein de ce courant, Dib se situe-t-il dans une de ces dernières ? Peut-on parler de postmodernisme chez cet auteur issu d'une

---

[11] Bonn C., *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, p.12

[12] Zaoui M., «Mohammed Dib, de l'esthétique à l'éthique» dans *Horizons Maghrébins* n° 37-38, mai 1999, p.78.

société qui est restée longtemps à l'écart de la modernité ? Chikhi a-t-elle raison de soutenir que «la pensée naissante» des écrivains maghrébins est tout le contraire de la pensée post-moderne «qui accompagne les histoires de décadence et leur impossibilité de produire des finalités»[13] ? C'est à ces questions et à tant d'autres que le présent travail s'efforcera d'apporter des éléments de réponse.

Mais avant d'entamer une telle recherche, des clarifications théoriques s'imposent : quelle orthographe choisir et quel contenu attribuer à ce 'postmoderne' ? A travers le premier volet de cette question, il s'agit de trancher sur la façon d'écrire le terme même de postmoderne : avec un trait d'union (post-moderne), ce qui sous-entend une rupture d'avec le moderne et son dépassement vers une nouvelle ère, ou 'postmoderne', sans trait d'union, ce qui renvoie plus à un repli critique du moderne sur lui-même. Pour franchir ce premier écueil, nous optons, à la suite de Gontard[14], pour le néologisme de 'postmoderne' dans la mesure où notre poète, en employant des procédés propres à la modernité poétique tels que l'hétérométrie, le vers libre et la métapoésie, tout en reprenant des procédés qui remontent à la haute tradition poétique tels que l'épidictique et le narratif, nous suggère d'écarter l'idée d'un rejet total de la modernité. En d'autres termes, nous emploierons le néologisme de «postmoderne» pour qualifier l'attitude critique du poète envers la modernité. Nous le préférons à celui de 'post-moderne' qui, en sous-entendant la fin de la modernité, a une connotation pessimiste. Et, par conséquent, nous parlerons de postmodernité - et surtout de postmodernisme -, non pas comme période, mais comme esthétique, comme «réécriture de la modernité» (Lyotard).

Pour le second aspect de notre question, nous parlerons dans ce travail de postmodernisme bien que cette notion ne cesse de subir une inflation de sens. Elle s'impose ici par son sens le plus partagé, celui d'hétérogénéité (Lyotard), de rejet de toute idée d'unité comme l'affirme Rotry : «*the word postmodernism has been rendered almost meaningless by being used to mean so many*

---

[13] Chikhi B., *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.37

[14] Pour ce choix et les considérations qui suivront nous nous référons à Gontard M., «le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation» in Touret M., Dugast-Portes F. (dir.), *Temps des Lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXème siècle,* Rennes, PUR, 2001, « Interférences », pp. 283-294.

different things (…) various as the definitions of 'postmodern' are most of them have something to do with a perceived loss of unity»[15]. De ce fait, nous parlerons d'écriture postmoderne et de postmodernisme pour désigner une esthétique qui met en cause les idées d'unité et d'homogénéisation et dont les modes de textualisation sont la discontinuité, l'hypertextualisation et la renarrativisation. En résumé, pour cette étude, il s'agira du postmodernisme comme attitude esthétique traduisant, dans le domaine de l'art, la postmodernité comme constat critique des dévoiements de la modernité.

Cette dernière, nous rappelle Gontard, est liée à la pensée des Lumières et à la croyance que le progrès humain dépend exclusivement de l'évolution ininterrompue des sciences et des techniques. En ce sens, la modernité a pour catégories : la raison, l'innovation, l'expérimentation et le progrès. C'est une pensée selon laquelle, le devenir humain suit un sens unique (sens de l'Histoire) suivant la logique dialectique qui dégage toujours une synthèse unitaire à partir de l'opposition binaire des contraires. Cette logique, qui travaille indissociablement arts et sciences, a pour illustration, dans le domaine des sciences humaines, l'essor du structuralisme, l'un des avatars de la modernité. Basée sur le principe des oppositions binaires, cette science devient incontournable, vers les années 1960 et 1970, avec comme preuves, entre autres, l'aura des dichotomies saussuriennes, le succès de la sémiotique de Greimas et des taxinomies de Genette. En bref, la modernité, résume Gontard, «*est fondée sur un ordre binaire de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire comme structure, de la société comme système ou de l'identité du sujet, elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi*»[16].

Quant à la postmodernité, selon cet universitaire, elle est née avec la prise de conscience de la complexité et du désordre caractérisant le monde actuel, particulièrement à partir des années 1970 avec l'apparition des sciences du chaos (géométrie fractale, théorie des catastrophes,…etc.). C'est une pensée

---

[15] Nous traduisons : «*le mot 'postmoderne' a pratiquement perdu tout sens à force d'être utilisé pour signifier tant de choses différentes (…) aussi variées que soit les définitions du mot 'postmodernisme', la plupart d'entre elles ont quelque chose à voir avec la sensation d'une perte d'unité*» in Rotry R., *Philosophy and social hope*, London, Penguin, 2000, p.226.

[16] Gontard M., «le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation», *Art. Cit*., p.287

qui met en avant les idées de réseau et de dissémination, contre celles de centre et de totalité, chères au modernisme. Elle «*se fonde,* précise Gontard*, sur une réalité discontinue, fragmentée, archipélique, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent*»[17]. Il faut croire par-là, qu'aucun modèle théorique d'interprétation de l'histoire comme progrès linéaire et continu n'est plus valable à cette époque de crise durable et d'«incrédulité à l'égard des métarécits»[18]. C'est une époque où tout semble contribuer au rejet de la raison universalisante de la modernité d'où cette interrogation légitime de Lyotard : «*pouvons-nous aujourd'hui continuer à organiser la foule des événements qui nous viennent du monde, humain et non humain, en les plaçant sous l'idée d'une histoire universelle de l'humanité ?* »[19]. En bref, nous retenons du postmodernisme son rejet de toute interprétation totalisante et sa méfiance envers toute systématisation, comme le résume Guibet-Lafaye : «*la postmodernité est désillusion et désintérêt pour les grands mouvements théoriques, idéologiques et utopiques du XX*ème *siècle.*»[20]

A la lumière de cette distinction, l'enjeu est alors de prouver l'inscription dibienne dans le vaste champ du postmodernisme par l'analyse de la discontinuité caractéristique de sa poésie. En ce sens, il s'agira de voir s'il y a vraiment renoncement, chez lui, à toute idée de totalité ou de système. Autrement dit, la quête de l'universel et la recherche de l'originalité, propres à l'esthétique moderne, n'y sont-elles pas remplacées par une prédilection pour le «diversel» et le recyclage du passé ? Pour tenter de répondre à cette hypothèse, nous étendrons notre analyse à tous les niveaux du texte, de l'imaginaire à la pensée et du langage à la poétique, afin de retrouver les traces du postmodernisme dibien. Enfin, une fois ces traces relevées, l'autre objectif qui s'impose alors est de situer ce poète dans ce courant esthétique en centrant l'analyse sur l'être et la dimension socio-anthropologique de cette poésie.

Pour concrétiser ce double objectif, notre étude, comme le laisse entendre son intitulé, s'articulera autour de deux mots : bris-collage et bricolage. Deux

---

[17] *Ibid.*, p.291
[18] Lyotard J.F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.7
[19] Lyotard J.F., *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1997, «Biblio essais», pp. 40-41
[20] Guibet-Lafaye, C., «Esthétiques de la postmodernité» [en ligne], consulté le 12/06/15 ;
URL : http://www.nosophi.univ-paris1.fr

concepts que nous avons choisis, non pas comme concepts opératoires, mais comme métaphores et paradigmes de recherche. Empruntés à André Mary[21], les deux termes de ce diptyque (calembour) vont nous servir de lignes de repère dans la perspective de situer Dib dans l'un des deux pôles du postmodernisme auxquels renvoie, entre autres, le livre de Ruby : *Le champ de bataille. Post-moderne / néo-moderne*[22] qui distingue entre postmodernisme éclectique et postmodernisme expérimentaliste. Ainsi, chaque paradigme, dans cette perspective, renvoie à l'un des pôles de ce courant esthétique : le bris-collage rapprocherait Dib de l'éclectisme tandis que le bricolage le placerait du côté du postmodernisme expérimentaliste. Suivant cette métaphore, ce n'est pas l'hétérogénéité en elle-même qui est pertinente, mais son enjeu - rejet total de la modernité ou réécriture de celle-ci – qui est déterminant.

Par ailleurs, si le présent travail s'inscrit dans une approche postmoderne, notre lecture, quant à elle, sera pluridisciplinaire dans la mesure où elle s'appuiera sur des concepts issus de diverses théories. Ainsi, de la déterritorialisation deleuzienne à l'hybridité chère aux études postcoloniales, en passant par les termes de bricolage, mythe, signe, structure, fragment, ligne de fuite, symbole, sujet et autres, cette étude fera appel, au gré des nécessités, à des notions opératoires hétéroclites. Tous ces concepts vont nous servir d'outils d'analyse pour comprendre cette œuvre qui, tout en reprenant quelques acquis de la modernité, s'inscrit dans une attitude critique envers celle-ci. En outre, bien que son titre l'inscrive plus dans une perspective anthropologique, notre travail se veut une lecture transversale. Ainsi, tout en s'appuyant sur le principe sociocritique qui dit que «*Ce sont toujours des pratiques sociales qui, présentes dès l'origine du texte, impulsent ou canalisent le dynamisme de production du sens*»[23], notre étude mobilisera, au fil de l'analyse, des apports issus, entre autres, de la linguistique de l'énonciation, de la littérature comparée (mythocritique), de la stylistique, de la psychanalyse (Lacan) et de la théorie de l'imaginaire (Bachelard).

---

[21] Mary A., «Bricolage afro-brésilien et bris-collage postmoderne», *in* Labuthe-Tolra Ph (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp.85-98.
[22] Ruby C., *Le champ de bataille. Post-moderne / néo-moderne,* Paris, L'Harmattan, 1990.
[23] Cros E., *De l'engendrement des formes* cité *in* Gontard M., *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente* [en ligne], consulté le 30/05/13 ; URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870/document, p.9

En somme, suivant les métaphores du bris-collage et de bricolage, nous nous efforcerons de déceler les traits du postmodernisme vers lequel a débouché l'écriture dibienne. Une esthétique que suggère d'abord cette parole qui s'y décline sous le signe de l'inachèvement et de la précarité dans la mesure où elle explore les profondeurs de l'homme. Elle se dégage aussi de cette dimension métadiscursive puisque le poète, en s'interrogeant sans cesse sur les pouvoirs du langage, a fini par réinvestir des éléments de la tradition poétique tout en gardant certains acquis de la modernité. Cet éclectisme a fait de sa poésie une écriture postmoderne qui se soucie peu de l'originalité et de l'unicité du sens, confirmant ainsi ce propos de Guibet-Lafaye : «*la nouveauté, si chère au modernisme, n'est plus, dans l'art contemporain, ni un moyen privilégié, ni un critère majeur du jugement esthétique»* [24]. Enfin, cette esthétique a certainement un lien avec les réflexions sur le sujet et l'identité sous-jacentes à ce corpus.

Dans la première partie, nous centrerons notre analyse sur ce qui s'apparente, à première vue, à du collage. Ainsi, à travers les trois chapitres composant cette partie, il sera question d'illustrer les différentes brisures qui caractérisent ce corpus en allant du recueil au vers. En d'autres termes, l'illustration du dispositif de collage se fera par une analyse de toutes les dislocations, quelles soient interphrastiques ou intraphrastiques. Au fil des chapitres, notre démonstration portera d'abord sur la déterritorialisation de l'écriture d'un espace cosmique à un autre ; ensuite, nous nous intéresserons à la juxtaposition d'éléments poétiques hétéroclites dans notre corpus et, enfin, nous terminerons par les transgressions syntaxiques dues à une versification peu soucieuse des règles. En clair, chaque chapitre de cette partie aura pour but de vérifier s'il s'agit vraiment de bris-collage qui témoignerait des affinités dibiennes avec le postmodernisme éclectique ou tout simplement de bricolage qui rapprocherait Dib plutôt du postmodernisme expérimentaliste.

Quant à la seconde partie de cette recherche, elle s'efforcera de montrer cette discontinuité caractéristique de notre corpus au sein même de la pensée. Partant de l'idée que l'expression poétique ne peut échapper au discontinu du

[24] Guibet-Lafaye C., «Quelques éléments d'histoire des sciences et des techniques», (consulté le 22 avril 1997), [En ligne] ; URL : http//ww.actoulouse.fr/histgeo/monog/picmidi/pic4.htm

langage, nous orienterons notre analyse vers le fragment qui traduit, à nos yeux, une pensée inachevée et précaire. Pour montrer que cette dernière est toujours parcellaire et provisoire, nous analyserons, tout au long des trois chapitres de cette partie, les fragments inhérents au trois «versants de l'opacité humaine»[25] continuellement explorés par le poète. Dans un premier temps, il sera question des passages où ce dernier essaye de saisir l'incommensurable désir humain. Ensuite, il s'agira, dans un autre chapitre, d'appréhender les fragments où le poète explore l'écrasante solitude et ses territoires. Enfin, dans un dernier chapitre, nous nous pencherons sur la représentation que Dib se fait de la mort à travers l'examen de passages qui s'y réfèrent. En somme, par l'examen de tous ces fragments, cette partie servira à mettre en évidence l'inscription dibienne dans le postmodernisme, comme refus de toute idée de totalité et d'homogénéité, en analysant la précarité et l'inachèvement de sa parole vouée à la fragmentation.

La dernière partie de ce travail, composée elle aussi de trois chapitres, répond à un double objectif : cerner davantage l'esthétique dibienne et, partant, comprendre mieux la posture de ce dernier vis-à-vis de la modernité. D'abord, pour mieux cerner cette esthétique, il importe d'intégrer la dimension anthropologique inhérente au langage dibien et cela par la prise en considération du vécu et de l'origine du poète. Ensuite, pour situer l'auteur dans ce vaste champ du postmodernisme, il convient de centrer l'analyse, à ce niveau, sur les questions de sujet, d'identité et d'altérité pour voir quel sujet postmoderne cette poésie laisse-t-elle transparaître. Ainsi, cette partie donnera à lire, au fil des chapitres, d'abord la crise durable du sujet dont l'identité n'est plus exclusive, puis le parti pris du poète pour le cosmique, et enfin son recours à l'hybridation comme preuve d'une biculturalité assumée. En d'autres termes, cette dernière partie servira à particulariser le postmodernisme dibien à travers le procès qu'il fait au sujet rationnel, à la technoscience et à l'identité-racine de la modernité.

---

[25] Laabi A., « Dib poète ou l'art du dévoilement» *in Expressions maghrébines : Mohammed Dib poète, revue de la CICLM*, vol. 4, n° 2, hiver 2005, pp. 182-190.

Partie I : Les affinités postmodernes

«Tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur»

Claude Lévi-Strauss

Par la diversité de son contenu et la distorsion de son langage, l'écriture poétique de Dib intrigue tout lecteur amateur de classifications. Si l'hypothèse d'une poésie classique est à exclure d'emblée en raison de l'abandon de la rime et l'adoption du vers libre par notre poète, en revanche, celle d'une toute autre esthétique reste à vérifier. Pour notre part, en constatant chez cet auteur, un retour manifeste vers la tradition à travers le recours, entre autres, aux louanges et aux temps du récit (passé simple et imparfait), nous avons opté pour l'hypothèse d'une écriture postmoderne en rupture d'avec la modernité comme l'écrit Claudon.

> Le seul véritable postmodernisme qui soit en rupture véritable avec le modernisme, le postmodernisme du retour en arrière, de ce retour en arrière dont la possibilité manque à un post-modernisme progressif, qui regarde seulement vers le futur, se révélant en cela comme une variante du modernisme, qui est, à son tour, la forme excessive et tordue de la modernité[26].

Partant de là, il importe de prendre en considération tous les éléments qui concrétisent «ce retour en arrière». En outre, puisque tous les postmodernismes ont en commun leur refus de toute idée d'unité, il convient d'intégrer à cette analyse toutes les discontinuités opérées dans ce corpus pour illustrer ce refus de l'homogénéité systémique. Mais, avant d'entamer une telle analyse, des considérations s'imposent à ce sujet.

Dans cette optique et en nous référant à l'ouvrage de Ruby cité en introduction et à celui de Welsch[27], nous tenons à expliciter les deux tendances qui dominent dans le champ du postmodernisme. Dès le titre de son livre, le premier auteur annonce en effet la distinction entre le post-moderne et le néo-moderne, autrement dit entre l'éclectique et l'expérimentaliste. Cette distinction est reprise aussi par le second qui parle, lui, de postmoderne «de libre volonté» par opposition au postmoderne «au sens strict». Ces deux auteurs, au-delà de leurs différences, convergent à dire que le postmoderne éclectique (de libre volonté) se caractérise par une rupture d'avec la modernité, un manque de rigueur, une méfiance envers toute idée de totalité ou de système et une

---

[26] Claudon F., *La modernité : mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006, p.155.
[27] *Unsere postmoderne Moderne,* Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1988.

dissolution des valeurs suprêmes. Quant au postmoderne «au sens strict» ou expérimentaliste, il implique, d'après ces critiques, une distinction précise entre le bon et le mauvais, une rigueur dans la juxtaposition des éléments hétéroclites (loin de l'«anything goes» du premier) et ne représente pas une posture antimoderniste.

Ainsi, à la lumière de ces précisions, il convient de situer Mohammed Dib par rapport à ces deux tendances. En d'autres termes, il s'agira, tout au long de cette partie, de soupçonner derrière chaque bris-collage apparent dans cette poésie, un bricolage qui rapprocherait l'auteur du postmodernisme expérimentaliste. Chemin faisant, nous tâcherons de trouver d'éventuelles motivations à ce qui s'apparente, à première vue, à du zapping[28] cosmique et de voir par-là s'il ne s'agit pas au juste d'une errance traduisant une quête précise au lieu d'un désir de chaos. Ensuite, nous analyserons l'hétérogénéité- «*en tant que rencontre dans la même unité discursive d'éléments rapportables à des sources d'énonciation différentes*»[29] - pour voir si elle ne participe pas, elle aussi, du même postmodernisme à travers un bricolage favorisant la confrontation entre les éléments disparates réinvestis. Enfin, nous terminerons par l'examen de ce qui s'apparente à un simple collage de mots au sein des vers et strophes de cette poésie.

D'abord, par souci d'introduire le lecteur dans l'univers de notre corpus, le premier chapitre de cette partie se veut avant tout une monographie des quatre recueils qui composent ce corpus, une monographie qui se propose par ailleurs de donner à lire le travail de déterritorialisation de l'écriture dibienne. En mettant l'accent sur ce dessolement, nous nous proposons de vérifier surtout notre première hypothèse, celle qui voit dans ce changement d'espace scripturaire d'une œuvre à un autre, voire à l'intérieur même d'un recueil, les indices d'une nouvelle expérimentation. En d'autres termes, le but de ce chapitre est de montrer que Dib, en matière d'espace scripturaire, fait plutôt œuvre de bricolage et non de bris-collage. Pour ce faire, nous mettrons l'accent sur les

---

[28] Nous empruntons ici ce mot médiatique qui renvoie au phénomène le plus illustratif de la société postmoderne qui consiste à «zapper», c'est-à-dire à passer aléatoirement d'une chaine de télévision à une autre au moyen d'une télécommande.

[29] Maingueneau D., *Analyse du discours*, Paris, Dunod, 1977, p.127

signes (cosmiques) réinvestis par notre «bricoleur» afin de réaliser son projet (interroger les pouvoirs du langage).

Dans la même optique, nous focaliserons notre analyse, dans un deuxième temps, sur les éléments poétiques que l'auteur a puisés dans divers horizons. Ainsi, en partant du constat que le postmoderne, quelle que soit sa tendance, puise indifféremment dans la modernité comme dans la tradition, nous essayerons de dégager ici les traces de ces deux influences sur la poétique dibienne. Ce faisant, nous donnerons à lire d'abord tout ce qui rappelle la tradition poétique, quelle soit arabe ou occidentale, en allant de la poésie soufie à la mythologie gréco-romaine. Ensuite, nous nous pencherons sur les éléments par lesquels Dib rejoint la modernité des pionniers comme Rimbaud, Mallarmé et Valery. Cependant, comme pour le premier chapitre, il s'agira d'apprécier ces coprésences pour voir si elles participent d'un bricolage poétique. Autrement dit, il convient de s'assurer que ces éléments sont réinterprétés et réutilisés comme autant de signes par le poète-bricoleur qui opère «au moyen de signes»[30].

Enfin, nous terminerons cette première partie par l'analyse du matériau linguistique employé par le poète. En ce sens, notre attention sera portée sur trois phénomènes qui font que cette poésie se rapproche du bris-collage. Il y a d'abord cette libre versification qui porte atteinte à la solidarité syntaxique entre les mots d'une phrase. Comme il y a aussi ces constructions discontinues à bases de tropes comme l'anacoluthe, l'hyperbate ou la parataxe, ainsi que les procédés stylistique d'inversion, d'antéposition ou de postposition qui renforcent la discontinuité du langage dibien. Une discontinuité qui s'accentue enfin avec toutes les ruptures de sens dues à l'usage détourné des fonctions de coordination, de détermination et de prédication chez notre poète. Cependant, en analysant ces phénomènes, notre objectif est surtout de situer cette poésie entre bris-collage et bricolage. En d'autres termes, il convient de voir s'il n'y a pas, derrière toutes ces dislocations, un motif de cohérence qui lierait notre corpus au postmodernisme expérimentaliste.

---

[30] Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1964, p.30

Chapitre I : Déterritorialisation et errance cosmique

«Le lieu du poète, c'est le niveau de la mer ou le rocher qui la surplombe de quelques mètres.»

Michel Quesnel, *La création poétique*, p.18

Le zapping, cette action de passer aléatoirement d'une chaîne de télévision à une autre au moyen de la télécommande, est sans doute le parangon de la culture postmoderne[31]. A l'heure de la foisonnante diversité culturelle et informationnelle, le téléspectateur interrompt souvent un programme pour voir un autre. Reflétant le passage instantané d'une chose à une autre, le zapping nous semble être le paradigme approprié pour rendre compte de la déterritorialisation de l'écriture dibienne. En nous inspirant de cette métaphore, nous ferons, à travers ce chapitre, une monographie de notre corpus, une lecture-présentation qui aura pour tâche principale de décrire le perpétuel dessolement du corps scripturaire. En clair, il sera question, à ce niveau, de voir comment Dib zappe d'un espace cosmique à un autre, au gré de l'inspiration, d'*O Vive* au *Cœur Insulaire* en passant par *L'Aube Ismaël* et *L'Enfant-Jazz.*

1. La discontinuité dans *O Vive*

Publié en 1987, *O Vive* est de ce fait le premier recueil de notre corpus limité, nous l'avons dit, aux dernières œuvres poétiques de l'auteur, celles écrites à partir des années 1980. Par la polysémie de son titre, cette œuvre est ouverte à toutes les interprétations. En tant que calembour, ce titre nous autorise d'abord à voir dans l'écriture dibienne une eau vive, une eau mouvante qui passe d'un état à un autre. La figure peut suggérer ensuite, au sens premier de *vive*, un être aquatique qui renvoie au second degré à un être vivace, fuyant, qui n'est autre que la parole fugace guettée par le poète, voire par le lecteur rivé au bord de l'écriture-mer. Ces deux interprétations ont donc en commun l'espace maritime, omniprésent dans le recueil. Un espace qui renvoie à la page blanche du livre, car en contemplant cette dernière, le poète s'imagine en face de l'étendue marine. D'où toutes ces visions aquatiques qui alternent dans cette œuvre au gré des vagues d'inspiration.

---

[31] Gontard le considère comme l'exemple typique de la culture actuelle quand il écrit : «*Aujourd'hui la métaphore qui exprime le mieux la pratique postmoderne du collage est celle du zapping […]. Le zapping apparaît donc comme une réponse individuelle à la saturation des choix, dans une technoculture marquée par le surdéveloppement de l'information et des canaux audio-visuels. En ce sens, le zappeur vit dans un univers superficiel et infini de collages dont le récit postmoderne surinvesti par la sphère médiatique offre l'équivalent dans certains dispositifs.*» *in* Gontard M., *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, Op. Cit., p.77

En effet, contemplant la page blanche comme on admire l'étendue marine, Dib voit dans les vers qu'il y imprimerait comme autant de vagues écumant la mer. Puis, s'inspirant du mouvement de ces dernières, il varie ses visions-vagues en longs ou courts poèmes qui suggèrent le désir ou le mystère associés à cette étendue cosmique. Le lecteur, qui entre dans l'univers du recueil, trouvera des textes dans lesquels la mer se fait femme désireuse s'avançant nue vers le poète (ou lecteur) taciturne. Il y lira aussi l'effacement de cet être aquatique, se retirant comme pour garder jalousement ses secrets, imitant par là la mer qui préserve ses mystères depuis la nuit des temps. Comme il lira d'autres visions aquatiques dans la mesure où le recueil fait honneur à l'espace maritime. Confondant entièrement son écriture avec cet espace, Dib zappe en fait d'une pensée à une vision, d'une vision à une rêverie, au fil des pages, au gré de l'inspiration, en toute liberté, comme dans le bris colisme[32].

1.1 *Vive,* l'insaisissable au corps morcelé

Composée de 38 poèmes, la première section du recueil, ayant pour titre «*qui a nom vive*», met à l'honneur Vive, «la bête invétérée» née des rêveries du poète. Âme de l'eau, cet être aquatique se fait, au gré des poèmes, «île vive», «houle» ou «toison à cris». Le poète, qui le fixe des yeux, multiplie à son égard phrases et périphrases. Dans cette section, les poèmes se succèdent pour charrier un amas d'images ou plutôt de visions comme dans un clip musical. A l'image de ce dernier, les poèmes de la première section font défiler une quantité d'images autour de cette créature se mouvant à même les eaux de l'écriture-mer. De cette déferlante de visions, nous ne pouvons retenir que Vive, cette créature, «habillée / d'un beau regard» dans cet «espace au féminin». Et en scrutant du regard l'écriture-mer, nous ne verrons que Vive fouillant les fonds et se faisant houle.

Ainsi, le lecteur qui s'attarde sur les poèmes de cette partie ne s'empêchera pas de penser au zapping. Le défilement des rêveries sur Vive dans un seul

[32] Celui que propose et revendique Patrice Zana comme «*une tentative incongrue de "rupture illégale et intentionnelle " avec l'histoire de l'art, une ébauche d'étau portrait, une clé de neuf, du bricolage artistique, une promesse qui tenaille et rend marteau, un détourne vice, une jolie soudure poétique, une petite réparation des sentiments et des souvenirs, juste une bricole qui vise à restaurer l'honneur de créer..?* » (Le manifeste du bris-colisme, art 1.)

poème ou d'un poème à un autre laisse penser alors à un bris-collage de visons-périphrases et, partant, au collage comme procédé cher surtout au postmodernisme éclectique. Une hypothèse qui s'impose surtout quand on pense à l'analogie entre ces «collages» et le procédé musical de la notation-clip[33]. Mais à voir toute la rigueur déployée par le poète dans le choix de ces «images» de Vive, une rigueur qui ne laisse aucune place à des éléments étrangers à l'étendue aquatique, nous n'avons qu'à abandonner une telle supposition. Dans cette section, seule la déferlante des visions rappelle la notation-clip ; l'idée de totalité n'y est pas entièrement absente. Par ce défilement, l'auteur suggère l'agilité de cet être aquatique et, partant, la difficulté de saisir son essence. En bref, figurant la parole précaire du poète, toute la section est une sorte de notation-clip dont la quintessence est résumée par ces vers : «*cela qui se veut / fuite* // *futaies fugaces / dans le vent»* (p.37).

Ce procédé de la notation-clip se remarque en fait à travers maints poèmes où l'auteur superpose des images parcellaires de Vive. Dans l'incapacité de donner une image complète de celle-ci, il procède par touches successives qui trahissent toute sa difficulté à cerner une parole toujours précaire comme l'est la surface mouvante des eaux. Cette dernière lui offre ainsi une matière d'inspiration pour y puiser des images mettant en scène l'hétérogénéité de l'écriture-femme. Un poème comme *les armes du jour* exprime ce morcellement d'un être qui tient à la fois de l'humain et de la bête et montre ce collage d'images disparates:

> le souffle à l'horizon
> la répartition d'un corps
>
> harde émancipée
> sur les frontières
>
> l'autre chose
> lessivée à pleines mains
>
> et encore chaude
> l'agonie d'une dormeuse (p.45).

[33] Apparu vers les années 1980, ce procédé est illustratif de la culture postmoderne dans la mesure où les images y déferlent et y succèdent d'une manière aléatoire.

En effet, dans ce poème, chaque strophe constitue une image à part, proche de l'hallucination[34]. Celle-ci surprend le lecteur par son étrangeté. Comment peut-on expliquer le passage d'une image à une autre, si ce n'est par le principe de discontinuité. Se succédant au gré des strophes et des poèmes, ces visions poétiques illustrent encore une fois le zapping d'images hallucinatoires où on circule d'une «répartition d'un corps» à «l'agonie d'une dormeuse» en «transitant» par une «harde émancipée». Des images qui ne peuvent cohabiter que dans l'espace poétique, celui de la page blanche assimilée ici à la mer.

Ce même constat peut être fait aussi dans d'autres poèmes, à l'image de *miroir où s'aimer*, un texte où la mer et la page blanche se confondent également pour accueillir des images disparates. Le poète y donne à voir un décor énigmatique, un espace suffocant, désolant et difficile à saisir :

long jour
si mûr

et si peu
d'air

berges
à peine

un profil
par pitié

le temps en face (p.67)

Très elliptique, ce poème juxtapose les impressions du poète en face de la mer, de ce «miroir où s'aimer». Par cette absence de verbes, l'auteur suggère ici toute son impuissance à dire «le temps en face» en se contentant simplement de superposer ses impressions personnelles sous forme de phrases nominales. Ainsi, tout le poème concourt à décrire un état de dégoût, de lassitude, en face de la mer, à la marge du temps. Chacune des strophes y ajoute sa dose à la résignation du poète.

[34] Dib fait penser en ce sens à Rimbaud qui affectionne l'hallucination, écrivant dans *Alchimie du verbe :* «*Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi*.» Rimbaud A., *Poésies*, CEE, Grands textes classique, 1994, p.135

Dans le même esprit de fragmentation, le poète s'arrange, tout au long de son recueil, à morceler le corps scripturaire. Conçu comme femme, son écriture s'éparpille à même les eaux de l'étendue marine qui l'accueille. Et le poète, en face, toujours rivé sur la rive, n'y voit s'agiter que les parties d'un corps résolument morcelé[35]. C'est ce qu'il donne à lire dans certains poèmes comme le montrent les exemples suivants : « *hanches naïves / l'espace au féminin*» (p.19) et «*de vacillements / bras seins jambes / en crue*» (p.72). Ces exemples illustrent en fait tout le désir qui sous-tend l'activité poétique. Car, comme nous le verrons plus loin, ce dernier est omniprésent dans cette poésie, il est véhiculé dans et par le langage. Il est à la fois moteur et locomotive dans une quête de «la toison à cris».

Cela est perceptible à travers ce bris-collage linguistique[36] qui particularise la vision du poète. Puisque ce dernier, en scrutant les eaux, ne voit pas une femme-mer en crue, mais bras, seins et jambes en mouvement. Cette mise en relief des parties du corps féminin participe d'un choix esthétique en corrélation avec la culture postmoderne qui désagrège le corps et le déculpabilise. «*Le corps postmoderne,* affirme Gontard, *est avant tout un corps déculpabilisé qui échappe totalement à l'austérité puritaine sur laquelle, selon la théorie de Max Weber, s'est édifié le capitalisme occidental.*»[37]. Ainsi, dans cette optique, ce n'est plus la femme, corps et âme, qui désire, mais ce sont des parties bien déterminées de son corps qui agissent en toute liberté.

Une telle scénographie confère ainsi à cet espace féminin un caractère discontinu. Chaque partie du corps semble exercer son rôle indépendamment des autres dans un processus de séduction qu'entreprend l'écriture-femme. C'est le cas, en particulier, des parties à fortes connotations symboliques et/ou érotiques. Implicitement, le poète déculpabilise le corps qui s'exhibe et s'offre au regard de l'être rivé sur la grève. C'est ce que suggèrent ces vers extraits d'un poème intitulé justement *les instances du désir* :

---

[35] Nous reviendrons sur cette idée du corps morcelé lorsque nous analyserons la crise du sujet dans ce corpus.

[36] L'absence de liens logiques apparents entre les strophes, voire entre les mots au sein d'une même strophe nous mène à parler de langage discontinu, voire de *bris collage* linguistique.

[37] Gontard M., *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, *Op. Cit.,* p.52

le regard
son effusion
les genoux votifs

le sourire
follement est là
en bout de parole

(…) (p.33).

En décrivant ce corps qui s'exhibe à même les eaux de l'écriture-mer, Dib parle de «genoux votifs». Par ce choix d'une partie bien précise du corps, il témoigne de la fragmentation de ce dernier. Contraire au 'sourire' et au 'regard', le mot 'genoux' conteste l'idée d'un seul centre de commande et «déterritorialise» la source du vouloir vers cette partie du corps féminin. Ainsi, à l'instar des autres parties (hanches, seins bras,…), celle-ci assume le désir de l'écriture-femme, attesté aussi par l'«effusion du regard» et le «fol sourire».

En bref, ce sont toutes ces visions disparates que le poète se fait du corps et de l'agitation de Vive qui concourent à donner un aspect discontinu à l'ouvrage. Car même si l'espace scripturaire y demeure inchangé, ce que Dib dit de l'être qui l'habite change d'un poème à un autre, voire d'une strophe à une autre. Insaisissable, la parole du poète se trouve comparée à Vive, l'être aquatique qui «zappe» indéfiniment d'un état à un autre avec une agilité qui fait que le poète n'a que la notation-clip pour saisir le déferlement de la parole fugace. Mouvante, cette parole multiplie, au gré des strophes, les mouvements les plus inattendus que lui dicte son seul désir. «Toison à cris», «flamme basse» ou «houle», chaque métamorphose de Vive témoigne de la difficulté qu'éprouve le poète pour cerner son objet comme s'il «ne maîtrise pas intégralement l'écriture et la clarté qu'elle sous-entend»[38]. Elle est ainsi la preuve vivante mais indicible du désir qui anime l'écriture-mer, un désir qui reflète aussi celui du poète.

1.2 Une discontinuité énonciative

Par ailleurs, lorsqu'on analyse bien les poèmes du recueil, nous constatons une autre discontinuité qui s'ajoute à celles liées à l'agitation et au corps de Vive. Il suffit, en ce sens, de focaliser l'attention sur la présence énonciative du poète

[38] Yamilé Haraoui-Ghebalou, *Ecriture de la difficulté,* thèse de doctorat en littérature, Université Lyon II, 2008.

pour constater que le locuteur[39] apparaît et s'éclipse au gré des poèmes. Par de telles ruptures, Dib renforce la discontinuité au sein de son œuvre en multipliant les jeux de perspectives. A titre d'exemple, dans trois poèmes qui se succèdent : *les instances du désir (p.33), portrait mille ans après (p.34) et l'empire nommé (p.35)*, seul ce dernier contient des marques de subjectivité :

> n'avoir première
> livré qu'un nom
>
> […]
>
> à l'extrême de la nudité
> pour l'oublier en toi
>
> un désencombrement
> qui s'approfondit en moi (p.35).

Contrairement aux poèmes qui le précèdent, celui-ci laisse transparaître les traces de son auteur disant 'moi'. Dans ce poème où il est question d'une sorte de dialogue entre le poète et son écriture-femme, nous retrouvons les indices de la subjectivité de l'auteur sous la forme des déictiques 'toi' et 'moi'.

Plus loin, le poème intitulé *la lumière pour signe*, accentue encore cette discontinuité énonciative. Ainsi, contrairement à l'exemple précédent, dans ce texte, le poète s'adresse à des destinataires autres que son écriture. Ces derniers semblent être les propres lecteurs de l'auteur comme le laisse deviner la présence du pronom personnel 'vous' dans ces vers :

> berges au matin
> ivres d'effacement
>
> la courbe en vous
> se fait don qui
> meurt à mesure
>
> […] (p.41).

Dans ces deux strophes, le pronom 'vous' peut désigner d'abord les lecteurs qui contemplent les signes de l'écriture-mer. Devenus «berges au matin», face à ces signes, ils méditent jusqu'à l'ivresse. Ainsi, ils se sacrifient, par le

[39] Nous employons ce concept pour désigner celui qui prend en charge les contenus exprimés et le distinguer ainsi du poète. Il s'agit ici aussi de discriminer, comme le recommande Kerbrat-Orecchioni C., entre sujet textuel et sujet extratextuel. (cf. *L'énonciation [1999],* Paris, Arman colin, «U», 2006, p.190).

«don qui meurt à mesure», en quête d'un sens toujours hypothétique dans le sens où il «n'est donné que dans l'éclatement et la fracture de l'être comme du langage»[40]. Le 'vous' pourrait renvoyer aussi au poète lui-même qui médite face à la feuille blanche et s'oublie en attendant le surgissement d'une parole inouïe. Comme il désignerait enfin les vagues de l'écriture-mer comme nous pouvons le comprendre à partir de la deuxième strophe qui rappelle la courbe des vagues s'écrasant sur la rive.

Cependant, quel que soit le doute qui entoure l'identité du destinataire, une seule certitude demeure : le poète, habituellement effacé, marque sa présence dans ces vers et laisse transparaître sa subjectivité. C'est le cas du poème - *d'aube de givre* – où il s'exprime à la première personne du singulier, en s'adressant à son lecteur pour l'éclairer sur sa pratique du poème :

j'habite le givre
et feu en silence
invente une femme

j'ouvre la porte
et œil sauvage
dénude le jour

cherche un nom
et à l'autre bout
regarde-moi respirer (p.43).

Ainsi, par l'emploi du 'je', l'auteur assume son propos tout en laissant comprendre l'essentiel de ses préoccupations de poète. En ce sens, il donne à lire d'abord la solitude qui le pousse à écrire («j'habite le givre») ainsi que le poids du désir («et feu en silence») qui le mène à concevoir son écriture comme femme («invente une femme»). Il suggère par la suite la quête du savoir («j'ouvre une porte») et de l'identité («cherche un nom») qu'il poursuit. Bref, en explicitant ici sa propre pratique, le poète rompt avec l'objectivité apparente des autres poèmes et crée ainsi une autre discontinuité au sein de son recueil.

Accentuant cette discontinuité, Dib entame la seconde section du recueil par un poème intitulé *inventaire du vent*. Marquant encore une fois sa présence dans

[40] Bonn C., *Lecture présente de Mohammed Dib*, *Op. Cit.*, p.246

le texte, l'auteur s'adresse et donne des directives à un destinataire énigmatique. S'adresse-t-il aux marins ou à ses propres mots ? A bien méditer sur ces strophes, nous nous apercevons qu'il s'agit bien de visions où les mots sont assimilés aux marins. Le poète oublie pour un temps sa créature aquatique et fait flotter ses mots «dans un lit de vent» :

sourdes aux marées
mais à hauteur
îles appareillez

vos biens rendus
faites mouvement
dans un lit de vent

à la mer dites
la parole d'oubli
légère de mots

(…) (p.51).

Nulle trace ici de Vive, la place est cédée aux mots qui voguent sur les eaux de la page blanche. Par son intervention explicite, le poète suggère en filigrane sa conception poétique qui privilégie, entre autres, une syntaxe dépouillée[41] («vos biens rendus», «légère de mots»,…), faite de signifiants flottant au hasard et formant des îles «sourdes aux marées» de l'Histoire. Une conception qui laisse penser à un bris-collage syntaxique qui fait fi des normes établies.

Contrairement au poème ci-dessus où le destinataire semble être les mots, d'autres poèmes inversent la donne. Ils instaurent ainsi une autre discontinuité, sinon une diversité en matière d'instances énonciatives. En effet, au lieu que ce soit le poète qui parle, l'énonciation[42] est prise en charge, dans ces textes, par Vive, l'écriture-mer, comme dans cet extrait du poème intitulé *en faveur vive* :

plus haut j'établirai
floraisons et ramages

mais si de soif tu brûles
neige couche-moi

[41] A ce sujet, Khedda parle d'une poésie où «*le verbe se fait plus incisif, la syntaxe plus dépouillée, le souffle plus impalpable, les silences plus denses, les résonances plus riches*.» *in* Khedda N., *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, *Op. Cit*, p.170.

[42] Nous entendons par ce mot, à la suite de Benveniste, la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » in Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974, p.80.

pur sein à tes pieds
j'encourrai l'agonie

[…] (p.105).

Dans ces vers, la voix énonciative de Vive s'adresse au poète, voire au lecteur tout en promesse. En tant qu'écriture-mer, elle parle de ses pouvoirs en empruntant les images du végétal (floraisons et ramages) et celles du minéral (neige et blancheur). Pour le poète, l'écriture est réparatrice, elle revivifie et calme la soif du lecteur.

Enfin, à côté de cet usage des déictiques, Dib s'investit aussi dans ses poèmes en utilisant des verbes de modalité[43]. Moins manifestes que les premiers, ces derniers participent néanmoins à la discontinuité énonciative dans ce livre. À l'image des pronoms personnels, ils laissent voir toute la subjectivité de l'auteur, comme le montre le fragment qui suit.

Vive
O Vive

il fallait
que s'enrouât l'hiver
à l'abri d'un feu

[…] (p.12)

En utilisant ici le verbe falloir, le poète s'implique dans son propos en soulignant la nécessité pour l'hiver de s'enrouer à l'abri d'un feu. Il renforce ainsi sa présence dans le texte, signalée d'abord par son invocation de Vive, la créature issue de ses visions. Il laisse ainsi transparaître sa subjectivité de sujet parlant qui contraste avec les autres poèmes où sa présence est indécelable.
En bref, c'est par l'emploi des déictiques comme des verbes de modalité que l'auteur laisse apparaître les traces de sa présence effective dans le texte. Il instaure ainsi une autre facette de la discontinuité en rompant la linéarité du recueil en matière d'énonciation. Par ce jeu de perspectives, comme par la coprésence des visions disparates, le poète crée une sorte de bris-collage

[43] Il s'agit essentiellement des verbes : devoir, falloir, pouvoir et vouloir qui s'emploient presque toujours avec un autre verbe à l'intérieur de la même proposition, et qui expriment la modalité, c'est-à-dire la façon dans l'action se déroule. C'est la «subjectivité modalisatrice» dont parle Kerbrart-Orecchioni (*Op. Cit.,* p.144).

poétique. Toutefois, il ne s'agit pas de l'«anything goes» du postmodernisme éclectique dans la mesure où le dire dibien est loin de ressembler à un tout-venant langagier. La déferlante des visions et la discontinuité énonciative témoignent seulement de la difficulté que le poète éprouve à dire l'indicible. Ce qui fait de ce dire une écriture de la difficulté, de la complexité qui se rapproche du postmodernisme expérimentaliste.

En somme, *O Vive* est un recueil écrit sous le signe de l'eau, confirmant par là que Dib «*privilégie par-dessus tout la mer, élément matriciel qui préserve la vie quand le monde est à l'horreur*»[44]. En fait, c'est tout un lexique : eaux, vagues, houle, onde, îles, crue…., qui montre cette prédilection pour l'étendue marine que le poète assimile à une feuille blanche, destinée à accueillir les mots-marins et à abriter Vive, la parole fuyante. Toutefois, ce livre, à l'image de la mer, est loin d'être uni et poli ; des aspérités y sont clairsemées au gré des vagues-poèmes. Des rugosités qui illustrent la discontinuité dans cette œuvre où alternent les visions disparates, les images hétéroclites et où se remarque une diversité énonciative. En bref, en choisissant la mer comme lieu d'ancrage pour son écriture-femme, le poète multiplie les visions et les images insolites qui puisent leur pouvoir évocatoire de la femme et de la mer, lieux d'ambivalences et de mystères.

2. La discontinuité dans *L'Aube Ismaël*

Comme pour atténuer la discontinuité au sein de son œuvre, Dib annonce, dès la fin du recueil précédent, la déterritorialisation qui va s'opérer dans le second recueil de notre corpus. En effet, dans le poème intitulé *traces,* il invite le lecteur à s'attendre à une autre escale pour sa parole errante quand il écrit :

une empreinte
et une encore
sur le sable

une empreinte
dans le droit fil
de l'autre

commence

[44] Khedda, N., *Op. Cit.,* p.174

le long voyage
c'est là-bas (p.121).

C'est justement là-bas, au fin fond du désert et après un long voyage, que le corps scripturaire va prendre ancrage après avoir quitté l'étendue marine. Avec *L'Aube Ismaël (1996)*, Dib revisite l'héritage des religions monothéistes en faisant écho au récit de l'expropriation de Hagar et place ainsi son écriture au cœur des dunes. Ce faisant, il instaure une nouvelle déterritorialisation spatiale et temporelle pour sa langue d'écriture. Puisque comme dans le recueil précédent, il s'agit là aussi d'un espace cosmique et d'un temps a-historique, voire internel[45]. En clair, seule la nature du parchemin change puisque, après la mer et ses mots-marins, la place est désormais au désert et ses mots-nomades.

C'est dans cet espace désertique que s'inscrit le premier poème du recueil, intitulé *Hagar aux cris.* C'est un texte qui revient sur l'expropriation de cette femme et annonce les mutations opérées par notre poète en termes d'écriture poétique. En effet, dans ce poème, l'auteur fait alterner deux voix : celle de Hagar et celle de l'ombre, et superpose vers et prose. En procédant ainsi, il accentue d'abord sa rupture d'avec le recueil précédent et illustre la diversité de son écriture. Grâce à cette diversité, le lecteur pourra, dès ce premier poème, apprécier successivement deux versions de ce pan de l'histoire de l'humanité. Puisqu', il lira à la fois une version biblique de l'expropriation de Hagar et une version poétique par le biais de laquelle le poète retrouve l'origine de la poésie «lorsque le cri introduisit l'hymne»[46].

[…]
Le soleil m'a mordu,
La voix m'a manqué.
Moi dans cet enfer
Mon enfant sur le sein,
Où aller ? J'ai crié.
[…] (p.19).

[45] Analysant ce recueil, Mohamed Ismaïl Abdoun situe le scriptural de ce livre dans l'internel, temps «différent de la chronocité de l'historique et de l'éternité du sacré» in Mohammed Ismaïl Abdoun, *«Pour une poétique de la Dissidence : Henri Michaux et Kateb Yacine – Essai de poétique comparée*.», Thèse pour le Doctorat d'Etat de Littérature française et comparée, sur travaux, soutenue en décembre 2004 à l'université d'Alger.
[46] Miloud H., «L'écriture et l'épreuve du désert» *in* Dib M., *L'Aube Ismaël*, Alger, Barzakh, 2001, p.8

C'est par ces vers que Dib remonte au commencement quand le cri, en tant que «première réalité verbale et première réalité cosmogonique*»*[47] annonçait le chant. Il a choisi le désert comme lieu d'ancrage pour ce cri primordial, car il semble vouloir par là s'interroger sur le pouvoir du langage en face du vide, c'est l'écriture à l'épreuve du désert. Le poème inaugural décline le décor de cette épreuve, au commencement il y avait la femme, son fils et le vent qui jargonne dans cet espace sans mots.

Où l'expérience commence par le cri, un cri d'inquiétude - si l'on peut dire -, puisque, face aux «vertiges des dunes», Hagar éprouve de la peur. Mais après le cri de la crainte, vient l'hymne à la (sur)vie et Hagar confirme ainsi la suggestion du titre de ce poème à ne pas crier[48]. Elle entonne alors un chant suggéré par le vent qui s'impose, dans cet espace désertique, comme signe à écouter et à déchiffrer. C'est en écoutant ce vent que Hagar saisit la confession des airs : «*bienvenue, bienvenue / à la mère et au fils*» (p.20). Ainsi réconfortés et se voyant sarcelles, ils vont chercher où établir leur nid. Ils vont à la quête d'une terre d'accueil. Commencent alors, pour eux, la traversée et le chant que leur dictent les voix de l'air.

> […]
> La montagne à l'entour
> Et seules à jaser.
> Les voix de l'air
> Me disant tout bas
> « Hagar, va. Chante
> La mère et sa joie
> Chante pour le matin.
> Que ton chant réveille
> Les bois et les sources »
> […] (p.23).

Ainsi naquit l'hymne à la vie quand l'être se mit à l'écoute du cosmos et naquit avec lui la poésie - comme louanges à la vie -, distinguée dans le texte par une typographie différente. Dans ce parchemin du désert, les signes sont suggérés d'abord par les voix de l'air inspirant à l'être qui s'attarde sur le chant orphique et sa puissance séductrice, voire rédemptrice puisqu'il réveillerait «bois et sources».

---

[47] Bachelard G., *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p.36

[48] En effet, en tant que calembours, le titre *Hagar aux cris* laisse penser aussi à l'exhortation «gare aux cris !»

Le second poème -*feu sur l'ange de l'Intifada*- maintient la même discontinuité en alternant narration et chant, en superposant récit et poésie. Il donne à voir ces deux modes de discours (narration et chant) à travers une variation typographique entre le roman et l'italique. La narration se remarque dans les passages où la femme (Hagar des temps modernes) s'adresse à son fils (Ismaël) absent. Un récit qui dit l'attente et l'inquiétude de la mère et exprime l'innocence du fils, l'ange de *l'Intifada*. Quant au chant qui se décline à travers les passages en italique, il est plus qu'un mode d'investigation, c'est tout un mode d'existence, pour reprendre Khedda[49]. Il atteste d'un *dasein* particulier comme le prouve l'effacement du récit devant le chant de la mère. Chaque débordement poétique de la voix de la mère renforce la puissance évocatrice du chant qui invite par-là à la communion et «*éclaire d'une lumière nouvelle l'anodin et le quotidien*»[50].

Au troisième poème, par de subtils glissements, Dib (re)confie sa parole à la mer et retrouve sa conception de prédilection : l'écriture se déployant mer - femme. Il y opère ainsi une autre discontinuité par rapport aux autres poèmes dans lesquels l'espace scripturaire est toujours le sable du désert. Ce poème se distingue aussi des précédents par l'usage exclusif de la versification sans à aucun recours au narratif. *La danseuse bleue* renvoie ainsi à l'écriture-mer qui garde jalousement ses secrets exactement comme Hagar qui couve le secret de son fils.

Dalle d'un puits
Retombée sur elle-même
Je reste pour mémoire
Je reste et, ombre
Venue me visiter, l'ombre
De mon fils où est tu ? (p.33)

Sans nouvelles de son fils, Hagar n'a que le choix de la patience et de la danse pour conjurer son sort et vaincre sa solitude. Privée de son fils (et donc de tout[51]), elle n'a qu'à vouloir rejoindre le ciel : «*vers toi, je cours / et jusqu'au seigneur irai*» (p.34) et se demande ce qu'auraient gagné ceux-là qui ont perdu

[49] «*Plus qu'un mode d'investigation, la poésie est un mode d'existence*», écrit-elle à propos des chants qui clairsement la première trilogie de cet auteur in Khedda N., *Op. Cit.,* P.166
[50] Khedda, N., *Op. Cit*., P.166.
[51] Comme le résume la célèbre trouvaille de Lamartine à propos de la solitude : «*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.*»

la paix. Puis, pour conter une histoire, son histoire, elle se fait mer pour dire qu'elle est «toujours rebelle».

Au dernier poème du recueil, Dib reprend le récit de l'extradition de Hagar, interrompu avec le premier poème, ce qui confirme cette impression de zapping d'une idée à une autre, puisque après un clin d'œil aux événements contemporains de la Palestine, l'auteur retrouve le récit premier suspendu aux portes du désert. Il renoue aussi avec la discontinuité dans la voix énonciative. Le lecteur y constate une alternance entre la voix de l'ombre et celle d'Ismaël. Dans le poème, l'italique transcrit les paroles de l'ange qui exhorte d'emblée Ismaël à se fixer dans le désert : « *là, tu t'arrêtes, Ismaël. Dis nous / franchîmes les portes / dis, c'est l'ultime refuge »* (p.41). L'autre typographie traduit les propos d'Ismaël qui semble répondre à cette voix d'ombre par ces mots : « *moi Ismaël, ici, je suis au centre* » (p.45). Perdu dans l'immensité désertique, il devient le miroir de l'expérience poétique : la parole dépositaire du désert et vice-versa.

Rompant en effet avec l'espace aquatique, l'aventure scripturaire dibienne devient ici traversée des dunes où même la nuit n'est pas nuit à cause des excès de lumière. Elle s'apparente même à une expérience des limites dans la mesure où, dans ce lieu, où règne le silence, les choses sont condamnées à perdre même leurs noms. Par cette épreuve, le poète retrouve le temps primordial, adamique, d'avant les noms. Puisque l'être y est sans nom et y attend d'être nommé :

> M'appelle qui passe : bâti, saisi dans le sable
> Me nomme : harrar gardé par une constellation
> Je m'éparpillerai alors en cris, je me répandrai en soif et braises.
> Un signe et je serai le début des temps
> […] » (p.47)

A travers ce passage et les pages qui suivent, c'est la mort symbolique (de l'être) qui y est donnée à lire. Nous saisissons cette dé-création de soi[52] lorsqu'Ismaël confie aux pierres : *«vous avez tout donné à une personne qui*

[52] Ainsi qualifie Wunenburger ce processus de communion avec l'espace désertique, «de mortification» qui fait approcher l'être «de la mort, de la minéralisation, de la décréation de soi» *in* Wunenburger JJ., «Le désert et l'imagination cosmo-poétique» [en ligne], consulté le 12/11/2011)
URL: http:/www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html.

n'était personne». Marchant dans le sable, il rêve de renaître : «*mais le surgissement plus avant, et j'aurai pris naissance*» (p.50). En attendant, il écoute la voix qui le nommera.

Ayant reçu son nom, il veut désormais le faire connaître : *«mon nom Ismaël ; j'en colporterai la nouvelle*… » (p.63), en affrontant nuit et silence. Puis, convaincu que : «*Le désert n'est que le début d'un jardin / n'est que la nostalgie d'une roseraie » (p.68*), il chemine à la recherche de «la porte et ce qui pourrait être la voix inaudible, haleine légère, réponse à toute chose*».* Enfin, parvenu au lieu de fondation, il exhorte l'ange :

> [….]
> Ouvre la source, Ange, je veux boire. Et de conserve nous atteindrons l'oasis où chantent les oiseaux et la même eau.
> Nous aurons à chanter avec eux, les oiseaux. Nous aurons à dire avec elle, l'eau.
> […] (p.74)

Ainsi jaillit l'eau de l'aisance et avec elle la parole réparatrice de l'oubli. Le minéral, l'eau jaillissante ressuscitent la vie en faisant fleurir le végétal et «*guérir le mal de l'espace* » (p.79). De même cette parole réparatrice ressuscite Ismaël en lui offrant une nouvelle existence.

En somme, ce recueil instaure une double rupture par rapport à *O Vive* : il se démarque de ce dernier par son inscription dans l'étendue désertique et par l'insertion fréquente de passages narratifs. Pris ainsi ensemble, les deux recueils ont très peu de points communs, si ce n'est cette confrontation de l'écriture poétique aux espaces cosmiques[53]. *L'Aube Ismaël* est plus illustratif de l'esthétique postmoderne puisque, au-delà de toutes ces discontinuités soulignées, il témoigne d'un retour manifeste à la tradition poétique. De plus, en y reprenant des éléments hétéroclites issus de la tradition poétique comme du texte religieux, Dib fait œuvre de bricolage, ce qui le rapproche du postmodernisme expérimentaliste. Dans la mesure où ces éléments sont réinvestis aux côtés des textes poétiques qui en découlent, ils constituent un ensemble nouveau qui nécessite une lecture tabulaire : verticale en allant du

[53] Ce qui unit, en fait, ces deux recueils, c'est que la mer et le désert constituent, chez notre poète, des substituts métaphoriques de la page blanche sur laquelle viendra s'inscrire le signe poétique.

texte religieux à l'Histoire contemporaine et horizontale en partant de ces derniers vers les textes poétiques, une lecture vers laquelle nous y reviendrons..

3. La discontinuité dans *L'Enfant - Jazz*

A l'image de *L'Aube Ismaël*, le troisième recueil de notre corpus, *L'Enfant-Jazz,* présente moins de discontinuité dans la mesure où tout l'univers de cette œuvre se déploie suivant le regard vierge de l'enfant. Mais cela constitue néanmoins une rupture par rapport aux deux recueils précédents puisque dans cette œuvre, l'espace scripturaire ne se réduit pas à un seul espace cosmique comme dans *O Vive* et *L'Aube Ismaël* où la parole poétique était mise respectivement à l'épreuve de la mer puis du désert. Dans ce livre où le poète explore la terre des souvenirs, la discontinuité réside surtout dans la disparité de ces derniers. Car la mémoire n'est pas infaillible, elle ne conserve que des bribes de notre vécu. Dib, en retrouvant son enfance, se remémore des moments discontinus enfouis dans les recoins de sa mémoire. Il nous restitue ainsi un vaste tableau où nous zappons d'un objet à un autre au gré du regard innocent du garçon (qu'il était). La poésie devient ainsi «enfance de l'être, liberté»[54], regard désintéressé sur l'entour, lisible dans une langue dépouillée à l'extrême.

Composée de trois sections, cette œuvre donne à voir trois fresques aux éléments disparates. Seuls l'enfant et son regard traversent les trois ensembles dans lesquels se succèdent des poèmes sobres. Pour montrer la discontinuité entre ces fresques et à l'intérieur de chacune d'elles, il importe de parcourir furtivement les poèmes de cette œuvre et examiner les pensées, rêves et souvenirs que déclinent cette voix qui dit «il». Car si l'inscription du corps scripturaire dans un nouvel univers (la terre d'enfance) et le choix d'une poésie narrative [55] (emploi du passé simple et de l'imparfait) instaurent une discontinuité par rapport aux recueils précédents en matière de choix scripturaires, l'enchaînement arbitraire des poèmes renseigne sur une autre

[54] Dib M., «note liminaire» *in L'Enfant-Jazz,* Paris, Marsa, 1998, p.7
[55] Le recours aux temps du récit, le passé simple et l'imparfait, fait de ce recueil un texte narratif même s'il écrit en vers.

discontinuité, celle qui est interne à l'œuvre. D'où la nécessité de s'attarder sur la succession des poèmes pour mieux saisir la dé-liaison entre ces derniers.

Intitulée *Ici*, la première section est composée de cinquante six poèmes aux titres concis. Chacun développe une pensée, une idée instantanée, traitant souvent d'un objet réel et concret : l'arbre, la fenêtre, l'aveugle, le puits, …etc. Tous ces exemples renseignent sur la disparité entre les poèmes. Car même si tous ces objets font partie des choses de la vie, ils appartiennent à des sphères éloignées les unes des autres. Cette disparité, qui donne l'impression d'un bris-collage poétique, est parfois présente dans un même poème, à l'image de celui intitulé *la nuit* :

> Il fut seul avec la nuit.
> Il dit : bonjour, nuit.
>
> La nuit n'entendit pas.
> Il dit : bonne nuit.
>
> Il était seul avec elle.
> Et des fleurs jaunes.
>
> Il voulut dire ces fleurs,
> Ne sont que des fleurs.
>
> (…) (p.15)

En effet, cette impression de collage est suscitée par ce passage impromptu de la familiarité avec la nuit à la réflexion sur les fleurs et l'arbitraire des mots («*Dire, vous ne mettriez / Pas des mots dans des vases*»). De plus, la nuit et les fleurs sont de choses sémantiquement éloignées l'une de l'autre, sauf à voir dans ces végétaux le fruit de la nuit qui «*symbolise le temps des gestations, des germinations, des conspirations, qui vont éclater au grand jour en manifestation de vie*»[56].

Si ce poème donne à lire la découverte de l'arbitraire du signe (fleurs), un poème comme *l'arbre* traite d'une autre idée, à savoir l'immobilité du végétal. D'où cette discontinuité entre les poèmes, entre celui qui suggère l'arbitraire du nom et celui-ci qui donne à lire la méditation de l'enfant sur l'immobilité de l'arbre, une fois rentré chez lui :

---

[56] Chevalier, J. Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Mercure de France, 1982, p.682

L'arbre attendait.
Puis il fit sombre

Il restait là-bas
L'enfant le regardait

Il dit : il fait nuit
Et cela dit : il rentra

On dîna. On veilla
Et l'arbre ? dit-il

[…] (p.19)

Cet exemple montre une de ces réalités simples, mais si importantes pour l'enfant, pour l'homme même : pourquoi l'arbre ? Pourquoi ne bouge-t-il pas de sa place contrairement à lui, l'enfant qui, la nuit tombée, rentre, dine, veille et dort ? Les exemples de ce genre peuvent être multipliés à foison, ils évoquent souvent ces objets qui entourent et intriguent le regard de l'enfant, enfermé dans l'*Ici*[57]. C'est en se comparant à elles que le garçon découvre la vie, découvre la poésie qui consiste à «dévisager au fond de soi ce qui est devant soi»[58].

Toutefois, il arrive que ces pensées s'interrompent pour laisser place au surgissement d'un rêve, créant ainsi une autre discontinuité et brisant par là l'unité d'ensemble. Ainsi, l'enfant qui scrute l'entour est visité parfois par un songe trahissant ainsi son désir de changer d'horizon. C'est le cas du poème *la fenêtre* qui illustre ce rêve de changement :

[…].

Et par-delà :
Une fenêtre

Sur le ciel s'ouvrit
Et on vit deux têtes.

Deux têtes d'enfants
Deux qui dépassaient. (p.20)

[57] Titre un peu énigmatique de la première section qui peut renvoyer au domicile familial de l'enfant, sinon (métaphoriquement) au monde réel qui entoure ce dernier par opposition à l'*ailleurs* – titre de la seconde section – qui désignerait le monde du rêve par le garçon.
[58] Dib M., «Note liminaire», *Art. Cit.,* p.7

En effet, ce texte rompt avec les contemplations innocentes de l'enfant. Dans ces vers, il est plutôt question d'un songe qui traduit en filigrane un désir d'élévation au dessus de la mêlée, puisque, dans ce rêve, les portes fermées s'ouvrent l'une après l'autre sur le ciel comme le suggèrent les deux dernières strophes, c'est la quête d'un espace de liberté que le poète donne à lire à travers ce songe, une quête[59] qui en dit long sur le poids de l'enfermement qui pesait sur l'enfant dans l'*Ici*.

Toujours dans la même section, les pensées de l'enfant s'interrompent encore une fois pour laisser surgir un vrai rêve d'enfant. Dans le poème intitulé *le ballon*, il ne peut pas être question d'autre chose que d'un songe dans la mesure où ce qui est dit est loin du réel. Crever un ballon qu'on a soi-même dessiné, pour le garçon, n'est possible que dans le rêve, sinon dans la rêverie:

(…)

Il en dessina un autre.
Il le chercha du regard.
Chercha encore. Rien.

Il leva les yeux.
Il vit un trou béant.
Il ferma les yeux. (p.40)

En effet, ce texte suggère tout le manque qui pousse l'enfant à s'imaginer en train de jouer avec un ballon virtuel. C'est l'expression d'un rêve chimérique vu le temps de référence de ce poème : une période de guerre. Ce songe n'est pas isolé, d'autres encore surgissent dans ce premier ensemble. Des poèmes comme *les odeurs*, *les loups* et d'autres encore disent aussi l'insatisfaction de l'enfant, son désir de changement, voire de partance. C'est ce que nous pouvons lire dans cette prière tout en senteurs, adressée à l'ange :

Ange dit-il si tu veux
Dans tes bras venir me prendre
A deux nous nous envolerons

Nous ouvrirons le ciel
Nous irons au-delà : ange,
Si tu veux bien. Pour voir.

[59] Une quête de liberté qui devient plus emblématique lorsqu'on pense au temps de guerre auquel fait référence ce recueil. Qu'il soit enfant algérien de l'époque coloniale ou enfant des plantations du Mississipi, l'enfant-jazz a, en fait, pour souci majeur la liberté.

Que nous n'en revenions pas
A la fin, où serait le mal ?
Il fait si froid sur terre. (p.50)

Dans ce poème, comme dans les deux rêves précédents, il y a rupture par rapport aux nombreux textes qui disent l'interrogation du garçon face aux choses de la vie. Sur le plan idéel, ils suggèrent la précarité de la situation qui étouffe même l'enfance. En clair, comme dans la vie, réalité et rêve alternent et s'interpénètrent dans ce recueil «*où l'écriture se révèle comme étant le lien ténu et vital reliant son auteur à 'invisible monde du rêve et du désastre qui est devant lui.»*[60] En outre, à côté de ces images qui introduisent la discontinuité par intermittence dans cet ensemble, les intermèdes ludiques participent, eux aussi, de la dislocation entre les poèmes. En effet, Dib, en retrouvant l'enfance, retrouve les jeux d'enfants. Des poèmes comme *les pies*, *les marches* ou encore *la balle* interrompent le regard interrogateur de l'enfant et laissent place au divertissement qui est ici jeu et jeu de mots :

(…)

Il tira des notes
Et se mit des pies

Du pipeau, il tirelira
De la tirelire il fit des pis

Que tirer des pies
Et se mettre des notes. (p.42)

Comme le laissent inférer ces vers, le ludique ne signifie nullement absence de sens. Il est vrai que si l'on compose des notes en tirant des pies, on finira par obtenir une œuvre pis. Pour Dib, la poésie ne rime pas avec la jacasserie des pies. Sur ce plan, et à travers ce poème, l'auteur se place inhabituellement du côté des poètes du signifiant[61] en privilégiant ici le faire au dire poétique. Il confirme ici ses affinités postmodernes par l'intégration de cette dimension ludique dans son écriture.

---

[60] Khedda N., *Op. Cit*., p.178

[61] Nous reviendrons sur cette question lorsque nous traiterons de l'héritage mallarméen dans notre corpus où il s'agira de situer Dib par rapport aux deux tendances majeures de la poésie contemporaine : la poésie du signifiant et la poésie du signifié.

Par opposition spatiale, la deuxième section du recueil s'intitule *Ailleurs*. Il s'y opèrerait ainsi un déplacement (de l'enfant) de l'ici vers l'ailleurs. En tout cas le poète nous y offre à voir une autre fresque, une autre scène où entrent ceux que la voix énonciatrice désigne par le pronom '*eux'.* Dans cet ensemble, le garçon n'est plus seul ; son quotidien est meublé par le défilement d'*eux*. Mais la discontinuité n'est pas dans cette intrusion des autres, elle réside surtout dans la succession aléatoire des poèmes. Ces derniers se suivent sans liens logiques apparents faisant ainsi de l'ensemble un tableau où se côtoient 'le sourire' et 'la danseuse', 'le masque' et 'le sang',…etc. Ainsi, en lisant ces poèmes, nous avons l'impression de zapper d'une chose à une autre. Seule l'ombre de l'enfant demeure dans ces îlots de moments poétiques saccadés. Dans cet *ailleurs,* se remarque un certain nombre de poèmes qui renvoient aux mouvements de ceux que l'auteur désigne souvent par *ils*. Un pronom qui renvoie soient aux militaires français, soient aux maquisards algériens s'il l'on considère cette «enfance enfin retrouvée»[62] comme étant celle de Dib. Ce qui autorise alors à lire ces poèmes comme autant de regards portés par l'enfant sur les belligérants de la guerre. Sans jugements, l'enfant cherchait des signes sur leurs visages :

> […].
>
> Il en vint d'autres
> Derrière les vitres il voyait
> Simplement cette violence
>
> Il voyait non pas, il voyait
> Simplement les cheveux blancs
> Coupés courts sur leur nuque.
> Ces galets polis, ces nuques.
> Des nuques, des faces iniques
> Rendant regard pour regard (p.75).

Avec ce poème, nous entrons dans un nouvel espace qui rompt avec le précédent. Un espace marqué par la violence que l'enfant, intrigué, observe. Ce dernier, comme le suggère le poème, passe son temps à scruter ces hommes qui rendaient regard pour regard. A l'écart, il les regardait passer, se demandait

[62] Suivant l'affirmation du poète lui-même qui reprend, en note liminaire de ce recueil, l'idée de Bataille qui dit : «La littérature, je l'ai lentement voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée».

s'ils savaient où ils arrivaient et saisit l'occasion pour admirer leur marche cadencée :

> Sous leurs masques
> Serrés l'un contre l'autre
> Ils arrivaient, mais un
> Multiplié par mille.
>
> Ils venaient, avançaient
> Mais un sur deux mille pieds.
> Il venait, avançait là
> Mille sous son masque.
>
> […]. (p.102)

L'enfant, qui observe leur marche et surtout leurs visages, finit par remarquer leur fatigue. *«Il ne sont, pour lui, que fatigue noire».* Mais ce qui l'intrigue souvent, c'est le mouvement incessant des marcheurs ; plusieurs verbes illustrent ce déplacement : «ils passaient», «ils arrivaient», «ils repartaient» «ils attendaient», «ils restaient»,…etc. Toutefois, si un tel mouvement suggère un dehors oppressant, d'autres poèmes donnent à lire «un «dedans» opprimé»[63].

En effet, dans cet ensemble, il n'est pas question seulement de militaires qui envahissent l'espace, d'autres poèmes disent la solitude et la peur de l'enfant et interrompent ainsi la continuité du premier thème. Une fois ces militaires repartis, l'enfant regarde autour de lui. Il est alors envahi par la peur et la solitude comme l'illustrent ces interrogations : «*qui me tiendra compagnie* ?» (p.80) «*pourquoi* ? / *Dans la maison tout* / *est déjà vide*» (p.86). Gagné par la solitude, sa tristesse augmente en entendant la fête non loin de chez lui :

> Des lustres brillaient
> Il y avait fête là-bas.
> Ici, nuit et silence.
>
> Ici que soupirs
> Etouffés par les portes.
> […] (p.97).

Ce poème évoque autre chose que le mouvement intriguant d*'eux*, il met en relief la désolation de l'enfant qui contraste avec l'ambiance festive qu'il entend non loin de chez lui. En comparant son domicile à celui (des colons) où

[63] Khedda N., *Op. cit.,* p.179

«brillaient des lustres», l'enfant prend conscience[64] de l'existence de disparités, voire d'injustice sur une même terre.

En outre, la discontinuité dans cet ensemble est lisible dans les actions de l'enfant en face des objets de la vie. Un poème, comme *la neige* (p.72), donne à lire un enfant qui court d'un pommier à un autre, le serre et l'embrasse. Par l'innocence de ces gestes, le poème contraste avec ceux qui évoquent la violence coloniale. Il oppose le geste innocent du garçon qui ignore même l'«arbre de la Science du bien et du mal»[65], aux actions néfastes des marcheurs. Un autre poème parle de « *l'enfant* [*qui*] *battit des mains* / *un pied sur le trottoir* / *un pied sur la chaussée* » (p.112) et rejoint le précédent pour souligner l'innocence de l'enfant, étranger aux mouvements suspects d*'eux* que sous-entendent les autres textes. Les exemples peuvent, en ce sens, être multipliés à volonté pour souligner l'hétérogénéité du dire poétique dans cette section même si le regard de l'enfant reste un motif des plus récurrents.

