

Mohammed Dib et l'Amérique : « L'Amérique, c'est autre chose »

Hervé Sanson¹

Recibido: 05/08/2020 / Aceptado: 29/09/2020

Résumé. Mohammed Dib a entretenu tout au long de son existence des liens avec la culture américaine, et notamment sa littérature. Ces liens sont particulièrement anciens : l'article qu'il publia en 1947 dans une revue d'Algérie montre déjà la grande connaissance que Dib avait des écrivains outre-Atlantique. Par la suite, cette connaissance devint plus intime, notamment après son séjour en Californie à l'été 1974 : cette expérience directe de la réalité des États-Unis nourrit ainsi les œuvres de la dernière période, et lui permit de renouveler sa poétique et sa conception de l'écriture. Cet article entend ainsi démêler les différents liens que l'œuvre dibienne entretient avec le référent américain et la manière singulière dont l'écrivain en rend compte.

Mots clés : Mohammed Dib ; Amérique ; souvenirs ; rythme ; image ; représentation.

[es] Mohammed Dib y América: “América es otra cosa”

Resumen. A lo largo de su vida, Mohammed Dib ha mantenido contacto con la cultura estadounidense, sobre todo con su literatura. Este interés es bastante antiguo: el artículo que publicó en 1948 en una revista argelina muestra ya un gran conocimiento por su parte de los escritores del otro lado del Atlántico. Con el tiempo, este conocimiento se volvió más íntimo, sobre todo después de su estancia en California en el verano de 1974. Esta experiencia directa de la realidad de los Estados Unidos nutrió las obras de su última etapa y le permitió renovar su poética y su concepción de la escritura. Este artículo pretende desentrañar las relaciones que la obra de Dib mantiene con el referente estadounidense y el modo singular que tiene de representarlo.

Palabras clave: Mohammed Dib; América; recuerdos; ritmo; imagen; representación.

[en] Mohammed Dib and America: “America is something else”

Abstract. Throughout his life, Mohammed Dib was in contact with American culture, engaging closely with its literature. This interest prevailed for a long time: the article he published in 1948 in an Algerian magazine already showed Dib's great knowledge of the writers across the Atlantic. Over time his knowledge became deeper and more intimate, particularly since his stay in California in the summer of 1974. This direct experience of the reality of the United States nourished Dib's later works and allowed him to renew his poetics and his conception of writing. This article explains the connections between Dib's work and his unique representations of American referents.

Keywords : Mohammed Dib ; America ; memories ; rhythm ; image ; representation.

Sommaire. 1. Un essai fondateur aux multiples développements. 2. « Californian clichés » : raconter ses images. La part de la représentation. 3. La matérialité des choses : *L'Enfant-Jazz* et *L. A. Trip*. 4. « Ghost town blues » : l'Algérie fantôme, entre essai et poème. 5. « Les bocages du sens » et « Autoportrait » : derniers éclats. 6. *Nota bene* : L'œil américain de Dib, entre sens commun et folie revendiquée

Cómo citar: Sanson, H. (2020). « Mohammed Dib et l'Amérique : “L'Amérique, c'est autre chose” ». *Thélème Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 2 : 177-189

¹ ITEM-CNRS
herve.sanson3@orange.fr

Et ainsi plus à l'ouest encore, au Maghreb du Maghreb, en Amérique donc, là où aujourd'hui je pense à Dib dont le vol vers l'Ouest-extrême est passé ici, quelque part, au-dessus de ma tête, l'expression du désir nomade se dit « *go West young man* », pars à l'ouest, jeune homme, c'est là que tu trouveras fortune et nouvelle vie (Joris, 2020 : 181).

Au terme de la troisième partie de son ouvrage *L'Arbre à dire*, dans le treizième chapitre, « Amérique, Amérique », Mohammed Dib énonce cette sentence définitive : « En vérité, l'Amérique, *c'est autre chose* » (1998a: 184). Les quelques quatre-vingt pages rassemblées sous le titre « Californian clichés » et qui tâchent de convoquer les impressions de voyage de l'écrivain, et d'extraire la substantifique moelle du séjour qu'il fit en Californie durant l'été 1974, l'amènent à ce constat d'échec. Comment saisir ce qui fait l'âme de ce pays ? Comment traduire le *way of life* américain ? Comment rapporter, une bonne fois pour toutes, la singularité d'une telle expérience ? La relation que Dib entretient avec l'Amérique ne peut être appréhendée sous un seul angle ; elle miroite tel un kaléidoscope présentant tour à tour ses mille et une facettes.

Cette relation commence bien avant le séjour même de l'écrivain, et les amitiés qu'il tissa avec certains hommes de lettres des États-Unis. La littérature américaine figure parmi ses sources d'influences diverses, et l'un des premiers textes que Dib publia se nomme « La nouvelle dans la littérature yankee. » Il parut dans le numéro 5-6 de la revue *Forge*, en octobre-novembre 1947². Cette revue fut créée à Alger en décembre 1946 par Emmanuel Roblès, Louis Julia et El Boudali-Safir. Elle entendait jeter un pont entre la culture européenne et la culture arabo-musulmane et œuvrer au rapprochement des deux communautés. Le numéro dans lequel parut l'article de Dib fut le dernier. L'existence de la revue fut d'à peine une année.

1. Un essai fondateur aux multiples développements

Cet article revêt une grande importance. Il eut d'ailleurs une postérité dans le pays même qui l'avait inspiré, puisqu'il fut traduit par Josette Bryson en 1974 et publié dans la revue *Invisible city*³, de Los Angeles. Il énonce un certain nombre de caractéristiques, selon l'écrivain algérien, propres aux auteurs états-uniens : la relative pauvreté de l'intrigue constitue la première spécificité de ces œuvres. La progression du récit n'est pas soumise à l'enchaînement des faits qui obéit à un ordre logique, mais à des « impulsions du subconscient », c'est-à-dire des « sensations papillonnantes, pensées libérées » (1947 : 139) qui constitueront l'essentiel du récit. Les nouvelles de Dib – que ce soit celles de *Au café* ou du *Talisman* – sauront retenir la leçon, et circonscrire « la naissance de la sensation » (1947 : 139). Un auteur tel que Virginia Woolf, qu'il est pertinent de rattacher à cette esthétique, a suscité très tôt l'admiration de Dib. Selon celui-ci, « l'existence se passe aux franges de la conscience » (1947 : 140).

L'autre spécificité inhérente à la nouvelle américaine réside dans l'absence d'unité selon Dib : « L'illusion de l'unité est éminemment européenne » (1947 : 141). Cette unité est précisément altérée chez les auteurs états-uniens par l'irruption du subconscient. Dès lors, la clarté et la précision apparentes des nouvelles sont opposées à l'absence d'unité que recèlent les romans. Mais dans l'un comme dans l'autre règne une sorte d'« atomisme littéraire » (1947 : 140), autrement dit un art de l'indépendance relative de chaque fragment, chaque moment rapporté, chaque objet, mais aussi des passages, des transitions entre eux.

La troisième caractéristique propre aux récits des auteurs américains a trait à la solitude spécifique attachée aux « images pures » (1947 : 140), essentielles dans ces romans et nouvelles. Dib, citant nombre d'écrivains en appui à sa démonstration (Henry Miller, Dos Passos, ou bien encore Thomas Wolfe ou Richard Wright), et s'appuyant sur les réflexions préalables de Sartre, précise à ce propos : « Ils écrivent précisément pour se délivrer de tout ce qui est neuf et absurde. (...) Tout ne fait que traduire la solitude qu'ils subissent comme une obsession » (1947 : 140).

L'inscription de ces œuvres dans un réel brut, ancré dans la trivialité du quotidien – ultime caractéristique de cette littérature selon Dib – s'inspire du vécu même des auteurs, qui a contrario des auteurs européens, ne se perçoivent pas en tant qu'« hommes de lettres ». Ayant exercé divers métiers avant de s'adonner à l'écriture, leur polyvalence interpelle Dib, qui au moment de la rédaction de cet article, a déjà occupé divers emplois (instituteur, interprète anglais-français auprès des troupes alliées, comptable, maquettiste de tapis...). Ce vécu par retour induit l'esthétique même des œuvres : « Cette expression directe comme une balle, qui lui fait livrer le plus significatif, lui vient de son emprise sur le réel » (1947 : 142). Par suite, cette transposition sans fards du réel suggère à l'écrivain américain un art motivé par l'œil-caméra, « qui enregistre tout » (1947 : 141), mais ne l'analyse pas, et substitue l'image à la réflexion. L'abstraction et l'intellectualisme représentent donc deux écueils que les écrivains des États-Unis se gardent bien d'épouser. Bien que Mohammed Dib élabore une analyse empreinte d'admiration de ces écrivains, il ne cède pas pour autant à l'éloge pur et simple, sans réserves : « En Amérique, il n'y a pas uniquement les grands écrivains. Il y a aussi les autres » (1947 : 142). En outre, la concision de cette littérature, du moins dans les nouvelles, dissimule bien souvent aux yeux de l'écrivain algérien un défaut « de composition dans la confection de leurs ouvrages » (1947 : 142).

