

## Éléments pour une éco-poétique dibienne

Corinne Blanchaud<sup>1</sup>

Recibido: 13/09/2021 / Aceptado: 30/03/2022

**Résumé.** L'article tend à dégager des éléments constitutifs d'une éco-poétique dibienne en s'appuyant sur les deux trilogies, algérienne et nordique. Partant de la représentation de la terre et, notamment, de la ville d'origine de l'auteur, il identifie la transposition poétique de cette représentation comme entité joignant unité et diversité. Son premier objectif est ainsi de définir ce qui caractérise le lieu d'ancrage, et la façon dont, poétiquement, se dessinent les conditions d'un habitat, entendu comme *oikos*, abri, refuge, part appropriée d'espace. Il s'intéresse ensuite à la position de l'homme en ce lieu et à partir de ce lieu, et à la porosité et au passage du dedans vers le dehors et vice-versa. Il montre comment le protagoniste dibien, observateur et guetteur, peut s'ouvrir au monde et devenir aventurier et explorateur quand il répond à l'injonction du dehors.

**Mots clés :** Mohammed Dib; éco-poétique; terre; lieu d'ancrage; monde; extérieur/intérieur.

### [es] Elementos para una eco-poética en Mohammed Dib

**Resumen.** El artículo trata de extraer elementos constitutivos de una eco-poética en Mohammed Dib apoyándose en sus trilogías argelina y nórdica. Partiendo de la representación de la tierra y, en particular, de la ciudad de origen del autor, identifica la transposición poética de esta representación como entidad que une unidad y diversidad. Su primer objetivo es así definir lo que caracteriza el lugar de anclaje, y cómo, poéticamente, se dibujan las condiciones de un hábitat, entendido como *oikos*, refugio, parte apropiada del espacio. Luego se interesa por la posición del hombre en este lugar y desde este lugar, y por la porosidad y el paso de dentro hacia fuera y viceversa. Muestra cómo el protagonista en Dib, observador y centinela, puede abrirse al mundo y convertirse en aventurero y explorador cuando responde a la orden del exterior.

**Palabras clave :** Mohammed Dib; eco-poética; tierra; lugar de anclaje; mundo; exterior/interior.

### [en] Elements for an Eco-poetics by Mohammed Dib

**Abstract.** The article aims to identify constitutive elements of a Dibian eco-poetry based on the two Algerian and Nordic trilogies. It starts from the depiction of the land and, in particular, of the author's city of origin, which appears as a unit culturally marked by diversity. This article identifies the poetic transposition of this depiction, as an entity binding unity and diversity. Its first objective is to define what characterizes the place of origin, and the way in which, poetically, the conditions of a habitat, –understood as *oikos*, shelter, refuge, and as an appropriated share of space–, are poetically outlined. It then considers man's position in this permeable space both in it and from it, and the crossing from the inside to the outside and vice-versa. He shows how the Dibian protagonist, observer and watchman, can “open up to the world”, so to speak, and become an adventurer and an explorer when he responds to the command of the “outside”.

**Keywords :** Mohammed Dib; Eco-poetics; Earth; Anchorage; World; Outdoor/Indoor

**Sommaire.** Marquage esthétique du lieu. Reconnaissance et aménagements du centre. La recherche de preuves. L'appel du monde. La parole, le sacré et la loi. Conclusion.

**Cómo citar :** Blanchaud, C. (2022). « Éléments pour une éco-poétique dibienne ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 1 : 85-94. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.77908>

<sup>1</sup> Cergy Paris Université, [corinne.blanchaud@cyu.fr](mailto:corinne.blanchaud@cyu.fr)

Considérer la manière dont un texte littéraire énonce singulièrement une relation au monde envisagé comme « environnement » participe désormais d'une démarche critique assimilée à l'« éco-poétique ». Le terme, décliné au pluriel, les « éco-poétiques », comprend les poétiques textuelles traitant d'environnement<sup>2</sup> ; au singulier, malgré des contours épistémologiques incertains et encore fort discutés il y a peu<sup>3</sup>, il semble que l'on puisse désigner ainsi une approche complétant et abondant l'écocritique (initialement : *ecocriticism*) et la géocritique. Or Michel Collot, dans *Pour une géographie littéraire* (2014), réunit en une même démarche trois points de vue qu'il considère comme complémentaires : géographique d'une part, l'étude du contexte spatial de production des œuvres et de leurs référents géographiques, géocritique d'autre part, l'analyse des représentations et des significations de l'espace dans les textes, géopoétique enfin, l'observation des rapports entre la création littéraire et l'espace ainsi que la façon dont ils sont mis en forme. Même si telle n'en était pas l'intention initiale, cette association nous semble pouvoir intégrer *a posteriori* le terme « éco-poétique » selon son acception étymologique, c'est-à-dire référant à une poétique de l'*oïkos*<sup>4</sup>. En effet, la triple relation critique qu'elle implique, aux lieux de référence, à leurs représentations et aux significations qui leur sont attribuées, et, enfin, à l'espace saisi dans l'acte d'écriture, paraît embrasser les différents aspects de la relation au monde envisagé par l'imaginaire comme habitat, autrement dit espace et lieu(x) délimités pour une existence humaine elle-même circonscrite. De la démarche critique à son objet, l'on peut même affirmer avec évidence que certains ouvrages, voire des œuvres entières, invitent d'eux-mêmes à être lus comme l'aire de déploiement d'un *oïkos*<sup>5</sup>. C'est sous cet aspect que peut être abordée, nous semble-t-il, une partie de l'œuvre de Mohammed Dib.

Nous partirons d'un lieu d'écriture au sens géographique et symbolique : la *meïda*, le patio.

En me mettant devant la *meïda* qui me servait de table de travail dans mon patio protégé par la fraîcheur des azulejos contre l'incandescent triomphe du jour, je n'avais guère conscience alors que je commençais une migration, m'embarquais pour un voyage qui, sans me faire quitter ma terre encore, allait me conduire en terre inconnue et, dans cette terre, de découverte en découverte, et que plus je pousserais de l'avant, et plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais, en même temps mais sans m'en douter, route vers moi-même. Les voies de l'écriture. Et que plus, au long de mes pérégrinations, il m'arriverait de rencontrer l'Autre, et plus je me trouverais faire face à ce que je suis, un inconnu, semblable à l'autre et différent. Et qu'au bout de la route sans bout, ce serait mon identité qui en viendrait à m'être révélée en tant qu'altérité (Dib, 1994 : 69).