La dernière section du recueil *L'Enfant-Jazz*, intitulée *la guerre*, constitue un seul poème réparti sur vingt huit pages. C'est un ensemble qui diffère des deux précédents par son unité factice. Car même si toutes ces pages n'ont qu'un seul titre, le poème est une succession de bribes de souvenirs indépendantes les unes des autres et n'ont en commun que la période de référence : la guerre. Dans ces textes, plane une voix omnisciente évoquant la guerre, ce «mal fait au paysage» (p.126). Plus explicite que la précédente, cette partie illustre mieux l'enfance retrouvée par le poète. Se déployant en fresque, elle donne à voir des bribes éparpillées de l'époque coloniale, sans aucune vision unitaire. Par intermittence, le lecteur peut y relever la peur de l'enfant, l'ombre des belligérants et la violence de la guerre.

Dès la première page du poème, le lecteur peut lire le sentiment de peur qui taraude le garçon. En effet, le texte suggère ce sentiment en présentant la guerre comme une accablante contrainte pour cet enfant au point qu'à chaque

---

[64] Cet enfant qui prend conscience de l'injustice sociale peut être n'importe quel garçon des Plantations du Mississipi si l'on suit le titre de ce recueil, mais rien n'empêche de penser avant tout à Omar le héros de la trilogie dibienne qui se représentait Dar Sbitar comme une prison comme le confirme ce passage de *L'Incendie* : « *Et il pensait à Dar Sbitar, il l'imaginait dure et méchante comme toujours.* » (p.22)

[65] Le choix de ce végétal (pommier) nous semble fonctionner comme une allusion à «l'arbre de la Science du bien et du mal», (Chevalier, *Op. Cit*., p.776) de la connaissance distinctive qui a provoqué la *chute.*

fois que cette guerre «*allait parler* / *il referma la porte*» (p.125). Ce dernier semble dire que, en ces temps où «*la nuit compta les balles / le jour compta les morts*» (p.138), il n'est guère recommandé d'ouvrir portes ou fenêtres. Toute ouverture comporte un risque certain de le précipiter dans le gouffre, comme le suggère ce fragment : *« […] / lorsqu'un battant s'ouvrit / et tout un gouffre s'ouvrit / tout un gouffre sans plus»* (p.134). Cette strophe renseigne sur la crainte de l'inconnu qui hante l'enfant. Il ne sait point ce qui peut lui arriver s'il sort de chez lui. Car dehors, il y a «*la guerre* [*qui*] *passait là-bas* / *avec ses nouveaux oiseaux* » (p.131). Ainsi, condamné au silence, à se mettre à l'écart, le garçon écoute cette guerre plus qu'il ne la voit. Il y rencontre alors la poésie qui «nous advient entourée du plus grand silence, sans un mot, car elle est ce qui défie les mots.»[66]. Une poésie qu'il retrouve en entendant souvent le bruit de ces intrus à l'odeur amère. Evoquant cette intrusion, l'enfant exprime, en ces mots, sa désapprobation :

Indésirables, ils vinrent.
Ils cherchèrent le silence.
Et tous les coins d'ombre.

Et ni eux ne bougèrent.
Ni les cyprès ne bougèrent.
Ni le silence ne bougea.

Seule une odeur pauvre,
La leur, circula. Amère,
L'unique odeur. Oui. (p.130).

Intrigué par cette indésirable présence, l'enfant cherche à comprendre son mobile. Il se met alors à écouter le mouvement de leurs pas cadencés, leurs guets dans la nuit et leur silence. Il se pose des questions et se demande particulièrement pourquoi ces inconnus restent dehors. Une question que l'enfant se pose comme pour nous dire que la guerre n'a pas lieu d'être :

On les laissait avoir peur.
On les laissait avoir froid.
On les laissait blanchir.

On ne peut pas, dit l'enfant,
Alors qu'il fait si froid,
Alors qu'il fait si noir.

[66] Dib M., note liminaire», *Art. Cit.*, p. 7

Mais dehors ils restaient.
On ne peut pas, disait-il.
Et rien, aucune réponse. (p139)

Par ces constats sur la souffrance de ces hommes exposés à la peur, au noir et au froid, l'enfant attire en effet l'attention sur les motivations d'une telle «punition». Il a beau cherché à comprendre, «(…) rien, aucune réponse».

Sans la formuler directement, c'est vers la question cruciale de l'utilité de la guerre que convergent toutes les pensées du garçon. Pourquoi cette guerre?[67] C'est ce que suggère en substance la majorité des textes du poème. A travers le regard vierge de l'enfant, on s'aperçoit que cette guerre «n'avait pas de visage» (p.151) et n'offre qu'un décor triste, comme le montre ce fragment :

Cela s'en prit aux oiseaux
Et ils furent cloués au ciel.

Les arbres n'eurent plus
Pour refuge que l'immobilité.

Restèrent les collines qui
Vite se couvrirent de nuit.

On ne reconnut plus rien.
[…]. (p.131)

Ces vers évoquent ainsi la vie qui s'efface et laisse place à l'intruse «avec ses nouveaux oiseaux». Ils donnent une image négative de la guerre que l'on déduit de ces oiseaux cloués au ciel, de ces arbres condamnés à l'immobilité et de ces collines couvertes de nuit. En somme, c'est un triste décor que l'on retrouve dans d'autres pages de ce poème qui noircissent davantage le tableau de cette guerre. Par ailleurs, inscrite dans la durée, l'intruse causera un grand abîme. Beaucoup de textes en effet donnent à lire une guerre sans nom, une guerre qui fait régner dans l'espace silence, ténèbres et férocité. Une violence qu'observait l'enfant et dont étaient témoins oiseaux et oiselles :

Danseurs et danseuses
Ils ne le furent jamais
Ayant fui le marbre.

[67] En traitant de cette question, le poète prouve par ailleurs la dimension éthique qui caractérise ses recueils (ceux de notre corpus) comparativement à ceux des années 1970.

Et ce qui demeura.
Un abîme de clarté
Creusé par la guerre.

Entrés sous l'arbre,
Oiseaux et oiselles
En surent la férocité. (p.147)

Sans y prendre part, l'enfant a su comprendre les méfaits de cette guerre. Il les a dits à travers des images restées gravées dans sa mémoire d'enfant, à l'exemple de celle-ci où il parle d'oiseaux et oiselles cachés sous l'arbre à l'abri de la férocité régnante.

En somme, avec ce recueil, Dib opère une double rupture par rapport aux recueils précédents. D'abord, en considérant l'espace scripturaire, nous avons pu constater une discontinuité dans ce sens, l'écriture dibienne est confrontée dans ce livre aux lieux de la mémoire[68] et non plus à une étendue cosmique (mer ou désert) comme auparavant. Arpentant les territoires de la mémoire, le poète n'a pu glaner alors que des bribes éparses, consignées dans cette fresque où dominent le noir de la guerre, le regard du garçon et l'ombre des belligérants. Par intermittence, les poèmes expriment les craintes, les interrogations, voire les rêves de cet enfant condamné à se mettre dans le noir, à l'écart de cette «guerre noire». Enfin, sur le plan de l'écriture, l'œuvre se démarque par son style plus dépouillé et surtout narratif visible dans cet usage surprenant des temps du récit.

4. la discontinuité dans *Le cœur insulaire*

Dans son dernier recueil poétique, Dib rompt d'avec l'esthétique du recueil précédent et renoue en partie avec la conception poétique mise en œuvre dans *O Vive*. En effet, *Le Cœur insulaire* contient plusieurs poèmes où se déploie l'écriture imaginée mer-femme. Composé de deux sections, le livre accentue la discontinuité remarquée dans les recueils précédents. Dans la première partie, composée de quarante huit poèmes, se remarque une diversité thématique, puisque aux visions de l'écriture-mer, s'ajoutent des poèmes qui évoquent la solitude ou le cri. Passant d'un thème à un autre, l'auteur opère ainsi une

[68] Khedda N. parle à ce propos d'«une traversée-épreuve sans point de départ ni d'arrivée, avec d'imprévisibles étapes» (*Op. Cit*., p.179)

discontinuité dans la section et aussi au sein du recueil. La seconde partie, intitulée *Ombra del morir*[69], est répartie en sept sous - parties, contenant chacune plusieurs poèmes. Ces derniers évoquent respectivement la mort, la nuit, le vent, la solitude, les torrents et la lumière.

La première section se veut un tableau dans lequel sont transcrites des visions nées du regard méditatif du poète solitaire au soir de sa vie, sur la rive de la mer. Intitulée *Le chant du sable*, cette section est composée de quarante huit poèmes hétéroclites, puisque ce «chant du sable» s'écoule et s'écoute dans des visions poétiques disparates, juxtaposées au long des poèmes. Ces derniers donnent à lire pêle-mêle la solitude du poète, le silence des mots, le désir, le cri et des visions inhérentes à l'écriture-mer. A l'opposé de l'unité que peut suggérer son titre, cette partie se caractérise par une diversité qui rime avec discontinuité. Dans la mesure où la pensée du poète ne se fixe pas seulement sur le mouvement des vagues, elle est plutôt attentive au vol des oiseaux, aux voltiges des papillons, aux cris des pétrels et au brisement des arbres.

Dans ce premier volet de l'œuvre, il y a des poèmes qui rappellent ceux du recueil *O Vive*. Un poème comme *femme au-delà* reprend la vision chère au poète, celle de l'écriture qui se confond avec la mer-femme. Scrutant l'horizon bleu, le poète y voit des «mains / au plus près», ceux de «la quêteuse / avec son cri» (p.15). D'autres textes reprennent cette conception et développent l'idée d'une mer – femme désirée et désireuse aussi. Cela nous pouvons le lire dans les vers qui suivent :

> Nudités infatuées
> tout ouverture.
>
> Nues pour oublier
> mais recrues au bord.
>
> Ces rives majeures
> désignées au cri.
>
> L'étendue s'interroge
> et pas une ombre. (p.17)

[69] Titre choisi par Dib en hommage au poète italien de la Renaissance : Michel Ange.

Ces vers traduisent la pensée du poète contemplant le mouvement des eaux maritimes. Une pensée orientée vers la nudité de la mer-femme[70], de l'écriture dont le mouvement reflète l'existence d'une force attirante en son sein. Cette conception de l'écriture comme corps morcelé exerçant sa force d'appel est reprise dans un autre poème – *plus lourde eau*- d'une façon plus explicite, un poème qui donne à voir une mer-femme ayant «*le sein qui gonfle*» (p.22). En «*se découvrant recouvrant» (id.),* au gré des vagues, celle-ci est comme «l'attente / à l'endroit du désir» (id.). En plus de cette idée de la mer-femme, un autre thème se déploie dans cet ensemble, celui de la solitude lisible à travers maints poèmes. Dans ces deniers, la parole est confiée aux rochers qui la reprennent des vagues venues s'écraser sur le récif. Par cette subtile pensée, le poète déterritorialise sa parole en la transmettant ainsi à la lithosphère. Les rochers se trouvent alors convoqués comme figures qui suggèrent le mutisme et la solitude du poète. Le poème *œuvre de mer* illustre cette transition et rend la rupture moins brutale :

Jusqu'où vient
Frayer la vague.

Dire le rocher.
Enigme désastreuse

Disant sois mien
Avant que je ne passe

(…) (p.34).

En effet, dans ce poème, la vague passe le relais au rocher pour qu'il suggère le poids des secrets et symbolise la résistance à la dureté des temps. La vague en s'écrasant ainsi sur le rocher fait découvrir au poète ses affinités avec ce dernier. Elle lui fait comprendre la leçon de la lithosphère, ce maître qui enseigne, selon Goethe[71], non seulement le mutisme et la solitude, mais aussi l'élévation et la résistance.

---

[70] Interprétant ce motif de la nudité dans ce recueil, Chaabane F., dans «Mythes et écriture poétique : l'exemple de Mohammed Dib », *Recherches & Travaux,* 81 / 2012, pp. 41-52, parle d'«*une envie de remonter à la source du temps, de retrouver une antécédence, l'état d'Eve avant la chute*».

[71] Qui dit, entre autres, «*Les rochers dont la puissance élève mon âme et lui donne la solidité*.», cité par Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José corti, 1948, p.185

Plus explicite, le poème *solitude* évoque le thème éponyme avec des termes moins voilés. Dans ce texte, le solitaire n'est plus le rocher qui dit son mutisme et ses replis ou son «feu martyr», mais un «oiseau debout / ailes déployées» qui attend dans un lieu hostile où «l'air / n'est que nuit / mort violente» (p.40). Plus loin, Dib associe le froid à sa condition de solitaire, la solitude devient, pour lui, ce lieu où «le froid / [est] touché d'aussi près» (p.56). Rongé par le feu de la solitude, le poète se désole et ne s'empêchera pas de dire :

> A l'ère du givre
> Pourquoi ?
>
> Feu bas
> Livré à toi –même.
>
> Pourquoi pleures-tu ? (p.18)

Il transparaît de ce texte que la condition du solitaire est un paradoxe que donne à lire l'opposition entre le feu et le givre. L'être qui désire vivre est ce «feu bas» envahi par le froid dans ce règne du givre qui connote la froideur et l'indifférence humaines.

Accentuant la discontinuité au sein de cet ensemble, le poète, sans quitter la mer, rompt avec les thèmes de la femme-mer, ainsi que celui de la solitude et s'attarde sur le cri qui s'impose par son antériorité et suggère toute la difficulté du dire. Dans un poème comme *cris écrits*, il exploite la symbolique de ce dernier en le comparant au bruit des vagues. Il prétend dans ce sens que «*les pétrels / mettent moins de façons / à prendre feu*» (p.14) afin de suggérer l'agitation de ces palmipèdes, connus pour leur voracité. Abondant dans cette optique, il aborde dans *le temps interdit*, les pouvoirs du cri vu comme un végétal :

> Le cri debout
>
> Tout en cris.
>
> Le cri
> Et son silence.
>
> Les fleurs
> Tout en rouge.
>
> La moisson
> Tout en plaie. (p.42)

Grâce à cette comparaison implicite, le poète donne à lire ici toute la germination du cri dont la moisson, au bout du compte est «tout en plaie». Ces vers reflètent donc l'œuvre patiente du cri. Dès son lancement par l'être meurtri, le cri se met debout comme une plante et fleurit rouge sang. C'est alors une plainte, un cri qui dit toutes les plaies, à l'image de celui que lancent les Irlandais[72]. Ainsi, le cri est synonyme de gémissement quand il est ailleurs, dans d'autres poèmes, ersatz à l'indicible et à l'informulable. C'est «*le cri qui crie / les fleurs des blés*» (p.48) augurant la vie et déclarant «la chasse ouverte» (p.48).

La seconde section accentue cette discontinuité constatée dans les poèmes du premier ensemble. Se démarquant de la précédente dont les poèmes semblent liés à la rive d'où surgit ce «chant du sable», cette deuxième section est composée de sept ensembles de poèmes, liés chacun à un élément cosmique. Le poète y quitte la grève sablonneuse pour s'engouffrer dans la nature et méditer sur tout ce qui s'y trouve depuis la nuit des temps et s'impose comme signe universel. Cette section s'étale en fait comme une fresque où se succèdent des poèmes dédiés à la nuit, au vent, aux torrents, au silence et à la forêt. Le poète y diversifie les regards sur le cosmique pour dire sa solitude, son obscurité et celle du monde. Ce qui fait que les strophes et les poèmes se suivent mais ne se ressemblent pas du point de vue du contenu comme de leur énonciation.

Ayant pour titre *Ombra del morir* en hommage à Michel Ange[73], cette seconde partie de l'œuvre réserve, comme le suppose son titre, une place au thème de la mort. Redoutée et crainte, la mort est présente dès les premiers poèmes de cette section. Un texte où le poète s'interroge : «*serait-ce / la question ? / Serait-ce l'heure*» (p.64) suggère bien cette idée du grand départ que nous pouvons lire aussi à travers tous les poèmes évoquant la nuit comme une connotation de la mort comme dans cette affirmation du poète : *«toujours vient /*

---

[72] «*Dans les lois irlandaises*, écrivent Chevalier et Gheerbrant, *le cri a valeur de protestation légale. Mais il faut pour cela qu'il soit poussé dans des conditions de lieu et de temps généralement déterminées avec une grande précision.*» (*Op. Cit.,* p.312)

[73] En fait, ce titre est un fragment repris du célèbre sonnet «*La Notte*» de ce poète italien de la Renaissance où il y compare la nuit à une image (ombre) de la mort en écrivant: «*O ombra del morir, per cui se ferma /Ogni miseri' a l'aima, al cor nemica, /Ultimo delli afflitti e buon rimedio*,».

la nuit / à notre rencontre» (p.67). Écrasé par la solitude, le poète consacre une large place au signe de la nuit qui s'impose par sa polysémie. Dans cet exemple, elle est ce qui attend tout marcheur dans la nature, elle est aussi, au sens figuré sa destination ultime. Courte ou longue est cette marche, la nuit est toujours là «à notre rencontre».

Dans un style elliptique, d'autres vers mettent en évidence le règne du vent. Rompant avec le signe de la nuit, les poèmes nous restituent l'œuvre (le pouvoir) du vent. Chaque poème donne à lire la voix de l'air qui triomphe dans le cosmos, comme pour illustrer la puissance de ce souffle de Dieu[74]. La série des poèmes regroupés sous le titre *de par le vent* s'ouvre sur la tristesse du vent qui «se bat / contre soi» (p.70) avant de céder la place aux effets négatifs du souffle *«qui épuise / la* branche» (p.71). Dans cette optique, le poète évoque un vent qui attise l'émeute :

Le vent
Sur son bûcher.

L'émeute
Ses plaintes

L'émeute
Ses mains nues.

A force
De vent (p.72).

A travers ces vers elliptiques, Dib semble voir dans le déchaînement du vent une émeute, un signe de contestation. S'interrogeant sur le pouvoir de sa parole, il s'inspire de ce signe cosmique qui, à force de souffler, peut tout emporter. Comme le vent qui attise le feu, les mots porteurs de griefs déclencheraient l'émeute et attiseraient les plaintes.

Plus loin, l'auteur approfondit sa méditation autour de ce signe cosmique. Il y voit une puissance en mouvement, une puissance qui s'exerce sur tout ce qu'elle trouve sur son chemin. Pour illustrer ce pouvoir, l'auteur parle de papillon qui «chavire / emporté par / le vent» (p.74), du pin pour qui le vent est

[74] «*Dans les traditions bibliques*, écrivent Chevalier et Gheerbrant, *les vents sont Le souffle de Dieu*.», *Dictionnaire des symboles*, *Op. Cit*., p.997.

lourd à porter et de la lithosphère exposée à la merci du vent. Entré en communion avec la lithosphère, le poète exprime sa compassion à la pierre exposée aux rafales du vent. Un rocher qui n'a pour compagnie que le souffle de l'air et dont la forme «se trouve être même / œuvre de vent» (p.76). C'est là l'un des signes du pouvoir du vent qui «a droit sur tout» (p.78) et qui «vide le jour» (id.). Seule l'herbe semble échapper à son emprise puisque c'est elle qui «*épelle le vent*» (p.77), alors que «*tranquilles / les pierres écoutent»* (id.).

Changeant de modalité et rompant avec une énonciation souvent neutre[75], le poète s'adresse aux torrents et les exhorte à raconter leurs chutes et de dire : «*ce qu'il y a* / *de plus ancien* / *dans la nuit* » (p.79). Il leur parle comme s'ils avaient une oreille pour écouter son panégyrique. Séduit par leur bruit et leur cheminement, l'auteur attache sa pensée au mouvement de ces eaux qui se dirigent toujours plus bas, «toujours vers plus / d'obscurité» (p.80). En considérant ce chemin, il y trouve des affinités avec le parcours de l'homme : les torrents comme l'homme manquent de mots et parlent moins à mesure qu'ils se rapprochent de leur destination finale. Les torrents qui coulent la nuit toujours plus bas constituent, pour le poète, un signe mystérieux à méditer durant la nuit.

En somme, l'univers de ce recueil ne peut être que discontinu dans la mesure où différents éléments cosmiques sont convoqués dans cette fresque poétique. Les torrents, le vent, les cris, le silence et la forêt sont autant d'éléments-signes, éparpillés dans cet univers et conférant ainsi à l'œuvre une dimension tabulaire. Occupant l'espace de plusieurs poèmes, chaque élément cosmique est évoqué pour recevoir les projections de ce «cœur insulaire», celui du poète solitaire. Chaque poème se présente sous forme de fragments (strophes) qui suggèrent en filigrane la solitude du poète qui trouve écho dans le déploiement de ces signes. Seule la solitude comme force cachée semble unir toutes ces visions et ces images juxtaposées dans les textes de ce livre. Elle est le trait d'union entre la nuit et le vent, la forêt et la mer et entre l'homme et l'univers.

[75] Bien que l'on retrouve quelques poèmes, avant celui-ci, qui comportent des indices liés à la situation d'énonciation, c'est dans ce poème, où les déictiques de personne (vous, vos, votre), de temps (à présent, dans la nuit) et d'espace (toujours là) sont omniprésents, que la subjectivité du poète est assez manifeste.

Ainsi, si toute poésie contemporaine est forcément discontinue[76], celle de Dib l'est plus dans la mesure où, dans sa forme comme dans son contenu, elle ne cesse de subir des mutations. En parcourant ces quatre recueils, nous avons découvert une écriture proche de la peinture. A chaque poème, Dib nous donne à voir un nouveau tableau où se trouvent consignées les visions ou les souvenirs de l'auteur. De plus, d'un livre à un autre, le poète change d'espace scripturaire : il passe ainsi de la contemplation de la mer-femme à la méditation des signes cosmiques après avoir fait traverser à son écriture le désert et les territoires de la mémoire. Toute cette disparité relevée dans cet univers appuie notre hypothèse d'une écriture discontinue. Toutefois, à ce niveau d'analyse, il est difficile de trancher entre bris-collage et bricolage et, partant, entre postmodernisme éclectique et postmodernisme expérimentaliste. D'où la nécessité d'interroger davantage cette diversité en analysant les choix poétiques de l'auteur.

[76] C'est l'avis, entre autres, de Barthes quand il écrit : «(…) *la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots. Cela implique un renversement dans la connaissance de la Nature. Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs. Au moment même où le retrait des fonctions fait la nuit sur les liaisons du monde, l'objet prend dans le discours une place exhaussée : la poésie moderne est une poésie objective. La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles* (…)» in Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuil, 1972, p. 36.

Chapitre II : Un bricolage poétique

En survolant la poésie dibienne, nous avons pu constater sa perpétuelle déterritorialisation et sa discontinuité énonciative. Cette hétérogénéité inhérente à tous les recueils laisse penser à une écriture du discontinu voulue et mise en œuvre par le poète. Mais cela reste insuffisant pour trancher la question du postmodernisme dibien bien que les impressions du zapping et de déferlement de visions qui s'y dégagent suggèrent une telle affinité. D'où la nécessité d'approfondir l'analyse, suivant toujours notre double métaphore, en portant à présent notre choix sur l'apparent bris-collage poétique de l'auteur. Car, dès la première lecture, nous nous apercevons que, dans cet univers, se côtoient vers libres et prose poétique, poésie ludique et poèmes narratifs, dédicaces et louanges. Mais, écartant toute exhibition de l'hétérogène chez Dib, nous pensons à l'hypothèse d'un bricolage qui rapprocherait ce dernier du postmodernisme «néo-moderne»[77].

Abondant dans cette perspective, nous nous proposons de repérer les choix poétiques de l'auteur et d'apprécier leurs enjeux. En ce sens, il s'agira de situer sa poésie par rapport aux diverses expériences du genre nonobstant le temps et l'espace. D'abord, en partant de la biculturalité de cet auteur, il est nécessaire de voir les éléments poétiques et linguistiques qui illustrent la double généalogie du poète qui s'inscrirait dans les deux traditions du genre, occidentale et arabe. Puis, en pensant, à la suite de Gontard, qu'une œuvre postmoderne puise indifféremment dans la tradition comme dans la modernité, il importe de compléter cette analyse par l'étude du matériau lié à la modernité poétique et aux expériences les plus novatrices du genre. En clair, il sera question, à ce niveau, d'examiner l'étendue de l'«éclectisme» dibien et, partant, sa mise en œuvre d'une esthétique postmoderne reposant sur l'hétérogène.

Pour mieux mesurer cette étendue, il importe d'abord de voir la présence d'éléments relevant de la tradition dans cet univers poétique. Dans la mesure où, rompant avec la modernité tournée exclusivement vers le futur, tout auteur postmoderne puise les éléments de sa poétique indifféremment de la tradition, comme de la modernité. Il convient donc d'examiner cette réutilisation de cet héritage dans ce corpus affichant des affinités avec le postmodernisme, bien

[77] A la suite de Christian Ruby, nous reprenons ce qualificatif pour distinguer ce postmodernisme de l'autre tendance qu'il qualifie d'éclectique.

que, par le passé, cet auteur affichât peu d'intérêt pour le champ de la tradition : «*notre navigation n'a de sens que loin de toute côte l'envie de remplir le champ de la tradition ne l'emportera pas sur nous »*[78]. Un retour à la tradition que laisse voir le sous-titre - *Louanges* - du recueil *L'Aube Ismaël* et le recours à la narration dans *L'Enfant-Jazz*. Ces deux éléments, entre autres, illustrent la récupération décomplexée de la tradition, arabe ou occidentale, chez notre poète qui tient par là à marquer sa double généalogie.

1. De la tradition poétique arabo-musulmane

S'il y a une œuvre qui montre le lien unissant Dib à un pan de la poésie arabe, c'est bien *L'Aube Ismaël*. En effet, à travers le sous-titre de ce recueil, l'auteur annonce son retour vers une pratique poétique très ancienne. Formé d'un seul mot au singulier : *louange*, ce sous-titre rappelle la poésie épidictique commune aux cultures occidentales et orientales. Mais, lorsqu'on prend en considération les éléments paratextuels, c'est l'hypothèse de la réappropriation d'un élément de la poétique arabe qui s'impose. Partant de là, pour vérifier une telle supposition, nous nous proposons de voir quels éléments Dib retient de cette tradition et dans quelle perspective. Pour ce faire, nous nous référerons essentiellement à ce recueil dans lequel notre poète reprend une part de l'histoire ancienne et présente de l'orient musulman.

Dans cette perspective, il s'agira de relever et d'examiner tous les éléments inhérents à la poésie arabe. Une telle analyse est nécessaire, nous l'avons dit, pour voir comment l'auteur réinvestit les éléments issus de cette poésie, mais ce qui est important en ce sens, c'est de chercher, au-delà du collage apparent, les traces d'un postmodernisme expérimentaliste, celui qui ne se contente pas de juxtaposer des éléments hétéroclites. En d'autres termes, suivant toujours la métaphore du bricolage, il convient d'expliciter comment l'auteur fait de chaque élément emprunté à cette tradition un signe contribuant au sens global de l'œuvre dibienne. A cet effet, notre choix s'est porté sur deux éléments relatifs à cette poésie : la conception soufie du langage et les motifs liés au thème de la mémoire.

---

[78] Dib M., *Formulaires, Op. Cit*., p.79

1.1 De l'inspiration soufie

Le premier signe de ce retour à la tradition est la présence latente de la conception soufie du langage. En effet, à l'instar de beaucoup d'auteurs du Maghreb, Dib est aussi influencé par cette théosophie, puisque son œuvre romanesque est imprégné de soufisme. «*Le discours mystique,* écrit Chikhi*, traverse l'œuvre de Dib de part en part depuis* Qui se souvient de la mer»[79]. Certes, cette remarque est valable surtout pour son œuvre romanesque, mais cela est valable aussi pour Dib, le poète qui, «*à l'instar justement des grands maîtres qui poussent les possibilités du langage jusqu'aux limites du dicible*»[80] est en quête d'une parole inédite. De plus, la lecture attentive de sa poésie révèle une forte présence de la symbolique du miroir et une ressemblance dans la conception du langage que Dib et les poètes soufis assimilent à une mer couvant une parole qu'il faut guetter sur la rive.

1.1.1 La symbolique du miroir

En effet, à l'instar de la poésie soufie, l'œuvre dibienne donne souvent à lire l'homme - et surtout le monde - comme reflet de la puissance divine. Cela se voit en particulier à travers la mise en représentation du cosmique comme miroir de Dieu, puisque, dans cette œuvre, le sujet se retire et laisse place à cette relation codifiée par le culturel : l'univers est reflet de Dieu. Toutefois, comme l'illustrent certains poèmes, Dib n'adhère pas totalement à cette conception mystique[81]. Car, au moment où les poètes soufis sont en quête de totalité, lui se contente de lire la puissance divine dans le signe cosmique comme le laisse entendre ce poème, *faveur de telle sorte*, dans *O Vive.*

à vent
et à feu
le dieu même

le noir d'étoiles
l'espace et l'œil
mais
il aura brûlé

[79] Chikhi B., *Maghreb en textes,* Paris, L'Harmattan, 1999, p.114
[80] Abdoun M. I., *Op. Cit.,* p.65.
[81] Selon cette conception, «*Dieu se manifeste dans les formes multiples de la créature qui en est le miroir et qu'Il est le miroir grâce auquel cette créature contemple les formes spirituelles qui s'y manifestent*» *in* Zine M C., *Ibn 'Arabi : Gnoséologie et manifestation de l'être*, Alger, El-Ikhtilef, 2010, p.299.

aura fait grâce
avant (p.78)

Comme le suggère la première strophe de ce poème, la démarcation dibienne de la conception mystique est manifeste. En ce sens, l'absence de majuscule pour l'initiale du nom de Dieu en est la parfaite illustration. Toutefois, elle confirme cette mise en représentation du cosmique comme reflet de la puissance divine. Dans la mesure où le poète fait passer l'infini divin dans le fini des images du vent et du feu. Ainsi, en altérant cet élément repris, Dib s'écarte du bris-collage et se rapproche du bricolage.

Le cosmique comme miroir de Dieu est présent aussi dans le dernier recueil de Dib, *Le Cœur Insulaire*. L'auteur y donne à voir, à travers les forces cosmiques, toute la puissance du Créateur dans la mesure où il ne voit pas le monde comme «*un Chaos, mais un Cosmos [qui] s'impose en tant que création, en tant que œuvre des dieux*»[82]. Celle-ci est particulièrement perceptible dans la force du vent comme des eaux, comme le montre ce fragment.

Par toutes vos eaux
Torrents parlant

Dieu vert et noir
Mais qui pleure blanc

(…) (p.83)

Méditant ainsi sur le pouvoir des torrents, le poète déchiffre dans ce signe cosmique toute la puissance divine, rejoignant ainsi la pensée biblique[83]. Celle-ci y est suggérée à travers cette référence explicite à Dieu et toutes ces couleurs qui Lui sont associées. Au lieu d'attribuer ces couleurs à la nature, Dib en fait des épithètes de Dieu (Dieu vert et noir). Alors, à suivre l'inspiration du poète, nous pouvons voir respectivement dans ces eaux, qui sont suggérées par le vert du végétal, le noir des crues et le blanc de la neige, l'expression de la générosité, de la colère et de la tristesse divine.

---

[82] Eliade M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1965, p.101

[83] En effet, selon Chevalier et Gheerbrant, «*Les vents sont aussi des instruments de la puissance divine ; ils vivifient, châtient, enseignent; ils sont des signes et, comme les anges, porteurs de messages. Ils sont une manifestation d'un divin, qui veut communiquer ses émotions, de la douceur la plus tendre aux courroux les plus tempétueux*.» (p.998)

1.1.2 De l'analogie des langages

Pour empêcher «*la rouille de la pensée*» (Jacobson), Dib utilise un langage poétique qui rappelle à maints égards celui des poètes soufis. Comme eux, il exploite souvent les signes cosmiques pour indiquer ce qui dépasse la parole, une orientation illustrée, nous l'avons vu, dans sa note liminaire au recueil *L'Enfant-Jazz*. En y suggérant le principe d'équivalence entre le microcosme (homme) et le macrocosme (univers), il rejoint, en quelque sorte, les poètes soufis pour qui «*le corps est la demeure du sens profond et l'univers est la demeure de la forme*», selon les mots de Rûmi[84]. C'est cette analogie qui se trouve à la base des deux poésies.

Dans notre corpus, le rapprochement entre l'être et le cosmos est omniprésent. Il est lisible dans les poèmes où le sujet entre en communion avec le cosmique. Mais l'illustration de cette équivalence est donnée par la fusion entre la mer et la femme que l'on retrouve souvent dans notre corpus. Un recueil comme *O Vive* est fort édifiant en ce sens dans la mesure où la quasi-totalité de ses poèmes confondent l'écriture, la femme et la mer comme un seul espace où se meut la parole précaire du poète. *L'Aube Ismaël* où l'écriture est confrontée pourtant à l'espace désertique suggère aussi une telle fusion:

> Les mains, feuilles tendues
> Au-dessus d'un feu invisible,
> Il y a une histoire qui se raconte
> Déjà la mer est là renversée
> Et il y a que feu répandu
>
> Ce qui avance là
> Hagar toujours rebelle
> Et qui multiplie le mouvement
> Hagar toujours rebelle
> La danse faite mer
>
> (…) (p.37)

Tout en reprenant l'essentiel de la conception poétique de l'auteur, ces deux strophes confirment cette constante dibienne, à savoir l'équivalence entre l'être et l'univers. Pour le poète, la poésie est pareille à la danse (faite mer), c'est une mer-femme toujours rebelle, nourrie par le «feu invisible» du désir. En somme, Dib partage avec les soufis cette analogie être-cosmos.

---

[84] Meyerovitch E., *Anthologie du soufisme*, Paris, Sindbad, 1978, p.318

Par ailleurs, la fusion mer-Hagar n'est qu'une passerelle, voulue par le poète pour rappeler sa vision poétique proche de celle de Shabestari. Quand Dib parle de «parole restituée au torrent»[85] et «qui verse sa crue et remonte dans son mouvement vers elle-même»[86], il n'est pas loin de ce soufi qui affirme :

> L'être est l'océan, la parole est la rive. Les coquilles sont les lettres, les perles, la connaissance du cœur. Dans chaque vague, elle projette milles perles (…). A chaque moment en surgissent des milliers de vagues, cependant, son eau ne diminue pas d'une seule goutte. La connaissance prend naissance dans cette mer, ce qui enveloppe ses perles, ce sont les lettres et la voix[87].

En effet, dans plusieurs poèmes du recueil *O Vive*, Dib illustre cette conception soufie. Chaque poème en est une variante, un fragment qui dit, à sa façon, cette fusion de l'être avec l'océan. C'est ce que donne à lire, à titre d'exemple, cet extrait du poème *l'âme de l'eau*.

> (…)
>
> l'oiseau bleu
> quand tout se fait
> mouvement
>
> rives à l'abandon
> offertes rives
>
> et toute alors
> s'accomplit bordante
> la fiévreuse route (p.13).

En fait, ce poème donne à lire en filigrane cette conception soufie de la parole. La fusion être-océan est suggérée par le titre qui parle d'eau dotée d'une âme. La parole se renouvelle au gré des vagues et s'offre «rives à l'abandon». De plus, la dernière strophe fait allusion à une autre constante de la poésie soufie : le cheminement spirituel. Ce dernier se lit dans l'expression «la fiévreuse route» qui rappelle la voie vers Dieu que suit le mystique dans l'ivresse de la passion.

Toutefois, Dib ne se contente pas de reprendre la même conception que les soufis ; il introduit sa touche personnelle. En ce sens, contrairement à l'être-

---

[85] Dib M., *Formulaires, Op. Cit*., p.41
[86] *Ibid*., p.77
[87] Meyerovitch E., *Op. Cit.,* p. 300

océan de Shabestari qui projette à chaque vague mille perles (de connaissance), la femme-mer de notre poète ne «murmure qu'un nom» puisqu'elle est condamnée à «se divulgue [r] / en oubli» sur la rive.

et la vague
qui se dissipe
en tout ensablement

qui se divulgue
en oubli
sur un ensemble de lèvres

la vague celle
qui distribue le secret
d'une mort confuse (p.74).

Ce poème, intitulé *plus légère de mots*, montre la différence substantielle entre les deux conceptions. Pour notre poète, la rive n'est plus la parole, mais «un ensemble de lèvres» au seuil duquel la parole se fait murmure et s'éteint en oubli. Quant à la vague, elle n'est qu'indication, figuration du désir de dire ce qui demeure foncièrement indicible. Dans la mesure où il s'agit, pour reprendre notre poète, d'une « *eau ombrée* / *n'avouant qu'usure* / *de mémoire*» (p.76). En clair, par ces exemples, le poète se situe ici plus du côté du bricoleur et, partant, du postmodernisme expérimental.

1. 2 La mémoire

A côté de l'inspiration soufie, la mémoire nostalgique est un thème qui relie la poésie dibienne à la tradition poétique arabe. Dans le sillage de cette dernière, Dib réserve une place de choix aux signes figurant ce thème et traduisant le sentiment de la perte. Cela est visible surtout à travers le culte de la trace et l'évocation des vestiges. Des évocations dues à ces deux références qui travaillent en sourdine l'œuvre dibienne comme le reconnaît l'auteur lui-même : «*sans y apparaître nommément*, *le désert travaille les créations algériennes (…)*. *Ce désert constitutif qui*, *à la lettre*, *absorbe un pays*, *je l'ai déjà désigné comme référence à retenir pour une lecture de nos œuvres*. *A présent*, *j'en désigne une autre*, *non moins obligée* : *le signe* »[88]. Ces éléments investis par le poète instaurent ainsi une distance vis-à-vis de la tradition

[88] Dib M., *L'arbre à dires* [1998], Alger, Dahlab, 2009, p.37

occidentale du genre et renforce, par conséquent, la discontinuité au sein de cet univers. D'où la nécessité d'examiner cette présence pour mieux apprécier cette hétérogénéité.

Dans cette perspective, nous interrogerons ces signes suggérant l'inaccessible mémoire. Il s'agira en ce sens d'apprécier leur place dans la poétique dibienne. Car, à considérer de près ses poèmes, on s'aperçoit que leur apparente obscurité est liée à cette pensée poétique qui voit en la page blanche un désert et en le poème qui s'y inscrit un signe précaire, livré à la merci du vent. C'est l'idée que l'on peut lire en filigrane dans un poème comme *l'arbre-haleine2* dans *Le Cœur Insulaire* :

Ce qui parle
change de voix
puis de rive.

Ce qui
ne changeant en rien
et garde mémoire.

Ce qui
toujours plus loin
absence parle (p.32)

A travers ces vers, nous nous apercevons que *«ce qui / toujours plus loin / absence parle»* n'est qu'une périphrase de ce thème récurrent de la mémoire immémorante. Car, dans la pensée du poète, l'«*absence [qui] parle»* ne peut être que vestiges ou traces sur le sable, dans la droite ligne de la poésie arabe, fille du désert et de la perte.

En effet, dès son tout premier poème, *Véga*[89] qui prolonge le thème de la nostalgie de Grenade, Dib rejoint souvent la poésie arabe par ce thème de la mémoire inaccessible. Il la rejoint en évoquant les vestiges et les traces sur le sable. Cela se remarque dès *O Vive* où il parle de la «fabuleuse ville» (p.12), des «vestiges / rendus à l'exploration» (p.12) et d'«*une empreinte / et une encore / sur le sable*» (p.121). Elle se confirme par la suite dans *L'Aube Ismaël* où l'écriture est mise à l'épreuve du désert où «le vent toujours à l'œuvre (…) fait œuvre de renouvellement » (p.62). En fait, les vestiges et *atlal* évoqués

[89] Poème publié d'abord en 1946 dans la revue *Forge*s avant d'être repris, seize ans plus tard, dans *Ombre Gardienne*, premier recueil du poète.

montrent ce lien unissant Dib à la poésie arabe, mais, replacés dans leur contexte, nous nous apercevons qu'ils sont employés plus pour suggérer la précarité de la parole que pour indiquer une certaine affiliation du poète. Ils confirment ainsi l'éloignement du poète du simple bris-collage poétique.

2. Du substrat occidental

En s'appropriant la langue française, Dib est certainement amené à composer avec le fond culturel que cette langue charrie. En tant que lecteur des grands classiques européens, il s'est naturellement imprégné de la mythologie gréco-latine comme l'atteste l'étude de Chaabane[90]. S'interroger alors sur la présence de ce substrat mythique dans sa poésie est une perspective des plus légitimes afin de mieux cerner les affinités postmodernes de notre corpus. Ainsi, dans la mesure où le postmodernisme, dans ces deux tendances, se fonde aussi sur la récupération de pans du passé qu'il revisite, il est intéressant de voir quel est ce matériau mythologique récupéré par le poète et comment il est exploité. Autrement dit, il s'agira de se focaliser sur les éléments inhérents aux mythes les plus consacrés de la tradition poétique occidentale.

Pour traiter de cette question dans notre corpus, il importe d'opérer des choix vu la complexité de cet héritage. Il n'est pas aisé en effet d'examiner toute la mythologie qui s'y retrouve disséminée[91]. Afin que notre analyse soit significative, nous avons opté pour les mythes les plus utilisés dans la poésie occidentale. Il s'agira ainsi de relever et d'examiner les éléments et motifs relevant des mythes d'Orphée et de Narcisse dont les images - liées à la Beauté et à l'Art - se confondent avec la poésie, à en croire Marcuse[92]. En ce sens, le premier sera appréhendé comme symbole de la puissance artistique et le second comme amour excessif de soi. En d'autres termes, l'étude aura pour objet, à ce niveau, l'ancrage occidental de la poésie dibienne. Ainsi, après avoir étudié l'ancrage arabe de celle-ci, il s'agit de montrer la double généalogie de

---

[90] Chaabane F., *Loc. Cit.,* p.41

[91] Si l'on se réfère à l'article de Fadèla Chaabane, ce substrat va du mythe d'Eros à celui de Thanatos en passant par ceux d'Aphrodite, de Caron, d'Eloa, d'Eve, du Minotaure, d'Orphée, du phénix, de Protée.

[92] Marcuse H., *Eros et Civilisation* cité *in* Chaabane F., *Art. Cit.*, p.42

notre poète en illustrant son inscription dans la haute tradition européenne du genre.

2.1 De l'orphisme

Comme le fait remarquer Bonn[93], l'inspiration orphique traverse, de part en part, l'œuvre poétique dibienne. Les derniers recueils du poète ne dérogent guère à cette orientation et confirment son attachement à l'héritage séculaire de l'Occident littéraire. Mais, comme l'a bien vu ce critique, chez Dib, ce mythe se retrouve utilisé à rebours de la tradition occidentale. En effet, dans ce corpus, c'est la femme qui détient le pouvoir de nommer et de (re) donner vie par la magie de son chant (cri). Contrairement à la poésie européenne, dans les recueils de Dib, à l'image d'*O Vive* et *L'Aube Ismaël*, c'est à la femme-Eurydice qu'échoit le rôle de nommer, de donner un nom à ce qui n'a pas encore été nommé. C'est elle aussi qui possède le pouvoir de charmer par sa voix les maitres du désert. Le pouvoir de nommer et la puissance du chant sont les deux aspects de ce mythe que Dib a réinvestis dans ses textes.

A la lecture d'un recueil comme *O Vive,* nous nous apercevons que la puissance du chant est un attribut féminin. Dans cet univers, c'est la femme qui prend l'initiative d'agir au moment où le poète-sujet s'efface et attend sur le sable d'être nommé par la femme-mer. A rebours de la tradition occidentale, le poète, taciturne et passif, dépend de l'action de cette «Eurydice» qui détient la primauté du nom :

> elle aura chair
> éblouie en soi
>
> entre les peurs
> qu'elle œuvre
>
> commis ce nom
> d'elle à moi (p.44)

Ce passage indique clairement que la quête du nom dépend de l'œuvre de Vive, l'écriture-femme à laquelle renvoie le pronom personnel 'elle' dans ce texte. C'est elle qui nomme et pour le faire, elle n'a qu'à forger un cri : « *n'avoir*

[93] Bonn C., *Op. Cit.,* p.253

première / *livré qu'un nom* // *n'avoir pour le faire* / *forger qu'un cri*» (p.35). Sans nom, l'homme n'existe pas, son salut dépend de la femme qui lui (re)donne vie en le nommant par son cri.

Si dans *O Vive,* la femme possède la primauté du nom, dans *L'Aube Ismaël*, elle se distingue par la puissance de son chant. En lui attribuant ce pouvoir orphique, Dib confirme son inspiration de la mythologie occidentale. Une inspiration qui se voit aussi à travers cette traversée du désert qui s'apparente à la descente orphique vers le royaume des ténèbres. En bref, c'est tout le mythe d'Orphée qui se lit en filigrane dans ce recueil. Cela se remarque dès le poème inaugural du livre où Dib donne à lire d'abord la puissance du cri de Hagar :

J'ai pleuré de jour
Et le désert s'arrêtait,
M'écoutant moi la misrit,
Moi la servante avec toi
Dans les bras (p.19)

D'emblée, nous lisons cette puissance du cri féminin, puisque, à l'image d'Orphée charmant les maîtres[94] de l'Enfer par la beauté de son chant, Hagar séduit, par ses cris, cet autre enfer qu'est le désert de Beer Sheba, ce dernier, charmé par la voix de cette femme, s'associe et compatit à sa douleur.

J'ai chanté de nuit
Mes peurs de la nuit
Et le désert a joint
Sa voix à la mienne.
Son vent a pleuré
Puis chanté avec moi.
C'est fini à présent. (p.20)

Dans ce passage, le poète met ainsi la voix de Hagar au même niveau que le chant orphique. A l'instar de ce dernier qui séduit «les lions, les rochers, les arbres et les oiseaux»[95], la voix de cette femme transforme le désert en espace accueillant où torrents et arbres souhaitent la bienvenue à la mère et son fils. Pour ces derniers, le désert est désormais «source / où tous [les] chagrins / se lavent et s'oublient» (p.21). En bref, ce passage, comme les précédents,

[94] Il s'agit d'Hadès et sa femme Perséphone qui, séduits par le chant de sa lyre, ont consenti à lui restituer sa bien-aimée à la seule condition qu'il ne se retourne pas avant de regagner la terre.
[95] Rilke R.M., cité dans Chaabane F., *Art. Cit.*,

montre comment Dib réutilise à sa façon des éléments inhérents à l'orphisme et illustre ainsi le travail de bricolage opéré par le poète.

2.2 Du narcissisme

En plus de l'inspiration orphique, la contemplation narcissique constitue l'autre preuve de l'inspiration dibienne de la mythologie gréco-latine. En effet, à bien analyser ses poèmes, nous remarquons le retour fréquent du motif narcissique de la contemplation éperdue. Plusieurs fragments disent en filigrane cette contemplation narcissique à travers cet être qui se regarde dans l'eau calme du miroir ou dans l'eau agitée de la mer. Toutefois, ces contemplations ne restituent nullement des pans de cette mythologie grecque, elles ne sont en réalité que des actualisations décontextualisées du motif narcissique. La présence de ce dernier ne fait qu'accentuer l'hétérogénéité dans notre corpus et reposer la question du bricolage dibien en matière de poétique. D'où la nécessité d'interroger la symbolique du narcissisme inséré dans ce contexte inédit afin de cerner davantage la question des affinités de cette écriture. Pour ce faire, nous exploiterons essentiellement les deux symboliques du mythe, à savoir la quête d'un impossible et la contemplation de son propre reflet. .

Symbolisant la recherche d'un idéal inaccessible que résume la malédiction lancée sur lui par Junon[96], Narcisse et son mythe servent d'abord de modèle pour chaque poète qui, sa vie durant, fait de l'écriture sa seule aventure. En tant que poète, Dib ne déroge pas à cette «règle» en faisant de l'acte d'écrire une marche vers un but précis. Sur ce chemin, prêt comme Narcisse à tous les renoncements, il poursuit un seul but : parvenir à un «langage souverain» quitte à y perdre sa vie[97]. Ainsi, l'écriture pour lui se révèle une aventure périlleuse, un voyage vers une destination bien précise comme il l'écrit dans son dernier recueil : «*A tant marcher / vers la demeure loyale / a tant chanter*» (p.93). Ce passage de *Le cœur insulaire* montre en effet cette assimilation de l'écriture à la marche vers une destination inaccessible. Car il sait que sa parole est

[96] Pour punir Narcisse l'orgueilleux, cette déesse du mariage lui lança ce propos : «*Un jour tu aimeras quelqu'un qui ne pourra jamais t'aimer*»
[97] Dib M., *Formulaires, Op. Cit*., p.75

précaire et il le suggère à la fin de ce même poème : «*de l'orage / l'aube n'entend / plus que l'ombre*» (id.).

Au cours de cette aventure scripturaire, le poète croise encore ce mythe à travers son thème principal du double, «*ce décalage insurmontable que chaque homme sent en lui entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être, entre ce moi qui se manifeste, échappant à tout artifice, et la volonté qui agit sur lui*»[98]. Le réinvestissement de cet aspect du mythe se lit en effet à travers cette figure du double, celle qu'incarne «celui qui se regarde écrire et à partir de ce regard se déploie une parole (…) », celle qui dit au poète lorsque :

> Tu penches.
>
> Dans un même
> déclin d'être
>
> (…)
>
> Tu penches.
>
> Le désir pèse
> sur tes feuilles (p.23).

En effet, cet exemple rappelle à maints égards le mythe narcissique. Il le suggère à travers cette action de pencher. Puisque le poète qui se penche pour écrire et voir sa propre image dans son écriture rappelle Narcisse qui se contemple dans la source. Il le laisse entendre aussi avec ce double regardant le poète écrire et enfin avec l'assimilation du poète au végétal exactement comme Narcisse renaissant à travers la fleur éponyme.

Par ailleurs, dans un recueil comme *L'Enfant-Jazz*, nous retrouvons disséminées plusieurs bribes rappelant la contemplation narcissique. En effet, l'auteur, revisitant l'enfance et retrouvant l'innocence, nous invite à voir le monde avec les yeux d'un garçon découvrant le monde, mais aussi son propre reflet. S'arrêtant sur ce moment poétique[99], il s'est inspiré du mythe de Narcisse comme nous pouvons le déceler dans le texte ci-dessous.

---

[98] Magdalena Kučerová, *Le mythe de Narcisse dans la littérature française au tournant du XIXe et du XXe siècle*, Prague, 2005, p.18

[99] Car si l'on suit Paul Valéry, ce n'est pas seulement les paysages qui peuvent être poétiques, même certaines circonstances de la vie peuvent l'être, de même que pour certaines personnes : «*Nous disons*

Il restait devant.
Debout. A découvert.
L'eau du miroir dormait.

Et l'autre
Aussi calme, aussi seul
Il restait devant.

Tous deux calmes. Et,
Ce calme d'eau entre eux.
Ce calme de choses calmes.

(…) (p.14).

Une lecture attentive de ce texte permet de repérer plusieurs allusions à ce mythe occidental. C'est le cas de «ce calme d'eau entre eux» qui rappelle les eaux limpides de la source reflétant le beau visage de Narcisse. Et lorsqu'il parle de l'autre, de l'autre côté du miroir, le poète fait sans doute allusion au reflet du jouvenceau qui se contemple sans le savoir.

En somme, par ce réinvestissement d'éléments inhérents à la mythologie occidentale, notre poète confirme d'abord sa double généalogie poétique à travers cette poésie irriguée par deux sources complémentaires. Cependant, en réinterprétant tous ces éléments réunis dans son corpus, il prouve son éloignement du bris-collage que nous avons soupçonné au départ dans ses poèmes. Il se rapproche plutôt du bricoleur celui qui réutilise des bribes hétéroclites déjà signifiantes. A l'image de ce dernier, il considère les éléments à sa disposition comme autant de signes à interroger pour voir à quoi peu servir chacun d'eux. En procédant ainsi il illustre son inscription dans le postmodernisme dans la mesure où son approche est analogue à la perlaboration psychanalytique comme la définit Lyotard : «*Citation d'éléments venus d'architectures antérieures dans la 'nouvelle' architecture relève d'une procédure analogue à l'utilisation des restes diurnes issus de la vie passé dans le rêve*»[100].

---

d'un paysage qu'il est poétique, nous le disons d'une circonstance de la vie, nous le disons parfois d'une personne.» cité *in* Cohen J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, «champs», 1966, p.7.

[100] Lyotard J F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p.115

3. L'indétermination rimbaldienne

Si l'analyse précédente nous autorise à voir dans ce retour à la tradition, voire au primordial, une mise en cause de la modernité, mais cela ne signifie nullement que la poésie de Dib est réfractaire aux apports de cette dernière. Au contraire, le lecteur attentif trouverait chez Dib beaucoup d'éléments qui rappellent les expériences les plus novatrices du modernisme, à l'image de celle accomplie par Rimbaud. En effet, vu la discontinuité apparente du langage dibien, un rapprochement d'avec la poésie rimbaldienne s'impose en premier lieu. Ce premier rapprochement s'impose à nous vu la stature de l'auteur des *Illuminations* comme précurseur de la modernité[101]. Considéré parfois comme père de la modernité poétique et revendiqué comme ancêtre par l'avant-garde surréaliste, Arthur Rimbaud s'impose comme une référence incontournable à nous qui voulons situer Dib par rapport à cette modernité. Ce rapprochement est suggéré aussi à la fois par le qualificatif de «Rimbaud algérien», utilisé par certains pour désigner l'auteur d'*O Vive*, et par l'heureuse formule de Hédi Abdel-Jaouad : «A(bdallah) Rimbaud»[102] pour souligner la dette des auteurs maghrébins d'expression française envers ce poète maudit. Ainsi, une telle référence s'impose et nous mène à nous interroger sur les éléments rimbaldiens repris par notre poète. Pour tenter d'apporter des éléments de réponse à cette question, il convient, à ce niveau, d'appréhender l'indétermination qui plane sur les poèmes dibiens.

Analysant les *Illuminations*, Todorov relève plusieurs traits de l'indétermination qui caractérise ce recueil iconoclaste. Il y constate tout d'abord un usage fréquent de la métonymie. Ces tropes donnent à lire des parties ou des propriétés ne renvoyant à aucune totalité et donnant l'impression d'un univers disloqué comme l'illustre ce passage extrait du poème *Métropolitain* :

> Lève la tête : ce pont de bois, arqué ; les derniers potagers de Samarie** ; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; ces crânes lumineux dans les plans de pois – et les autres fantasmagories – la campagne.[103]

---

[101] Plusieurs critiques considèrent Rimbaud comme précurseur de la modernité, à l'image de Barthes
[102] Hédi A J., *Rimbaud et l'Algérie,* Paris, Paris-Méditerranée, 2004, p.129-142.
[103] Rimbaud A., *Poésies, Op. Cit.,* p.173

Dans ce paragraphe, les propositions s'accumulent d'une façon inorganisée, au point où l'on se demande : ce qui peut unir toutes ces «fantasmagories» au sein d'une même phrase. La seule réponse que l'on puisse avancer, c'est qu'il s'agit de visions disparates, présentées brutalement par le poète. Nous sommes ainsi en face, selon Todorov, d'une poésie de présentation qui refuse la représentation[104], et la référence au réel. Mais cela est-il vrai pour le cas de notre poète ?

Une telle hypothèse mérite d'être vérifiée quand on prend un recueil comme *O Vive* fait essentiellement de visions hétérogènes perceptibles dans chaque poème du livre. Ce recueil au moins peut être qualifié de poésie de présentation dans la mesure où le référent des poèmes qui le composent y est constamment brouillé. Un poème comme *qui vive* est édifiant en ce sens puisque ses quatre strophes correspondent à autant de visions proches du surréel que du réel et assez éloignées les unes des autres.

le froid
l'épaisseur
pour dire

l'été
commis sur la mer
pour redire

le dieu entrevu
par simple effraction
d'une lame

l'ange brûlant
pour dire qu'il nous
fait ombre (p.62)

Ce poème peut être qualifié de présentatif dans la mesure où il est difficile d'imaginer ce qui peut unir le froid, l'épaisseur, l'été, le dieu et l'ange. Comme il est légitime de se demander quel est cet «été / commis sur la mer» ou ce «dieu entrevu / par simple effraction». Ce qui étonne dans ce texte, c'est son «illisibilité» au point où il est difficile pout tout lecteur de saisir la signification de ces visions. Ces incohérences conduisent à penser à un sentiment de désordre affectant la perception dibienne du monde, un désordre que reflète l'imaginaire

[104] Cf. le chapitre consacré aux *Illuminations* (pp.131-160) *in* Todorov T., *la notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, «points», 2000, p.85

du texte à travers sa syntaxe elliptique, il n'y a qu'à observer la première strophe de ce texte pour se rendre compte du non respect de la syntaxe savante par notre poète.

En outre, cette indétermination qui affecte le sens du poème se retrouve souvent renforcée par d'autres procédés. Nous pouvons citer à ce sujet l'emploi de l'article défini pour introduire des êtres dont on ne sait rien. Un procédé que l'on peut constater surtout dans *O Vive,* comme en témoignent les exemples suivants : «la fabuleuse ville» (p.12), «l'ombreuse rose» (p.34), «l'amère friche» (p.38), «la gloire ténébreuse» (p.40), «l'inavouable parfum» (p.72), «la bête aromatique» (p.97) et «les rives adolescentes» (p.118). Tous ces exemples montrent combien il est vain de croire à une illusion référentielle. En d'autres termes, ces expressions, comme les visions du poème précédent, participent du collage immotivé qui rapproche Dib, comme Rimbaud, du postmodernisme éclectique et contredit, pour l'instant, l'affinité dibienne pour le postmodernisme expérimentaliste.

Par ailleurs, comme l'article défini, l'adjectif démonstratif participe de cette même tendance à brouiller l'illusion référentielle du poème. Il contribue lui aussi à rapprocher Dib de Rimbaud dont la poétique repose sur «l'incohérence, la discontinuité et la négation du réel»[105]. Ces êtres et choses ainsi introduits n'ont d'existence que dans l'univers du poème. Il suffit en ce sens de considérer ce poème extrait d'*O Vive* et intitulé *flamme au jour le jour* :

tu n'as pour figure
que cette province du cri

ce mal accompli
dans l'ouverture

houillère chaleur
en imploration

(…) (p.79).

En apparence, ce poème ne rappelle en rien la poétique rimbaldienne. Mais en réalité il en est proche. D'abord, par son inscription dans l'idéal rimbaldien qui conçoit la source de la vraie poésie dans les sensations (justes et objectives) ;

[105] Todorov T., *Op. Cit.*, p.79

ensuite, par l'usage des adjectifs démonstratifs pour indiquer des choses que le lecteur ignore. En effet, comment ce dernier peut-il se représenter «cette province du cri» ou «ce mal accompli» dont il n'a jamais été question auparavant ?

4. Les fragments valéryens

Si le désordre du sens qui caractérise parfois la poésie dibienne fait penser à l'auteur du *Bateau ivre,* d'autres caractéristiques de notre corpus suggèrent un rapprochement avec un autre grand nom de la poésie moderne du XXe siècle, à savoir Paul Valéry. C'est le cas du recours au fragment et surtout sa répétition dans notre corpus qui rappelle l'éternel provisoire de la poétique valéryenne que suggère ce commentaire des *Cahiers : «tout ce qui est écrit dans ces* Cahiers *miens a ce caractère de ne vouloir jamais être définitif»*[106]. Ainsi, pour mieux illustrer ce lien unissant notre poète à la modernité valéryenne, il convient d'analyser ici le goût dibien pour l'inachevé et sa prédilection pour le fragment.

Il arrive souvent au lecteur attentif de relever, chez Dib, la reprise du même poème ou d'un fragment de poème à l'intérieur du même livre ou dans un autre recueil. Cela nous autorise à soupçonner là un des éléments de la poétique valéryenne, à savoir le goût pour l'inachevé. Notre poète semble faire sienne la conviction valéryenne selon laquelle il n'est pas dévalorisant de produire plusieurs versions de la même pièce (thème). En effet, Dib, qui a repris presque le même poème dans deux recueils différents[107], n'est pas loin de cette idée de poème voué à l'inachèvement. A l'instar de l'auteur de *Variétés,* Dib pense que l'œuvre poétique n'est jamais achevée et que son dire est éternellement provisoire, comme le suggèrent bien ces vers, extrait de son dernier recueil, *Le cœur insulaire* :

---

[106] Valéry P., *Cahiers*, Paris, CNRS, 1961, p.561

[107] Le poème qui suit : «*passante nomme-moi bâti dans mon sable ravi / par la sécheresse frêle hoggar gardé par une / constellation qui s'éparpille en cris et ne répand / que soif et que braises puis cité me fait signe puis débris de temps // débris de silence aux jointures gravées dans la / poudre et simplement déflagration de cendre au / confluent des âges écho de palais où l'œil court / en vain sur les traces de la reines // défié désolé à chaque empan du terrain / gardé au cœur de la ruse*», publié d'abord dans *Dib M., Feu Beau Feu* Paris, Seuil, 1979,p.99, est repris dans une nouvelle version, quelques années plus tard, dans *L'Aube Ismaël, Op. Cit.,* p.47, avec très peu de modifications.

Parole qui cherche.
Parole qui prépare.

Toujours quelqu'un.
Toujours quelque chose.

(…) (p.95).

Dans ce texte, le poète insiste sur l'incapacité de la parole à dire tous les mystères de l'être. La répétition de l'adverbe 'toujours' souligne la permanence de cette quête de l'idéal (une quête narcissique) et la nécessité d'un travail permanent sur les textes. Car, comme le suggère bien la dernière strophe, le dire du poète est éternellement provisoire et son poème ne peut être que cet «état naissant de la plénitude impossible»[108], pour reprendre Bonnefoy. D'où la nécessité, chez Valéry comme chez Dib, de s'exprimer en fragments.

En effet, à la suite de l'auteur des *Fragments de Narcisse*, notre poète opte souvent pour une écriture fragmentale qui lui permet de garder tout ce qui échappe à l'unité exigée par la construction d'une œuvre. Certes, on peut objecter que le regroupement des poèmes en recueil, voire en sections participe d'une visée unitariste. Cependant, si nous examinons de près les poèmes de notre corpus, nous nous apercevons que chacun d'eux possède son propre titre, forme un univers autarcique et se lit indépendamment du reste du livre. Le poète aime plutôt enchaîner, au gré de l'inspiration, de courts poèmes comme dans *O Vive* et *L'Enfant-Jazz*. Chaque poème de ces recueils garde en effet son autonomie. Et parfois, au sein même de ce poème, on lit une suite interchangeable de fragments, à l'image de ce texte, extrait d'*O Vive* :

même corps
où les oiseaux
assurent la fête

même fronde
proclamée toute
en peurs aigües

même buisson
dont il faut rompre
le secret (p.34)

[108]Bonnefoy Y., cité *in* Maulpoix JM., «Introduction à la lecture de l'œuvre d'Yves Bonnefoy » [en ligne], URL : http://www.maulpoix.net/Oeuvre%20de%20Bonnefoy.htm, page consultée le 12/04/14.

Dans ce poème, intitulé *haleine précaire*, l'auteur semble vouloir cerner son objet «précaire» - sa parole - qui ne cesse de se dérober aux mots. Ce faisant, il produit une écriture privilégiant une certaine tension qui ne supporte ni la présence ni l'absence des idées. Dans la mesure où les trois strophes allèguent, chacune à sa manière, la présence de cette *haleine*, sans pouvoir l'identifier vraiment.

En somme, ces fragments valéryens, comme l'indétermination rimbaldienne, suggèrent plutôt une pensée rétive à l'instauration d'un système et même à l'établissement d'une œuvre finie. Ils renseignent plus sur la prédilection dibienne pout le discontinu qu'ils ne reflètent son adhésion à la modernité. Nous l'avons vu, au moment où les premiers font penser à l'écriture fragmentale, la deuxième rappelle, à plus d'un titre, le collage postmoderne. Par l'utilisation de tels procédés, notre poète se place plutôt du côté de l'esthétique postmoderne qui a, pour traits essentiels, le discontinu et le fragmental. Ce qui laisse la question du lien unissant Dib à la modernité en suspens. D'où alors la nécessité de situer la poésie de cet auteur par rapport à l'héritage mallarméen[109] que la critique, s'inspirant de la distinction saussurienne entre signifié et signifiant, divise en deux tendances. Suivant cette distinction, nous tenterons, dans ce qui suit, de voir si notre auteur est du côté des poètes du signifiant ou de ceux du signifié.

5. L'héritage mallarméen

En effet, il ne s'agit pas ici d'établir une comparaison entre Dib et l'auteur *d'Igitur*, mais plutôt de le rapprocher des deux tendances qui se partagent la scène de la poésie contemporaine. Le but de ce rapprochement est de voir si notre poète procède de la même façon qu'avec les bribes puisées de la tradition. En ce sens, il convient de s'interroger sur l'usage que notre poète fait des éléments inhérents à la modernité poétique. En d'autres termes, il s'agit de voir si Dib agit toujours, à ce sujet, comme un bricoleur qui intègre ces éléments «précontraints» dans un nouvel ensemble (projet). En clair, l'analyse vise à

[109] Nous reprenons ici cette expression pour parler de la pratique poétique telle qu'elle se manifeste à la suite de celui que l'on considère comme «*incontestablement le personnage-clé de la modernité, le poète, sinon le plus revendiqué du moins le plus questionné, … et questionneur* !» in Leuwers, *Op. Cit.,* p.48

situer ce corpus par rapport aux deux tendances du postmodernisme dans la mesure où la prédilection pour le signifié rapproche l'auteur du bricolage et, partant, du postmodernisme expérimentaliste alors que le parti pris du signifiant le place du côté du bri-collage et de l'éclectisme.

5. 1 Dib, poète du signifiant

Pour certains poètes contemporains, la poésie est un jeu avec les mots. C'est en acceptant de pratiquer ce jeu qu'ils comptent «*accéder à un sens qui ne sera pas soufflé de l'extérieur mais qui surgira du langage même, ce monde autonome, ce creuset de tous les secrets»*[110]. En survolant les œuvres de notre poète, on s'aperçoit que maints poèmes participent de cette tendance. Un poème comme *les pies*, extrait de *L'Enfant-Jazz*, témoigne d'une attitude matérialiste et avant tout ludique chez notre poète :

Il tira des pies
Et se mit des notes.

Il se mit des notes
Et tira des pies.

Il tira des notes
Et se mit des pies.

Du pipeau il tirelira
De la tirelire il fit pis

(…) (p.42)

En observant de près ce texte, on constate qu'il constitue un monde autonome où seule la répétition de quelques signifiants concourt à conférer un sens interne au poème. En effet, au-delà de l'aspect ludique, les mots 'pies', 'pis' et 'pipeau' suggèrent la vaine parole. La répétition de ces signifiants, ainsi que ceux de 'tira' et 'tirelira' fait de l'ordre sonore la seule vérité de ce poème qui n'a pas de référent clair. Par ailleurs, cet exemple confirme le lien unissant Dib à la modernité qui se signale par l'absence d'intention ou de finalité. D'autres exemples montrent le refus de la téléologie hégélienne[111] et illustrent cette

[110] Leuwers D., *Op. Cit.,* p.108

[111]En effet, pour ce philosophe, la réalité concrète n'est que le reflet de la pensée des hommes, de l'Esprit alors que, pour notre poète, les mots ont ici une existence réelle, voire autonome. Par cette conception, il se démarque de la pensée hégélienne pour qui «*L'histoire a (...) un sens logique, une destinée : la*

attitude matérialiste à l'égard des mots, comme le prouve ce fragment extrait du même recueil :

> Elle dit des mots.
> Le garçon souffla dessus.
>
> Elle redit des mots.
> Ils s'étalèrent au sol.
>
> Personne ne les ramassa.
> Il n'y en eut pas d'autres.
>
> […] (p .44).

A travers ce poème, Dib confirme en quelque sorte les propos de Sartre sur les poètes qui refusent d'utiliser le langage comme instrument. *«Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes»*[112]. En chosifiant ainsi les mots, dans ce texte comme dans d'autres, notre poète accentue la discontinuité de son univers poétique où l'on retrouve des poèmes qui contrastent avec ces exemples cités.

Cependant, lorsqu'on considère le contexte d'insertion de ces poèmes, où prime le signifiant, on finira par relativiser l'adhésion dibienne à cette tendance de la poésie moderne. En effet, Dib a réutilisé certes une idée chère aux poètes du signifiant, mais en l'attribuant à l'enfant «retrouvé» dans ce recueil intitulé, à juste titre, *L'Enfant-Jazz*. En procédant comme le bricoleur, notre poète prend en quelque sorte une certaine distance par rapport à cette tendance. Une distance qui se remarque à travers le second exemple puisque, tout en reprenant la vision matérialiste des mots, le poète y donne à lire l'idée de mots périssables. Ainsi, contrairement à la vision due poète du signifiant, Dib est plutôt celui pour qui les mots «sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir»[113] comme il le confirme en écrivant : «Ils [les mots] s'étalèrent au sol. / Personne ne les ramassa».

---

réalisation pleine et entière de l'Esprit à travers sa symbiose totale avec le réel, le concret» (source : http://wikirouge.net/Conception_téléologique_de_l'histoire).

[112] Sartre JP., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964, «idées», p. 18.

[113] Sartre J.P., *Op. Cit.,* p.19

5. 2 Dib, poète du signifié

Pour d'autres poètes, écrivant à la suite de Mallarmé, la poésie est une façon de s'effacer devant le monde qui parle en moyen de signes. Elle est pour eux le lieu des interrogations métaphysiques. Parmi ces poètes, on retrouve Yves Bonnefoy qui privilégie l'éloge de la «présence» et du «simple» au détriment des allusions multiformes de l'ailleurs. Cette préoccupation est aussi celle de Dib dont certains poèmes semblent participer d'une quête qui le conduit à épouser le temps primordial et à demeurer fidèle au remuement premier du monde. En ce sens, un regard furtif sur son univers poétique permet de constater l'effacement du poète qui se détache de ses écrits et les laisse s'exprimer avec la voix des éléments primitifs. En procédant de cette façon, il nous rappelle la position de Jaccottet, cet autre poète du signifié, qui voit dans la poésie « *une façon de s'effacer (…) devant un monde dont la présence parle et nous dévoile quelques signes fragmentaires (…)*»[114].

Dans un recueil comme *O Vive*, nous remarquons que Dib est un poète qui s'attache au visible. La majorité des poèmes de ce livre ont pour point focal l'étendue aquatique confirmant par là le rapport «sensitif et charnel»[115] qui lie ce poète à «la mer qui occupe une place prépondérante dans la mythologie que l'écriture dibienne élabore, en relation avec la féminité»[116]. En effet, le poète voit dans les visages de la mer, une présence qui lui parle. Quand il contemple cette immensité d'eau qui s'agite, il pense à l'âme de l'eau, comme le suggère le texte au titre éponyme :

Vive
qui

te prosternes
et redeviens
le clair blason

voile augurant
la propension

[…] (p.13)

[114] Leuwers D., *Op. Cit*., p. 108
[115] Khedda N., *Op. Cit.,* p.173
[116] *Ibid.*

Ainsi, dans ce texte, comme dans le reste du recueil, l'auteur explore ce signifié qu'est la mer en s'enfonçant dans ses limites. Toutes les métamorphoses et ambigüités de celle-ci sont convoquées pour servir d'appui aux interrogations du poète sur le(s) pouvoir(s) de son écriture faite mer. Vive, la page blanche, fait prosterner le poète qui, en alignant ses vers, fait de son poème ce «oiseau bleu / en mouvement».