² Nous republions l'article dans ce numéro de la revue *Thélème*.

³ « *Invisible city* » est aussi l'une des taxinomies dont Dib use pour désigner Los Angeles dans son roman en vers *L. A. Trip*. Clin d'œil à la revue qui publie en anglais son premier texte ayant trait à l'Amérique et sa culture ?

2. « Californian clichés » : raconter ses images. La part de la représentation

Les quinze chapitres rapportant l'expérience américaine de Dib durant cet été 1974, alors qu'il était Regent's Professor à l'université de Los Angeles (UCLA), lui permettent d'interroger le statut de l'image, et notamment du cliché photographique. Le parti-pris de Dib consiste à montrer la suppléance de la parole à la vanité de l'image. En ce treizième chapitre, « Amérique, Amérique », et après avoir convoqué nombre de moments marquants de ce séjour californien, Dib aborde la question essentielle. La mémoire d'un séjour, d'événements, de rencontres, dort-elle tout entière dans ces petits carrés iconographiques, saisis par la mort qui les caractérise, selon Dib ? C'est le premier chapitre, « L'homme en proie aux images », qui affirme la dimension mortifère inhérente au cliché photographique. Évoquant une exposition de ses photographies (prises en Algérie en 1946) au Guggenheim à New York en 1996, Dib en un art du montage extrêmement calculé, intitule le second chapitre « 421 West Avenue, Los Angeles, USA », adresse de son séjour en Amérique, et transportant son lecteur en Californie, entre dans le vif de ses souvenirs.

Le fait que Los Angeles abrite la Mecque du cinéma mondialement connue – Hollywood – dicte ainsi à l'écrivain algérien la forme même de ces souvenirs américains. Mégapole des images, siège des représentations par excellence, usine à fantasmes, Los Angeles conduit Dib, au-delà de la simple volonté de coucher sur le papier les souvenirs y afférant, à questionner le statut de toute représentation. Il conviendra de faire la part des *clichés* (au double sens du terme), que l'on forge et que l'Amérique elle-même nous envoie, et la réalité que l'on découvre soi-même. Dès lors, le titre de la série est à double entente : Dib jouera autant du cliché photographique, que du stéréotype qu'il s'agira de con/tourner, dé/tourner. Dib « raconte ses images », car la parole « ne cessera jamais d'être source de vie » (Dib, 1998a : 183), et l'écriture est ce qui permet de faire le lien, de capitaliser une expérience dont, littéralement, le narrateur ne revient pas.

Ce n'est assurément pas dans une perspective d'ensemble que le lecteur peut accéder à une impression pérenne à propos de l'Amérique ; mais bien davantage dans l'assomption de tel ou tel détail, perceptible au moyen de cet « œil américain », ce regard scrutateur, attentif à la moindre aspérité dans le paysage, « lentilles à effet grossissant » (Chambon, 2020 : 178). C'est précisément cet œil américain qui permet à Dib, grâce au travail de la métaphore, de suppléer, en diverses haltes nommées « arrêts sur image », à l'assèchement de l'image, son caractère dévitalisant. À propos du cinquième de ces arrêts sur image, décrivant un champ de pavots (*poppies*) apparaissant soudainement dans la pampa, véritable épiphanie, Jean-Pierre Chambon l'explique en ces termes :

Autrement qu'une photographie, les mots de l'évocation donnent à sentir la texture des éléments et le flux du vivant, ouvrent à l'œil intérieur cet espace mental de la lecture où le réel, transmuté, vibre à nouveau, et infiniment, de toutes ses fibres (Chambon, 2020 : 177).

Le champ de *poppies* est tout autant révélation qu'énigme pour Dib et ses acolytes, tout comme d'autres phénomènes minéraux, végétaux, perceptibles ce jour-là : la parole *pueblo* du vent (mémoire indienne hantant les lieux et les âmes) qui se manifeste à travers les espaces illimités, désertiques dans lesquels excursionnent les néo-Américains, le bois de lilas-nains poussant au bord d'une source dans un mini-canyon abritant nombre de plantes. Tout est alors inscrit sous le sceau du merveilleux, tout est sujet à étonnement, car non perceptible au premier regard, et se dévoilant sur un mode inattendu. Il n'est certes pas anodin que cet œil américain fut révélé à Dib par l'écrivain Charles Bukowski, connu par son diminutif, Buke ; cet écrivain des marges lui révèle la présence et l'utilité des jumelles dans chaque foyer.

« L'œil américain » permet précisément d'échapper aux apparences, ou *a minima* de prendre conscience de ces multiples apparences ; la ville échappe à l'hôte de passage qu'est Dib. Le centre est partout et nulle part : les gangsters de Chandler et Ellroy ne figurent nulle part ; les stars et starlettes de Hollywood nichent dans des brasseries obscures, dans lesquelles ne se perçoivent que des ombres, et se préoccupent de motifs futiles. « J'en ai traversé les différentes apparences et cependant je ne suis pas sûr d'avoir jamais rencontré cette ville, ou rencontré ce que j'aurais dû y rencontrer » (Dib, 1998a : 125). Cité en trompe-l'œil, Los Angeles figure également dans ce quatrième chapitre « Dodger stadium », en clôture, par le biais d'une visite de Dib dans une famille du quartier noir de Watts. Il évoque quelque vingt-cinq ans plus tard « l'effet d'un vide installé en quelque sorte ici dans ses meubles » (Dib, 1998a : 127). Cette évocation se termine par le vœu optimiste d'une mixité consentie entre Noirs et Blancs : Dib la nomme « arrêt sur image ». La première occurrence de ces procédés textuels – stases descriptives de tel ou tel moment dans la narration qui aurait pu offrir l'opportunité d'un cliché photographique (ils seront au nombre de sept) – prête le flanc à l'ambivalence de la réception du lecteur : celui-ci ne peut clairement déterminer s'il s'agit d'une projection ou d'un événement attesté. En outre, ce même chapitre évoque le sport sacro-saint aux États-Unis, le base-ball, et l'atmosphère de « sorcellerie », le « sortilège » qui règne lors des matches. Dib y décrit un jeu « non moins invisible, introuvable » (Dib, 1998a : 125), à l'instar de Los Angeles elle-même, nommée *Invisible city* par son ami poète Paul Vangelisti. Rappelons que l'article de 1947 sur « La nouvelle dans la littérature yankee » paraît en anglais dans une revue nommée précisément *Invisible city* en mai 1974 et que Dib reprendra cette taxinomie en 2003 dans son récit en vers *L. A. Trip*.

Le trompe-l'œil peut ainsi s'incarner dans un de ces « arrêts sur image » ; par exemple, lorsque Dib, dans le huitième chapitre « Le rendez-vous franciscain », se rend à une fête de poètes. Lors du trajet entre Los Angeles et San

Francisco, Dib et ses amis californiens tiennent à voir sur le plateau de Big Sur la demeure d'Orson Welles et Rita Hayworth : hélas ! Celle-ci est reconvertie en « temple dédié au commerce de la pacotille et du colifichet » (Dib, 1998a : 145). Ce troisième « arrêt sur image », dressant le constat d'un faux-semblant généralisé, amène Dib dans le même chapitre à interroger la nature des *clichés* que la ville suscite et auxquels elle demeure associée : telle vue du Golden Gate Bridge, le funiculaire de San Francisco, une fille jouant du Bach sur son violoncelle au centre d'une place toute de guingois. Ce sont tous des attendus, des déterminismes visuels, iconographiques, que chaque touriste s'emploie, sans distanciation salutaire, à reproduire lors de son séjour. Dib nomme d'ailleurs ces différentes vues *clichés*, en l'inscrivant en italiques, afin d'en interroger la sur-signifiante, que tout un chacun ne perçoit plus.

Une autre ligne de force traverse ces « californian clichés » : les points de convergence/divergence entre l'espace américain et le terroir natal – algérien/maghrébin – se multiplient au fur et à mesure de la narration. Le parallèle tracé entre l'un et l'autre espace révèle de subtiles nuances au-delà de la semblance initiale. Dib clôt le chapitre « Le rendez-vous franciscain », précédemment cité, par une remarque fondamentale, qui résonne avec la première partie de l'ouvrage, « Le retour d'Abraham », lorsqu'il y affirme que le désert constitue l'une des clefs de lecture du psychisme des Algériens. A contrario, affirme-t-il ici, les Californiens nient le désert dans lequel ils vivent. Il précise aussitôt : « Les Californiens, comme tous les Américains au fond d'eux, ne cessent d'être des gens de nulle part dans leur propre pays » (Dib, 1998a : 158). Dib, dès lors, leur envie cette liberté de mouvements, relativement unique, qu'il convient de rattacher à l'esprit pionnier, incarné par cette cité, Los Angeles, nommée « The Frontier » par l'écrivain algérien.