Dans cet extrait d'un court chapitre intitulé « Les voies de l'écriture » prend corps une atmosphère qui invite à pénétrer dans l'intimité « protégée » de l'auteur, sous la lumière diffuse et la fraîcheur d'un patio, dans le silence et le recueillement de l'acte qui en est le centre : l'écriture. Dehors frappe l'enclume du soleil. Tel pourrait être, cette pièce à demi fermée, à demi obscure, le lieu à partir duquel serait pensée la diversité dibienne, un foyer auquel les choses (la *meïda*, les azulejos, le patio) et le climat (« l'incandescent triomphe du jour ») confèrent une unité référentielle, la terre familière, la terre algérienne et, plus particulièrement, Tlemcen, haut lieu de naissance de l'auteur, refuge des Maures venus d'Andalousie. La cité se caractérisa, comme on le sait, par le dynamisme de ses écoles théologiques<sup>6</sup>, de ses corporations artisanales et par sa tradition musicale. L'influence de cette culture, multiple dès l'origine, carrefour de foi, d'art et d'artisanat, est considérable chez Dib, comme le souligne Naget Khadda (Khadda : 2003) ; et, de l'aveu de l'auteur lui-même, sa ville natale est intimement liée à son écriture :

Ce par quoi j'aurais dû conclure – ou commencer ? – les espèces de visions, d'échos dont remue et résonne toute ma mémoire, c'eût été de dévoiler le visage de cette ville dont à chaque coin de phrase il est question ; c'eût été de le faire apparaître, comparaître, lui, et ce qu'il y a derrière lui, un visage dans l'évidence de sa plénitude et, mieux encore, dans sa complexité sous-jacente (Dib, 1994 : 53).

La « complexité » de Tlemcen résultant de siècles d'une culture parcourue d'apports divers innerve l'écriture de Mohammed Dib. Le « coin de phrase » convoque le « coin » de rue ; les tournants, anfractuosités et entrelacements de l'urbanisme et de la décoration orientaux, facteurs de rêverie, habitent l'écriture comme chez d'autres auteurs maghrébins<sup>7</sup>. Pour autant, Dib ne pratique pas un hermétisme des formes, bien au contraire. Mais derrière l'apparente

<sup>2</sup> Voir : Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu, essai d'éco-poétique*, Marseille, Wildproject, 2015. Malgré l'ambiguïté du singulier utilisé dans le titre, P. Schoentjes identifie par le terme d'éco-poétique un ensemble de textes contemporains dont l'objet est l'environnement, la nature ou l'espace urbain comme expérience vécue (et non plus comme décor), et la défense de celui-ci ; il distingue la « littérature verte » impliquant le monde naturel de la « littérature grise » représentant les espaces urbanisés, et souvent marginaux dans l'urbain. Par la suite, un site de recherche a été créé, hébergé à l'Université de Gand où enseigne P. Schoentjes : <https://www.literature.green/> [Dernier accès le 26 mai 2022].

<sup>3</sup> Voir Claire Jaquier, « Éco-poétique, un territoire critique » (2015).

<sup>4</sup> Si l'on rattache ce substantif au verbe correspondant *oikeo* signifiant « vivre dans sa maison, habiter, résider, fixer son séjour » et « gouverner, administrer » aussi bien une maison qu'une cité (M.A. Bailly, 1894, *Dictionnaire grec-français*). Il est intéressant de souligner la proximité de l'action d'habiter et de celle d'administrer, gouverner, qui impliquent une maîtrise de l'espace en tant que lieu délimité et identifié.

<sup>5</sup> Des corpus ont été identifiés par P. Schoentjes en ce sens (voir note 1 *supra*).

<sup>6</sup> Tlemcen, capitale culturelle de l'ouest algérien, conquise par les Almoravides à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, devint dès le XII<sup>e</sup> siècle un centre culturel et religieux. Yussuf Ibn Tashfine, le premier souverain almoravide, y encouragea la construction de la Grande Mosquée (1082), ainsi que celle de la mosquée de Nedroma dans les environs (1086). La cité abrite aussi le mausolée d'Abou Madyane, mort en 1198, le grand maître du soufisme inspiré al-Ghazali. Ibn al-Arabi reconnu par Abou Madyane comme le « maître des maîtres ».

<sup>7</sup> « Les rêves se coulent entre les entrelacs et les calligraphies, les faïences aux fleurons déteints », écrit Tahar Djaout (Dajout, 1987 : 193).

simplicité formelle sont tendus les multiples fils de cette culture éclectique ; son écriture semble reproduire le « visage » de sa ville d'origine telle qu'il l'évoque ici.

Ainsi est établie, de la terre à l'écriture, la diversité dans l'unité qui croise bien d'autres dialectiques : caché (secret) et évident, complexe et simple, fermé et ouvert, proche et lointain (jusqu'à l'infini), toutes évoquées, pour suivre cette image, par le « jour » et le patio, refuge à demi fermé, aux décorations complexes. Dans le réseau de toutes ces dialectiques paraît être aménagé, installant un certain rapport au monde, un *oikos*, une façon d'occuper, d'habiter la terre.

Il convient de préciser que ce n'est ni le sens ni la localisation d'un lieu qui sont ici interprétés<sup>8</sup>, mais plutôt la façon dont le jeu entre le divers et le multiple, rencontrant les modalités dialectiques évoquées, réfère à l'idée<sup>9</sup> d'une terre, que le discours prend en charge poétiquement. Autrement dit, il s'agit de décrire les modalités esthétiques d'un ancrage.

L'examen des deux trilogies, la trilogie « Algérie » et la trilogie nordique, permet de définir quelques formes poétiques de cet habitat singulier, ce qui revient à proposer l'ébauche d'une écopoétique dibienne.

Rapprocher les deux trilogies crée un parallèle intéressant : la première appartient aux débuts de la carrière littéraire de l'auteur en Algérie dans les années cinquante, la seconde, à une période où l'exil de la terre natale est définitivement consommé, à la toute fin des années quatre-vingts (*Neiges de marbre* paraît en 1990). Malgré cet écart temporel, dans les six romans, la relation à la terre implique une position au monde et un regard porté sur celui-ci clairement identifiables, imposant une unité à la diversité des situations.

Partons du centre : le patio, à partir duquel se déploie l'aventure de l'écriture et l'aventure physique dans l'horizontalité de l'espace, centre surplombé par l'incandescence du jour. Le narrateur, depuis ce lieu abrité, a les yeux tournés vers le dehors, comme un explorateur, dans l'attente du départ et de l'écriture qui sont déjà advenus. Car ce patio est d'autant plus central qu'il est, dans le même instant, point de départ et d'aboutissement, point de fusion des trois dimensions temporelles puisque l'aventure de l'écriture et le voyage appartiennent non seulement au passé, et au présent qui s'y superpose, mais aussi au futur. La parole évoquant le souvenir du patio établit une *relation* (au sens propre<sup>10</sup>) à la fois temporelle et géographique, entre l'homme à l'intérieur et le dehors, l'infini, le « jour ».

Une relation semblable entre homme et monde se décline dans les deux trilogies de diverses manières en un jeu dialectique reposant sur le passage, la perméabilité ou la porosité entre extérieur et intérieur, entre lieu abrité et lieu découvert. Les deux présences, du lieu et de l'homme, sont à distinguer : celle du lieu comme point d'ancrage et de départ, celle de l'homme comme position et posture ontologique.

## Marquage esthétique du lieu

Le lieu, comme le patio, est à plusieurs reprises marqué par les sinuosités et les entrelacements qui caractérisent non seulement la décoration (les azulejos) mais aussi l'urbanisme des villes du sud méditerranéen. Ainsi, ce marquage coutumier fait de l'intérieur un extérieur, et vice-versa :

Dar Sbitar tenait du bourg. Ses dimensions, qui étaient très étendues, faisaient qu'on ne pouvait jamais se prononcer avec exactitude sur le nombre de locataires qu'elle abritait. Quand la ville fut éventrée, on avait aménagé des voies modernes et les édifices neufs repoussèrent en arrière ces bâtisses d'antan disposées en désordre et si étroitement serrées qu'elles composaient un seul cœur : l'ancienne ville. Dar Sbitar, entre des ruelles qui serpentaient pareilles à des lianes, n'en paraissait être qu'un fragment (Dib, 1952 : 67).