Dans *L'Aube Ismaël*, le poète continue sa démarche ontologique qui ne sépare pas la poésie de l'être-au-monde. Plus que cela, «*Face à une vision du langage comme moyen d'expression, [il] affirme la dimension ontologique de celui-ci, préfère une parole créatrice, innovant dans sa construction poétique*»[117]. Il refuse ainsi d'écrire des poèmes qui forment un univers autarcique et préfère une poésie qui, au lieu de fuir vers la chimère, se propose comme une initiation à la réalité même. C'est là, nous semble-t-il, le sens profond du poème éponyme dans ce recueil. Dans la mesure où ce texte donne à lire l'expérience ontologique du retour aux temps immémoriaux, d'avant l'image, d'avant la parole.

> Passe, désert, pendant que je reste.
> n'élevant guère la voix, passe. Tu es déjà là-bas.
> Tu encombres là-bas. Que récites-tu ? On
> n'entend rien, ou presque rien.
> Cherches-tu un autre nom, et qui récitera
> tous les noms, et trouvera ton autre nom ? (…) (p.48)

Ce fragment évoque en ce sens la posture d'un être face au monde, l'impuissance de l'homme face au règne du désert. En s'interrogeant sur celui qui récitera tous les noms, le poète retrouve, par la voix d'Ismaël, l'aube de l'humanité et révèle par-là sa quête d'une parole qui «se fait recherche de son origine, et identité de son essence»[118] puisque «au commencement était le verbe…» (Saint Jean, 1,1).

Par le truchement d'Ismaël, le poète adopte la posture existentielle chère aux poètes du signifié qui sont à l'affut du signe cosmique et pour qui «*tout le réel est signe, parole, que le poète approche au prix de tâtonnements,*

---

[117] Adjil B., *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.50
[118] Adjil B., *Op. Cit.,* p.41

d'éblouissements (…)»[119]. C'est ce que laisse inférer ce fragment de *L'Aube Ismaël* :

> Et si le désert s'entretenait simplement
> avec lui-même et inscrivait ses propres pas dans
> le sable ? La nuit bientôt parlera.
> Je suis là pour écouter. (p.72)

En rappelant dans ce passage, comme dans d'autres, sa disposition à écouter le désert, Ismaël illustre le propos de Jaccottet concevant la poésie comme écoute de la parole du monde. Il la confirme aussi par cette référence à la parole de la nuit.

Dans les autres recueils, Dib ne déroge pas à sa prédilection pour le sensible, loin de l'abstraction du concept qui fait fuir la pensée de «la maison des choses», pour reprendre Bonnefoy. Il n'y est pas question de chercher l'être au-delà du sensible ; il est plutôt à appréhender dans l'apparence même des choses de ce monde. Ce parti pris semble obéir, comme chez Bonnefoy, au refus du concept au profit d'«un certain flottement de la parole poétique dans le voisinage de l'innommable»[120]. C'est ce que nous pouvons observer dans maints poèmes, dans *Le Cœur Insulaire,* qui présentent une parole ambigüe, refusant de trop cerner son objet. Citons à ce sujet le texte suivant :

> Tes yeux pensent : il fait éternel et doux.
> Ta bouche tout en eau me salue et m'inonde.
> Bouche vagabonde. Qui hésite.
> Que couvre le silence.
> Ne cesse de couler. (p.103)

Comme le montre ce passage, la parole dibienne est vouée au flottement, à l'image de cette «*bouche vagabonde / qui hésite»*. Errante, elle ne peut se fixer sur son objet qui change sans cesse. Elle n'est «*qu'une durée de signes vides dont le mouvement seul est significatif*»[121], pour reprendre Barthes.

La seule évidence de ce recueil, c'est cette posture de déchiffreur des signes cosmiques que le poète s'attribue. S'inscrivant ainsi dans le sillage des poètes-

---

[119] Bercoff B., *La poésie,* Paris, Hachette, 1999, p.15.
[120] Bonnefoy Y., cité *in* Maulpoix JM, *Art. Cit.*
[121] Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture*, *Op. Cit.,* p.23

mages[122], il traque d'abord les secrets des vagues et les cris des pétrels. Par la suite, la chasse est ouverte au signe d'une ombre qui plane, d'un oiseau qui s'envole, d'un loup qui crie, d'une lumière qui s'étend ou d'un rocher «fermé sur son désir» (p.54). Méditant sur ces signes cosmiques, le poète s'interroge, entre autres, sur *«la lumière / qui s'attarde / longue au passage»* (p.66), sur la nuit qui vient toujours à notre rencontre (p.67), sur le vent qui a droit sur toute chose (p.78) et sur les torrents qui *«sans cesse / disent autre chose / d'une même voix»* (p.82).

Par ailleurs, s'il y a un livre où Dib consacre sa prédilection pour le signifié, c'est bien *L'Enfant-Jazz*. Citons, en ce sens, ce fragment d'un poème intitulé la nuit :

> […]
>
> Il voulut dire ces fleurs,
> Ne sont que des fleurs.
>
> Dire, vous ne mettriez
> Pas des mots dans des vases.
>
> […] (p.15).

A travers ces vers, nous constatons la démarche poétique de Dib qui privilégie la présence des choses sensibles au détriment du concept comme le laisse comprendre la deuxième strophe de ce passage. Seulement, la poésie n'est pas dans ces fleurs observées, mais dans le regard désintéressé de l'enfant. Elle est dans cette intersection entre le concept et le réel.

En somme, il transparait de ce qui précède que la poésie dibienne est à cheval entre les deux orientations majeures de la poésie moderne, issues de l'héritage mallarméen. Les exemples cités plus haut confirment encore une fois toute l'hétérogénéité de notre corpus en matière de poétique. Ils prouvent combien ce poète est réfractaire à tout cantonnement car même en reprenant les idées des autres, il les réinvestit à sa façon, suivant son propre projet poétique. Toutefois, cela n'exclut pas qu'il éprouve plus d'affinités pour la poésie du signifié

---

[122] Ceux dont la fonction, selon Victor Hugo est d'éclairer les hommes et dont le rêve est sacré : «*Peuples ! écoutez le poète !/Ecoutez le rêveur sacré !/Dans votre nuit, sans lui complète, /Lui seul a le front éclairé*.» ("Les Rayons et les Ombres").

comparativement à celle du signifiant. C'est ce qu'il laisse entendre dans son livre *L'arbre à dires* :

> Le signe nous est venu avant la parole et aujourd'hui encore il s'affirme comme garant de notre mémoire ancestrale tout en n'en finissant pas de rester le vecteur de la perception du cosmos et de sa symbolisation – que l'homme, pour sa survie, doit continuer à savoir entendre.[123]

Il montre ainsi l'importance du signe et suggère, pour l'homme, la voie à suivre pour survivre. En d'autres termes, pour Dib, le signe est imprégné du sacré comme le prouve l'évocation du figuier et de l'olivier dans *L'Aube Ismaël*. C'est par de telles évocations qu'il se rapproche de Jaccottet, Bonnefoy et autres poètes du signifié.

En définitive, tous ces éléments disparates relevés jusqu'ici confirment d'abord l'hétérogénéité de notre corpus en matière de poétique qui placerait alors cette poésie sous le signe du bris-collage. Mais vu toutes les réinterprétations subies par ces éléments réinvestis, il convient de parler plutôt de bricolage poétique. Un bricolage qui n'exclut aucun élément puisque, dans cet univers poétique, la tradition est souvent revisitée et la modernité constamment mise en question. En d'autres termes, cette poésie, qui puise ses éléments de toutes les époques et de toutes les aires culturelles, invite à placer Dib plutôt du côté de la tendance expérimentaliste qu'éclectique du postmodernisme. Dans la mesure où tous les éléments en questions sont disséminés dans l'œuvre dibienne qui poursuit toujours le même objectif, à savoir l'interrogation sur les pouvoirs du langage. Cependant, comme le suggèrent les quelques éléments rimbaldiens relevés plus haut, l'éclectisme dibien se situerait au plan scripturaire. D'où la nécessité d'une analyse stylistique du langage poétique dibien, en tant écriture, c'est-à-dire «*ce compromis entre une liberté et un souvenir*»[124].

---

[123] *L'arbre à dires*, *Op. Cit.,* p.39.
[124] Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture, Op. Cit.,* p.28

Chapitre III : Un langage discontinu

Dans les chapitres précédents, nous avons montré que la poésie dibienne, surtout en termes d'espace scripturaire, d'énonciation et de poétique, se décline sous le signe du discontinu. Une discontinuité qui, tout en témoignant de l'hétérogénéité de cet univers poétique, rapproche notre poète du postmodernisme expérimental. Cependant, ces disparités relevées jusqu'ici suffisent-elles à trancher cette question d'affinité dibienne pour l'une ou l'autre tendance du postmodernisme? La réponse à cette interrogation ne peut être que négative dans la mesure où le langage, ce matériau exprimant toutes ces disparités n'a pas encore été abordé. Ainsi, pour clore cette partie, l'analyse du langage poétique dibien s'impose afin d'examiner l'apparent collage linguistique mis en œuvre par l'auteur. En d'autres termes, il s'agit de voir si réellement Dib mime le chaos du monde dans son écriture même en disloquant son langage.

Ainsi, il s'agira à présent d'examiner cette discontinuité langagière en focalisant notre attention sur les plus petites unités du poème. Dans ce sens, l'accent sera mis sur l'agencement des mots et l'enchaînement des vers pour mieux apprécier la dislocation du langage dibien. Pour ce faire, notre analyse s'appuiera en partie sur les travaux de Jean Cohen[125]. Ces derniers, basés sur l'étude de tout ce qui est écart et infraction aux normes, nous semblent indispensables pour examiner cette question du bris-collage. Partant, pour apprécier l'étendue de ce dernier, notre attention sera portée sur les éléments constitutifs du poème dibien, tout en privilégiant les rapports qui y lient mots et phrases. Il s'agira de voir comment le chaos du monde est répercuté par des textes fractals[126], par une libre versification et par des procédés de ruptures de sens.

1. Le texte fractal

A l'instar des aspects thématique et poétique de ce corpus, le langage dibien se présente, à première vue, sous le signe du bris-collage. C'est l'impression qu'éprouvera du moins tout lecteur qui entre en contact avec cette poésie. Ce

---

[125] Cohen J., *Structure du langage poétique* [1966], Paris, Flammarion, «Champs», 1991

[126] Nous reprenons cet adjectif dans le sens que lui confère Mandelbrot dans *Objets Fractals*, Paris, Flammarion, 1980, essentiellement comme objet naturel dont la « *forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, quelle que soit l'échelle d'examen.» (p.154).*

faisant, il s'apercevra que chaque poème se présente comme un univers autarcique où la syntaxe est elliptique, faisant l'économie de mots, où le mètre coïncide rarement avec la syntaxe et où les rencontres inédites entre les mots sont foisonnantes. Ce sont aussi ces éléments qui le laisseraient voir, derrière ce bris-collage linguistique, une vision du monde proche de celle qu'offre cette science postmoderne qu'est la physique des particules. Dans la mesure où, en écho à cette discipline qui nous apprend que la matière est constituée de particules en action au sein d'un champ de force, Dib conçoit souvent ses mots, ses strophes et ses poèmes comme des particules participant d'une dynamique globale.

A l'image de «*la science du chaos [qui] explore le désordre, l'aspect irrégulier ou discontinu de la nature*»[127], Dib se représente son dire comme un îlot mais un îlot où interagissent des forces élémentaires. Cette idée du poème-îlot, qui rappelle le caractère archipélique[128] de l'écriture postmoderne, est maintes fois suggérée par l'auteur dans ses poèmes, à l'exemple de ce texte d'*O Vive* intitulé *l'âme du vent* :

au large
plus que présente
trémière floraison

à la croisée
des vagues et du vent
plus qu'île arrêtée

bercée par ses palmes
île vive (p.56)

A travers ce poème, Dib laisse transparaître sa conception du poème comme un objet fractal. Autrement dit, un objet qui manifeste, selon la théorie du chaos, une complexité à toutes les échelles. D'où la nécessité d'appréhender cet objet comme un lieu où se déploie des particules élémentaires, un lieu qui oblige le lecteur à repenser le monde en termes de discontinu et d'instabilité puisqu'il s'agit d'une île vive et non pas d'une île arrêtée.

---

[127] Gleick J., *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science* ; tr. Christian Jeanmougin, Paris, Albin Michel, «Nouveaux horizons», 1987, p.18

[128] Adjectif qu'utilise Marc Gontard, à la suite de Glissant, pour rendre compte du chaos caractérisant le texte francophone postmoderne en général et antillais en particulier.

Par ailleurs, l'examen attentif du poème dibien montre que chacune de ses strophes correspond le plus souvent à une phrase (nominale ou verbale), c'est-à-dire, un énoncé qui se suffit à lui-même, présentant un sens complet et se terminant par une ponctuation forte[129], et dont le lien aux autres phrases-strophes n'est pas évident. Ce qui nous autorise à voir dans chaque strophe une particule dans le champ du poème. Dans la mesure où l'enchaînement de ces strophes n'obéit nullement à une logique apparente de sens, comme dans ce poème, *l'animal pour oublier*, extrait d'*O Vive* :

toute la bête
ses yeux de légende

l'épaisseur
qu'elle aura fouillée

houle
figure toujours basse

le lit
de sang chaud (p.29).

En raison de l'absence presque totale[130] de lien logique entre les strophes, ce poème se présente comme un collage de quatre strophes-particules qui sont la bête, l'épaisseur, la houle et le lit, puisque, à priori, rien ne relie ces quatre idées. Mais lorsqu'on se réfère à la conception dibienne[131]du poème comme mer-femme, on s'aperçoit que «la bête aux yeux de légende» n'est autre que cet être aquatique qui se fait ici *houle* et fouille l'*épaisseur* de l'eau jusqu'au *lit* de cette dernière.

Dans un autre poème du même recueil, nous observons le même phénomène. L'auteur y décrit en effet le regard, le sourire et la patience comme s'ils s'agissaient d'objets fractals puisque, au-delà de l'irrégularité et la complexité de chacun, ces objets participent d'une même force, celle du désir comme le suggère le titre même de ce poème, *les instances du désir* :

---

[129] Pongeoise M., *Dictionnaire de grammaire et de difficultés grammaticales*, Paris, Arman Colin, 1998, p. 294.

[130] Seul le pronom elle constitue une exception dans ce texte fractal dans la mesure où il fonctionne comme substitut lexical et, par conséquent, unit les deux premières strophes.

[131] Conception mise en avant surtout dans ce recueil d'*O Vive* et dans les recueils publiés durant les années 1970 et qui fait du poème une mer-femme, un lieu «*où tout peut élire lieu la rivière et l'argile le faucon et la plume la nuit et le crime (...)*» (Dib M., *Omneros*, Paris, Seuil, 1975, p.22)

le regard
son effusion
les genoux votifs

le sourire
follement est là
en bout de parole

la patience
aussi paisible
que l'air

(…). (p.33)

Ce texte est organisé en particules (de langage) discontinues mais traversées par un principe de cohésion, à savoir la force du désir. Elles obéissent donc à ce principe de cohésion qui rappelle la force électromagnétique en œuvre dans l'univers. La force dans ce texte est celle de Vive, celle de son désir en tant qu'écriture-femme et en tant que figure de cette poésie qui « *se fait volontiers fille, et volontiers racoleuse* »[132].

Attentif au développement de la science postmoderne, Dib reproduit donc à sa manière la vision du monde véhiculée par cette science. Cela est visible d'abord à travers l'absence de liens lexicaux (voire logiques) entre les strophes. Cette transposition est perceptible aussi dans la complexité caractéristique de ce texte fractal figurant la parole poétique en une accumulation de périphrases. En d'autres termes, l'absence de liens apparents entre les strophes, comme l'accumulation de périphrases, rapprochent la poésie dibienne de l'esthétique postmoderne qui fait écho au principe universel du chaos et du discontinu. Un rapprochement que suggère Dib lui-même en écrivant dans *Formulaires* : «*(…) la terre se féconde par le seul effet de son désir il n'est pas de vie sans un grand détour pas les décombres(…)*»[133]. Ce qui nous conduit alors à parler de collage, de langage discontinu qui place notre auteur du côté du postmodernisme éclectique. Une affinité qui se renforce d'ailleurs par une libre versification qui porte atteinte à la solidarité syntaxique entre les mots.

[132] Dib M., «Note liminaire», *Loc. Cit.*, p.7
[133] Dib M., *Formulaires, Op. Cit.*, p.93

2. Les libres versifications

Si la strophe dibienne correspond souvent à une phrase-particule, les vers qui la composent forment autant de bris linguistiques dont la superposition donne cette impression de collage. Comme l'implique notre métaphore du bris-collage, notre poète aurait commencé par sectionner des mots et syntagmes pour les coller ensuite dans le même vers ou les superposer sous forme d'une strophe. En tout cas, c'est l'impression qui se dégage à la fois de la syntaxe elliptique et des phénomènes d'enjambement et de contre-enjambement qui caractérisent le poème dibien. En lisant ce dernier, le lecteur constate que l'ordre des mots n'est pas respecté et la solidarité syntaxique entre ces derniers souvent transgressée. D'où la nécessité d'examiner toutes ces distorsions faites à la syntaxe et à la concordance entre le mètre et la syntaxe dans ce corpus.

Ce qui renforce en premier lieu cette impression de bris-collage, c'est le phénomène d'enjambement qui est omniprésent dans les quatre recueils de notre corpus. La fréquence de ce phénomène a fait que la syntaxe dibienne est souvent violentée par la disposition du dire poétique en vers et en strophes et qui se fait souvent au détriment du respect de la syntaxe. Cette transgression participerait peut être d'une volonté de réinventer le langage[134], mais elle fait de l'écriture dibienne un langage discontinu. C'est l'impression qui se dégage surtout des poèmes où se côtoient enjambement et rejet, à l'image de ce fragment, extrait du recueil *L'Enfant – Jazz :*

> C'étaient des roses blanches.
> Elles ne pouvaient de plus en
> <u>Plus</u> que donner de l'haleine.
> Reines douces mourantes <u>elles</u>
> Qui ne faisaient que blanchir
> […]. (p.35)

Dans cet exemple, pour obtenir un mètre de sept syllabes pour chaque vers, le poète a délibérément disjoint entre des éléments syntaxiquement solidaires. C'est le cas en particulier de la locution adverbiale (plus en plus) qui se retrouve ainsi écartelée entre deux vers. Par ce phénomène de rejet (plus), voire de contre – rejet (elles), Dib préfère sacrifier la syntaxe pour sauver le mètre.

[134] Comme tout poète, Dib cherche évidemment à expérimenter des tournures langagières inédites pour exprimer ses propres expériences du monde.

Cette forme de bris-collage crée en fait une discontinuité spatiale qui participe, à notre sens, d'un choix esthétique, à savoir l'écriture picturale du poème. Dans la mesure où chaque idée est peinte par touches successives, visibles à travers les vers et les strophes. En ce sens, si l'on prend comme exemple le recueil *O Vive*, on constatera que le vers y est la transposition d'un flux unique, fait souvent d'un syntagme nominal, alors que le blanc y traduit la séparation spatio-temporelle entre deux flux successifs. Le poème ci-dessous illustre cette pratique picturale du poème [135]:

de membres enclose
l'absente Vive
au plus près

l'eau avancée
la caresse sans pli

apprenant à sourire
la bête pensive
sur le revers (p.28)

Dans cet exemple, comme dans tout le recueil, Dib, comme un peintre, dispose et superpose ses vers par touches discontinues. Il sépare les syntagmes loin de tout souci syntaxique rendant son «langage trébuchant [avec] des pans de phrases inachevées [qui] manifestent comme un renoncement à dire»[136]. Il procède en fait par périphrases pour traduire ses visions de Vive, l'écriture – femme. Les blancs sont là pour suggérer les arrêts de la diction.

Cependant, à bien analyser le poème dibien, nous nous apercevons que sa discontinuité spatiale n'est pas liée à l'alternance des syntagmes et des blancs, mais plutôt au non respect de la syntaxe. L'exemple précédent suggère d'ailleurs cette idée dans la mesure où il montre que la disposition du poème sur la page blanche obéit à des critères autres que syntaxiques. En faisant fi de la solidarité syntaxique entre les mots, la pratique de notre poète s'apparente à du bris-collage du moment qu'il se complait à porter atteinte à l'intégrité syntaxique, à accentuer le conflit mètre – syntaxe en disloquant les phrases. A

[135] L'expérience du poète comme dessinateur durant sa jeunesse à Tlemcen, l'influence des artistes-peintres comme Picasso et son célèbre tableau *Guernic*a pris comme modèle d'inspiration en écrivant *Qui se souvient de la mer ?* plaident en fait pour une telle interprétation.
[136] Khedda N., *Op. Cit.,* p.177

maintes reprises, l'audace le pousse jusqu'à séparer entre unités syntaxiques inséparables, comme dans cet exemple pris du recueil *Le Cœur Insulaire*:

Montées
jusqu'au silence.
Les cigales.

Montées jusqu'au bleu.
Impérissables. Le jour
est leur gîte. (P. 57)

Dans ce texte, le poète s'ingénue à séparer entre le syntagme nominal et son prédicat. En rompant ainsi le lien entre les éléments syntaxiques, il crée des blancs, des espaces qui séparent les inséparables. Ce procédé semble répondre à un dessein, celui de suggérer la difficulté à dire. Il traduit en fait l'hésitation à placer le mot qu'il faut dans l'espace de l'indicible. Séparées par des blancs, les bribes de mots gagnent en intensité et imposent leur présence. Devenu presque un procédé de versification, le blanc participe d'une disposition dislocatrice du discours.

Cela nous conduit à dire que ces ruptures constituent un procédé, voire «*une fin recherchée pour elle-même, et donc un facteur effectif de versification*»[137]. Quel que soit le vers choisi, la poésie de Dib réalise un écart par rapport au parallélisme des deux structures phonique et sémantique. L'accent est souvent mis sur les échos sonores au détriment parfois du sens. C'est le cas de l'allitération qui opère à l'intérieur du vers, en instaurant une sorte d'homophonie interne, par opposition à l'homophonie externe de la rime. Chaque poème se veut démarcation du langage naturel, comme on peut le constater à travers cet extrait de *L'Aube Ismaël* :

[…]
Parle, nudité qui veille sur le désert et sa
perte. Dis la **p**erte qui se **p**erd et se voit
reconstituée, à mesure, en **p**ère dans la **p**erte d'un
fils. Exil de la **p**arole qui ne **p**arle que **p**our soi :
parle, je n'entends que moi
[…]. (p.55)

[137] Cohen J., *Op.Cit.,* p.68

Le vers ici s'ingénie à lier phonétiquement ceux qui sont sémantiquement éloignés : le père, la perte et la parole. Mais, en les rapprochant par cette allitération, nous nous apercevons que Dib invite par là à lire ce passage comme parole disant la perte du père. Et cette allitération suggère une diction expressive qui mettra l'accent sur les mots soulignés plus haut. Par ce penchant à réduire la fonction distinctive des phonèmes[138], la versification tend à affaiblir la structuration du message.

Par ailleurs, le blanc, comme procédé de versification, participe lui aussi de cette disposition dislocatrice du discours. Ce procédé contribue à accentuer la fragmentation des phrases. Il participe de la poésie visuelle qui donne à lire chaque poème comme constitutif de mots et de vides. Le poème *si dur qu'aimer*, extrait d'O *Vive*, illustre cette discontinuité syntaxique imposée par le surgissement du vide :

sa plainte

la bouche
autour

l'inlassable bouche
le gîte

cette prière
plus étendue

autour (p.47)

Ces vers hétérométriques montrent cette discontinuité discursive. L'impossibilité du dire est ici mimée par la disposition disloquée du poème. L'étendue du blanc suggère la difficulté à formuler sa plainte, à trouver les mots pour « *cette prière / plus étendue* ». En outre, ce blanc envahissant suggère certes le poids du silence et sa large place, mais, sur le plan matériel, il est là pour donner une visibilité au bris-collage dibien et à prouver que «*le vers, c'est l'antiphrase*»[139] dans la mesure où cette versification permet de superposer des mots sans qu'ils soient liés syntaxiquement.

---

[138] D'habitude le phonème sert à distinguer entre deux termes.
[139] Cohen J., *Op. Cit.,* p.69

En somme, toute la versification dibienne est mise au service d'une cause, celle qui suggère la difficulté du dire par une disposition spatiale, proche du bris-collage. Le non respect de la syntaxe, la primauté donnée au mètre au détriment de la syntaxe et l'importance des blancs font du poème dibien un exemple d'écriture postmoderne. Dans le sens où ce texte s'efforce de traduire le principe universel du discontinu par la superposition de strophes-particules qui porte atteinte à la solidarité syntaxique entre les mots d'une même phrase. C'est dans cette optique qu'il constitue une illustration du procédé du collage, comme dispositif de la discontinuité par lequel le poète ne succombe pas au «réconfort des bonnes formes»[140]. En un mot, la versification dibienne donne plus de poids aux mots et aux blancs, consacre la discontinuité interphrastique de son langage et rapproche cette écriture du postmodernisme éclectique.

3. Les constructions discontinues

Après avoir examiné plus haut la discontinuité interphrastique due essentiellement à la conception de la phrase-strophe comme une particule élémentaire dans le champ dynamique du poème, il importe de s'arrêter à présent sur ce qui accentue ces ruptures entre les mots, au sein même de la phrase dibienne. Car si la versification, comme nous l'avons vu, contribue à la dislocation de la syntaxe, l'usage fréquent, par notre poète, de certaines figures de construction renforce cette discontinuité et rend le discours de ce dernier moins univoque. Cela apparaît surtout avec l'association arbitraire entre des mots, sans aucun lien syntaxique apparent, dans les textes où le poète s'ingénie à estomper les liens logiques entre les séquences verbales. Toutes ces distorsions méritent d'être analysées en mettant en relief l'usage privilégié de quelques figures de ruptures par notre poète et sa transgression répétée de l'ordre naturel des mots.

---

[140] Menoud L., «La modernité poétique, un projet inachevé ? », [en ligne], consulté le 10/03/14 ; url http:// www. akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/M_f/MENOUD_f/textesTH_f/modernitépoétique.htm.

3. 1 Les figures de rupture

En effet, face à certaines phrases du poète, nous ne nous empêcherons pas de nous interroger sur l'absence de quelques unités linguistiques qui, suivant les normes grammaticales, y devraient être présentes. De telles phrases, quand elles sont analysées, témoignent de l'originalité du style dibien et reflètent sa préférence pour une esthétique de la surprise. Cette volonté stylistique d'étonner par des ruptures hardies dans la suite logique de la phrase est la conséquence de l'emploi de diverses figures. Et s'il y en a une qui illustre le mieux cette discontinuité du langage, c'est bien l'ellipse, «*figure de style qui consiste à ne pas utiliser dans une phrase tous les éléments qu'on devrait y trouver si l'on suivait strictement les règles grammaticales*»[141]. C'est le cas de cet exemple pris du recueil *L'Aube Ismaël* où le poète semble associer le lecteur à l'implicite du texte : «*l'éviction, l'effacement, le sable, j'aurai touché la rive sans ombre*» (p.50).

Si dans ce fragment, le poète fait l'impasse sur le contenu des trois expériences auxquelles est confronté Ismaël, à savoir l'éviction, l'effacement et le sable, dans d'autres poèmes, nous sommes en face de superposition de phrases nominales, sans aucun verbe et sans aucune conjonction de coordination entre propositions, à l'image de ce poème, extrait de *Le cœur insulaire* :

Le vent
sur son bucher.

L'émeute.
Ses plaintes.

L'émeute.
Ses mains nues.

A force
de vent. (p.72)

Dans ce texte, extrait du poème intitulé *de par le vent*, le poète semble se contenter d'un minimum de mots, comme si le lecteur est en train d'assister à la même scène que le locuteur. En effet, il n'est pas évident de saisir le message de ce poème dans la mesure où plusieurs des déterminants possessifs qui s'y

[141] Amon E., Bomati Y., *Vocabulaire du commentaire du texte* [1990], Paris, Larousse, 1995, p.78

trouvent employés (*son* bucher, *ses* plaintes et *ses* mains) demeurent inintelligible même pour le lecteur le plus averti.

Par ailleurs, d'autres figures, à l'exemple de l'anacoluthe qui consiste en la «rupture dans la construction syntaxique d'une phrase»[142] et de l'hyperbate en tant que «*figure de style qui consiste à renverser l'ordre des mots attendu des éléments d'une phrase*»[143], rendent la discontinuité plus perceptible dans notre corpus. En renversant l'ordre attendu des éléments d'une phrase, elles donnent l'impression de dislocation. Citons en ce sens, cette anacoluthe tirée du recueil *L'Aube Ismaël* : «*seule sur le chemin / Ismaël dans mes bras / me voici repartie*» (p.23). En plaçant ainsi les compléments circonstanciels bien avant le sujet et le verbe, le poète met plus l'accent sur les circonstances de l'extradition de Hagar. A côté de l'anacoluthe, l'hyperbate est une autre figure que Dib utilise pour produire des phrases insolites, à l'instar de celle-ci extraite de *Le Cœur insulaire*: «*dans le dos / les couteaux frapper*, / *tuer derrière*» (p.85). En effet, en plus de l'insolite dû au mode infinitif choisi pour les verbes, cette phrase-strophe est d'une construction originale du fait que le complément précède ici le sujet et son verbe.

3. 2 L'ordre des mots

Ainsi, comme le suggèrent ces quelques figures relevées plus haut, ce qui illustre la discontinuité du langage dibien, c'est bien la transgression de l'ordre traditionnel des mots. Cette juxtaposition désordonnée de syntagmes au sein de la même phrase soulève en fait la question de l'ordre des mots. Dans la mesure où, parfois, le poète ne respecte pas la logique progressive dans la construction de sa phrase en utilisant les procédés d'inversion, d'antéposition et de postposition. Par un tel langage, ce dernier tient à se singulariser par sa propre vision du monde. Car, si l'ordre traditionnel des mots reflète une vision du monde empreinte d'harmonie et d'équilibre, la transgression de cet ordre témoigne au contraire du chaos universel. En multipliant les procédés du désordre syntaxique, le poète semble s'interroger sur «la capacité de la langue

[142] Amon E., Bomati Y., *Op. Cit.,* p.22
[143] *Ibid.*, p.105

à maîtriser le chaos inquiétant du monde (…) »[144]. C'est en tout cas la démarche de tout auteur postmoderne qui mime le désordre du monde par divers procédés et dispositifs de la discontinuité, tel que ce collage linguistique.

Comme pour suggérer le désordre universel, Dib déplace souvent des segments de mots de leur place traditionnelle pour les mettre soit au début, soit à la fin de la phrase. Le premier procédé se remarque dans ces phrases-strophes qui commencent par le complément d'objet au lieu du sujet de la phrase. Appelé l'antéposition, ce procédé est illustré souvent par ces compléments placés en début de strophe comme dans ce passage de *Le Cœur Insulaire* : «*de l'orage / l'aube n'entend / plus que l'ombre*» (p.93). Mais, il arrive que le segment antéposé soit un groupe verbal, à l'exemple de cette phrase du même recueil : «*toujours vient / la nuit / à notre rencontre*» (p.67). Quant au second procédé, il consiste à déplacer un segment de mots vers la fin de la phrase. Par cette postposition, l'auteur attire l'attention sur l'ultime mot ou segment de la phrase. C'est le cas de ce passage de *L'Aube Ismaël* : «*repasse dans ma main le flambeau de la nuit / renaisse sur ma langue le chant*» (p.66) où Dib met en relief respectivement 'le flambeau de la nuit' et 'le chant'.

En outre, si dans la langue française, le déterminé précède généralement le déterminant, chez Dib, nous remarquons souvent une inversion de cet ordre, à l'image de ces passages relevés du recueil *O Vive* : «*retrouvée la voie / reconnu le silence*» (p.36) et « à la mer dites / la parole d'oubli / légère de mots » (p.51). En plaçant le prédicat avant le sujet, le poète cherche à surprendre son lecteur. A cet effet, il use de figures d'inversion telles que l'anastrophe et l'hyperbate. Par l'emploi de ces deux figures, qui renvoient au renversement de la construction habituelle d'une phrase, l'auteur vise en fait à renforcer le pouvoir incantatoire d'un mot, laissé délibérément en fin de strophe ou de poème : «*la fléchissante / la continuée la rengorgée / Vive*» (p.15). Dans ce dernier passage, extrait d'*O Vive*, l'accent est mis en effet sur Vive, cet être aquatique qui figure la parole poétique de l'auteur.

En bref, il importe de souligner que toutes ces figures d'inversion et de rupture, examinées supra, participent d'une seule volonté stylistique, celle de confronter

[144] Khedda N., *Op. Cit.,* p.175

les mots au monde pour tester leur pouvoir à dire l'indicible. Car, tout en illustrant le bris-collage dibien en matière de langage, ces figures accentuent le désordre du sens, au point de rendre impossible la saisie du message. Plus que cela, en altérant l'ordre traditionnel des mots, Dib rend perceptible cette incapacité des mots à dire l'ineffable. Ainsi, sans avoir à le dire explicitement, cet auteur suggère par toutes ces dislocations syntaxiques un univers de désordre et de chaos. Pour lui, seules ces figures permettent de suggérer le chaos universel dans la mesure où chaque atteinte à l'ordre des mots fonctionne comme une figure rappelant le désordre du monde à partir du désordre syntaxique. En clair, ces figures placent Dib du côté du postmodernisme éclectique.

4. Les ruptures de sens

En touchant ainsi à l'ordre des mots, le poète altère inévitablement le message de ses textes. Il rend son univers poétique plus hermétique au point où le lecteur s'y retrouve dérouté par tant de ruptures sémantiques. Des ruptures qui sont d'abord, nous l'avons vu, le résultat direct à la fois d'une versification peu respectueuse de la syntaxe et d'un usage fréquent des figures de rupture. Elles sont aussi la conséquence d'écarts et de transgressions d'une norme, celle qui stipule que toute combinaison de mots en phrases doit obéir à une loi générale. Celle-ci exige en fait que le prédicat soit pertinent par rapport au sujet qu'il complète. Or, en privilégiant le collage des mots, Dib adhère à la vision saussurienne de la parole : «*le propre de la parole est la liberté de combinaison*»[145]. Ce qui nous mène alors à poser l'hypothèse d'une poésie qui cultive l'impertinence sémantique dans les phrases prédicatives. Au point où prédication, détermination et coordination participent à créer cette impression de discontinu, propre à l'esthétique postmoderne.

Ainsi, dans l'esprit de notre paradigme du bris-collage, comme absence de lien logique entre les éléments d'une même phrase, nous nous proposons d'étudier ici les écarts qui produisent de l'impertinence sémantique au sein du poème

[145] Formule citée *in* Cohen J., *Op. Cit.,* p.99.

dibien. Il sera question ainsi de voir toutes ces rencontres inédites entre les mots dans notre corpus, à l'image de cet exemple pris dans *Le Cœur Insulaire* :

> La forêt
> a déjà refermé
> ses grilles.
>
> Ne gardant
> que la nuit
>
> Que paroles
> l'une à l'autre
> inconnues (p..68).

Ces vers constituent en effet des infractions au code, des écarts à la norme. Puisque la forêt ne possède pas à proprement parler des grilles et elle ne peut garder ni paroles ni nuit. Toutefois, sachant que la poésie obéit à la logique de la métaphore, nous pouvons nuancer de telles impertinences. Les impertinences soulignées plus haut, peuvent être réduites par le dépassement du sens littéral des mots combinés dans ce poème. A bien considérer les termes 'forêt' et 'nuit', nous nous apercevons qu'ils ont en commun les idées de silence et de ténèbres. Toutefois, si dans cet exemple l'impertinence sémantique peut être réduite, ce n'est pas toujours le cas dans cet univers de discontinuité.

Comme tout poète, Dib utilise souvent les mots d'une manière détournée. Il se sert de la métaphore, comme dans l'exemple cité, pour approfondir sa réflexion sur les pouvoirs du langage. Cependant, la fréquence, chez lui, des écarts sémantiques laisse penser plus à un bris-collage linguistique qu'à un usage modéré de la métaphore. Ils sont fréquents au point de laisser voir dans chaque poème «*l'expression anormale d'un univers ordinaire»*[146], à l'image de cette forêt qui referme ses grilles. Il n'est pas aisé, pour revenir à l'exemple précédent, de comprendre ce qui relie forêt, grilles et paroles sans avoir en tête l'expression dibienne de 'l'arbre à dires' qui renvoie à l'être humain[147]. Cette difficulté requiert une analyse approfondie des torsions faites au code par le

[146] Cohen J., *Op. Cit.,* p.111
[147] C'est ce que suggère en tout cas ce passage : «*L'arbre à dires, expression trouvée par une enfant pour désigner l'être humain*» que nous pouvons lire au début de la postface du livre éponyme.

poète à travers les fonctions de prédication, de détermination et de coordination.

4. 1 La prédication

Ce qui contribue, entre autres, à créer l'impression du discontinu dans l'univers poétique dibien est l'attribution inappropriée de propriété (caractère) à un sujet. Autrement dit, c'est le procédé de prédication qui se manifeste soit sous forme nominale, soit verbale. L'analyse de la prédication permettra, dans ce sens, de souligner l'impertinence des attributs ou verbes liés au sujet et de rendre compte concrètement du collage en œuvre dans ce corpus. Observons cet exemple, extrait de *Le Cœur Insulaire* :

> La pluie qui
> a mis le ciel
> en cage.
>
> Et la forêt
> diluvienne bergère
> qui en rêve
>
> […] (p..73).

Et posons cette question : existe-t-il un degré de convenance ? En d'autres termes, y a t-il un rapport entre le signifié attendu et le signifié employé ? La première strophe représente une impertinence partielle, puisque la motivation à cette prédication est intérieure au signifié. Puisque la pluie qui tombe suppose des nuages denses qui cachent le ciel. Dans la seconde strophe, l'impertinence semble être totale dans le sens où la motivation est extérieure au signifié. Elle est à rechercher du côté de la synesthésie, c'est-à-dire de «*l'association de sensations relevant de domaines perceptifs différents, odorat et vue, toucher et ouïe, etc.* »[148]. Car entre la forêt et la bergère, il n'y a aucun lien, sinon l'avantage que les deux peuvent tirer de la pluie. Voir la forêt comme une diluvienne bergère est une synesthésie combinant la vue et le goût.

De ce qui précède nous distinguons, avec Cohen, deux degrés d'impertinence et, partant, deux degrés de métaphores. Il y a impertinence du premier degré si

[148] Garde-Tamine J., Hubert M-C., *Dictionnaire de critique littéraire* [1993], Paris, Armand Colin, « cursus », 1996, p.210.

le rapport est d'intériorité, impertinence du deuxième degré s'il est d'extériorité. C'est donc la fréquence des métaphores immotivées qui permet d'apprécier le bris-collage linguistique dans ce corpus. Il y a en fait discontinuité quand l'impertinence de la prédication repose seulement sur la subjectivité du poète qui «*ne dit jamais ce qu'il veut dire en direct [et] n'appelle jamais les choses par leur nom*»[149], comme dans ce texte d'*O Vive* :

première en partage
et longueur

c'est elle
femme déjà buissonneuse.

la chair tombée
en légèreté

les feuilles où
se situe le vent (p.107).

L'impertinence apparaît ici dans cette attribution d'apparence immotivée du caractère 'buissonneuse' au sujet qui est la femme. Seule la subjectivité du poète lui permet de voir dans l'écriture-femme une forêt de buissons. C'est aussi ce rapprochement entre femme et végétal qui permet de comprendre le sens de la dernière strophe, comme une suite dans cette métaphore filée, dans cette vision poétique qui confond femme et arbre.

En plus de l'exemple cité plus haut, le lecteur peut relever, dans *O Vive*, plusieurs cas d'écarts à la norme que nous appellerons pour simplifier *métaphores*. En lisant les poèmes de ce livre, celui-ci sera certainement surpris par des expressions du genre : «*Vive habillée / d'un beau regard*» (p.18), «*promesse fertile / en tranquillité*» (p.23), *«la séduction / garde l'ombreuse rose*» (p.34), …etc. En effet, ces phrases constituent en quelque sorte des métaphores immotivées dans la mesure où le lien entre le sujet et son prédicat est sémantiquement impertinent, du fait que l'auteur y associe des choses abstraites à des objets concrets. C'est le cas, entre autres, de «la séduction» (sujet abstrait) qui «garde l'ombreuse rose» (prédicat concret). Face à une telle

[149] Cohen J., *Op. Cit.,* p.126

prédication, le lecteur se trouve désemparé et ne comprend guère la motivation de telles «métaphores affectives»[150].

En bref, la prédication chez Dib participe d'une esthétique de la rupture, voire de la surprise, comme le laisse penser un fragment comme celui-ci: «*et se font fauves / l'instant et le réveil/ rameutés de plus loin*» (p.84). Puisque devant un tel exemple, le lecteur, surpris, se demandera comment deux choses abstraites soient rameutés comme des objets concrets ou deviennent carrément des bêtes féroces. Ce qui est sûr, c'est que le poète s'ingénie à réunir des mots éloignés dans une même expression par le procédé du collage. Il crée ainsi une impression de discontinuité (sémantique) par le biais de ces expressions où des propriétés d'une chose animée sont associées à un sujet inanimé ou lorsque des propriétés concrètes sont attribuées à un sujet abstrait. Face à de telles impertinences prédicatives, le lecteur se retrouve dérouté par toutes ces ruptures de sens qui s'accumulent aussi avec la fonction déterminative[151].

4. 2 La détermination

En effet, à observer de près le poème dibien, on constate que même la détermination est mise au service de la discontinuité par notre poète. Cela se remarque à travers tous ces déterminants qui sont en quelque sorte mal placés. Car si d'ordinaire, le déterminant sert à actualiser le nom auquel il est associé, dans notre corpus, il brouille davantage le sens. Autrement dit, au lieu d'enrichir la compréhension du sujet, il en limite l'extension au point où le lecteur se retrouve dérouté par toutes ces déterminations impertinentes. Il suffit de méditer sur ce passage choisi du recueil *O Vive* : «*brandons azurés / ces désespoirs d'œil*» (p.24). En effet, nous avons ici affaire à un déterminant 'ces' qui embrouille le sens plus qu'il n'aide à l'intelligibilité du mot introduit 'désespoir d'œil'. Car le lecteur ne peut aucunement cerner ces désespoirs en question.

---

[150] Selon Adank H, est métaphore affective tout ce qui «repose sur une analogie de valeur suggérée par nos sentiments, notre subjectivité.» *in* Cohen J., *Op. Cit.,* p.123

[151] Celle qui «consiste dans l'adjonction au terme commun d'un ou plusieurs autres termes qu'on appellera «déterminants».» in Cohen J., *Op. Cit.,* pp.129-130.

Ainsi, comme le confirment ces deux strophes, Dib utilise deux sortes de détermination : celle assurée ici par l'adjectif démonstratif 'ces' placé avant le nom 'désespoirs' et celle assurée par des termes 'd'œil' (de + œil) placés après le nom en question. L'examen du premier type de détermination, révèle un usage fréquent, chez notre poète, d'articles et adjectifs pour introduire des noms communs. Si nous prenons, à titre d'exemple, le recueil *O Vive*, nous y relèverons plusieurs poèmes dont le premier vers commence par un déterminant peu pertinent. Ces fragments, extraits de ce recueil, donnent une idée de la fréquence de ce type de détermination : «*la* bête invétérée» (p.11), «*le* regard» (p.35), «*sa* plainte» (p.47), «*autre* chose» (p.66), «*son* tohu-bohu» (p.75), «*cette* eau ambrée» (p.76), «*même* corps» (.94) et «*toi* main» (p.108). Placé au début d'un poème, chacun de ces déterminants accentue la rupture sémantique dans notre corpus.

Par ailleurs, loin de se limiter à des articles et adjectifs impertinents, la fonction déterminative, chez Dib, s'accomplit aussi sous d'autres formes. Le fragment analysé plus haut nous offre un exemple de détermination par postposition, c'est-à-dire ajout d'un terme après le nom en question (c'est le cas ici du complément de nom : *œil*). Une lecture attentive dans ce sens, nous permet de voir que Dib utilise, en plus du complément de nom, la proposition relative (corps *où les oiseaux assurent la fête*) et l'épithète (le silence *noir*) pour actualiser des noms communs dans son langage. En focalisant notre attention sur les adjectifs-épithètes[152] qui y sont employés à cette fin, nous avons constaté qu'un bon nombre de ces déterminants sont inaptes à accomplir leur fonction déterminative. Un constat qu'illustrent ces exemples relevés du recueil *O Vive* : «hanches *naïves*» (p.19), «la *dure* douceur» (p.38), «la gloire *ténébreuse*» (p.40), «un *obscur* soleil» (p.58), «*l'obscure admirable*» (p82), «les rives *adolescentes*» (p.118).

Tous ces exemples montrent en effet combien la saisie de sens est rendue plus ardue par des épithètes sémantiquement inappropriées. Car, chaque adjectif ici ne peut pas remplir le rôle que lui assigne la grammaire en raison de

[152] Puisque nous employons ici épithète comme synonyme d'adjectif, c'est-à-dire, non pas comme une figure rhétorique, mais dans son sens courant et habituel de mot qui se joint, comme l'adjectif, au substantif pour en modifier l'idée principale par une idée secondaire.

son sens incompatible avec le nom auquel il est associé. À titre d'exemple, 'dure' en tant qu'épithète doit délimiter une espèce à l'intérieur de 'douceur', mais dans ce cas cela n'est pas du tout évident. De même pour 'adolescentes' qui ne fonctionne pas d'ordinaire comme épithète à 'rives' ; alors que dans l'exemple de «*l'obscure admirable*», il est difficile même de distinguer l'épithète du nom. Tous ces exemples constituent des écarts linguistiques et d'ordre logique. Toutes ces «épithètes anormales»[153] caractérisent le langage poétique dibien, perçu comme une structure et non comme un contenu.

4. 3 La coordination

A l'instar des fonctions de prédication et de détermination, la coordination est l'autre procédé mis en œuvre par notre poète, non pas pour assurer une meilleure cohérence pour son texte, mais au contraire pour surprendre davantage son lecteur, en coordonnant des syntagmes ou des phrases sémantiquement incompatibles. En ce sens, l'examen attentif des textes dibiens permet de relever des successions incongrues de syntagmes ou de phrases au point où ces incohérences donnent l'impression d'un langage discontinu, voire d'un immense bris-collage linguistique. Ainsi, pour mieux illustrer ce collage impertinent de syntagmes et de phrases, nous focaliserons notre analyse sur les deux formes sous lesquelles s'opère cette coordination : celle assurée par les conjonctions et les adverbes et celle qui se fait par juxtaposition.

En portant notre attention aux diverses conjonctions qui concrétisent la première forme de coordination, nous constatons surtout un usage fréquent[154] de la conjonction 'et'. Une telle fréquence nous amène à l'interrogation sur le lien entre cette conjonction et le bris-collage dans le langage de notre poète. En d'autres termes, la question qui s'impose est de voir si cette forme de coordination est source de cohérence et d'harmonie dans cet univers poétique, si, au contraire, elle renforce la discontinuité sémantique dans ce corpus, comme le laissent penser ces deux fragments, choisis du recueil *O Vive* : *« île vive / et raison* » (p.26) et « *cela et / l'obédience noire* ». Pour répondre, il

[153] Expression utilisée par Cohen et regroupant les deux catégories d'épithètes (redondantes et impertinentes) qui sont incapables d'accomplir leurs fonctions déterminatives.
[154] Le dépouillement lexical effectué en ce sens fait état de 521 occurrences de cette conjonction ('et') à travers l'ensemble des quatre recueils de notre corpus

importe d'examiner quelques exemples où la coordination est assurée en particulier par la conjonction 'et'.

En effet, dès la première lecture, nous sommes tenté de relier l'impression de discontinuité à cette forme de coordination peu soucieuse de l'aspect sémantique. Car parfois les syntagmes reliés sont sémantiquement éloignés les uns des autres, à l'image de 'île vive' et 'raison', deux termes incompatibles mais réunis par le poète dans la même strophe. Cette coordination respecte certes la règle, celle qui «*exige l'homogénéité à la fois morphologique et fonctionnelle des termes coordonnés*»[155], en reliant deux substantifs (île et raison), mais elle transgresse d'un autre côté une norme non écrite, celle du sens. Les exemples en ce sens sont multiples et le lecteur ne trouverait comme jugement que ces mots : «décousu et incohérent». C'est ce qu'il dira face à un poème comme *soleil plus blanc* :

Et la lumière
sur sa foulée.

Et par mille voix
le silence gardé.

Et encore
l'adoration. (p.13)

Toutefois, un tel jugement sera nuancé après d'autres lectures, si nous envisageons les propositions coordonnées ici comme autant de prédicats à un seul thème. Cette incongruité s'estompe lorsqu'on sait que ces strophes sont des périphrases au sujet du poème : l'adoration silencieuse du soleil lumineux. C'est en tout cas le seul lien possible qui permet de réduire la disparité entre ces fragments coordonnés. Par ailleurs, si dans certains cas, la conjonction traduit une logique d'accumulation de périphrases, dans d'autres cas, son emploi est plus surprenant. Cela se produit quand elle relie deux syntagmes incompatibles à l'intérieur d'une même phrase-strophe, comme dans cet exemple tiré du recueil *Le Cœur Insulaire* :

[…]

[155] Cohen J, *Op. Cit.,* p.156

Rires d'ailes *et* d'air
les plus vives eaux

Et le cri par-delà.
Le cri *et* son ombre (p.48)

En effet, hormis la seconde occurrence du 'et' qui reflète la fin d'une suite, le reste des occurrences de cette conjonction participent d'un bris-collage linguistique dans la mesure où elle relie deux choses injoignables, pour ne pas dire inexistantes. Il est difficile en ce sens d'imaginer ce que le poète veut dire par «rires d'ailes et d'air» ou par l'ombre du cri. C'est ce genre d'association qui crée la discontinuité sémantique en plus de la juxtaposition spatiale de syntagmes et de phrases-strophes. Il arrive souvent que le poème dibien enchaîne des syntagmes sans aucun lien apparent entre eux. Cela se voit à travers les nombreuses figures de rhétorique qui traduisent cet enchaînement inhabituel entre les phrases telle que la parataxe ou «*la disjonction [qui] est une technique d'écriture où l'on juxtapose des mots ou des groupes de mots en supprimant le plus possible d'articulateurs ou mots de liaison*»[156]. C'est ce genre de figures qui fait que de ce corpus se dégage une impression de langage discontinu comme dans ce poème intitulé *l'encan :*

La grande mort.
Ses rancunes brillantes.

L'arbre qui monte.
Ses fruits mûrs.

Flamme à l'œuvre. (p.39)

Le titre de ce poème, qui renvoie à la vente aux enchères publiques, n'a visiblement aucun lien avec le contenu du poème. D'où cette première impression de rupture dans le sens. Le même constat s'établit entre «la grande mort» et «l'arbre qui monte» qui sont sémantiquement très éloignés l'un de l'autre. Seule l'action de monter peut relier enchères, mort (âme), arbre et flamme. La fréquence de tels exemples dans notre corpus soulève la nécessité de s'attarder sur ces juxtapositions - qui sont en apparence immotivées – pour vérifier si elles renforcent le bris-collage linguistique de cette poésie et, partant, son affinité avec le postmodernisme éclectique.

[156] Amon E, Bomati Y., *Op. Cit.,* P.74

Si la juxtaposition consiste à enchaîner deux propositions sans aucun mot de liaison, chez Dib, il est plus judicieux de parler de superposition de strophes. Comme le montre l'exemple précédent, ces phrases – strophes se suivent presque aléatoirement et s'alignent l'une au-dessous de l'autre. Cette absence de mot de liaison entre les strophes constitue ainsi un obstacle à l'intelligibilité du poème dans la mesure où ce poète emploie souvent l'accumulation, cette figure de style qui «*permet dans une phrase un foisonnement de détails qui développent l'idée principale par touches successives, au moyen d'adjectifs et de compléments»*[157]. Toutefois, cette accumulation, au lieu d'être source de précision, participe ici à accentuer l'impression de discontinuité qui se dégage de notre corpus. Elle est plutôt source de désordre et de foisonnement comme dans ces derniers vers du poème *L'Aube Ismaël* :

Répit. Incipit. Jointure. Recueil de signes.
Parole dormante.
Dure joie. Blancs et noirs enfin pour
une sérénité. Mouvements d'ailes, souffle,
défection lointaine.
Parole de l'aube. (p.79)

Dans cet exemple, l'accumulation a créé une impression d'éparpillement et de bris-collage de mots. Et en tant que figure, elle suggère l'incapacité de l'auteur à présenter une pensée précise, à trouver le mot juste, à cerner sa parole poétique. En outre, Dib pousse parfois l'audace jusqu'à proposer des juxtapositions désordonnées de syntagmes au sein d'une même strophe, puisqu'il lui arrive d'aligner des phrases agrammaticales. Observons, à ce sujet, le poème du recueil *O Vive* intitulée *l'ombre du temps* :

tôt parti le chemin
poussière qui peut

l'enfant y eut
questions à tout

et la parole le céda
au péril qui fut

seul de lumière
le balancier léger. (p.91)

[157] Amon E. Bomati Y., *Op. Cit.*, p.10

En effet, il est aisé de remarquer que la première phrase – strophe, prise seule, est un non sens. Non seulement le chemin ne peut pas partir, le prédicat du mot 'poussière', lui aussi est incomplet et vague. L'incohérence ne peut être atténuée qu'en considérant les deux strophes comme une seule phrase et la lire dans ce sens : «*tôt parti, sur un chemin de poussière, l'enfant y eut des questions à tout».*

En bref, au-delà de leur diversité, toutes ces ruptures de sens convergent vers un seul objectif, celui de faire de ce corpus un champ de bris-collage linguistique. Un enjeu auquel participent aussi, nous l'avons vu, la libre versification et les figures de ruptures. Autrement dit, sur le plan du langage, ces procédés font que notre poète se rapproche du postmodernisme éclectique. D'ailleurs, ce sont toutes ces ruptures qui ont amené certains critiques à attribuer à Dib le surnom de Rimbaud algérien[158]. Alors, peut-on conclure, à ce niveau, à un collage poétique qui se fait au détriment de toute idée d'unité, de toute quête de sens ou de vérité. Sachons que «*Contester l'ordre du langage, c'est la démarche désespérée qu'ont tentée Rimbaud, Mallarmé et les poètes surréalistes dans l'espoir de réinventer le langage*»[159], il convient de répondre par la négative et de chercher un autre mobile expliquant ce langage discontinu. En ce sens, nous postulons qu'il y a chez Dib une unité latente à son œuvre que l'analyse qui suivra s'efforcera de montrer.

5. La vérité de l'œuvre…

Face à autant de décohérences et à la brouille délibérée du sens, il convient de se demander où réside alors la cohérence de cet univers. Les éléments de réponse à cette interrogation sont à chercher du côté de l'esthétique postmoderne à laquelle nous conduit ce procédé de collage mis en œuvre par notre poète. Surtout quand on sait, à la suite de Lyotard, que cette esthétique «*allègue l'imprésentable au sein même du présentable*»[160]. Dès lors, nous pouvons poser l'hypothèse d'un poème qui, dans certains cas, construit sa

---

[158] Qualificatif que lui attribuent de nombreux journalistes et universitaires en raison peut être de l'hermétisme de sa poésie et que Mohamed Ismail Abdoun semble contester lorsqu'il écrit : «*le grand poète Kabyle Si Mohand, le véritable Rimbaud algérien (et son contemporain d'ailleurs).* »

[159] Adjil B., *Op. Cit.,* p.52

[160] Lyotard F., *La condition postmoderne*, *Op. Cit.,* p. 51

propre cohérence en déployant un ordre qui est celui du signifiant. Ainsi, dans cette perspective, il importe de voir comment Dib compense les effets de toutes ces ruptures sémantiques par un ordre phonique et un rythme unique et s'éloigne, par conséquent du postmodernisme éclectique.

5. 1 L'ordre sonore du signifiant

Si dans ce corpus, tout concourt à altérer la linéarisation du sens, la multiplication des échos sonores diminue ce désordre et crée une certaine harmonie dans le dispositif verbal du poète. Cela se constate surtout à travers des configurations sonores qui obéissent au retour des mêmes sons. Ce retour diminue cette impression de segments disloqués par ces échos sonores qui se répondent au sein du poème. Dans de telles configurations, il s'agit, pour notre poète, de plier le langage à des impératifs phoniques, loin des considérations sémantiques. Seul l'ordre sonore du signifiant semble émerger de cet univers de désordre lexico-sémantique. L'auteur s'efforce d'assurer une certaine harmonie à son texte par l'usage du paronyme, de l'anaphore et surtout de l'allitération et l'assonance pour compenser son abandon de la rime et sa transgression de la syntaxe.

En ce sens, un simple survol des poèmes de notre corpus suffit pour vérifier l'existence de ces configurations sonores qui confèrent une certaine harmonie au poème dibien. L'une de ces configurations est la paronomase, «*figure qui rapproche – des paronymes - de sens différents mais de sonorités voisines*»[161], à l'exemple des ces extraits de *Le Cœur Insulaire* : «*le mal tourne* court */ le mal tourne* lourd» (p.24) et «*qui* sait */ qui* saigne */ (…)*» (p.87). À côté de la paronomase, Dib utilise aussi les anaphores afin de compenser ces ruptures de sens. Nous rencontrons souvent, dans ses poèmes, la répétition du même mot au début de chaque strophe, comme l'illustre ce fragment d'*O Vive* :

[…]

Cela qui se veut
Fuite

Et futaies fugaces

[161] Amon E. Bomati Y., *Op. Cit.*, p.155

Dans le vent

Cela qui se dit
Ombre

Cela qui assure
Le temps (p.37).

Dans ce texte, l'anaphore 'cela', contribue à l'harmonie interne du poème. Par la symétrie qu'elle assure, elle renforce cette harmonie grâce à l'allitération en 'f' et en 's' qui mime la difficulté du dire. En outre, comme le suggère cet exemple, c'est l'allitération (et parfois l'assonance) qui confère une cohérence d'ensemble au texte. Non seulement elle structure le poème, mais elle crée une certaine harmonie auditive. Son importance réside dans le fait qu'elle possède, selon Meschonnic, une «*fonction de construction et de rythme (…) par la création d'une chaîne sonore particulière qui vaut par elle-même et pour elle-même»*[162]. Cela nous pouvons le vérifier à travers ce texte de *Le Cœur Insulaire* :

Tremblement
d'ombres.

Rétive mémoire
une feuille.

A fleur de vent
à fleur de vide

Visage aimé
visage effacé. (p.99)

Comme le donne à voir ce poème, c'est le retour des mêmes consonnes qui contribuent à la vérité du texte. C'est tout un jeu d'échos qui confère une certaine unité au poème : d'abord par la répétition du 'r' et du 'm' au début du texte ; puis celle du 'f' et du 'v' à la fin du poème et le tout agrémenté par l'assonance en 'a' et en 'i'. En d'autres termes, nous pouvons dire, avec Kristeva, que toutes ces sonorités ont une fonction qui «*loin d'être purement ornementale, véhicule un nouveau signifié qui surajoute au signifié explicite*»[163] qui est ici la mémoire précaire du texte.

---

[162] Meschonnic H., *Pour la Poétique I*, Paris, Gallimard, 1972, P.64
[163] Kristeva J., *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, «Points Essais», 1981, p.286.

5. 2 L'unité par le rythme

Par ailleurs, partant du point de vue de Meschonnic, qui conçoit le rythme comme une organisation spécifique du langage[164], nous sommes tenté de voir dans cette écriture discontinue, une disposition qui note plutôt le mouvement de la parole. Plusieurs phénomènes, dans le poème dibien, sont édifiants à ce sujet, au point de nous suggérer cette hypothèse d'un univers poétique unifié par le rythme. Ces phénomènes nous mènent à dire que Dib compenserait la dislocation syntaxique par une organisation particulière de son dire. En ce sens, dans un recueil comme *O Vive*, souvent le vers correspond à la fois à un groupe grammatical et phonique, à l'exemple de ce texte *à nuit vat* :

hors saison
l'inventaire du vent

la simple histoire
plus que solaire

le silence noir
et ses mots

hors raison
l'inventaire du vent (p.126)

En analysant la première et la dernière strophe, nous nous apercevons que, au-delà de l'anaphore (hors) et de la paronomase (entre saison et raison), ce texte est d'une organisation particulière. Celle-ci se remarque dans l'antéposition du prédicat, placé, dans les deux cas, avant le sujet qu'il complète. Par cette antéposition et juxtaposition (absence de verbe entre le sujet et son prédicat), le poète cherche à attirer l'attention sur des mots précis placés au début ou à la fin des vers.

Par ailleurs, la même organisation du langage, comme forme-sens[165], est perceptible à travers le rapprochement que fait le poète entre les mots que tout éloigne. Souvent, il arrive au poète de rapprocher spatialement des termes par une disposition singulière de sa phrase-strophe, comme dans cet extrait de *Le Cœur Insulaire* :

---

[164] Meschonnic H., *Critique du rythme*, Paris, Gallimard, 1978.
[165] Pour Meschonnic, chaque poème est une forme-sens, une signifiance qui n'a rien à voir avec la conception dualiste du signe.

[…]

Rouge le rocher
avec la lumière
pour toute compagne.

Lourd
pour le pin
le vent à porter

[…] (p.75).

En effet, par cette disposition, qui fait fi de la syntaxe savante, Dib nous restitue le contact direct entre le 'pin' et le 'vent' qui se produit d'ordinaire dans le cosmos. Il donne ainsi à lire une forme-sens où le rythme est motivé avec l'accent initial pour chaque mot placé au début de la phrase-strophe. En procédant ainsi, le poète donne plus de valeur à l'adjectif 'lourd' qui, au lieu d'être noyé au milieu d'une phrase du genre : «le vent est lourd à porter pour le pin», est mis en exergue. Placé seul dans le premier vers et suivi du blanc, espace de silence par excellence, ce mot illustre toute cette organisation particulière du discours, faite loin de toute préoccupation syntaxique.

En conclusion, nous pouvons dire que tout lecteur qui s'attarde sur la versification et sur l'aspect lexico-sémantique de ce corpus conclurait à un bris-collage linguistique tel qu'on le rencontre chez Rimbaud, chez les avant-gardes surréaliste et futuriste mais aussi dans le postmodernisme éclectique. Une conclusion qui s'imposerait à lui vu la fréquence des distorsions lexicales et sémantiques qu'il y rencontre. Cependant, cette volonté manifeste de se détacher, de l'emprise syntaxique, voire sémantique est loin d'entrer «*dans cette ère du zapping, dans l'âge kaléidoscopique*» [166] qu'illustre le postmodernisme éclectique. Car bien qu'elle transgresse les normes en évitant «les facilités et les commodités que peuvent proposer parfois les étiquettes et les discours établis»[167], cette écriture obéit à sa logique (son rythme) propre.

Au terme de cette première partie de l'analyse, il importe de dire que notre corpus n'est pas aussi éclaté que le laisse inférer toutes ces discontinuités relevées au cours de cette analyse. Bien que la première lecture nous ait

[166] Ruby C., Op. Cit., p.39
[167] Heraoui- Ghebalou Y., *Op. Cit.*

conduit à privilégier l'hypothèse du bris-collage, l'analyse approfondie a révélé l'existence de constantes qui confèrent une cohérence d'ensemble à ce corpus. C'est le cas de l'inscription du corps scripturaire dans les étendues cosmiques qui déclinent par là la prédilection dibienne pour le signe (cosmique). Cette préférence s'est confirmée par la suite, puisque tout est signe chez notre poète, y compris les bribes de poétiques reprises à diverses expériences, nonobstant le temps et l'espace qui ont vu naître ces poétiques. Cela s'applique aussi aux unités linguistiques qui, d'apparence, sont alignées d'une manière peu respectueuse de la syntaxe, voire de la sémantique, mais en réalité, obéissent à un ordre, celui des sonorités, sinon celui du rythme.

En plaçant ainsi sa poésie plus du côté du bricolage que de celui du bris-collage, Dib illustre son éloignement du postmodernisme éclectique qui cultive le déceptif systématique et «rompt avec le modernisme et ses valeur»[168]. En effet, en procédant comme ce bricoleur qui «*s'exprime à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité*»[169], notre poète se rapproche plutôt du postmodernisme expérimentaliste. De plus, toute la rigueur que déploie ce poète pour interroger les pouvoirs du langage suffit pour écarter l'idée d'un éclectisme du genre «anything goes». Mais, cela suffit-il pour attester de l'inscription dibienne dans le postmodernisme qui exclut toute idée de centre ou d'unité ? La réponse est évidemment non. D'où la nécessité alors de continuer l'analyse et de l'orienter vers la recherche d'un véritable procédé de discontinuité dans la mesure où le collage appréhendé jusqu'ici n'en est pas un.

---

[168] Ruby C., *Op. Cit.*, p.17
[169] Lévi-Strauss C., *Op. Cit.,* p.26

Partie II : l'écriture fragmentale ou l'éclatement de la pensée

«On s'écoute soi-même. / On le dit sans fin.»

Mohammed Dib*, Le cœur insulaire,* p.95

L'analyse effectuée jusqu'ici nous permet d'avancer que l'écriture dibienne se rapproche plus du postmodernisme expérimentaliste. Cependant, elle laisse la confirmation de notre hypothèse en suspens. Car si l'on revient à l'acception du postmodernisme comme esthétique qui récuse toute idée d'homogénéisation ou d'unification, cela ne peut être attesté par le bricolage constaté à tous les niveaux de cette poésie. Au contraire, les affinités «expérimentalistes» relevées plus haut éloigneraient Dib du postmodernisme impliquant l'absence totale d'idée de totalité ou d'unité. D'où alors la nécessité de réorienter cette analyse vers l'examen de la parole poétique de l'auteur afin de pouvoir répondre par l'affirmative à notre hypothèse de départ. Ainsi, et contrairement à la première centrée plus sur les mots, cette seconde partie sera réservée à l'éclatement de la pensée dibienne et sa fragmentation. Il s'agira de voir en fait si le postmodernisme dibien ne réside pas dans l'emploi du fragment comme dispositif du discontinu et de l'hétérogène sans aucun souci d'homogénéisation.

Une telle supposition est fondée à partir de l'affirmation gontardienne qui reconnaît l'usage postmoderne du fragment dans son utilisation comme dispositif de discontinuité et d'hétérogénéité. En centrant notre étude, à ce niveau, sur la pensée du poète, nous nous proposons surtout d'examiner la mise en œuvre de cette esthétique à travers l'exploration, par le langage, «*des versants de l'opacité humaine*» dont parle Laabi [170]. De plus, les rares spécialistes qui se sont intéressés à la poésie dibienne suggèrent une telle piste, à l'image de Khedda qui parle de poèmes enrobés *«de fragments de rêves et d'hallucinations»* [171] et d'un monde «*livré à des fragments de signification rebelles à organiser en un sens plein»*[172]. Cette dernière remarque conforte notre hypothèse sur la postmodernité de ce corpus et soulève cette question de l'usage du fragment comme dispositif de discontinuité.

Partant de là, nous nous proposons d'examiner tous les fragments clairsemés dans notre corpus et de voir s'ils ne participent pas d'une esthétique postmoderne. Mais avant de s'engager dans une telle perspective, il faut savoir d'abord dans quelles conditions le fragment peut devenir un procédé

[170] Laabi A., *Art. Cit.,* p.186
[171] Khedda N., *Op. Cit.,* p.165
[172] *Id.*

d'hétérogénéité. Ayant traité de cette question, Gontard nous en souligne quelques traits saillants. Pour lui, le fragment participe de l'esthétique postmoderne quand il traduit l'état embryonnaire de la pensée et se caractérise par un manque d'élaboration et une absence d'effort de composition[173]. Ce critique voit, à la suite de Valéry, que le principal défaut du texte fragmental réside dans le désordre et le manque d'élaboration qui l'éloignent de la totalité achevée qu'implique le concept d'œuvre. Ainsi, inorganisé et hétérogène, le texte fragmental apparaît, pour lui, comme ce qui échappe à l'idée d'unité ou d'unification. Il est le résultat d'une écriture spontanée, discontinue, qui ne délivre que des vérités provisoires, comme il l'affirme : *«Le fragment apparaît donc comme un produit de l'instant, c'est-à-dire du discontinu, soumis au hasard et non à l'effort de composition qui caractérise toute œuvre, «chose fermée» »*[174]. C'est en ce sens que le fragment peut être un dispositif de discontinuité et participer de l'esthétique postmoderne qui récuse toute idée d'Unité et de Vérité.

Partant de ces considérations, nous nous proposons, dans cette partie, de montrer comment ces fragments, dont parle Khedda entre autres, sont l'illustration d'un dispositif de discontinuité. Car, même si Dib voit dans le fragment, à la suite de Blanchot, «*une écriture [qui] questionne le monde ou l'écriture elle-même*»[175], sa poésie est loin de constituer une unité systémique. Il convient alors de voir comment et pourquoi notre poète utilise le fragment : l'emploie-t-il, à la suite de Nietzsche et Barthes, pour dire la cassure et la dislocation ou l'utilise-t-il pour traduire «le chaos de la self-variance» dont parle Valéry ? En d'autres termes, cette partie s'attellera à mettre au jour la spontanéité et l'inachèvement caractéristiques de cette poésie fragmentale, de ces pensées sur l'incommensurable désir, l'écrasante solitude et l'inéluctable mort.

---

[173] Gontard M., *Le roman français postmoderne*, *Op. Cit*., p.82
[174] *Id.*
[175] Hoppenot E., «Maurice Blanchot ou l'écriture fragmentaire» *in* Ripoll R. (dir.), *L'Ecriture fragmentaire : théories et pratiques*. Actes du 1er Coloque International du Groupe de Recherche sur les Ecritures Subversives Barcelone, 21-23 juin 2001, Perpignan, PUP, 2002.

Chapitre I :

L’incommensurable désir

A travers l'affirmation de Khedda sur cette poésie dibienne «*enrobée de rêves et d'hallucinations*», nous soupçonnons tout d'abord une écriture du désir, celle d'un poète qui affirme son désir de vivre, célèbre sa présence au monde et cherche à étreindre ce dernier, pour paraphraser Belinda Cannone. Il suffit, en ce sens, de méditer ce passage, extrait du troisième recueil du poète, pour imaginer toute la place du désir dans le poème dibien : «*de tout temps, l'homme a rêvé d'être rêvé*»[176]. Ce fragment suggère clairement que le songe ici n'est pas seulement ce phénomène psychique offrant sa matière au poète, mais il renvoie aussi au désir, ce versant de l'opacité humaine, cette essence même de l'homme. Par ce passage, le poète dévoile son intérêt pour le désir en général et le désir amoureux en particulier.