Dès le second chapitre, « 421 West Avenue, Los Angeles, USA », le pays natal se voit convoqué au moyen d'une comparaison que le lecteur pourrait aisément occulter : évoquant les deux amies venues l'accueillir à l'aéroport puis l'amenant jusqu'à la villa où l'écrivain devra passer ses trois mois de séjour, il est fait mention d'une jeune Américaine, Norma, d'ascendance indienne, de ce fait « un peu plus américaine que les autres » (Dib, 1998a : 113). De Norma, Dib écrit : « on dirait une Berbère de l'Atlas » (Dib, 1998a : 113). Lorsque Dib sort tôt le matin de la maison, dès le premier jour, il constate « une lumière, pour moi, nord-africaine » (Dib, 1998a : 115). Le sixième chapitre, « En forêt », narre une odyssée dans la forêt californienne que menace continuellement le risque d'incendie. Dib s'avoue perplexe face à de tels paysages, gigantesques, qui débordent l'individu. Il y voit – à première vue – une similarité avec les forêts de pins de son enfance, mais c'est pour mieux réfuter la coïncidence : en Amérique, la terre, gigantesque, dévore le ciel, alors qu'en Algérie, le ciel, immense, dévore la terre.

Mais il faut parfois passer la frontière, et alors, un (autre) monde s'offre aux yeux ébahis : le Mexique rappelle très vite à Dib son Algérie natale. La frontière USA/Mexique s'entend alors comme la préfiguration du Paradis et de l'Enfer, mis en vis-à-vis, comme pour donner une leçon « sans ambiguïté ». En fait, Dib pose la question en ce douzième chapitre, « L'autre Californie » : de ces deux mondes qui cohabitent, se font face de part et d'autre de la ligne de démarcation, « des deux parties, laquelle est derrière le grillage, laquelle est surveillée ? » (Dib, 1998a : 178). Côté enfer, Dib ne se sent pas désemparé pour autant, tant il a l'impression de se retrouver dans son pays natal : « Je pense : comme je connais tout cela » (Dib, 1998a : 180). À ce titre, le septième « arrêt sur image » reconduit la superposition des deux espaces, totale un bref instant : de petites mendiants, croisées à Ensenada, ressemblent à s'y méprendre à de petites Algériennes. Cette coïncidence avec l'Algérie ramène Dib à lui-même, et lui fait baisser tous masques, rôles de composition qu'il craint d'avoir exercé de l'autre côté de la frontière. En outre, cette coïncidence en pays mexicain est telle qu'il n'est nul besoin pour Dib de décrire ce qu'il a sous les yeux ; il renvoie le lecteur curieux à ses premiers livres, ceux formant la trilogie *Algérie*, s'il veut en avoir une idée juste. La littérature semble avoir le dernier mot, mais le chapitre prend fin sur une pirouette de l'auteur : les tortillas et les mariachis demeurent tout de même des spécialités locales !

L'ultime ligne de force traversant ces « californian clichés », a pour nom « dirt ». C'est précisément le titre de l'onzième : Dib s'appuie sur une anecdote mettant en scène le grand Faulkner, écrivain du sud des États-Unis. Plutôt que *trash*, mot utilisé par l'écrivain américain face à la vieille dame ébahie l'interrogeant sur la nature de ses écrits, Dib lui préfère celui de « dirt », moins rigoureux, moins établi : ce qui est *dirt* en littérature correspond à « la saleté, l'ignominie » qui « investissent l'art, la littérature », un objet qui suscite à la fois attraction et répulsion chez l'écrivain. Dib cite des représentants de cette tendance : Faulkner, mais aussi Caldwell, Flannery O'Connor, Tennessee Williams, ou encore *Dirty Harry*, joué par Clint Eastwood au cinéma. L'écrivain algérien donne une définition intéressante du personnage *dirty* : ce sont des « héros en creux », des « pauvres types ». « Ils ne se définissent que par ce qu'ils ne sont pas et par ce qu'ils n'ont pas » (Dib, 1998a : 174). Il cite par ailleurs son ami Bukowski, Buke, scénariste du film *Barfly* de Barbet Schroeder. Ce ton *dirt*, notamment par l'évocation de son amitié avec l'auteur des *Mémoires d'un vieux dégueulasse*, mais aussi par le récit de quelques périples en compagnie du poète Paul Vangelisti et les rencontres alors faites, imprègne nombre de pages de ces souvenirs américains, en rupture avec la tonalité usuelle des narrations dibiennes.

3. La matérialité des choses : *L'Enfant-Jazz* et *L. A. Trip*

Dans la « Note liminaire » de *L'Enfant-Jazz*, paru en 1998, Dib désigne l'aire d'origine de l'épopée de cet enfant, Jazzy : la Louisiane, le Mississippi, où sont nés le blues, le jazz. D'emblée, cet héritage culturel doit être rapproché de l'inclination de l'écrivain algérien pour les minorés d'Amérique, les exclus, les marginaux : Native Americans,

Afro-américains, Latino-Américains, ... Le blues et le jazz sont qualifiés d'« *espaces de pure poésie et de liberté* » (Dib, 1998b : 8)⁴. C'est précisément ce dernier terme dont il use pour caractériser la poésie : « *Enfance de l'être, liberté : enfance et liberté de l'art est-elle* » (Dib, 1998b : 7)⁵.

Certains poèmes du recueil, composés de cinq distiques, visent explicitement une poétique de l'économie : usant de l'anaphore (« Il y avait »), de phrases simples (sujet/verbe/complément), ainsi que de la juxtaposition des différentes propositions affirmatives, le poète atteint une simplicité, une sobriété, qui ne sont pas sans rappeler ce qu'il écrivait dans son article de 1947, lorsqu'il cherchait à définir l'art narratif américain. Les « impulsions de l'inconscient », des « images pures », un certain « atomisme littéraire », le « langage à l'état naissant », une « expression directe comme une balle », et la relative indépendance des différentes pièces, se ménageant néanmoins des passerelles de l'une à l'autre : telles sont quelques-unes des spécificités de cette littérature qui peuvent être appliquées à l'écriture de *L'Enfant-Jazz*. Nulle psychologisation ici, mais des épiphanies, des phénomènes, des faits. Animaux, minéraux, végétaux, humains. Qui font monde. Ce sont ces états et leurs interactions qui sont exposés, rapportés.

L'œil-caméra qu'évoquait Dib en 1947 révèle ici toutes ses potentialités. Les verbes *dire* et *voir* scandent cette épopée en vers ; c'est une atmosphère spécifique qui progressivement se met en place, « *la présence de l'invisible se faisant sensible* ». Cet envers des choses qui nous est donné à voir, Dib l'explique par la formule suivante : « *dévisager au fond de soi ce qui est devant soi* » (Dib, 1998b : 7)⁶. *In fine*, la terrible, l'évidente matérialité des choses, est saisie, dans leur être-là, indiscutable, mais qu'on finit par ne plus voir, tant le prêt-à-penser et le prêt-à-voir ont émoussé nos facultés de perception : « *C'est là. Vous êtes là. Et tout est* » (Dib, 1998 b : 7)⁷.

Cette mise en valeur de la dimension concrète des objets, de leur abrupte présence au monde, est tout aussi présente dans le « roman en vers » *L. A. Trip*, publié en 2003. Le premier poème, intitulé « Ces choses américaines », met en scène un narrateur s'avouant « étranger ». Ce poème liminaire évoque la confrontation silencieuse entre un individu venu d'ailleurs et la réalité américaine, se manifestant par la vie des objets qui la constituent, leur interaction avec le narrateur et l'appropriation qui s'en suit. Ce sont « ces choses » qui prennent vie d'abord, qui agissent (Dib, 2003a : 7). Attestant ainsi le prodigieux décentrement que subit le narrateur projeté dans cette Amérique dont il ignorait tout.

L'espace américain est celui du doute, de l'interrogation, où tous repères usuels se voient abolis. Dès lors, l'expérience américaine (le *trip* : tout autant le voyage que l'expérience hallucinante que le narrateur est appelé à vivre) ne peut que se refléter dans une expérience poétique singulière. L'oscillation du doute est restituée par le vis-à-vis des poèmes intitulés respectivement « Oui » puis « Non » (Dib, 2003a : 12-13). Mais en premier lieu, l'expérience de l'*estrangement* auquel est soumis le narrateur lorsqu'il arrive aux États-Unis dicte à Mohammed Dib cette forme spécifique, croisant genre romanesque et forme versifiée, qu'il justifie par « le réalisme du roman », « meilleur antidépresseur » pour lutter contre une poésie « devenue de nos jours ectoplasmique », et la nécessité du vers qui sert à « corseter une langue souffrant de diarrhées chroniques et croulant sous les adiposités » (Dib, 2003a : quatrième de couverture).