L'unité de l'ordre ancien, auquel s'oppose violemment le nouvel urbanisme, repose sur le réseau complexe des ruelles et l'anonymat des habitants perçus en un seul et même ensemble. Saisie dans ce maillage complexe, la grande maison, Dar Sbitar, constitue un centre comme lieu à la fois d'observation et de départ du jeune Omar, le principal protagoniste de la trilogie. Et, comme si la solidité, dans les siècles, de cette esthétique traditionnelle voulait être affirmée, l'éveil du jour, apportant une variation poétique, révèle dans la maison les mêmes formes : « L'aube, ce jour-là, le surprit à moitié endormi : la clarté fraîche et neuve s'infiltrait dans la grande maison ; cours, pièces, escaliers, galeries formaient un système étrange et compliqué, plein de rumeurs à peine la lumière surgissait-elle » (Dib, 1952 :

<sup>8</sup> Charles Bonn, qui s'est longuement attaché à dégager la signification des lieux et de l'espace dans la littérature maghrébine, constate finalement que « Le lieu n'est en fin de compte que la parole » et le lieu qui localiserait réellement disparaît : « Car le lieu d'un dire de l'espace emblématique ne peut être manifesté que dans la clôture du sens, dans la confusion du lieu et du sens, tous deux trouvés enfin, et immobilisés de ce fait. La clôture du sens, réalisation de ce désir qui produit l'écriture, est mort du désir. La réponse, alors, ne s'adresserait plus à aucune question. La clôture du sens manifeste en dernier recours l'impossibilité d'un sens ultime. Il n'y a pas de lieu. Il n'y a qu'un désir de localisation qui devient le fait même de l'écriture, c'est-à-dire sa béance. » (Bonn, 2016 : 103) et, plus spécifiquement, à propos de Dib : « Et l'on aboutit finalement à ce vertige qui fait si peur dans l'œuvre de Mohammed Dib. Il n'y a plus de lieu, tant spatial que sémantique, et c'est là l'essence même, fondamentalement dérangeante, de la littérarité » (Bonn, 2016 : 30). Face à ce constat, la question demeure de savoir comment sont *disposés* poétiquement – le terme est utilisé par référence à la *dispositio* antique, la poétique faisant alors figure d'architecture – les éléments pouvant constituer la représentation d'un *oikos*, non pas le lieu lui-même comme *localisé* mais une façon d'*habiter la terre*.

<sup>9</sup> Le terme « idée » est préféré à « désir », connotant la psychologie, ou à « imaginaire », détaché de la réalité tangible, en raison de son étymologie (*eidos* signifie la forme, l'aspect extérieur) : Tlemcen et la terre algérienne, innervant l'écriture de Dib, ont une forme bien réelle qui constitue une référence.

<sup>10</sup> Le terme de *relation* découle du verbe *referre* qui ne signifie pas seulement reporter, mais aussi rapporter, « porter une chose au point où elle est partie » (Gaffiot, 1934 : entrée *refero*)

69). En s'ouvrant à la lumière du dehors, la maison devient un espace à demi fermé qui apparaît, dans son architecture et ses bruits, comme les complexes dessin et disposition des azulejos, et rappelle l'imbrication des ruelles alentour. L'ordre ancien, caractérisé par la porosité du dehors et du dedans dans les formes, les motifs et les événements, repose sur un équilibre (douce harmonie de l'invasion du jour ; secret des formes) facilement ébranlé ou même détruit par une brutale altérité, telle la modernité.

Dans le dernier volume de la trilogie nordique, *Neiges de marbre*, le lieu imaginaire de la petite Lyyl dessine les mêmes lignes :

Ce réseau de voies sinueuses, en même temps il se déroule et en même temps il s'enroule sur soi, en même temps il engendre cent figures étranges, de celles dont on attend toujours l'avènement sans trop y compter, soleil près d'un autre soleil reconnaissable malgré l'improbabilité de son apparition, de son existence, et en même temps il (ce réseau) dérive en récit, en même temps il s'inscrit, espace urbain en émergence, dans l'espace en extension de l'histoire que Lyyl raconte ou se raconte en construisant sa cité, histoire qui construit la cité autant que la cité la construit. Et quand par impossible le récit s'arrête, ce n'est pas qu'il ait pris fin, c'est qu'il faut bien en interrompre le fil à un moment ou à un autre, Chahriyar lui-même autorisait Schéhérazade à laisser le sien en suspens jusqu'au lendemain (Dib, 1990 : 147).

Ici le marquage culturel est explicite : la parole (de Lyyl-Schéhérazade) « construit » les méandres de l'espace urbain – et inversement, indique le narrateur. Leurs mouvements consistent à la fois en une involution, un mouvement de rotation impliquant un centre, et en une évolution dans l'espace, en « extension » – la même figure apparaît dans les motifs des azulejos. Ils reproduisent dans leur développement le fermé et l'ouvert.

Marqué de façon coutumière, l'habitat – tel le patio abrité du jour – porte les marques de l'origine. Le centre et la sédentarité de l'homme ne semblent se concevoir que dans une relation extensive vers le monde. C'est bien ce double mouvement, centripète et centrifuge à la fois, qui caractérise le centre en un dessin coutumier. Il faut préciser que ce qui fait « centre » est le point d'ancrage sensible, quelles que soient la matérialité et la localisation (ou non-localisation) du lieu. Est reconnu comme « centre » un habitat au sens d'une occupation singulière d'un espace défini, ce à quoi entend référer la notion de *oikos*,

## Reconnaissance et aménagements du centre

Or, ce qui, *a priori*, peut paraître contradictoire (involution au centre et extension vers le monde) se trouve solidarisé en vertu d'un rapport de nécessité : l'ouverture au monde ne peut se faire sans point fixe de départ. « Je cherche toujours une terre où placer ensemble mes deux pieds, ne pas en avoir un ici et l'autre là ; où allonger mon corps avec une pierre sur laquelle je puisse poser ma tête », déclare le narrateur de *Neiges de marbre* (Dib, 1990 : 170). Le corps dans son étendue est la mesure d'un espace nécessaire approprié, d'un centre ; dans un passage antérieur, le regard porté sur la petite Lyyl prenant possession de son lit l'énonce avec grâce (Dib, 1990 : 55-56). Le lieu approprié, familier, est un refuge. Tout le roman, s'adossant à l'image de la neige et de la page sans écriture, se consacre à la quête de ce point d'ancrage, et l'errance est assimilée à la disparition de soi et de la parole : tout s'y fond dans la blancheur<sup>11</sup>.

Le centre, culturellement marqué, point à la fois d'ancrage et de départ, est donc vital. Emplacement à partir duquel le regard se porte sur le monde, à demi ouvert tel le patio, il autorise l'aventure. Mais il ne peut jouer ce rôle que si, par ailleurs, entre le centre et le monde, le passage peut avoir lieu. Cette condition est aussi nécessaire que l'existence du centre.