Pour le lecteur averti, cet intérêt se remarque dès le second recueil de l'auteur - *Formulaires* - où maints fragments disent le désir dans et par le langage. Une œuvre où nous pouvons lire, entre autres, ces quelques vers édifiants à ce sujet : «*seins gorge ventre jambes / fêtant seuls leur route et leur victoire /et l'indifférence du ciel qui s'y vénère*»[177]. Depuis ce recueil, Dib s'empare souvent de ce thème pour éprouver la capacité du langage à dire cette essence fondamentale de l'homme. «Arpenteur assidu des terres d'éros»[178], il renouvelle à chaque fois sa réflexion sur le désir. Dans notre corpus, l'intérêt pour ce sujet ne s'estompe guère ; un recueil comme *O Vive* est l'illustration même du passage cité plus haut, voire de la conception hégélienne du désir comme «désir d'être l'objet du désir de l'autre*»*. Cependant, ce que nous nous proposons d'examiner, à ce niveau, n'est pas de voir à quel point notre poète est d'accord avec l'auteur de *Phénoménologie de l'Esprit* à ce sujet. Au contraire, il s'agit de montrer que la pensée du désir s'y manifeste par fragments hétéroclites participant en ce sens d'une écriture du discontinu. En d'autres termes, l'analyse se focalisera sur toutes les traces d'une réflexion, spontanée et inachevée, se déclinant au gré des poèmes et des vers. Car même si, dans un texte comme *O Vive*, la fusion écriture-mer est omniprésente, la pensée sur le désir amoureux qui s'y dégage est fragmentale et hétérogène. Tout ce que le poète peut dire à ce sujet reste éternellement provisoire. Il ne

[176] Dib M., *Omneros*, *Op. Cit.,* p.28
[177] Dib M., *Formulaires*, *Op. Cit*., p.57
[178] Laabi A., *Art. Cit.,* p.187

faut pas en tout cas s'attendre à des affirmations tranchées au moment même où théoriciens et philosophes, eux-mêmes, divergent par leurs visions du désir. Loin de lui, sans doute, l'intention de participer à ce débat, Dib ne fait que répercuter, au fil des textes, son exploration inachevée des terres d'Eros.

Dans notre corpus et dans *O Vive* en particulier, le désir se profile comme quelque chose d'ineffable, d'indicible, sinon de perpétuellement mobile. C'est un vide impénétrable que Dib suggère par l'omniprésence du regard, souvent discret mais bien orienté vers l'écriture-femme. De plus, en concentrant ses visions sur le déploiement de cette dernière, le poète donne à lire le désir comme force, énergie et promesse de plaisir et invite par-là le lecteur à méditer sur les similitudes entre l'écriture et le désir amoureux, à la suite de Belinda Cannone qui dit à ce sujet : «*l'écrivain ayant à proférer cette amoureuse parole se trouve devant sa page comme dans la promesse d'une étreinte rêvée avec le monde.»*[179] Enfin, comme pour suggérer la voracité du désir, le poète met en évidence le côté animal de ce phénomène à travers divers fragments où le bestiaire éclipse l'humain.

1. La primauté du regard

En effet, le regard est le motif qui prédomine dans tous les fragments qui disent l'exploration des terres d'Eros[180]. Sujet de prédilection, pour notre poète, le désir est certes incernable, mais sa présence se remarque à travers la place particulière qu'occupe le regard dans notre corpus. Car derrière tout regard intentionné, il y a un désir, une envie d'avoir ou, au moins, de voir un objet rêvé. Ainsi, en usant de ce motif, Dib donne à lire tous les mouvements des yeux qui traduisent la présence d'un désir, d'une énergie et d'un élan vers l'objet désiré. En d'autres termes, ce motif suggère l'exploration de ce versant de l'opacité humaine que des fragments expriment à chaque fois d'une façon provisoire et renouvelée. D'où l'hétérogénéité de ce dire que nous nous proposons d'examiner à présent pour voir s'elle participe d'une écriture du discontinu. En

[179] Cannone B., *L'écriture du désir* [2001], Paris, Gallimard, «folio essais», 2012, p.58

[180] L'intérêt manifeste que porte Dib pour ce mythe se justifie, à suivre le raisonnement de Chaabane F. (*Art. Cit*., p.41), par la fonction démiurgique que la tradition orphique associe à ce dieu, ce «poète si savant qu'il rend poètes les autres à son tour».

ce sens, il convient d'appréhender tous les fragments qui s'apparentent à des notations éparses sur le regard concupiscent du sujet désirant.

En phase avec la réalité culturelle du Maghreb, Dib accorde une grande importance au regard et à l'expression des yeux. Dans tout le corpus, il est fréquent de rencontrer des mots et expressions qui renvoient à la vue, tels que «le regard», «l'œil», «ouvre les yeux»,…etc. Ces expressions et d'autres reflètent l'interrogation du poète sur le pouvoir des mots à dire l'indicible désir. Il semble que, quand l'être désirant manque de mots, son œil prend le relais pour suggérer son désir, fixer son objet du regard et tenter de percer son mystère. Ce qui fait du regard plus qu'une faculté qui s'exerce, mais un acte qui en dit long sur la quête du sujet regardant. En d'autres termes, le regard est avant tout une expression voilée d'un désir ardent en plus d'être une faculté exercée. Le tout est lié au désir, l'éternel désir de l'homme qui se trouve disséminé *«dans tous les méandres [du] corps féminin»*[181].

1. 1 L'expression voilée du désir

Dans la mesure où ce qui est à dire ne peut être explicitement formulé, le poème dibien propose un regard expressif émanant de l'écriture-femme. En guise de mots signifiants, le désir est à lire sur le visage de Vive, cette écriture désirée et désirante, figure de la parole poétique. Celle-ci, au lieu de nommer, suggère son désir d'être approchée à travers des fragments où le regard émanant de cette créature exerce son charme (pouvoir) sur le sujet écrivant (ou lisant). Cela est perceptible surtout dans le recueil *O Vive* où le regard est vu comme énergie venant des atouts de ce corps désirant et désiré, comme nous pouvons le lire dans les fragments : *«vive habillée* / *d'un beau regard / appelant la défaite*» (p.18), celle qui « *sous un autre regard / [est] promesse fertile / en tranquillité»* (p.23). Dans ces deux exemples, Vive, sans mot dire, suggère toute la puissance de la parole poétique qui inflige la défaite au poète que trahissent les mots, mais qui lui procure parfois quiétude et tranquillité.

De ce qui précède, nous remarquons également la multitude de visages que ce regard peut revêtir. Appel et promesse, ne sont que deux exemples des

[181] Dib M., *Omneros, Op. Cit*., p.22

différentes variations faites autour de ce motif. L'analyse attentive de tels fragments permet de confirmer le caractère provisoire de chaque évocation du regard. La seule certitude, c'est l'origine de ce regard ; il émane de l'écriture-femme, comme le laisse deviner ce passage du même livre :

jusqu'à l'amère
friche

sous le regard
la dure douceur

servant divulguant
l'être poncé (p.38)

Ce poème décline en fait l'idée d'un regard – miroir, celui de l'écriture-femme qui s'offre, au gré des visions, «en regard / en partage» (p.97). Ce miroir reflète au juste le désir du poète qui s'y exprime, comme nous pouvons le comprendre à travers la dernière strophe. 'L'être poncé', que divulgue 'la dure douceur', n'est autre que le lecteur, voire le poète lui-même comme l'écrit Dib en exergue dans son recueil *Omneros* : *«prends garde que le même qui lit, le même est le livre, le même est lu, le même parle et le même est parlé sans être la parole»*[182].

Enfin, comme illustration de ces variations inhérentes à ce motif du regard, nous retrouvons, dans d'autres passages du même recueil, l'œil comme substitut du regard-visage. Au singulier, comme au pluriel, ce mot renvoie à l'un des atouts du corps féminin comme l'enseigne la poésie élégiaque arabe : «*L'œil de la belle est dit à demi ivre ou ivre, mais non de vin. Il est celui qui poursuit les lions ou qui prend les lions ; il est avide de sang, meurtrier; il est aussi une coupe, un narcisse, une gazelle, un coquillage»*[183]*.* Ainsi, rêvassant sur la rive de l'écriture-femme, le poète peut apercevoir un «œil aux lointains / empruntant sa nostalgie*» (p.17).* Un *«œil agrandi / armorie d'oiseaux » (p.60).* Et quand il lui arrive d'exhorter cette écriture-mer, le poète l'interpelle en ces mots : *«crie œil humide / à perdre haleine » (p.61).*

[182] Dib M., *Omneros*, *Op. Cit.,* p.11
[183] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit*., p.688

En somme, tous ces fragments témoignent de la polysémie qui se rattache au motif du regard. Sans suggérer le pouvoir ensorcelant de l'œil, ils traduisent néanmoins toute l'importance accordée à cet organe comme en témoigne la parole poétique qui s'y trouve réduite à un œil mouvant et agissant. Mais, dans d'autres fragments, c'est le charme de l'écriture-femme qui est mis en exergue. Ce charme se lit en filigrane dans des passages où le sujet admire Vive et «ses yeux d'iode» (p.83), ses «beaux yeux / au bord de l'oubli» (p.109), au point de se demander «*si elle [le] fixait / avec d'autres yeux*» (p.59). Ce sont de tels passages qui suggèrent les pouvoirs de l'écriture par le truchement de la femme - ce «*mannequin en vitrine qui [lui] sert de faire-valoir*»[184] - sans que le poète les formule en termes explicites.

Par ailleurs, si dans *O Vive*, l'idée du regard comme visage de l'écriture-femme est omniprésente, dans *Le Cœur Insulaire*, elle est peu fréquente. Mais sa présence confirme toute l'hétérogénéité du regard émanant du corps scripturaire dans la mesure où les fragments renouvellent à chaque fois la perception de ce corps comme si ce dernier est en mutation continuelle. Commentant son écriture, le poète la représente comme regard expressif, comme apparence. Elle est pour lui « *ce qui se donne / l'espace pour regard* » (p.33), l'*«œil jaspé / où le cœur s'annuite*» (p.16) et «*l'œil sauvage / à tout champ*» (p.51). Ainsi, tout en gardant ce motif du regard, l'auteur varie ses appréciations de l'espace scripturaire. Il est, pour résumer ces exemples, à la fois œil désiré et désirant. D'où alors tous les changements que l'on aperçoit quand on analyse les fragments qui disent en filigrane le désir irrépressible de l'être. Le regard n'est en fait que le dépositaire d'une énergie venant de tout un corps, celui de Vive, l'écriture-femme.

De ce qui précède, nous pouvons dire que la confusion voulue entre œil et corps reflète l'importance du regard dans le poème dibien. Elle confirme à la fois l'opacité du désir qui demeure inaccessible aux mots et son énergie débordante dont témoigne le motif récurrent du regard. Par là, le poète semble insinuer qu'il suffit de se focaliser sur l'œil pour comprendre l'indicible désir,

---

[184] Quesnel M., *La création poétique. Thèmes et langage dans la poésie française du XVIe siècle à nos jours,* Paris, Armand Colin, 1996, p.37.

comme le suggère la répétition de ce mot dans plusieurs fragments, à l'image du poème *même chose en rouge* :

> Pour ses ténèbres
> la folle épuisée.
>
> Encore l'œil
> encore l'humidité.
>
> Pour son charbon
> le soleil enraciné.
>
> Encore l'attente
> encore l'œil. (p.21)

Ce texte confirme toute l'importance du regard qui est là pour suggérer le poids du désir. En fait, même épuisée, Vive garde son œil ouvert dans la mesure où «l'attente est un enchantement»[185] et qui dit attente (de quelque chose), veut dire forcément désir de cette chose-là. Tout cela se lit à travers l'expression répétée : «*encore l'œil*» qui témoigne de la primauté du regard et de la multiplicité des phrases qui le signifient.

Dans *L'Enfant - Jazz,* la prépondérance du regard se remarque à travers les occurrences des verbes *voir* et *regarder* (68 occurrences toutes déclinaisons confondues) et celles des substantifs : *œil, regard et yeux*, employés dans ce livre. Toutes ces occurrences confirment qu'il n'y a pas de désir sans regard. Ce dernier est la concrétisation du premier comme élan vers ce qui manque, ce qui est perdu ou ce qui intrigue. Dans ce recueil, c'est surtout la présence intrigante des choses qui attire le regard du garçon qui désire percer les mystères de l'entour. Cela nous pouvons le constater dans des strophes comme : «*Les fleurs*, *il les voyait*. / *Prisonnières du vase*. / *Mais elles ne disaient rien*» (p.63), «*Il comptait un*, *deux, trois. / Il voulait voir leur embrasement*. / *On entendait l'orage au loin* » (p.103), «*De sa fleur tendue. / L'enfant voulut ouvrir le pays.* / *Il voulait voir ça*.» (p.119) et «*L'enfant regardait la guerre. / Elle n'avait pas de visage*.» (p151). En effet, chacun de ces exemples reflète à sa façon le désir de comprendre chez l'enfant, une envie que seul le regard peut satisfaire. Le désir se trouve ainsi intimement lié au regard, comme en témoigne l'expression : «*il voulait voir*», maintes fois utilisée.

---

[185] Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.48

Contrairement donc à *O Vive*, *L'Enfant-Jazz* est une œuvre où le regard n'est pas lié à l'écriture-femme désirée. Il y reflète, comme nous venons de le voir, un autre désir, celui de l'être qui cherche à se connaître en dévisageant les choses qui l'entourent. Car même s'il sert d'indication à ce qui échappe aux mots, le regard témoigne ici plus de cette envie de percer le mystère des choses de la vie. De nombreux fragments, en ce sens, montrent que la poésie n'est pas dans l'expression lue, mais plutôt dans ce (moment du) regard[186]. Une idée que le poète suggère à travers des passages où, entre le sujet et son objet, il n'y a que regards qui se croisent : «*il y eut ce regard entre eux*» (p.21), «*l'enfant le regarda / l'oiseau le regarda*» (p.26). Comme le prouvent donc ces exemples, le regard est au centre de l'œuvre. Il peut être source d'interrogation, d'inquiétude ou de menace, ainsi que le laisse entendre l'enfant (le poète) quand il se demande : «*le regard là-bas / le regard que faire ?*» (p.101), croit qu' «*un regard en jaillirait* » (p.133) ou trouve que «*le calme ouvre / grand les yeux*» (p.89).

En définitive, quel que soit le recueil choisi, le regard s'y trouve souvent convoqué pour figurer à chaque fois différemment l'idée de l'œuvre-œil. Tous les fragments concourent à dire que la poésie (écriture ou lecture) est avant tout une affaire de regard. Cela est perceptible d'abord dans le recueil *O Vive* où le poète donne à lire son désir d'être désiré dans et par cette écriture-femme, un désir qui traduit, chez le poète, une absence, un manque qui donne lieu à un élan vers l'autre que seuls les yeux expriment. Ils le disent en regard tendre. Dans *L'Enfant - Jazz* aussi, l'auteur illustre cette primauté du regard, annoncée dès la note liminaire de ce livre. Le regard y traduit souvent, chez le garçon, l'envie de comprendre le monde qui l'entoure. Pour le poète, qui retrouve ici l'enfance, la poésie advient quand on dévisage ce qui se s'étend devant soi. Elle est là où l'enfant voit ou veut voir, pour satisfaire une envie de savoir. C'est en dévisageant cette guerre qui l'entoure que le garçon apprendra à mieux connaitre l'homme qu'il est.

---

[186] Et en tant que tel, il synthétise quatre instants poétiques qui se vivent au sein de chacun de ces moments : un moment de convivialité ; un moment d'écoute sensible ; un moment de création et un moment de surprise

1. 2 Le regard exercé

De ce qui précède, nous pouvons dire que le regard sert d'indication pour suggérer la présence d'un désir latent. Un constat que le poète résume dans ce fragment extrait de *Le Cœur Insulaire* : «*ombre de soi / n'ayant que les yeux / pour le dire*» (p.24). Venant des tréfonds de l'être, le désir, «cette volonté de puissance»[187] n'a donc que la voie des yeux, la voix muette du regard, pour s'extérioriser. Mais à bien analyser les fragments qui s'articulent autour de ce dernier, nous nous apercevons qu'il est aussi et avant tout une faculté qui s'exerce. Regarder, en fait, c'est ouvrir les yeux pour voir. Cette idée nous l'avons déjà effleurée en parlant du désir d'apprendre chez le garçon dans *L'Enfant-Jazz.* Dans ce recueil, le verbe 'regarder' traduit souvent la soif du savoir, l'instinct de connaissance. Mais la question qui se pose est la suivante : y-a-t-il toujours un sujet regardant derrière tous ces regards qui expriment le désir humain ? Pour répondre à cette question, il convient de traquer cette «ombre de soi» et de voir comment le sujet exerce son regard sur l'objet de son désir.

Dans *O Vive*, le sujet du poème regarde discrètement l'objet de son désir. Il y a peu de poèmes où c'est le sujet qui exerce ostentatoirement son regard ; son œil est souvent effacé et discret. Par pudeur ou retenue, dans les rares textes de ce livre où le sujet affiche et assume son regard, ses yeux sont d'ombre : « *pour te sommer / l'œil d'ombre encore* » (p.24). Et même si la majorité des poèmes y sont des visions, des descriptions variables de l'écriture-femme, l'œil désirant s'efface complètement comme dans ces strophes :

à perte
de voile

toute la mer
inconsolée

la mer trop nue
la mer

[…] (p.63)

[187] Pour Nietzsche, le désir traduit avant tout une volonté de puissance puisque «*Il [corps] devra être la volonté de puissance incarnée, il voudra grandir, s'étendre, attirer à lui, arriver à la prépondérance, - non par un motif moral ou immoral, mais parce qu'il vit et que la vie est volonté de puissance.*» (*Par-delà bien et mal* (tr. Henri Albert), Paris, Mercure de France, 1903, p.297)

Ou partiellement

ainsi l'œil
qui te confond

[…]

paroles
dans ses plis

sur le passage
de la mer (p.70)

Ainsi, dans ces deux exemples, l'objet du regard est clair, c'est l'écriture-mer, cet espace féminin. Mais ce qui reste indéterminé, c'est le sujet assumant ces visions. Absent du premier poème, ce sujet est à peine présent dans le second, derrière cet œil qui confond mer, femme et écriture. En bref, ces exemples traduisent l'effacement du poète pour laisser la place à la présence sensible du monde (ici la mer). Car «*il faut que la parole, ce sixième et ce plus fort sens, se porte à sa rencontre et en déchiffre les signes».* [188]

Si dans *O Vive*, le sujet du regard est discret, dans *L'Enfant-Jazz*, il est clairement identifié. Il s'agit de l'enfant qui scrute le monde environnant tout en étant parfois lui aussi objet de regards, celui qui s'interroge sur ce qu'il voit sans préméditation. Car, pour notre poète, la poésie advient quand cet enfant ouvre ou lève les yeux pour voir. Elle est dans ce regard exercé, comme le précise Dib, nous l'avons vu, en note liminaire de cette œuvre. Ainsi, à la place des visions clairsemées dans *O Vive*, l'auteur multiplie, dans ce livre, les fragments qui témoignent du regard vierge de l'enfant. Enfermé dans son coin, ce dernier considère tout ce qu'il voit : oiseau, tableau, pomme, ciel, colline, étoile, cage, arbre, fleurs, …etc., d'où la fréquence d'expressions du genre : «*l'enfant regarda l'oiseau*», «*il regardait la pomme*». Pour comprendre, l'enfant observe en comptant d'abord sur ses yeux comme le montrent toutes ces expressions relevées dans cette œuvre : «*il leva les yeux* » (pp.40, 64, 77, 98, 117), «*les yeux ailleurs*» (p.57), «*les yeux au plafond*» (p.35), *«il ferma les yeux»* (p.40) et *«l'enfant détourna les yeux»* (p.86).

[188] Bonnefoy Y cité *in* Maulpoix, *Art. Cit.*

En résumé, toutes ces évocations variées du regard constituent une illustration de l'écriture fragmentale dans la mesure où chacune d'elles témoigne de la présence du désir sans parvenir à le dire d'une façon définitive. Elan vers la femme désirée ou envie de comprendre, le regard est à chaque fois convoqué dans toutes ces périphrases qui indiquent le désir humain sans le cerner par les mots. C'est cette incapacité du regard, et des mots qui en parlent, à épuiser le dire sur le désir qui autorise à voir dans tous les passages cités une écriture fragmentale dans le sens où ce dire est le résultat d'une exploration qui n'est jamais achevée. Pour le poète, qui affectionne la métaphore du chemin et le motif de la porte, l'objet de la parole est inépuisable, à l'image du désir humain qui reste insondable, échappant au pouvoir des mots. Seul le regard peut témoigner de sa présence, mais il n'en est qu'une instance ; la confusion entre écriture, mer et femme illustre encore mieux cet incommensurable désir humain.

2. Les représentations du désir

Après avoir vu les fragments qui suggèrent la présence latente du désir à travers la primauté accordée au regard et à l'œil concupiscent, il importe d'aborder à présent les passages où le désir est plus au moins explicite afin de mieux apprécier l'étendue de la vision dibienne sur ce sujet. Pour ce faire, nous nous référons ici essentiellement au recueil *O Vive*, une œuvre qui fait suite aux recueils précédents, publiés durant les années 1970[189], où cette réflexion est bien perceptible. La lecture de ce texte nous permettra d'avoir un large éventail de toutes les idées inhérentes au désir et au désir amoureux en particulier. Dans cette œuvre, le lecteur peut reconnaître des bribes de pensées autour de cette pure puissance de l'homme, cette dimension fondamentale de l'humain qui ne s'éteint qu'avec la mort. Tout en se déclinant d'une manière sporadique, au gré des poèmes, cette pensée peut être néanmoins reconstituée et répartie en trois sous-ensembles. Car même si le poète n'avait nullement l'intention, voire la possibilité, d'en produire une réflexion complète, il a toutefois touché à trois aspects récurrents du désir.

[189] Nous faisons référence ici aux recueils *Formulaires* (1970), *Feu, Beau Feu* (1975) et *Omneros* (1978), publiés par l'auteur aux éditions du Seuil.

Dans cette optique, une lecture plus approfondie de ce livre nous permettra d'y relever des fragments qui traduisent le désir soit comme mouvement, part d'animalité en l'homme, ou réserve d'énergie.

2. 1 Le désir comme mouvement

Dès le poème inaugural, nous décelons la perception du désir comme élan vers la chose désirée. Cela est suggéré par l'emploi même du mot mouvement : «*l'oiseau bleu / quand tout se fait / mouvement*» (p.13). Cette image poétique, qui assimile l'afflux de l'écriture-mer à un oiseau bleu en mouvement, fait penser à l'élan inaugural, à l'«*instant rythmique du pied levé*» dont parle Belinda Canonne qui assimile le désir à la marche :

> Nous marchons.
> C'est-à-dire que nous sommes des êtres de désir. Nous marchons. Il faut pour cela un élan, l'élan inaugural qui redresse le corps, le met à la verticale (…), puis crée le mouvement. Nous désirons. Le pied quitte le sol, se plie vers l'avant et en cet instant accepte le déséquilibre, met tout le corps en danger de chuter, se pose et déjà l'autre pied suit.[190]

En appliquant cette assertion à l'écriture-mer qui se met en mouvement, nous déduisons que cette dernière, mue par le désir, se risque vers les «*rives à l'abandon / offertes rives*» (p.13). Cela est repris plus loin, dans le poème intitulé *portrait mille ans après* où l'auteur donne à lire le mouvement continuel vers les rives comme quête du bonheur :

> en toute persévérance
> murmure dans sa félicité
>
> rien qui ne soit rives
> révérées par le vent
>
> n'aille par la porte de l'eau
> épuiser l'écart et la route
>
> jusqu'où la séduction
> garde l'ombreuse rose
>
> et retrouve tranquillité
> le bonheur avide d'un souffle (p.34)

[190] Canonne B., *Op. Cit*., p.13

Comme le laisse inférer son titre même, ce poème met d'abord l'accent sur la pérennité du désir qui fait mouvoir Vive, l'écriture-mer qui rêve de «rives révérées par le vent». Cela se lit dans la première strophe, à travers l'emploi du substantif 'persévérance', qui traduit la non interruption de la quête, et des allitérations de la sifflante [s] et de la liquide [r]. Pour le poète, le désir est cet élan, stimulé par «la séduction / [qui] garde l'ombreuse rose», sur la route du plaisir (félicité) qui passe «par la porte de l'eau» et mène vers la «tranquillité».

Si dans les exemples précédents, l'être que la quête du plaisir fait mouvoir n'est pas identifié, dans d'autres, il est explicitement nommé. Il s'agit de l'écriture-femme, de Vive qui s'agite sous l'impulsion d'une force interne, du désir qui la porte et qu'elle porte «*à la rencontre du monde et qui, ainsi le révèle*»[191]. Le poème intitulé *nuit hâtive* permet d'apprécier cette représentation du désir comme mouvement (vers le monde) à travers l'image de la mer qui «*s'égare en gestes»* :

s'efface la proie
se jette plus loin

n'avance que Vive
l'immuable nue

revient au lieu
s'égare en gestes

affluente déferlante
se fait nuit

(…) (p.87)

Dans ce texte, l'idée du désir comme mouvement est suggérée d'emblée par les verbes qui ouvrent les trois premiers vers du texte. Ils disent clairement le désir qui est élan du sujet désirant (Vive) vers l'objet désiré (la proie), la chose dont il ne dispose pas[192].

En bref, de tous ces exemples, nous retenons essentiellement le caractère propulsif, voire prospectif du désir. L'être qui désire est celui qui se meut, se déplace à la recherche de quelque chose. Mais ce qui fait mouvoir l'être reste

[191] Canonne B., *Op. Cit*., p.92.
[192] C'est surtout l'avis de Platon qui écrit, dans *Le Banquet* (200e) que «*quiconque éprouve le désir de quelque chose, désire ce dont il ne dispose pas et ce qui n'est pas présent ; et ce qu'il n'a pas, ce qu'il n'est pas lui-même, ce dont il manque, tel est le genre de choses vers quoi vont son désir et son amour.*»

indicible, Dib n'en indique la présence que par des allusions, comme le montrent les passages : «*cela dehors», «cela qui cherche*», «*cela qui / rêve d'espace»* et «*vive louve* / *cela qui noir / dans le jour va».* Extraits du même poème[193], ces fragments suggèrent d'abord la difficulté du poète à cerner ce phénomène. Ils le disent par la répétition de l'adjectif démonstratif 'cela', anaphore soulignant à la fois la présence insistante de ce désir et son aspect ineffable. Ils confirment ensuite l'idée du désir comme mouvement, comme élan vers, que nous retrouvons dans les verbes 'cherche', 'va',…etc. Enfin, par l'évocation du mot louve, ces passages nous orientent vers un autre aspect du désir comme animalité au sein même de l'être.

2. 2 Le désir comme animalité

Ainsi, comme le laisse entendre la référence à 'louve', le désir serait, pour Dib, un point commun entre l'être et l'animal, ou plutôt une animalité au cœur de l'homme. A voir de très près les poèmes de notre corpus, nous découvrons que nombre de fragments disent implicitement la bestialité de ce phénomène. Dib le suggère en tout cas à travers les fréquentes convocations du bestiaire dans son exploration des terres d'éros. En ce sens, meutes, harde, bête, loup et louve constituent l'essentiel des termes qui reviennent souvent et soulèvent la question du lien entre désir et animalité. Une hypothèse des plus plausibles quand nous voyons l'auteur oser ce néologisme de 'louverie' [194] pour caractériser le désir de vive, l'écriture-femme : «la louverie / qui n'a feu / n'a lieu» (p.32).

De prime abord, ce que nous pouvons dire de l'emploi du bestiaire dans notre corpus, c'est qu'il sert, en premier lieu, de métaphore pour suggérer la voracité du désir humain. Quand le poète qualifie Vive de louve, il suggère d'abord l'ardeur de son désir puisque ce mot symbolise, selon Chevalier, le désir sexuel et la débauche : «*Le loup est synonyme de sauvagerie et la louve de débauche*»[195]. Cela se justifie par l'avidité dévorante et l'acharnement vorace

---

[193] *O Vive, Op.cit.,* p.85

[194] Ce terme est employé aussi dans *Si Diable veut* : *«C'est elle, la forêt, en attendant, qui lui rôde autour,* louverie *si elle doit porter un nom.*» (p.160). Il est synonyme, en quelque sorte, dans les deux cas de territoire d'animalité.

[195] Chevalier J. Gheerbrant J, *Op. Cit.,* p.582

qu'incarne le loup dans l'imaginaire humain. C'est certainement à l'idée de voracité que Dib pense quand il s'adresse à son écriture en ces mots : «*mais tu réserveras / une place au loup /dans ce velours blanc*» (p.18). Cette conception de l'écriture comme louve peut être motivée par l'idée de fécondité associée à cet animal, mais c'est plutôt l'avidité de ce dernier qui justifie le devenir-louve de l'écriture-femme comme le prouvent les termes 'meutes', 'horde' et 'harde' maints fois convoqués dans notre corpus.

En effet, ces mots véhiculent l'idée d'acharnement vorace propre en particulier aux groupes de loups qui s'attaquent à leur proie. Dans un poème intitulé *duvet séditieux*[196]*,* le poète exhorte Vive, son écriture-femme, à maîtriser la voracité de son désir en lui disant : «*garder Vive / tes meutes opaques / les gaver de tendresse*» (p.18). De cette strophe, il ressort que, pour le poète, le désir est une avidité animale qui risque de déborder. Son pouvoir de débordement est immense comme le suggère l'auteur dans un autre recueil, *Le Cœur insulaire* : «*la horde à / n'en plus pouvoir*» (p.51). En effet, si cette dernière (la horde) se libère, elle créera la sédition. D'où cet appel pour la garder opaque en la gavant de tendresse.

A l'image des mots ''meutes'' et ''horde'', ''harde'' est un autre terme employé dans ce corpus pour souligner la voracité du désir de Vive. C'est le cas du poème intitulé *les armes du jour* dont les premières strophes témoignent d'un acharnement vorace :

> le souffle à l'horizon
> la répartition d'un corps
>
> harde émancipée
> sur les frontières
>
> l'autre chose
> lessivée à pleines mains
>
> et encore chaude
> l'agonie d'une dormeuse (p.45)

[196] Le titre même de ce poème, extrait d'*O Vive*, suggère, à travers l'adjectif 'séditieux', cette idée d'avidité ou plutôt de débordement échappant au contrôle de l'autorité. Les meutes du désir risquent à tout moment d'opérer leur sédition contre l'autorité de *Vive.*

Dans ces fragments, le poète compare le mouvement (désir) de Vive à une 'harde émancipée'. C'est par cette expression que le poète nous suggère la voracité du désir sous-entendu ici comme mouvement dans la mesure où le mot ''harde'' connote aussi l'idée d'attaque sauvage. Ce mot comme les précédents (meutes et horde) dénote le caractère déchaîné et non maîtrisable de la troupe sauvage.

En résumé, par l'emploi de ces mots, le poète place la voracité du désir de Vive, l'écriture-femme, à la hauteur du déchaînement des meutes sauvages. Par ces fragments, il nous dit simplement à quel point le désir, qui couve en l'homme, est pareil à la voracité lupine. Il confirme par là que ce devenir-loup n'est qu'une ligne de fuite permettant d'«*atteindre des seuils d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée de flux déterritorialisés, de signes signifiants*»[197]. Ces «signes signifiants» sont suggérés d'ailleurs par le pluriel des mots ''meutes'', de ''hordes'' évoqués plus haut. En convoquant cet animal et toute la symbolique qui lui est associée, le poète déterritorialise en fait son écriture vers le territoire qu'il désigne par le néologisme «louverie».

Par ailleurs, l'animalité associée au désir humain ne se limite pas à l'idée de voracité soulignée plus haut ; elle signifie aussi l'irrationalité de ce désir. Par l'emploi fréquent des mots loup, louve, fauve ou bête, c'est la neutralisation de l'humain par le bestial que nous sommes forcé de lire. Autrement dit, lorsque le désir se déploie sous son visage animal, c'est la bête qui prend le dessus. C'est ce que nous constatons dans plusieurs poèmes où Vive s'animalise, à l'exemple des vers qui suivent :

en regard
en partage

rien qu'elle
la bête aromatique

rousserolle comme elle
se peint sur ton sexe

(…) (p.97).

[197] Deleuze G. et Guattari F., *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p.24

Ces quelques strophes soulignent, à travers la restriction : *rien qu'elle*, l'importance prise par la bête dans cet espace où règne Vive, l'écriture-femme. La bête aromatique, qui s'offre en regard, c'est d'abord l'idée de l'animalité triomphante et, partant, l'allusion au débordement du désir, échappant à la maîtrise de la raison. Autrement dit, quand Vive cède sa place à la bête, cela connote le règne de l'irrationnel dans la mesure où «*l'animal, en tant qu'archétype, représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct*»[198].

Ce règne de l'animalité se remarque également dans un autre texte où le poète déplace Vive vers un autre espace cosmique. Dans ce texte en question, où Dib déplace sa «créature poétique» de la mer vers la forêt, nous constatons en effet la même suprématie de la bête, une prépondérance qui se lit à travers tout un lexique touchant tous les aspects du désir.

forestière elle
soigne son mal touffu

la blessure léchée
ardente sur sa proie

ô taillis
déjà troublés

et torride la bête
toujours afflue

(…) (p.116)

En mettant l'espace forestier à l'honneur, le poète ne peut imaginer ici un autre règne qu'animal. Dans ce texte - comme dans la forêt -, c'est le triomphe de la bête «*ardente sur sa proie*». A travers ces vers, sa pensée reprend l'essentiel du désir animal, à savoir une voracité conjuguée à la bestialité triomphante. Puisqu'au moment où l'adjectif 'ardente' exprime la voracité animale, l'idée de l'animalité qui triomphe se lit dans cette «*bête [qui] toujours afflue*». Cependant, la pensée du poète sur le désir ne se limite pas à ces deux aspects, elle touche aussi à l'idée d'énergie propre au désir d'une façon générale, comme le laisse entendre l'adjectif antéposé 'torride' qui dénote une extrême chaleur.

[198] Chevalier J. Gheerbrant J., *Op. Cit.*, p.46

2. 3 Le désir comme énergie

A côté de cet adjectif, de nombreux mots et expressions au sein de notre corpus renvoient à la chaleur inhérente à Vive, l'écriture - femme. Dans un recueil comme *O Vive*, le poète nous laisse penser, en ce sens, à une chaleur autre que le «*phénomène physique par lequel la température s'élève*»[199] dans la mesure où il parle de «*chaleur sans visage / pour commencer*» (p.12). Ce premier fragment attire d'emblée l'attention sur le caractère informe de cette chaleur et souligne sa primauté. Alors si elle est déjà là, elle ne peut être extérieure au corps scripturaire, à Vive que le poète décrit, dans un autre fragment, en ces termes: «*l'amoureuse flamme / esquisse d'un soleil*» (p.68). Ce passage nous amène à nous interroger sur l'origine de cette chaleur, à émettre la supposition suivante : cette «chaleur sans visage» émanerait de l'écriture-femme.

A bien lire ce recueil, nous ne pourrons pas nous empêcher de poser une telle hypothèse, une supposition que Dib lui-même va confirmer plus loin en disant, dans un autre poème : «*viennent les hanches / tant qu'elles choient une fourrure / pour son effusion de chaleur*» (p.39). Cette strophe suggère en fait d'établir un lien entre les hanches (de Vive) et l'effusion de chaleur. D'où une première conclusion : l'évocation de la chaleur dans ce recueil indique la présence latente du désir-énergie dans le corps même de l'écriture-femme qui «*tout à coup / livr[e] passage / à la canicule*» (p.110). Ce qui renforce enfin la particularité de cette chaleur nous le lisons à travers le fragment qui suit : «*hors d'haleine / la chaleur à carillon / et plus loin la mer*» (p.87). En effet, ce passage, comme les précédents, nous laisse conclure qu'il s'agit bien d'une chaleur particulière qui se répand par cloche de désir.

Par ailleurs, cette vision du désir comme énergie peut être associée à l'idée de vitalité que suggère, entre autres, l'emploi réitéré du mot souffle. Maints fragments contenant ce terme permettent de mieux cerner une telle perception du désir. C'est le cas de : «*clair de femme / et même souffle*» (p.25), «*et retrouve tranquillité / le bonheur avide d'un souffle*» (p.34) et «*mais reste / un souffle de bête*» (p.103). Ces exemples montrent bien que l'écriture dibienne

[199] Cf. *Larousse de Poche 2014*, Paris, Larousse, 2013, p.130.

n'est pas seulement un corps inerte, mais tout au contraire, c'est un être plein de vie. Puisque «*le souffle a universellement le sens d'un principe de vie»*[200]. Ainsi, connotant la vitalité, ce mot à lui seul nous permet de comprendre la personnification du corps scripturaire. Pour le poète, son écriture est cet être vivant et bien sûr un être qui désire. Car, chez l'homme, désirer et vivre vont de pair comme le laisse entendre Cannone : «*je suis en vie parce que je désire, et ce désir, essence même de la vie, souffle et ardeur, n'aura de fin qu'avec ma mort»*[201]*.* Tout en confirmant que la vie et le désir vont de pair, cette écrivaine voit ainsi dans ce dernier une énergie faite de souffle et d'ardeur, une ardeur que notre poète suggère souvent par les mots 'feu' et 'flamme'.

A bien appréhender les poèmes de ce recueil, nous relevons divers fragments où les mots 'feu' et 'flamme' véhiculent expressément l'idée du désir comme énergie. Le poète lui-même nous oriente vers cette piste quand il dit : «*je dis / toute parole / qui fait feu*» (p.93). Cette affirmation confirme le caractère intrinsèque d'une chaleur propre au corps scripturaire et à la parole poétique. Epousant l'espace marin, cette dernière flambe paradoxalement et «triomphe / à brûler» (p.112). D'où la certitude que ce qui flambe ici n'est autre que le feu, métaphore du désir propre à Vive, la parole qui se fait «*[élever] en flamme*» (p.105). Ce feu du désir contribue à rendre lisibles les gestes de cette femme-mer : «*gestes seulement / à la porte du feu / qui la feront claire*» (p.113). Pour le poète, ces gestes aident à clarifier le désir latent de Vive, un désir que disent maints fragments où le mot flamme trône : «*puis œil / azuré par la flamme*» (p.17), «*l'amoureuse flamme / esquisse d'un soleil»* (p.68) ou «*vite / rallumer la flamme*» (p.63). Comme l'indique le second exemple, il s'agit bien de la flamme du désir qui anime cette écriture-femme.

En somme, en suggérant l'incommensurable désir de son écriture-femme tantôt par les idées de mouvement ou d'énergie et tantôt par le devenir-loup, Dib prouve à la fois l'étendue et la précarité de son dire à ce sujet. Essence de l'homme, le désir s'avère, à la lumière de tous ces fragments hétéroclites, comme un territoire d'intensités que l'on ne finit pas d'explorer. En d'autres mots, tous les fragments analysés plus haut confirment l'idée exprimée par les

---

[200] Chevalier J. Gheerbrant J, *Op. Cit.,* p.599
[201] B., *op.cit.*, p.66

vers dibiens placés en épigraphe de cette partie : «on s'écoute soi-même / on le dit sans fin». Car «*Il ne saurait y avoir de fragment réussi, satisfait ou indiquant l'issue, la cessation de l'erreur, ne serait-ce que parce que tout fragment, même unique, se répète, se défait par la répétition*.»[202] En ce sens, le poète reconnaît ainsi l'éternel provisoire de sa pensée sur cet élan vital et fondamental des humains qui les pousse à vivre de l'enfance à la mort.

3. Les types du désir

Après avoir vu l'importance du regard dans l'indication de l'indicible désir et l'hétérogénéité des représentations de cette essence profonde de l'homme, nous tenterons à présent d'esquisser une typologie du désir tel qu'il se trouve disséminé dans notre corpus. Ainsi, partant de la conception du désir comme élan vers un objet bien précis, nous nous proposons d'analyser ici trois types de désir qui sont le désir de jouissance, de reconnaissance et de connaissance. Cette répartition nous est dictée par la variété de l'objet vers lequel tend l'élan du sujet dibien. Nous parlerons alors de désir amoureux, quand l'élan tend vers l'être aimé, en montrant la discontinuité et l'hétérogénéité de son expression. Il sera question aussi des passages évoquant le désir de connaissance, en tant que force qui pousse l'être à décrypter le monde dans lequel il vit. Enfin, il convient d'évoquer également le désir de reconnaissance quand le sujet agissant est en quête de l'estime de soi.

3. 1 Le désir de jouissance

Sans être explicite, le poète laisse comprendre toute la tension qui l'anime en écrivant ses poèmes. Tout son corpus poétique est, en ce sens, l'illustration de la puissance du désir comme tension vers le plaisir. Comme le lecteur, il trouve son plaisir en admirant l'écriture-mer qui exhibe sa féminité. La mer-femme qui avance nue aiguise le bonheur du poète-sujet qui s'est fait rive rêveuse. La jouissance de ce dernier se lit dans *les instances du désir* qu'il remarque en admirant le corps désirant de son écriture :

---

[202] Blanchot M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p.72

le regard
son effusion
les genoux votifs

le sourire
follement est là
en bout de parole

la patience
aussi paisible
que l'air

[…] (p.33).

En effet, il transparaît de ces vers que, en plus du regard, le sourire et la patience sont des marques expressives de la tension désirante chez cette écriture-femme. Cette dernière, au grand bonheur du poète, exprime, par ces instances, son attente d'un «oiseau nocturne». C'est à travers le déploiement de ces dernières que l'auteur met en représentation l'indicible désir féminin et reflète par là son propre désir.

En fait, en décrivant les charmes de l'écriture-mer, c'est son propre désir d'être désiré que le poète décline derrières ces fragments du désir. Chaque geste accompli par la mer-femme est à prendre en ce sens comme un clin d'œil au sujet qui se fait «rives / révérées par le vent» (p.34). Mu par sa pulsion désirante, ce dernier se rive sur la grève et «*guette* / *ce détour et retour de tendresse*»[203] sans que l'on soupçonne sa présence :

[…]

chaleur sans visage
pour commencer

puis vents rouilles
qui s'assoiffent
et s'affûtent en regard

[…] (p.12).

Ainsi, comme le laissent comprendre les deux fragments cités, le désir dans *O Vive* est représenté dans les deux sens. C'est ce qui caractérise ce recueil où alternent les fragments qui disent l'élan de la femme-mer, désirée et désirante et ceux qui évoquent le regard rêveur du sujet désirant en quête «d'un lieu où

[203] Dib M., *Formulaires*, *Op. Cit.,* p.64

nulle oppression ne contrecarrerait l'épanouissement de l'homme, et de l'amour (…)»[204]. Ces deux postures sont fréquentes dans cette œuvre où les poèmes se présentent foncièrement sous le signe de la mer. Ces postures suggèrent la réciprocité du désir comme élan qui porte l'être à la rencontre de l'objet de son désir. Chacun des deux est animé d'une énergie qui le fait tendre vers l'autre. L'examen des poèmes de ce recueil fait ressortir une variation du dire poétique pour chaque partie sur cet axe du désir.

3. 1. 1 Le désir au féminin

La mer-femme est la plus entreprenante, elle n'hésite pas à faire signe au poète en s'avançant nue vers la rive : «*eau portée sur soi / précaire nue // proposant une hanche / et se retirant»* (p.54). Faite mer, l'écriture-femme suggère alors son désir en «proposant une hanche», symbole de fécondité. Mais son geste est aussitôt retiré et nié, confirmant par là son ambivalence. En proposant une hanche et se retirant, la mer figure ainsi l'ambigüité propre à la femme et à l'écriture poétique. En choisissant la mer comme figure à son écriture-femme, le poète dit à la fois l'éternité et l'immensité du désir féminin comme le montre ce poème au titre édifiant, *figuration de femme* :

à dévaler une pente
lenteur soyeuse
jusqu'entre ses plis

à s'inscrire
en chutes eaux actives
simultanées dans le désir

et dormeuse écriture
à n'aller que plus
ressemblante au revers ((p.22)

Ce poème donne à lire en fait toute la conception poétique de l'auteur, celle qui considère le corps scripturaire comme une femme qui se déploie à même la mer. Car, au moment où la seconde strophe confirme l'idée d'une mer-femme que le désir fait mouvoir, la dernière strophe illustre la figuration de l'écriture comme femme : «la dormeuse écriture». Par ce texte et tant d'autres, le poète représente le désir féminin essentiellement à travers ce corps nue qui, au gré

[204] Khedda N., *Op. Cit.*, p.177

des vagues, est «près d'autant / loin d'autant / à plaisir» (p.52). En fait, comme le suggère cette strophe, Dib évoque surtout son propre plaisir en soulignant ce qui le séduit dans l'écriture-femme, à savoir l'intermittence et rejoint ainsi Barthes qui dit, à ce sujet, que «*c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition*.»[205]

Par ailleurs, pour suggérer la tension désirante de la femme-mer, Dib met l'accent sur les atouts féminins de cette dernière : hanche, seins et gorges. Dans ses poèmes, il préfère l'évocation métonymique de la partie au lieu du tout pour souligner l'intensité du désir féminin et les lieux de convergence du regard masculin. Au bout de ce dernier, il y a toujours «*la même / impérissable femme / aux confins*» (p.101). Celle-ci est admirée par le poète qui n'y voit que *bras seins jambes / en crue*» (p.72). L'agitation de la femme-mer n'est alors, pour celui-ci, qui s'est fait rive amoureuse, qu'une antienne d'amour fredonnée par les vagues.

3. 1. 2 L'homme désirant

A côté des fragments qui renvoient aux signes ostentatoires de la femme-mer, nous rencontrons dans ce recueil des vers qui disent le regard désirant du sujet. Car non loin de ce corps féminin qui s'exhibe, il y a certainement l'œil de l'homme qui guette «ce retour et détour de tendresse». Cependant, même s'il n'évoque que rarement son désir et ne dit pas assez sur son attente et sa passion, même si sa «confession [est] tenue à distance par une réserve aristocratique de l'homme»[206], il arrive au poète d'exprimer explicitement cette tension désirante, comme à travers ce poème :

pour te nommer
l'alarme afflue
pour te sommer
l'œil d'ombre encore

- plus au fond
l'air s'aggrave

et plus labile
l'attente (p.27).

[205] Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, «points», 1973, pp.17-18
[206] Khedda N., *Op. Cit.*, p.177

Dans ces strophes, l'auteur évoque tout le trouble qui s'empare du sujet désirant face à l'objet de son désir : l'écriture-femme, une situation pareille à celle de l'amoureux pour qui l'attente est un : «*Tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (…)*»[207]. Cela est renforcé d'ailleurs, sur le plan prosodique, par l'accentuation de la même syllabe 'la', celle des mots 'labile ' et 'l'attente' et qui suggère la lassitude par homophonie avec l'adjectif 'las'.

Cependant, le poète ne reste pas toujours taciturne. Il lui arrive d'entrer en contact avec Vive, l'être désiré. Ainsi, se faisant «berges / à peines» (p.67), il l'interpelle en l'invitant vers d'autres rives :

ailleurs
sera le paysage

je t'attends
là-bas

il fera beau
sur les rives adolescentes

et tu seras belle
le sais-tu (p.118).

Dans ces vers, le sujet désirant invite explicitement Vive, sa parole poétique, à retrouver «les rives adolescentes», celles de l'insouciante jouissance. Bien qu'énigmatiques, ces dernières semblent renvoyer aux territoires de l'enfance que l'écrivain veut retrouver par l'acte d'écrire. Il suggère par là un des pouvoirs de l'écriture : le voyage imaginaire vers «*la frontière invisible au-delà de laquelle les mots n'avancent plus*».[208]

Dans *Le cœur insulaire*, le sujet désirant, rivé sur la rive, se fait sable et entonne un chant pour la *femme au-delà*[209]*.* Car, même s'il s'est confondu avec le sable, il parle plus de la mer amoureuse qui avance au gré des vagues. Quand il lui arrive d'évoquer son propre désir, il ne dit que son attente de «l'amoureuse / à l'escarpé des hanches» (p.18) et «toute l'attente / à l'endroit du désir» (p.22). Le reste des poèmes de la section, intitulée *Le chant du sable*,

[207] Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, Op. Cit*., p.47
[208] Ammar Khodja S., «Loups Ravissants… De l'amour dans la poésie et la prose de Mohammed Dib» [en ligne], consulté le 12/06/15 ; Url : http://soumya.ammarkhodja55.free.fr/Fichiers/Essai-Reverie.pdf.
[209] Titre d'un poème de ce recueil.

disent long sur cette attente. Seul, face à la mer, le sujet ne peut qu'exprimer son mal en s'attardant sur ce qui l'entoure. De la mer qui s'agite au parchemin du sable, des rochers du récif à la nuit qui ne cesse de venir, tous ces signes ressassent son désir de la mer-femme, mais suggèrent aussi sa solitude d'être «au bout et / ne sachant où aller» (p.55). En bref, cette partie du recueil sert de passerelle entre deux territoires que cette écriture explore : le désir et la solitude.

3. 2 Le désir de reconnaissance

Si dans *O Vive* prédominent les fragments du désir amoureux, dans *L'Aube Ismaël*, c'est un autre type de désir qui se trouve disséminé, à savoir le désir de reconnaissance. Ce dernier, exprimé à travers les quatre poèmes de ce recueil, témoigne d'abord des mutations de l'écriture dibienne qui resserre désormais ses liens avec l'éthique[210]. Il révèle aussi un changement dans la perception de l'homme ; ce dernier ne se réduit pas à une demeure où règne Eros telle que suggérée par Dib dans *Omneros*[211], il est aussi cet être en quête d'estime sociale. Avec ce recueil, la conscience morale de l'auteur réagit contre ce qui lui semble être une injustice historique : l'extradition de Hagar et son fils. En ce sens, cette œuvre est à lire comme l'expression d'un désir de réhabilitation pour ce prophète et sa lignée civilisationnelle[212] victimes, à ses yeux, de l'ostracisme de Sarah et sa descendance. Dans la mesure où elle s'ouvre sur le congédiement d'Ismaël et de sa mère («*chassés, nous sommes partis*») et s'attarde sur la souffrance qu'a endurée et qu'endure encore Hagar du temps actuel. Toutefois, le but de notre propos ici n'est pas de discourir sur la dimension éthique de ce livre, il s'agira plutôt de reconstituer les bribes du désir de reconnaissance disséminé dans ce recueil. Nous verrons en ce sens comment, devenu emblème de l'écriture dibienne, Ismaël veut obtenir

---

[210] Cf. interview de Dib dans Zaoui M., «l'écriture de Mohammed Did : de l'esthétique à l'éthique», *Parcours Maghrébins*, n° 37/38, 2002.

[211] Dans le «prière d'insérer» de ce livre, le poète écrit à ce sujet : «*le côté le plus clair de la vie, le côté le plus perceptible est certainement le plus obscur. Il n'est que l'ombre portée d'Eros, il n'est, et nous en lui, que le projet d'Eros, même dans les instants où il ne le semble guère*»

[212] Dib se reconnait en effet de cette lignée représentant la civilisation nomade, fondée par Abel et Ismaël. Son roman Habel en est l'illustration dans la mesure où son héros éponyme, qui s'appelle aussi Ismaël, est poussé à l'exil et l'errance.

reconnaissance et réparation, lui qui est victime de la «sourde rumeur rancuneuse» (p.24).

Véritable moteur de l'histoire[213], le désir de reconnaissance est souvent à l'origine de la colère, la honte ou la fierté qu'éprouve l'homme. Comme partie intégrante de la vie humaine, ce désir est toutefois diversement apprécié. Ainsi au moment où Hegel le valorise, Nietzsche, quant à lui, y voit un sentiment d'esclave :

> «Le vaniteux est heureux de n'importe quelle bonne opinion exprimée sur son compte, en dehors de toute considération d'utilité, et d'abstraction faite également du vrai et du faux, de même qu'il souffre de toute mauvaise opinion. Car il se soumet aux unes et aux autres, il sent qu'il leur est soumis par un vieil instinct de subordination qui se manifeste en lui. Ce qui persiste dans le sang du vaniteux, c'est «l'esclave» (…)»[214]

Cependant, même si une première lecture des fragments inhérents à ce désir place Dib du côté de Hegel, la visée de notre analyse n'est pas de situer le poète dans le sillage de l'un ou de l'autre de ces philosophes, mais seulement d'avoir une idée sur l'hétérogénéité de ce désir et voir comment sa mise en représentation ignore toute idée de Centre. Par ailleurs, pour identifier ses formes, nous nous référons ici aux travaux d'Axel Honneth[215] qui distingue trois aspects du désir de reconnaissance qui se manifestent respectivement dans l'amour, le droit et la solidarité.

Pour ce philosophe allemand, la première forme de reconnaissance réciproque se fait dans l'amour qui donne la confiance en soi. Cet aspect, qui est déjà largement exploré à travers l'analyse des fragments du désir amoureux, nous permet tout de même de rappeler l'importance de l'amour chez tout individu en quête de sa propre valeur. Un recueil comme *O Vive* est pour Dib une manière d'illustrer ce «rêve d'être rêvé» (par la femme) en adoptant «*le ton intimiste d'un journal pensé, ruminé, où les sensations sont cernées de silence dans un*

---

[213] Dans *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel considère en effet la lutte pour la reconnaissance comme le véritable moteur de l'histoire et insiste sur le caractère anthropogène de ce désir.
[214] Nietzsche F., *Par-delà le bien et le mal*, *Op. Cit*., pp.305-306
[215] Notamment *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, éd. du Cerf, 2010.

mouvement de retenue pudique (…) qui tient en haleine le désir»[216]. En effet, malgré cette «retenue pudique», le poète y suggère toutefois une forme de reconnaissance mutuelle lisible à travers l'élan de la femme par son 'exhibitionnisme', ses arômes et son sourire, et celui de l'homme (poète) par son regard discret et rivé sur la mer-femme. Entre les deux, il y a, pour reprendre le poète, que de «*la tendresse / à gagner à perdre*» (p.19). C'est dans cet amour réciproque que l'être fait l'expérience la plus complète de sa propre valeur.

Quant à la seconde forme, celle que rend possible le droit, nous la retrouvons suggérée dans le poème éponyme *L'Aube Ismaël*. Dans ce texte, le poète semble être en quête d'une réhabilitation institutionnelle pour Ismaël et tous ceux qui se reconnaissent de sa lignée. Cela nous le lisons dans le fragment qui suit.

> La porte de soumission qui ne s'ouvre que pour les juges.
> Brumes d'une époque antérieure où l'arme insupportable se cache-t-elle ?
> La porte se tait. Plaise à la porte que les juges entrent, que les jugent se prononcent. (p.63)

Dans ce passage, Dib exprime clairement son désir de voir les juges (de l'Histoire) réhabiliter Ismaël. Par ce souhait, il confirme cette deuxième forme de reconnaissance, celle qui passe par le droit et la justice. C'est un désir qui traduit une attente morale non satisfaite. Pour y parvenir, le poète, lui qui se reconnait de cette lignée, joint sa voix à celle d'Ismaël et montre sa prédisposition pour le dialogue (des civilisations) :

> Vous qui dites nous voulons, nous aussi nous voulons.
> Je dis :
> Je veux me porter à votre rencontre. Porter mon nom à votre connaissance. (p.63)

Par l'emploi du 'nous', Dib marque son appartenance à la lignée d'Ismaël et s'identifie par opposition à ceux qu'il désigne par 'vous' qui renverrait aux descendants de Sarah. De ce fragment, comme du précédent, il transparait que

[216] Khedda N., *Op. Cit.,* p.177

le désir animant notre poète reste le même, c'est celui de voir le prophète Ismaël reconnu en tant que tel.

Par ailleurs, dans le second poème de ce recueil, l'auteur, par la voix de Hagar (du temps actuel), nous laisse deviner tout son désir de voir le 'nouveau Ismaël' réhabilité. Ainsi, dans cette perspective, il insiste d'abord sur l'innocence de cet enfant qui « *[est] allé simplement jouer / avec d'autres garçons de [son] âge* » (p.27). Puis, il affirme que cette réhabilitation ne se fera que par le biais de Hagar, la mère de l'enfant : «*Oui, je te laverai les mains /en te chantant la chanson dorée. / Reviens.*» (p.28). Avec cette affirmation, nous comprenons le sens de la «parole réparatrice», évoquée dans ce recueil. Hagar, la laveuse, c'est *la danseuse bleue*[217], c'est l'écriture-mer qui épanchera un tel désir, la soif de reconnaissance chez le poète-Ismaël. C'est elle la parole réparatrice qui innocentera Ismaël :

> Mon fils n'aura d'autre laveuse
> Que moi. Je redonnerai à son corps
> La blancheur des neiges.
> *Ni sang ni boue.*
> *Montre à la ronde, fils,*
> *Montre au nord et à l'ouest*
> *Combien tu es pur. (p.30)*

Ce fragment est fort édifiant à propos du désir de reconnaissance qui anime Hagar et, par conséquent, Dib qui souhaite que l'injustice insupportable soit réparée, que l'Occident voie la pureté d'Ismaël. En d'autres termes, il attend la reconnaissance de l'Occident auquel renvoient les mots 'nord' et 'ouest'. De plus, en signifiant que la réhabilitation d'Ismaël sera l'œuvre de Hagar, la femme-poésie, le poète décline ici sa foi en le pouvoir de la poésie à changer les choses, conviction qui rappelle celle du dernier Barthes, une croyance que Compagnon résume en ces mots: «*seul le poème peut encore racheter la littérature, lui rendre vie et sauver le monde.*»[218]

---

[217] Titre du troisième poème de ce recueil qui illustre cette fusion récurrente de la femme-mer comme corps de l'écriture poétique comme le résume ce petit passage : «*Hagar toujours rebelle /La danse faite mer*»

[218] Compagnon A., *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, «NRF», P.436

Enfin, pour clore ce chapitre des formes du désir de reconnaissance, citons celle qui s'exprime dans la solidarité. Cette dernière permet toujours d'éprouver l'estime de soi. Dans ce recueil, les louanges de Hagar sont une preuve de reconnaissance envers tous ceux qui se sont montrés solidaires avec elle. C'est aussi un clin d'œil de Dib à la tribu des Djorhoums qui ont accueilli Ismaël et sa mère. Cette expression de reconnaissance se lit, entre autres, dans ce passage :

> «Béni soit votre pain
> et aussi votre eau.
> Nous en avons mangé,
> Nous en avons bu. »
> De nos paroles douces,
> Je vous en remercie. (p.22)

Ce fragment illustre cette forme de reconnaissance mutuelle. Car si l'on se réfère à l'histoire du prophète Ismaël, ce dernier est reconnaissant envers la dite tribu qui l'a adopté comme un des siens et celle-ci lui est redevable pour l'eau de l'aisance qu'il a faite surgir des tréfonds du désert. Ce passage, à l'image de bien d'autres, montre comment la paix se consolide avec la reconnaissance réciproque. En bref, il nous permet de conclure avec Alain Cambier que «*seule l'estime sociale peut permettre de faire l'expérience la plus complète de sa propre valeur*»[219].

3. 3 Le désir de connaissance

En retrouvant l'innocence enfantine, avec *L'Enfant-Jazz*, Dib aborde sporadiquement un nouveau type de désir, autre que le désir amoureux qui prévaut dans *O Vive* ou la soif de reconnaissance relevée dans *L'Aube Ismaël*. Ce désir n'est autre que l'envie de savoir, l'instinct de connaissance si l'on reprend la célèbre expression nietzschéenne. A l'image des autres désirs, il se manifeste à travers des bribes éparpillées au gré des poèmes traduisant par là l'éclatement de la pensée poétique dibienne. Discontinue, cette dernière contribue à rendre manifeste la prédilection de l'auteur pour le fragmental, une préférence que nous tacherons d'éclaircir davantage en analysant l'envie de

[219] Cambier A., *Art. Cit.*

savoir suggérée dans maints fragments clairsemés dans ce recueil. Chemin faisant, nous montrerons l'hétérogénéité de cette pensée éclatée et de ses expressions. Cela se fera en distinguant entre interrogations explicites, postures méditatives et allusions directes à ce désir.

Ce qui témoigne tout d'abord du désir de connaissance, c'est la multitude de questions que l'enfant se pose dans le livre. Tout en constituant autant de moments poétiques, qui se caractérisent par leur «*ambivalence : ouverture à la présence du monde et regret de la perpétuelle dérobade de sa profondeur et de sa totalité*» [220] , ces interrogations suggèrent la présence d'une envie irrépressible d'apprendre et de découvrir chez le garçon. Les quelques fragments ci-dessous illustrent une telle présence : «*Le regard. /Que faire ?* » (p.101), «*Si on sait tout, dit-il. / Que resterait-il à savoir ?*» (p.105) et «*Mais de face. / Comment étaient-il* » (p.109). Ils sont édifiants dans la mesure où ils disent d'abord le désir de découvrir, par le regard, tout ce qui demeure inconnu et donnent aussi une idée sur l'immensité de ce désir qui ne se limite guère seulement aux objets palpables comme le laisse entendre le poème suivant.

(…)

Pourquoi ?
Dans la maison tout
Est déjà vide.

Le calme ouvre
Grand les yeux.
S'entend-il à quoi ?

A voir qui ?
Moi, dit l'enfant
Tout haut : moi. (p.86)

En effet, au-delà de leurs pertinences, ces questionnements témoignent de l'incommensurable désir qui se manifeste même dans les situations les plus anodines. Car qu'est-ce qui pousse l'être à s'interroger sur le vide et le calme si ce n'est l'envie de savoir même «si l'on sait tout», une envie qui se décline aussi des postures méditatives du garçon.

[220] Bercoff B., *Op. Cit.,* p.31

Ces dernières, tout en renforçant l'hétérogénéité du dire poétique, servent aussi à rendre perceptible le désir de connaissance. Plus, elles témoignent de moments hautement poétiques car la poésie, comme l'affirme Dib, «*nous advient entourée du plus grand silence, sans un mot, car elle est ce qui défie les mots*»[221]. Cette conception se vérifie dans l'exemple précédent, mais aussi à travers ces fragments choisis : «*La fenêtre ouverte. / Des nuages y passaient. / D'autres arrivaient. / Le temps passait.*» (p.22), «*Il vit l'oiseau sur le mur. / L'oiseau épelant des mots. / L'enfant écouta. Des mots.*» (p.88) ou encore «*Il prit la pierre. / Le silence en était lourd.*» (p.120). Tous ces exemples traduisent certes des gestes ordinaires (regarder par la fenêtre, écouter le chant des oiseaux ou soulever une pierre), mais ils répondent parfaitement à la conception dibienne du poème.

Animé de ce désir, le garçon apprend de ces situations et prend alors conscience de la fuite du temps, du langage des oiseaux et du silence de la pierre. En fait, ces situations renseignent sur un désir de connaissance particulier chez Dib, celui de déchiffrer les signes du l'univers, comme nous pouvons le lire à travers le poème XVI de la section intitulée *la guerre*.

La guerre n'avait là rien
Ecrit ce matin sur la neige,
Si heureusement blanche.

Les arbres faisaient
Debout, noirs, le guet.
Pas d'autres signes.

Et le silence. Autant
Il y en avait pour l'œil
Qu'il n'y avait rien à ouïr. (p.140)

Ce poème confirme l'attitude du poète-enfant qui se met à l'affut des signes et qui se fait déchiffreur de l'univers. Et pour y parvenir, il doit déchirer le masque nocturne qui couvre chaque chose regardée, pour reprendre Khedda qui écrit à ce sujet : «*C'est en pistant l'intériorité de chaque chose à travers le signe visible et opaque qu'elle en donne que le poète peut rejoindre, parfois, l'intériorité*

[221] Dib, *Art. Cit.,* p.7.

absolue.»[222] Une attitude que Dib gardera dans son dernier recueil *Le cœur insulaire* où il se met aussi à l'écoute des signes cosmiques.

Dès le premier poème de ce livre, se faisant sable, l'auteur se pose une série de questions. Il s'y interroge sur la couleur et la profondeur de la mer, sur la couleur du ciel et sa hauteur et bien d'autres interrogations. Ces dernières, même si elles ne manquent pas de pertinence, elles traduisent, chez lui, un désir de connaissance qui demeure bien ancré au tréfonds de son être. La section inaugurale, qui a pour titre *le chant du sable*, est loin d'être une célébration, mais bien une interrogation sur le cosmos. Elle annonce par là la couleur de tout le recueil, une œuvre portée sur la méditation cosmique. Des expressions du genre : «*l'étendue s'interroge /et pas une ombre*» (p.17), «*et quoi là-bas ?*» (p.27), «*rien à distance /ni telle ombre /ni tel vol d'oiseau*» et «*peut commencer / alors le dialogue / avec la nuit*» (p.69) reflètent le désir profond de décrypter le monde. C'est une attitude constante chez ce poète «*qui a marcheur pour nom*»[223] et qui ne cesse de scruter les abords de son chemin vers «la demeure loyale» et de guetter l'heure (du grand départ).

Par ailleurs, en se posant cette question, au passage d'un nuage : «*serait-ce / la question ?/ serait-ce l'heure ?*» (p.64)», il illustre une attitude qu'éclaire la culture d'origine du poète. En effet, l'interrogation sur l'heure peut être interprétée comme une allusion à la fin du monde qui, d'après la tradition islamique, est précédée de signes annonciateurs de l'Heure de départ pour tous. Toutefois, pour le poète, la vérité n'est pas toujours bonne à connaitre ; parfois l'interrogation ne fait que raviver la douleur. C'est ce qu'il semble dire en écrivant ce fragment : «*qui ordonne et laisse / ton sang crier ?/ n'interroge pas.*» (p.85). S'adressant à lui-même, il s'invite à éluder certaines questions susceptibles de faire advenir le malheur dans la mesure où un certain savoir est inutile, voire nuisible, comme le suggère le parallèle entre savoir et saignement : «qui sait / qui saigne ?» (p.87). Mais cela n'implique pas la répression du désir de connaissance que le poète apparente à une soif de lumière. C'est la conclusion même du poète méditant face aux ténèbres de la forêt : «*Elevez / ce vertige de lumière / vers lui l'aveugle*» (p .89), «*Donnez-lui la*

---

[222] Khedda N., *Op. Cit.,* p.180
[223] Titre regroupant neuf poèmes dans ce recueil.

lumière. / Ses yeux crient. / Rétablissez-là» (p.91). En bref, pour le poète, même si toutes les vérités ne sont pas bonnes à connaître, la lumière, elle, est indispensable ; sans elle le désir de connaissance n'a pas de sens.

En somme, suggéré par le regard, indiqué par un de ses attributs ou distingué par son origine, le désir témoigne clairement d'une pensée éclatée. Clairsemé à travers les strophes et poèmes de notre corpus, ce thème reflète, par son hétérogénéité, l'inscription dibienne dans l'esthétique postmoderne. Convaincu de la complexité de son objet et conscient de l'incapacité de son langage à l'exprimer, le poète a multiplié les bribes qui traduisent ce fait. Il s'est avéré que la suggestion du désir par le regard, en plus d'être une trace d'un code culturel propre aux pays du Maghreb, est aussi un témoignage sur l'impuissance des mots à dire la puissance du désir. La même conclusion s'applique aux différentes représentations du désir relevées plus haut ; elles traduisent la discontinuité de la pensée sur le désir et sa disparité tout en suggérant son impossible expression par des mots clairs. Enfin, sa typologie présentée à la fin de ce chapitre est une autre preuve qui montre que cette pensée est loin d'être homogène ; elle n'émane pas d'une seule origine excluant par là l'idée d'un centre. En bref, de tous les fragments examinés ici, nous déduisons la mise en œuvre de deux idées chères au postmodernisme lyotardien, à savoir l'hétérogénéité et l'incrédulité aux grands récits (le désir est ici une sorte de remise en cause de la toute puissance de la Raison).

Chapitre II : L'écrasante solitude

« La solitude est à l'esprit ce que la diète est au corps, mortelle lorsqu'elle est trop longue, quoique nécessaire. »

Vauvenargues, *Réflexions et maximes*, *446* (1746)

Forcé à l'exil quelques années déjà avant la parution de son premier recueil, Dib a connu tôt les affres de la solitude. Errant dans les villes de la Métropole, il a goûté à l'amertume du solitaire. Cela a fait que ses premiers poèmes décrivent cet état comme isolement, comme séparation des siens. En d'autres termes, sa solitude est d'abord subie, une sorte de fatalité. Sa première œuvre poétique reflète cette mélancolie du solitaire qui avoue :

> […] .
> Je viens d'ailleurs, que vaut l'objet qu'on porte au clou ?
> Et voici que grandit en moi l'incertitude
> Que s'approfondit plus encor ma solitude.[224]

De cet aveu, il s'avère qu'il s'agit plus d'isolement que de solitude. Le poète-étranger, errant seul à Paris, regrette plutôt les siens laissés loin au pays. Nous pouvons extrapoler ce jugement et dire que, dans *Ombre gardienne*, il est question de solitude subie. Mais qu'on est-il de cet *état* des décennies plus tard ? Comment se présente la solitude dans les derniers recueils du poète ? Et comment ce dernier vit-il sa solitude ? Ce sont là quelques questions qui méritent d'être examinées, dans notre corpus d'étude, à propos de cet autre versant de l'opacité humaine.

En tant que telle, la solitude ne peut être traduite toujours par les mêmes mots. Le discours du poète à son propos ne peut être que varié, à l'image de la complexité de cet état. La solitude dans *Le Cœur insulaire* n'est certainement plus celle de l'*Ombre gardienne* vu toutes les années vécues par le poète en terre d'exil. D'où l'intérêt alors d'appréhender tous les fragments qui traitent de ce thème pour tenter de saisir et l'évolution et la précarité de ce dire. En d'autres termes, il s'agit de montrer que ce dire est, pour l'auteur, quelque chose de provisoire, de lacunaire et d'inachevé. S'inscrivant dans la perspective postmoderne, Dib se tourne souvent vers soi-même, exploitant et explorant sa propre solitude. Loin derrière, l'arrachement aux siens du premier recueil qui n'est qu'un aspect de ce sujet complexe. A présent, il importe d'aborder la solitude dibienne, non pas comme un simple état d'isolement, mais une source nourricière et une occasion de création. C'est une solitude qui touche à la fois l'être et l'œuvre, c'est une solitude à moult visages.

---

[224] Dib Mohammed, *Ombre gardienne (1962),* Paris, Sindbad, 1984, p.84

1. La solitude de l'être

Dès le premier recueil de notre corpus, à savoir *O Vive*, nous devinons toute la solitude du poète méditant devant sa feuille blanche, une solitude qui se remarque même dès les premiers textes de ce livre. Se voyant face à la mer, il aligne les mots au gré des vagues jaillissantes de sa pensée. Solitaire sur la rive, il voit à même la mer l'agitation de la femme qui répond à sa flamme qui se consume en silence. Toutefois, il semble que, par pudeur, il évite souvent d'étaler sa plainte et de se lamenter à longueur de vers. Sa solitude ne s'exprime que d'une façon voilée, à l'image de cette «*heureuse haleine vive / mémoire sous le givre / légère tremblante*» (p.14). En fait, ce qui tremble sous le givre, c'est le solitaire qui n'ose pas dire sa souffrance. L'absence des marques d'énonciation dénote la réticence du poète à dévoiler sa solitude, même si celle-ci est à la base de toute création poétique, comme le laissent entendre ces vers du même recueil :

don faste
qui se sait péril

mais d'abord
honte précaire

un rien
qui se déchire

criée
une heureuse blessure (p.16).

Ainsi que l'illustre ce poème, la solitude est perçue comme une condition, une posture périlleuse mais nécessaire pour la création poétique. Elle n'est plus synonyme de tristesse, elle est plutôt un «don faste», un sacrifice à consentir. Autrement dit, il s'agit, pour lui, de «*retourner une souffrance en bienfait et puiser à même la précarité des forces*»[225]. Ce fragment résume en fait l'ambivalence de la solitude à travers l'expression oxymorique d'«heureuse blessure». Pour le poète, elle est le mal à fructifier en création malgré la «honte précaire» à se dénuder en public.

[225] Maulpoix J M., *Lettres à un jeune poète de Rilke*, Paris, Gallimard, «foliothèque», 2006, p. 67.