La dépersonnalisation que subit le narrateur le conduit à un questionnement abyssal sur l'identité : qui suis-je ? Qui est l'autre ? Ainsi, le poème « Le loup » joue-t-il au cœur de cette remise en question des frontières de l'identité du signifiant et de ses capacités dé-territorialisantes : l'on sait que le nom Dib signifie *le loup*. Ainsi, qui, des deux, est le loup ? « Porteurs du même nom à deux, / attendait-il un mot de moi ? » (Dib, 2003a : 14). Face au loup qui lui fait face, le narrateur (qui se confond et ne se confond pas avec le poète Dib), parle de « secouer cette vieille peau » (Dib, 2003a : 14). Dans le poème « Jessamyn », le poète joue et se joue de l'enveloppe phonique du signifiant : anglais et français tissent alors dans le poème des correspondances renversantes. *Fred/friend* : Jessamyn, la compagne américaine du narrateur, introduit l'écart, le trouble. L'expérience américaine, nous suggère Dib, est d'abord celle du malentendu : le narrateur est-il décidément un autre ? « Mais sans jamais me rappeler que / Fred ait jamais été mon nom » (Dib, 2003a : 34). Le lecteur ne doit alors pas oublier que Dib théorisa ce malentendu dans *L'Arbre à dire*, en le définissant comme une aire d'entente, qui, au-delà de l'incompréhension initiale, ménage malgré tout une part de compréhension. Le jeu sur le signifiant favorise par ailleurs le glissement vers une licence poétique : dans le troisième chapitre, « Venice », « The two oars » (les deux rames), bistrot dans lequel Dib se rend en compagnie de son ami Paul Vangelisti, devient par dérive phonique « The two whores » (les deux prostituées), celui-ci se prêtant davantage à l'atmosphère libertaire du L. A. des années soixante-dix. Évoquant une virée nocturne de son personnage-narrateur en compagnie de Jessamyn, Dib reprend ainsi le terme dans « Un beau matin », dans *L. A. Trip* (2003a : 61).

Dès lors, le travail de collusion entre les langues, français/anglais, jouant de la diglossie puisque Dib introduit des fragments d'idiolecte, d'argot employé par les Afro-américains (ainsi, dans le poème « Shoe-black⁸ » –Dib, 2003a : 24– induit un travail spécifique sur le rythme, relatif à l'inscription du corps du sujet dans l'espace urbain américain : le poème « En traversant » –Dib, 2003a : 24– performe ce rythme, c'est-à-dire la mobilité du sujet dans l'espace en question, par une phrase morcelée, scandée, inter-rompue.

⁴ Les italiques sont dans le texte.

⁵ Les italiques sont dans le texte.

⁶ Les italiques sont dans le texte.

⁷ Les italiques sont dans le texte.

⁸ Le terme *shoe-black*, utilisé par les Afro-américains, désigne précisément un cireur, généralement Noir, aux États-Unis. Dans le même poème, un vers, écrit en anglais, « *yah boss ! I suh shine them boots* » appartient à l'idiolecte alors utilisé par les Afro-américains.

Il traversait.
Arrivait au milieu du carrefour.
Il.

Ne bougea plus.

Il.

Regardait de tous côtés.
En arrêt (2003a : 24).

La syntaxe dont use le poète joue en effet de l'intervalle, de l'écart, de la distance d'un phonème à un autre, mais aussi de ce qui fait lien, dans l'interruption même, et révèle, ce faisant, un réseau de signes que le voyageur/lecteur se doit de déchiffrer. Cette phrase, hachée, scandée, comme balbutiée, pourrait être rapprochée de la pratique du *scat* dans le jazz, qu'Ismail Abdoun définit ainsi :

Le scat ou *scat-singing*, ce qui est impossible à dire, qui ne peut être dit, en anglais – *unspoken* –, et qui évoquerait, comme en une sorte de mémoire sonore, le souvenir nostalgique (parfois douloureux, coléreux, révolté, mais aussi souvent joyeux) des langues ancestrales africaines à jamais perdues. Qu'on se rappelle les célèbres « vo-de-o-do », ou « boop-boop-a-doo », de Louis Armstrong, qui inaugurèrent la tradition du *scat* dans la musique afro-américaine moderne, et ailleurs (Abdoun, 2020 : 87).

Dans ce trébuchement de la langue, cette syncope, ce fractionnement syntaxique en miroir du fractionnement du sujet dés-orienté à l'échelle américaine, *advient un usage scat de l'écriture*. *L. A. Trip*, dans le prolongement de *L'Enfant-Jazz*, transpose sous le sens apparent des mots une énergie, un mouvement propres au *way of life* américain, un être-au-monde des Américains, un positionnement et une gestion de l'espace, que la syntaxe et le lexique usuels ne peuvent absolument pas traduire.

Le poème « Rocking-chair », décliné en trois temps, tout en performant le mouvement même de l'objet si courant dans les foyers américains, évide sa signification même : il devient rythme pur, reflet de la musique jazz – ou du blues, puisque celui-ci obéit à une structure plus spécifiquement ternaire, contrairement au jazz qui selon les courants auxquels il se rattache emprunte au binaire comme au ternaire (Abdoun, 2020 : 91-92). Le troisième état du poème se mue en condensé d'énergie pure et synthétise, telle une épure, « [i]l se balançait le rocking-chair » (Dib, 2003a : 42), la nature même du mouvement dont le fauteuil à bascule est le seul responsable : ici, les objets mènent la danse⁹.

Dans l'ultime poème du recueil, « Last words » (Dib, 2003a : 120), un gospel est finalement créé/reconstitué par Dib : adoptant la pratique du collage, ou bien celle du *cut-up*¹⁰, l'écrivain algérien articule en une pièce unique des fragments qui n'apparaissent pas comme faisant partie d'un même ensemble originellement. L'ensemble, ainsi composé, ne possède pas de sens global spécifique. Ce dernier poème, directement écrit par le poète en anglais, résonne ainsi tout à la fois comme un hommage à cette mémoire/culture ancestrale, à ces minorés d'Amérique, mais aussi comme un pastiche. Le trip, *in fine*, c'est : pouvoir se fondre dans la/les forme(s) de l'autre. Et pouvoir emprunter sa voix. Mais jusqu'à quel point ? Tout en s'identifiant, le poète n'entend pas se substituer à l'autre avec lequel il est pourtant entré en sympathie. Les places, les statuts, ne sont pas interchangeables.

L. A. Trip reconduit le questionnement sur la représentation et ses limites : quelles sont les frontières entre la fiction et la réalité ? Dans « Freeway » (Dib, 2003a : 102-103), la vie est filmée ; le film devient la réalité. Cette virtualisation de l'existence frappe tout un chacun, et le poète l'incarne bien en usant du pronom impersonnel *on*. Celui-ci, inscrit en italiques dans le texte, est ainsi sujet à caution.

Peur. Et *On*. Et *On*.
On attend que le mot *Fin*
s'affiche sur l'écran. Mais
pas d'écran, pas un mot. Et
On n'attend que le mot *Fin* (2003a : 102).

La déréalisation du vécu quotidien, réduit à une série de flashes susceptibles de se muer en séquences cinématographiques grâce auxquelles chacun aura son quart d'heure de gloire – pour reprendre les termes d'Andy Warhol –, envahit les perceptions communes : le poète fragmente ainsi la syntaxe, laquelle, de syncope en syncope, retarde

⁹ Le lecteur de Dib, averti de sa connaissance de la littérature anglo-saxonne, ne peut manquer d'y voir également *The rocking-horse winner*, nouvelle célèbre de D. H. Lawrence, mettant en scène un jeune garçon qui, bien que déjà grand, se balance continuellement sur son dada en bois. L'allusion sexuelle implicite, ici le renvoi à la masturbation, pourrait être rapproché d'un certain climat licencieux, libertaire, que Dib associe à ses souvenirs outre-Atlantique.

¹⁰ Le *cut-up* a été inventé et expérimenté par l'écrivain-artiste Bryon Gysin, puis repris et développé par l'écrivain beat William Burroughs. Il consiste à découper un texte original en de multiples fragments de façon totalement aléatoire, puis à les réarranger afin de produire un texte nouveau. Dib connaissait bien évidemment cette littérature beat.

le mot *Fin*. L'œil-caméra finit par rejoindre la multitude d'yeux à l'affût¹¹ : « De sa fenêtre / un mec a tout filmé. T'occupe et, / à ce soir, devant la télé » (Dib, 2003a : 103). Une autre acception des enjeux de la représentation est déclinée dans le poème « Cinéma » (Dib, 2003a : 107). Une certaine correspondance entre le narrateur et l'enfant noir se met en place : cet enfant porte son naturel comme un masque (« Il a sa vraie figure pour masque ».) Le narrateur s'y projette : « J'ai pris ses traits pour survivre ». « Cinéma » interroge précisément le statut de la représentation dans cette Mecque du cinéma qu'est Los Angeles mais aussi dans l'ensemble de la société américaine : la force du cliché tord la réalité selon ses mesures (« Et je terrifie les gens en silence / sans le moindre couteau à la main. / Les femmes se voient déjà violées »). Le Noir est-il le visage du Diable pour le WASP ? Le terme *jack* –traduisible par *garçon*, mais aussi par *diable*– le laisse entendre.