Ces deux conditions déterminent une unique position dans l'espace (l'homme installé au centre) pour deux postures<sup>12</sup>, l'observateur ou guetteur, et l'explorateur, l'aventurier prêt au départ, ou qui, déjà, s'éloigne de son point d'ancrage.

Le monde, par son appel, à la fois transforme l'homme en observateur et même en guetteur, et fait exister l'espace où il se tient. Le jour entrant progressivement à l'intérieur de la grande maison sollicite Omar, dans la chambre située à l'étage, et éveille le lieu<sup>13</sup>. Ici, le passage entre le dehors et le dedans, porté par la lumière du jour, s'opère par porosité<sup>14</sup>. Le dehors, la lumière, donne existence aux lieux où l'homme tient position : « D'abord il y a cette blancheur qui dure indéfiniment, plus blanche que le visage du temps. Elle dure, les choses semblent faites pour y être juste une

<sup>11</sup> « Soi-même on s'y évanouit à la fin et ne devient personne mais seulement le diable pour continuer d'aller là où, peu importe la direction, délirent les boussoles, s'efface la vie, où les sons, quand ils se produisent, ont un tranchant, un éclat d'acier, et il n'y a même plus de sons, on ne se heurte qu'à du silence. L'empire du vide ; vous faisant face, la solitude dans sa blancheur arrêtée. Enchantement insoutenable de la mort : vous faisant face, la blancheur qui relaie la même blancheur, un au-delà déjà là » (Dib, 1990 : 174). L'on trouve déjà ici un rythme d'écriture et des thèmes annonçant *Le Désert sans détour* publié deux ans après *Neiges de marbre*.

<sup>12</sup> Le terme « posture » est à comprendre ici selon ses deux dénnotations : maintien (posture du corps) et état mental.

<sup>13</sup> Cette sollicitation du monde peut être brutale : « A un remous de l'air, la grosse résille du rideau tendu à la porte voleta. La pluie éclaboussa le seuil et une bourrasque plus âpre que les précédentes s'engouffra. Omar s'aperçut seulement alors que le crépuscule lui soufflait sa froide haleine au visage » (Dib, 1957 : 36).

<sup>14</sup> Du reste, la subversion du lieu se réalise selon la même modalité, la porosité : « De larges taches d'humidité rampaient au plafond et sur les murs, dévorant le crépi de chaux » (Dib, 1952 : 37).

idée de choses, non pour la meubler. Puis le soleil se lève, il arrive et déblaye tout ce blanc, les choses se mettent à exister dans la chambre, avec nous, et dehors » (Dib, 1985 : 159). L'homme observe et accueille le monde en son lieu familier, d'autant plus intime que, dans cette chambre, sont abrités les amours d'Aëlle et du narrateur, refuge dans le refuge qu'est l'île.

Ailleurs, le poste d'observation se trouve en surplomb, transformant le protagoniste en un guetteur :

Une inspiration de dernière minute m'a poussé à plutôt m'orienter depuis le meilleur observatoire qui soit ; mon hôtel ; il est perché sur les hauteurs de Jarbher. De mon balcon la ville vous est offerte comme sur un plateau. Quel coup d'œil ! J'ai vu ma route tracée avant d'avoir mis le pied dehors. J'ai eu donc tôt fait de couper à travers le réseau d'avenues ivres de mouvement du premier plan, d'atteindre au-delà les bas quartiers avec leurs ruelles grises, tortueuses [...] (Dib, 1985 : 12-13).

Du balcon de sa chambre d'hôtel à Jarbher, le narrateur a une vue plongeante sur la ville ; le dessin sinueux coutumier déjà identifié s'offre à la vue, de sorte que la partie basse de cette ville étrangère se désigne elle-même comme un but à atteindre, comme un lieu où le narrateur peut espérer retrouver un tissu urbain aux formes familières. Le marquage du lieu est donc aussi appel du monde puisqu'il l'invite à quitter son poste d'observation pour s'immerger dans l'altérité de cette ville étrangère. Retirant dans le même temps toute légitimité de centre à ce poste d'observation, il est également un appel à retrouver un centre reconnaissable comme tel par ses formes.

Le roman suggère d'emblée dans son titre une position en hauteur, une vue plongeant depuis des terrasses, et la posture du guetteur – au-dessus de la fosse notamment – y apparaît à maintes reprises. En réalité, toute la trilogie nordique présente de façon récurrente une position en hauteur d'où le narrateur porte le regard sur le monde. Et la qualité de centre de ce point d'observation est souvent subvertie. Dans *Les Terrasses d'Orsol*, il s'agit du balcon d'une chambre d'hôtel, négation de tout ancrage, dans *Le Sommeil d'Eve*, d'une fenêtre d'hôpital (Dib, 1989 : 151), et dans *Neiges de marbre*, d'un lit d'hôpital que l'enfant accapare et s'approprie, rétablissant l'idée d'un point d'ancrage refusé au narrateur (Dib, 1990 : 19).

Cependant, malgré cette subversion, la position en hauteur participe manifestement de l'écopoétique dibienne : rappelons les hauteurs de Bni Boublen qui ouvrent le prologue de *L'Incendie*. A cette verticalité est liée la dialectique du proche et du lointain : la vue depuis les pentes de Bni Boublen s'étend vers les sommets des montagnes à l'horizon tandis que l'incandescence du dehors réalise le centre où se cache le guetteur :

Le flamboiement d'août dressait de toutes parts des murs aveuglants et disloqués ; toute vie se trouvait prise, ici, entre ces parois. L'aile lourde de la chaleur battait, et devant les yeux, la lumière lessivée de midi agitait sans fin cette peine rouge.

Omar, depuis cinq bonnes minutes, attendait. Il n'avait qu'une idée, et cette idée s'était installée en lui ; il ne bougeait plus. [...] Des éclaboussures de soleil traversaient, à l'endroit où il se tenait, les branches feuillues des figuiers qui se serraient au milieu du champ, formant une voûte au-dessus d'une source.

Tout autour, la campagne incandescente haletait. Les terres s'achevaient là-bas, à l'horizon, sur de pâles montagnes (Dib, 1954 : 95-96).

Le dehors se fait ici intérieur : les murs de lumière et de chaleur contiennent un abri de fraîcheur : l'ombre des figuiers et la source où se baigne Zhor guettée par Omar. Au centre de la fraîcheur s'enracinent le désir et le regard d'Omar. La hauteur, où se trouve l'endroit et que la description du site de Bni Boublen dans le prologue laisse supposer, n'est pas soulignée ici. Au contraire, l'horizon apparaît davantage comme une étendue où les choses s'estompent dans une brume de chaleur. La fermeture violente de l'horizon par la lumière et la chaleur, et le caractère indéfini de ses contours accentuent la puissance centripète du désir d'Omar.