A l'image du désir, la solitude est évoquée dans divers fragments souvent comme une présence difficile à cerner, comme quelque chose qui échappe aux mots. Pour insinuer cette insaisissable présence, Dib parle de «flamme basse» qui se consume en silence et de «feu sous le givre». Ces insinuations suggèrent à la fois la solitude qui écrase l'être et le désir tapi dans ses tréfonds. Car si ce dernier est sous-entendu par l'idée du feu, le givre, de son côté laisse penser inévitablement à la condition du solitaire. En d'autres termes, le solitaire est un être qui brûle de l'intérieur et qui tente d'exorciser sa brûlure en l'emmurant en soi :

> […]
>
> gravant la brûlure
> et l'emmurant en soi
>
> à l'extrême de la nudité
> pour l'oublier en toi
>
> un désencombrement
> qui s'approfondit en moi (p..35).

Dans ce texte d'*O Viv*e, l'auteur, sans avouer clairement sa solitude, suggère néanmoins cet état à travers l'être qui n'a que l'écriture pour s'épancher. Comme si la parole sert d'exutoire pour alléger sa souffrance, lui qui voit dans la feuille blanche un parois pour graver sa brûlure. En bref, la solitude, qui y est implicitement présente dans ce passage, fonctionne comme une condition de la création artistique, c'est «*l'élément des grands esprits*»[226] selon les mots de Christine de Suède.

Dans d'autres poèmes du même recueil, la solitude est plus explicite et nettement assumée par le sujet du poème. C'est le cas dans le texte intitulé *d'aube de givre* où Dib affirme sa solitude et s'assume en tant que solitaire. Il le dit dans la première strophe qui résume sa demeure, son état et son désir : « *j'habite le givre / et feu en silence / invente une femme* » (p.43). Ces trois vers illustrent en fait toute la place charnière qu'occupe la solitude dans la création poétique. Elle se situe au commencement de ce processus et donne naissance au désir d'écrire pour dire la femme, ce rêve éternel de l'homme et du poète.

[226] De Suède C., extrait de *Maximes et pensées*, [en ligne], consulté le 12/10/15 ; Url : http://www.proverbes-francais.fr/citations-solitude.

Par cette valorisation de la solitude, Dib rejoint ainsi Rilke pour qui la solitude, nous dit Maulpoix, est un lieu de fructification du sujet[227].

Par ailleurs, dans *L'Aube Ismaël*, comme dans *L'Enfant-Jazz*, l'auteur nous livre, à travers des bribes éparses, la solitude de l'être. Il le fait implicitement en parlant d'enfermement, d'isolement, de silence et du règne de la nuit. En d'autres termes, ces deux recueils donnent à lire accessoirement un être seul, enfermé et sur lequel pèsent les ténèbres de la nuit. Il y est question au juste d'un enfant enfermé dans un lieu, rêvant de porte et d'ouverture, comme l'explicite ce passage de *L'Enfant-Jazz :*

> Quelqu'un, dit l'enfant
> Pourrait m'ouvrir ?
>
> Quelque chose est là.
> Pas loin, à côté.
>
> Qui voudra m'ouvrir
> Cette porte ? Qui voudra ? (p.12)

En effet, ce passage montre que la solitude de l'être est un sentiment où se mêlent l'ennui du même lieu et la peur de l'imprévisible. C'est une situation d'inconfort que l'enfant cherche à dépasser, à quitter. Mais cela est-il valable pour le reste de ces deux recueils en question ou, au contraire, on y décèlerait plutôt une fructification de la solitude par notre poète qui aurait suivi ce conseil rilkéen : «*Monsieur, aimez votre solitude, supportez-en la peine : et que la plainte qui vous en vient soit belle.*»[228] Pour apporter des éléments de réponse à cette interrogation, il convient d'examiner ici toutes les variations autour de ce sujet.

Dans *L'Aube Ismaël*, sans faire de la solitude son sujet principal, le poète l'aborde indirectement à travers plusieurs textes. Cela est perceptible surtout dans deux poèmes du livre : *Feu sur l'ange de l'Intifada* et le poème éponyme *L'Aube Ismaël*. Dans le premier, il est question de Hagar, la femme qui attend le retour de son enfant, une attente qui cache une solitude, synonyme, pour elle, de souffrance et d'inquiétude. Car, sans son fils, elle se sent privée de tout et

---

[227] Maulpoix J.M., *Lettres à un jeune poète de Rilke*, *Op. Cit.,* p.67.
[228] Rilke R.M., *Lettres à un jeune poète*, Montréal, BeQ, s/d, p.31.

vouée à la souffrance. Seule et inquiète, elle suggère son triste sort dans plusieurs fragments qui disent différemment le mal d'attendre : «*Tu n'es sorti que ce matin, fils. / Il me semble qu'un siècle a passé. / Quand reviendras-tu ?*» (p.27), « *l'attente est une chemise froide / l'attente est un pain amer* » (p.28). En effet, le premier comme le second passage donnent à lire une certaine idée sur la solitude. Il s'agit au juste d'une sensation qui en dit long sur la souffrance de cette femme séparée de son enfant. Puisque le temps qui s'éternise, la sensation du froid et le goût amer ne sont ici que les indices d'une dure attente, d'une pénible solitude.

Dans le second poème, Dib donne à lire, par bribes éparses, la traversée du désert par un enfant. Cette traversée s'apparente à une épreuve de solitude car, au milieu de l'espace désertique, Ismaël se sent seul et enfermé : «*enfermé dans ce qui, ouvert, voit et se* / *cache derrière soi, j'ai tout pris du sable*» (p.65). Ce passage, répété deux fois dans la même page, illustre la sensation d'isolement lié à la solitude de l'être. Il s'agit en fait d'isolement, voire de désolation et non de solitude. Car, comme l'écrit H. Arendt, «*dans la solitude, je suis "parmi moi-même", en compagnie de moi-même, et donc deux-en-un, tandis que dans la désolation, je suis en vérité un seul, abandonné de tous les autres*»[229].

Dans *Le Cœur Insulaire*, la solitude du sujet est omniprésente. Elle est présente dès le premier poème où le poète qui se voit sable et s'interroge : «*et moi le sable qui reste* ? ». Toute la première section qui porte le titre *le chant du sable* peut se lire en ce sens comme le chant d'un solitaire. Se voyant sable, le poète y rêve d'une «île légère» où «le cœur s'annuite» (p.16). Souvent, rivé sur la grève, livré à la merci des marées, son rêve s'efface aussitôt écrit. Il ne lui reste que le chant pour dire sa solitude :

Reste-là
pour flamber
feu martyr

Reconnais-le
ce rien qui
défait l'attente

[229] Manon S., «Solitude, esseulement, isolement, Hannah Arendt» [en ligne] consulté le 25/03/14 ; url : http://www.philolog.fr/solitude-esseulement-isolement-hannah-arendt/

Ombre de soi
n'ayant que les yeux
pour le dire (p.35).

S'adressant ici à lui-même, le poète se représente comme un 'feu martyr' qui se consume dans la souffrance et le silence. Prenant sa distance vis-à-vis de soi-même, il considère cette «ombre de soi», rongée par un feu intérieur et privée de mots pour dire son attente. La solitude transparaît ainsi comme un sentiment profond, échappant au langage des mots et provoquant une distance critique par rapport à soi dans la mesure où «*le regard que le poète porte sur soi n'est pas d'une espèce narcissique*»[230].

1.1 La figuration de la solitude

De ce qui précède, nous pouvons déduire que le poète parle peu de la solitude comme sentiment personnel d'isolement. L'évocation de sa propre solitude se fait de manière discrète dans la mesure où sont rares les poèmes où l'auteur s'assume comme solitaire en disant 'je'. Mais cela ne l'empêche pas de figurer sa solitude et d'en donner à voir les multiples visages. En ce sens, plusieurs fragments suggèrent la présence de ce sentiment, à l'image de ce passage de *Le Cœur Insulaire* dans lequel il se voit : «*cœur à cris / grillons d'ennui*» (p.41). Ces deux vers laissent en fait deviner la solitude du poète derrière la douleur muette suggérée par ces cris du cœur et l'ennui du cri des grillons. La solitude sans être donc nommée, elle est à lire dans les fréquentes évocations du cri par l'auteur, à l'exemple de ce texte du même livre :

Patience
voici le cri

Le cri debout
tout en cris

Le cri
et son silence

Les fleurs
tout en rouge

La moisson

[230] Maulpoix J.M., *Lettres à un jeune poète de Rilke*, *Op. Cit.*, p.73

tout en plaies (p.42).

Dans ce poème, il est certes question de la puissance du cri comme le prouvent les nombreuses répétitions de ce mot. Mais la solitude n'est pas loin ; elle est la condition même pour que ce cri surgisse et prolonge la douleur du poète dans la mesure où elle ne peut être supportée qu'«à travers des plaintes aux beaux accents»[231]. Ce processus est alors à lire dans le cycle végétal allant de la semence à la récolte. En d'autres termes, pour le poète rongé par la solitude, semer le cri, c'est répandre la douleur.

Si dans l'exemple précédent, c'est le végétal qui sert de figure pour répercuter la douleur de la solitude, dans d'autres, c'est le minéral qui tient ce rôle. Livré à ce sentiment, le poète voit souvent dans le rocher une image qui suggère deux visages de la solitude : le silence et le mutisme. Sans le dire explicitement, le solitaire est, pour lui, pareil au roc, cette «énigme désastreuse» où se confine «*le secret qui demeure / histoire de choses dures*» (p.34). Cela est perceptible surtout dans le dernier recueil de notre corpus – *Le Cœur Insulaire* – où le rocher est convoqué comme image idéale, comme métaphore parfaite du poète solitaire. Ainsi dans ce texte du dit recueil:

Rocher
tu n'endures
qu'alertes

Avec le vent
pour toute et seule
compagnie

La forme de rocher
se trouve être même
œuvre de vent

Tu demeures
exposé au vent (p.76).

Parlant au minéral ou s'adressant à soi-même, le sujet de ce poème confirme tout de même que le rocher est la métaphore parfaite du solitaire dans la mesure où il est «*une image première, un être de la littérature active, de la littérature activiste qui nous apprend à vivre le réel dans toutes ses profondeurs*

[231] Maulpoix J.M., *Lettres à un jeune poète de Rilke*, *Op. Cit.,* p.66.

et ses prolixités.»[232] Isolés du monde, les deux n'ont pour compagnie que le vent qui leur dicte sa loi. Leur solitude se décline ainsi sous le signe de l'isolement et du retrait à la merci du vent.

1.2 Les visages de la solitude

Cependant, la figure du rocher n'illustre pas uniquement l'isolement du poète, elle sert aussi à dire d'autres visages de la solitude. Méditant la pierre jonchée au bord du chemin, l'auteur y voit une figure du silence. Ce dernier comme visage de la solitude est lisible dans ce court poème de *Le Cœur Insulaire* :

La pierre
sa foi
au bord du chemin

Silence
l'écho
dernier voyageur (p.57).

Il est perceptible à travers cette pierre posée «au bord du chemin» et qui se confine dans le silence pour entendre l'écho des voyageurs. Sans mot dire, elle reste le témoin muet de l'histoire de ce chemin. Elle est aussi, pour l'enfant, pour le poète, «une nuit à dévisager, à reconnaître, un signe à démouler»[233]. Par ailleurs, Ce texte, mis en écho avec d'autres poèmes de notre corpus, confirme l'aspect fragmentaire et provisoire du dire dibien sur la solitude dans la mesure où il parait comme une nouvelle version d'un premier texte, celui de *L'Enfant-Jazz* :

Il prit la pierre.
Le silence en était lourd.

L'enfant la déposa. Le secret
Veilla au bord du chemin.

Puis les feuilles
Firent de l'ombre. (p.120)

Ainsi, en rapprochant ces deux textes, nous constatons la présence de la même idée, celle du silence qu'incarne la pierre posée au bord de la route. Le

[232] Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, *Op. Cit.,* p.174
[233] Khedda N., *Op. Cit.,* p.180

retour de cette idée constitue en fait une autre figure du poète-solitaire effacé et forcé au mutisme de la pierre. En d'autres termes, ce poème, comme le précédent, nous dit la posture du poète réduit à la marge de la route (histoire)[234], contraint au silence et au poids de l'indicible qui l'accable.

Cette incapacité du poète à dire l'ineffable est largement représentée dans *Le Cœur Insulaire* où maints fragments évoquent la solitude du poète et son effacement devant la nature. C'est le cas des textes où ce dernier s'adresse aux torrents et les exhorte de raconter : «*ce qu'il y a / de plus ancien / dans la nuit*» (p.79). Dans la solitude, le poète médite sur les torrents, leurs chutes et leurs murmures en sous-entendant toute une pensée (inachevée) sur la solitude. A bien lire ces poèmes, nous nous apercevons que l'auteur voit dans ces torrents des figures de l'homme solitaire. A l'image de ces eaux, celui-ci va « *toujours vers plus / d'obscurité »* (p.80) «*pour parler moins / et manquer de mots*» (p.81). Pareillement aux torrents, le poète-solitaire ne trouve plus les mots à mesure qu'il avance vers la solitude et, comme eux, il ne fait que ruminer ses pensées dans le noir.

Pour notre poète, les torrents sont là pour lui parler et pour qu'il y noie sa solitude. Il médite alors sur cette même voix qui lui dit sans cesse autre chose et regrette l'absence d'une oreille à l'écoute de ces torrents : «*si seulement / quelqu'un se trouve / à vous écouter.*» (p.82). Attachant sa pensée aux torrents, Dib explore sa solitude en l'exprimant à chaque fois différemment, comme dans ce texte où il évoque indirectement sa condition d'exilé solitaire :

> Par toutes vos eaux
> torrents parlant.
>
> Dieu vert et noir,
> mais qui pleure blanc ?
>
> Et de toutes ses mains
> s'enclot sur soi ?
>
> D'un pays de pierre
> qui venu pour oublier ? (p.83)

[234] Cette posture confirme la faillite de la modernité à travers cette idée de «fin de l'histoire unitaire» et suggère l'attitude critique du poète envers la linéarité de l'Histoire comme «marche progressive vers l'idéal émancipateur» (Boisvert Y., *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, «Logiques sociales», 1996, p.50).

En effet, en s'adressant aux torrents, Dib semble leur dire sa solitude, lui qui est venu «d'un pays de pierre» pour oublier sa peine. Il le dit à lui-même, d'une façon détournée à travers ces questions aux réponses évidentes. Puisque celui qui pleure blanc ne peut être que lui, le poète en panne de mots pour dire les maux de l'exil, de la solitude qui demeure impénétrable à l'image de ces eaux imprenables, « *[cette] rumeur / où vont boire les ombres / et oublier*» (p.84). Idem pour celui «qui [est] venu pour oublier», c'est le poète qui reconnaît par-là le mérite d'être seul[235].

En plus des torrents, la forêt est aussi convoquée par le poète pour lui servir à figurer la solitude. Pour fuir le bruit de la ville, il s'y dirige «*les yeux fermés*» (p.85). Une fois sur les lieux, il considère les paysages autour de lui pour y lire ce qu'il ressent au fond de lui. Il y éprouve un sentiment d'enfermement, «*les arbres [qui y] opposent / leur grille serrée / à la même lueur rouge* » (p.86) sont, pour lui, une prison de ténèbres. Rongé par sa solitude, il s'imagine enfermé dans la grille serrée de cette forêt. Dans ce noir, il ne rêve que de lumière pour se rappeler sa condition d'exilé solitaire, comme le laissent entendre ces deux fragments : «*élevez / ce vertige de lumière / vers lui l'aveugle* » (p.89) et *donnez-lui la lumière / ses yeux crient / rétablissez-le»* (p.91). A mesure qu'ils reflètent son besoin de solitude, ces exemples illustrent aussi la soif de lumière (vérité) chez l'homme. La solitude se révèle ainsi comme quête de lumière, comme volonté de mieux voir. Car voir clair, c'est trouver en lui-même son chemin dans les ténèbres (de la vie) comme l'enseigne Bouddha pour ses disciples : «*Soyez vous-même votre propre lumière, votre propre maître*»[236].

En bref, tous ces exemples cités montrent comment Dib s'en sert du végétal comme du minéral pour donner un visage à la solitude qui le ronge. Sans la nommer directement, celle-ci est perceptible à travers le cri répandu par la fleur, le bruissement des torrents durant la nuit, le silence pesant de la pierre et les ténèbres de la forêt. Ses paysages ne sont en fait que des prétextes ; en les observant, le poète voit surtout son état d'exilé solitaire. Dans ces paysages, il

---

[235] Mérite que résume cette trouvaille de La Bruyère : «Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls», citée *in* Baudelaire C., *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Le livre de poche, «Classiques», 2009, 127.

[236] S/n, «Bouddha?» [En ligne], consulté le 02/12/2013 ; URL : http://bouddhismekhmer.free.fr/textes/bouddha.htm.

cherche la parfaite figure à même de lui permettre de répondre aux questions qui le taraudent : « *Où effacer l'exil ? / Où les larmes ? / Où les paroles ?*». Cette multiplicité de figures renseigne ainsi sur la difficulté de cerner ce sentiment qui habite les tréfonds de l'homme, un des versants de son opacité. Tout ce qui a été dit n'est qu'une parole inachevée, interrogation sans réponse dans cet « *asile d'attente / que l'air écume* » (p.105) où le poète est condamné à vivre en attendant que la voile blanche « *port[e] / la réponse à / l'unique destinataire* » (p.108).

2. La solitude de l'œuvre

De ce qui précède, il transparait que la solitude de l'être est quelque chose d'indicible. Ni la fleur, ni le rocher, ni les torrents et ni la forêt n'en donnent une idée précise sur ce sentiment obscur. Tous les fragments qui s'y rapportent n'offrent que des variations qui tentent à chaque fois d'en dévisager quelques parcelles. Pareillement, le poète, pour suggérer l'incapacité de son écriture à dire la vie, s'appuie sur le végétal et le minéral. A bien analyser ses textes, nous nous apercevons que la mer, la forêt et la neige sont souvent convoquées pour servir de figures au silence de son œuvre. En effet, si la blancheur de la neige nous fait penser à la page blanche sur laquelle s'inscrit le poème, la forêt comme la mer renvoient parfois au corps scripturaire qui garde son opacité. Ainsi, pour mieux saisir cette sorte de fatalité qui condamne l'œuvre à l'opacité, nous examinerons tous les fragments qui figurent le silence de l'écriture.

D'abord, il importe de préciser que par solitude de l'œuvre, nous entendons, avec Blanchot, celle qui fait découvrir «une solitude plus essentielle» et «exclut l'isolement complaisant de l'individualisme»[237]. Autrement dit, l'œuvre qui prolonge le silence du monde en mettant en relief l'impuissance des mots à signifier le réel. Comme pour l'être, l'œuvre aussi est vouée à la solitude que donne à voir l'espace de l'écriture. Inscrite au cœur des forêts, des eaux, de la neige ou du désert, la parole poétique court à sa perte, absorbée par le silence cosmique. La première indication du poids du silence dans l'œuvre dibienne se trouve dans le parallèle entre l'étendue blanche de la feuille et l'espace nivéal,

[237] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1955, p.13

une analogie que nous pouvons relever dans plusieurs poèmes ou fragments qui rappellent le blanc synonyme de silence et d'absence. Dans l'un d'eux, nous lisons cette strophe : «*heureuse haleine vive / mémoire sous le givre / légère tremblante*». Le givre dans cet exemple renvoie à la page blanche de laquelle peut surgir l'«heureuse haleine» qui n'est autre que la parole du poète. Il est aussi «ce velours blanc» (p.18) où le loup tient une place de choix. En d'autres termes, si cette blancheur correspond au silence de l'œuvre, le loup (traduction latérale du nom du poète (Dib) en français) suggère le cri, le désir et la solitude de l'auteur.

Ainsi, sans le dire explicitement, le givre renvoie dans l'imaginaire du poète à la page blanche sur laquelle s'inscrit le poème. La neige ou l'espace nivéal fonctionne donc comme lieu de l'écriture, comme le laissent comprendre divers fragments de notre corpus. Le recueil *O Vive* est fort édifiant en ce sens puisque nous y lisons une telle analogie à travers maints exemples, à l'image de celui-ci où le silence de l'œuvre est suggéré par *«le marbre poli»* :

sous la langue
le marbre poli

l'eau durcie
l'unique ténébreuse

l'ouverte
aux hurlements (p.21)

Ce poème illustre en effet le parallèle entre page blanche et espace nivéal. Ce dernier est à lire dans cette «eau durcie» de laquelle surgit le cri du loup solitaire, la parole du poète (Dib). C'est sous ce «marbre poli» que réside Vive, la parole que figurent ici les hurlements du loup. Par cette figure, l'auteur suggère toute l'importance du silence que connote la neige dominante, «ce comble / de blancheur» (p.92). Sa parole est vouée au mutisme devant cette blancheur aveuglante qui symbolise, entre autres, la «lumière intérieure, lumière du *sirr,* le secret, le mystère fondamental dans la pensée des Soufi.»[238] Elle ne fait guère le poids dans cet espace nivéal puisqu'elle n'est que mémoire sous le givre.

[238] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit*., p.127

Dans le reste du corpus, à l'image des deux recueils *L'Enfant – Jazz* et *Le Cœur insulaire*, plusieurs fragments évoquent l'espace nivéal sans figurer concrètement la solitude de l'œuvre. Ce qu'ils suggèrent au juste, c'est cette expressivité de la neige qui parle sans les mots. Cela est perceptible surtout lorsqu'il est question de la neige qui tombe, comme dans ce fragment répété dans *L'Enfant-Jazz* : « *c'était sans bruit. / La neige recommençait*. */ La douleur recommençait* » (pp.81 et 140) ou dans cet autre passage extrait du livre *Le Cœur Insulaire* : «*retrait sans fin / de ce qui tombe / la parole blanche / l'étendue blanche* » (p.54). Donc, la neige qui s'étale, c'est l'image muette mais expressive puisque le poète y voit la douleur de la guerre. En ce sens, elle est la page immaculée sur laquelle la guerre inscrit ses tristes signes : *«la guerre n'avait là rien / écrit ce matin sur la neige, / si heureusement blanche.»* (p.140). En bref, l'espace nivéal sert ici de visage pour la solitude de l'œuvre dans la mesure où «la neige est assimilée justement au silence de la parole»[239].

Par ailleurs, la mer abritant la femme fonctionne aussi comme une des figures de l'œuvre de la solitude. Puisque ce minéral sert parfois à représenter l'impuissance de l'écriture, à dire l'indicible. Cela se voit particulièrement dans les recueils *O Vive* et *Le Cœur insulaire*. Dans le premier, la femme-mer est omniprésente tandis que dans le second, elle plane sur la première section intitulée *le chant du sable*. Comme lieu de l'écriture, la mer se décline souvent comme corps féminin à même les eaux, comme île recluse ou femme solitaire, comme dans le poème *intaille :*

l'abîme à vif
l'abîme à force

gisement seul
de paix aggravé

hanches naïves
l'espace au féminin

et sous un poids
d'adoration seule

(…) (p.19).

[239] Adjil B., *Op. Cit.,* p.48

Ce texte donne à lire en effet un espace féminin voué à la solitude, un sentiment qui se décline à travers la répétition des mots 'abîme' et 'seul'. La mer ici, en tant qu'espace scripturaire, n'est pas synonyme d'une œuvre à lire mais plutôt d'une femme à adorer. Bref, en accueillant les mots du poète, elle singularise l'œuvre de ce dernier et renforce sa solitude.

Sans être totalement confondue avec la mer, l'œuvre dibienne est assimilée, dans d'autres textes, à une île au milieu des flots. Par un tel rapprochement, le poète veut mettre en avant l'isolement auquel est vouée son écriture-femme. De nombreux fragments corroborent cette perception dans la mesure où il y est question d'une île-femme pleine de vie mais oisive d'apparence, comme le suggère cet extrait de *Le Cœur Insulaire :*

> qui remue
>
> lagune oisive
> à bout de féminité
>
> qui a nom
>
> île vive
> et raison (p.26).

Il ressort aussi de cet exemple que la solitude de l'écriture-mer n'est que temporaire ; elle se brise souvent avec l'agitation des eaux qui ne connote pas ici le mal ou le désordre, mais plutôt la régénérescence puisque ces dernières *«(…) symbolisent la somme universelle des virtualités ; (…) le réservoir de toutes les possibilités d'existence, (…) précèdent toute forme et supportent toute création* »[240]. C'est leur mouvement qui figure, chez notre poète, la parole-vague disant à chaque fois autrement la même chose. Associée à la vague, cette parole nous la retrouvons dans «*cette eau gélive / felouque à naufrage*» (p.53), dans cette «*marée en son cheminement / avant l'éclat de la vague»* (p.54) et surtout dans «*ce murmure / plus monte la marée / sonne l'hallali*» (p.55).

En liant ainsi sa parole à la vague, le poète condamne son œuvre à mimer le silence ou l'agitation de la mer, comme nous pouvons le lire dans ces fragments extraits d'*O Vive* : «*sauf à narrer comme / une mer s'invente*» (p.57),

[240] Eliade M., *Op. Cit.,* p.112

«*reste de parole / fidèle à son esseulement*» (p.57), «*n'avouant qu'usure / de mémoire*» (p.76). Ces passages montrent en effet le retrait de l'œuvre-mer et surtout sa difficulté à dire le monde. Chacun de ces fragments est l'illustration de cette incapacité que nous désignons par solitude de l'œuvre. Une solitude que nous pouvons voir aussi dans la nudité des eaux, comme le suggère ce passage d'*erres* dans le recueil *O Vive :*

à perte
de voile

toute la mer
inconsolée

la mer trop nue
la mer

[…] (p.63).

Derrière cette nudité, se lit la solitude de cette mer-femme «inconsolée». Bien qu'elle connote l'innocence première de l'être, celle d'Eve, cette nudité dénote d'abord toute la solitude qui pèse sur celle-ci. Donc, l'œuvre dibienne est cette écriture-femme solitaire qui invite le lecteur à la jouissance d'une parole retrouvée.

Cette idée d'une écriture faite mer nue est également présente dans le recueil *Le Cœur Insulaire*. Le poète y suggère cette conception dès le poème inaugural : «*commençant / mer nommée / puis nudité longue*» (p.12). Pour lui, la nudité est le premier visage de l'écriture-mer, de l'écriture-femme par référence au mythe adamique[241]. Mais elle connote plus, dans ce cas, l'absence de mots, le silence de l'œuvre. Cela est lisible dans le fragment où l'on parle de «*nudités infatuées / tout ouverture*» (p.17). Autrement dit, pour suggérer le silence de l'œuvre, le poète parle de nudité des eaux, une nudité associée de surcroit à la parole, cette «même dormante et / approfondie, muette». C'est le minéral, sous toutes ses formes, qui se trouve ainsi choisi pour figurer ce silence de l'écriture et son poids. Eaux nues, rocher ou stèle muette, le minéral offre diverses figures pour le mutisme du texte dibien, pour sa parole qui s'enferme sur ce qui la nomme :

[241] Chaabane F., *Art. Cit.*, p.44

Tu t'enfermes
urgente sur ce qui
te nomme

Stèle muette
pour que la pause
dure

[…] (p.46).

Par cette figure, le poète suggère cette tension continuelle entre l'homme et son langage, une tension entre le désir de dire du premier et l'incapacité du second à exprimer ce désir. Puisque, dès que le poète confie ses désirs aux mots, ces derniers se renferment pour couvrir d'ombre ce qui est à dire. Cette célérité de la parole à se dissiper est comparée au feu que l'on enterre : « *hâtive / comme on enterre / un feu».*

Toutefois, ce silence de l'œuvre n'est pas éternel ; des figures clairsemées dans *Le Cœur Insulaire* donnent à voir l'éclosion d'une parole inouïe. L'analyse attentive de ces dernières permet de saisir tout un processus de germination de la parole poétique à travers une succession de poèmes. En effet, de la semence à la poussée des germes, c'est toute une métaphore filée, imaginée par le poète, pour suggérer l'enfantement du sens dans la solitude et de laisser entendre que «*La création a ses saisons, ses rythmes, sa durée propre. Du même coup le créateur n'est pas véritablement maitre de cette croissance.*»[242] Puisqu'il y a d'abord cette idée de parole enfermée dans le corps du langage, pareille à la graine ensevelie sous terre. Ainsi confinée, la parole poétique est d'abord cet «impossible cri», «l'agonie d'une torche». Mais dès l'arrivée des «plus vives eaux», c'est «la chasse ouverte» au moment où la parole-graine use de patience et «*reprend / sa veille à long feu*» jusqu'à l'annonce vive. Par la suite, le poète sous-entend la germination, l'éclosion de la parole poétique, dans les premières strophes du poème, intitulé à juste titre *annonce vive* :

En mal
de parole.

La bête rousse
partout déchirant.

[242] Maulpoix J.M., *Lettres à un jeune poète de Rilke*, *Op. Cit*., p.91

Déchirant
creusant.

[…]..

Déchirant
déchirant. (p.50)

Ainsi, comme le suggère ces deux verbes, la parole-germe pousse et parvient à voir le jour et donne lieu à une célébration (titre du poème suivant), dans la mesure où elle s'étend dès lors « *œil sauvage / à tout champ. / Steppe claire»* (p.51). Il s'agit là d'une sorte de troisième œil, celui qui «indique la condition surhumaine, celle où la clairvoyance atteint sa perfection, ainsi que, plus haut, la participation solaire»[243], comme le laisse penser l'adjectif 'claire' associé au substantif 'steppe'.

Enfin, comme le montre cette métaphore de la germination, le végétal participe lui aussi à figurer la solitude de l'œuvre. La forêt en est l'exemple le plus édifiant qui se trouve convoquée par l'auteur dans des fragments traduisant une œuvre à la merci du vent. Arbre ou forêt, le végétal est, pour l'auteur, le signe d'une parole précaire, voire insaisissable comme le suggère ce fragment du recueil *O Vive* : *«cela qui se veut / fuite // et futaies fugaces / dans le temps*» (p.37). À l'image de ces «futaies fugaces», le dire du poète ne peut livrer que des bribes de sens. Difficile à cerner, ce dire se dérobe à travers les images du végétal qui répercutent la solitude du texte. Par le truchement du végétal, le poète donne à voir des figures suggérant un dire voué à la puissance du vent : «*bouleaux qui / s'exposent aux soufre / et font roue*» (p.92). Ce passage, extrait du même livre, illustre en ce sens l'impuissance de la parole poétique condamnée à mimer le signe cosmique. L'incapacité des mots à dire l'indicible se trouve dans cette figure de l'arbre qui plie sous le vent, comme le laisse entendre ce passage de *Le Cœur Insulaire* : «*lourd / pour le pin / le vent à porter*» (p.75).

Dans *L'Enfant – Jazz*, nous retrouvons aussi cette configuration végétale de la solitude. Cette dernière est présente en filigrane dans plusieurs poèmes de ce recueil. Elle est perceptible surtout dans ces fragments qui disent le silence du végétal. Dans cette œuvre, il arrive souvent à l'arbre d'accentuer le silence du

[243] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit.,* pp. 686-687.

paysage : «*puis le silence / on vit ce qui était plus vrai / les arbres forçait la note*» (p.126) ou de le prolonger : «*ni les cyprès ne bougèrent / ni le silence ne bougea*» (p.130). Cette association du silence au végétal décline un des visages de l'œuvre, celui de la solitude quand on sait que, pour Dib, la poésie est dans cette chose regardée sans penser à elle[244]. La poésie advient alors lorsque l'enfant découvre l'immobilité de l'arbre et son silence eternel. Il le dit dans ces deux extraits qui illustrent la figuration de l'indicible par le truchement du végétal : *«restait encore à voir. / Au plus haut d'un arbre. / Le silence et la lumière.»* (p.71) et «*les arbres n'eurent plus / pour refuge que l'immobilité*» (p.131). Ainsi, comme le montrent tous ces passages, dans ce recueil, c'est la figuration du silence qui motive le recours aux images du végétal contrairement à *O Vive* et *Le Cœur insulaire.*

En effet, dans ces deux recueils, la convocation du végétal participe souvent d'une autre visée, celle de figurer une écriture ésotérique et ténébreuse. Cela nous pouvons le constater à travers maints textes où Vive, la parole poétique quitte l'étendue marine pour s'installer au cœur des taillis. Par cette déterritorialisation, le poète fait de la forêt une métaphore de l'œuvre de la solitude. Un texte comme *l'heure et la question,* extrait de *Le Cœur Insulaire*, illustre ce rapprochement qui fait des arbres autant de mots solidairement alignés :

La forêt
a déjà refermé
ses grilles

Ne gardant
que la nuit

Que paroles
l'une à l'autre
inconnues (p.68).

Ces strophes explicitent la conception de l'œuvre chez notre poète. Le livre de solitude est pareil à une forêt ténébreuse et ses mots juxtaposés rappellent les arbres étrangers l'un à l'autre mais alignés l'un à côté de l'autre. La forêt est convoquée ici pour figurer le silence de l'œuvre dans la mesure où elle est,

[244] Dib M., *Art.. Cit.*, p.7.

pour l'auteur, «*Un crépuscule en plein jour. Un soir à demeure. Moins un aimable ensemble d'arbres qu'une créature hirsute, pétrie d'opacités, le poil crépitant d'étincelles.* »[245] En d'autres termes, la forêt est, pour lui, «une absence de paroles qui répondait à la sienne»[246].

En somme, ce végétal rejoint la mer et le nivéal pour figurer le silence de l'œuvre. Ils se rejoignent tous pour donner à voir le silence comme moment poétique. Cela est perceptible à travers cette multitude de figures allant de la blancheur du nivéal à l'immobilité des arbres. Le minéral comme le végétal permettent au poète de suggérer l'incapacité des mots à explorer l'opacité du monde. A travers tous ces fragments analysés, silence, ténèbres et immobilité sont les termes qui reviennent pour étayer l'idée d'une œuvre en marge, impuissante et condamnée à mimer le signe cosmique. Ce dernier est, pour notre poète, le refuge d'une écriture en quête d'universalité. Il lui permet de donner à lire en filigrane l'isolement de l'homme de notre temps et sa méfiance à l'égard des mots impuissants face au silence et aux ténèbres du monde. Ainsi, l'ambigüité de l'œuvre n'est que la traduction de cette posture de l'être voué à la solitude.

3. La solitude des lieux

Renforçant l'hétérogénéité de sa pensée sur la solitude, le poète attribue souvent ce sentiment aux espaces cosmiques fonctionnant comme corps d'emprunt au langage. Ainsi, pour compléter notre propos sur la solitude de l'œuvre, il est nécessaire d'aborder aussi celle des lieux. Dans ce sens, il importe d'identifier les fragments qui la suggèrent et de voir son éclatement en bribes de sens. Car, dans son incapacité de cerner cette question, le poète l'aborde sporadiquement à travers ses divers aspects. Au fil des recueils, il multiplie les évocations de ce thème et en fait, au final, une pensée fragmentée. Eclatée d'abord, car ces lieux qui incarnent cette solitude sont variés allant des espaces cosmiques (désert, forêt, mer,…) à ceux aménagés par l'homme (maison, jardin, …). Eclatée aussi, puisque l'auteur lit dans chaque espace une

[245] Dib M., *Si Diable veut*, *Op. Cit.,* p.161
[246] *Ibid*., p.163

multitude de visages suggérant un tel sentiment. Cela est particulièrement vrai pour les étendues cosmiques.

3. 1 Le désert

La première de ces étendues est le désert que l'on retrouve en particulier dans *L'Aube Ismaël*. En effet, en inscrivant son écriture au cœur des dunes, Dib ne se prive pas de réfléchir sur ce lieu et sur la solitude et le silence qui y règnent. Plusieurs passages reflètent cette atmosphère d'isolement propice aux plus singulières expériences de solitude[247]. C'est ce qui se dégage de ce fragment, extrait du poème éponyme *L'Aube Ismaël* :

> Mon nom Ismaël entre nous, j'écoute
> jusqu'à celui qui écoute. Qui ne sait, ne veut
> qu'écouter.
> J'écoute.
> Mais tout ce silence, à qui répond-il ? Terre
> et ciel verrouillés, à qui ? (p.46)

Par la voix d'Ismaël, le poète met ici en évidence une caractéristique fondamentale du désert, à savoir le règne du silence. Il s'interroge sur le rôle de ce dernier et ses effets sur tout être qui s'y trouve égaré à l'image d'Ismaël, oublié de tous : «*entre tous ceux qui sont prédestinés, les uns au salut, les autres à la damnation, toi l'oublié ici est ton lieu. La lumière, le silence.*» (p.61) Isolé dans cet espace où «terre et ciel [sont] verrouillés», Ismaël fait l'expérience de la vanité de la voix en ces lieux où toute plainte semble inutile et inaudible. En s'y installant, il mesure l'impact du silence et toute la solitude du lieu.

En effet, loin de tous les rivages, le désert incarne l'isolement et l'absence de toute création humaine. Il se prédispose à la solitude comme le suggère cette interrogation même du poète : «*et si le désert s'entretenait simplement / avec lui-même et inscrivait ses propres pas dans / le sable*» (p.72). En se demandant, par la voix d'Ismaël, si le désert dialogue seulement avec lui-même, il apparente cet espace à un solitaire qui se parle à l'écart d'autrui. L'un

---

[247] En tant qu'expérience, la solitude diffère en effet de l'isolement qui apparaît, selon Arendt, «*quand je ne suis ni avec moi-même ni en compagnie des autres, mais concerné par les choses du monde.*» *in* Arendt H., *Responsabilité et jugement* [tr : Jean-Luc Fidel], Paris, Payot 2005, p.127.

comme l'autre ont en commun les deux critères de la solitude, de la pensée du solitaire, à savoir l'esseulement et le dédoublement ou «le deux-en-un»[248]. Ainsi, pour lui, le désert, c'est d'abord le silence absolu. Autrement dit, c'est la non présence des signes, sinon leur non apparence: «*Signes, signes, signes. Présent je suis. / Montrez-vous. / Que je vous voie.*»(p.52) Bien installé en ce lieu, Ismaël, son personnage, traque l'ombre d'une présence humaine ou naturelle en y cherchant les signes d'une telle présence. Il ne découvre alors qu'une réalité, le désert est un miroir : «*Désert, désert, miroir où, se voyant, on peut me voir : maintenant le silence en aura seul à entendre le souffle précaire*» (p.74). Plus qu'une solitude, le désert est donc cet espace idéal reflétant l'être qui s'y exprime. En d'autres termes, c'est le lieu le plus indiqué pour toute quête ontologique ; l'être se comprend mieux en se mirant dans le miroir du sable désertique.

3. 2 La mer

A côté du désert, l'étendue marine est l'autre lieu qui incarne la solitude dans notre corpus. C'est vers elle que «se dirige le marcheur, s'éloignant des rives de la réalité, en quête de la figure absente»[249]. En choisissant cet espace comme corps d'emprunt à son écriture, dans *O Vive* et partiellement dans *Le Cœur insulaire*, le poète accentue par là la disparité de cette solitude des lieux. Le lecteur de ces deux recueils se rendra compte d'une telle disparité dans la mesure où cette étendue se caractérise par son inconstance. En nous focalisant sur les visages de celle-ci, nous avons relevé trois ensembles de fragments qui suggèrent différemment la solitude, à savoir la nudité, le calme et l'obscurité des eaux.

S'il y a un qualificatif que l'auteur affectionne le plus quand il évoque l'étendue marine, c'est bien le mot «nue». Citons à titre d'illustration ces deux titres de poèmes : *paisible nue* (p.106) et *les demeures nues* (p.76) et ces quelques passages relevés tous du même recueil, *O Vive* : «*l'eau portée par soi /*

---

[248] A ce propos, Arendt H. écrit, dans Le système totalitaire, «*Toute pensée, à proprement parler s'élabore dans la solitude, est un dialogue entre moi et moi-même, mais ce dialogue de deux-en-un ne perd pas le contact avec le monde de mes semblables : ceux-ci sont en effet représentés dans le moi avec lequel je mène le dialogue de la pensée.*» cité *in* Manon S. *Art. Cit.*

[249] Ammar Khodja S., *Art. Cit.*

précaire nue» (p.54), «*la mer trop* nue / *la mer*» (p.63), «*n'avance que vive / l'immuable* nue» (p.87). Tous ces exemples montrent que, quelque soit le mot qui la désigne, l'étendue aquatique est toujours caractérisée par sa nudité. Si le poète insiste sur une telle caractéristique, c'est qu'il veut certainement souligner l'absence d'artefact de cet espace cosmique. Or une telle absence connote la non fréquentation du lieu. Ce qui confère à cette «nudité» le sens de pureté, voire de virginité bien préservée, d'où alors l'atmosphère de solitude que l'on peut associer à la mer comme le suggère ce poème de *Le Cœur insulaire*.

> Nudités infatuées
> tout ouverture.
>
> Nues pour oublier
> mais recrues au bord.
>
> Ces rives majeures
> désignées au cri.
>
> L'étendue s'interroge
> et pas une ombre. (p.17)

Ce texte illustre toute la solitude associée, non seulement à cette étendue, mais aussi aux rives qui l'entourent. D'abord, par cette nudité, la mer se rapproche du désert qui est considéré comme synonyme de la solitude, celle du lieu inhabité. La mer, c'est aussi cet espace propice pour la création d'une telle atmosphère dans la mesure où il favorise l'oubli et aucune ombre n'altère sa quiétude.

De plus, le calme que ces vers suggèrent est sans doute l'aspect le plus indissociable d'une situation de solitude. Car cette dernière désigne, par extension, une «atmosphère silencieuse et sereine d'un lieu à un moment, à une époque où l'agitation se réduit ou cesse»[250]. De cette définition, il s'avère que, au sens large, la solitude des lieux est synonyme de silence et de quiétude. Ainsi conçu, cet état n'est pas totalement absent de notre corpus comme le montre, à titre indicatif, ce passage de *Le Cœur insulaire* : «*la même dormante et / approfondie, muette*». Dans la mesure où ce dernier illustre ces deux aspects à travers les adjectifs 'dormante' et 'muette'.

[250] «Solitude» [en ligne] consulté le 05/06/15 ; url : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/solitude.

Enfin, comme par contraste à la nudité soulignée plus haut, l'auteur qualifie parfois l'étendue marine de lieu ténébreux. En ce sens, maints passages évoquent l'obscurité de l'eau comme nous pouvons le lire dans *O Vive* : «l'eau durcie / l'unique ténébreuse» (p.21) et «eau sombrée / l'autre qui veille / défiant le miroir» (p.76). Comme «symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues»[251], les eaux obscures sont suggérées aussi dans *Le Cœur insulaire*, quand Dib parle de torrents qui, en «*Allant /Toujours vers plus / D'obscurité*» (p.80) «*Pour parler moins / Et manquer de mots*» (p.81), incarnent une solitude désolée et perdue comme le laisse entendre cette plainte du poète : «*Si seulement / quelqu'un se trouve / à vous écouter*» (p.82). Par cette obscurité liée aux eaux, le poète rapproche la mer d'un autre lieu de solitude où les ténèbres règnent en maître, à savoir la forêt.

3. 3 La forêt

En effet, la forêt est, à côté du désert et de la mer, le lieu d'où se dégage continuellement un climat de solitude. Dans le passage suivant - extrait de l'un de ses romans-, Dib évoque explicitement ce qui fait la solitude de l'espace sylvestre : «*Une forêt. Un crépuscule en plein jour. Un soir à demeure. Moins un aimable ensemble d'arbres qu'une créature hirsute, pétrie d'opacités, le poil crépitant d'étincelles.*»[252] Pour lui, la forêt est cet espace où règnent la nuit et ses ténèbres comme le laisse entendre ce poème de *Le Cœur insulaire* :

La forêt
a déjà refermé
ses grilles.

Ne gardant
que la nuit.

Que paroles
l'une à l'autre
inconnues (p.68)

[251] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.381
[252] Dib M., *Si Diable veut*, *Op. Cit*., p.161

Choisie comme espace scripturaire, la forêt, qui incarne ici le mutisme, permet à l'homme d'entendre «le jargon abyssal, insondable de la solitude»[253] bien qu'elle lui interdit de parler, voire de penser.

En somme, tous ces fragments liés à la solitude, bien qu'ils soient moins hétérogènes que ceux inhérents au désir, témoignent toutefois d'une exploration inachevée de cet autre territoire de l'opacité humaine. Ils montrent que ce sentiment est intiment lié à la condition humaine ou du moins à celle du poète. Ce dernier, en tant qu'adulte effacé comme dans *O Vive* et *Le cœur insulaire* ou enfant enfermé comme dans *L'Aube Ismaël* et *L'Enfant-Jazz*, parle toujours à partir d'une situation d'isolement propice à la solitude. Ce qui fait que ses rêveries et ses visions, pour figurer son état, s'attachent aux lieux incarnant le silence et la pureté (espace a-historique). Et même lorsqu'il cherche une terre d'attache pour son écriture, c'est toujours ces hauts lieux de la solitude qui reçoivent sa parole errante. En bref, fructifiant sa condition de solitaire, le poète puise du cosmique des figures et pour son état et pour son écriture. D'où l'importance d'analyser le rôle du cosmique dans cette œuvre.

[253] *Id*. p.169

Chapitre III : L’inéluctable mort

Aux côtés du désir et de la solitude, la mort est une autre thématique bien présente[254] dans notre corpus bien qu'elle ne soit pas une préoccupation majeure de l'auteur. Les fragments qui l'évoquent mettent en représentation sa subtile irruption et font ressentir le poids de sa présence. Au détour d'un vers, d'une strophe, le lecteur est surpris par le surgissement de la mort qui souvent vient marquer une rupture au sein du texte. La soudaineté de son irruption fait penser à une poétique de l'insularité et nous amène à soupçonner derrière de tels surgissements la mise en œuvre d'un dispositif de discontinuité illustratif d'une pensée éclatée. Morcelée, cette dernière est loin d'être une réflexion cohérente et unifiée, au contraire, elle se présente à travers diverses bribes qui disent différemment les sombres parcelles de thanatos.

Pour mieux apprécier l'aspect fragmental de la pensée dibienne sur la mort, nous nous efforcerons de montrer l'hétérogénéité et la discontinuité qui résultent de la mise en œuvre de ce dispositif. Pour ce faire, nous avons d'abord jugé utile de regrouper tous les fragments inhérents à cette thématique en trois sous-ensembles. Ainsi, suivant les visions dominantes dans ces mêmes fragments, nous donnerons à lire cette hétérogénéité sous trois intitulés : la mort-image, la mort-voyage et la mort-sommeil. Cependant, une telle approche risque de ne pas être efficace quant à l'examen de la précarité et de la discontinuité de la réflexion dibienne sur le trépas. D'où la nécessité aussi d'une approche comparatiste à même de rendre visible le caractère provisoire de cette réflexion. La comparaison se fera à l'intérieur de chaque sous-ensemble en prenant particulièrement en considération l'aspect diachronique pour mieux mesurer la précarité de ces bribes de pensée. Cette perspective est la mieux indiquée afin de suivre l'évolution d'une réflexion. Par la suite, nous nous intéresserons aux autres modes de présences de la mort autre que la catégorie naturelle.

[254] Le dépouillement lexical de notre corpus opéré grâce au logiciel hyperdib fait ressortir 15 occurrences pour le seul substantif « mort (s) », sans compter les mots qui s'y rattachent.

1. La mort – image

S'il y a une idée présente dans la majorité des fragments liés à la mort, c'est celle de la finitude. Puisque, il y arrive souvent au sujet de ces poèmes de constater la disparition d'une chose, d'une créature comme le suggèrent toutes les images qui évoquent l'éclipse ou l'effacement définitif d'un objet. C'est l'idée que nous pouvons lire, à titre d'exemple, dans le passage suivant : « *si loin / qu'elle meure / son secret sur les lèvres*». Une idée que véhicule le verbe 'meure' qui signifie, aux yeux du poète, éclipse de Vive et non sa mort réelle. Il ne peut que constater la disparition de cet être aquatique dans la mesure où son regard est extérieur à cette expérience (la mort de Vive). Ce qu'il en dit n'est qu'une image comme le soutient Bachelard : «*la mort est d'abord image, elle reste une image. Elle ne peut être consciente que si elle exprime, et ne peut s'exprimer que par métaphores»*[255].

Abondant dans le sens de cette citation, nous nous proposons d'abord de voir toutes les images qui tentent de dire la mort de l'extérieur. Car ce que Dib donne à lire, à travers les quelques bribes renvoyant à la disparition des choses s'apparente à des notes prises autour d'une expérience qui, par sa nature, échappe à tout discours rationnel. Et par conséquent, son dire à ce sujet est voué à être éternellement provisoire en raison de l'opacité de ce phénomène qui demeure impénétrable. Ainsi, en partant de l'hypothèse que la perception de la mort, chez notre poète, n'est qu'un amas d'idées empiriques, nous montrerons, à ce niveau, la disparité et l'hétérogénéité de ces images et métaphores qui déclinent la mort d'une créature. Il s'agira ainsi de voir comment ces dernières participent de l'esthétique postmoderne basée sur le fragmental. D'où la nécessité de faire ressortir à travers notre analyse l'inconstance de ces images qui oscillent entre métaphore poétique, description objective et poétisation du vide.

Dans le premier recueil de notre corpus, l'auteur évoque la mort pour signifier l'éclipse de Vive, l'insaisissable parole. Cette disparition est dite souvent à travers un lexique particulier. C'est le cas du poème intitulé *plus légère de mots* où il est question d'une mort confuse qui, à vrai dire, n'est pas une, dans la

[255] Bachelard G. cité in Carfantan S., «la représentation de la mort» [en ligne], consulté le 23/02/13 ; url : http://www.philosophie-spiritualite.com/cours/mort1.htm.

mesure où il ne s'agit que d'une image disant la dissipation de la vague dans le sable.

et la vague
qui se dissipe
en tout ensablement

qui se divulgue
en oubli
sur un ensemble de lèvres

la vague celle
qui distribue le secret
d'une mort confuse (p.74).

Ainsi, pour suggérer la difficulté de dire, Dib exploite l'image de la vague qui «meurt» sur la rive sablonneuse. Le poète qui ne trouve pas les mots pour traduire ses sensations est pareil à la vague qui s'épuise en oubli sur la rive. C'est la même image qui traverse l'esprit du poète quand il assimile, dans un autre poème - *perdue revenue* (p.83)-, le mouvement de la vague à l'agonie : «*long déluge / lente agonie / écoute*». Pour lui, la mort n'est qu'une image métaphorisant l'anéantissement de la vague qui « périt » à mesure qu'elle se rapproche de la rive. En somme, le parcours éphémère de Vive nous rappelle la conviction du poète et de tout homme : la finitude de toute chose.

La mort comme aboutissement d'un parcours est présente également à travers maints passages où le poète représente sa parole comme être mortel. Cela se lit parfois dans un seul vers, à l'image de ce fragment : *«l'agonie d'une dormeuse»* (p.45). En effet, le seul mot 'agonie' suffit pour évoquer l'image de la mort comme «*fin absolue de quelque chose de positif : un être humain, un animal, une plante une amitié, une alliance, la paix, une époque.*»[256] Pour le poète, la fin est inévitable, seule la durée du parcours nous est inconnue d'avance. Cette idée de finitude est illustrée aussi dans toute une strophe comme dans ce passage : «*mortelle / prodiguant usure / et douceur comme prix*» (p.108). En plaçant l'adjectif 'mortelle' au début de strophe, l'auteur met l'accent sur le sort de son dire voué à la disparition malgré son refuge au cœur des eaux. Par cet exemple, il souligne la précarité de sa parole pareille à la condition humaine. Pour lui, Vive, la parole poétique, n'est qu' *«une chose / une*

[256] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p. 660

veilleuse qui attend / pour mourir» (p.121). En bref, comme le montrent ces exemples, le poète est conscient de la finitude inéluctable des êtres et choses de ce monde, y compris son dire.

Si dans *O Vive*, elle est souvent évoquée pour servir d'image pour suggérer l'éclipse et la précarité du dire poétique, dans *L'Enfant – Jazz,* la mort est plus présente et assez pesante. Comme l'a bien remarqué Laabi[257], c'est en retrouvant l'enfance que, paradoxalement, notre poète évoque le plus la mort. Cela se remarque dès le poème inaugural qui annonce la couleur en ce sens par son titre fort suggestif, *l'heure.* Le poète y médite-t-il sur l'heure du dernier départ ? C'est ce que suppose en tout cas l'image de l'ombre qui passe et s'éclipse.

> Personne ne savait.
> Quand l'ombre passa.
>
> Passa et mourut.
> Puis deux puis trois
>
> (…) p.11

Ce qui ressort comme évidence de ce passage, c'est la conscience de la finitude de toute chose. Par cet exemple, l'auteur semble dire que les hommes naissent et disparaissent comme cette ombre qui «passa et mourut». Ces ombres qui passent l'une après l'autre et s'éclipsent lui rappellent sans doute le caractère éphémère de la vie et sa précarité. Car même si cette scène remonterait à l'enfance de l'auteur, le regard est bien celui du vieux poète comme le prouve l'emploi du verbe 'mourir'.

Le paradoxe est là, c'est en revisitant son enfance que notre poète pense plus à la mort. En ce sens, plusieurs textes montrent le retour presque obsessionnel de la mort, ce «*vautour de Prométhée [qui] ronge les richesses et les aspirations de l'homme»*[258]. À côté du poème inaugural, d'autres fragments évoquent en fait la disparition d'une créature devant les yeux du garçon intrigué. Au long de ce recueil, nous découvrons la mort, au gré du regard innocent de cet enfant, avec les roses blanches, ces «reines douces

[257] Laabi M., *Art. Cit.* p.187
[258] Morin E., *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, «points essais», 1970, 365

mourantes» (p.38), la corneille qui «vint mourir à ses pieds» (p.82) et dans d'autres poèmes qui renvoient à cette idée comme : *le moment, fin de jour, la fin*,…etc. Découvrant ainsi la mort, l'enfant va se poser des questions ontologiques, comme dans ces vers où il médite sur l'agonie des roses.

> […]
>
> Rester assis dans le noir. Et,
> Respirer l'haleine de ces roses.
> Elles mourraient. On le savait.
> Si la mère mourait sans le savoir
> Assise, dit-il, comme moi assis ?
>
> […] (p.38).

Dans ces strophes, la mort des roses déclenche la réflexion de l'enfant sur ce phénomène. Une remarque d'apparence simple, mais qui possède toute une dimension ontologique et fait écho à l'affirmation heideggérienne, à ce sujet : «*seul l'homme meurt, l'animal périt*»[259]. L'enfant en fait dépasse ici le simple constat de la disparition progressive du végétal ; à l'image du philosophe allemand, il compare la finitude du végétal à la mort de l'être (sa mère) en posant cette question : «*si la mère mourait sans le savoir ?*», une interrogation qui cache toutes les craintes que l'homme éprouve en pensant à la mort. Comme elle suggère tous les soucis qu'il éviterait en ignorant sa condition de condamné à mort sur cette terre.

En retrouvant des moments anodins de son enfance, le poète ne se prive pas d'explorer davantage l'opacité de la mort. A chaque disparition de quelque chose, il se pose des questions autour de ce phénomène naturel. C'est le cas du poème, intitulé *la corneille*, où le poète nous donne à voir l'image d'un oiseau qui crie et périt aux pieds du garçon.

> La corneille à l'horizon
> Planta sa réplique blanche
> Et vint mourir à ses pieds.
>
> Elle cria et mourut.
> Le garçon dit : qui ? Et qui
> Après ça, criera et mourra ?

[259] Darriulat J., «*Darriulat* Heidegger et l'origine de l'œuvre d'art», [en ligne], consulté le 24/04/14, url : http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Heidegger.html

> Les pieds dans la bourbe
> Il demeurait à la regarder.
> Et l'autre blanche ? dit-il. (p.82)

En observant mourir à ses pieds l'oiseau blanc, l'enfant veut savoir qui périt comme la corneille, qui crie avant de mourir ; une interrogation qui demeure sans réponse comme l'autre question qu'il se pose certainement sur la mort à la fin du poème : «et l'autre blanche ? ».

Ainsi, l'observation d'une telle image déclenche la réflexion du garçon (poète) sur la mort. Mais quelles que soient ses réflexions, elles ne seront que des expressions décrivant le visage extérieur de ce phénomène, des images incapables de percer le mystère de l'inévitable mort, comme le suggère l'auteur dans son avant dernier livre.

> L'homme est le seul animal à savoir ce qu'il y a devant lui ; ce qui l'attend, et dont il est sûr. Mais pas plus que ce chien, il ne saura ce que c'est que la mort. Ce chien qui hurle pourtant, à la mort de son maître.[260]

Dans ce passage, l'auteur confirme l'assertion heideggérienne qui dit que seul l'homme est conscient de sa mort. Il corrobore en ce sens l'avis de Morin sur l'insaisissabilité d'une telle réalité : «*Il existe donc une conscience réaliste de la mort incluse dans le donné préhistorique et ethnologique de l'immortalité : non pas la conscience de l'«essence» de la mort, celle-ci n'a jamais été connue et ne le sera jamais (…)* »[261]. Cependant, sa connaissance se limite au constat extérieur qu'il traduit par les images de l'inertie et de l'immobilité.

Le recueil *L'Aube Ismaël* illustre lui aussi cette idée de la mort-image qui pousse l'enfant à s'interroger et chercher à comprendre l'innommable mort. Comme dans les exemples précédents, la mort n'est que le point de départ pour une comparaison sur la finitude des créatures. Un exemple tiré de la danseuse bleue : «*ce qui vieillard chenu / se plaint quand rossignol / lui, meurt en chantant*» (p.35) confirme cette comparaison entre deux morts différentes. Par un tel rapprochement, le poète suggère la différence notable entre l'oiseau

---

[260] Dib M., *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003, p.105
[261] Morin E., *Op. Cit.,* p.37

et l'homme : au moment où le premier agonise en chantant, le second, quel que soit son âge, redoute la mort. Il laisse entendre par là toute l'angoisse qu'éprouve l'homme persuadé que «*L'être authentique pour la mort, c'est-à-dire la finitude de la temporalité, est le fondement caché de l'historicité de l'homme*» [262]. Une telle certitude inquiète l'homme et rend sa vie triste contrairement au rossignol (oiseau) qui chante jusqu'à la dernière seconde de sa vie.

Illustrant la discontinuité au sein même de ces fragments qui donnent à voir la mort comme image d'une disparition intrigante, certains passages diffèrent des premiers en étant chacun le résultat d'une poétisation de la finitude de quelque chose. Ainsi, à côté des images d'une mort qui suscite l'interrogation ontologique, d'autres dépeignent soit les signes extérieurs de la mort, soit la triste atmosphère qu'elle fait naître. Mais elles restent des images qui disent en filigrane la mort sans que le poète s'attarde sur les précisions de circonstance ou divulgue quelques secrets sur la réalité profonde de ce phénomène. De l'extérieur, il tente de la représenter, de l'appréhender tout en sachant qu'elle est impénétrable. C'est ce que nous pouvons lire à travers les «tombes fleuries», la fuite du temps et le règne de la nuit et des ténèbres qui, dans *L'Enfant- Jazz*, traduisent l'opacité de ce phénomène échappant à tout discours rationnel.

Par de telles représentations, le poète donne à lire une certaine poétisation de la mort. Demeurant innommable, celle-ci plane sur un certain nombre de poèmes par son ombre obsédante. C'est le cas du poème *ça* dans lequel l'auteur suggère une mort à petit feu d'une famille que la peur et la faim poussent à dormir éternellement. Dans cette maison où «ça poussait des plaintes», le temps est pour une longue hibernation : *«ça ne savait que dormir / ça ne se réveillait pas» (p.16).* Une image qui suggère toute la précarité de l'être qui trompe sa faim dans le sommeil. Ainsi, au lieu de représenter la mort, le poète donne à lire, à travers une telle image, une triste atmosphère, dénuée de toute forme de vie. Une telle atmosphère, nous la retrouvons dans un autre poème qui dépeint un décor lugubre où seul un papillon voltige.

---

[262] Heiddeger M. *in* Morin E., *Op. Cit.,* p.353

[…]

Muets les arbres, muet le ciel.
Muets les buissons, muets les prés.
Lui seul vivait par ses couleurs

Et la chose venait, aveugle
Muette et peut être sourde (p.83).

Ce silence total connote un climat de deuil, renforcé par le mystère de la chose qui approche aveugle et muette. Celle-ci renvoie souvent dans ce recueil à la nuit et ses ténèbres, comme nous pouvons le lire dans le fragment suivant : «*Le jour comme visage ! / La nuit derrière, dit-il / Etrangère, c'est elle»* (p.95). Dans le sens où il dit en substance que si le jour est le visage de la vie, la nuit, par contre, en est une euphémisation, voire une poétisation de la mort. La nuit, qui a enfanté la mort[263], fait peur aux humains. Son règne propage la crainte de mourir que nous retrouvons dans maints poèmes, à l'instar de ce texte -*le jardin*- qui poétise le mystère de la nuit:

Le jardin dormait noir
Et parfois soupirait.
Ce n'étaient que bruits
Noirs dans l'obscurité

Et la maison elle-même
Toute sacrifiée à la nuit,
Une dépendance noire

[…] (p.18)

En effet, à travers ce noir envahissant, nous pouvons certes comprendre la crainte de la nuit et des ténèbres, mais c'est plus la peur de la mort qu'il faut y lire en filigrane.

En somme, cet exemple et tous les autres montrent l'étendue de cette représentation de la mort comme image. Sans être homogène, cette représentation varie, au sein même du recueil, de l'évocation brute à la poétisation en passant par la métaphore. Ainsi, dans *O Vive*, le poète parle de la mort, à travers la vague qui s'écrase sur la rive, pour suggérer l'assèchement

[263] En effet, d'après la mythologie gréco-romaine, Thanatos, dieu de la mort, et son frère jumeau Hypnos, dieu du sommeil, sont présentés comme étant les fils de Nyx (la nuit).

du dire poétique. Alors que, dans *L'Enfant-Jazz*, la mort revient par intermittence soit comme fin biologique d'une créature à l'image des roses ou de la corneille périssant devant l'enfant, soit comme ombre planant sur une atmosphère noire et lugubre. En d'autres termes, s'elle n'est pas explicitement évoquée, la mort plane sur l'univers de notre corpus, véhiculée par tout un lexique spécifique qui suggère sa présence. En bref, toutes les images, qui disent ou suggèrent ce phénomène, confirment une chose, à savoir la disparité des idées dibiennes à ce sujet, comme le confirme cet autre aspect de la mort comme voyage de l'âme[264].

2. La mort – voyage

Si les fragments cités plus haut donnent l'impression d'une constellation d'images dans un univers clairsemés de notes éclairant quelque peu le visage obscur de la mort, vue surtout comme éclipse ou fin biologique d'un vivant, d'autres fragments de notre corpus en donnent des idées plutôt théologiques. La discontinuité dans la perception de ce phénomène témoigne de l'absence d'une vision unitaire ou unifiée autour de cette question que le poète aborde à travers des bribes disparates. Cette dissémination de la pensée dibienne sur la mort est due certainement à plusieurs influences. C'est le cas de la religion (musulmane surtout) qui est derrière tous les fragments représentant la mort comme migration de l'âme vers le royaume des cieux. Cette vision théologique se lit surtout à travers les fragments mettant en scène la figure de l'ange et la symbolique du vol d'oiseau.

La mort, comme passage de l'être de l'ici-bas vers l'au-delà, est illustrée à plusieurs reprises dans cet univers poétique. La référence implicite à l'ange de la mort participe de cette représentation théologique du trépas, voire mystique comme changement profond qui «ouvre l'accès au règne de l'esprit, à la vie véritable»[265]. C'est dans *L'Enfant-Jazz* que nous rencontrons plus une telle représentation, comme dans le poème : *les odeurs*.

---

[264] Si l'on se réfère à l'œuvre d'Edgar Morin (*Op. Cit*., pp. 46-51), on trouve que le voyage de l'âme, en tant qu'affirmation d'un au-delà de la mort, fait partie du « triple donné anthropologique de la mort » qui contient aussi la «conscience réaliste» et la «conscience traumatique» de la mort.
[265] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.651

Ange, dit-il, si tu veux
Dans tes bras venir me prendre
A deux nous nous envolerons.

Nous ouvrirons le ciel.
Nous irons au-delà : ange,
Si tu veux bien. Pour voir.

Que nous n'en revenions pas,
A la fin, où serait le mal ?
Il fait si froid sur terre.
(…) (p.50).

Dans ces quelques strophes, nous percevons la croyance en l'existence d'un monde, au-dessus du nôtre, dans le ciel et vers où monte l'âme du mort. Le passage vers un tel monde est suggéré par les expressions : «nous ouvrirons le ciel» et «nous irons au-delà». De plus, en souhaitant rester dans ledit lieu, l'enfant décline une autre idée rattachée à cette croyance, à savoir la félicité qui prévaudrait dans le royaume des cieux contrairement à la précarité d'ici-bas où «il fait si froid».

La mort, comme migration de l'âme, voire comme étape d'un processus, est évoquée également dans un autre recueil, à savoir *L'Aube Ismaël*. Elle s'y décline souvent comme passage d'une vie terrestre vers une vie céleste. C'est ce que suppose cette prière de Hagar : «*Seigneur, reçois nos fils et nos fille / dans ton jardin*». Elle décline son souhait de voir son fils et les autres enfants récompensés par une place dans le jardin du paradis, suivant en cela la théologie musulmane pour laquelle les enfants qui meurent très jeunes iront aux paradis[266]. Cette perception du trépas est confirmée dans une autre invocation où nous pouvons lire l'idée de la mort comme fin d'un processus et passage vers une autre vie.

[…]

Mon nuage, mon oiseau
Vois comme d'un seul envol
Tu m'as tout volé.

Brille, petite flamme,

[266] Citons en ce sens le hadith rapporté par Abou Houreira (qu'Allah l'agrée) et selon lequel, le Prophète (que la prière d'Allah et son salut soient sur lui) a dit: «*Les enfants morts des musulmans sont dans le paradis, c'est Ibrahim qui s'occupe d'eux*».

Vers toi, je cours
Et jusqu'au seigneur irai »

[…] (p.34).

La seconde strophe de cet extrait évoque la destination après la mort. Pour Hagar, sa prochaine étape est le ciel où elle va rencontrer le Seigneur. Mais juste avant ce dernier voyage, l'âme s'envole vers le ciel comme le suggère ici le vol d'oiseau. Ce dernier est en fait la figure que notre poète emploie souvent pour symboliser la migration de l'âme vers le ciel et perpétuer ainsi l'idée de l'âme-oiseau[267].

En effet, l'évocation d'oiseaux est très fréquente dans cet univers. Plus que l'ange, le vol de ces derniers suggère directement la mort, comme l'affirme Chevalier : «*l'oiseau est la figure de l'âme s'échappant du corps*»[268]. En ce sens, plusieurs poèmes de *L'Enfant-Jazz* donnent à lire cette idée de migration de l'âme à travers des expressions du genre : «l'oiseau s'en alla», «l'oiseau s'expatria» ou «l'oiseau bat de ses ailes»,…etc. Puisqu'il s'agit à chaque fois de vol d'oiseau, l'idée de la mort n'est pas étrangère à toutes ces expressions. Plus que cela, l'auteur s'arrange à faire coïncider ce phénomène avec l'idée du corps qui s'immobilise, afin de renforcer une telle interprétation. C'est le cas d'un fragment comme : «*il gela derrière lui, / rien. L'oiseau s'en alla. / Puis*, *il gela devant lui*» (p.26). Dans cet extrait de *L'Enfant-Jazz*, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander : quel lien unit-il la gelée du corps et le vol d'oiseau ? La seule explication qu'il peut en trouver, c'est la référence à la mort. Puisque au moment où la première idée (corps sans vie) renvoie à l'une des manifestations visibles de la mort, la seconde connote la migration de l'âme.

Quelques pages plus loin, le poète reprend presque la même idée avec cette coïncidence entre les deux faits sus – cités. Il y parle d'un oiseau qui s'expatrie et de l'enfant gardant l'immobilité de la neige. La référence implicite à la mort est des plus plausibles dans la mesure où l'immobilité du garçon fait directement suite à l'envol de cet oiseau noir - couleur qui symbolise d'ailleurs,

[267] Chevalier J., Gheerbrandt J., *Op. Cit.,* p. 697
[268] *Ibid.*, p.695

selon la tradition ésotérique, «l'intercession entre le divin et l'humain»[269] -, dans le poème, intitulé *oiseau* :

La neige à la fenêtre.
La figure à la fenêtre.

Vint l'oiseau noir.
L'oiseau s'expatria.

L'enfant dit je garde
L'immobilité de la neige

Et la figure s'imprima
Sur la vitre frileuse (p.46)

Cet exemple confirme ainsi le penchant dibien pour une représentation indirecte de la mort, une représentation dans laquelle le vol d'oiseau revient comme un leitmotiv. Ce motif, par sa symbolique universelle, est l'illustration de la conception du trépas comme voyage de l'âme vers les cieux comme l'explicite ce passage du même recueil : «*un oiseau battant des ailes / un oiseau ici ? dit-il / à l'agonie ici ? dit-il*» (p.89), dans la mesure où le rapprochement entre le vol d'oiseau et la mort est lisible à travers le mot 'agonie' qui en est une des métaphores.

3. La mort – sommeil

Accentuant l'insularité de ses visions, Dib exprime, à travers quelques îlots, une autre perception de la mort en actualisant, à sa manière, le proverbe boshiman : «la mort est un sommeil»[270]. Elle est surtout mise en œuvre dans des textes qui disent l'éclipse et l'effacement, pour un temps, de quelque chose. Le poète multiplie les représentations autour de cette idée quand il décrit les êtres poétiques, sortis tout droit de son imagination. En ce sens, ce que nous désignons par le titre *la mort – sommeil* renvoie aux fragments poétiques où la mort est sous-entendue comme étant le grand sommeil par référence au mythe de la mort. Chez Dib, cela se remarque dans les poèmes qui entretiennent la confusion entre ces deux réalités. Aux yeux du poète, mourir signifie parfois

[269] *Ibid.,* p. 698
[270] Cité *in* Morin E., *Op. Cit.,* p.153

dormir dans la mesure où plusieurs fragments le suggèrent à l'image de ceux qui traduisent l'éclipse de Vive ou le regard de l'enfant.

Dans *O Vive*, certains textes présentent l'éclipse de Vive, la femme-parole qui écume les eaux de l'œuvre, comme une mort-sommeil. En effet, cet être aquatique peut, au gré des vagues, mourir à l'horizon ou sur le récif rocheux. Mais, il ne s'agit que d'une mort symbolique, d'une métaphore pour dire l'éclipse, l'arrêt momentané du mouvement de cet être imaginaire. Car tant qu'il y a flux et reflux des eaux (voire lecture et relecture), Vive renaîtra continuellement de [ses] vagues. Cette mort-sommeil nous pouvons la lire à travers ces deux strophes du poème *temps blanc*.

et la mort légère
aura franchi
le cercle

aura
vive retrouvé
son lit (p.101).

Le rapprochement est évident puisqu'au moment où la mort est directement évoquée (la mort légère), le sommeil est suggéré par une périphrase (Vive qui retrouve son lit). En outre, 'la mort légère' signifie ici plus sommeil que trépas puisque l'éclipse de Vive n'est pas définitive, car celle-ci est impérissable comme nous pouvons le lire à la suite du même poème : *«la même / impérissable femme / aux confins*».