4. « Ghost town blues » : l'Algérie fantôme, entre essai et poème

Des points de jonction entre la réalité américaine et celle algérienne de l'auteur ont pu être relevés dans les « Californian clichés » de *L'Arbre à dire*. L'une des analogies les plus saisissantes qui aient interpellé Mohammed Dib se nomme : ville-fantôme. Ces villes, désertées par leurs habitants, figurent l'une des similitudes entre les deux espaces, si dissemblables à première vue. Ainsi, avant même de faire l'objet d'un essai dans *Simorgh*, ces villes-fantômes donnent leur titre à l'un des poèmes du recueil *L. A. Trip* : « Ghost town blues » (Dib, 2003a : 71-72). L'atmosphère de ces villes que Dib décrit précisément dans l'essai de *Simorgh*, intitulé pareillement « Ghost town blues » (Dib, 2003b : 26-38), est transposée dans le poème grâce à quelques motifs représentatifs : les vitrines, les enseignes, le silence, le cri, le désert, le vent, les bouteilles plastiques, les cabines téléphoniques et : un téléphone qui sonne, qui résonne dans le vide, symbole d'une solitude absolue, d'un abandon total. Ce dernier motif sera repris et rapporté dans l'essai de *Simorgh*. Ce sont aussi rebuts d'une civilisation qui attestent, même après la déchéance, un génie de la technique ; qui exhibent des signes extérieurs de richesse propres aux sociétés développées.

L'essai est divisé en trois parties : la première évoque essentiellement les cités romaines, défiant le temps, dont les ruines en Algérie façonnent encore l'être du narrateur : ce sont des villes algériennes en quelque sorte, que les Algériens ont fini par incorporer et revendiquer¹². La seconde partie traite spécifiquement des villes-fantômes américaines ; Dib dresse, ce faisant, les similitudes et les divergences entre celles-ci et les villes algériennes abandonnées par leurs habitants. Avant même de décrire ces villes-fantômes présentes aux États-Unis, l'écrivain algérien commence par décrire une Algérie sous-développée. La différence majeure concerne la cause de l'abandon de ces cités dans l'un et l'autre pays : les villes aux États-Unis sont délaissées volontairement par leurs habitants, qui n'y trouvant plus le même avantage à y résider, partent volontiers sous d'autres cieux. En Algérie, c'est à la suite de quelque catastrophe naturelle que telle ou telle ville se voit abandonnée. La troisième partie, enfin, quitte l'essai pour la fiction : une cité dans le sud algérien ayant été recouverte par une tempête de sable, la mère retrouve son bébé enfoui, mue par une énergie folle et contre la résignation de son époux.

Ce qui relie les villes latines, bien après la chute de l'Empire romain, et les villes du Nouveau Monde, c'est l'invention de la ligne droite, qui depuis l'héritage de la Grèce antique, a structuré à la fois les villes romaines mais aussi le tissu urbain américain. Dib réaffirme alors cette supériorité des villes romaines, en ce qu'elles défient le temps, et reposent, entêtées, assurées de leur être-là, immuable. « Droit dressée face au temps, je l'ai dit, ma ville latine est le temps soi-même » (Dib, 2003b : 28). Mais c'est précisément l'une des autres divergences entre l'Algérie et l'Amérique. Il est possible de côtoyer le temps lui-même en Algérie, celui-ci est incarné alors que les États-Unis, nation jeune, sont sans histoire. L'ultime différence pointée par Dib dans son essai concerne la manière de délitement des villes-fantômes dans l'un et l'autre pays : les algériennes s'affaissent sur elles-mêmes, puis se délitent. Les américaines partent par morceaux, pièce après pièce, mais ne s'effondrent pas, leur structure résiste. Mais il est une autre Amérique – Dib y revient – qui se nomme *Mexique*, et dans laquelle l'écrivain algérien *se reconnaît* : il y retrouve instantanément son Algérie natale. Et conclut : « Et je ne vous dirai pas la drôle d'impression que cela fait » (Dib, 2003b : 32).

Le blues des villes-fantômes américaines aura agi sur Dib comme un *révélateur* : tout autant positif que négatif, il lui aura permis un retour à soi, et une réaffirmation de son algérianité. Entêtante, l'Algérie-fantôme couve sous ce « ghost town blues ».

5. « Les bocages du sens » et « Autoportrait » : derniers éclats

Les courtes notes à propos des États-Unis que Dib a insérées dans ses deux derniers ouvrages, *Simorgh*, et le posthume *Laëzza* (2006), sont relativement peu nombreuses : neuf dans « Les bocages du sens » pour le premier, six dans « Autoportrait » pour le second. Cependant elles sont particulièrement significatives. Elles appartiennent à deux

¹¹ Dans « Freeway », Dib évoque les « tours / tout yeux » (Dib, 2003a : 102). Cette multitude d'yeux, à l'affût, est déjà évoquée dans « Californian clichés » (Dib, 1998a : 130).

¹² Apulée, que Dib convoque par le biais d'un âne qui traverse de son pas nonchalant la place de la cité antique, apparaît comme un alter-ego de l'écrivain algérien.

catégories : la réflexion de type culturel d'une part, la notation de type politique de l'autre. Pour ce qui est de ces premières, le lecteur retrouve l'appétence de Dib pour la littérature américaine. Celui-ci loue par exemple dans la note 84 des « Bocages du sens », la qualité des romans américains, « si débordants sont-ils de vérité, d'humanité, de vitalité » (Dib, 2003b : 222). Le lecteur peut prendre le temps de s'y installer, de les habiter, d'« y prendre ses aises » (Dib, 2003b : 222). Le roman européen, a contrario, témoigne d'un « souffle court », montrant bien souvent « un intellectualisme creux » (Dib, 2003b : 223), à rebours des pages « bourrées de sève » (Dib, 2003b : 223) des romanciers d'outre-Atlantique. Dib rend hommage, en outre, à l'élégance des critiques américains qui ont préféré taire le mépris dans lequel l'Europe a longtemps tenu la culture américaine, alors qu'ils évoquent sans concession « l'aversion américaine pour le roman européen » (Dib, 2003b : 188). Enfin, l'évocation de la mort du bluesman John Lee Hooker, que Dib appréciait, nouvelle apprise au moment où l'écrivain écoutait l'un de ses disques, amène le romancier algérien à une réflexion sur la responsabilité de l'auteur lorsqu'il crée des personnages puis les fait mourir dans une fiction (ce qu'une de ses nouvelles, « Talilo est mort »¹³ mettait en scène). Dans « Autoportrait », des deux seules notes culturelles se rapportant à la littérature américaine, la première concerne la littérature française au regard de la littérature américaine : la note 6 déplore que le roman européen (français en premier lieu) soit devenu essentiellement intimiste, composé de « complaisants dégueulis » (Dib, 2003b : 101). Notre auteur qualifie les romans français d'« ectoplasmiques » – terme qu'il reprend dans *L.A. Trip* en quatrième de couverture pour désigner la prose contemporaine en France. Le second axe des propos de Dib sur l'Amérique concerne la politique internationale : le processus de mondialisation que Dib distingue bien de la *globalisation* avec laquelle on le confond souvent. Dans l'essai « Mondialisation, globalisation, mais encore ? » (Dib, 2003b : 117-127), Dib analyse le désir expansionniste des États-Unis à partir des multiples migrations qui ont nourri la diversité du peuple américain. L'analyse dibienne est aussi prétexte à dénoncer la politique néo-libérale à l'œuvre dans les pays européens à l'origine de cette mondialisation, et l'isolationnisme dont fait preuve la forteresse-Europe, laquelle ne se prive pas de lancer malgré tout des raids à l'autre bout du monde au risque de se heurter au « géant Amérique » (Dib, 2003b : 119). Tout en saluant la capacité d'assimilation des États-Unis, faisant des migrants d'authentiques citoyens américains, Dib constate : « On est loin du discours que tient la pauvre Europe » (Dib, 2003b : 119). La politique néo-libérale qu'embrasse l'Europe conduit à une politique de privatisation et à une illusion de liberté que le système entretient : en outre, les médias sont concentrés entre les mains de quelques-uns, et la pensée unique est en passe d'advenir. L'envers de cette mondialisation se nomme « communautarisme » : celui-ci abritera « l'esprit de terroir », indéracinable, en réaction à cette mondialisation, « à valeur abstraite » (Dib, 2003b : 121). Dib met l'accent quoi qu'il en soit sur cette foi de l'Amérique en sa propre mission : sa volonté de répandre sa culture et son mode de vie dans le monde entier, laquelle découle de sa conception du libre-échange. Certes ce sont bien souvent les différents pays qui sont friands de ce type de colonisation culturelle, au grand étonnement de l'Américain moyen, ainsi que l'écrivain algérien le remarque dans la note 26 des « Bocages du sens (I) » (Dib, 2003b : 74).