La même disposition poétique : un dehors devenant un intérieur clos<sup>15</sup>, un observateur ou guetteur en son centre, apparaît ailleurs :

Ce vent ! Il a fait de moi son prisonnier, où que j'aie il se dresse sur mon passage, il m'entoure, m'enferme entre ses murs turbulents, l'île en est toute remuée avec sa dense marée de fleurs, de plantes juteuses, d'arbres qui descendent très bas, jusqu'à les caresser comme des cheveux d'enfant. Le vent a des angles, ce matin, mais il a séché mes larmes, le soleil rit là-haut, maintenant je peux rentrer, la maisonnée doit être réveillée. Et c'est elle que je vois venir, Aëlle (Dib, 1985 : 145).

Comme la chaleur précédemment, le vent transforme le dehors en intérieur. Il est ici peuplé de formes diverses – ce qui contraste, du reste, avec l'unité nue de la nappe incandescente du dehors dans la scène de *L'Incendie*. Le narrateur ne guette pas mais accueille du regard la femme qui vient vers lui dans le refuge enclos par le vent où il a trouvé consolation. Elle traverse l'espace, et l'entraînera hors de ce refuge. Comme la lumière pénétrant progressive-

<sup>15</sup> Cette disposition poétique n'est pas spécifique à Mohammed Dib et renvoie d'emblée à une tradition littéraire. Prenons, par exemple, dans la poésie moderne, celle qui ordonne « Le dormeur du val » d'Arthur Rimbaud, ou encore « Le Nénuphar blanc » de Stéphane Mallarmé.

ment la grande maison, cette figure féminine a une fonction d'instigation mais aussi de confirmation : en venant vers ce centre où il a réussi à s'apaiser, elle valide l'ancrage sensible du narrateur. De fait, la reconnaissance d'un centre, chez Dib, implique l'altérité. C'est à la fois l'engagement du protagoniste et d'une autre figure – souvent féminine – qui confirme cet ancrage.

### La recherche de preuves

Le centre qui enferme et protège à la fois tout en ouvrant au monde, est souvent validé par l'être aimé, autrement dit, la présence de celui-ci le centre encore davantage, telle Zhor sur laquelle se concentre le regard de Omar dans l'enclos de la source. Le lieu réalise l'union amoureuse qui, en retour, valide le lieu comme centre et parfois même, par surenchérissement, comme un espace si parfait qu'il bascule du côté d'un lieu idéal, onirique ou contique<sup>16</sup>. C'est par l'autre que la preuve d'une terre retrouvée est donnée, et c'est l'autre en même temps qui entraîne vers le monde. Quand Roussia se refuse à cette validation, le narrateur de *Neiges de marbre* la trouve en sa fille Lyyl :

Roussia, tu t'es approprié mes rêves eux-mêmes. Que j'y retrouve Lyyl, et cette Lyyl c'est toi. Que je poursuive plus loin et rencontre l'ange aveugle : cet ange, c'est toi et il prend tes yeux, on ne peut le tenir pour aveugle. Plus loin, de plus en plus loin, là où blanchit la neige du silence, tu es ma route (Dib, 1990 : 211).

C'est un autre mode de validation qui s'opère ici à travers Roussia. Faisons abstraction de la connotation propre à l'allusion (l'ange bourreau). En identifiant Roussia à l'Ange aveugle de l'Islam, le narrateur opère un marquage culturel qui fait de la femme la garante de l'authenticité originelle : elle confirme l'origine et guide un narrateur sans repères (aveugle ?) vers le monde – et peut-être jusqu'à la mort que pourraient évoquer silence et blancheur, fermant ainsi la boucle d'une vie sous le signe de l'origine.

Si elle vérifie l'existence du lieu d'ancrage, du point à partir duquel il est possible de s'ouvrir au monde, la femme aimée se trouve souvent sur un seuil dont elle permet le franchissement : entre le lieu d'ancrage sensible et l'altérité du monde, entre le passé et le présent, le proche et le lointain<sup>17</sup>. De ce point de vue, *Le Sommeil d'Eve* fait exception. Loin d'être une figure hiératique apportant confirmation – ou, à l'inverse, infirmation – du lieu d'ancrage, comme le sont, respectivement, dans les deux autres ouvrages de la trilogie nordique, Aëlle et Roussia, l'héroïne Faïna est en proie à des tourments plus violents encore que ceux du narrateur. Elle est en quête de l'union, ou plus précisément : réunion, avec son amant – en cela, l'on peut dire que ce roman est peut-être l'un des plus « platoniciens » de Dib, une sorte de parabole du *Banquet* –, et cette union-réunion est corrélée à un lieu, la forêt :

Le souvenir me rattrape. La forêt en moi se replie, incendiée. Louve, je suis à la recherche de Sohl-Loup. Lui-même est parti à ma recherche. Je le sais, je découvre ses traces partout, sur toute chose. Les traces de son passage : au fond de ce bois grouillant d'ombres, à la fourche de cette sente – mais pas lui. Je me surprends invariablement là où il n'est pas. Comme sans doute lui-même se surprend à cette seconde là où je ne suis pas. Et si par chance j'apprenais où il se trouve ? C'est toute la question.

Et ces fenêtres embrasées en dedans que, couchée, j'aperçois. Ce feu allumé derrière chacune. Cet incendie. Éclatant et retiré, sans flammes, – fixe. Pourquoi ? (Dib, 1989 : 104).

Sans l'amant s'opère une involution douloureuse vers un centre carbonisé, point d'ancrage subverti au point d'être retiré. Cette unité-uniformité négative est cependant immédiatement niée par la représentation de la bête suivant des « traces » dans un lieu d'ancrage divers et vivant (« grouillant ») – même si la vie ne sera assurée qu'une fois repoussées les ombres, signe de l'absence. Le point, où sera réalisé l'ancrage véritable : la réunion avec l'être aimé dans la forêt, est donc à portée quoiqu'encore incertain, comme le signalent les fenêtres allumées « sans flammes » des maisons. La femme se trouve donc dans cet entre-deux : entre femme et louve, entre l'errance et la promesse d'un ancrage, saisie par le besoin vital de confirmer l'existence d'un centre. Destinée au dehors, elle soupire après le dedans, après le refuge d'un centre. Comme un répons, la parole de l'amant, Solh, interrompt ce suspens ; confirme-t-elle pour autant l'accomplissement d'un ancrage ?

Et je me suis vu loin, très loin de là où j'étais, de cette chambre, de ses parages. Des taillis et des futaies en prenaient la relève. Odeur de fougères, jour intercepté par les troncs d'arbres, mille voix secrètes qui me parlaient. Mais mon oreille était plus accaparée par des bruits qui n'avaient pas encore fait leur entrée dans l'histoire. [...] La minute adviendrait – une énigme elle-même si elle advenait – où je saurais ce qui se préparait dans la forêt originelle. Une certitude : pour moi, Faïna m'avait transporté là ; était-elle l'énigme, celait-elle l'énigme en elle ? Ou la traquait-

<sup>16</sup> « Le cercle enchanté où la forêt nous tenait captifs » : le voyage, réminiscence, des deux amants vers le grand Nord du pays est le seul instant véritablement apaisé de l'union de Solh et Faïna, et, en vertu même du lexique, agit comme une parenthèse magique à la souffrance partagée (Dib, 1989 : 194).