Par ailleurs, en examinant de près cette confusion, nous saisissons l'enjeu d'un tel rapprochement. Le poète, qui cherche à dire la parole qui gît immobile dans le corps de l'écriture, semble trouver dans la mort-sommeil une métaphore vive[271]. C'est l'illustration qui se dégage de ce fragment du même recueil : *«si loin / qu'elle meure* / *son secret sur les lèvres*», dans la mesure où il donne à lire la dissémination de la parole dans le corps du poème. L'absence de parole est ainsi suggérée par l'inertie de la dormeuse dans son lit aquatique, une

[271] Au sens d'événement sémantique, comme l'entend Ricœur, c'est-à-dire, « à la fois un événement *et* une signification, un événement signifiant, une signification émergente dans le langage.» i*n* Ricœur P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1972, p.127.

inertie qui rappelle aussi le mutisme de cette écriture telle que décrite par le poète dans *Le Cœur Insulaire.*

> Tu t'enfermes
> urgente sur ce qui
> te nomme
>
> Stèle muette
> pour que la pause
> dure
>
> (…) (p.46)

De cet exemple, nous comprenons que la mort-sommeil n'est qu'un état dans lequel est plongée la parole poétique du fait que l'écriture n'est que 'stèle muette', un mutisme qui rime, aux yeux du poète, avec le désert et l'oubli, mais jamais avec «l'arrêt de la vie biologique» ou la «disparition de toute conscience»[272] que connote la mort.

4. Au seuil de l'au-delà

Si dans ce qui précède, notre analyse s'est limitée aux fragments évoquant explicitement la mort, nous nous proposons à présent d'appréhender ceux qui la suggèrent sans la nommer directement. Par cette orientation, nous comptons d'abord cerner l'étendue du dire dibien à ce sujet qui déborde largement le funèbre. Pour ce faire, nous nous inspirons essentiellement de l'œuvre[273] de Michel Guiomar dans laquelle il distingue trois groupes de catégories esthétiques possibles de la mort : *catégories naturelles, fantastiques de l'au-delà et métaphysiques.* Si les premières sont «traductrices d'une simple conscience plus au moins profonde d'une mort inévitable reconnue comme fait biologique» [274] , les secondes reflètent une conscience enrichie par des projections dans l'autre monde. Quant aux troisièmes, elles portent l'empreinte des croyances métaphysiques de leurs auteurs sur l'au-delà. Ainsi cernés, ces groupes vont nous servir à illustrer l'hétérogénéité de la pensée dibienne qui se remarque au sein même de ces catégories. Toutefois, comme l'indique le titre

---

[272] Carfantan S., *Art. Cit.*
[273] Guiomar M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967.
[274] *Ibid.*, p.12

qui précède ce paragraphe, notre étude à ce niveau se limitera aux fragments suggérant un franchissement du seuil (de la mort). En bref, il s'agira de montrer l'éclatement de cette pensée mortuaire au sein du domaine que forment les catégories fantastiques desquelles, nous avons choisi le crépusculaire, l'insolite et le fantastique pour illustrer l'insularité du dire dibien sur la mort.

4. 1 Le crépusculaire

La première de ces catégories fantastiques qui, dans le champ des arts, suggèrent l'imminente présence de la mort est le crépusculaire. Par ce mot, nous entendons, à la suite de Michel Guiomar, non pas ce qui rappelle la lumière du soleil couchant, mais tous «*les phénomènes analysables dans le fait réel du crépuscule ainsi que les climats qui, par référence à l'étymologie du mot, - crepurus : incertain -, peuvent s'insérer, par leur causes, composantes ou conséquences, dans un grand concept d'incertitude.*»[275] Ainsi défini, ce terme nous servira en ce sens à présenter les fragments où la mort est à peine suggérée par un climat d'incertitude, de clair-obscur, de contre-jour comme dans ce poème de *L'Enfant-Jazz*, intitulé *la fin*. Par son titre même, ce texte suggère le climat d'agonie vécu par l'enfant et dont en témoigne le témoin indéfini auquel renvoie le 'on'.

On vit ce blanc.
Et il fit noir.

(…)

Et ni dehors ni dedans.
L'enfant ne disait rien.

Personne ne fit rien.
Pourquoi ? On répondit :

L'enfant n'est plus.
L'enfant qui voyait. (p.122)

Ce texte, qui nous introduit dès sa première strophe dans le crépusculaire avec cette idée du contre-jour (blanc qui se fit noir), illustre bien l'idée du franchissement du seuil dans la mesure où du climat crépusculaire, on débouche sur la mort. Cela se vérifie dans ces deux vers : «*personne ne fit*

[275] Guiomar M., *Op. Cit.,* p.189

rien» et «*l'enfant n'est plus*» qui suggèrent l'imminente présence de la mort à travers les idées d'immobilité et d'absence. Ce poème nous permet de conclure que, non seulement Dib adopte une attitude crépusculaire, mais cette attitude est orientée vers la mort.

4.2 L'insolite

A l'image du crépusculaire, l'insolite est une autre catégorie qui suggère la présence imminente de la mort. Dans une œuvre d'art, ce phénomène «*surgit, selon Guiomar, d'une altération des lois admises et n'existe que pour un témoin qui se convie lui-même à une interprétation irrationnelle des faits*»[276]. Selon cet auteur, il se forme au terme d'un processus en trois phases, à savoir «prédisposition chronique au passage», «écroulement des fonctions rationnelles» et «dissolution dissociante du moi». Partant de ces remarques, nous pouvons retrouver les étapes d'un tel processus dans plusieurs poèmes de notre corpus, à l'exemple de cet extrait de *L'Aube Ismaël* :

> Quel moment, quelle bête de pierre et pourquoi, traits usés, mains usées, cette bête pourquoi ?
> La bête que de toutes parts l'adoration du ciel ronge, fait brume. A l'horizon assise, retardant indéfiniment l'heure, son mal dissimulé la rend douce.
> Derrière elle, arrivera la nuit sur ses pieds de vent. Oui. (p.67)

A bien lire ce passage, nous reconnaîtrons d'abord cette prédisposition du personnage-témoin (Ismaël) à entrer dans l'insolite, dans la dualité entre le monde extérieur et celui intérieur du psychisme profond du témoin. Cette prédisposition est déclenchée par ce climat d'indécision que reflètent toutes les questions qu'Ismaël se pose. Passagère, cette prédisposition psychique demeure le temps de ces inquiétudes et correspond à ce que Guiomar désigne par l'immobilité cosmique. Celle-ci s'opère plus dans la tête du témoin ('bête de pierre', 'retardant indéfiniment l'heure'). Comme seconde étape de l'insolite, cet auteur parle de saturation correspondant, chez le témoin, au refus du réel au profit de l'imagination comme le prouve «la bête [qui] fait brume» introduisant

[276] Guiomar M., *Op. Cit*, p.378

l'ombre du contre-jour. Puis, une sursaturation qui «*donne au monde extérieur une telle densité que les êtres et les choses acquièrent : un nouvel état, une vie nouvelle, le pouvoir d'un message*»[277] et qui conduit ici à l'apparition de «l'image concrète totale» pour reprendre l'expression d'Eluard[278], celle de la nuit arrivant sur ses pieds de vent.

4. 3 Le fantastique

Après avoir montré brièvement comment le crépusculaire et l'insolite participent de la représentation de la mort en suggérant son imminente présence, nous nous attarderons à présent sur cette autre catégorie des modes de présence du mortuaire dans notre corpus d'étude, à savoir le fantastique. Faisant partie de ces modes qui suggèrent implicitement la présence du trépas, cette catégorie regroupe, selon Guiomar, un certain nombre d'événements qui traduisent «un franchissement fantastique du seuil», à l'exemple de la transcendance du sang, le double, la plainte haute, la porte heurtée, les courants d'air glacials et la porte ouverte. C'est tout un vaste champ d'études dont nous ne prétendons pas explorer toute l'étendue ; notre propos visera seulement à en suggérer quelques parcelles à travers l'analyse de quelques fragments choisis. Ainsi, partant de cette classification, nous avons jeté notre dévolu sur ceux qui mettent en scène un franchissement du seuil par le truchement du double ainsi que par le biais de la porte ouverte. Chemin faisant, nous tacherons de rendre visible ce mode de présence tout en éclaircissant davantage l'hétérogénéité de cette pensée implicite, voire inconsciente sur la mort et sa précarité.

4. 3. 1 Le double

De prime abord, et avant de montrer comment les événements du double participent de l'exploration dibienne des terres de thanatos, il convient de préciser, à la suite de Michel Guiomar, que le double peut se présenter, dans

---

[277] *Ibid.,* p.309

[278] Ce poète parle d'une telle apparition, dans sa préface du *Château d'Otrante* (Paris, J. Corti, 1973, p. 3.), en ces termes : «Apparition de l'objet comme héros, apparition de l'image concrète, totale. La poésie s'accommode de l'absence de conflits […]. C'est déjà la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie».

une œuvre d'art, soit sous un aspect premier et direct, soit sous une forme dérivée à l'exemple de l'ombre humaine, du reflet du miroir et de l'écho. Ainsi, pour que notre analyse soit plus édifiante sur la diversité de ces événements inhérents au double, il importe donc de prendre un exemple pour chacun de ces deux aspects. Par ailleurs, une interrogation préliminaire s'impose : le double implique t-il toujours une présence latente de la mort? A cette question légitime, Guiomar apporte la réponse suivante: «*la présence du double ne peut à elle seule être une preuve suffisante d'un climat de mort, mais elle doit toujours inciter à en rechercher la possibilité cachée*»[279]. En d'autres termes, ce critique nous invite à soupçonner l'ombre de la mort derrière toute présence du double même si une telle présence n'est pas toujours synonyme de fantastique mortuaire.

Dans cette optique, nous nous intéresserons d'abord à la mise en scène du double dans *L'Aube Ismaël* et ses enjeux. Sachons que le double surgit pendant les moments de désarroi et d'incertitudes, nous avons opté pour le poème éponyme de ce recueil où le personnage-témoin est passé par de tels moments. Par ce choix, nous nous proposons de voir si le double d'Ismaël accomplit le rôle du franchissement du seuil (de l'au-delà) et s'il introduit le lecteur dans un autre univers contrastant avec celui qui le précède. Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous analyserons le passage ci-dessous.

> Où serait le temps de l'histoire si le désert s'en retourne aux frontières ? Me laissant ici, m'abandonner sur place.
>
> Qu'à son tour un autre Ismaël se dégage de moi et s'éloigne. Immobile et mobile quand il part et que je reste. Comme ce départ m'angoisse plus que de rester. (p.69)

Bien qu'il soit difficile de retrouver ses traces dans ce passage, la mort s'y laisse néanmoins pressentir et nous incite à y traquer son ombre. En effet, si l'idée du seuil est déjà suggérée par le mot 'frontières', celle du franchissement du seuil par le double se précise dans le deuxième paragraphe du texte à travers le verbe 'partir' (conjugué au présent) et surtout le mot 'départ' qui laisse penser à «ce grand départ céleste qu'on appelle la mort», pour reprendre les

[279] Guiomar M., *Op. Cit*, pp.409-410

mots de Victor Hugo[280]. Autrement dit, prenant naissance dans l'insolite, cet événement du double dépasse ce même insolite et suggère une entrée imminente dans un univers mortuaire et fantastique.

Dans un autre exemple, extrait de *L'Enfant-Jazz*, Dib nous mène également dans ce monde du double fantastique en écrivant sur l'enfant qui contemple son reflet. En effet, le poème intitulé, à juste titre, *l'autre* suggère d'emblée cette idée du double. Ses premières strophes, quant à elles, laissent penser directement au reflet du miroir, cet aspect dérivé du double qui peut être envisagé, selon Guiomar, comme technique du franchissement du seuil.

> Il tira la langue.
> On lui tira la langue.
>
> Il se dévissa la tête.
> On se dévissa la tête.
>
> Il fit un pied de nez.
> On lui fit un pied de nez. (p.51)

Sans être explicites, ces premiers vers permettent de distinguer entre les gestes de l'enfant (devant une glace) et leur reflet. Puisque les premiers sont rapportés à la troisième personne du singulier au moment où le pronom indéfini renvoie à l'ombre phénoménale. Mais, dans les deux strophes suivantes, cette ombre n'est plus un simple reflet fidèle.

> Il exécuta un salut.
> On ne lui rendit pas.
>
> D'un rire on explosa.
> C'était là-bas. (*Ibid*.)

En hésitant à comprendre cette suite des événements, le lecteur entre ainsi dans le fantastique. Et ce qui est au début un simple reflet se transforme en double physique. Autrement dit, le double accède ici à une vie réelle dans la mesure où, non seulement il ne rendit pas le salut, mais il se permet aussi de rire. Or, nous le savons, ce dernier est le propre de l'homme. Donc cette

[280] Extrait de son discours, sur la tombe d'Emilie de Putron (compagne de son fils) qui commence par ces mots : «Va, âme! Le prodige de ce grand départ céleste qu'on appelle la mort, c'est que ceux qui partent ne s'éloignent point. Ils sont dans un monde de clarté, mais ils assistent témoins attendris, à notre monde de ténèbres. Ils sont en haut et tout près.»

explosion de rire est le fait du double physique de l'enfant et cela provient de 'là-bas', c'est-à-dire de l'au-delà du seuil de la mort comme le laisse entendre la fin du poème.

> L'enfant jeta un cri.
> Se poussa de côté.
>
> Il n'y eut personne.
> Il dit : plus personne. (*Ibid.*)

Ces deux strophes suggèrent en fait un climat mortuaire. Car, sans qu'elle soit réellement présente, la mort fait planer son ombre derrière ce double qui a effrayé l'enfant avant de s'éclipser.

4. 3. 2 La porte ouverte

Pour introduire le climat mortuaire dans ses poèmes, Dib s'appuie aussi sur le motif de la porte qui s'ouvre sur un ailleurs comme nous pouvons le lire, à titre d'exemple, dans cette strophe : «*Il ouvrit une porte. / C'était ailleurs avec : / Des chemins qui montaient. / Des tombes fleuries*»[281]. En effet, plus que tout autre motif, celui de la porte ouverte suggère, par sa fréquente récurrence[282], l'idée d'une frontière franchie vers un lieu où règne l'incertitude, le néant ou tout simplement la mort comme le montre l'exemple donné plus haut (des tombes fleuries). D'où alors l'importance d'analyser quelques fragments renvoyant à ce franchissement du seuil de l'au-delà. Ces derniers s'imposent certes par leur forte présence dans notre corpus, mais aussi par l'intelligibilité de l'événement qu'ils évoquent. De plus, en les examinant, les dits passages donneront une idée plus claire sur le dispositif de discontinuité mis en œuvre par l'auteur. C'est dans cette optique aussi que nous avons porté notre choix sur trois fragments issus de trois recueils différents : *O Vive*, *L'Aube Ismaël* et *L'enfant-Jazz*.

Dans la première œuvre, nous lisons, à la page 43, le fragment suivant : «*j'ouvre la porte / et œil sauvage / dénude le jour*». Une strophe qui montre bien, à travers son premier vers, qu'il s'agit là d'un franchissement du seuil. Mais ce qui importe ici, c'est de savoir sur quoi s'ouvre cette porte. La réponse

---

[281] Dib M., *L'Enfant-Jazz, Op. Cit.,* p .71

[282] Le seul mot 'porte(s)' est employé 53 fois dans les quatre recueils de notre corpus. Alors que le nombre d'expressions où il est associé au verbe ouvrir est de 05 occurrences.

n'est guère facile dans ce cas vu l'incertitude qui se dégage de la suite du fragment. Est-ce que c'est le poète-témoin qui s'y transforme en œil sauvage ? Ou bien ce dernier n'est que l'objet aperçu par ce témoin ? La seule certitude, c'est l'hésitation du lecteur entre ces deux réponses. Or une telle hésitation est l'essence même du fantastique qui va durer le temps de cette hésitation comme l'affirme Todorov : «*Le fantastique dure le temps de cette incertitude ; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux*»[283]. Quant à ce territoire de l'au-delà, nous pouvons le soupçonner à travers les idées de férocité et de néant qui se profilent respectivement des mots 'sauvage' et 'dénude'. Puisqu'au moment où le premier semble insinuer qu'on est plus dans un univers humain, le second suggère la néantisation du jour et sa transformation en climat crépusculaire.

Le second exemple est tiré de *L'Aube Ismaël*, poème éponyme du recueil portant le même titre, où l'ange, s'adressant à Ismaël, nous rapporte l'expérience de ce personnage-témoin. Dans ledit passage, nous lisons d'abord ce fragment : «*là tu t'arrêtes, Ismaël. Dis : nous franchîmes les portes*» (p.41), suivi, quelques pages plus loin, par cet autre fragment : «*où va le désert tu vas. Peut être jusqu'à la mer. Peut être au-delà et jusqu'où l'orante nuit attend*» (p.44). Dans cet exemple, à l'instar du précédent, nous y retrouvons l'idée explicite du franchissement du seuil. Mais s'agit-il du seuil de l'au-delà ? Certes tout concourt pour en répondre par la négative, mais l'incertitude qui y plane sur le cheminement d'Ismaël laisse place pour une réponse affirmative. Car où peut-on trouver «l'orante nuit» si ce n'est dans l'au-delà.

Enfin, comme dernier exemple de ces événements du seuil, citons ce passage, extrait de *L'Enfant-Jazz* : «*La porte s'ouvrit. / La voix criait toujours. / Son âme était blanche.*» (p.58). Dans ce fragment aussi nous lisons le franchissement du seuil, sinon l'idée d'accès à l'inconnu. Ce dernier conserve d'ailleurs tout son mystère même après le franchissement. D'où le caractère fantastique de l'événement qui s'y déroule dans la mesure où le lecteur trouvera certainement des difficultés à se représenter rationnellement cet événement et se posera longtemps des questions. D'où vient cette voix ? Qui crie ? Une voix peut-elle

[283] Todorov T., *Op. Cit.*, p.95

avoir une âme ? Sinon, c'est l'âme de qui ? De plus, l'âme, cette insaisissable chose, a-t-elle une couleur ? Ce sont toutes ces questions qui créent le fantastique de cet événement que renforce aussi l'évocation du mot 'âme'. Car, selon différentes croyances, seule l'âme quitte le monde ici-bas et franchit le seuil de l'au-delà. Une idée que renforce aussi cette couleur blanche attribuée à l'âme puisque le blanc «est couleur de passage»[284] et «couleur de la mort et du deuil»[285].

En somme, tous ces fragments, qui laissent soupçonner une présence imminente de la mort, confirment d'abord une vérité : même si le poète l'ignore, la mort surgit des tréfonds de son moi. Sa présence se fait plus pesante dès que le seuil est franchi et se profile derrière un climat d'incertitude et de mystère comme dans le dernier exemple cité. Ce dernier montre l'hésitation du poète-témoin entre les données de la vie («la voix criait toujours») et les exigences du seuil («son âme était blanche»). Ce qui confirme le fantastique de cet événement dont l'ultime message est l'incertitude : «*le message final de tant d'incertitudes (…), le message funeste ou éclairant de la mort au-delà de la porte ouverte, du seuil franchi, est encore l'incertitude*»[286]. En respectant ce principe du fantastique, Dib illustre aussi sa prédilection pour le discontinu dans la mesure où ces hésitations sont dues concrètement au refus du rationnel dans quelques expressions qui rompent l'enchainement logique des mots.

En définitive, il ressort de tous ces exemples que la mort, pour notre poète, ne se réduit pas à une simple évocation du funèbre, au contraire, comme nous venons de le voir, ses traces se retrouvent aussi dans des fragments introduisant le fantastique. Autrement dit, elle est l'objet de toute une pensée éclatée, fragmentée qui témoigne de la difficulté que le poète éprouve pour la cerner et prouve ainsi le choix de ce dernier pour le fragmental comme dispositif du postmodernisme. Le résultat de cette exploration par le fragment fut alors toutes ces bribes clairsemées dans le corpus. C'est une pensée éclatée dans la mesure où quelle que soit la catégorie de sa représentation, la mort demeure insaisissable. En bref, l'hétérogénéité du dire mortuaire, en

[284] Chevalier J, Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.125
[285] *Id.*
[286] Guiomar M., *Op. Cit.*, P.658

rejoignant celle liée à l'expression de la solitude et du désir, confirme l'inscription de notre corpus dans le postmodernisme comme esthétique qui récuse toute idée d'homogénéisation du dire surtout à propos des profondeurs humaines.

En effet, à ce niveau d'analyse, nous pouvons confirmer le postmodernisme de cette poésie dans la mesure où tous les fragments analysés plus haut témoignent de l'exploration inachevée des trois versants de l'opacité humaine par notre poète. Ainsi, comme le suggère bien ce distique : «on s'écoute soi-même / on le dit sans fin», placé en épigraphe de cette partie, «de telles productions ne peuvent correspondre qu'à un «état naissant», «embryonnaire» ou «provisoire» de la formulation de la pensée»[287]. D'où l'aspect fragmental de cette poésie que l'on peut voir, avec Gontard, comme «une écriture consciente d'elle-même, une esthétique concertée» [288] et qui doit être qualifiée de fragmentale et non pas de fragmentaire. Eparpillés, hétérogènes et spontanés, les fragments inhérents au désir, à la solitude ou à la mort participent du postmodernisme en subvertissant le principe d'unité et, partant, de toute prétendue vérité unique et universelle que l'on retrouve dans l'écriture moderniste.

[287] Galay J.L., cité *in* Gontard M., *Le roman postmoderne. Une écriture turbulente, Op. Cit.,* p.82
[288] *Ibid*., p.82

Partie III : la postmodernité dibienne

L'analyse effectuée jusqu'à présent confirme l'orientation postmoderne de Dib dans la mesure où son exploration des versants de l'opacité humaine a donné lieu à une écriture fragmentale, des fragments qui témoignent de la complexité du territoire exploré, mais aussi de l'impuissance du langage à percer cette opacité. En ce sens, quel que soit le versant approché, celui-ci semble se dérober aux mots et pousse le poète à s'exprimer par bribes et périphrases, clairsemées à travers l'étendue des quatre recueils. Ecriture du désir, de la solitude ou de la mort, le texte dibien se déploie en fait sous le signe du discontinu et de l'hétérogène. Discontinu, il traduit d'abord la prédilection dibienne pour l'approche analytique que recommande la complexité de l'objet appréhendé et témoigne de l'existence, chez cet auteur, d'une «*ambiance mentale discontinuiste plus sensible aux basculements imprévisibles*» [289] . Hétérogène, ce texte reflète aussi la précarité de ce dire poétique voué à l'eternel provisoire et l'étendue des sources qui l'irriguent.

Omniprésents, ces deux traits scripturaires constituent l'une des preuves de la sensibilité postmoderne perceptible dans cette poésie qui oscille entre bris-collage et bricolage. Cependant, ces dispositifs de l'écriture fragmentale ne permettent pas de situer Dib dans ce vaste champ du postmodernisme. L'analyse faite jusqu'ici n'a surtout pas pris en compte l'origine et le vécu particuliers de l'auteur. D'où la nécessité de caractériser le postmodernisme dibien d'autant plus qu'«*il n'y a pas un mais des postmodernismes, c'est-à-dire un ensemble d'expériences dont la diversité même rend impossible une définition d'ensemble*»[290]. En d'autres termes, une nouvelle hypothèse s'impose à nous : Dib est-il postmoderne à sa façon ? Une telle supposition sous-entend en fait la prise en compte du vécu socio-historique de l'auteur. En ce sens, partant de l'idée très consensuelle de la postmodernité comme attitude critique envers (les dévoiements de) la modernité, il convient à présent de voir comment se manifeste cette posture chez ce poète issu d'une société traditionnelle, ayant d'abord subi la modernité avant de l'apprivoiser en terre

---

[289] Madelénat D., «le tournant dans la biographie» in *Le Tournant d'une vie* (Ph. Lejeune et C. Leroy éd.), RITM, n° 10, 1995, p.74

[290] Gontard M., «Postmodernisme et littérature», in Gontard Marc (dir.), *Œuvres et Critiques, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française,* XXIII, 1, «Le postmodernisme en France», Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 36

d'exil. Il s'agit ainsi, pour répondre à cette interrogation, de privilégier la dimension anthropologique de notre corpus, de mettre l'accent plus sur l'être que sur l'être poétique.

Dans cette optique, nous pensons qu'une lecture privilégiant l'anthropologique, éclairée au gré des besoins par d'autres disciplines, est l'approche la plus adéquate pour examiner la singularité dibienne au sein du vaste champ de la postmodernité. Une particularité que nous nous proposons de cerner en nous appuyant sur trois concepts opératoires issus de cette discipline, à savoir le sujet, l'imaginaire et l'hybridité. Articulé autour de la notion de 'sujet', le premier chapitre de cette partie s'attellera à montrer la crise du sujet, la revendication d'une autre perception du sujet contrastant avec celle du modernisme. Ensuite, il sera question de l'imaginaire du poète qui semble être révélateur de cette attitude critique envers la modernité technique envahissante. En ce sens, il s'agira de dévoiler les enjeux du recours fréquent au cosmique. Enfin, nous terminerons cette étude par les divers processus d'hybridation qui témoignent d'une relation singulière avec l'altérité. Autrement dit, l'analyse se focalisera à ce niveau sur les rapports qu'entretient l'auteur avec la langue et la culture de l'Autre.

Chapitre I : La crise du sujet

«L'ancienne, la morose unité du moi éclate soudain et se métamorphose en une multiplicité véhémente».

Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, p.190.

Avant d'aborder cette question de la crise du sujet et son illustration dans notre corpus, des précisions théoriques s'imposent dans la mesure où les deux termes de cette expression sont peu intelligibles. D'où la nécessité alors de les expliciter avant de les utiliser dans une seule expression formant un paradigme de lecture. Le mot 'crise', qui dérive du grec krisis, regroupe les idées de jugement et de choix entre plusieurs positions ou tendances conflictuelles. Il signifie à présent soit manifestation violente de quelque chose, période de tension ou état de manque. Quant au mot 'sujet', issu du latin *sub-jectus*, il signifie d'abord ce qui est *subordonné* à. Par la suite, d'autres acceptions sont apparues altérant alors ce sens étymologique. Dès lors, le mot 'sujet' est devenu une entité complexe et ambigüe, possédant une multitude de sens. Ainsi, dans le sillage du sens étymologique, nous avons comme première acception du mot cet être humain soumis à des lois au sein d'une société, d'une religion ou d'un univers (le cosmos) ; la deuxième signification est grammaticale et elle renvoie à celui qui fait l'action ou auquel on peut attribuer un certain nombre de qualité ; enfin, nous avons un sens large, celui d'une matière dont on traite ou que l'on évoque.

Si chacun des deux termes est polysémique, leur association donne alors lieu à une expression des plus ambigües, une ambigüité que nous pouvons traduire par cette double question : quelle crise ? Et pour quel sujet ? Pour répondre à cette interrogation, une rétrospective s'impose ici. Car la mise en cause du sujet conscient, rationnel et volontaire de la modernité a commencé au moins depuis la fin du XIXème siècle. En effet, la déstructuration du sujet moderne a été amorcée par les philosophes du soupçon, à leur tête Nietzsche qui «*illustre cette crise du point de vue de la découverte du caractère stratiforme de la psyché individuelle et de la découverte de l'importance de l'inconscient*»[291]. Théorisant les intuitions nietzschéennes, Freud accentue cette destruction en montrant que l'homme n'est pas véritablement maître de ses actes. Enfin, citons la contribution des théories linguistiques à cette crise, des jeux du langage de Wittgenstein à la *linguistic turn* en passant par le structuralisme, qui donnent le primat au langage au détriment du sujet.

[291] Vattimo G., *Les aventures de la différence* [tr : P. Gabellone, R. Pineri et J. Rolland], Paris, Minuit, «critique», 1985, p.68

De cette brève rétrospective, nous comprenons que la crise du sujet renvoie plus à une tension interne à l'individu et inscrite dans la durée qu'à un simple moment d'hésitation entre deux ou plusieurs choix. Contrairement donc à la pensée moderne, cette crise est synonyme d'une traversée continuelle d'un horizon de turbulences par l'individu de nos jours. Pour Marc Gontard, cet horizon de turbulences se dessine de plus en plus avec «*la dissociation entre la raison et la rationalité instrumentale [qui] prépare l'avènement de la consommation et l'affaiblissement du lien social qui renvoie le sujet à son contraire l'individu*»[292]. Ce critique rejoint par là Gilles Lipovetsky qui apparente la crise du sujet à un «procès de personnalisation» qui consacre le passage du sujet-acteur social au sujet narcissique :

> L'idéal de subordination de l'individuel aux règles rationnelles collectives a été pulvérisé, le procès de personnalisation a promu et incarné massivement une valeur fondamentale, celle de l'accomplissement personnel, celle du respect de la singularité subjective, de la personnalité incomparable quelles que soient par ailleurs les nouvelles formes de contrôle et d'homogénéisation qui sont réalisées simultanément.[293]

En fait, pour ce critique, à «l'ère du vide», l'individu actuel, vivant dans une société caractérisée par la consommation de masse, n'a plus la même perception de son identité. En s'opposant au sujet moderne qui se voit comme «acteur social»[294], cet individu se confine dans un repli narcissique sur soi, transformé par le chaos consumériste en un être discontinu, en un sujet postmoderne. En somme, crise du sujet ou procès de personnalisation, ce retrait de l'individu de la sphère collective nous renvoie l'image d'une société fragmentée, une société pareille à un champ de force où évoluent aléatoirement des individus-particules obéissant exclusivement aux caprices de leurs choix respectifs.

---

[292] Gontard M., *Le roman postmoderne français. Une écriture turbulente*, *Op. Cit.*, p.59

[293] Lipovetsky G., *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, «folio essais», 2013, pp.12-13

[294] C'est l'idée que le sujet moderne se fait de lui-même si l'on croit Alain Touraine écrivant : «Le monde moderne est au contraire de plus en plus rempli par la référence à un Sujet qui est liberté, c'est-à-dire qui pose comme principe du bien le contrôle que l'individu exerce sur ses actions et sa situation, et qui lui permet de concevoir et de sentir ses comportements comme des composantes de son histoire personnelle de vie, de se concevoir lui-même comme acteur. *Le Sujet est la volonté d'un individu d'agir et d'être reconnu comme acteur.*» *(p.238).*

A l'écoute de cette mutation, la littérature postmoderne rend compte de cette crise du sujet dans ses fictions. Citons en ce sens, *Les Grandes blondes* (1995) d'Echenoz et *Les Particules élémentaires* (1998) d'Houellebecq, deux romans qui témoignent de l'influence du savoir postmoderne (théorie du chaos, physique des particules, …) sur la littérature française. Mais qu'en est-il de notre corpus ? Dib est-il influencé par ce savoir ? Sa poésie se caractérise-t-elle par le retour du sujet propre à l'esthétique postmoderne ? Le sujet de ses poèmes s'apparente-t-il à un individu-particule évoluant dans un champ de force ? Il est difficile de répondre à de telles questions en raison de la particularité de notre corpus composé uniquement de recueils poétiques. Toutefois, il est possible d'analyser ici la crise du sujet qui s'y trouve largement mise en poèmes. Cela est lisible d'abord à travers ce motif de la bête fonctionnant souvent comme mise en question du sujet rationnel de la modernité, et derrière aussi cette crise de représentation du sujet que nous lisons dans le dédoublement et le jeu des pronoms, deux phénomènes qui participent de la théâtralisation du moi.

1. La bestialité humaine

La présence du bestiaire dans une œuvre littéraire est loin d'être un fait inédit dans la mesure où les écrivains et les poètes ont l'habitude de représenter dans leurs textes divers animaux. Toutefois, cette représentation diffère d'un auteur à l'autre et les enjeux ne sont pas toujours les mêmes. Notre auteur, dans la continuité de son œuvre romanesque[295], emploie tout un lexique inhérent au monde animal. En nous intéressant à ce bestiaire, nous nous proposons de voir à quel enjeu obéit le bestiaire dans la poésie dibienne. Pourquoi ce poète préfère-t-il le terme générique 'bête' aux mots spécifiques (des espèces) ? Comment ce lexique participe-t-il à suggérer la crise du sujet ? Pour essayer de répondre à toutes ces questions, nous baserons notre analyse sur la symbolique de ce générique et ses éventuels rapports avec le sujet de nos poèmes. Il sera tenu compte en ce sens de la distance entre l'animal et

[295]Présence soulignée et analysée, entre autres, par Manel Ait Mekideche dans son mémoire de magister : *Le symbolisme thériomorphe dans Si Diable veut. L'imaginaire animé de Mohammed Dib,* soutenu en juin 2006 à l'ENS d'Alger et où elle s'est interrogée sur «*la présence animale et sa signification dans les romans de Mohammed Dib*».

l'humain et de l'âge de ce dernier en sachant qu'il est question d'enfants, dans *L'Enfant-Jazz* et *L'Aube Ismaël*, et implicitement d'adultes dans *O Vive* et *Le Cœur insulaire*.

Partant de la probable corrélation entre l'âge du sujet-actant et l'animal évoqué, nous nous sommes intéressé d'abord à *L'Enfant-Jazz*, recueil où c'est le garçon qui effectue l'essentiel des actions décrites par le locuteur. Dans ce livre où le lecteur suit le regard interrogateur du garçon, l'animal est avant tout une réalité extérieure à l'être (enfant) dévisageant l'entour. Inspirant la peur et connotant le danger et la férocité, la bête est cette chose nettement distincte de l'enfant et ayant souvent un nom : le chien, les loups, la panthère…, etc. C'est ce que nous pouvons lire dans le poème intitulé *La panthère* où la distinction-séparation entre l'enfant et la bête est bien établie :

Cette panthère
Qui voulut toute la nuit
Etre dans ses bras.

Couchée à travers la porte
Qui ne le laissait pas dormir
Voulait être dans ses bras.

Voulut poser la main sur lui
La panthère, la toute noire
Couchée en travers de la porte. (p.47)

Ces strophes confirment cette différence entre les deux créatures en mettant en scène une panthère qui, «couchée en travers de la porte», veut[296] rejoindre l'enfant et «poser la main sur lui». Toutefois, cette distinction-séparation n'y est pas durable puisqu'un désir de rapprochement anime ici le carnassier, une volonté que nous retrouvons d'ailleurs dans deux autres fragments où il est question d'une bête qui «vint le chercher» (p.24) et de celles qui «le fixaient de ses yeux» (p.90).Ce qui soulève alors le sens connoté d'un tel désir.

En effet, au-delà du sens premier qui se dégage de ces vers, celui d'un carnassier convoitant une proie (l'enfant), c'est plutôt l'aspect connotatif qui prime dans ce cas. L'animal ici ne cherche pas à dévorer sa fragile proie, mais

[296] Cette volonté est d'abord suggérée par le motif de la porte qui symbolise avant tout, «le lieu de passage entre deux états entre deux mondes, (...) » (Chevalier J., Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p. 779)

il veut être accueilli et enlacé par l'enfant. D'où alors l'importance de prendre en compte la dimension symbolique des deux créatures : d'un côté, «*l'enfance [qui] est symbole d'innocence : c'est l'état antérieur à la faute, donc l'état édénique, symbolisé en diverses traditions par le retour à l'état embryonnaire, dont l'enfance demeure proche.»* [297] et d'un autre côté, la bête qui, «*en tant qu'archétype, représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct* » [298] comme le renforce d'ailleurs la couleur noire associée ici à l'animal. C'est donc la bestialité qui veut s'incruster en l'homme et devenir partie intégrante de lui. Ou, pour être plus précis, c'est l'être encore innocent qui découvre la proximité du mal qui le cherche constamment. Cela nous pouvons le constater à travers ces deux strophes du poème intitulé *la bête* :

> Une bête vint le chercher.
> Il eut moins peur que de rester.
>
> Ils eurent la porte à passer.
> La porte en plus de la nuit. (p.24)

Dans ces vers, le rapprochement s'est concrétisé et l'enfant préféra la compagnie de la bête aux affres de l'enfermement et de la solitude. Ce qui soulève la question de l'étrange familiarité entre les deux créatures. La réponse à cette interrogation reste suspendue dans la mesure où ce recueil ne donne pas d'autres indices en dehors de cet autre poème où le garçon «rêva d'une femme en gris» (p.56). Ayant allumé un feu, celle-ci vit surgir des loups qui «s'assirent devant le feu» (idem) d'où se dégage une odeur amère. Ce poème nous invite certes à focaliser notre attention sur le feu par lequel la femme a attiré les loups, mais il n'est pas plus explicite que cette image de l'enfant accompagné d'une bête.

En somme, l'évocation du bestiaire dans ce recueil est en adéquation totale avec les idées répandues mettant en relief la pureté de l'enfance, à l'exemple d'une certaine mystique chrétienne qui voit l'enfance comme un état indispensable pour l'accès au *Royaumes des Cieux*[299]. D'abord, quand le poète

---

[297] Chevalier J., Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p. 404
[298] *Id.*, p. 46
[299] Citons en ce sens, ce verset biblique : *Si vous ne devenez comme des petits enfants, vous n'entrerez point dans le Royaume des Cieux. »* (Mathieu, 18, 3*).*

sépare entre les deux créatures, c'est pour mieux souligner la pureté et l'innocence qui caractérisent l'enfant avant qu'il découvre, avec l'âge et au fil du temps, la bestialité en lui. C'est ce que le poète suggère en parlant, par la suite, de rapprochement entre les deux créatures. L'exemple précédent est illustratif en ce sens dans la mesure où il laisse entendre que ces dernières vont faire un chemin ensemble. L'animal devient alors le compagnon de route pour l'être comme le confirment les autres recueils de notre corpus.

Dans *L'Aube Ismaël* aussi où il est question essentiellement d'un enfant qui s'interroge dans le désert, la distance entre la bête et l'être se rétrécit encore davantage. Mais, ce recueil contient peu d'indices à même de nous aider à percer le mystère de ce rapprochement, à l'exception de quelques analogies entre ces deux règnes suggérant un sujet en crise. A travers ces analogies, oiseaux et bêtes servent de comparants pour Hagar et son fils Ismaël en quête de repères. Chassés du domicile familial, les deux protagonistes vont connaître l'errance et l'absence de repères en cheminant à travers l'immensité du désert. A bien considérer leur aventure, elle ne diffère en rien de la condition de l'homme d'aujourd'hui vivant à «*l'ère du vide*» (Lipovetsky). Face au vide (au propre comme au figuré), le sujet postmoderne est condamné à l'errance comme le laissent entendre ces propos de Hagar où elle se compare aux sarcelles.

> Sarcelles,
> Nous volons à deux.
> Nous cherchons où
> Etablir notre nid.
> Recevant des réprouvés
> Il n'est pas
> De rivages si lointains
> Qu'ils ne deviennent
> Asile et terre proche. (p.21)

Par la voix de Hagar, Dib fait ici un hymne à l'errance et décline son appartenance à cette lignée de nomades dont Ismaël est le père fondateur. En se comparant aux oiseaux, Hagar et son fils, font du volatile le symbole de leur existence vouée dès lors au nomadisme. Ils illustrent ainsi cet aspect de la postmodernité qui est la célébration de l'errance. Mais une errance qui est synonyme avant tout de quête d'une terre d'accueil et de refuge.

En plus de cet aspect, nous retrouvons aussi dans ce recueil une autre idée caractéristique du sujet postmoderne : l'ouverture sur l'Autre dans la mesure où «*le sujet aujourd'hui est (…) plus celui du dialogue que celui de la scission, de la rencontre que de la rupture*»[300]. C'est un sujet qui aspire à plus de tolérance et œuvre pour le rapprochement entre les différences comme nous pouvons le lire dans cet autre exemple où Hagar se voit perchoir à oiseaux, réduisant encore cette distance entre l'être et l'animal :

> Je me fais perchoir.
> A oiseau, il en vient
> Du nord comme du sud
> De l'ouest comme de l'est
> Et battements d'ailes suis
> Et ne suis que couleurs,
> Fête, ne vis
> Que de cris. (p.38)

Se confondant avec l'écriture-mer, la femme incarne ici la tolérance et l'ouverture à toutes les différences. Cela est suggéré, comme dans l'exemple précédent, par l'analogie entre oiseau et être, une analogie qui connote l'absence de frontières et pour les oiseaux et pour le sujet postmoderne qui voit l'Autre au cœur de lui-même. Voulue perchoir à oiseaux, l'écriture-femme de Dib en accueille de toutes les couleurs et des quatre points cardinaux. Ce qui nous amène à dire que ce poète privilégie l'identité-rhizome à l'identité-racine[301].

Par ailleurs, ce rapprochement entre l'être et la bête devient plus significatif avec l'évocation du loup qui est l'une des particularités du texte dibien. L'emploi de ce terme et ceux qui lui sont proches, sert à marquer la proximité entre humanité et bestialité. C'est une proximité presque troublante comme nous pouvons le lire à travers ce passage du poème éponyme au recueil : «*Augures, du loup ou de moi, qui devait à se mettre à hurler ? Le loup attendit et vit*» (p.49). Mais ce rapprochement est ici entièrement justifié puisqu'au terme de cette expérience, les mots ont perdu leurs sens. Or ce sont ces derniers qui permettent de distinguer entre l'humain et le bestial. Donc, en leur absence, il

---

[300] Struve-Debeaux A., *Ecriture contemporaines : l'un et l'autre. Figures du poème*, Paris, Minard, 2001, p.6

[301] Nous nous référons ici aux définitions que donnent Deleuze et Guattari à ces deux notions dans *Mille Plateaux,* Paris, Minuit, 1975.

ne reste que le cri pour Ismaël pour lancer son appel comme le fait le loup et les autres bêtes. Autrement dit, c'est le cri qui relie les deux créatures et le poète semble dire par-là qu'«au commencement fut le cri, propre à l'homme et à la bête». En définitive, ce rapprochement avec la condition lupine conduit le sujet du poème (Ismaël) à découvrir sa propre obscurité. Au cœur du désert, il avoue être «l'unique ténèbre» (p.56) et reconnaît la bestialité terrée en lui.

Abondant dans ce sens, l'auteur confirme cette réalité en écrivant plus loin : «*Guépard comme un tunnel dans la lumière, je veux aussi*» (p.63). En se voyant carnassier, Ismaël exprime cette animalité reconnue au fond de lui-même. Sinon toute proche de lui et à laquelle il se compare en s'interrogeant : «*quand mon souffle finira-t-il de se mesurer avec celui, non moins lourd, de la bête accroupie aux portes de sadder ?*» (p.65). Dans cet espace vertigineux du désert, la distance entre l'homme et la bête s'efface petit à petit au point où l'être se déshumanise :

> Quel moment, quelle bête de pierre et pourquoi, traits usés, mains usés, cette bête pourquoi ?
> La bête que de toutes parts l'adoration du ciel ronge, fait brume. A l'horizon assise, retardant indéfiniment l'heure, son mal dissimulé la rend douce. (p.67)

Cette présence intrigante de la bête rappelle le *unheimlich* freudien, autrement dit, l'«inquiétante étrangeté» qui renvoie à «tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti»[302]. Cela s'applique à cette animalité au fond de l'être dont la présence devient plus insistante vers la fin de ce recueil où le poète confond la bête avec la mer, une bête-mer qu'il exhorte d'atteindre l'étendue désertique, de gagner «le sable où tout corps échoue» (p.79). Au-delà de cette symbolique d'ouverture et de tolérance, la fusion homme-bête interpelle tout lecteur de Dib surtout dans *O Vive* où cette fusion est récurrente et traverse toute l'œuvre.

En effet, cette idée de la mer-bête est au cœur de ce livre et attire l'attention du lecteur avisé. Plus qu'une simple analogie, la mer assimilée à une bête est

[302] Kristeva J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Seuil, 1975, p.270

aussi femme, lieu où tout peut avoir lieu selon le poète : «*la seule évidence la terrible évidence où tout peut élire lieu la rivière et l'argile le faucon et la plume la nuit et le crime tout au cours des choses qui se nomment et ne se nomment pas et c'est la femme*»[303]. Cette triple fusion nous amène au vif de notre sujet de la bête au cœur de l'être. En ce sens, il convient de s'interroger sur ce retour insistant du terme générique bête dans cette écriture-femme, dans ce livre-homme, comme le suggère le poème inaugural de ce recueil :

> la bête invétérée
> nourrie de caresses
> la bête
>
> si loin
> quelle meure
> son secret sur les lèvres
>
> folle de céder
> lisse
> la bête
>
> (…) (p.11)

Dans ce passage, nous lisons cette fusion entre la mer et la bête esquissée à la fin de *L'Aube Ismaël*. Par cette mise en relief de la bête – mot répété trois fois dans ce poème - surgissant du cœur de l'écriture-femme, c'est l'indicible, l'irrationalité humaine que le poète cherche à exprimer. La bête est, pour notre poète, une manière de suggérer cette part d'irrationalité en l'homme qui demeure «secret sur les lèvres», de souligner l'intensité du désir qui ne peut être traduit en mots. C'est en quelque sorte le «devenir-animal», dont parlent Deleuze et Guattari, qui sert à :

> faire le mouvement, tracer des lignes de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre des seuils d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée de flux déterritorialisés, de signes a-signifiants[304].

---

[303] Dib M., *Omneros*, *Op. Cit*., p.21
[304] Deleuze G., Guattari F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, «critique», 1975, p.24

En somme, avec le bestiaire, Dib donne à l'innommable une figure, sans qu'il y ait de ressemblance entre l'homme et l'animal. Ce denier ne fait que déterritorialiser la parole surtout lorsqu'il s'agit du générique qui n'autorise aucune spécification. Dans ce livre, composé de poèmes-visions, le poète multiplie les «lignes de fuite» (Deleuze) où l'animal déterritorialise l'écriture-femme. C'est le cas quand le poète parle de Vive, cet espace scripturaire qui réserve «une place au loup*»* (p.18), qui crée une zone d'intensités où se concentrent les flux de l'irrationnel que le poète qualifie plus loin d'«empire fauve». Une telle représentation soulève la question de la place du bestiaire dans l'interrogation de l'homme sur son propre devenir.

2. Un corps morcelé

Si les différentes évocations de la bête connotent un décentrement dans la source des actions du sujet, à savoir du conscient vers l'inconscient, le morcellement du corps de Vive dans ce corpus accentue davantage ce décentrement en suggérant l'idée, non seulement d'un être qui n'est plus maître de son corps, mais plus d'un corps dont les éléments sont totalement libres de leurs mouvements, comme le confirme Dib, dans ce poème d'*O Vive*, *les armes du jour* où il est question de l'écriture-femme au corps fragmenté :

> Le souffle à l'horizon
> La répartition d'un corps
>
> Harde émancipée
> Sur les frontières
>
> (…) (p.45)

En effet, à travers les mots 'répartition' et 'harde', nous comprenons que le corps de Vive est loin d'être une entité homogène. Sa fragmentation obéit certainement au procès du sujet moderne que le poète compte faire en lui opposant un être discontinu dans son corps même, une discontinuité que nous nous proposons d'examiner en portant notre attention particulièrement sur les mots 'hanches', 'mains' et 'œil'.

Ainsi, dans certains poèmes d'*O Vive*, nous constatons l'usage de plusieurs métonymies où il est question d'un élément corporel nettement séparé de l'ensemble homogène qui est le corps de cette écriture-femme. A travers cette figure, qui «permet de traduire un terme par un autre»[305], le poète préfère en fait mettre en relief une partie du corps qui, dans la réalité, est inséparable du tout corporel, à l'image des seins et des hanches. Symbole de fécondité chez la femme, ces dernières nous les retrouvons parfois comme des réalités complètement autonomes comme dans ces exemples : «*viennent les* hanches / *tant qu'elles choient une fourrure* / *pour son effusion de chaleur* » (p.39), « *proposant une* hanche / *et se retirant* » (p.54) et «*même* hanches *même reins*» (p.55). Ces occurrences du mot 'hanche' fonctionnent comme autant de figures métonymiques qui y lient une partie du corps féminin à l'idée de désir.

A l'exemple des 'hanches', le mot 'main' est employé dans quelques vers comme synecdoque. Deux exemples, tirés respectivement d'*O Vive* et de *Le Cœur insulaire*, illustrent cet usage : «*et la* main *première conviée / à tirer ce feu*» (p.55) et «*les* mains *peuvent l'accueillir*» (p.103). Dans le premier cas, comme dans le second, ce vocable renvoie à cette partie du corps humain qui ne peut, en principe, s'agiter que sous les ordres du conscient. Mais, à la lecture de ces passages, nous comprenons qu'il s'agit plutôt d'un élément autonome, libre dans son action et l'être, qui est censé actionner cette main, est totalement effacé. En clair, bien qu'elles soient proches du cliché, ces deux expressions contiennent des synecdoques particularisantes qui renforcent ainsi le procès du sujet rationnel que Dib accentue encore davantage par d'autres figures où le maître mot est l'œil.

Plus que les mains et les hanches, l'*œil* semble être le mot qui illustre le mieux, dans ce corpus, le recours dibien aux métonymies. Puisque rien qu'au singulier, ce vocable y est employé quarante huit (48) fois, ce qui suppose alors de véritables enjeux derrière une telle fréquence. Si parfois, ce mot renvoie à la posture même du poète devant son écriture-femme, celle de l'attente : «encore l'attente / encore l'œil»[306], dans d'autres, il n'est pas synonyme d'attente comme le suggèrent ces quelques exemples tirés du recueil *O Vive* : «œil *aux*

[305] Amon E. Bomati Y., *Op. Cit.,* p.134
[306] Dib M., *Le cœur insulaire*, *Op. Cit.,* p.21

lointains / empruntant sa nostalgie» (p.17), «*crie* œil *humide* / *à perdre haleine*» (p.65) et «*beaux* yeux / *au bord de l'oubli*» (p.109). Mettant en relief la partie au détriment de tout le corps (de Vive), le poète insiste ici sur l'importance de cet élément qui symbolise la connaissance : «*L'Œil, organe de la perception visuelle, est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle»*[307]*.* En se représentant cette écriture-femme qui se déploie à même la mer, Dib ne retient d'elle que ses «beaux yeux» afin d'attirer le lecteur sur les multiples fonctions de cet organe vital dont nous retrouvons quelques traces dans *Le cœur insulaire*.

Dans ce recueil, nous constatons la même valorisation de l'œil comme élément nettement détaché de ce corps féminin réparti à même la mer, dans la mesure où, en décrivant son écriture-femme, le poète met en évidence cet organe dans diverses expressions métonymiques telles que : «l'œil *jaspé où* / *le cœur s'annuite*» (p.16), «l'œil *sauvage / à tout champ*» (p.51) «*tes* yeux *pensent : il fait éternel et doux*» (p.103). En effet, décrivant ou commentant les yeux de Vive, le poète semble dire que ceux-ci ne servent pas seulement à voir mais ils assurent aussi d'autres fonctions. Le dernier exemple est édifiant dans le sens où ce que le cerveau exerce d'habitude est assuré ici par les yeux. Ce qui constitue en fait une autre mise en cause du sujet rationnel. En réduisant Vive, l'écriture-femme, à un œil, Dib déchoie ainsi l'être de certains de ses pouvoirs (charmer, agresser et penser) en les confiant à cet organe.

3. La théâtralisation du moi

Si la présence du bestiaire dans certains poèmes renvoie à cette part obscure en l'homme comme nous le rappellent Chevalier et Gheerbrant : «*L'animal, en tant qu'archétype, représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct* »[308], et, par conséquent, à la mise en cause du sujet rationnel postulé par la modernité, la théâtralisation du moi, présente dans d'autres poèmes, semble participer de cette même mise en cause du sujet rationnel. C'est l'hypothèse qui ressort du moins des textes qui mettent en scène soit la figure

[307] Chevalier J., Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.686
[308] Chevalier J., Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.46

du double soit un dédoublement de la voix énonciative qui installent l'être dans un horizon de crise. Ainsi, pour voir comment ce procédé suggère cette crise, il convient d'analyser ici les deux aspects de cette théâtralisation, à savoir le dédoublement du moi et le jeu des pronoms.

3. 1 Le dédoublement

Si dans *L'Aube Ismaël* la figure du double, comme nous l'avons vu, correspond à ce que Guiomar désigne par un événement du seuil, c'est-à-dire un fait suggérant en creux la présence de la mort, dans *Le Cœur insulaire*, par contre, le dédoublement n'a aucun lien avec la représentation de cette dernière. L'auteur y semble préoccupé par une seule tache : suggérer la scission de l'être écrasé par la solitude. Consacré essentiellement à ce sentiment, ce recueil contient de nombreux poèmes où locuteur et destinataire renvoient à la même personne. C'est une forme de dédoublement du sujet que le poète donne à lire à travers des poèmes où la voix énonciative est externe à l'être solitaire dont elle parle, des scènes où le locuteur s'y tutoie et prend ainsi une distance par rapport à soi. Par une telle scénographie[309], le poète suggère alors cette altérité tapie au cœur de l'être ou du moins l'installation de ce dernier dans un horizon de crise comme le laisse entendre la multitude de poèmes qui mettent en scène ce dédoublement.

Dans ces textes en question, nous retrouvons biens d'éléments propres au théâtre que Dib a mis en œuvre pour mieux représenter la fragmentation de son moi, dans la mesure où le sujet énonciateur s'y adresse à son double tout en puisant son langage de l'espace cosmique où ils évoluent, lui et son double. Ces poèmes font entendre une voix distanciée s'adressant à un être en face d'elle comme dans ces vers :

Tu penches.

Dans un même

[309] Nous reprenons ici cette notion développée et définie par Dominique Maingueneau, comme ensemble des stratégies discursives, comme mise en scène de l'énonciation qui justifie et légitime l'insertion de tout auteur dans le champ littéraire. (MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.)

déclin d'être.

Dans un même
déclin d'ère.

Tu penches.

Le désir pèse
sur tes feuilles. (p.23)

À partir de ce poème, on peut certes se représenter une scène où le locuteur s'adresse à son interlocuteur et commente la posture existentielle de ce dernier. Mais à bien lire ces vers, nous nous apercevons qu'il s'agit d'une seule personne, c'est Dib lui-même qui s'auto-représente au soir de sa vie. C'est comme si Dib a besoin de ce dédoublement, du moins de ce décalage de la voix énonciative pour mieux montrer son propre déclin d'homme-arbre. Puisque le poète s'y voit végétal en fin de cycle cosmique et actualise ainsi sa métaphore de l'homme comme arbre à dires : «*L'Arbre à dires, expression trouvée par un enfant, c'est plutôt l'être parlant, tout être parlant (…)*»[310].

En outre, le lecteur averti peut retrouver d'autres scènes de ce genre où le sujet s'adresse à son double tout en le comparant aux autres règnes cosmiques. C'est le cas de cette scène où le poète s'adresse à lui-même en se voyant oiseau debout s'apprêtant à s'envoler :

Oiseau debout
Ailes déployées
Face à l'air.

Tu veux attendre
là-devant, dit-tu.
Attendre.

L'air autour
n'est que nuit.
Mort violente. (p.40)

Ce poème confirme davantage ce dédoublement de voix que rend plus visible la théâtralisation du moi. Ici, les deux voix sont distinctes : il y a d'un côté celle qui décrit l'être-oiseau et d'un autre celle inaudible de ce dernier. En d'autres termes, sans qu'il y ait vraiment dialogue, le poète suggère tout de même, à travers ces vers, une scène d'échange entre deux voix émanant d'un même

[310] Dib M., *L'Arbre à dires*, *Op.cit..,* p.209

être. Et pareillement, comme dans l'exemple précédent, cet être est au soir de sa vie, redoutant la mort et écrasé par la solitude, comme le suggère cette nuit qui l'entoure, nuit où «*on trouve la mort, on atteint l'oubli*»[311].

Enfin, il convient d'ajouter, à ces exemples de dédoublement, cet autre poème où le sujet énonciateur théâtralise sa communion avec le cosmique. Se voyant rocher au milieu des pierres, le poète se dit :

Rocher
tu n'endures
qu'alertes.

Avec le vent
pour toute et seule
compagnie.

(…)

Tu demeures
exposé au vent.

Bien que l'incertitude plane sur la réalité de ce rocher que la voix du locuteur interpelle, il est plausible de voir dans cette scène le même dédoublement évoqué plus haut, dans la mesure où il s'agit ici d'une expérience particulière de communion entre l'être et le cosmos. C'est l'être solitaire qui s'isole parmi les pierres et se voit rocher exposé à la merci du vent. C'est à cet être cosmique que la voix énonciative s'adresse comme le confirment les poèmes suivant du recueil.

Si les exemples précédents ne donnent pas à lire d'une manière explicite ce dédoublement de voix, en revanche, les vers où l'énonciateur se pose des questions l'illustrent clairement. Citons, à titre indicatif, les fragments suivants : «*Qui ordonne et laisse / ton sang crier ? / N'interroge pas.*» (p.85), «*Qui sait / qui saigne ? (…) /N'interroge pas.*» (p.87) et «*Qui ordonne / qui charge de chaines ? / Tu ne sais.*» (p.89). Ces exemples mettent en scènes deux êtres, ou du moins deux voix nettement distinctes : celle du locuteur et celle présente mais inaudible de l'autre. Cette scénographie confirme le tiraillement des voix au sein de l'être et suggère cette présence de l'altérité au cœur de l'être postmoderne dont parle Marc Gontard : «*La figure de l'autre, en relation avec*

[311] Blanchot M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1955, p.214

laquelle le moi se configure, traverse donc le sujet postmoderne, archipélisé par le travail, en lui des différences.»[312]

Pour illustrer davantage cette présence de l'autre au sein de l'être et, partant, remettre en cause l'homogénéité de ce dernier, le poète multiplie dans ce recueil le dédoublement des voix. C'est le cas du poème qui suit où le sujet énonciateur se démarque complètement de lui-même et parle de soi à la troisième personne du singulier :

> Donnez-lui la lumière
> Ses yeux crient.
> Rétablissez-la.
>
> Il vous dira
> il a oublié quoi.
> Où lui toucher la figure ?
>
> Où effacer l'exil ?
> Où les larmes ?
> Où les paroles ?
> (…) (p.86)

En lisant ces vers, nous avons l'impression que le poète fait entendre une voix autre que la sienne. Aveuglé par les ténèbres, c'est une autre voix qui parle à sa place. Cette voix émane des tréfonds de cet être sombré dans la solitude, c'est pour cela qu'elle en sait davantage sur ses blessures. En bref, ce poème est illustratif de la bi-langue du poète qui se constate surtout dans ses romans comme l'affirme Saloua Ben Abda:

> Chez Dib, (…) le je de l'écrivain/narrateur est distancié comme s'il n'y avait pas coïncidence entre le locuteur et le narrateur. Comme si une autre voix se faisait entendre qui ne serait pas celle de celui qui dit «je». C'est cette autre voix à l'origine des paroles transcrites en italiques qui véhiculerait la mémoire de la terre maternelle.[313]

Dans ce poème, pour parler en termes psychanalytiques, il y a crise du symbolique ou de la parole (*où les paroles ?*) et, par conséquent, il y a effacement du père (Loi) devant la voix (langue) de la mère. C'est ce que

---

[312] Gontard M., *Le roman postmoderne français. Une écriture turbulente*, *Op. Cit.,* p.108

[313] Ben Abda S., «Altérité et écritures du décalage» in Samia Kassab-Charfi (dir.), *Altérité et mutations dans la langue : pour une stylistique des littératures francophones,* Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2010, p.61.

donnent à lire en substance tous ces jeux sur les pronoms que l'auteur a mis en œuvre dans ses poèmes.

3. 2. Le jeu des pronoms

Comme pour illustrer la pluralité des étants qui reflète *in fine* la non croyance dibienne à l'être homogène cher à la modernité rationnelle, Dib diversifie son emploi des pronoms personnels. Par tout un jeu sur ces pronoms, il témoigne d'une identité fragmentée et changeante au fil des vers et des recueils. En ce sens, mise à part quelques poèmes où nous relevons l'utilisation du 'nous', le reste de son corpus traduit la singularité du sujet énonciateur traversé par une multitude de voix. Ainsi, pour éclaircir davantage cette crise du sujet, nous nous attarderons à présent sur les scénographies contenant ces jeux sur les pronoms.

3. 2. 1 *Je* à l'épreuve de l'écriture

Lorsqu'il s'agit de poésie que l'on tend à confondre avec le lyrisme[314], on s'attend à un emploi généralisé du 'je'. Or, ce n'est pas du tout le cas de notre corpus dans lequel nous relevons un usage peu fréquent de ce pronom. Plus que cela, parmi les occurrences de ce dernier, toute une partie renvoie à la personnification de l'écriture par Dib. Quand aux autres occurrences, elles participent de ces scénographies où il est question de la précarité de l'être, dans la mesure où ce 'je' reflète plus la crise perpétuelle du sujet qu'il renvoie à un être homogène assumant ses actes et ses dires. Pour saisir alors cette crise du 'je', nous analyserons des exemples tirés respectivement d'*O Vive*, de *L'Aube Ismaël* et de *Le cœur insulaire*.

Dès la première lecture d'*O Vive*, nous nous apercevons la quasi absence du 'je'. Seuls quelques poèmes font exception en mettant en scène un locuteur parlant à la première personne du singulier. De ces rares exemples, seuls trois poèmes comportent un 'je' qui renvoie directement au sujet énonciateur et,

[314] En effet, prenant son origine dans le mythe d'Orphée qui ancre la poésie dans l'expression des sentiments, la poésie se retrouve, dès l'origine à aujourd'hui, dominée par la tonalité lyrique et se place ainsi sous le signe de l'expression des sentiments.

partant, au poète. Ce dernier y donne à lire une sorte de dialogue entre lui et son écriture personnifiée, un dialogue qui fait ressortir la précarité de l'être dont la voix dit 'je' pour paraphraser ce passage de *L'Aube Ismaël* : «*sa voix dit, je, masque d'absence assujetti déjà sur un masque*» (p.70), une précarité que seule Vive, la femme-parole peut atténuer comme le suggère en filigrane ces trois textes en question.

Dans le premier poème – intitulé *en urgence heureuse*- qui s'ouvre par : «o Vive / je reprends / et dis», nous retrouvons d'emblée cette précarité du poète (je) implorant Vive, l'écriture-femme voulant «qu'il perde toute «nature», tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle»[315]. Cette exigence le pousse à s'effacer et à avouer qu'il ne fait que ressasser d'improbables périphrases.

cela qui se veut
fuite

(…)

cela qui se dit
ombre

cela qui assure
le temps (p.37)

Face à l'indicible, le poète se sent impuissant comme le suggère cet exemple où il met l'accent (au sens prosodique du terme) sur ces mots «rejetés» et isolés dans des vers à part : *fuite* et *ombre*. Quant au second poème, il annonce cette précarité de l'être en ces termes : «*j'habite le givre / et feu en silence / invente une femme*» (p.43). Le poète exprime ici clairement sa souffrance et avoue son rêve d'une femme, seul être capable de réchauffer sa froide demeure et surtout comme seul chemin vers le nom (l'identité). Cet effet salvateur de la femme-parole nous le retrouvons dans le troisième exemple où le poète invite cette dernière vers «les rives adolescentes» (titre du poème) en lui disant : «*je t'attends / là-bas / (…) et tu seras belle*» (p.118).

[315] Blanchot M., *L'espace littéraire*, *Op. Cit.,* p.61

Donnant encore à lire cette précarité de l'être, quelques années plus tard, Dib se livre dans *L'Aube Ismaël* à une quête ontologique. Puisqu'après avoir laissé miroiter cette humaine condition dans *O Vive* où le 'je' du poète s'efface devant le 'tu' de l'écriture-femme qui le fait homme[316], l'auteur se met- et sa parole avec lui - à l'épreuve du désert en prolongeant dans ce recueil la voix d'Ismaël. S'identifiant à ce dernier, il fait sienne la traversée du désert de Beer Sheba. Plus encore, il lui arrive d'employer le 'nous' pour souligner ainsi son appartenance à la lignée d'Ismaël : «*vous qui dites nous voulons, nous aussi nous voulons*» (p.63). Dans ce dernier 'nous', le poète se reconnaît de la lignée des nomades par opposition à celle des sédentaires qu'incarnent les descendants de Sara. Cependant, l'essentiel de cette œuvre est dans cette traversée du désert qui révélera davantage la précarité de l'être et de son langage.

«Bâti, saisi dans le sable» (p.47), perdu au fin fond du désert, cet être en question devient ainsi tributaire d'improbables signes : «*un signe et je serai le début des temps*» (idem). Mais dans l'attente, il va vivre toute une expérience des limites comme le laisse entendre ce fragment :

> Dans quel labyrinthe s'engager
> Il n'importe.
> Ce n'est peut-être affaire que de mots,
> ces mots qui attendent la nuit.
> Et ceux qui ont rejoint le centre.
> Sortis d'où ? Non de ma bouche. Moi n'est
> plus maître de soi, plus maître de sa parole. (p.51).

En fait, cette voix qui dit 'moi' renvoie moins à Ismaël qu'à un sujet installé dans un horizon de crise au point de douter de ses propres mots. Ce passage, comme le reste de ce long poème éponyme du recueil, montre que ce 'je' n'est nullement synonyme d'un être homogène et maître de son parcours. Il reflète la précarité d'un être affrontant seul la violence de l'absolu, dans un espace où seul le vent règne en maître, jusqu'à connaître la disparition de tous les noms, y compris le sien.

---

[316] Elle le fait homme évidemment par son pouvoir de nommer comme le souligne Charles Bonn dans *Lecture présente de Mohamed Dib, Op. Cit. :* «*L'écriture comme la parole est femme, et de la femme elle tire sa «tiède matière de désir» (...) comme sa fonction salvatrice de nomination de l'être.»* (p.246)

Toutefois, cette expérience de décréation de soi qui consiste à «se défaire de toute volonté humaine, éprouver jusqu'à l'oppression un espace informe, chaotique, un vide angoissant qui vous fait perdre tous les repères intérieurs»[317], ne va pas s'éterniser et cet être perdu, fini par recevoir un nom, colporté par la parole du désert. Nommé Ismaël, le locuteur exhorte alors les dunes de le conduire plus loin et implore la nudité du désert de répandre loin sa parole afin d'atténuer sa précarité. Mais peine perdue, car au milieu de ce «lieu qui n'a pas lieu», Ismaël n'a que «*le sable pour mémoire*» (p.58). il va jusqu'à s'identifier au désert reconnaissant par-là la fragilité de son existence et la vanité même de son écriture, condamnée à n'être qu'une pâle imitation du livre cosmique. En creux, le désert devient alors, pour le poète, la métaphore du livre-homme, livré à la merci du vent et incapable de rivaliser avec «*l'autre livre. L'unique livre*» (p.58).

Par ailleurs, à côté de cette précarité suggérée, il y a une autre dimension de soi que le poète donne à lire dans ce poème. Puisqu'il y est question aussi de la construction identitaire chez cet être. Cette reconstitution passe d'abord par un retour aux origines et implique ensuite une ouverture sur l'altérité. En revisitant ainsi les temps immémoriaux, le sujet dibien avait d'abord perdu tous les noms avant de recevoir celui d'Ismaël. Ce nom est, pour le poète, une manière de se reconnaître de la lignée issue de ce prophète. Jaloux de son nom, il le défend et le sauvegarde malgré l'adversité :

> (…)
> Le vent et sa lumière. Et moi Ismaël, au cœur de ce vent.
> Mélancolie sans limite ; blessure sans objet.
> L'absolu me fait violence mais, gardien de mon nom, je reste. Jusqu'à la fin. Et au-delà.
> Je reste. Je tire à l'arc sur l'horizon (p.62).

C'est par ces mots que Dib suggère son identité ethnique, celle qui se fonde, entre autres, sur la langue, la religion et «une histoire commune, laquelle prend

[317]Wunenburger JJ., «Le désert et l'imagination cosmo-poétique» [en ligne] consulté le 12/11/2012 ; url : http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html.

très souvent forme autour d'un mythe fondateur»[318], comme c'est le cas de ce récit revisité dans ce livre. Cependant, cela ne signifie nullement un retour vers le communautarisme et n'exclut pas la disponibilité de cet Ismaël-là à aller à la rencontre d'autrui et d'instaurer ainsi un dialogue : «*je veux me porter à votre rencontre. Porter mon nom à votre connaissance»* (p.63). Plus, convaincu des vertus du dialogue, il rêve de réparer «les déchirures du temps» (p.70) et chemine ainsi vers «l'oasis où chantent les oiseaux et la même eau» (p.74), un rêve qui se réalisera puisque, comme par enchantement, une eau surgira et avec elle la parole réparatrice faisant rencontrer l'eau et le sable, la mer et le désert.

A l'image des recueils précédents, *Le cœur insulaire* perpétue l'idée d'un sujet précaire s'imaginant sable devant l'écriture-mer. Par le truchement du minéral, ce sujet accède à un moi plus archaïque afin d'entrer en communion avec le cosmique et échapper ainsi à la précarité. Cela se lit dès le poème inaugural où l'énonciateur se voit sable : «*et moi le sable qui reste?»* (P.11) et s'interroge sur la hauteur du ciel et la profondeur des eaux. Se faisant sable, il suggère ainsi sa proximité de l'écriture-mer et surtout sa dépendance vis-à-vis de celle-ci. Se voyant plutôt rive, il s'efface (grammaticalement) et entame à l'écart son *chant du sable*[319]. Sa présence discrète n'est alors soupçonnée que lorsque nous rencontrons un 'tu' renvoyant soit au lecteur soit à sa propre écriture, ainsi que dans cet emploi du 'nous' incluant le poète en tant qu'homme :

> Des frontières
> à jamais foulées.
>
> Si nous en revenions
> le temps d'une marée.
>
> Si nous réécrivait
> ce qui nous efface.
>
> (…) (p.25).

Ces exemples sont l'exception qui confirme la règle de l'effacement du sujet de plus en plus précaire comme le confirme davantage la seconde section de ce livre intitulé *O OMBRA DEL MORIR*. Dans cette partie, le moi du poète

[318] Marchal H., *L'identité en question*, Paris, Ellipses, «philo», 2006, p.91
[319] Titre de la première section de poèmes dans ce recueil

s'éclipse derrière les signes cosmiques qu'il déchiffre et quand il réapparaît, c'est sous une forme dédoublée, celle d'un être se tutoyant dans des poèmes où le 'tu', entre narcisse et écho[320], trône et renvoie l'image d'un être disloqué.

3. 2. 2 *Tu* ou l'effacement du *je*

A bien lire le premier recueil de notre corpus (*O Vive*), nous remarquons que le 'je' y est rarement employé. Cet effacement participe sans doute d'un choix esthétique. La quasi-absence de ce pronom fait penser à une esthétique suggérant la précarité de l'homme dont le devenir dépend de la femme. En d'autres termes, cette rareté du 'je' serait l'illustration de la conviction dibienne dans ce sens, telle qu'il l'écrit dans cette parabase :

> rappelle que de tout temps l'homme a rêvé d'être rêvé ainsi l'homme plus précaire que son rêve qui le dit dans tous les méandres de ce corps féminin se découvrant davantage comme il se doit dans son sommeil qu'à l'état de veille et ces formes endormies veillant constellations pleines de vent ce n'est plus toi qui interroges invites à s'exprimer mais elles mais elles[321].

Partant de ce constat, nous tacherons de voir comment le poète illustre ici la précarité de l'être en donnant à voir des scénographies où seule Vive, l'écriture-femme détient l'initiative de l'agir et, par conséquent, du dire. Il sera question dans cette optique d'abord de l'effacement du poète-homme (ou du lecteur), réduit à la position de spectateur passif et taciturne, et surtout de l'impuissance même de Vive.