Contre la massification de la culture, ce qu'il conviendrait de nommer le « culturel » (Deguy, 1986), plus que jamais, l'entreprise artistique apparaît unique, salvatrice : la dénonciation du despotisme supranational porté par la mondialisation, de la culture *people* charriée par cette dernière, sous-tend celle de la virtualisation des rapports humains¹⁴ (Dib, 2003b : 126). L'ultime conséquence de la mondialisation dénoncée sans fard par Dib est cette « propension à jeter aux poubelles de l'Histoire des peuples entiers pour peu qu'ils aient la malchance d'être africains, asiatiques ou sud-américains » (Dib, 2003b : 126), sans occulter pour autant les poches de mal-vie générées dans les grandes capitales européennes qui pourraient bien faire échec, à terme, au projet européen. Cependant, la réaffirmation en retour des valeurs du terroir mettra à mal le projet mondialiste : seuls des gens déracinés, dépossédés d'un *lieu à soi*, peuvent penser le contraire.

Les notes 22, 28 et 29 des « Bocages du sens (II) » dans *Simorgh* appréhendent l'événement du 11 septembre : tout devint futile à cet instant précis, fatidique. L'impression de trompe-l'œil, à laquelle Dib associait déjà l'Amérique dans ses œuvres précédentes (*L'Arbre à dire*, *L.A. Trip*) se généralise (Dib, 2003b : 194). Reprenant son propos dans la note suivante, il précise : « une catastrophe à la mesure et à la démesure des États-Unis ». Évoquant les principes religieux qui régissent toujours la nation américaine, et qui sont susceptibles de susciter une vengeance digne de l'Ancien Testament, il affirme que désormais « le ver est dans le fruit ». Apparaissant désormais vulnérables, « les États-Unis ne seront plus jamais crédibles » (Dib, 2003b : 196-197). C'est encore d'image dont il est question : l'image que les États-Unis prétendent donner d'eux-mêmes aux autres, ainsi qu'à leurs propres yeux. Cette nation paraît prise en tenaille « entre une éthique et une pratique contradictoires » (Dib, 2003b : 198). À la suite de l'événement du 11 septembre, « la vie aventureuse » reprend ses droits, en lieu et place d'un « somnambulique état, nommé vie par incurie » (Dib, 2003b : 198).

Dans quatre des notes d'« Autoportrait » dans son dernier ouvrage, posthume, Dib prend acte une nouvelle fois de l'expansionnisme américain ayant définitivement tourné le dos à la tradition isolationniste des États-Unis et de leur volonté affichée de s'ingérer dans les affaires de pays tiers (Dib, 2006 : 97-99). Dib met en garde son lecteur contre le risque fasciste, sous couvert de cette volonté d'exportation de l'idéal démocratique et des valeurs américaines. Dans la note 39, Dib se demande ce que gagnent les pays européens à soutenir les États-Unis dans leurs entreprises puisque

¹³ Dans *La Nuit sauvage* (Dib, 1995 : 139-148).

¹⁴ Ce constat – et cette dénonciation – de la virtualisation des rapports humains traversent *Simorgh*, et constituent l'une des thématiques centrales de cette œuvre, ainsi que de l'œuvre précédente, *Comme un bruit d'abeilles* (Dib, 2001).

ceux-ci défendent avant tout leurs propres intérêts (Dib, 2006 : 122-123). L'exemple américain permet enfin à Dib de dresser un parallèle saisissant, jouant de l'inversion : alors que *Big Gunman* a mené une politique d'extermination contre les Indiens, avant de déporter les Noirs pour les faire travailler sur les terres spoliées des Indiens, *Little Gunman* (Israël) fait travailler d'abord les Palestiniens avant de les exterminer progressivement. Il pointe, ce faisant, la responsabilité des pays arabes alentour, qui font ainsi diversion auprès de leurs peuples quant aux problèmes existant dans leurs propres sociétés (Dib, 2006 : 107-109).

6. *Nota bene* : L'œil américain de Dib, entre sens commun et folie revendiquée

Lorsque Paul Vangelisti traduit en anglais *L. A. Trip*, presque trente ans après le séjour californien de son ami Mohammed Dib, celui-ci lui précisa dans une missive : « Il y a du sens commun et de la folie dans ces poèmes. Mais c'est la folie qui leur donne tout leur sens » (Chambon, 2020 : 178). Et il précisait à ce propos : « Ne cherche pas la musique mais à traduire la folie du personnage » (*Ibid.*)¹⁵.

Avoir l'œil américain, ce serait se montrer sensible à la mesure et à la démesure de l'espace arpenté, saisir le détail impromptu, inattendu, et grâce à la lentille grossissante, mettre en valeur ce détail au sein de la fresque d'ensemble, lui rendre sa valeur signifiante. Ce serait aussi traduire l'expérience de l'humain, perdu dans ce réseau d'interactions, confronté à la matérialité des choses, mais aussi à une irréfragable solitude qui parcourt de bout en bout les écrits de Dib relatifs à l'Amérique. Une solitude déjà relevée dans l'article de 1947 sur la littérature américaine, et à propos de laquelle Dib écrivait dans « Californian clichés » : « Possible que les Américains souffrent d'un mal qui a nom, *solitude* » (Dib, 1998a : 118).

Références bibliographiques

- Abdoun, I., (2020) « Une poésie au rythme du jazz. *L'Enfant-jazz* », in *Europe*. N° 1094-1095-1096, pp. 87-93.
- Chambon, J.-P., (2020) « L'œil américain » in *Europe*. N° 1094-1095-1096, pp. 176-178.
- Deguy, M., (1986) *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris, Hachette.
- Dib, M., (1947) « La nouvelle dans la littérature yankee » in *Forge*. N° 5-6, octobre-novembre, Alger, pp. 139-142.
- Dib, M., (1974) « The short story in Yankee literature », Bryson, J. (trad.) in *Invisible city*, mai, Los Angeles, The Red Hill Press.
- Dib, M., (1995) *La Nuit sauvage*. Paris, Albin Michel.
- Dib, M., (1998a) *L'Arbre à dire*. Paris, Albin Michel.
- Dib, M., (1998b) *L'Enfant-Jazz*. Paris, La Différence, coll. Clepsydre.
- Dib, M., (2001) *Comme un bruit d'abeilles*. Paris, Albin Michel.
- Dib, M., (2003a) *L. A. Trip*. Paris, La Différence.
- Dib, M., (2003b) *Simorgh*. Paris, Albin Michel.
- Dib, M., (2006) *Laëzza*. Paris, Albin Michel.
- Joris, P., (2020) « C'est en pensant à Dib... » in *Europe*. N° 1094-1095-1096, pp. 179-182.

¹⁵ Dib qui affirmait dans *L'Arbre à dire* : « Ce qui est sûr, c'est que je suis un visuel, un œil » (1998a : 111), recommande dans une lettre à Vangelisti de s'imprégner des toiles d'Edward Hopper, Grant Wood, et autres peintres figuratifs, hyperréalistes américains (Chambon, 2020 : 178).

LA NOUVELLE DANS LA LITTÉRATURE YANKEE

par MOHAMMED DIB

L'écrivain américain est avant tout un *short-story teller*. Il voit souvent le roman même comme une série de nouvelles. Une *short-story* ne contient pas d'intrigue, l'action, quand il y en a, limitée à l'excès, est traitée d'une façon lapidaire. C'est en réalité une progression de sensations papillotantes, pensées libérées, qui se disposent en un hasard rigoureux, aussi solidement, et bien plus que par le raisonnement logique. De l'arrière-plan de la conscience, un atavisme quelconque, une haine, le sadisme, la lubricité, commandent leur irruption. Ces impulsions du subconscient trouvent leurs équivalents verbaux dans une phrase — un membre de phrase — qui, d'abord accrochée d'une manière fortuite, semble-t-il, finit par devenir un leitmotiv. La même formule reparait tandis que le récit se poursuit. La Nouvelle est ainsi divisée entre le mouvement et l'immobilité. Ce mouvement contrarié avec violence à tout moment la projette par bonds prodigieux à travers la sensibilité du lecteur. La brutalité de cette éjection endure tout contrôle, toute résistance. La Nouvelle figure la naissance de la sensation. Dynamique et statique. Elle se rassemble et tout de suite se sépare. Elle se rassemble pour se séparer, atteint un équilibre perpétuellement mis en question par l'automatisme d'une image captive et l'explosion qui, dans son voisinage immédiat, libère les sensations. La formule incantatoire est souvent l'essentiel de la Nouvelle, elle en constitue le pivot. L'unité ainsi obtenue n'est nullement logique, elle est due à l'intervention incessante du subconscient.