<sup>17</sup> L'on pense à ces vers du poème intitulé « Outlaws » dans le recueil *L. A. Trip* : « Il la regarde lointaine / puis la regarde si proche, / gagnée au prix de ce que / l'on a perdu ailleurs » (Dib, 2003 : 37).

elle dans ces profondeurs sylvestres, tout errante, en chasse ? Errante, en chasse, par moments hurlante (Dib, 1989 : 134-135).

Délaissant en pensée un premier refuge, la chambre et « ses parages » (le terme révèle l'homme-loup), il rejoint le monde et un autre refuge – y est « transporté » plutôt –, le couvert d'une forêt. Là croise l'amante « errante » et « hurlante ». Subvertissant à la fois l'appel à l'aventure et le lieu, refusant toute reconnaissance d'un point d'ancrage, elle laisse l'amant face au gouffre de la question : l'insondable Faïna se dérobera toujours plus loin, ne se livrant qu'au destin, « le Loup qui s'est emparé » d'elle (Dib, 1989 : 217).

Le centre sans preuve n'existe pas. Celle qui devait l'apporter, lui donnant ainsi confirmation, fait défaut et le lieu, la forêt, qui aurait pu être un centre, est subverti. Plusieurs motifs proleptiques, d'ailleurs, ont annoncé ces subversion et dérobade finale : le chêne infirme près de la maison (Dib, 1989 : 88-89), la maison dans les gravats (Dib, 1989 : 89-90), « Le bois hâve, souillé » de banlieue – visage subverti de la forêt – (Dib, 1989 : 116), le pays violenté dont l'évocation rappelle la désolation intérieure de la femme-louve<sup>18</sup>.

A l'inverse, la lumière du jour qui pénètre progressivement dans la grande maison ou encore dans la chambre de l'île confirme l'existence des choses ; confirmer est apporter la preuve de l'existence d'un lieu, lieu-refuge et, par extension, voire même inversion, tout lieu central, fût-il chargé de signes négatifs. Tel est le cas de la « fosse » dans *Les Terrasses d'Orsol*. Le refus de confirmation de son existence par les autres, enfermés dans leur identité comme en un jeu de miroirs, retient le lieu dans une altérité absolue et maintient le narrateur dans l'errance en proie à la violence du monde, comme l'indique, à la fin du roman, l'épisode des motards notamment (Dib, 1985 : 207-210).

## L'appel du monde

Mais quand le lieu comme point d'ancrage est bel et bien confirmé, non seulement l'on peut y accueillir le monde mais aller vers lui, sortir du lieu pour s'ouvrir à la diversité du monde. Si le monde vient à l'homme, celui-ci, assuré de son propre point d'ancrage, peut se laisser attirer. Comme l'écrivain dans le patio, il se trouve prêt à épouser l'aventure offerte par le monde, et l'écriture. L'attente, ouverture à l'altérité du divers, est souvent corrélée à cet instant suspendu vers le passage au dehors. L'attente et le suspens s'incarnent, pour ainsi dire, dans la parole interrompue de Lyyl-Schéhérazade imaginant sa cité. Le narrateur de *Neiges de marbre* se fait à son tour Schéhérazade dans l'*excipit* du roman :

La neige elle-même donne l'impression de n'être pas loin, elle n'a jamais quitté tout à fait l'air, toujours présente, comme certaines qu'on croit avoir oubliées pendant qu'on pense à autre chose. Subtil, erre ce parfum de neige. Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue (Dib, 1990 : 217).

L'attente de la neige est déjà souvenir de la neige, à la fois passée et à venir, et prenant forme dans le présent. Ici se retrouve, comme dans l'évocation du patio, la même configuration poétique qui confond les trois dimensions temporelles et, comme souvent dans la prose dibienne, la relation du point (centre) et de l'étendue (infini du monde) rencontrant la dialectique du proche et du lointain : la réalité tangible de la neige – proche et pourtant, en cet instant précis, elle n'est pas de saison – se dénoue sous forme d'un parfum, et de ce parfum, l'étendue est offerte.

A ce point, il faut choisir : commencer, poursuivre l'aventure ou bien faire face au vide, à la blancheur infinie, à la page blanche, à la disparition. Ce choix est autant celui de l'écrivain que de l'aventurier et de l'explorateur. Cet *excipit* de *Neiges de marbre* pourrait être la fin de toute œuvre mais aussi le suspens précédant l'œuvre à venir.

Pour commencer ou poursuivre, il faut l'invitation du monde et quitter le refuge, mû par la curiosité par exemple, comme tout aventurier, tout explorateur.

Dans mon impatience, je me précipite hors de la grotte de verdure, un refuge pavé de larges dalles où, flanc contre flanc, dorment trois barques dont des lessives répétées semblent avoir blanchi le bois. Je débouche dans une levée de terre, à cinquante pas. C'est une sorte de plate-forme en arc de cercle battue par l'eau. D'immenses arbres, platanes, hêtres, trembles, peupliers la couvrent d'ombre, les mêmes qui abandonnent leur image au flot étale. C'est l'éblouissement. Si subtile est l'irradiation qui m'enveloppe soudain, et si étendue, qu'elle touche à l'infini. Mais là n'est pas la chose extraordinaire. C'est le silence, *un lac c'est de l'eau silencieuse*.

De l'eau silencieuse ; étonnement devant l'incrédible et tout ce qui se répand à travers le mutisme de l'espace liquide, séparé à peine du ciel par une ceinture de brume, elle-même à peine moins bleue que l'air. Sensation de se porter au plus près de soi, aventure qui vous cherche autant que vous la cherchez (Dib, 1985 : 110).

<sup>18</sup> « Et l'infini des terres nous saute à la figure : calciné, fleurant la pierraille cuite et l'absinthe sauvage. [...] Nulle ombre nulle part sur ces étendues en proie à la désolation » (Dib, 1989 : 124).

Le narrateur quitte son refuge, la « grotte de verdure », qui rappelle celui où Omar guettait Zhor ; les barques au bois blanchi indiquent la main du temps, parachevant par ce trait pérenne l'authentification du lieu comme point d'ancrage – au propre et au figuré ici. Hors de ce premier centre, le narrateur gagne une position en surplomb et découvre le divers (les essences variées des arbres) en retrouvant l'unité dans le calme de l'eau et le silence qui saisit toute chose. A ce point qui recentre, l'aventure appelle.

Le monde vient et s'offre à l'homme capable de l'entendre, et lui confère, à lui comme aux lieux, une existence. Omar entend l'appel de la terre et s'ouvre à l'aventure « charnelle » : « Omar ne connaissait rien aux arbres et aux plantes. Rien non plus aux bêtes, aux cultures, aux travaux des champs... La révélation de la vie quasi charnelle et inconsciente de la terre se faisait pourtant jour en lui » (Dib, 1954 : 9). La terre éveille Omar comme la lumière, les lieux où elle pénètre doucement, et il se met à exister selon ses sens.

Dans cette ouverture au monde, plusieurs intensités sont à distinguer : de l'observateur, du guetteur, à l'aventurier et à l'explorateur, la relation au monde s'intensifie déjà. Mais, à un degré extrême, l'homme devient à son tour fragment de monde et médium du dehors vers le dedans :

D'un revers de main, Omar fit voler le rideau qui barrait l'entrée de la chambre, entra, mais sitôt passé le seuil, il n'osa plus avancer. Il restait figé, secoué par des frissons. Il avait l'impression de garder au fond des yeux des lambeaux de nuit hachés par la pluie. [...] Ses regards allaient de sa mère à ses deux sœurs (Dib, 1957 : 7).