Dans ce premier recueil de notre corpus, la présence du sujet en tant qu'être ne pourrait être soupçonnée que sur la rive de cet espace maritime où seule l'écriture-femme évolue. En méditant devant la feuille blanche, le poète se représente comme devant une mer dont le mouvement des eaux le fait penser à l'agitation de la femme désirante qui exerce une fascination sur l'être rivé sur la rive et lui révèle ses failles et son impuissance :

---

[320]En effet, la scénographie particulière de ces poèmes fait penser au mythe de Narcisse. Seul devant le cosmique, le poète ne peut s'adresser qu'à son double (reflet) et, dans ces lieux, seule Echo peut y prolonger sa voix.

[321] Dib, *Omneros*, *Op. Cit.,* p.22

Pour te nommer
l'alarme afflue

Pour te sommer
l'œil d'ombre encore

— Plus au fond
l'air s'aggrave

Et plus labile
l'attente (p.27)

Subjugué par le charme de l'écriture-femme-mer, le poète lui avoue ici son impuissance à la nommer. Il dévoile toute sa précarité qui dépend de cette écriture-femme, une précarité que renforce d'ailleurs, sur le plan de l'énonciation, l'effacement du 'je' devant ce 'te', ce 'tu' qui renvoie à Vive, la parole poétique. Ainsi, Dib confirme sa conviction que son devenir dépend de cette nomination, que le devenir même de tout homme est lié à cette écriture-femme, autrement dit à la prise de parole comme il l'affirme dans *L'arbre à dires* : «*le langage nous a pris la main. Il fera désormais partie de nous, de ce que nous serons, ou ne serons pas*.»[322]

En outre, bien que la description de *Vive* se veuille objective, elle laisse néanmoins transparaître, à maints endroits, la subjectivité du locuteur que l'on soupçonne à travers le tutoiement de l'écriture-mer par un 'je' transparent. Ainsi, dans ces poèmes en question, l'évocation du désir de l'écriture-femme traduit en réalité celui du poète-homme. Ils disent en filigrane son «rêve d'être rêvé», comme dans cet exemple où l'écriture se déploie mer-femme dévoilant, au gré des vagues, son désir de l'homme-rive :

(…)

Et toute la mer
Lenteur inassouvie
Lente à venir

Dans l'écart et de
Chaleur trop blanche
La mer

Près d'autant
Loin d'autant
A plaisir (p.51)

[322] Dib M., *L'Arbre à dires, Op. Cit.,* p.43

En effet, au-delà de cette érotisation, de ce corps à corps qu'ils suggèrent, ces vers sous-entendent cette précarité de l'homme dont le plaisir dépend du mouvement de l'écriture-mer. Confirmant davantage que sans ce mouvement, sans la parole, la précarité de l'être reste. D'où alors l'empressement du poète impatient à exhorter l'écriture-mer de crier son désir, le désir qui le ferait être.

crie crie aussi
ta raison perdue

vague à étreintes
prompte aux chutes

ton ciel ruiné
– vides-en

(…) (p.65)

A travers cette exhortation, nous ressentons la présence du poète qui anime et personnifie la vague. En l'invitant à crier «[s]a raison perdue», il dévoile en réalité ses propres manques, son besoin d'étreintes. En d'autres termes, au-delà de cette précarité criée de Vive, il y a celle de l'homme, plus extrême comme le suggère le titre même de ce poème[323].

Pour suggérer cette idée, Dib donne à lire dans ces fragments l'impuissance même de Vive à bien dire les choses. Ainsi, bien qu'elle possède toute la latitude de se mouvoir et de s'exhiber dans son espace, cette dernière n'a que les signes pour murmurer ses paroles. «*En dehors de cela, elle n'est rien*»[324], semble dire Dib qui l'interpelle afin de lui rappeler les limites de son pouvoir :

tu n'as pour figure
que cette province du cri

ce mal accompli
dans l'ouverture

houillère chaleur
en imploration

le cri qui ne passe
l'orgueil Vive (p.75)

[323] Intitulé *le cœur dilapidé*, ce poème suggère en fait ce besoin non satisfait d'aimer et d'être aimé (pour le poète-homme). Cela est perceptible à travers le mot 'cœur' qui renvoie, d'ordinaire, au siège du sentiment amoureux et l'adjectif 'dilapidé' qui, lui, sous-entend un mauvais usage, un détournement du cœur pour y loger des sentiments autres que l'amour.
[324] Blanchot M., *L'espace littéraire*, *Op. Cit.*, p.15

Dans ces strophes, il est question bien sûr de l'impuissance de Vive. Pour faire part de cette incapacité, le poète met l'accent sur la restriction du champ des pouvoirs de sa parole. Pour lui, cette dernière ne dépasse pas la sphère du cri, si elle lui arrive de s'étendre, elle se propagera «en imploration». En somme, ses capacités se limitent à extérioriser une *plainte* et à la répandre en *prière*. Ce sont là, d'après ce poème, les seuls pouvoirs de Vive en manque de mots et que l'orgueil comprime.

Enfin, même si la majorité des poèmes témoigne de l'impuissance du dire poétique qui, nous l'avons vu, aggrave la précarité de l'être, nous retrouvons tout de même quelques uns qui donnent à lire certains de ses pouvoirs, autres que la plainte et la prière. Ces textes en question, par le truchement du signe cosmique, mettent en évidence l'utilité de Vive, cet être qui évolue de la blancheur de la feuille à la noirceur de l'écrit comme l'explicite ce fragment : «*toi très jeune / peinte en blanc /et bientôt en noir*» (p.81). Dans ces poèmes-là, le poète, non seulement souligne les pouvoirs de Vive, mais il lui arrive même de s'effacer devant celle-ci qui s'enorgueillit de ses propres mérites :

plus vive dit Vive
tu m'élèves en flammes

plus haut j'établirai
floraisons et ramages

(…)

et de son seul sourire
la blancheur que je suis

pour toi improvise
une enfance nue (p.105).

Dans ce poème, le poète fait parler son écriture, pour ne pas dire sa créature (Vive). Renforçant ainsi l'ascendant de cette dernière sur lui par l'emploi du 'je' par celle-ci. Prenant la parole, elle affirme son double pouvoir – par le biais du végétal (arbre) et du minéral (neige) - : hisser l'homme vers la plénitude ou lui improviser une enfance nue.

3. 2. 3 *Il* ou l'autre *je*

Cette posture où le locuteur se démarque de lui-même et parle de soi à la troisième personne du singulier est la caractéristique majeure de ce recueil. Soucieux d'y faire la distinction entre l'enfant «qui jase» et l'adulte énonciateur, le poète opte alors pour un mode narratif, analogue à celui du roman traditionnel du XIXème siècle, afin de mettre en relief la distance le séparant de l'enfant qu'il était. En d'autres termes, convaincu, à la suite de Bataille, que «la littérature, (…) c'est l'enfance enfin retrouvée»[325], il donne à voir le monde à travers le regard de l'enfant que suit un narrateur omniscient. Dépositaire d'une conscience supérieure, ce dernier rapporte l'agir du garçon et traduit ses pensées en le désignant par «il». Cette distance objective entre l'instance énonciative et le sujet agissant se constate dès le poème inaugural, intitulé *l'oubli*.

> Il y avait une table
> Il y avait des chaises
>
> Et il oublia quoi
> Il retenait son souffle
>
> […] (p.11)

En ce sens, si le 'il' du premier distique ne renvoie à aucune personne du fait qu'il s'agit de phrases impersonnelles, en revanche, celui de la seconde strophe désigne clairement une personne différente de l'énonciateur. Par souci d'objectivité, le poète préfère donc prendre une distance par rapport à l'enfance qu'il retrouve au gré des vers.

Ce souci se lit ainsi tout au long de ce livre où les poèmes se succèdent comme les tableaux d'une pièce théâtrale contemporaine, dans la mesure où chacun d'eux offre à voir une scène correspondant à un espace clos où évolue un enfant scrutant et s'interrogeant sur l'entour. Un tel décor fait penser à l'espace exigu de Dar Sbitar où évoluent Omar, cet enfant pauvre et orphelin, et sa mère. Un poème comme *Et quoi ?* atteste ce rapprochement puisqu'il y est question d'une mère taciturne et d'un garçon aux yeux interrogateurs :

---

[325]Extraite de *La littérature et le mal*, cette citation de Bataille est reprise par Dib dans la note liminaire de ce recueil.

Il y eut ce regard entre eux
Comme elle était assise là-bas.
Lui, ici. Et quoi ? dit-elle.

Dit la mère. Rien, dit-il.
Et ils furent seuls au monde.

L'enfant contempla ses ongles.
Des lunes aux sourcils noirs. (p.21)

Car, bien qu'il s'agisse ici, selon Tengour[326], de l'enfant des Plantations, l'exploitation des souvenirs remontant à l'enfance du poète est manifeste. Ce poème et d'autres comme *la ravaudeuse* (p.23), *départ* (p.28) et *le fleuve* (p.52) ont pout toile de fond cette scène des plus vraisemblables de l'enfance dibienne : un père absent (mort), une mère taciturne et un enfant éveillé qui s'interroge sur l'entour. Convaincu que cet enfant-là ce n'est plus le sujet écrivant, le poète préfère alors employer le 'il'.

En outre, retrouvant l'enfance, le poète s'imagine des scènes illustratives de l'innocence caractérisant cet âge. Rapportées ainsi à la troisième personne du singulier, elles permettent au poète de se défaire, un tant soit peu, de sa subjectivité. Prenant ce personnage «retrouvé» pour un être différent de lui, l'auteur dépouille son langage au maximum en ne gardant que l'indispensable. Ses poèmes se lisent alors comme autant d'indications scéniques d'une seule pièce où il est question, non pas de répliques, mais d'un enfant qui s'applique à déchiffrer le monde.

Il venait. Il fut tout près.
Et le garçon vit. Une femme

Quelque chose de clair
Du marbre de lune.

Que lui manquait-il ? Ah,
Le bourreau, dit l'enfant (p.17)

Ce court poème, comme tant d'autres, reflète la conception dibienne de la poésie telle qu'elle se trouve explicitée dans la note liminaire de ce recueil. D'abord, comme regard désintéressé à travers l'expression «Et le garçon vit»

[326] Dans sa présentation de l'œuvre poétique de Dib, cet auteur parle de «l'enfant sans attaches du Nouveau Monde» (p.23)

et, ensuite, comme expression de l'essentiel à travers cette écriture «épurée à l'excès, elliptique et percutante»[327].

Cependant, ce qui importe le plus ici est de s'interroger sur les enjeux d'une telle distanciation en se demandant si la seule visée du poète était de conférer une certaine objectivité au recueil. Les deux poèmes, qui clôturent respectivement la première et la seconde section en suggèrent en tout cas une autre finalité. Le premier – intitulé *la dernière chose* (p.67) - le fait à travers une énonciation subjective : «*La dernière chose à avoir / Cours, j'en ai bien peur.*» ; le second qui a pour titre *la fin* (p.122) parle clairement de l'éclipse de l'enfant :

> (…)
>
> Personne ne fit rien
> Pourquoi ? On répondit :
>
> L'enfant n'est plus.
> L'enfant qui voyait.
>
> (…) (p.122)

En effet, le retour du 'je' comme le recours au pronom indéfini confirment que, chez Dib, le jeu des pronoms reflète un changement d'être. Chaque pronom ici correspond, non pas à un être, mais à un étant[328] différent de l'autre. Autrement dit, par cette théâtralisation, le poète illustre l'hétérogénéité de sa propre identité qui est plurielle et changeante.

En définitive, cette analyse de l'hétérogénéité du moi confirme l'installation du sujet dibien dans un horizon de crise dans la mesure où elle a mis la lumière sur cette perception du moi comme un être foncièrement fragmenté, un être au corps morcelé et dont la part de bestialité est prépondérante. Cependant, cette crise du sujet ne nous permet pas de cerner la particularité dibienne dans ce vaste champ du postmodernisme. Elle nous permet juste de confirmer le refus du primat de la conscience et de l'anthropocentrisme du fonctionnement humain chez Dib comme preuves de son inscription dans la postmodernité. D'où l'utilité de compléter la vision dibienne du sujet par une étude du rapport

---

[327] Khedda N., *Op. Cit.,* p.179

[328] Pour reprendre la distinction faite par Glissant entre les modes d'approches entre l'étant et l'être : «*l'être s'approche par l'intuition et fonde l'image, et (...) l'étant s'approche par l'imaginaire et fonde le lieu.*»

de ce dernier au cosmos. Autrement dit, il s'agit d'appréhender l'imaginaire dibienne sous les signes du végétal et du minéral.

Chapitre II : Le parti pris du cosmique

Le dépouillement lexical effectué dans cette perspective a révélé une absence totale, dans la poésie dibienne, des mots comme 'histoire', 'argent', 'villa', 'voiture', 'luxe', 'progrès' et 'technique', une absence qui nous permet d'emblée de dire que la poésie, pour Dib, est loin d'être une célébration du bien-être matériel ou des bienfaits du progrès technique comme chez les futuristes italiens. Au contraire, ce sont les mots : *nuit* (94), *vent* (69), *ombre* (55) et *eau* (45) qui sont les plus récurrents aux côtés de ceux liés au motif du regard[329]. En fait, c'est toute la prédilection dibienne pour le cosmique qui se dégage de ce dépouillement suggérant l'hypothèse d'une parole émanant d'un sujet dont le regard est exclusivement tourné vers le cosmos. En d'autres termes, la question qui s'impose à présent est de voir si la crise du sujet analysée plus haut n'a pas conduit l'être dibien à chercher la communion avec le cosmique. En bref, contrairement au sujet moderne qui se voit «acteur social»[330], celui de Dib serait un être solitaire qui scrute, à la suite des romantiques, du côté de la Nature.

Cependant, il est clair que seule la déception peut unir ces derniers et leur «mal du siècle» à Dib, dans la mesure où ni la pudeur, ni l'humanisme dibiens ne plaident en faveur d'une attitude romantique chez ce poète. Pudique, il fait toujours preuve de retenue même seul face à la nature ; humaniste, sa déception ne peut en aucun cas être liée à des considérations subjectives. D'où cette autre hypothèse qui lie cette omniprésence du cosmique à la crise du sujet observée déjà avec le recours au bestiaire, à la théâtralisation du moi et au morcellement du corps. Dans cette optique, il s'agit alors d'appréhender cette omniprésence du cosmique et de voir comment ce dernier participe de la mise en cause du sujet rationnel de la modernité, maître de soi et de son devenir. Il sera question en ce sens de vérifier l'hypothèse d'un retour stratégique de Dib à l'univers comme démarcation de «*la techno-science [qui] au lieu de poétiser le monde l'a déformé et enlaidi*»[331], hypothèse que nous formulons à partir de cette parole qui :

---

[329] Les seuls mots *œil* et *yeux,* qui comptent 100 occurrences, nous autorisent à voir dans cette poésie une méditation de l'homme devant les signes cosmiques.

[330] «L'être humain n'est plus une créature faite par Dieu à son image, mais un acteur social défini par des rôles (…) » *in* Touraine A., *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 36

[331] Adonis, «le métissage poétique» [en ligne] consulté le 01/08/14 ; url : http://emmila.canalblog.com/archives/2007/07/07/5547262.html.

tout à coup
livrant passage
à la canicule

tout à coup
à l'innocence
à l'herbe autour

tout à coup
à l'esseulement
à la pierre au centre (p.110)

Ce poème, extrait d'*O Vive*, illustre à lui seul cette activité de résonance entre le sujet et le cosmos. En ce sens, il donne à lire le rapprochement entre l'humain et le cosmique à travers ces analogies entre l'innocence et l'herbe ainsi qu'entre la solitude et la pierre. Mieux, il résume la conception de l'écriture chez Dib qui, selon A. Bererhi, «*est désigné en tant que signe et le signe est entendu comme trace qui s'inscrit et s'efface. Ce mouvement ouvre l'espace au corps du texte (…)*»[332], une conception qui réserve une place de choix au cosmique et ses règnes végétal et minéral.

1. La poésie pour Dib

En suggérant l'idée d'un retour stratégique vers le cosmos, cette conception nous mène à nous interroger davantage sur la place du cosmique dans ce corpus. A ce sujet, nous remarquons d'emblée une certaine divergence entre cette citation et le poème précédent. Au moment où ce dernier laisse entendre que le cosmique sert de ligne de fuite, le propos de l'universitaire met plutôt l'accent sur la fonction de parchemin dévolue à ce même cosmique. Cependant, cette divergence est loin de constituer un paradoxe, elle traduit seulement toute l'importance que revêt ce dernier chez Dib dont le regard est résolument tourné vers la nature. En bref, bien qu'elles participent d'une même déterritorialisation de la parole, ces fonctions dévolues au cosmique cachent néanmoins des enjeux différents et laissent transparaître la primauté que Dib accorde au signe.

[332] Bererhi A., «L'entre-deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib» in Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 179-183

En effet, à bien considérer les éléments cosmiques employés dans le précédent poème, nous constaterons, avec Deleuze et Guattari, qu'ils constituent autant de lignes de fuite concentrant chacune un sentiment ou une qualité humaine. Cela est valable aussi pour une multitude de poèmes où il est question de devenir-cosmos pour le corps scripturaire, à l'image de la fusion écriture-femme-mer que nous retrouvons dans trois recueils des quatre que contient notre corpus. Toutefois, pour vérifier cette hypothèse, nous nous contenterons de l'analyse de ces deux strophes, extraites d'*O Vive*, où l'écriture-femme s'ouvre sur l'espace forestier.

prairies
arpentages

et maintenant
broussailles

(…) (p.112)

Dans ce fragment, il s'agit d'un devenir-broussailles à travers lequel le poète crée une zone d'intensités au sein de son poème où se concentrent alors tous les attributs de l'espace forestier. Il ne s'agit pas là de métaphore mais plutôt de métamorphose comme le prouve l'emploi de l'adverbe du temps : *maintenant*. Ce dernier confirme que «*Cette parole est essentiellement errante, étant toujours hors d'elle-même»*[333] *;* elle ne se fixe sur un espace cosmique que le temps d'indiquer un indicible avant de s'éclipser vers un autre espace.

En outre, en multipliant ainsi les ouvertures sur l'espace cosmique, le corps scripturaire traduit en filigrane le principe d'équivalence entre le macrocosme et le microcosme. Un exemple pris du même recueil où il est aussi question de forêt illustre ce principe :

même corps
où les oiseaux
assurent la fête

même fronde
proclamée toute
en peurs aiguës

[333] Blanchot M., *L'espace littéraire*, *Op. Cit.*, p.56

même buisson
dont il faut rompre
le secret (p.94)

Contrairement à '*maintenant*' dans le poème précédent, l'adverbe '*même*' dans ce poème, en tant qu'anaphore, suggère plus l'identité que la mutation. En ce sens, le corps scripturaire, celui de l'écriture-femme, est vu par le poète comme un buisson qui cache des secrets, concrétisant ainsi ce principe d'équivalence entre l'être et le cosmique. Dans le sens où ce poème est construit sur l'analogie femme (écriture) – forêt.

Sur un autre plan, ces deux exemples permettent de conclure que l'enjeu, pour le poète, est de ressouder le lien entre l'homme et l'univers, entre l'être et la nature, un objectif qui obéit, à suivre Adonis, à une exigence éthique dans la mesure où «*l'être humain est essentiellement un être responsable face à l'univers. Cette responsabilité est l'essence même de son humanité et c'est ce qui le distingue radicalement des autres créatures*»[334]. Cette volonté, ce désir de retourner au sein de la nature se lit dans cette conception poétique qui fait du cosmique une ligne de fuite, sinon un miroir qui aide l'être à se connaître. Cela se vérifie amplement dans la note liminaire de *L'Enfant-Jazz* où Dib met en exergue le principe d'équivalence entre l'homme et l'univers un des fondements de sa poétique : «*la poésie est ailleurs*. *Elle est dans ce que je regarde sans penser à elle*, *sans penser à rien*, *là où regarder s'appelle voir*, *c'est-à-dire dévisager au fond de soi ce qui est devant soi*» (p.7). Il rejoint ainsi Meschonnic, pour qui, la poésie est «*une forme de vie qui transforme une forme du langage*»[335]. Autrement dit, c'est une posture existentielle où vie et poésie se confondent.

Par ailleurs, comme le suggère A. Bererhi, dans sa citation, le cosmique sert aussi de parchemin au signe dibien en quête de fixité. Une telle idée se constate à la lecture des poèmes où le cosmique est perçu comme une page blanche sur laquelle «s'inscrit et s'efface» la trace d'une parole errante. Citons en ce sens ces deux exemples tirés respectivement d'*O Vive* et de *L'Enfant-*

---

[334] Adonis, *Art. Cit.*
[335] Meschonnic H., «Problèmes de la poésie contemporaine» Conférence du 29 mars 2002 à l'École normale supérieure (rue d'Ulm) [en ligne], consulté le 03/04/2012 ;
url : http://www.fichier-pdf.fr/2009/04/22/rckc97u/Conférence%20Meschonnic.pdf

Jazz : «*une empreinte / et une encore / sur le sable*» (p.121) et «*la guerre n'avait là rien / écrit ce matin sur la neige / si heureusement blanche*» (p.140). En effet, dans ces deux cas, le cosmique est comparable au parchemin et l'écriture du poète à cette trace précaire qui s'y trouve inscrite. Les exemples peuvent être multipliés et nous y lirons toujours la même solidarité entre le cosmos et l'écriture du poète. Or ce qui importe le plus c'est l'enjeu d'une telle conception.

A bien lire ces strophes, ce qui en ressort, c'est la précarité du dire poétique. Confié à l'espace cosmique, le signe ne peut résister à l'épreuve du temps, du vent ou du soleil. En d'autres termes, l'enjeu est de donner à lire la précarité de l'être tributaire d'une parole, elle aussi, provisoire. Ce qui fait d'ailleurs de cette écriture dibienne une perpétuelle interrogation sur les pouvoirs du dire poétique comme le suggère ce poème, extrait de *Le cœur insulaire* :

Parole qui cherche
parole qui prépare

Toujours quelqu'un
toujours quelque chose

Soleil dans sa nuit
et sa terre d'oubli

On s'écoute soi-même
on le dit sans fin (p.34)

De ce poème se dégage en fait la conviction dibienne en matière de poésie, celle qui voit l'écriture poétique comme une quête permanente d'un dire, lisible à travers cette répétition de l'adverbe 'toujours',une conception qui rejoint aussi la définition du poème chez Meschonnic dans la mesure où cette «parole qui prépare / toujours quelqu'un» rappelle le second volet de la dite définition qui voit aussi dans le poème «*une forme du langage qui transforme une forme de vie*»[336].

En outre, bien qu'elle s'appuie sur les signes cosmiques, la quête du poète semble être inaccessible et sa transcription n'est qu'une activité vouée à l'éternellement provisoire comme l'affirme bien Paul Valéry à propos de [ses]

[336] Meschonnic H., *Art. Cit.*

Cahiers : «*Tout ce qui est écrit dans ces Cahiers miens a ce caractère de ne vouloir jamais être définitif*»[337]. A l'image de cet auteur, Dib, lui aussi, insiste sur le caractère provisoire de son dire : «on le dit sans fin», dit-il. Nietzschéen comme son aîné, il confirme en quelque sorte son goût pour l'inachevé comme le laisse entendre cet autre extrait de *L'Aube Ismaël* où il met son écriture à l'épreuve du désert :

> La nuit qui sous terre dort, présage d'une femme voilée. Le sable est une collection de choses inachevées.
> Et que saurait-on faire des choses achevées ?
> Se proclamer hors de la ligne de feu qui emmure l'exil, le souffle blanc, le rayonnement jusqu'à son terme (p. 66).

Suggestif, ce passage met en œuvre d'abord le principe d'équivalence entre le macrocosme (terre) et le microcosme (femme), évoqué plus haut. Ainsi, pour le poète, la nuit est une femme-terre voilée en exploitant l'analogie assez répandue entre ces deux entités. Ensuite, l'auteur semble justifier sa prédilection pour le désert par son goût (nietzschéen) pour l'inachevé comme le laisse entendre l'interrogation : «*Et que saurait-on faire des choses achevées ?*». Par ce choix du désert, il met aussi en valeur sa conception de la poésie comme expérience des limites. Toujours prospective, sa poésie trace des lignes de fuite et se pose comme réécriture sur le parchemin du désert.

Enfin, contrairement à l'avant-garde surréaliste qui abuse du «stupéfiant image», Dib est un poète qui préfère le signe à l'image. Pour lui, le signe est une présence qui parle, proche en cela d'Yves Bonnefoy qui ne cesse d'interroger «la présence du monde»[338]. Une telle attitude peut être décelée à travers ces deux exemples significatifs tirés de deux recueils de notre corpus d'étude. D'abord, dans ce passage de *L'Aube Ismaël* : «*Signes, signes, signes. Présent je suis. Montrez-vous / Que je vous voie*» (p.52) à travers lequel, il confirme son adhésion à la conception jaccottetienne de la poésie comme «*une attention à ce qui semble une parole dite par le monde, et la traduction la plus*

---

[337] Valéry P., *Cahiers*, Paris, CNRS, 1961, p.561.
[338] L'une des idées principales développées, par ce poète, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, intitulée : «La présence et l'image».

juste de cette parole»[339]. L'autre exemple qui corrobore une telle orientation est ce fragment extrait d'*O Vive* :

(…)

je dis le signe
le visage prodigué
par la fenêtre

bouleaux qui
s'expose au soufre
et font roue

(…) (p.92)

Ces deux strophes confirment davantage cette conception jaccottetienne chez Dib qui suggère par-là que sa poésie n'est qu'une traduction-interprétation du signe cosmique (végétal) aperçu. En d'autres termes, la connaissance de soi, pour le poète, passe par le déchiffrement des signes cosmiques qui sont là pour servir de leçons au poète attentif à leurs surgissements.

2. Le règne du végétal

Comme le montre ce dernier exemple, Dib se tourne tout naturellement vers le végétal pour explorer sa propre opacité et, par extension, celle de l'humaine condition. Toutefois, ce cosmique est loin de se réduire, chez lui, à une collection de figures servant à symboliser les sensations humaines. Il est plutôt un élément fondamental de son imaginaire de poète qui déborde largement la dimension symbolique d'une plante comme dans ce passage *d'Ombre Gardienne* : «*et l'aloès / couvre la terre / d'armes et de cris*»[340]. L'auteur concrétise ici l'affirmation bachelardienne qui dit que «*imaginer*, *c'est hausser le réel d'un ton*»[341], dans la mesure où le végétal convoqué dans cette strophe (aloès) dépasse la simple idée d'amertume que suggèrent les feuilles très pointues et le suc amer de cette plante et suggère tout le mal que la conscience du poète se représente à ce moment crucial de l'Algérie colonisée par cette homophonie entre l'aloès et l'OAS qui semait alors la terreur. En bref, comme le

[339] Jaccottet P., *Cahier de Verdure*, Paris, Gallimard, 1990, p.25
[340] Dib M., *Ombre gardienne*, Paris, Seuil, 1962, p.24
[341] Ginestier P., *Lire Bachelard*, Paris, Dunod, 1987, p.149

suggère cet exemple même de l'aloès, le végétal dibien ne se réduit pas à de simples images pour les sensations du poète ; par sa présence comme par sa signifiance, il participerait du postmodernisme dibien. C'est ce que nous nous proposons de montrer en examinant quelques exemples où la flore y sert soit de figure ludique, de ligne de fuite ou de leçon de vie.

2. 1. Sonorités et symboliques

Comme le suggère cet aloès, il arrive à Dib de choisir son végétal en tenant compte de sa sonorité. Cela est remarquable à travers les poèmes où le poète, pour signifier plus, préfère spécifier ce cosmique comme dans ces fragments extraits de son dernier recueil, *Le cœur insulaire* : qui illustrent ce jeu sur les sons : «*Lourd / pour le pin / le vent à porter*» (p.75), «*Les cyprès /l'un à la suite / de l'autre*» (p.67) et «*de mêmes ces ifs / figures d'appel / jusqu'au ressui*» (p.92). En focalisant notre attention sur les mots : 'pin', 'cyprès' et 'ces ifs', nous constatons que, au-delà du fait qu'ils renvoient tous à des conifères, ces végétaux constituent des calembours. Ainsi, au moment où 'le pin' rappelle le pain, cet aliment de base pour une grande partie de l'humanité, le mot 'cyprès' renforce l'idée de contigüité entre les arbres (mots) de la forêt (écriture dibienne) par son homophonie avec la locution adverbiale 'si près'. Quant à l'expression 'ces ifs', elle fait penser à Sisyphe accomplissant un mouvement rythmique de va-et-vient pareil à celui de l'arbre que le vent balance.

Par ailleurs, si ces jeux de mots confirment une caractéristique d'un auteur postmoderne qui «revendique la dimension ludique de l'acte créateur»[342], d'autres occurrences du végétal constituent des zones d'intensités pour le signe dibien en constante déterritorialisation. Cet emploi du végétal –signalons-le d'emblée – est corollaire de cette autre caractéristique du postmodernisme, à savoir la métadiscursivité. Commentant sa propre écriture, Dib a recours souvent au règne du végétal pour indiquer le surgissement fugitif ou précaire de sa parole poétique du corps scripturaire. Ainsi, l'espace d'un poème, l'indicible traqué surgit de l'étendue scripturaire – qui se confond souvent avec l'espace

[342] Gontard M., *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente, Op. Cit*., p.21

minéral (mer, neige et sable) - sous la forme d'un végétal qui a pour nom 'île vive' ou arbre.

Dans *O Vive*, où le corps scripturaire se confond avec l'étendue marine, nous rencontrons des textes où il est question d'une île émergeant du milieu aquatique. Ce surgissement soulève la question du sens à accorder à une telle présence, voire émergence du végétal. C'est l'interrogation qui s'impose particulièrement à la lecture du poème qui suit :

> au large
> plus que présente
> trémière floraison
>
> à la croisée
> des vagues et du vent
> plus qu'île arrêtée
>
> bercée par ses palmes
> île vive (p.56).

Dans cet exemple, nous ne nous empêcherons pas de nous interroger sur la présence, «au large» du corps scripturaire, de cette «trémière floraison», de cette «île vive». Une présence intrigante à laquelle s'impose cette unique réponse : le végétal sert ici de «ligne de fuite»[343], dans la mesure où l'ineffable, l'indicible auquel le poète cherche un nom ne trouve que la flore pour signifier cette intensité (de vie). D'où d'ailleurs ce nom de Vive, choisi par Dib, pour sa parole mouvante comme un être aquatique vivant au sein de l'écriture-mer.

Le dépouillement du lexique inhérent au règne du végétal nous a permis de constater la préférence dibienne pour les termes génériques au détriment du lexique spécifique. Dans la mesure où les mots arbre, herbe, fleur et forêt y sont largement plus récurrents que ceux de bouleau, bois, buissons, cyprès, figuier, if, jujubier, olivier, rose et taillis. Partant de ce constat, nous nous proposons d'abord d'appréhender les poèmes où il est question de lexique spécifique afin de faire ressortir les enjeux d'une telle spécification. Pour ce faire, nous avons choisi des critères qui semblent déterminants pour le choix d'un végétal chez ce poète : la phonétique et la symbolique du mot. Dans cette

[343] Notion à comprendre ici dans le sens que lui confèrent Deleuze et Guattari, dans *Kafka, pour une littérature mineure*, celui de zone d'intensités de mots, tels que les cris d'animaux, les sifflements, les vibrations, etc.

perspective, il s'agira alors d'éclaircir la présence de ces deux dimensions dans la poésie dibienne à travers l'analyse d'exemples parlants comme les arbres - calembours et les arbres sacrés.

Cependant, il arrive que la dimension symbolique prime, chez notre poète, dans son choix du végétal. C'est le cas dans *L'Aube Ismaël* où la particularité de l'histoire revisitée a fait que le poète privilégie un certain lexique au détriment d'un autre. C'est dans ce recueil que ne retrouvons la quasi-totalité des occurrences des mots figuier (s) et olivier (s) de notre corpus. L'extrait ci-dessous illustre ce choix et attire l'attention sur la symbolique de ces arbres :

> Ismaël, écoute
> L'arbre de la figue
> L'arbre de l'olive
> L'arbre des jujubes.
> Ils reprennent tour
> A tour, *bienvenue !* (p.20)

Il est clair que seule la dimension symbolique a prévalu dans le choix de ces trois arbres, un choix qui paraît, à première vue, inapproprié du fait qu'il est rare de rencontrer un olivier ou un figuier dans le désert. Cela nous mène à dire, qu'il s'agit plutôt d'une terre symbolique, celle du peuple qui se reconnaît de la lignée d'Ismaël et dont la religion sacralise ces végétaux. En effet, chez les musulmans, ils sont plus que des symboles d'abondance et de fécondité, ce sont des arbres bénis comme le confirme ce verset coranique à propos de l'olivier : «*Elle tient sa lumière d'un arbre béni,* l'olivier, - *ni d'est ni d'ouest - dont l'huile éclaire, ou peu s'en faut, sans même que le feu y touche*»[344].

En somme, malgré leur nette différence, ces deux dimensions participent de la même esthétique. Par ces calembours, Dib, en auteur postmoderne, prouve tout l'intérêt qu'il accorde à l'aspect ludique dans son écriture ; quant à l'aspect symbolique évoqué, il témoigne plutôt d'un retour à la tradition, cette autre caractéristique de l'écriture postmoderne. La spécification du végétal obéit ici plus à des considérations esthétiques qu'à un désir d'universalité. Mais cela n'exclut pas la présence d'un tel désir dans notre corpus dans la mesure où tout auteur aspire à l'universalité, un désir que nous retrouvons d'ailleurs dans

[344] Coran, XXIV (*La lumière)*, 35.

maints poèmes où le végétal est hissé au rang de maître enseignant au poète les secrets de l'existence. Plus, à la suite d'Adonis, notre poète semble aspirer à «un monde où la nature ne doit pas être maîtrisée par la technique mais où le mythos est le prophète du logos»[345].

2. 2. Le dire du végétal

Une telle aspiration est particulièrement perceptible à travers le recours fréquent aux termes génériques : arbre et fleur. Contrairement au lexique spécifique, ces mots sont convoqués surtout en tant que signes cosmiques porteurs d'un sens universel : le premier en suggérant «l'idée du cosmos vivant en perpétuelle régénérescence»[346] et le second en tant que « symbole du principe passif»[347]. Car, nous l'avons vu, Dib privilégie le signe en tant que présence qui parle à l'homme. Par sa prédilection pour ces deux termes, il décline en quelque sorte sa pratique poétique qui, coïncidant avec l'enfance retrouvée, se veut écoute de la parole cosmique. Il confirme cette attitude particulièrement dans *L'Enfant-Jazz* où il est plus question d'arbre et de fleur que de végétaux spécifiques.

Dans ce recueil, nous comptons une vingtaine d'occurrences pour le seul mot 'arbre'. Contemplé par l'enfant, ce végétal enseigne tout d'abord l'immobilité et l'immuabilité comme le laissent entendre les extraits suivants : «*L'arbre attendait*» (p.19), «*Les arbres n'eurent plus / Pour refuge que l'immobilité*» (p.131) et «*Les arbres faisaient / Debout, noirs, le guet* » (p.140). Symbolisant la résistance et la constance, ce végétal enseigne ici à l'enfant qui l'observe la victoire sur le temps contrairement aux choses qui périssent autour de lui. Ainsi, sans connaître toute la richesse symbolique de l'arbre, ce garçon finira, suivant cette attitude, par découvrir que l'arbre est le «*symbole de la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel (…) il sert aussi à symboliser le caractère cyclique de l'évolution cosmique : mort et régénération (…)*»[348]. En bref, en suggérant implicitement la comparaison entre la précarité de l'homme

---

[345] Adonis, *Art. Cit.,*
[346] Chevalier J, Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p. 62
[347] *Ibid.*, p.447
[348] *Ibid.*, p. 62

et l'immuabilité du végétal, Dib s'inscrit en contre faux de la modernité technique insensible aux leçons de la nature.

En outre, en évoquant à plusieurs reprises, dans le même recueil, le terme générique 'fleur', l'auteur confirme davantage cette idée de la victoire sur le temps que le végétal enseigne. Plus, c'est lorsqu'il parle de fleurs que ce poète fait allusion à l'éternité comme dans ce fragment :

> Il était devant le bouquet.
> La vie lui parut éternelle.
> Et il n'y pensa plus.
>
> Les fleurs, il les voyait
> Prisonnières du vase.
> Mais elles ne disaient rien.
>
> (…) (p.63).

Cette idée de triomphe sur le temps est explicitement évoquée à travers la première strophe où l'adjectif 'éternelle' est associé à la vie. Cette impression d'éternité l'enfant l'a eue en observant le bouquet de fleurs, une impression qui se justifie surtout par les idées de printemps et de jeunesse que l'on associe à ce végétal, comme le confirme Jean Chevalier : «*Les emplois allégoriques des fleurs sont également infinis: elles sont parmi les attributs du printemps, de l'aurore, de la jeunesse, de 1a rhétorique, de la vertu, etc.*»[349].

Par ailleurs, il arrive aussi au poète d'évoquer un autre terme générique : la forêt. Mais ce dernier y joue un autre rôle et augmente, par conséquent, l'importance du règne végétal dans ce corpus. En effet, à l'inverse des exemples précédents, la forêt sert de ligne de fuite pour cette écriture en quête de terre d'attache. Cela se constate à travers les occurrences des mots 'bois' ; 'buissons', 'broussailles', 'forêt', 'futaies' et 'taillis' qui renvoient tous au corps scripturaire. Chaque terme illustre en fait l'inscription de cette écriture dans ce monde d'intensités qui est la forêt et suggère l'analogie entre cette dernière et la poésie, comme dans ce poème de *Le Cœur insulaire* :

> La forêt
> a déjà refermé

[349] Chevalier J, Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p. 449

ses grilles

Ne gardant
que la nuit

Que paroles
l'une à l'autre
inconnues (p.68).

Dans ce poème, l'analogie entre texte et forêt est tout à fait perceptible : les mots et les paroles du poète sont autant d'arbres alignés l'un à la suite de l'autre. Mais l'idée qui ressort de ce poème - et que confirment les autres occurrences de ce végétal - est que l'écriture-forêt, chez Dib, est un lieu de ténèbres et de mystères à explorer comme le recommande le poète lui-même, dans cette strophe d'*O Vive* : «*même buisson / dont il faut rompre / le secret*» (p. 94). A travers ces vers, l'auteur illustre les raisons de cette analogie, cependant cela n'implique nullement une ressemblance entre comparant (forêt) et comparé (écriture). Le végétal ne fait ici que «donne[r] à l'innommable une figure, sans lui prêter un être, une stabilité», pour reprendre Gilbert Lascault[350].

3. Le règne du minéral

Si d'aucuns opposent le règne végétal au monde minéral, à l'instar de Jean-Jacques Wunenburger qui affirme que «*l'univers géologique est l'opposé de l'univers végétal et animal, c'est-à-dire des manifestations de la croissance, de la fécondité et de la vitalité*» [351] du fait qu'il «*nous confronte à la dénudation de la nature, à l'inversion des formes du vivant*»[352], notre poète, lui, met en cause l'étanchéité d'une telle opposition. Plus que cela, la première lecture faite dans ce sens suggère les mêmes enjeux pour les deux règnes dans la mesure où, à l'exemple des végétaux, les images minérales sous-tendent à la fois une quête existentielle et une quête poétique. En d'autres termes, le minéral, évoqué dans ce corpus, enseigne la permanence et le silence tout en servant de ligne de fuite au corps scripturaire.

[350]Cité *in* Adjil B., *Op. Cit.,* p.150
[351] Wunenburger J. J., *Art. Cit.*
[352] *Ibid.*

D'abord, dans le sillage de Goethe qui pensent que «*Les pierres sont des maîtres muets*»[353], Dib est très attentif, lui aussi, aux leçons du minéral. Qu'il soit lilliputien ou gullivérien, ce dernier incarne, dans sa poésie, la figure suprême du silence comme nous pouvons le lire dans maints passages de *L'Aube Ismaël* : «*parole qui règne sur ton mutisme*» (p.43), «*l'espace ici est poudre granuleuse, silence aux jointures cassantes*» (p.47), «*ici est ton lieu. La lumière, le silence*» (p.61), …et aussi dans ce passage de *L'enfant-jazz* :

> Il prit la pierre.
> Le silence en était lourd.
>
> L'enfant la déposa. Le secret
> Veilla au bord du chemin.
>
> Puis les feuilles
> Firent de l'ombre (p.120).

Plus que les premiers, ce dernier exemple met en évidence, à côté de l'image du silence, l'idée du secret associée à la pierre par la position particulière de ce mot au sein du troisième vers (contre-rejet). Ainsi regroupées, ces deux images font de la pierre un témoin muet de l'histoire comme le laisse entendre Roger Caillois : «*elles [les pierres] sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. Elles portent alors sur elles la torsion de l'espace comme le stigmate de leur terrible chute. Elles sont d'avant l'homme*»[354]. Pour cet auteur, la pierre est un témoin muet de l'histoire qui enseigne la dureté et la durée par opposition à la précarité de l'humain et du végétal. Malgré toutes les violences subies, elle est là défiant le temps.

Cependant, bien qu'elle soit édifiante, cette leçon du silence est loin d'être la seule vertu du minéral. L'imagination du poète dans ce sens est foisonnante, mêlant images négatives et représentations valorisantes. Elle traduit d'un côté une riche expérience des limites dans la mesure où l'être (Ismaël), dans cet espace de violence absolue, est en proie à la dissolution et à la perte des repères. Il est amené à excéder ses limites corporelles en affrontant «le vertige

---

[353] Goethe cité *in* Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p.191.
[354] Caillois R., *Pierres*, Paris, Gallimard, «poésie», 1989, p.8

des dunes» et ses capacités mentales en étant en proie à l'hallucination et à la folie : «*maintenant je chante au rythme de ma folie grandissante*» (p.60) et enfin existentielles en se posant un tas de questions : «*et à te retrouver avec ses suites de questions, puis la seule question : qui es-tu ?*»(p.71). D'un autre côté, le désert se retrouve parfois valorisé, voire glorifié comme le montre le vers inaugural du poème éponyme *L'aube Ismaël* : «*gloire qui est ce vide avivé où tout voit et rien n'arrive*» (p.41). Cette valorisation se remarque dans la fertilité associée au minéral : «*le désert n'est que le début d'un jardin, n'est que la nostalgie d'une roseraie*» (p.68) que confirmera cette eau qui jaillira du sable, sous le talon *d'Ismaël*. En somme, le minéral, dans ce recueil, confirme que le désert est un lieu propice aux interrogations existentielles et dont la représentation, pour tout auteur maghrébin, ne se ramène nullement à un espace dénué de vie et vierge de signes.

Par ailleurs, à côté de ces images favorisant la quête existentielle, le minéral offre au poète de multiples figures pour sa création poétique et accueille son langage. Au moment où pierres et rocher servent de figures pour le dire méta-poétique, la mer, la neige et le sable du désert se révèlent comme autant de parchemins pour l'inscription du signe dibien. En d'autres termes, pour parler d'une manière métaphorique, ces derniers sont derrière la germination du sens, derrière l'éclosion de «l'arbre à dires» dans la mesure où «*Tout le règne minéral est semence.*»[355]. En fait, en quête d'ancrage, sa parole errante, comme un papillon, elle voltige d'un minéral à un autre sans y demeurer. Cependant, au-delà de ce nomadisme, la fusion du corps scripturaire avec le minéral confirme la posture du poète qui, à l'affut du mythos, se tourne exclusivement vers le cosmos. Elle témoigne en ce sens de la quête de l'atemporel chez ce poète dont l'âme mystique préfère aller au-delà des apparences du cosmique pour percer ses secrets et ses profondeurs.

Cette posture se remarque d'abord dans tous les poèmes où il est question de rocher ou de pierres, des poèmes qui donnent à lire la communion de l'être avec le cosmos. Dans ces textes, le poète cherche à traduire l'attitude d'un être qui apprend à vivre le réel dans tous ses mystères et ses profondeurs. En

[355] Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté, Op. Cit.,* p.219

bref, il s'agit d'une complicité entre le microcosme et le macrocosme comme l'illustre ce passage extrait de *L'Aube Ismaël* :

> Et le désert a joint
> Sa voix à la mienne.
> Son vent a pleuré
> Puis chanté avec moi.
> C'est fini à présent (p.20).

En effet, à travers ce propos de Hagar, le poète illustre l'idée de communion entre l'être et le minéral qui est à la base d'une géo-poétique où, d'un côté, le sujet perce le secret du géologique et accède ainsi à un soi plus élémentaire et archaïque, et de l'autre, le minéral (désert) devient anthropocosmique et pénètre dans le sujet. Cette complicité est d'ailleurs explicitement évoquée dans ce recueil quand le poète, par la voix d'Ismaël, affirme : « *il y a le jour où la pierre m'entendit*. *Pierre d'abord*. *Puis toutes les pierres*» (p.49). Apprivoisées, ces pierres deviennent, pour Ismaël, des êtres proches et le désert devient alors «ce point nodal où l'intérieur et l'extérieur mettent fin à leur souveraineté, où l'esprit et les choses sont délogés de leur autarcie»[356].

Elle se remarque enfin à travers toutes ces figures minérales qui servent de zones d'intensités pour l'écriture de notre poète. Cette dernière qui se confond souvent avec l'étendue marine s'écrase sur les rochers ou se dissipe dans le sable quand elle ne durcit pas pour devenir espace nivéal. En ce sens, nomade, l'écriture-mer chez Dib se voit devenir rocher, désert ou neige au gré des poèmes. Cette déterritorialisation constante, tout en témoignant de l'imagination débordante du poète, reflète sa prédilection pour les parchemins cosmiques. Cette préférence se lit, entre autres, dans ce poème, extrait de *Le cœur insulaire,* où il est question du rocher appelé à propager la parole que la mer lui a confiée :

> Jusqu'où vient
> frayer la vague
>
> Dire le rocher
> énigme désastreuse
>
> Disant sois mien

[356] Wunenburger J J., *Art. Cit.*

avant que je ne passe

(…) (p.34).

Emportée par la vague de l'écriture-mer, la parole du poète ne trouve ici refuge que dans le minéral. Ainsi, incrustée, elle se solidifie et devient cette cryptostase qui gît à l'intérieur de l'écriture-rocher. Incarnant le mutisme et le secret, le rocher s'impose alors comme une ligne de fuite suggérant l'indicible. En bref, témoin muet de l'histoire, il partage avec l'écriture dibienne la même incapacité à témoigner d'un vécu.

Cependant, avant que le rocher n'accueille l'écriture du poète, celle-ci se confondait d'abord avec l'étendue marine comme nous le constatons dès le premier recueil de notre corpus, *O Vive*. En ce sens, concevant son écriture comme femme, Dib est amené naturellement à fusionner celle-ci avec la mer comme le rappellent Bekkat et Bererhi : «*l'étendue marine, calme ou houleuse, féroce ou attendrissante, est souvent confondue avec la femme*»[357]. Ainsi, la mer se retrouve comme le premier espace accueillant le corps scripturaire et fonctionne dès lors comme zone d'intensités offrant à ce dernier toute sa richesse symbolique le temps de cette fusion. Cette ligne de fuite fait que l'écriture dibienne se drape du lexique du mystérieux et devienne cette : «*eau sombrée / l'autre qui veille / défiant le miroir*» (p.76) et incarne les gages de fécondité en «*proposant une hanche / et se retirant*» (p.54). Le temps de cette fusion, l'écriture du poète devient aussi lieu d'amour puisque «la mère de l'amour eut la mer pour berceau» (De Marbeuf) et, par conséquent, lieu d'où surgira la parole-vie.

En outre, cette inscription dans l'étendue aquatique permet à l'auteur d'élargir son imaginaire. Car, il suffit que cette eau se durcisse pour voir le corps scripturaire devenir neige. En ce sens, de nombreux poèmes donnent à lire ce glissement qui déterritorialise l'écriture vers l'espace nivéal. C'est le cas, entre autres, de ce fragment extrait d'*O Vive* :

(…)

mais si de soif tu brûles

[357] Bekkat A., Bererhi A., *Lire Dib*, Alger, Tell, 2002, p.52

neige couche-moi

pur sein à tes pieds
j'encourrai l'agonie

et de son seul sourire
la blancheur que je suis

pour toi improvisera
une enfance nue (p.105).

Par cette mutation, le corps scripturaire se confond avec l'étendue nivéale et incarne ainsi toute sa richesse symbolique. Symbole de la page blanche, cette étendue rime avec «parole d'impuissance, espace en attente de sang»[358], comme l'explicite ce passage de *L'Enfant-Jazz* : «*la guerre n'avait là rien / Ecrit ce matin sur la neige / Si heureusement blanche*» (p.140). Cependant, si dans ce cas, l'absence de signe est quelque chose de positif, dans d'autres cas, elle témoigne surtout de la difficulté à dire ce qui gît «sous la langue / le marbre poli / l'eau durcie» (p.21). Enfin, dans la mesure où il réserve «une place au loup / dans ce velours blanc» (p.18), Dib déterritorialise son écriture vers les contrées nordiques et affiche ainsi son ouverture à l'altérité, y compris à celle tapie en lui (loup).

Enfin, comme elle lui arrive de durcir, l'eau est appelée aussi, sous l'injonction du poète, à gagner l'étendue désertique et de se dissiper dans le sable tout en lui confiant la délicate mission de propager la parole du poète :

Gagne
Obscure, tendre mer dans ton approche
bête jusqu'à l'afflux plus que basse, gagne
Sable où tout corps s'échoue, va. Et gagne,
imprenable œuvre de mains. (p.79)

Ainsi, le sable du désert devient le parchemin qui accueillera provisoirement le signe, puisque dans cette étendue le vent règne en maître. A l'image de la neige, l'étendue désertique suggère «la précarité, la non durabilité de l'écriture»[359]. Cette idée de la parole précaire est d'ailleurs au cœur du poème *L'Aube Ismaël* où l'écriture est soumise à l'épreuve du désert. C'est l'occasion, pour le poète, de souligner la difficulté du dire, mais surtout de souligner encore

[358] Amar Khodja S., *Art. Cit.,* p.18
[359] *Ibid*., p.7

une fois sa préférence pour le mythos et sa méfiance du logos à travers ce retour à l'espace archétypal du désert. En somme, par cette inscription dans l'espace désertique, ce lieu atemporel et a-historique, il met en cause la modernité en insinuant que seul le minéral dure.

En définitive, tous ces exemples analysés autour des règnes du végétal et du minéral confirment la mise en cause du sujet rationnel de la modernité. En préférant voir du côté du cosmos, le sujet dibien se démarque de l'être moderne qui se considère avant tout comme acteur social. Par ce parti pris du cosmique, Dib semble dire que la modernité serait plus utile pour l'homme quand elle sera guidée par le mythos car «(…) l'homme a besoin d'une véritable morale cosmique, de la morale qui s'exprime dans les grands spectacles de la nature pour mener avec courage la vie du travail quotidien.»[360] Pour ce poète, l'homme et son œuvre (aux sens restreint et large du mot) sont voués à la précarité et la finitude ; seul le cosmique dure et enseigne la victoire sur le temps. D'où alors ce regard du poète tourné exclusivement vers la nature afin d'y lire les signes qui lui sont destinés en tant qu'homme et pour y retrouver des terres d'attache pour son écriture en quête d'ancrage.

[360] Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté, Op. Cit.,* p.183

Chapitre III : Le parti pris de l’hybridation

L'analyse effectuée jusqu'ici nous a permis d'avancer que le poème dibien, au-delà de la crise du sujet qu'il reflète, singularise cet auteur, dans le vaste champ du postmodernisme, par cette position éthique qui, contrairement aux modernistes, voit la réconciliation, voire la communion de l'être avec le cosmos comme une véritable voie du salut et d'épanouissement pour l'homme. Cela se déduit des règnes du végétal et du minéral convoqués dans ce corpus comme autant d'univers didactiques enseignant au poète, et à l'homme en général, les lois de la vie. Cependant, cette caractérisation du postmodernisme dibien reste partielle si l'on ne prend pas en considération certaines données socioculturelles relatives au vécu du poète. En effet, il est plus que nécessaire d'appréhender ces poèmes comme étant un exemple d'écritures francophones, d'écritures mineures (Deleuze), qui transgressent les normes établies par le recours quasi-naturel au métissage comme l'admet Dib lui-même en forgeant durant les années 1970, lors de son séminaire de Los Angeles sur la littérature nord-africaine, le concept de cryptostase pour désigner ce substrat culturel refoulé qui perdure au dessous de la langue d'écriture.

À présent, ce métissage devient, selon Gontard, non pas le signe d'un malaise identitaire, mais plutôt le reflet d'un bilinguisme choisi, voire d'une biculturalité assumée. Pour ce critique, l'hybridation est devenue un dispositif qui sert à dévoiler l'identité plurielle de l'auteur qui reconnaît ainsi sa propre altérité :

> Dans une société où le bilinguisme est assumé, sinon choisi, ce que découvre l'écrivain francophone à travers sa double culture, c'est sa propre altérité qui renvoie l'identité-racine à sa fonction de mythe. Ainsi, se manifeste le caractère nécessairement composite, hétérogène, pluriel de toute identité, individuelle ou collective, qui ouvre le texte au métissage, c'est-à-dire à la complexité.[361]

Partant de ce postulat qui voit dans le métissage le reflet d'une identité hétérogène assumée, nous tenterons de cerner encore davantage le postmodernisme dibien en examinant la relation du poète à l'Autre, sa langue et sa culture, ainsi que son rapport à ses origines. Mais avant d'aborder ces relations, il convient d'apporter quelques clarifications théoriques.

---

[361] Gontard M., «L'altérité et le métissage» *in* Dominique Laporte (dir.), *L'autre en mémoire*, Laval, PUL, 2006, pp.261-162.

En effet, cette question de l'altérité, qui se trouve au cœur de la pensée postmoderne, nous recommande d'opter pour le concept opératoire le mieux adéquat pour rendre compte objectivement de cette nouvelle complexité que le texte francophone introduit. Alors, choisirons-nous, à la suite de Gontard, la notion de métissage ou opterons-nous pour l'hybridité, ce concept cher aux études postcoloniales ? Le choix ici semble être facile surtout quand on suit Nicolas Balutet qui dit qu' «*à partir des années 1990 et surtout des années 2000, le concept d'hybridité occupe une place de choix grâce, en partie, aux études postcoloniales (…)*»[362]. Toutefois, ce concept, qui dérive du latin ibrida (qui signifie sangs mêlés), à l'instar d'ailleurs de celui du métissage, et qui nous provient donc du champ de la biologie, a une connotation raciale. C'est cette même connotation qui, sans doute a fait que les adeptes du postmodernisme leurs préfèrent ceux de l'hétérogénéité (Lyotard) et de l'impureté (Scarpetta) et, partant, compliquent notre choix.

Face à un tel embarras, il convient de revenir à Dib et de prendre comme point de départ ses convictions en la matière. A ce sujet, N. Khedda affirme que «*Dib ne croit pas au métissage tel qu'il est conçu actuellement. Selon lui, on ne peut parler de métissage d'idées qui sont un chromosome conflictuel*»[363]. A bien comprendre, il faudrait, selon lui, un autre concept à même de traduire tout le travail d'interaction entre les éléments hétéroclites d'une œuvre donnée et non pas celui qui rend compte uniquement des coprésences. Partant de là, nous sommes tenté d'opter pour le concept de créolisation, cher à E. Glissant, dans la mesure où l'auteur d'*O Vive,* lui aussi voit dans ces interactions un processus en devenir, une dynamique aux résultats imprévisibles. Mais pour mieux caractériser le postmodernisme dibien, nous préférons utiliser le concept d'hybridation, afin d'intégrer cette dynamique conflictuelle dont parle notre auteur et rester ainsi dans notre paradigme de bricolage. Ainsi, choisi, ce concept va nous servir de clé pour rendre compte du surgissement de la voix (des origines) à partir de l'écrit, de la transgression générique et des manifestations du bilinguisme dans notre corpus.

---

[362] Balutet N., «L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d' «hybridité»» [en ligne] consulté le 04/03/2015 : url : http://teteschercheuses.hypotheses.org/1141
[363] Khedda N., in *La Tribune* n°2489 du 27/09/2003

1. La voix et l'écrit

A l'image du parti pris pour le cosmique, observé plus haut, l'hybridation participe, elle aussi, de la même mise en cause de la modernité conquérante, celle qui est tournée exclusivement vers le futur. Cette hybridation se constate d'abord dans ce «métissage» entre la voix et l'écrit dans la mesure où, quel que soit le recueil choisi, nous y trouvons des poèmes contenant, en quelque sorte, ce que Dib désigne par le concept de cryptostase. Ces poèmes cachent soit ce substrat autochtone dont parle l'auteur ou, plus généralement, les traces de tout ce qui est absence au moment de l'écriture. Partant de ce constat, il convient de s'interroger, à ce niveau, sur les enjeux scripturaires et identitaires de cette forme d'hybridation qui, à première vue, participe de l'esthétique postmoderne qui, selon Lyotard, «allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même»[364]. Dans cette optique, il sera question, en plus des voix du terroir, de l'antériorité du cri et de la voix dans cette poésie.

De prime abord, ce qui peut être dit au sujet de cette forme d'hybridation, c'est qu'elle se manifeste clairement à travers des poèmes qui intègrent des adages du terroir tout en les transformant. Par ces écrits dialogiques, le poète fait résonner la voix de ses origines et inscrit ainsi sa propre altérité dans la langue d'écriture qui est étrangère à cette voix, comme l'illustrent ces deux fragments choisis du recueil *L'Aube Ismaël* : «*La paix sur toi / la paix sur vous / et sur la tête de chaque habitant*» (p..23) et «*Dalle d'un puits / retombée sur elle-même / je reste pour mémoire*» (p.33). Dans ces deux passages, nous relevons des voix autres que celle du poète dans la mesure où l'un comme l'autre font entendre la voix autochtone. Le premier, en transposant la plus répandue des formules de salutations islamiques, fait résonner la voix d'un musulman ; le second, en exploitant cet adage qui dit «*n'enlève pas la dalle du puits*», prolonge cette voix de la sagesse autochtone qui recommande de garder le secret pour ne pas envenimer la situation.

Par ailleurs, pour suggérer la polyphonie de ses recueils, Dib utilise, comme dans ses romans, différentes typographies. Par une sorte de métissage graphique, il donne à voir une diversité de voix inhérentes parfois à la même

[364] Lyotard J.F., «Réponse à la question: qu'est-ce le postmoderne?», *Critique,* 419 (avril 1982), p.366.

personne. C'est le cas de ce poème, intitulé *qui a marcheur pour nom*[365], où alternent fragments en italique et d'autres en roman. Composé de neuf fragments et réparti en autant de pages, ce poème en question fait alterner deux voix : une qui s'interroge et une autre qui commente. Distinguées typographiquement, celles-ci semblent correspondre à deux êtres différents alors qu'elles émanent du même locuteur. Ce qui nous mène à nous interroger sur l'enjeu d'une telle variation typographique. En d'autres mots, il s'agit de voir si le poète ne cherche-t-il pas à rendre présents dans ce poème les différents états «poétiques» de son moi.

A bien lire les fragments en roman, nous nous apercevons qu'il s'agit de mises en scène d'un être disloqué qui s'interroge et pose des questions à son double qu'il tutoie. Dans ces passages, il est questions de phrases interrogatives du genre : «*qui ordonne et laisse / ton sang crier ?*» (p.85), «*qui ordonne / qui charge de chaines ?*» (p.89) et «*où effacer l'exil ?*» (p.91) qui témoignent, chez ce poète, d'une attitude questionnante sur son propre parcours dans la vie. Quant à l'italique, il fait place pour une autre voix, celle d'un être effacé devant la nature (absence de déictiques), qui, lisant les signes cosmiques, dévoile une autre posture de l'être différente de la première. En bref, tout en étant un exemple de transgression générique dans la mesure où il se lit comme une pièce théâtrale donnant à voir un être (poète) dialoguant avec lui-même sur le chemin de la vie (roman), entrecoupé par les interventions (italique) du coryphée-poète qui lit et déchiffre les signes de la forêt, ce poème polyphonique prolonge dans l'écrit les fissures de l'être, éclaté en trois entités-voix : celle qui s'interroge, celle taciturne du double et celle du liseur des signes cosmiques.

Cependant, si cet exemple montre comment la polyphonie prolonge les voix intérieures du poète dans l'écrit, d'autres poèmes de cette poésie rendent présentes les voix des créatures cosmiques. Cela est perceptible en particulier dans ceux où le poète emploie surtout les mots 'cri ' ou 'crier'. Par de tels emplois, l'auteur vise certainement à dire en filigrane l'antériorité du cri comme le laissent entendre ces deux strophes :

[365] Dib M., *Le Cœur insulaire*, pp.85-93

n'avoir première
livré qu'un nom

n'avoir pour le faire
forgé qu'un cri (p.35).

En ce sens, ce fragment est illustratif puisqu'il montre la primauté du cri sur la parole. L'auteur semble dire que c'est la perception du cri qui va déterminer l'identité de l'être ou de la créature en question. Par cet exemple, le poète retrouve le temps primordial et invite ainsi son lecteur à se représenter ce temps révolu du jadis quand l'homme savait écouter et interpréter les cris et bruits cosmiques. Comme il confirme aussi sa prédilection pour le signe polysémique, à l'image du cri dont l'ambivalence est résumée, par Chevalier, en ces mots : «*Un cri tue, un autre confirme la vie. Arme persuasive ou dissuasive, le cri sauve ou anéantit*.»[366]

A bien lire tous ces poèmes où il est question de cri cosmique, nous nous apercevons qu'une telle invitation se lit à travers deux postures poétiques différentes. D'abord, celle du poète taciturne, assis sur la rive de l'écriture-mer et ne faisant que prolonger le bruit des vagues et les cris des oiseaux qui y vivent, comme le suggère bien le poème intitulé *cris écrits* où le poète s'attarde sur le cri des pétrels. Ensuite, celle du poète de *Le cœur insulaire* marchant dans la nature et écoutant le bruissement des créatures cosmiques, un poète attentif aux cris des cigales comme un nomade dans la steppe (p.28), écoutant «*l'herbe épelle [r] le vent*» (p.77) et sensible au murmure des torrents :

Vous descendant
plus bas encore.

Pour parler moins
et manquer de mots.

Et répondre au vent
par un bruit de vent.

Ne gardant rien
pour vous (p.81).

Pareillement à ce solitaire qui, dans ce poème, déchiffre et prolonge la voix des torrents, Ismaël, dans *L'Aube Ismaël*, écoute et ne fait qu'écouter la voix du

[366] Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.313

désert, suivant l'exhortation de sa mère : «*Ecoute, fils / pour toi chantent les terres rouges / l'aloès et le figuier. Le vent te le dira*» (p.30).

En somme, il ressort de cette dernière analyse que Dib accorde une place particulière à la voix et au cri dans sa poésie. Cette prédilection confirme sa sensibilité pour les sonorités de la nature qui a fait qu'il est toujours à l'affut des signes cosmiques, mais des «signes moins à lire qu'à ouïr»[367]. En plus de cette sensibilité à la lisière de la mystique, ces signes, ouïes et prolongés dans l'écrit, témoignent surtout de la perpétuelle interrogation du poète sur les pouvoirs du dire poétique. En d'autres termes, en faisant écho à ces voix cosmiques, l'auteur cherche à mesurer la capacité de son langage à donner forme à l'absente voix. Ce qui fait que sa «création poétique ne peut se concevoir que comme «tension vers la forme», comme présence de l'absence»[368], pour reprendre Beida Chikhi. Mais cela n'exclut pas aussi son effort à rendre plus présentes les voix du moi, de l'origine et surtout de l'univers dans ses recueils et de s'inscrire, par conséquent, à contre-courant de la modernité poétique qui, des bouches d'ombre du romantisme à la quasi aphasie mallarméenne, sacralise de plus en plus la lettre au détriment de la voix.

2. L'hybridation générique

Écrites dans cette période qui **«**semble en partie caractérisée par la fin du mythe (''moderne'') de la spécificité ou de la pureté des arts – phase de confrontation, au contraire, des métissages, de bâtardise, d'interrogations réciproques, des heurts, des contaminations, des rapts, des transferts**»**[369], les œuvres de ce corpus, nous l'avons vu, ne dérogent pas au principe d'hybridation qui caractérise le texte postmoderne. Cependant, ce qui nous importe le plus, c'est de cerner davantage la postmodernité de notre poète dans ce vaste champ des textes francophones issus tous d'une dynamique métissante. Pour ce faire, nous nous pencherons d'abord sur la question de la transgression générique pour voir, à la suite de M. Gontard, si cette dernière participe du principe d'hybridation qui reflète «le travail de l'altérité au cœur

[367] Dib M., *L'arbre à dires, Op. Cit.*, p.41
[368] Chikhi B., *Op. Cit*., p.92
[369] Scarpetta G., *Op. Cit*., p.13

même de la problématique identitaire»[370]. Dans cette optique, nous analyserons respectivement les recueils de *L'Aube Ismaël* et *L'Enfant-Jazz* où cette logique métissante est manifeste.

Dès son titre, *L'Aube Ismaël* affiche une transgression générique au du moins un écart par rapport à l'horizon d'attente du lecteur. Celui-ci, habitué devant pareille œuvre au sous-titre '*poèmes*', se retrouve désorienté par ce sous-titre inhabituel de '*louange*'. Surpris, il se demanderait certainement s'il s'agit là d'une œuvre liturgique, d'un texte épidictique ou simplement d'une poésie lyrique. Il ne s'empêcherait pas de se poser ces questions : le poète y loue-t-il Dieu ou célèbre-t-il Ismaël ou quelque chose d'autre ? En méditant le singulier de ce sous-titre, il écartera sans doute l'hypothèse de paroles laudatives, qu'aurait impliqué le pluriel de ce mot, et optera pour celle d'une célébration d'un seul dédicataire : Ismaël. Mais, une fois la première lecture faite, il découvrira toute l'hybridité générique de ce livre, une découverte qui le poussera à répondre plutôt par la négative à l'hypothèse d'un livre-éloge et d'orienter son analyse vers l'hybridation entre le sacré et le profane, entre l'épidictique et le lyrique et entre l'oralité et les Écritures.

Intitulé *Hagar aux cris*, le premier poème de cette œuvre confirme cette hybridation en entremêlant deux registres d'expression le lyrique et l'épique (narratif) soulevant ainsi la question de l'impureté générique dans ce recueil. Dans la mesure où Dib transgresse ici cette loi (non écrite) du genre en superposant ce que la rhétorique, selon Dominique Combe, a toujours séparé : «*L'histoire de la notion du genre- d'Aristote à Jakobson – atteste pour le moins, malgré le foisonnement des définitions multiples, la permanence du partage rhétorique entre l'épique, le lyrique et le dramatique*»[371]. Optant pour le lyrique dès le premier vers de ce poème, Dib devrait en principe continuer dans ce registre pour se conformer à la loi du genre comme l'écrit Derrida : «*Ainsi, dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité*»[372]. Outrepassant cette norme, il risque l'impureté par un passage

[370] Gontard M., «L'altérité et le métissage: l'entropie ou la créolisation», *Art. Cit*., p.265
[371] Combe D., *les genres littéraires*, Paris, Hachette, «Contours littéraires», 1989, p.145
[372] Derrida J., cité *in* Combe D., *Op. Cit*., p.148

vers le limitrophe, vers le narratif (épique) en y insérant ce fragment du récit biblique :

> On lui mit l'enfant sur l'épaule, une outre d'eau à la main, et elle fut congédiée. Elle s'en alla, erra avec l'enfant dans le désert de Beer Sheba. (p.17)

En effet, ce passage est, à quelques mots près, la transcription du verset treize de la Genèse. Par ce brassage, le poème illustre, au-delà de cette «chaotisation» de la notion même du genre propre au texte postmoderne, le principe d'hybridation tel que le conçoit Dib, c'est-à-dire comme un «chromosome conflictuel» selon l'expression déjà citée. En d'autres mots, en entrecoupant le lyrisme de Hagar par des fragments de la Genèse, le poète fait dialoguer les deux voix dans l'espoir qu'une vérité surgisse.

Plus que cela, l'impureté générique de ce poème excède ce brassage entre le narratif et le lyrique. Dans la mesure où à l'intérieur même de ce lyrisme, nous rencontrons des formules laudatives empruntées à la tradition orale du Maghreb. Une présence qui est loin d'être surprenante puisqu'elle est annoncée dès la première de couverture par le sous-titre : *Louange*. Ce registre épidictique, qui côtoie les registres narratif et lyrique dans ce poème, se remarque d'abord à travers cette célébration des arbres de la terre d'accueil :

> Merci, les arbres
> De nous avoir accueillis
> Merci pour votre ombre
> Et pour l'avoir étendue
> Sur nos têtes (p.21).

Ce passage participe de la poésie encomiastique qui, elle-même, en «*héritant d'une double tradition poétique et rhétorique qui remonte à l'Antiquité et se poursuit au fil du siècle*»[373] accentue l'impureté générique de ce poème. Cette dimension épidictique se constate à travers ces remerciements adressés par

[373] Brottier B., *La poésie du premier XVIIe siècle dans les recueils collectifs de Toussaint Du Bray*, Thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation françaises, Université Sorbonne Nouvelle, soutenue le 12/11/201, 1[en ligne] consulté le 22/03/15 ;
url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01068365/document

Hagar aux arbres protecteurs car, en plus de Dieu et des personnes, même la Nature peut être destinataire de l'éloge.

En outre, à bien lire toutes ces formules laudatives insérées dans ce poème, nous nous apercevons que, au-delà du fait qu'elles rappellent la poésie de circonstance, elles témoignent d'une présence, celle de la littérature populaire dans la poésie (savante) de Dib. Il suffit, en ce sens, de considérer cette formule, reprise entre guillemets dans le poème, pour constater ces traces d'oralité liée aux pratiques sociales dans le Maghreb :

> «Béni soit votre pain
> Et aussi votre eau.
> Nous en avons mangé,
> Nous en avons bu » (p.22).

Dans la mesure où elle constitue un exemple édifiant de ces paroles ritualisées que l'invité ou l'étranger de passage devrait dire à son hôte pour le remercier de sa généreuse hospitalité. C'est ce que fait ici Hagar en remerciant ses hôtes et tout les maîtres des lieux : terre, eaux, arbres et oiseaux :

> Terre que j'ai vue
> Dans mes rêves,
> Garde-nous près de toi.
> Eaux qui l'abreuvez,
> Figuiers, oliviers aussi
> Et tous oiseaux :
> Gardez-nous, gardiens
> Qui gardez tout (p.22)

Entre prière et louange, ce fragment traduit à la fois la crainte et l'attente de Hagar. Arrivant dans un espace inconnu, celle-ci exprime tout naturellement ce sentiment d'appréhension qu'elle ressent d'où le lyrisme de certains vers. Mais, pour concrétiser ses attentes et s'assurer ainsi un bon accueil, elle n'a qu'à invoquer les gardiens des lieux et à louer leurs bienfaits. Ce faisant, elle accomplit ainsi les trois fonctions de l'éloge[374]. En d'autres termes, en prononçant ces formules, elle contracte une alliance, signe son appartenance et gagne en assurance. Quant au poète, en prolongeant cette voix de Hagar,

[374] Pour Béatrice Brottier, (*Op.cit*., p.2), les trois grandes fonctions de la poésie encomiastique sont la fonction sociale, la fonction politique ou idéologique et la fonction poétique (c'est-à-dire la valorisation de soi comme poète utile)

reconnaît par-là une généalogie et, en spécifiant ces arbres en question, il suggère son appartenance à cette sphère culturelle où hommes et religion sacralisent figuiers et oliviers.