Que l'on prenne Faulkner ou Hemingway, Caldwell ou Steinbeck. Si la plupart de leurs romans imposent au lecteur la sensation que ces auteurs répugnent instinctivement à tout ce qui peut paraître comme une ordre ou une unité, leurs nouvelles, ou plus exactement *short-stories*, par contre sont claires et sobres, et présentent toujours un degré de précision étourdissant. Mais l'on finit vite par s'aper-

— 139 —

cevoir que cette sorte d'atomisme littéraire qui semble se manifester surtout dans le roman, se retrouve également dans la Nouvelle. Et quand nous voyons à l'intérieur d'une œuvre, roman ou nouvelle, les divers éléments qui la composent jouir en général d'une existence indépendante, il ne s'agit pas du seul morcellement qui se produit du point de vue formel lorsqu'un écrivain se soucie peu de ménager des passages entre ces éléments — l'on sait que l'écrivain américain contemporain s'en soucie vraiment peu : Henry Miller nous donne l'exemple de celui pour qui cette préoccupation semble inexistante — mais je pense surtout à cette indépendance avec laquelle chaque pensée surgit en plein milieu de la conscience, chaque sensation déborde l'être. Ce phénomène affecte les auteurs américains profondément. Le monde se présente à leurs yeux avec une nouveauté virginale, chaque objet est vu dans sa singularité. Personne avant eux n'a vu une plantation, un corps de femme, une rivière.

Par le moyen d'un système d'images pures, ils tentent de nous placer spontanément en présence de cette source d'énergie. On se trouve alors à l'origine intolérable de cet art. Voyez Miller encore; ou John Dos Passos : ce dernier pousse l'épreuve jusqu'à l'effritement complet au cours de ces espèces d'intermèdes intitulés *l'Œil de la Camera*. L'anecdote qui constitue la matière visible d'un roman ou d'une nouvelle ne forme à vrai dire que le véhicule qui nous met au contact de cet univers où tout se mêle d'une façon paradoxale à une distraction violente dans laquelle chaque perception paraît, dans son éclat même, sa liberté, comme un point de léthargie. Ainsi chaque image censée d'un lièvre étincelant imprime dans l'âme le sentiment de sa totalité, persiste et s'abolit globalement. C'est une solitude qui frappe les perceptions elles-mêmes, les détachant l'une de l'autre pour leur faire retrouver leur individualité originelle. L'écrivain américain semble avoir perdu le pouvoir qui lui permet dans la vie ordinaire de relier une pensée à une autre, un acte à l'autre. Ses représentations* constituent un univers stellaire où la contiguïté n'est qu'une allusion. Dans leur rapprochement même chacune de ses sensations reste étrangère à l'autre, conscience d'un monde extrême et instantané.

Ce drame s'appuie sur l'opposition du pur sensible à la sensibilité : instant dans lequel s'accomplissent des actes dont la conscience n'a pas encore le sentiment. La vie continue de se dérouler, les pensées et la sensibilité n'en sont pas encore averties. C'est incommunicable parce que l'agir y précède de loin le sentir, et rebute l'analyse. L'âme ne fait que subir là les forces de l'être dans leur poussée. L'existence se passe sur les franges de la conscience.

Parlant des écrivains américains, Jean-Paul Sartre dit : *Nous avons reconnu en eux des hommes débordés, perdus dans un continent trop grand comme nous l'étoions dans l'histoire et qui tentaient, sans traditions, avec les moyens du bord, de rendre leur stupeur et leur délaisement au milieu d'événements incompréhensibles. Ils écrivent précisément pour se délivrer de tout ce qui est neuf et absurde. C'est la folie qui fait parler ces personnages que la peur et les colères aveuglent. Tout ne fait que traduire la solitude qu'ils subissent comme une obsession. L'œuvre de l'écrivain américain n'est qu'appels désespérés et bouleversants qui s'élevaient des profondeurs d'une vase anonyme. C'est un chant de détresse que nul ne veut enten-*

— 140 —

dre. Beaucoup recherchent la délivrance dans l'alcool : nous les retrouvons dans les récits de Hemingway. *Nous sommes si perdus, si nus, si seuls en Amérique*, dit Thomas Wolfe. *Comme une cube cintré, l'idée s'est fait jour en moi : tu es seul au monde, Seul... seul... seul. C'est amer et c'est dur, d'être seul... dur, dur, dur, dur, reprend en écho Henry Miller. Et il ajoute : Par la simple pression du monde extérieur, par la force du milieu et de l'exemple, par le climat même qu'engendre l'activité, on peut devenir partie d'une monstrueuse mécanique de mort telle que l'Amérique par exemple.*

C'est le magazine qui détermine aux États-Unis la forme même de la Nouvelle. Il va sans dire que cette forme se conçoit dans l'immédiat. La brièveté est le plus sûr garant de son effet. L'écrivain recherche alors l'économie avec outrance. Il restitue dans une forme particulièrement exigüe ce qu'il perçoit d'un monde diffus, étalé. Considérant l'existence de son pays, le romancier américain ne saurait être assez rapide, ou direct. Il ne saurait être assez cruel s'il considère d'autre part l'anonymat auquel est réduit tout individu. Il est fatalement la voie d'expression du plus grand nombre. Bien avant de commencer à écrire, l'Américain affronte le monde poussé d'abord par la nécessité de gagner sa vie. Ses contacts avec l'existence, il ne faut y voir nul romantisme : ils sont violents. Pour vivre il n'exerce la plupart du temps que des travaux manuels. Les souvenirs du grand romancier noir Richard Wright parus sous le titre de *Black Boy* peuvent être ceux de n'importe quel autre écrivain américain, encore que pour celui-ci vienne s'ajouter la menace blanche. Ainsi, à peine sorti de l'école communale, il est déjà vendeur de journaux, garçon de course, plongeur, groom, valet d'écurie. Directement aux prises avec les hommes, il lie connaissance avec la vie dans les rues et les établissements publics. Souvent mené par la passion pégrine, il sillonne le continent dans tous les sens ; alors son destin lui apparaît sur les routes, dans les ranchs, les bars ou les chantiers. Il sera en perpétuité pressé par le monde laborieux, la pâte humaine, où il est obligé de chercher sa vie et où il rencontre ses aventures. Lors même qu'il atteint la renommée, il est de nouveau repris par ce mode d'existence, perdu de vue.

D'ailleurs, fait caractéristique, tout aux prises avec le réel, l'auteur américain paraît ne vouloir poser aucune question, ni discuter ou résoudre quoi que ce soit. Si des problèmes arrêtent le lecteur au cours d'un livre, cela se fait en marge, et comme hors de l'œuvre. L'auteur, lui, ne semble ni s'en apercevoir ni s'y prêter ; il est un étranger. Dans la vaste République l'Œil de la *Camera* est nécessaire, on peut exiger de lui qu'il enregistre tout, mais on ne pourra le juger. Il suffit que cet œil s'ouvre et c'est un flux de perceptions qu'on n'aura même pas le soin, apparemment, de mettre en ordre. L'illusion de l'unité est éminemment européenne. Pour l'écrivain américain il n'est question que d'imprimer le dynamisme le plus furieux à chaque parcelle de son récit. Chaque romancier se révèle dans la dualité d'un écrivain extraordinairement lucide, conscient de ses moyens, doué d'un sens de l'écriture quasi infallible, — et d'un être d'origine, impassible et brutal. Nous tomberions dans une grosse erreur si nous pensions qu'il s'agit là simplement d'une attitude littéraire. Cette opposition est fondamentale, elle persiste au sein des pensées, de la sensibilité de l'écrivain yankee.

Ce sens de l'efficacité, il l'a acquis en pénétrant dans la vie des hommes. Il n'est autre que le sens de l'humain, de la fraternité. Cet-

— 141 —

te expression directe comme une balle, qui lui fait livrer le plus significatif, lui vient de son emprise sur le réel. Ce qui lui vaut de connaître cette belle langue puissante que constitue tout langage populaire, le langage à l'état naissant, c'est d'avoir osé faire face à la vie telle quelle, pleine de fureur. L'expérience d'un vocabulaire absolument neuf où le sang circule permet au romancier d'appréhender les simples nécessités humaines, les seules essentielles puisqu'elles conditionnent les autres. Mais se colleter avec le réel ne se produit pas sans heurt. Le monde que ces romanciers tentent d'exprimer avec une lucidité aussi folle et tant de maîtrise est cruel, pour ceux même qui l'aiment, et rend cruel l'homme étouffé par une machine sociale qui triomphe de lui.

On comprend d'ailleurs que la concision puisse exercer un attrait sur des romanciers qui souffrent presque tous de ne pouvoir mettre assez de composition dans la confection de leurs ouvrages. Ils sont portés pour cette raison à emprunter une technique plus directe au cinéma. La composition devient montage et l'image remplace la réflexion, l'analyse. Là, l'abstraction prend l'allure d'un vice ; le raisonnement fait partie d'une technique dépassée, qui crèverait d'ailleurs ce fragile film d'images. De même, le héros ignore les divagations intellectuelles dans lesquelles s'abîment la plupart de ses frères d'Europe. Et s'il consent à penser, ses raisonnements sont singulièrement simples. Dans le Nouveau-Monde le cinéma semble non seulement déterminer la formation des images chez les écrivains mais encore imposer ses disciplines à l'art de chacun d'eux. Ainsi s'élaborent de nouvelles conceptions littéraires.