Omar, comme le vent qui déplace la « résille du rideau tendu » devant la porte (Dib, 1957 : 36), s'engouffre dans la pièce, portant en lui le monde et, envahi par son anonymat, il est comme égaré et doit réapprendre à identifier les repères familiers du dedans, sa mère et ses sœurs. En effet, dans la relation la plus étroite au dehors, l'homme peut perdre la mémoire. Parfois, c'est le monde lui-même qui la restitue à sa manière, ainsi Jarbher rend au narrateur une autre mémoire, onirique<sup>19</sup>. Que la diversité du monde égare l'homme hors de ses balises habituelles, Omar et le narrateur d'Orsol l'éprouvent. Pour ce dernier, l'égarement va même jusqu'à la fascination :

Je touche le parapet de pierre blanche, je m'y tiens. Il m'arrive à la taille. Je me plonge dans la contemplation de l'océan. [...] Un infini de lumière et il déroule ses lourds plis brillants, ne cesse de se mouvoir, de se rapprocher sans jamais arriver. Médusé par ce spectacle *Il était partagé entre ce qu'il voyait dehors, cette lumière, cette malédiction, et ce qu'il voyait en dedans, la même lumière, la même malédiction*, je reste là. [...] Il fixe sur moi des yeux presque humains, des yeux par milliers, il en est couvert, je ne me vois pas scruté par cette folle quantité d'yeux épars (Dib, 1985 : 15).

Au lieu de venir à l'homme, le monde maintient son pouvoir d'attraction dans la distance. L'on sait, depuis *Qui se souvient de la mer*, combien est présente chez Dib la mythologie. Ici, l'océan surveille le narrateur, tel Argos, Io. Le guetteur est donc à son tour guetté par l'océan qui s'offre en se refusant. Monstrueux, le monde met l'homme en garde tragiquement – le tragique implique la prise de conscience d'une destinée. Dans l'Antiquité, la fascination et l'horreur accompagnent cette prise de conscience ; il faut donc considérer l'apparition du monstrueux comme l'avertissement du point de non-retour<sup>20</sup>.

Du monde à l'homme comme de l'homme au monde, du dehors vers le dedans et vice-versa, le passage relève du pouvoir d'attraction. La relation est déclinée de diverses manières mais toujours en un même mouvement poétique : le monde vient à l'homme dans son refuge (son patio ?) qui, s'il sait l'entendre et se laisser éveiller par lui, va épouser la diversité du monde au point d'être à son tour médium du monde, ou de s'y perdre. Telle est l'épreuve et le destin humains : résister ou céder à l'attraction du monde. Or chez Dib, les valeurs sont en quelque sorte inversées puisque, contrairement à Ulysse attaché à son mât, celui qui résiste échappe certes au risque mais perd l'intensité de l'aventure – y compris celle de l'écriture –, et puisque, surtout, il n'y a pas séduction (c'est-à-dire, selon l'étymologie du terme : détournement – mensonge donc –) mais attraction et révélation du réel.

## La parole, le sacré et la loi

Chant, rumeur<sup>21</sup>, rires et bruits divers<sup>22</sup>, qu'ils soient ou non de voix humaine, emplissent l'espace et viennent chercher l'homme en son refuge ouvert sur le monde. Le chant du monde emprunte la voix humaine pour révéler :

La voix de Zhor emplait la cour. L'éclat du soleil inondait l'entrée de la grotte. Omar n'avait pas encore ouvert les yeux ; des fibres de lumière papillotaient sous ses paupières. Il s'étira : un bien être fugace le parcourut. Il hésitait

<sup>19</sup> « Par moments la parcourant, je crois vivre l'un de ces rêves qui nous font ressouvenir de lieux pourtant jamais visités auparavant, de visages jamais vus. Nous ignorons jusqu'où, unique, s'étend notre propriété » (Dib, 1985 : 36-37).

<sup>20</sup> Par exemple, la tête de Méduse représentée au fond des coupes avertit le buveur du respect de la mesure.

<sup>21</sup> « La pluie s'était remise à frapper les vitres du soupirail. Le vent fredonnait sa chanson dans la venelle. Une faible rumeur de pas pataugeant dans la boue et les flaques parvenait jusqu'au sous-sol » (Dib, 1952 : 58).

<sup>22</sup> « Cette nuit, l'insomnie s'était jetée sur lui ainsi qu'une bête fauve. Tout n'était pas encore endormi : de la rue, montaient des rires, des conversations ; on entendait aussi, venant d'une grande distance, les notes d'une flûte plaintive (Dib, 1952 : 201).

encore à reconnaître les lieux. De nouveau la voix de la jeune fille s'éleva. S'accordant avec la vie, elle prolongeait en elle la joie du garçon (Dib, 1954 : 19).

Comme la lumière éveille les choses, comme la terre éveille les sens d'Omar, la voix de Zhor, occupant tout l'espace, l'attire au monde ; Zhor est monde et Omar, part de monde en cet instant. Le chant réalise l'unité en un prolongement infini.

Or, quand le monde attire l'homme à lui, la parole se charge de mystère. C'est d'un autre langage qu'il s'agit : des « mots, larges et incompréhensibles, les mêmes, qu'il s'obstinait à ressasser sans fin. », langage dont l'inautenticité dénote l'anonymat du monde, et la répétition, l'étendue infinie (Dib, 1952 : 133). Cette parole porte en elle le mystère de la terre. Telle aussi la voix de Commandar qui occupe tout l'espace, dans la verticalité et l'étendue<sup>23</sup>. Celle de l'homme, Slimane, en sentinelle, y répond :

Nous guettons le jour,  
Du fond des yeux nous regardons  
Sur les montagnes  
Se délier la nuit incombustible ;  
– Des feux  
Allumés chaque soir  
Aux foyers de nos demeures,  
Des feux de joie parmi les monts,  
Gagnent les frontières du monde<sup>24</sup> (Dib, 1954 : 18).

Slimane entend l'appel du monde en la voix de Commandar, et chante, tout aussi mystérieusement, l'homme face à lui : guetteur, observateur, l'homme, par ses feux domestiques, rejoint le monde. Effectuant une sorte de danse sacrée, Slimane l'accueille largement et s'enivre de son immensité, porte en lui son infini<sup>25</sup>. Ce chœur du monde et de l'homme au début de *L'Incendie* installe dans l'œuvre dibien la relation poétique entre le point d'ancrage, ici les « foyers », et l'étendue du monde ; l'intensité du feu domestique rallie l'aire du monde sous le signe du mystère et du sacré.

Par la voix du monde est réalisée l'unité : « Venant de loin, le fendait et allant plus loin, une voix qu'on pourra dire sans voix. Et elle sera plus effective, puissante et irrévocable qu'aucune voix jamais entendue, une voix en s'élevant qui réduira au silence la nuit entière [...] » (Dib, 1985 : 193). En effet, cette voix annule les contraires et jusqu'à sa propre nature, « sans voix ». Porteuse de monde, cette voix – la même qui a emprunté au départ de l'œuvre dibien celle de Commandar pour s'élever – surmonte tout obstacle et réunit le divers dans l'unité. C'est le chant de l'origine : « Un chant semblait s'élever, triste et doux. Celle qui m'avait donné la vie et m'avait donné ma mort en même temps, chantait ainsi. Comme au-dessus d'un autre continent » (Dib, 1990 : 215) ; le chant maternel réunit les deux pôles de l'existence.