Le second poème du livre ne déroge pas à cette règle d'hybridation générique dans la mesure où il mêle théâtralité et lyrisme distingués par une typographie différente l'une de l'autre. Il y a d'abord ces vers en caractères romans qui restituent un dialogue impossible entre Hagar et son fils absent qui ne peut, par conséquent, répondre aux questions que sa mère, inquiète, lui pose. Enfin, il y a ces vers en italique qui entrecoupent les premiers tout en traduisant une autre posture d'être chez cette femme. Par ces deux typographies, le poète donne à voir deux postures existentielles comme nous pouvons le vérifier à travers l'exemple qui suit :

> Tu n'es sorti que ce matin, fils.
> Il me semble qu'un siècle a passé.
> Quand reviendras-tu ?
>
> *Mon Ismaël, mon roi de dix ans,*
> *Mon héros et ma douleur.*
>
> Je reste à la porte et j'attends.
> Ton déjeuner t'attend aussi.
> N'oublie pas.
>
> *Seigneur, l'abandonneras-tu*
> *Quand il a encore toute sa vie*
> *A vivre ?* (p.27)

Ce passage, à l'instar de tout le poème, est illustratif de cette impureté générique qui traverse tout le livre, une œuvre où, selon Abdoun, «le religieux et le poétique s'enchevêtrent, se confondent ou se séparent dans des rapports plus ou moins conflictuels.»[375] Il est édifiant car, en plus du brassage entre théâtralité et lyrisme signalé plus haut, nous y relevons des traces de religiosité, voire de littérature liturgique à travers l'invocation du Seigneur. Accablée par la douleur, il ne reste, pour cette mère meurtrie, que cette ultime prière adressée au Seigneur : «*Seigneur, reçois nos fils et nos filles / dans ton jardin*» (p.30).

Cette intrusion du sacré dans le profane est une autre preuve de l'hybridation générique dans ce recueil. Cela se constate, en plus de ces invocations du

[375] Abdoun I., *Op. Cit.*, p.40

Seigneur par Hagar, tout au long du dernier poème de l'œuvre, au titre éponyme : *L'Aube Ismaël*. Dans ce dernier, nous relevons une superposition entre deux voix : celle de l'ange relayant la voix du Tout-puissant et celle, précaire, d'Ismaël reconnaissant sa dépendance de la première quand il dit : «*Ecris, Ange, dans la mémoire du sable : «*tu es*». Et je serai*» (p.47). Ce court passage donne une idée assez précise sur cette foisonnante hybridation générique puisqu'on y retrouve d'abord ces deux typographies correspondant aux deux voix et traduisant ce brassage entre le sacré et le profane ; il y a aussi ce dialogue entre les deux ou plutôt la dépendance du dernier par rapport au premier.

Par ailleurs, cette hybridation générique ne se limite pas à *L'Aube Ismaël* puisque même dans *L'Enfant-Jazz* nous relevons des transgressions génériques. Puisqu'au moment où le premier outrepasse cette loi implicite du genre par l'insertion de l'épidictique et du liturgique au côté du lyrique, le second privilégie le narratif au détriment du lyrique. En ce sens, dès la première lecture, nous remarquons cette prédominance du narratif à travers un emploi quasi généralisé des temps du récit (passé simple et imparfait) et de la troisième personne du singulier. Plus encore, l'impureté générique dans ce livre est renforcée par une scénographie qui le rapproche d'une œuvre théâtrale. En clair, c'est par le narratif et la théâtralité que Dib s'éloigne de l'expression lyrique à laquelle est réduit, de nos jours, le poète comme le regrette Jorge Luis Borges : «*Il est pourtant regrettable que le mot "poète" ait perdu sa signification globale, qu'il ait subi une amputation. Aujourd'hui, quand nous parlons d'un poète, nous songeons surtout au créateur lyrique qui fait vibrer des mots ailés*»[376]. Partant de cette remarque, nous verrons comment Dib, par la mobilisation du théâtral et la reconquête du narratif, s'inscrit en porte-à-faux de la poésie moderne – celle de Verlaine en particulier qui prône «la musique avant tout chose».

D'abord, à bien considérer la structure générale de ce recueil, nous nous apercevons que celui-ci s'apparente à une pièce théâtrale en trois tableaux. Le

[376] Borges J.L., cité *in* Rivoire C., *Les moyens d'une reconquête du narratif dans l'œuvre de Saint-Jean Perse*, thèse de doctorat en littérature, soutenue à l'Université de Provence U.F.R. Lettres, Arts, Communication & Sciences du langage, le 19/12/2003 ; [en ligne] consulté le 10/07/13
URL *:* http://www.sjperse.org/c.rivoire.these.t1.pdf

premier, correspondant à la première section intitulée *Ici*, offre un décor circonscrit, celui d'une maison où évolue une femme préoccupée et taciturne et, surtout, un enfant qui, enfermé, ne cesse, au fil des poèmes, de s'interroger sur tout ce qu'il voit de son regard vierge. Dans le second tableau, que donne à voir la deuxième section titrée *Ailleurs*, le décor s'élargit vers le dehors, un espace plus large duquel la mère taciturne se retire laissant son enfant dévisager l'horizon investi par deux nouveaux intrus : 'eux' et la guerre. Quant à l'ultime tableau, celui de la dernière section qui a d'ailleurs pour nom *la guerre*, il donne à voir un décor «noir» où le même enfant, enfermé encore, regarde par la vitre l'agitation des guerriers et la violence de la guerre. En bref, ce livre est comme une pièce où le poète rejoue les scènes de l'enfance retrouvée comme le corroborent ces thèmes de la guerre, la liberté (désirée), la maternité et l'orphelinat qui dominent dans cette œuvre.

Par ailleurs, contrairement à cette théâtralité qui y est latente, la dimension narrative, elle, est patente témoignant d'un «attrait de conte par lequel le poète transfigure le monde pour résister à l'attrait du vide»[377] et accentuant ainsi l'impureté générique de ce recueil. Cette omniprésence du narratif se constate à travers la temporalité du passé et l'emploi du 'il' comme dans ce court poème intitulé *clair* :

> Il venait. Il fut tout près.
> Et le garçon vit. Une femme.
>
> Quelque chose de clair.
> Du marbre de lune.
>
> Que lui manquait-il ? Ah,
> Le bourreau, dit, l'enfant.» (p.17)

Comme nous pouvons le vérifier à travers cet exemple, l'hybridation générique se constate surtout à travers les éléments du narratif que sont le personnage-héros et la temporalité du passé. En ce sens, il est aisé de remarquer dans ce poème l'emploi du passé simple (fut, vit) et de l'imparfait (venait, manquait). Ici, comme dans le roman traditionnel, Dib utilise le premier temps pour rapporter les actions brèves qui se succèdent et le second pour la description des actions

[377] Khedda N., *Op. Cit.,* p.181

qui durent dans le temps. En fait, comme dans les romans de Balzac, de Zola ou de Flaubert, notre poète préfère le mode de la narration omnisciente où les actions du personnage-héros sont rapportées à la troisième personne du singulier. Comme eux, Dib choisit l'objectivité du 'il' à la subjectivité du 'je' et prend ainsi une distance par rapport à son propre moi, afin de souligner la complexité de son identité qui ne peut être appréhendée que dans l'éclatement.

3. L'hybridation dialogique

Pour mieux cerner la singularité de notre auteur, il convient d'interroger, à présent, la pensée de l'altérité que sa poésie met en œuvre. Selon Gontard, c'est cette pensée qui caractérise le mieux les textes francophones actuels dans la mesure où l'écrivain francophone découvre, à travers sa double culture, «sa propre altérité qui renvoie l'identité-racine à sa fonction de mythe»[378] et prend conscience du caractère composite de son identité. D'où la nécessité d'analyser alors l'hybridation dialogique mise en œuvre par Dib. Ainsi, à la suite de Nicolas Balutet qui parle de cette catégorie d'hybridation pour désigner «*la transformation dans un texte particulier de différents éléments culturels, littéraires et linguistiques pris dans d'autres textes (…)*»[379], nous nous proposons d'appréhender particulièrement les phénomènes de réécriture et de métissage bien présents dans notre corpus. En clair, pour cerner les enjeux identitaires impliqués par une telle hétérogénéité, notre analyse se focalisera respectivement sur l'hybridation littéraire, culturelle et linguistique.

3. 1 L'intertextualité

Sur le plan littéraire, la poésie dibienne n'échappe pas au phénomène de l'intertextualité qui caractérise tout texte qui, au bout de compte, n'est qu'«un tissu nouveau de citations révolues»[380]. En ce sens, il suffit d'une première lecture pour se rendre compte de cette présence d'éléments intertextuels qui participent de l'hybridation dialogique dans ce corpus. Voulue ou spontanée,

---

[378] Gontard M., «l'altérité et le métissage : l'entropie ou la créolisation», *Art. Cit*., p.262.
[379] Balutet N., *Art. Cit*.
[380] Barthes R., «Théorie du texte» [en ligne], consulté le 17/02/13 ;
URL : http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf

cette intertextualité instaure un dialogue entre Dib et les auteurs qu'il convoque tout en éclairant le lecteur sur la lancinante question de l'altérité qu'elle implique. Repérée, elle invite alors ce lecteur soit à s'interroger sur les affinités entre les deux auteurs, soit à comparer leurs visions respectives sur un point donné. En nous inscrivant dans cette optique, nous nous contenterons ici de l'analyse de deux formes de présence intertextuelle dans notre corpus : la dissémination du récit *La fiancée du loup* d'Aino Kallas dans *O Vive* et la référence explicite au sonnet sur la mort de Michel-Ange.

Publié après *Les terrasses d'Orsol*[381] (1985), *O Vive* est sans doute le plus nordique des recueils de notre corpus comme le suggère *Vive à Paloheina*, poème qui explicite la déterritorialisation opérée par l'écriture dibienne dans ce recueil. Cette caractéristique autorise à y soupçonner quelques allusions à la littérature scandinave et particulièrement au récit *La fiancée du loup* d'Aino Kallas. La lecture faite dans ce sens révèle une présence latente de ce texte dans au moins deux poèmes où il est question surtout de loup et de neige. Le premier, intitulé *duvet séditieux*, suggère, à travers le regard et le comportement de Vive*,* l'héroïne d'Aino Kallas, Aola. Dotée «*d'un beau regard / appelant la défaite*» (p.18), Vive rappelle ici la rencontre fatidique de cette dernière avec le grand loup traqué par les chasseurs. Séduite, Il n'est pas étonnant alors qu'elle réserve «*une place au loup /dans ce velours blanc*» (idem).

Le second poème, intitulé *haut sommeil*, regorge de son côté d'allusions à cette légende du Nord. Car, même s'il est plutôt question dans ce texte de l'une de ces visions imaginaires que Dib se fait de son écriture, nous y retrouvons tout de même des traces du récit d'Aino Kallas, telles que la tentation des grands espaces nivéaux, le regard séducteur du loup et la trahison des siens. En d'autres termes, derrière Vive, la parole poétique sommeillant sous la neige de la feuille blanche, nous entrevoyons Aola retrouvant sa nature de louve.

tentation du froid
sinon assourdie par le cri
livrée à sa couleur blanche

[381] Premier roman de la trilogie nordique de Dib qui contient aussi *Le Sommeil d'Eve* et *Neige de marbre* selon Bachir Adjil.

tant l'entrave
la fragilité d'un songe
et lapide un regard

tant gît l'empire fauve
— avant la reconnaissance
avant la trahison

heureuse haleine Vive
mémoire sous le givre
légère tremblante (p.14)

En se déployant, l'imagination dibienne dans ce poème rencontre la légende de cette femme abandonnant mari et famille par amour du loup. Cela nous le soupçonnons d'abord dans les interrogations de la première strophe : tentation du froid ou réponse au cri du loup, quelle que soit la raison motivant le choix de Vive pour l'espace nivéal, elle fait penser à celle d'Aola quittant sa maison pour les forêts enneigées des Baltiques. Enfin, ce récit se lit aussi en filigrane à travers les mots : regard, reconnaissance et trahison qui font penser à la rencontre fatidique avec le grand loup traqué par les chasseurs et les conséquences de cette rencontre : trahison du mari pour cette femme et retour à ses origines lupines.

A côté de ce récit nordique disséminé dans ces deux poèmes, nous retrouvons aussi une référence plus explicite de Dib à un autre texte. Plus manifeste en effet est l'évocation du sonnet sur le nuit de Michel-Ange par le truchement de cette expression : *O ombra del morir*[382] que Dib a choisie comme titre respectivement pour l'ultime section et pour le dernier poème du recueil *Le cœur insulaire*. Cette intertextualité nous mène à l'interrogation suivante : pourquoi Dib a-t-il choisi d'inscrire cette dernière partie de son recueil sous le signe de cette expression ? Pour tenter de répondre à cette question, nous limiterons notre analyse à l'image que ce poète se fait de la nuit à la suite de son prédécesseur qui, lui, célèbre la nuit comme ombre (image) de la mort bienfaisante.

[382] En fait, c'est par cette expression que Michel-Ange ouvre le premier tercet de son sonnet intitulé *La Notte* : *«O ombra del morir, per cui se ferma |Ogni miseri' a l'alma, al cor nemica, / Ultimo delli afflitti e buon rimedio* »

Dans cette section où le mot ‘‘nuit’’ revient à vingt reprises, il est aisé de relever la même valorisation de ce moment cosmique que chez l’auteur de *La notte*. D’emblée, Dib y parle de la lumière «*qui n’en finit / pas de vouloir / sa nuit*» (p.68), une nuit qui est ainsi loin d’être motif de désespoir puisqu’elle est tant désirée. Comme chez Michel-Ange, la nuit est valorisée par Dib : ombre de la mort, elle est tour à tour cette obscurité de l’écriture-forêt qui invite au dialogue, ce silence qui permet d’entendre la voix d’air et d’écouter les torrents «*sans cesse / disant autre chose / d’une même voix*» (p.82). Plus loin, bonne conseillère, la nuit suggère au poète-marcheur la voie de la sagesse en l’exhortant à éviter les questions qui irritent : «*Qui ordonne et laisse / ton sang crier ? / N’interroge pas*» (p.85) avant de s’effacer devant le soleil qui se lève pour répandre sa lumière, sa vérité comme le suggère ce poème qui clôture *Le cœur insulaire.*

Vient
Eblouie
Par tant de lumière.

Vient alors
La voile blanche
D’une même allure,

Porter
La réponse à
L’unique destinataire (p.108).

S’il est possible de reconnaître l’ombre de la mort derrière cette voile blanche qui fait penser au linceul, la vérité de ce texte serait plutôt du côté de la quête mystique du sens caché. Une telle expérience est lisible derrière le motif du voile qui s’interpose, selon Al Hallàj «entre le chercheur et son objet, entre le novice et son désir, entre le tireur et son but»[383], un voile qui s’impose comme seule réponse à «l’unique destinataire», celui qui vient d’accomplir la traversée des ténèbres.

[383] Cité in Chevalier J. Gheerbrant A., *Op. Cit.,* p.1026

3. 2. L'hybridation culturelle

Nous l'avons vu, avec *O Vive*, Dib déterritorialise son écriture vers la Scandinavie, espace étranger à la langue française, voire à la culture que celle-ci véhicule. Ce dessolement est loin d'être une exception et une particularité de ce recueil. Il suffit en ce sens de s'arrêter sur les titres des livres comme *L'Aube Ismaël* et *L'Enfant-Jazz*, pour se convaincre de la fréquence de ce phénomène dans notre corpus. En effet, au moment où le premier nous plonge dans le Moyen-Orient d'avant les Révélations monothéistes, le second fait d'abord référence aux «*plantations de coton du Mississipi et de la Louisiane*»[384]. A eux seuls, ces titres seuls nous amènent à nous poser la question de l'altérité culturelle dans ce corpus et de ses enjeux. Une question à laquelle nous tenterons d'apporter des éléments de réponse à travers l'analyse du contenu culturel véhiculé en particulier dans *L'Aube Ismaël*.

Dans ce recueil, Dib opère une déterritorialisation plus radicale encore que celle d'*O Vive* où l'écriture est confrontée à l'espace nivéal du Nord. Avec *L'Aube Ismaël,* cette dernière est mise à l'épreuve du désert et au règne du vent. Ainsi, après la neige de la Scandinavie, c'est le désert (de Beer Sheba) qui va servir de page blanche à l'écriture dibienne, conçue comme signe, trace qui s'inscrit sur le parchemin cosmique et aussitôt s'y efface. Cependant, au-delà de cette mise à l'épreuve du langage, ce qui nous intéresse à ce niveau est de cerner davantage le postmodernisme du sujet dibien à travers l'analyse de l'hybridation culturelle que ce recueil met en œuvre. Pour ce faire, nous mettrons l'accent respectivement sur la voix de l'origine relayée surtout par Hagar et sur l'effigie du dialogue qu'incarne l'enfance.

3. 2.1 La voix des origines

Dès le poème inaugural, Dib préfère d'abord prolonger la voix de Hagar qui, en tant que mère, semble être la mieux placée pour perpétuer la tradition et le legs des ancêtres. Ce faisant, il introduit une altérité culturelle au sein de la langue d'écriture et fait cohabiter la voix profane de Hagar avec celle du sacré que l'ange répercute dans ce désert. Ainsi, à côté d'éléments judéo-chrétiens

[384] Dib M., «Note liminaire», *Art. Cit.,* p.8

convoqués sciemment ou non, Dib attribue à Hagar le rôle de relayer adages, devinettes et louanges du terroir maghrébin. Ce rôle se vérifie dès ce premier poème où nous lisons diverses louanges puisées de la tradition maghrébine : «*Que la mort t'oublie*» (p.21), «*Béni soit votre pain / Et aussi votre eau / Nous en avons mangé, / Nous en avons bu*» (p.22). Nous le retrouvons, ensuite, dans l'allusion faite par Hagar à un adage autochtone pour suggérer l'étendue de ses secrets : «*Dalle d'un puits / Retombée sur elle-même / je reste pour mémoire*» (p.33). Enfin, il se confirme dans la reprise de deux strophes d'une devinette locale[385], déjà reproduite par Dib dans *Un été africain* : «*Ce qui tête de serpent / Ne pique pas / Ce qui meule sur meule / Ne mouds pas* » (p.35).

Toutefois, Hagar n'est pas l'unique voix des origines dans la mesure où même la figure d'Ismaël est convoquée avant tout dans ce sens. Dans diverses œuvres, Dib se revendique explicitement de la lignée de ce personnage qui est considéré par la tradition biblique et coranique comme l'ancêtre des nomades et des musulmans. En ce sens, il suffit de rappeler que Habel, dans le roman éponyme, déclare s'appeler aussi Ismaël ou de citer ce vœu de Lylli Belle, dans *Neiges de marbre* : «*je veux être comme papa l'enfant dont Ismaël a été le premier père*»[386]. C'est dans cette même optique que s'inscrit d'abord le poème éponyme de *L'Aube Ismaël* où Dib écrit souvent «moi, Ismaël…», expression dans laquelle se confondent les deux voix. De plus, le propos attribué à ce personnage contient maintes allusions au texte coranique comme dans ce passage : «*Ecris, Ange, dans la mémoire du sable : «Tu es.» Et je serai.*» (p.47). En bref, en prolongeant ces deux voix, Dib affirme sa généalogie et revendique un ancrage, mais cela n'exclut pas l'ouverture et le désir d'altérité.

---

[385]L'énoncé complet de cette devinette, dont la réponse est *la tortue*, tel qu'on peut le lire dans ce roman est : *«Meule sur meule, / Mais ne moud pas / Tête de serpent, /Mais ne mord pas ; / Plonge et nage, / Mais poisson n'est pas… ».* Par ailleurs, comme l'écrit Beida Chikhi, ce procédé de traduction et de transcodage «participe d'une activité identitaire forte à l'intérieur du français, de ses structures et de ses effets médiatiques, les plus stables, ceux que l'on considère comme référentiels», Chikhi B., *Op. Cit.,* p.84.

[386] Dib M., *Neige de Marbre*, p.171

3. 2. 2 Une effigie du dialogue

Qu'il ait pour nom Ismaël (dans *L'Aube Ismaël*) ou tout simplement sans nom (dans *L'Enfant-Jazz*), l'enfant dans notre corpus, dans la continuité de Lylli Belle, se trouve au carrefour des cultures. A la suite de cette dernière, ce personnage est voulu comme effigie du dialogue. Car, prenant la parole (focalisation interne) comme dans *L'Aube Ismaël* ou que son propos soit simplement rapporté (focalisation externe) comme dans *L'Enfant-Jazz*, il symbolise avant tout ce lieu de rencontre que Yelles[387] qualifie de *never land*, de lieu nomade. En fait, dans ces deux recueils, l'enfant incarne cette figure par sa position, ses rêves et ses espérances et illustre cette identité postmoderne.

Bien qu'associé à des lieux précaires, l'enfance occupe tout de même une position médiane qui la prédispose à l'écoute, condition sine qua non de tout dialogue comme le laisse inférer ce propos d'Ismaël : «*Je suis au centre et j'écoute qui écoute et / ne sait, ne veut qu'écouter ; qui écoute et ne se / donne aucun nom. Jamais de nom*» (p.46). A travers ce passage, Dib fait d'Ismaël moins qu'une figure de l'ancêtre qu'un être de dialogue dans la mesure où cette nomination dépendra surtout des passants qui transiteront par ce «*harrar gardé par une constellation»* (p.47). d'ailleurs, cette référence à Harrar est loin d'être fortuite[388], elle dit long sur le désir du poète de faire d'Ismaël ce lieu-enfance qui n'attend qu'un signe pour signer une nouvelle ère faite de dialogue et de tolérance.

Ce lieu – enfance, c'est aussi le rêve qui permet d'enrichir l'imaginaire, de féconder la triste réalité par les songes d'enfant. C'est ce qui semble être la conviction du poète en relayant ces rêves d'enfants symbolisant la vie. Au moment où Ismaël rêve d'eau en plein désert : «*Pour la douceur d'un nom, une eau naîtra des sables et d'entre les pages tournées par le vent*» (p.58), l'enfant-jazz, lui, malgré les contraintes de l'*ici*, s'introduit, par le regard et le songe, dans l'*ailleurs*[389] *et «…* fit un rêve d'arbre.» (p.138). Par leurs rêves respectifs,

---

[387] Yelles M., «Dib ou le never land poétique» [en ligne] consulté le 03/06/14 ; url : http://www.idilivre.com/TheNews.cfm?Ref=1068

[388] Loin d'être fortuite dans la mesure où ce nom renvoie à la ville éthiopienne de Harrar, passage des caravanes (celle de Rimbaud entre autres), plateau-carrefour des civilisations et lieu de cohabitation des religions.

[389] Ici et ailleurs sont en fait les titres des deux premières sections qui se succèdent dans ce recueil.

ces enfants-là enseignent l'espoir, eux qui, malgré l'adversité continuent à rêver. Puisqu'au moment où Ismaël, convaincu que «*le désert n'est que le début d'un jardin, n'est que la nostalgie d'une roseraie* » (p.68), cheminait toujours vers «l'oasis où chantent, les oiseaux et la même eau» (p.74), l'autre enfant se détournait de la guerre qui «n'avait pas de visage» (p.151) et s'occupait d'autres choses. Persuadé lui aussi que malgré les contraintes, il créerait un jour quelque chose comme ces Afro-américains qui ont inventé le blues et le jazz. Pour Dib, l'espoir est permis, il le suggère en terminant ce recueil par une vue sur les prairies d'où la guerre s'est retirée.

En somme, comme le montrent ces deux recueils, Dib est loin d'être un adepte du repli identitaire. Car même s'il rend hommage à des voix opprimées[390], sa foi en le dialogue est des plus manifestes. D'abord, il le prouve par la voix même de Hagar qui, incarnant l'écriture-mer, se voit perchoir «*A oiseau : il en vient / Du nord comme du sud ; / De l'ouest comme de l'est*» (p.35). Il le suggère aussi à travers *L'Aube Ismaël* où, à la voix de Hagar qui perpétue surtout l'identité autochtone, il fait succéder celle d'Ismaël, ancêtre de la civilisation nomade, disant : «*sans chercher à distinguer aucun visage, prêt à écouter leur dialogue, j'en serai*» (p68). Cette conviction transparaît enfin de l'invitation implicite à méditer l'innocente attitude de l'enfant-jazz qui «*De sa fleur tendue / [il] voulait ouvrir le pays*» (p.119). En bref, au moment où la mère prolonge la voix des origines, l'enfant, lui, incarne ici l'ouverture comme posture inévitable pour Dib, en tant que poète postmoderne, pour qui l'identité est synonyme d'un impossible «*retour à une quelconque origine, ce qui est en soi une garantie d'éradication de toute identité monolithique*»[391].

3. 3 L'hybridation linguistique

Sur le plan linguistique, bien que sa poésie ne contienne que quelques rares mots arabes ou étrangers à la langue française, sa langue d'emprunt, Dib fait

[390] Celle de Hagar, dans *L'Aube Ismaël*, extradée vers le désert de Beer Sheba, et celle des Afro-américains, dans *L'Enfant-Jazz*, qui, malgré toutes les servitudes, ont inventé le jazz et le blues.
[391] Zekri K., «Dynamique identitaire et modernité » *in* Rinner F. (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine,* Aix-en-Provence, PUP, 2006, p.24.

entendre souvent sa langue maternelle, une réalité que l'auteur lui-même confirme dans *L'Arbre à dires* en écrivant :

> A présent comment… Comment je vis cela ?... Que vous dirais-je ? Le français est devenu ma langue adoptive. Mais écrivant ou parlant, je sens *mon* français manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable par la langue maternelle. Est-ce une infirmité ? Pour un écrivain, ça me semble un atout supplémentaire, si tant qu'il parvienne à faire sonner les deux idiomes en *sympathie.*[392]

L'auteur reconnaît par là que son langage est une sorte de langue intervallaire où l'arabe habite le français tout comme le français travaille l'arabe. Partant de cet aveu, nous tenterons à ce niveau de relever et d'analyser la présence de la langue maternelle dans la langue «adoptive » du poète. Preuves d'inscription de l'altérité de l'auteur dans la langue de l'Autre, ces traces varient, dans ce corpus, de la transcription directe de mots arabes à la traduction française d'expressions et adages du terroir. A cette altérité s'ajoute enfin une autre, celle que représentent les autres langues, dans ces poèmes, comme l'italien.

Bien qu'ils soient très rares dans ce corpus, les mots arabes transcrits en caractères latins attirent l'attention du lecteur. Ce dernier ne se privera pas de se demander pourquoi une telle transcription alors que l'équivalent français du mot arabe n'est guère difficile à trouver. Quel enjeu cache cette présence d'un mot arabe au milieu d'un poème en langue française ? C'est la question qui s'impose devant, entre autres, cette strophe extraite d'*O Vive* :

> altaïr
> ne sait l'œil
> où le prendre
>
> ne sait
> où le perdre (p.125).

Si le poète préfère ici le mot arabe 'altaïr' à celui d'oiseau, c'est qu'il l'a choisi à dessein. La réponse qui nous vient à l'esprit, c'est que le mot en arabe est plus expressif dans la mesure où l'accent y est mis sur le vol comme caractéristique principale de cet animal. Utilisé dans ce poème à deux reprises, ce mot arabe souligne ainsi la double généalogie de notre auteur.

---

[392] Dib M., *L'Arbre à dires, Op. Cit*., p.48

Le même phénomène se constate dans *L'Aube Ismaël* où nous retrouvons au moins deux noms arabes employés par le poète : *Intifada* et *El*. Cependant, si le premier, en tant que xénisme, sert seulement à introduire une réalité étrangère, le second, par contre, intriguera tout lecteur non arabophone qui lira ce passage : «*moi, j'ai nom : écoute* El*. Et toi l'Ange parle*» (p.76). Ce lecteur s'interrogera sur le sens de ce mot composé d'une voyelle et d'une consonne et suivi d'un point. Il s'agit de l'article arabe qui permet le passage de l'indéfini vers le défini. Cette particule est employé par Dib avant tout pour des considérations de sens ; c'est le mot qui illustre le mieux cette alchimie du verbe réussi par Ismaël. Cette particule est pareille à cette eau surgie du sable pour rendre l'absent présent. Donc, comme pour '*altaïr*', le terme '*El'* s'impose par sa capacité signifiante. Mais quels enjeux ces coprésences cachent-elles ?

En faisant ainsi cohabiter symboliquement ces deux langues, le poète laisse supposer qu'il assume parfaitement son bilinguisme, dans la mesure où dans les deux cas, il n'a nullement cherché à traduire ces mots arabes ou de les faire suivre d'annotations. Ne trouvant pas de mot approprié dans sa langue adoptive, il puise spontanément dans sa langue maternelle. En procédant de cette façon, il confirme sa posture de bilingue ayant la même considération pour ces deux langues en présence qui cessent ici de s'opposer. Dans ces cas précis, il est même parvenu «à faire sonner ces deux idiomes en sympathie» dans la mesure où le terme arabe apporte une plus value sémantique au poème. Il illustre ainsi sa posture d'auteur postmoderne particulier, celui qui utilise «une langue métisse où se révèle l'hétérogénéité du sujet bilingue»[393].

Par ailleurs, à côté de ces cas concrets de bilinguisme, il n'est pas rare de rencontrer aussi des exemples où ce phénomène est latent. Ces présences implicites de l'arabe dans ce corpus de langue française se constatent dans des poèmes transposant la parole du terroir. C'est le cas particulièrement du recueil *L'Aube Ismaël* où nous retrouvons maintes expressions issues de l'oralité maghrébine telles que : «*que la mort t'oublie*» (p.21), «*Nous en avons mangé, / Nous en avons bu*» (p.22) et «*la paix sur toi / la paix sur vous*» (p.23). Bien qu'il n'y a aucun mot d'arabe dans ces expressions, mais cela n'exclut pas la

[393] Gontard M., *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente, Op. Cit*., p.103

présence bruyante de cette langue. En insérant ces formules issues du sociolecte maghrébin, le poète décline sa double généalogie linguistique en multipliant ces cryptostases qui cristallisent la voix du terroir.

Enfin, il convient d'ajouter à tous ces exemples illustrant la propre altérité du poète introduite dans sa langue d'écriture, les noms et expressions renvoyant à d'autres langues différentes du français et de l'arabe. Ces derniers s'imposent à l'analyse du moment où ils renforcent, par leur simple présence, l'hétérogénéité linguistique du poème et participent à la déterritorialisation de sa parole. Ainsi, pour saisir les enjeux d'une telle présence, nous examinerons ici trois expressions, extraites de trois œuvres différentes : «*Vive à Paloheina*», « Beer Sheba » et «O ombra del morir». Titre d'un poème dans *O Vive* (p.92), la première expression, en renvoyant à une ville finlandaise, montre la déterritorialisation de l'écriture dibienne et confirme ainsi l'esprit d'ouverture de ce poète aux autres cultures. Le même esprit se remarque dans la deuxième expression composée de mots en hébreux et désignant un lieu sacré dans le désert. Il se manifeste, enfin, à travers cette phrase en italien appartenant au poète italien de la Renaissance chrétienne. En bref, ces trois exemples montrent toute la considération que Dib voue aux langues et aux cultures qu'elles véhiculent.

Conclusion

Ainsi, les ultimes recueils poétiques de Dib se révèlent d'une riche diversité. Suggérée par les titres mêmes de ces livres, cette hétérogénéité est avant tout la résultante d'une vie au carrefour des cultures, voire «à la croisée des langues»[394], dans la mesure où «*l'écriture est une tension vers l'unité du livre et du vivre»*[395]. Mais, ne participe-t-elle pas surtout d'une esthétique bien précise favorisant et valorisant le métissage ? C'est à partir de ces questions qu'a germé notre question de départ : le bris-collage apparent et le bricolage latent de ce corpus sont aussi le résultat d'une conviction en matière d'esthétique. En fait, vu son *vivre* particulier, ce poète ne produirait qu'un *livre* mettant en cause (esthétiquement) la modernité occidentale qu'il a longtemps côtoyée. D'où alors notre hypothèse qui voit dans cette hétérogénéité la mise en œuvre de dispositifs propres à l'esthétique postmoderne comme attitude critique envers les dévoiements de la modernité. En d'autres termes, l'objectif assigné à cette étude était de chercher les éléments prouvant une telle posture et, par conséquent, démontrer l'inscription dibienne dans le postmodernisme.

Chemin faisant, nous avons tenté, dès les premières lectures, de trouver d'éventuelles traces d'une telle inscription à travers une lecture à la fois analytique et comparatiste. Notre point de départ a été cette distinction faite, entre autres, par Christian Ruby[396] entre les deux postmodernismes éclectique et expérimentaliste. Cette dichotomie, discutable mais opératoire, nous a permis de mieux appréhender la diversité constitutive de ce corpus. En ce sens, il a été question de survoler notre corpus à la recherche d'éléments prouvant d'abord l'orientation postmoderne de l'auteur. Ces survols visent aussi à chercher les traces d'une rupture avec le modernisme et ses valeurs ou du moins celles d'une relecture critique de la modernité. Enfin, comme le suggère le titre même de notre étude, nous avons cherché, à travers ces survols, les affinités qui rapprocheraient ce poète de l'une ou de l'autre tendance du postmodernisme.

Dans cette perspective, nous avons d'abord commencé par une sorte de monographie de notre corpus afin d'introduire notre lecteur dans l'univers

---

[394] Pour reprendre l'ouvrage de la canadienne Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, «lettres du sud»,1998.
[395] Meschonnic H., «postface» in *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, «le chemin», 1972.
[396] Ruby C.,*Op. Cit.*

poétique dibien. Mais, l'objectif principal est de voir si la déterritorialisation incessante de cette écriture n'est qu'un simple zapping qui participerait de ce postmodernisme éclectique peu soucieux de toute idée d'unité. Au terme de l'analyse, il s'est avéré que ce nomadisme ne s'apparente pas au «*anything goes*» de ladite tendance. Au contraire, à chaque dessolement de l'écriture, c'est toujours le cosmique qui sert de terre d'accueil à cette dernière. C'est la nature qui offre refuge à chaque fois à la parole errante. En d'autres termes, la mobilité du corps scripturaire est parfaitement contrôlé, d'où l'exclusion de toute idée de bris-collage dans ce cas précis. Il s'agit plutôt d'un bricolage, au sens straussien du terme, dans la mesure où tous les éléments cosmiques sont réunis pour suggérer la précarité d'une parole nomade.

Après avoir mis l'accent sur les discontinuités territoriale et énonciative, notre analyse s'est portée sur les éléments poétiques réinvestis par l'auteur. Dans cette optique, il s'agissait de voir les affinités dibiennes, en matière de poétique, avec ces deux tendances du postmodernisme. Cette analyse nous a permis de constater la diversité des sources d'inspiration chez ce poète. Puisant indistinctement dans la tradition comme dans la modernité, la poétique dibienne confirme la discontinuité de l'œuvre. En ce sens, nous avons vu à la fois comment des bribes de la mythologie gréco-romaine côtoient celles de la mystique soufie et comment Dib est partagé entre poésie du signifié et celle du signifiant. Mais, cela ne rapproche pour autant ce corpus du postmodernisme éclectique dans la mesure où, comme un bricoleur, Dib fait toujours des arrangements nouveaux à partir de ces signes réutilisés.

Partant de l'idée que la poésie est avant tout une manière singulière d'utiliser le langage commun, nous avons cherché toujours dans l'esprit de notre calembour (bris-collage / bricolage) de trouver des affinités postmodernes au langage discontinu de notre corpus. Dans cette optique, nous avons constaté une dislocation de la syntaxe dans la mesure où, dans ce corpus, il n'y a ni respect de la syntaxe, ni coïncidence entre celle-ci et la versification. Ainsi, une strophe du genre : «Dans le dos / les couteaux frapper, / Tuer derrière»[397] rapproche plus le langage dibien du bris-collage et, par conséquent, du

[397] Dib M., *Le cœur insulaire*, *Op. Cit.,* p.85

postmodernisme éclectique dont l'unique solution serait, selon Ruby, «une orientation définitive vers la seule mobilité incontrôlée d'une déréalisation de toutes choses»[398]. Cependant, lorsque nous portons notre attention sur la dissémination des sonorités et sur le rythme de la diction, nous nous apercevons que la discontinuité n'est pas radicale. Ce qui revient à dire que cette poésie est à rapprocher plus du bricolage et, par conséquent, du postmodernisme expérimentaliste.

En clair, cette partie de l'analyse nous a permis de constater que l'écriture dibienne oscille entre éclectisme et expérimentation, confirmant par-là cette tension entre bris-collage et bricolage que nous avons soupçonnée dans ce corpus. En effet, cette poésie s'apparente d'abord au postmodernisme éclectique quand on s'arrête uniquement sur ces deux éléments : le retour à la tradition et la discontinuité du langage. Perceptible à travers la juxtaposition de mots, syntaxiquement non solidaires, cette dernière nous suggère en fait de rattacher cette poésie au postmodernisme «je-suis-partout, ou jamais assez en arrière»[399] comme l'appelle ironiquement Meschonnic dans la mesure où la rhétorique de l'argumentation chère à la modernité semble être remplacée par celle de la libre association. Quant au retour à la tradition, qui se manifeste avec la convocation d'éléments poétiques issus des traditions occidentales et islamiques, il participe lui aussi de cette tendance puisque les bribes réinvesties forment un ensemble hétéroclite. Cependant, à bien considérer toutes ces hétérogénéités, nous finissons par rapprocher cette poésie de la tendance expérimentaliste puisque, chez Dib, tout est signe (espace scripturaire, élément poétique et unité linguistique), et en tant que tel, toujours appelé à suggérer l'indicible.

Après avoir exploré les affinités postmodernes de ce corpus, nous avons cherché à confirmer une telle orientation par l'analyse d'un dispositif propre à l'esthétique postmoderne. Car même si le discontinu permet de rapprocher Dib du postmodernisme, il ne peut constituer la preuve d'une telle esthétique. D'où la nécessité d'analyser la mise en œuvre d'un dispositif d'écriture postmoderne. Abondant dans ce sens, nous avons opté pour le fragmental qui, selon Gontard,

---

[398] Ruby C., *Op. Cit*., p.119
[399] Meschonnic H., *Modernité Modernité* [1988], Paris, Gallimard, «folio essais», 1993, p.222

peut participer d'une telle esthétique à condition de refléter la précarité et l'éclatement de la pensée. Le choix de ce procédé nous a conduit à analyser les fragments qui rendent compte de l'exploration des profondeurs humaines par le poète. En ce sens, la remarque de Laabi[400], à propos de la poésie dibienne, nous a servi de point de départ pour appréhender ces «versants de l'opacité humaine», à savoir l'indicible désir, l'écrasante solitude et l'inéluctable mort.

Analysant les fragments du désir, nous avons pu constater l'éclatement du dire dibien à ce sujet. Thème complexe, il se retrouve disséminé à travers notre corpus dans des bribes qui laissent entendre sa présence, sa puissance ou sa nature. Indicible, ce thème est suggéré d'abord par le regard de l'écriture-femme, une manière détournée, pour notre poète, de souligner son propre désir qui l'anime en tant qu'homme et qui le pousse à écrire en tant que poète. En bref, c'est un désir par le langage entre désirant et désirée. Incommensurable, il est aussi suggéré dans le langage par tout un lexique donnant à voir cette essence humaine tantôt comme bestialité, tantôt comme énergie et tantôt élan ou mouvement. Par cette mise en relief de la puissance du désir, l'auteur met en cause le sujet rationnel de la modernité et prouve ainsi la nature fragmentée de l'être comme de sa pensée.

Enchaînant sur ceux de la solitude, nous avons analysé davantage cet éclatement de la pensée. Il nous a été donné de constater à ce niveau que la solitude est aussi un territoire difficile à délimiter. Sentiment humain, cette dernière peut aussi être dite à propos d'un lieu réel où règne le silence ou même d'un espace imaginaire, celui de l'écriture-forêt ou de l'écriture-rocher de notre corpus. Indicible, ce sentiment y est souvent suggéré par les règnes de la nuit ou du silence. L'analyse de ce thème a fait ressortir une certaine valorisation de ce sentiment par Dib. Ainsi, à l'image d'un Rilke, il fructifie la solitude et fait d'elle une force créatrice pareille au désir qui le pousse à écrire.

Terminant cette partie par le thème de la mort, nous avons pu cerner l'étendue de la complexité humaine. Car si les deux précédents versants sont indicibles, le trépas, lui, est insondable. Une des plus obscures profondeurs humaines, la

[400] Laabi A., *Art. Cit.,* p.182

mort est omniprésente dans notre corpus ; nous la retrouvons à côté d'Eros dans *O Vive* et dans les pensées même du poète de *L' Enfant - Jazz*. Elle est d'abord explicitement présente à travers un lexique isotopique englobant les mots 'agonie', 'mourir', 'meure', 'tombes', …etc. De plus, ces termes, bien qu'ils renvoient tous au funèbre, participent d'un dire hétérogène sur la mort la représentant soit comme image, sommeil ou voyage de l'âme. Cependant, cette hétérogénéité ne se limite pas à cette catégorie du mortuaire, elle s'accentue davantage avec les représentations insolite et fantastique de la mort. Nous l'avons vu avec Guiomar, plusieurs poèmes donnent à lire un franchissement du seuil (de l'au-delà du réel).

En clair, l'inscription dibienne dans le postmodernisme se donne à lire par le truchement de sa pensée éclatée. Dans la mesure où, explorant ces territoires de l'opacité humaine, Dib ne s'exprime que par bribes disséminées en constellation dans ce corpus. Par ces fragments, il confirme sa prédilection pour le discontinu qui est, avec les catégories de la « seconde main » et la renarrativisation, un trait majeur du postmodernisme en littérature. Selon Marc Gontard, «il est possible de distinguer, dans le roman postmoderne, [ces] trois grandes familles de tendances formelles »[401]. C'est par ce procédé que Dib s'inscrit dans une écriture du discontinu et, partant, dans l'esthétique postmoderne. Son dire sur les profondeurs humaines se décline sous le signe du provisoire et de l'inachevé et se retrouve clairsemé à travers des bribes éparses dans cette univers hétéroclite qui est la poésie dibienne.

Mais, ce qui singularise Dib dans ce vaste champ du postmodernisme, c'est bien la dimension anthropologique de sa poésie. Ecriture au carrefour des langues et des cultures, celle-ci reflète l'identité postmoderne du sujet dibien qui préfère le «va-et-vient» entre cultures à l'entre-deux culturel, comme le suggère l'auteur, dans *O Vive*, en écrivant : *«[je] cherche un nom /et à l'autre bout / regarde-moi respirer*» (p.43). Convaincu de la nécessité d'aller souvent à la rencontre de l'Autre, le poète traduit sa conviction à travers le nomadisme cosmique même de son écriture. Ainsi, pour que sa parole suggère cette nécessaire confrontation des idées, il exhorte l'écriture-mer d'aller à la

[401] Gontard M., *le roman français postmoderne. Une écriture turbulente, Op. Cit.*, p.73

rencontre de celle du désert. Pour lui, cette rencontre est plus que salvatrice pour que la parole réparatrice surgisse. D'où toutes ces formes de métissages «conflictuels» relevées dans sa poésie.

La première forme d'hybridation nous l'avons vérifiée d'abord à travers la crise du sujet mis en représentation dans ces poèmes. En effet, la bestialité au cœur de l'être, le morcellement du corps comme la théâtralisation du moi donnent à lire cet horizon de crise dans lequel est empêtré le sujet postmoderne selon Gontard. Ainsi, dans le sillage des philosophes du soupçon, Dib met en cause les idées modernistes d'homogénéité et du tout-rationnel chez l'être humain. Il le fait d'abord en mettant l'accent sur cette «*bête invétérée / nourrie de caresses*»[402] supplantant l'écriture-femme. Il le montre également à travers ces «bras seins jambes / en crue»[403] qui n'obéissent plus à la raison. Il le suggère enfin par les procédés de dédoublement et de théâtralisation du moi qui mettent en scène le conflit d'idées et de voix chez ce sujet fragmenté.

La deuxième forme de métissage révélée par cette étude est la fusion entre le corps scripturaire et les éléments cosmiques. Illustration de la communion entre l'être et le cosmos, cette fusion participe de la même posture critique vis-à-vis de la modernité. Car, en plus des autres enjeux inhérents à ce parti pris du cosmique, le poète semble dire que tout est écrit dans la nature et l'homme n'a qu'à déchiffrer tous les signes qui s'y trouvent. Adhérant à l'opinion d'Adonis, Dib est convaincu de la nécessité de poétiser le monde en écoutant le cosmos qui traduit mieux que quiconque la part obscure en l'homme, celle que la modernité rationnelle tend à réprimer.

Enfin, partant de l'idée que notre corpus fait partie de la littérature francophone, nous avons analysé la pensée d'altérité que cette poésie dibienne véhicule. Cette analyse, centrée sur un autre parti pris du poète, à savoir l'hybridation, a montré que le sujet dibien, non seulement, est en harmonie avec le cosmos, mais qu'il est aussi réconcilié avec sa propre hétérogénéité. D'abord, tout en écrivant dans une langue d'emprunt, il fait résonner la voix de ses origines et celle des origines humaines dans son écrit. En outre, prenant davantage de

---

[402] Dib M., *O Vive, Op. Cit.,* p.11
[403] *Ibid.*, p.72

libertés, il transgresse la pureté générique du poème en contaminant le lyrique par l'épidictique, le narratif et le liturgique. Il l'outrepasse également en puisant du romanesque et du dramaturgique. Enfin, comme illustration de cette altérité intrinsèque assumée, ce corpus offre à lire divers niveaux d'hybridation dialogique qui prouve que notre corpus est un «tout-monde»[404] où des bribes de langues, de textes et de cultures se heurtent et se chamaillent.

En définitive, il convient de dire que les derniers recueils poétiques de Dib, analysés ici, témoignent de l'aboutissement d'un long parcours scripturaire. Globalement, ces dernières œuvres ont vu le retour du sujet, mais un sujet toujours en proie à l'incertitude et à l'inquiétude. En explorant l'humaine condition, le poète découvre sa précarité et celle de son langage condamné à mimer la parole cosmique. Ce qui l'a conduit à cette position critique envers la modernité rationnelle triomphante. Ces poèmes enseignent en ce sens la tempérance et la sapience. Mais cela n'est nullement synonyme de pessimisme, il rime plutôt avec jouissance dans la mesure où cette poésie nous donne l'image d'un «*Être jubilant dans l'instant où le feu peut être de glace, sans s'inquiéter d'un avoir futur*»[405]. En bref, par ce regard tourné plus vers le présent, voire vers ce qui est éternel en l'homme, ce poète affiche son incrédulité aux métarécits du progrès et d'émancipation de l'homme chers à la modernité.

Pour conclure, il convient de dire que, au-delà de ses résultats auxquels nous sommes parvenu, cette étude n'est qu'une découverte dans la mesure où «*chaque lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts*»[406]. En ce sens, elle nous a permis de prendre conscience de certaines interrogations autour de cette poésie, des questions nécessitant des recherches approfondies et méthodologiquement mieux outillées. La première de ces questions s'articule autour de la métaphore du bricolage et invite le lecteur à inventorier tous les signes réinvestis par ce poète et interroger leurs insertions dans la texture du poème. L'autre question qui

---

[404] Notion forgée par Edouard Glissant pour illustrer la créolisation du monde telle que ce penseur l'entrevoit comme voie du salut pour l'humanité confrontée jusqu'ici au dilemme du choix entre la peste de la mondialisation destructrice et le choléra du repli belliciste sur soi.
[405] Tengour H., *Œuvres complètes de Mohammed Dib : La poésie*, Paris, La Différence, 2007, p.10.
[406] Richard J P., *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, «points essais», 1955, p.10.

mérite d'être approfondie afin de mieux saisir les enjeux de telles déterritorialisations est celle des lignes de fuite vers lesquelles tend constamment cette poésie. Enfin, nous pouvons citer la cruciale interrogation sur le sujet telle que la donnent à lire les poèmes de ce corpus, car c'est en cernant cette question de l'être que nous pouvons saisir les enjeux éthiques, voire politiques, de cette écriture.

Bibliographie

I. Œuvres de Dib

I.1 Corpus d'étude

- Dib M., *O Vive*, Paris, Sindbad, 1987.
- Dib M., *L'Aube Ismaël*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Dib M., *L'Enfant-Jazz*, Paris, Marsa, 1998.
- Dib M., *Le Cœur insulaire*, Paris, Sindbad, 2000.

I.2 Autres œuvres de Dib citées

- *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954
- *Ombre gardienne*, Paris, Seuil, 1962.
- *Formulaires*, Paris, Seuil, 1970.
- *Omneros*, Paris, Seuil, 1975.
- *Neige de Marbre*, Paris, 1989.
- *L'arbre à dires,* Paris, Albin Michel, 1998.
- *Si Diable veut*, Paris, Albin Michel, 1998.
- *Simorgh,* Paris, Albin Michel, 2003.

II. Etudes sur la littérature maghrébine et francophone

II.1 Etudes générales

- Ben Abda S., « Altérité et écritures du décalage » in Samia Kassab-Charfi (dir.), *Altérité et mutations dans la langue : pour une stylistique des littératures francophones,* Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2010.
- Chikhi B., *Maghreb en textes,* Paris, L'Harmattan, 1999.
- Gontard M., *Le moi étrange : littérature marocaine de langue française,* Paris, L'Harmattan, 1993.
- Haraoui-Ghebalou Y., *Ecriture de la difficulté*, thèse de doctorat en littérature, Université Lyon II, 2008.
- Mememes A., *Abdelkebir Khatibi, l'écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

II.2 Etudes sur Dib

A) Ouvrages

- Adjil B., *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

- Bekkat A., Bererhi A., *Lire Dib*, Alger, Tell, 2002.
- Bonn C., *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.
- Khedda N., *Mohammed Dib cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003.
- Tengour H., *Œuvres complètes de Mohammed Dib : La poésie*, Paris, La Différence, 2007.

B) Articles et thèses

- Ait Mekideche M., *Le symbolisme thériomorphe dans Si Diable veut. L'imaginaire animé de Mohammed Dib,* mémoire de magister soutenu en juin 2006 à l'ENS d'Alger.
- Ammar Khodja S., «Loups Ravissants… De l'amour dans la poésie et la prose de Mohammed Dib» [en ligne] ;
Url : http://soumya.ammarkhodja55.free.fr/Fichiers/Essai-Reverie.pdf.
- Bererhi A., «L'entre-deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib» in Charles Bonn (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 179-183.
- Mahmoudi H., le *syncrétisme en œuvre dans la poésie dibienne*, mémoire de magister soutenu en février 2006 à l'ENS d'Alger.
- Miloud H., «L'écriture et l'épreuve du désert» *in* Dib M., *L'Aube Ismaël*, Alger, Barzakh, 2001.
- Zaoui M., «Mohammed Dib, de l'esthétique à l'éthique» dans *Horizons Maghrébins* n° 37-38, mai 1999, p.78.

III. Théories et esthétique de la littérature

III. 1 Etudes générales

- Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970.
Le Degré zéro de l'écriture [1953], Paris, Seuil, 1972.
- Blanchot M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
L'espace littéraire, Paris, Gallimard, «folio essais», 1955.
- Cannone B., *L'écriture du désir* [2001], Paris, Gallimard, «folio essais», 2012.
- Combe D., *les genres littéraires*, Paris, Hachette, «Contours littéraires», 1989.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, «critique», 1975.
- Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
La dissémination, Paris, Seuil, 1972.

- Fromilhague C., Sancier-Château A., *Analyses stylistiques : formes et genres [1999]*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Guiomar M., *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967.
- Rastier F., *Sémiotique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- Sartre JP., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, «idées», 1964.

III. 2 Ouvrages sur la (de) poésie

III.2. 1 Recueils

- Baudelaire C., *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Le livre de poche, «Classiques», 2009
- Caillois R., *Pierres*, Paris, Gallimard, « poésie », 1989.
- Goethe W., *Affinités électives* [tr. Fr. Bianquis], Paris, Seuil, 1943.
- Jaccottet P., *Cahier de Verdure*, Paris, Gallimard, 1990.
- Rilke R.M., *Lettres à un jeune poète*, Montréal, BeQ, s/d.
- Rimbaud A., *Poésies,* Paris, CEE, 1994
- Valéry P., *Cahiers*, Paris, CNRS, 1961.

III.2. 2 Etudes

- Bercoff B., *La poésie,* Paris, Hachette, 1999.
- Cohen J., *Structure du langage poétique* [1966], Paris, Flammarion, «Champs», 1991.
- Hédi A J., *Rimbaud et l'Algérie,* Paris, Paris-Méditerranée, 2004.
- Lewers D., *la poésie contemporaine,* Paris, Dunod, 1999.
- Kristeva J., *La révolution du langage poétique,* Paris, Seuil, 1974.
- Maulpoix J.M., *Lettres à un jeunes poète de Rilke*, Paris, Gallimard, «foliothèque», 2006.
- Meschonnic H., *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, «le chemin», 1972.
  Critique du rythme, Paris, Gallimard, 1978.
- Quesnel Michel., *La création poétique. Thèmes et langage dans la poésie française du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Richard J P., *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, «Points essais», 1955.
- Riffaterre M., *Sémiotique de la poésie,* Paris, Seuil, 1983.
- Turiel F., *L'analyse littéraire de la poésie*, Paris, Arman Colin, 1998.
- Struve-Debeaux A., *Ecriture contemporaines : l'un et l'autre. Figures du poème*, Paris, Minard, 2001.

III.2. 3 Articles et thèses

- Brottier B., *La poésie du premier XVIIe siècle dans les recueils collectifs de Toussaint Du Bray*, Thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation

françaises, Université Sorbonne Nouvelle, soutenue le 12/11/201, 1[en ligne] consulté le 22/03/15 ;

url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01068365/document.

- Maulpoix JM., «Introduction à la lecture de l'œuvre d'Yves Bonnefoy » [en ligne], URL : http://www.maulpoix.net/Oeuvre%20de%20Bonnefoy.htm, page consultée le 12/11/2014.

- «Problèmes de la poésie française contemporaine », Paris, Conférence du 29 mars 2002 à l'École normale supérieure (rue d'Ulm).

- Rivoire C., *Les moyens d'une reconquête du narratif dans l'œuvre de Saint-Jean Perse*, thèse de doctorat en littérature, soutenue à l'Université de Provence U.F.R. Lettres, Arts, Communication & Sciences du langage, le 19/12/2003 ; [en ligne] ; url*:* http://www.sjperse.org/c.rivoire.these.t1.pdf

- Wunenburger JJ., «Le désert et l'imagination cosmo-poétique» [en ligne] / url : http:/www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html (consulté le 12/11/2011)

IV. Etudes sur la postmodernité

IV. 1. Ouvrages

- Boisvert Y., *L'analyse postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1996

- Claudon, F. et al. *La modernité : mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006.

- Compagnon A., *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, «NRF», 2005.

- Gontard M., *le roman français postmoderne. Une écriture turbulente,* Rennes, Presse universitaire de Rennes, 2003.

- Lipovetsky G., *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, «folio essais», 2013.

- Lyotard F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

Le postmoderne expliqué aux enfants, Paris, Galilée, 1988.

- Meschonnic H., *Modernité Modernité* [1988], Paris, Gallimard, «folio essais», 1993.

- Ruby C., *Le Champ de bataille. Post-moderne / néo-moderne*, Paris, L'Harmattan,1990.

IV. 2. Articles

- Gontard M., «le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation» *in Le Temps des Lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXème siècle* (dir. Michèle Touret et Francine Dugast-Portes), Rennes, PUR, 2001, « Interférences », pp. 283-294.

- «Postmodernisme et littérature » in *Œuvres Critiques*, Tubigen, 1998.

- «l'altérité et le métissage» *in* Dominique Laporte (dir.), *L'autre en mémoire*, Laval, PUL, 2006.
- Guibet-Lafaye, C., «Quelques éléments d'histoire des sciences et des techniques», [En ligne] ;
URL: http//ww.actoulouse.fr/histgeo/monog/picmidi/pic4.htm.
- Menoud L., «La modernité poétique, un projet inachevé?», [en ligne], consulté le 23/07/15 ; url: http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/M_f/MENOUD_f/textesTH_f/modernitépoétique.htm.

VI. Autres disciplines

VI. 1 linguistique

- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale T.2*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974.
- Kerbrart-Orecchioni C., *L'énonciation [1999],* Paris, Arman colin, «U», 2006.
- *L'implicite*, Paris, Armand Colin, «Linguistique», 1986.
- Kristeva J., *Le langage cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, «Points Essais», 1981.
, *Etrangers à nous-mêmes,* Paris, Seuil, 1975.
- Maingueneau D., *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
Analyse du discours, Paris, Dunod, 1977
- Ricœur P. *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1972.

VI. 2 Autres

- Arendt H., *Responsabilité et jugement* [tr : Jean-Luc Fidel], Paris, Payot 2005.
- Bachelard G., *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943.
L'eau et les rêves, Pari, José Corti, 1946.
- Eliade M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, «folio essais», 1965.
- Ginestier P., *Lire Bachelard*, Paris, Dunod, 1987.
- Gleick J., *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science* ; tr. Christian Jeanmougin, Paris, Albin Michel, «Nouveaux horizons», 1987.
- Honneth A., *La lutte pour la reconnaissance,* Paris, éd. du Cerf, 2010.
- Labuthe-Tolra Ph. (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1964.
- Mandelbrot B., *Objets Fractals. Forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1975.
- Marchal H., *L'identité en question*, Paris, Ellipses, «philo», 2006.

- Morin E., *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, «points essais», 1970.
- Nietzsche F., *Par-delà le bien et le mal* [tr : Henri A.], Paris, Mercure de France, 1903.
- Vattimo G., *Les aventures de la différence* [tr : P. Gabellone, R. Pineri et J. Rolland], Paris, Minuit, «critique», 1985.
- Zine M C., *Ibn 'Arabi : Gnoséologie et manifestation de l'être*, Alger, El-Ikhtilef, 2010

VI. 2. Articles

- Cambier A., «la reconnaissance ou le mépris» [en ligne] consulté le 06/07/14 ; url : http://alaincambier.fr /wp-content /uploads /2013 /10 /lna59p26.pdf
- Carfantan S., «la représentation de la mort» [en ligne], consulté le 23/02/13 ; url : http://www.philosophie-spiritualite.com/cours/mort1.html.
- Darriulat J., «Heidegger et l'origine de l'œuvre d'art**»,** [en ligne], consulté le 24 / 04 / 14 ; url : www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Heidegger.html
- Mary A., «Bricolage afro-brésilien et bris-collage postmoderne» in Labuthe-Tolra Ph. (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abime*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 85-98.
- Manon S., « Solitude, esseulement, isolement, Hannah Arendt », [en ligne], consulté le 17/10/15 ; url : http://www.philolog.fr/solitude-esseulement-isolement-hannah-arendt/
- Zekri K., «Dynamique identitaire et modernité » in Rinner F. (dir.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, 2006.

VII. Dictionnaires et encyclopédies

- Amon E. Bomati Y., *Vocabulaire du commentaire de texte*, Paris, Larousse, 1995.
- Chevalier J. Gheerbrant J, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Mercure de France, 1982.
- Garde-Tamine J., Hubert M-C., *Dictionnaire de critique littéraire [1993],* Paris, Armand Colin, «cursus», 1996.
- Grant M., Hazel J., *Dictionnaire de la mythologie* [tr. Etienne Leyris], Paris, Seghers, « Marabout », 1975.
- Pengeoise M., *Dictionnaire de grammaire et des difficultés grammaticales*, Paris, Arman Colin, 1998.
- Todorov T, Ducrot O., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1972.

Table des matières

Introduction 7

Partie I : Les affinités postmodernes 18

Chapitre I : Déterritorialisation et errance cosmique..... 22

1. La discontinuité dans *O Vive* 23
   1.1 *Vive,* l'insaisissable au corps morcelé 24
   1.2 Une discontinuité énonciative 28
2. La discontinuité dans *L'Aube Ismaël* 33
3. La discontinuité dans *L'Enfant – Jazz* 39
4. La discontinuité dans *Le cœur insulaire* 50

Chapitre II : Un bricolage poétique 57

1. De la tradition poétique arabo-musulmane 59
   1.1 De l'inspiration soufie 60
      1.1.1 La symbolique du miroir..... 60
      1.1.2 De l'analogie des langages 62
   1. 2 La mémoire 64
2. Le substrat occidental 66
   2.1 De l'orphisme 67
   2.2 Du narcissisme 69
3. L'indétermination rimbaldienne 72
4. Les fragments valéryens 75
5. L'héritage mallarméen 77
   5. 1 Dib, poète du signifiant 78
   5. 2 Dib, poète du signifié 80

Chapitre III : Un langage discontinu 85

1. Le texte fractal 86
2. Les libres versifications 90
3. Les constructions discontinues 94
   3. 1 Les figures de rupture 95
   3. 2 L'ordre des mots 96
4. Les ruptures de sens 98
   4. 1 La prédication 100
   4. 2 La détermination 102
   4. 3 La coordination 104
5. La vérité de l'œuvre 108
   5. 1 L'ordre sonore du signifiant 109
   5. 2 L'unité par le rythme 111

Partie II : l'écriture fragmentale ou l'éclatement de la pensée ……. 114

Chapitre I : L'incommensurable désir …… 117

1. La primauté du regard …… 119
1. 1 Une expression voilée …… 120
1. 2 Le regard exercé …… 125
2. Les représentations du désir …… 127
2. 1 Le désir comme mouvement …… 128
2. 2 Le désir comme animalité …… 130
2. 3 Le désir comme énergie …… 134
3. Les types du désir …… 136
3. 1 Le désir de jouissance …… 136
3. 1. 1 Le désir au féminin …… 138
3. 1. 2 L'homme désirant …… 139
3. 2 Le désir de reconnaissance …… 141
3. 3 Le désir de connaissance …… 145

Chapitre II : L'écrasante solitude …… 150

1. La solitude de l'être …… 152
1.1 La figuration de la solitude …… 156
1.2 Les visages de la solitude …… 158
2. La solitude de l'œuvre …… 161
3. La solitude des lieux …… 169
3. 1 Le désert …… 170
3. 2 La mer …… 171
3. 3 La forêt …… 173

Chapitre III : L'inéluctable mort …… 175

1. La mort – image …… 177
2. La mort – voyage …… 184
3. La mort – sommeil …… 187
4. Au seuil de l'au-delà …… 189
4. 1 Le crépusculaire …… 190
4.2 L'insolite …… 191
4. 3 Le fantastique …… 192
4. 3. 1 Le double …… 192
4. 3. 2 La porte ouverte …… 195

Partie III : la postmodernité dibienne 199

Chapitre I : La crise du sujet 202

1. La bestialité humaine 205
2. Le corps morcelé 212
3. La théâtralisation 214
   3. 1 Le dédoublement 215
   3. 2. Le Jeu des pronoms 219
      3. 2. 1 *Je* à l'épreuve de l'écriture 219
      3. 2. 2 *Tu* ou l'effacement du *je* 224
      3. 2. 3 *Il* ou l'autre *je* 228

Chapitre II : Le parti pris du cosmique 232

1. La poésie pour Dib 234
2. Le règne du végétal 239
   2. 1. Sonorités et symboliques 240
   2. 1. Le dire du végétal 243
3. Le règne du minéral 245

Chapitre III : Le parti pris de l'hybridation 252

1. La voix et l'écrit 255
2. L'hybridation générique 258
3. L'hybridation dialogique 265
   3. 1 L'intertextualité 265
   3. 2. L'hybridation culturelle 269
      3. 2.1 La voix des origines 269
      3. 2. 2 Une effigie du dialogue 271
   3. 3 L'hybridation linguistique 272

Conclusion 276

Bibliographie 285

Table des matières 291

Index des auteurs 294

Index des mots clés 295

Index des noms d'auteurs

Adjil, 81, 82, 108, 164, 246, 267.
Bachelard,15, 35, 52, 158, 177, 239, 246, 247, 251.
Barthes, 116, 123, 139, 140, 145, 267.
Blanchot, 116, 136, 162, 218, 221, 228, 236.
Bonn, 10, 11, 30, 67, 222.
Bonnefoy, 76, 82, 84, 126, 239.
Chikhi, 12, 60, 259, 271.
Chevalier, 41, 46, 53, 54, 61, 121, 130, 133, 135, 162, 167, 172, 178, 184, 186, 197, 206, 207, 214, 215, 243, 244, 257, 268.
Cohen, 71, 86, 92, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105.
Deleuze, 132, 210, 212, 213, 236, 242, 254.
Guattari, 132, 210, 212, 213, 236, 242.
Guiomar, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 216, 282.
Gontard, 12, 13, 14, 23, 27, 58, 87, 115, 116, 199, 201, 205, 219, 254, 255, 260, 266, 275, 280, 282, 283.
Jaccottet, 80, 82, 84, 239, 240.
Khedda, 9, 10, 31, 33, 36, 43, 45, 49, 80, 91, 97, 115, 116, 118, 138, 140, 143, 148, 159, 255, 265.
Laabi, 17, 115, 118, 180, 281.
Lyotard, 7, 12, 14, 71, 72, 109, 150, 255, 256.
Mallarmé, 21, 77, 78, 80, 84, 108, 259.
Maulpoix, 76, 82, 126, 155, 157, 158, 167, 275.
Meschonnic, 8, 110, 111, 112, 237, 238, 276.
Nietzsche, 116, 125, 142, 143, 204.
Ruby, 15, 19, 112, 113, 278, 280.
Rimbaud, 8, 21, 26, 72, 73, 74, 108, 112.
Todorov, 8, 72, 73, 74, 197.
Valery, 75, 76, 77, 116, 238, 239.

Index des mots-clés

Altérité, 17, 202, 2016, 219, 223, 251, 254, 255, 256, 260, 266, 267, 270, 271, 274, 276, 283, 284.

Bricolage, 14, 15, 16, 20, 21, 39, 56, 58, 59, 61, 69, 78, 84, 113, 115, 201, 255, 278, 279, 280, 284.

Bris-collage, 14, 15, 16, 20, 21, 25, 31, 34, 40, 56, 58, 62, 66, 71, 78, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 101, 104, 106, 107, 108, 112, 113, 201, 278, 279, 280.

Crise (du sujet), 14, 17, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 215, 219, 22, 231, 233, 253, 282.

Discontinuité, 13, 14, 16, 21, 23, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 49, 50, 53, 58, 65, 72, 74, 79, 86, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 113, 115, 116, 137, 149, 177, 183, 185, 198, 214, 279, 280.

Eclectique (postmodernisme), 15, 16, 19, 25, 33, 56, 74, 84, 89, 94, 98, 106, 108, 109, 112, 113, 277, 278, 279.

Enonciation, 15, 32, 33, 54, 55, 86, 153, 226, 231.

Expérimentaliste (postmodernisme), 15, 16, 19, 20, 21, 33, 39, 56, 59, 74, 78, 84, 113, 115, 277, 279.

Fragmental(e), 11, 76, 77, 118, 127, 148,199, 201, 280.

Hétérogénéité, 12, 15, 25, 46, 58, 65, 69, 84, 86, 115, 116, 120, 122, 136, 137, 143, 146, 147, 149, 150, 170, 177, 178, 190, 193, 199, 232, 255, 266, 275, 276, 278, 282, 283.

Hybridation, 17, 204, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 275, 284, 285.

Identité, 13, 16, 17, 30, 82, 205, 210, 222, 224, 220, 232, 237, 254, 258, 266, 272, 273, 282.

Modernité, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 21, 58, 72, 76, 77, 78, 84, 200, 201, 203, 205, 215, 219, 233, 244, 251, 255, 258, 277, 278, 279, 280, 282, 283.

Postmodernisme, 11-21, 25, 33, 39, 56, 58, 59, 64, 66, 71, 74, 78, 84, 86, 89, 94, 98, 106, 108, 109, 112, 113, 115, 149, 197, 198, 200, 231, 240, 253, 254, 269, 277, 278, 279, 281.

Sujet, 13, 15, 16, 17, 33, 51, 63, 68, 75, 79, 83, 98-104, 107, 113, 120, 122, 124, 126, 127, 130, 138-143, 154, 156, 158, 160, 204-236, 251, 253, 255, 256, 261, 272, 276, 282, 283, 285, 286.

Résumé

Si l'étude de la poésie contemporaine n'est pas exempt de problèmes du fait que les poètes de la modernité, depuis Rimbaud, ne respectent pas les règles héritées du classicisme, celle de la poésie francophone du Maghreb est plus difficile en raison de la transgression, par les auteurs, des normes grammaticales et lexicales du français. Cette caractéristique, qui est due, selon l'écrivain marocain, Abdelkébir Khatibi, à la bi-langue que l'écrivain maghrébin utilise, est suggérée par Mohammed Dib dans ses conférences, aux USA, sur la littérature nord-africaine, quand il parle de cryptostase, c'est-à-dire du substrat autochtone qui persiste sous la langue et la culture d'emprunt. Cela est illustré par sa poésie qui concentre toutes ces difficultés.

En choisissant cette dernière comme corpus d'étude, nous nous proposons de répondre ici à la problématique suivante : ces difficultés qui caractérisent la poésie dibienne traduisent-elles l'inscription du poète dans le postmodernisme comme attitude critique envers la modernité. Pour répondre à une telle interrogation, nous avons jugé utile de voir quels sont les procédés qui concrétisent cette inscription dans la postmodernité et quelle place occupe notre poète au sein de champ littéraire. Et pour mener à bien notre travail, nous nous sommes appuyés sur le diptyque bris-collage/bricolage forgé par l'historien des religions André Mary. Le choix de cette double métaphore se justifie par sa corrélation avec les deux tendances du postmodernisme que distingue Christian Ruby : postmodernisme éclectique et postmodernisme expérimentaliste.

Suivant cette dichotomie, nous nous sommes demandé d'abord vers quelle tendance tend la poésie dibienne. C'est autour de cette interrogation que tourne le contenu de la première partie de notre travail. Celle-ci traite respectivement dans ces trois chapitres de la discontinuité scripturaire, poétique et langagière dans notre corpus. Il a été question d'abord de la déterritorialisation et de discontinuité énonciative, puis, du bricolage poétique et enfin du langage discontinu adopté par le poète qui privilégie le brouillage du sens.

La deuxième partie de cette thèse aborde l'éclatement de la pensée dibienne à travers son exploration des versants de l'opacité humaine, à savoir l'incommensurable désir, l'écrasante solitude et l'inéluctable mort. Il s'est avéré de cette analyse là que l'impuissance des mots à traduire les profondeurs humaines est à l'origine de cette parole éclatée qui prouve l'inscription du poète dans le postmodernisme qui n'admet l'unicité ou l'homogénéité de l'être. Cette partie a montré aussi que la parole poétique dibienne qui s'exprime par fragments, est vouée à la précarité et à l'éternel provisoire.

Dans la dernière partie de ce travail, nous avons essayé de cerner la place qu'occupe Dib le poète au sein du postmodernisme. Celle-ci est caractérisée par un sujet en crise permanente, un parti pris du cosmique pour se démarquer des dévoiements de la modernité et une mise en avant de l'hybride. Ces trois aspects de notre corpus illustrent en fait le postmodernisme dibien comme critique du progrès linéaire, du tout rationnel et de la pureté identitaire chers à la modernité littéraire.