Dans chacune de leurs universités les Américains peuvent apprendre à écrire des nouvelles. Il semble étrange d'enseigner à l'écrivain son métier. Point, si l'on songe que là-bas la tendance commune est de considérer tout le sensible comme mesurable. Rien de la technique de la nouvelle ne saurait échapper à la détermination, il suffirait pour cela d'étudier toutes celles qui ont obtenu du succès. La qualité serait là une sorte de quantité subtile, ou déguisée, qui se trouve d'habitude négligée. La mesure en lumière, dégager des règles, il ne faudrait pas davantage pour l'éducation de l'écrivain. Si le génie ne venait pas chaque fois tout renverser. En Amérique, il n'y a pas uniquement les grands écrivains. Il y a aussi les autres.

MOHAMED DIB.

— 142 —

La nouvelle dans la littérature américaine d'aujourd'hui¹⁶

–Pour l'essentiel, les choses ne me semblent pas avoir beaucoup, elles ne me semblent pas avoir changé du tout même.

–Pourtant quelque chose a changé, je crois, et c'est la technique de la nouvelle, mais seulement la technique. Elle est moins brillante aujourd'hui, et pour 2 raisons, pourrait-on penser : 1^e) Les écrivains d'aujourd'hui sont moins forts que leur prédécesseurs, c'est une chose certaine. Je ne sais si les Américains se doutent qu'avec la génération des Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, etc., ont eu l'une des plus grandes, des plus significatives et des plus riches époques dont un pays a le droit d'être fier, et que cette époque qui a été l'aboutissement sur le plan littéraire de la conquête de l'Amérique par les Américains ne se renouvèlera peut-être pas avant, mettons, un siècle ou plus. Et il faut bien constater que les grands écrivains sont toujours de grands créateurs de forme et que ceux dont il est question dans mon article ayant été les plus grands, ils ont haussé l'art de la nouvelle à un niveau jamais atteint auparavant. Après eux, convenons qu'il serait très difficile de faire plus et mieux. Donc la nouvelle, aujourd'hui, techniquement est en régression par rapport à l'époque d'il y a 20 et 30 ans, elle est retournée vers une forme plus ancienne, plus sage et plus conventionnelle. Plus aisée aussi à manier pour les auteurs d'aujourd'hui moins habitués que leurs aînés par l'esprit de conquête, un esprit qui avait quelque chose de prométhéen même du temps de Faulkner encore. Oui, décidément les Américains semblent avoir définitivement conquis l'Amérique, et ainsi sont conquis, ce qui se traduit chez les écrivains par une tension moindre dans l'effort et un désir de repos. Mais en fait si les Américains ont fini de conquérir l'Amérique, ils n'ont pas arrêté leur effort, ils sont passés à la conquête du monde et de l'espace. Cette forme de conquête toutefois ne semble pas intéresser les écrivains américains, non sans doute comme Américains, du moins comme écrivains. Pourquoi ? Ce serait instructif de le savoir. Est-ce le vieux [réflexe] d'isolationnisme ? Est-ce que cette entreprise dépasse leur intelligence et leur imagination ? Est-ce parce qu'ils désapprouvent ce genre de conquête ? Ressentent-ils un traumatisme, un choc intérieur les concernant autant que tous les autres Américains et les incitant plutôt à se replier sur eux-mêmes et les poussant de préférence vers l'observation des phénomènes psychologiques, l'introspection et l'aventure intérieure ? Il y a peut-être de tout cela à la fois et certainement autre chose de plus, qui resterait à trouver. Toujours est-il que la littérature américaine d'aujourd'hui dans une très large mesure est une littérature de repliement sur soi, avec certains caractères de morbidité propres aux œuvres qui ne participent pas activement à la vie du pays et son dynamisme. La technique des romanciers, qu'ils écrivent des romans ou des nouvelles, s'en ressent fatalement. Aujourd'hui, pour fixer approximativement les idées, les auteurs américains paraissent inconsciemment rechercher une forme d'écriture qui a été en faveur au siècle dernier et dont les exemples pourraient être trouvés aussi bien chez Melville que chez Henry James ou Mark Twain.

Mohammed Dib

¹⁶ Cette note, faisant référence à l'article paru dans la revue *Forge* en 1947 (« La nouvelle dans la littérature yankee ») et reproduit dans ce numéro de la revue *Thélème*, n'est pas datée mais elle a vraisemblablement été écrite lors du séjour de Mohammed Dib à Los Angeles en 1974. Comme le rappelle Hervé Sanson dans son article publié dans ce volume, le texte de *Forge* a été traduit en anglais et a paru dans la revue littéraire *Invisible City* pendant le séjour de l'écrivain en Californie. Cette note en constitue ainsi le pendant, une mise à jour en quelque sorte. Les éditeurs du volume *Mohammed Dib et le divers* veulent remercier la famille Dib d'avoir offert ce document inédit et tout spécialement Mme Assia Dib, qui a eu l'intuition de le proposer et la gentillesse de le transcrire et le contextualiser.

La nouvelle dans la littérature
américaine d'aujourd'hui

- Pour l'essentiel, les choses ne me semblent pas avoir beaucoup, elles ne me semblent pas avoir changé du tout même.

- Pourtant quelque chose a changé, je crois, et c'est la technique de la nouvelle, mais seulement la technique. Elle est moins brillante aujourd'hui, et pour la raison, pourrait-on penser : (1) Les écrivains ^{d'aujourd'hui} sont moins forts que leurs prédécesseurs, c'est une chose certaine. Je ne sais si les Américains se contentent qu'avec la génération des Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, etc, ont eu ^{l'une} des plus grandes, des plus significatives et des plus riches ^{époques} littéraires dont un pays a le droit d'être fier, et que cet époque qui a été l'aboutissement sur le plan littéraire de la conquête de l'Amérique ~~par~~ les Américains ne se renouvelera peut-être pas avant, mettons, un siècle ou plus. Et il faut bien constater que les grands écrivains ^(toujours de grands) sont ~~de~~ créateurs de forme et que ceux dont il est question dans mon article ayant été parmi les plus grands, ils ^{ont} haussé l'art de la nouvelle à un niveau jamais atteint auparavant. Après eux, convenons qu'il serait très difficile de faire plus et mieux. Donc la nouvelle, aujourd'hui, techniquement est en régression par ~~et~~ rapport à l'époque ~~et~~ il y a 20 et 30 ans, elle est retournée vers une forme plus ancienne, plus sage et plus conventionnelle. Plus aisée aussi à manier pour les auteurs ~~et~~ aujourd'hui moins laborés que leurs aînés par l'esprit de conquête, un esprit qui avait encore quelque chose de prométhéen ~~même~~ du temps de Faulkner encore. Oui, décidément les Américains semblent avoir définitivement conquis l'Amérique, et ainsi tout conquis, ce qui se traduit chez les écrivains par une tension moindre dans l'effort et un désir de repos. Mais en fait si les Américains ont fini de conquérir l'Amérique, ils ~~ne~~ ^{n'ont} pas arrêté leur effort, ils sont passés à la conquête du monde et de l'espace. Cette forme de conquête toutefois ne semble pas intéresser les écrivains américains, non sans doute comme Américains, du moins comme écrivains. Pourquoi ? Ce serait instructif de le savoir. Est-ce le vieux d'isolationisme ? Est-ce que cette entreprise ~~le~~ dépasse leur intelligence et

leur imagination? Est-ce parce qu'ils désapprouvent ce genre de conquête?
Puisent-ils un traumatisme, un choc intérieur, les concernant autant que tous
les autres Américains et les incitant plutôt à se replier sur eux-mêmes et les
pensant de préférence vers ~~l'introspection~~ l'observation des ^{phénomènes psychologiques} ~~événements intérieurs~~,
l'introspection et l'aventure intérieure? Il y a peut-être de tout cela à la fois
et certainement autre chose de plus, qui resterait à trouver. Toujours est-il que
la littérature américaine d'aujourd'hui dans une très large mesure est une
littérature du repliement sur soi, avec certains caractères de mortifère par rapport
aux œuvres qui ne participent pas activement à la vie du pays et son dynamisme.
La technique des romanciers, qu'ils écrivent des romans ou des nouvelles, s'en
ressent fatalement. Aujourd'hui, pour fixer approximativement les idées,
les auteurs américains paraissent inconsciemment rechercher une forme
d'écriture qui a été en faveur au siècle dernier et dont les exemples pourraient
être trouvés aussi bien chez Melville que chez Henry James ou Mark Twain.