Cependant, concurremment à cette voix du monde, il est une autre voix, son contraire, qui a force de loi parmi les hommes. Violente, inconstante, elle exacerbe les oppositions humaines et occupe sans merci la terre d'origine<sup>26</sup>. Elle seule arrive à éteindre la voix du monde, de la terre, et à rendre impossible le passage du monde vers l'homme et de l'homme vers le monde : « Un regard à maman, un seul... Fourmillant de rides, son visage restait de pierre : il n'a pas tourné vers moi sa rigidité cadavérique » (Dib, 1989 : 123). Face à la violence de cette loi des hommes, la mère, dont la voix révèle et unit les deux extrémités de l'existence, retient le mystère du monde.

## Conclusion

Ce premier pas dans l'examen d'une écopoétique dibienne conduit à constater l'existence d'un lieu d'ancrage identifié comme centre par son marquage oriental (tlemcénien, plus précisément), alliant la diversité des formes à l'unité d'un ensemble, ou encore, au fur et à mesure du développement de l'œuvre, marqué par certains indices connotant une authenticité, des indices de durée et d'intégrité. En ce lieu central, l'homme entend le monde, s'ouvre à lui, au point d'être reconnu comme fragment du monde, avec le risque de s'y perdre s'il perd de vue les repères de son ancrage. L'*oikos* dibien est certes sédentaire mais cette sédentarité s'énonce en un double mouvement intensif (de l'observateur) et extensif (du guetteur) et singularise de ce fait la relation de l'homme et du monde. Cette dernière

<sup>23</sup> « Flottant à travers la nuit, la voix lointaine semblait sourdre du cœur de la montagne » (Dib, 1954 : 17).

<sup>24</sup> En italiques dans le texte.

<sup>25</sup> Slimane d'abord ouvre les bras, se balance, puis titube et enfin, ouvre « démesurément ses yeux sans fond » (Dib, 1954 : 18-19).

<sup>26</sup> « Brûlant soleil, et que pourrait-il alors raconter ? juif, arabe. Que pourrait-il jamais dire de la loi écrite, et après, de la loi non écrite ? Il continuerait, comme continue aussi la parole funeste, de prendre chacune à part, de reconnaître l'une sans l'autre, loi écrite, loi non écrite, avec toujours, au centre, la violation. Rien qu'elle, sacrifice noir et sans charité, elle égale à elle-même, égale aux démons qu'elle enfante. Elle qui à sa façon égale impose la même histoire aux siècles et la renie, l'assure et la révoque. Elle, l'illusion du sang qui retient le secret et commence là où j'oublie. Invariablement là où j'oublie. Elle n'aura pas déserté ce déluge solaire, ces hiératiques montagnes, ces colonnes d'air, ce sommeil d'abîme. Une chose, celle-là, bonne à savoir, présomption peut-être, part falsifiée peut-être de tout ce qui est dû au monde, et qui n'y aura pas été plus présente ; après toute expiation, après toute mort. Comme en ses débuts lointains » (Dib, 1989 : 121-122).

pourtant, à la fois ancrée et projetée dans l'espace, ne peut s'instaurer que par l'intermédiaire d'une instance de validation, être aimé et aimant, voix, parole, geste ou visage, dont le pouvoir de validation (ou de légitimation pour le narrateur) s'appuie sur l'authenticité de l'origine, de la « source », pour reprendre ici la métaphore dont Zhor est la protagoniste.

Par cette large place accordée au monde, certains voudront voir aujourd'hui en Mohammed Dib un homme du monde ancien puisque l'homme occupe désormais toute la place et que le monde lui-même n'est plus seulement qu'humain<sup>27</sup>. Pourtant, c'est ce monde « ancien » qui permet à Dib de poser l'unique et grave question de la relation de l'homme et du monde. Mohammed Dib pense la place de l'homme au monde en l'articulant à une dimension transcendante, le sacré, le mystère, car, sans la conscience de cette transcendance, l'existence humaine perd toute raison d'être : « L'humain devenu seule instance de référence, l'humanité immanente à elle-même ayant occupé la place vide du Dieu mort, l'humain règne seul désormais, mais il n'a plus de raison finale » (Baudrillard, 2002 : 71). L'unité de l'homme renvoyant à lui seul est mortifère. Dib montre bien que l'unité, la cohérence de l'homme et du monde, est, en s'appuyant sur sa diversité, seule garante de la vie.

Il ferait beau voir  
Si le monde changeait  
Et il a clos les yeux  
(Dib, 2003 : 21 « Le voyage », 1)

## Références bibliographiques

### Corpus littéraire

- Dib, M., (1952) *La Grande maison*. Paris, Le Seuil.  
Dib, M., (1954) *L'Incendie*. Paris, Le Seuil.  
Dib, M., (1957) *Le Métier à tisser*. Paris, Le Seuil.  
Dib, M., (1985) *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad. Coll. La Bibliothèque arabe.  
Dib, M., (1989) *Le Sommeil d'Eve*. Paris, Sindbad. Rééd. Paris, SNELA La Différence, 2003 (éd. utilisée).  
Dib, M., (1990) *Neiges de marbre*. Paris, Sindbad, Coll. La Bibliothèque arabe.  
Dib, M., (1994) *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Paris, La Revue noire.  
Dib, M., (2003) *L. A. Trip* (roman en vers). Paris, La Différence, Coll. Littérature.  
Djaout, T., (1987) *L'Invention du désert*. Paris, Le Seuil.

### Théorie et critique

- Bonn, Ch., (2016) *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*. Paris, Classiques Garnier, Coll. Bibliothèques francophones.  
Baudrillard, J., (2002) *Power inferno*. Paris, Galilée.  
Collot, M., (2014) *Pour une géographie littéraire*. Paris, José Corti.  
Jaquier, C., (2015) « Écopoétique, un territoire critique » in *Fabula atelier*. Disponible sur : [https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique\\_un\\_territoire\\_critique](https://www.fabula.org/atelier.php?Ecopoetique_un_territoire_critique) [Dernier accès le 13 juillet 2020].  
Khadda, N., (2003) *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*. Aix-en-Provence, Edisud.  
Schoentjes, P., (2015), *Ce qui a lieu, essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject.  
White, K., (2014), *Panorama géopoétique*. Lapoutrole, éd. de la Revue des ressources.

### Usuels

- Bailly, M. A., (1894) *Dictionnaire grec-français*. Paris, Librairie Hachette.  
Gaffiot, F., (1934) *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris, Librairie Hachette.

<sup>27</sup> « L'universel était une culture de la transcendance, du sujet et du concept, du réel et de la représentation. L'espace virtuel du mondial est celui de l'écran, du réseau, de l'immanence, du numérique, d'un espace-temps sans dimension » (Baudrillard, 2002 : 69-70).