

La evolución poética de Mohammed Dib: de *Ombre gardienne* a *Formulaires*

Adelaida PORRAS MEDRANO

Universidad de Sevilla
Departamento de Filología Francesa
mporras@us.es

RESUMEN

Pretendemos con este trabajo mostrar la evolución que sufre la poesía de Mohammed Dib, durante mucho tiempo relegada a un segundo plano por la crítica en favor de su obra narrativa. Partimos para ello del análisis de sus dos primeros poemarios, *Ombre gardienne* y *Formulaires*, a través de los cuales, y con un intervalo de nueve años, el autor describe un itinerario que va de la preeminencia de un proyecto de denuncia política en plena guerra de Argelia a una exploración de la palabra poética, por la que el poeta queda sometido a los “poderes del lenguaje”. Este itinerario puede, además, ser considerado como metonímico con respecto a la totalidad de la obra dibiana.

Palabras clave: Mohammed Dib, poesía, *Ombre gardienne*, *Formulaires*, poderes del lenguaje, palabra poética.

L'évolution poétique de Mohammed Dib: de *Ombre gardienne* à *Formulaires*

RÉSUMÉ

Nous nous proposons, avec cet article, de prouver quelle est l'évolution subie par la poésie de Mohammed Dib, pendant très longtemps négligée par la critique littéraire en faveur de sa production romanesque. Pour ce faire, nous partons de l'analyse de ses deux premiers recueils, *Ombre gardienne* et *Formulaires*, au moyen desquels et à neuf ans d'intervalle, l'auteur décrit un itinéraire qui le porte d'un premier projet de dénonciation politique, au moment de la guerre d'Algérie, jusqu'à l'exploration de la parole poétique, à travers laquelle le poète demeure soumis aux “pouvoirs du langage”. Cet itinéraire peut, en outre, jouer le rôle de métonymie par rapport à la globalité de l'œuvre dibienne.

Mots clés: Mohammed Dib, Poésie, *Ombre gardienne*, *Formulaires*, pouvoirs du langage, parole poétique.

The evolution of the poetry by Mohammed Dib: from *Ombre gardienne* to *Formulaires*

ABSTRACT

The aim of this work is to show the evolution that Mohammed Dib's poetry suffers, in spite of having been relegated for a long time to a second level by the critics, in favour of his narrative work. First we

take into account the analysis of his first poetic compositions, *Ombre gardienne* and *Formulaires*, by which, and with an interval of nine years, the author describes an itinerary going from the pre-eminence of a politic denounce project during war in Algeria to an exploration of the poetic word, by which the poet is submitted to the “power of language”. This itinerary can also be considered as metonymic with respect to totality of the Dib’s work.

Key words: Mohammed Dib, Poetry, *Ombre gardienne*, *Formulaires*, Power of language, Poetic word

Mohammed Dib es sin duda uno de los grandes nombres de la literatura argelina en lengua francesa, cuya obra posee la rara cualidad de ser a la vez texto fundacional y punto de referencia para varias generaciones de escritores, debido, en primer lugar, a su continuidad, pero, sobre todo, a la naturaleza proteiforme de su escritura, convertida en vía de exploración de diversos ámbitos literarios. En efecto, del realismo de la primera trilogía –*Algérie*– al simbolismo de obras posteriores, la producción de Dib describe un itinerario que se orienta hacia una reflexión sobre el propio proceso de la creación. Esta dimensión metaliteraria se manifiesta de modo aún más evidente en su poesía, en la que el escritor se entrega por entero a *los poderes del lenguaje*¹, en una búsqueda de la palabra esencial, liberada de las servidumbres de la narración (Porras, 2005: 101-102).

Iniciada en 1961 con *Ombre gardienne*, que recibe los aplausos de Aragon –a quien se debe el prólogo de la primera edición– y de Malraux, la obra poética de Dib se despliega como una exploración de los dominios de la palabra, en los que el poeta bucea, para compararlos luego con la sumisión al ser amado. Ambos –palabra y ser amado– se sitúan bajo el signo de la feminidad, que proporciona al autor una *tiède matière de désir* (Dib, 1975: 21). El poeta se abandona así a un erotismo que reúne el descubrimiento del amor y la imposibilidad de nombrarlo en toda su profundidad, tarea a la que se entrega de forma obsesiva por medio de imágenes violentas que traducen su desgarramiento interior (Porras, 2002: 209): *dans la brume / la bête en sang / part en reconnaissance* (Dib, 1979: 152).

Esta meditación, que se revela de una gran coherencia, aparece escalonada en el tiempo², de modo que precede, acompaña, jalona o sigue a su producción narrativa, de la que a menudo se ofrece como preludio, síntesis y/o consecuencia³. No obstante,

¹ *Les pouvoirs* es el epígrafe bajo el cual el autor reúne un conjunto de treinta y dos poemas en prosa en la tercera parte de *Formulaires* (1970). El poema que abre la serie se inicia con la invocación *langage souverain*, acto de sumisión por parte del creador que espera conjurar de este modo el silencio, *muraille de ténèbres* (Dib, 1970: 75).

² Al primer poemario antes citado, *Ombre gardienne* (1961), siguieron *Formulaires* (1970), *Omneros* (1975), *Feu beau feu* (1979), *Ô Vive* (1987), *L’Aube Ismaël*. *Louange* (1996), *L’Enfant-Jazz* (1998), *Le Cœur insulaire* (1999) y *L.A. Trip* (2003).

³ Ya en 1980, cuando una buena parte de la poesía dibiana no había visto aún la luz, Auguste Viatte, al referirse a su primera novela (*La Grande maison*, 1952), sancionaba la preeminencia del proyecto poético sobre el narrativo, remitiendo de manera implícita a textos anteriores, como un primer poema. “Véga”, publicado en 1947 en la revista *Forge* de Argel o los seis poemas aparecidos entre marzo y octubre de 1950 en *Alger républicain* (Arnaud, 1986: 216): *En 1952 encore, la Grande maison, premier roman de Mohammed Dib qui avait déjà été et restera poète, (...)* (Viatte, 1980: 143).

la amplitud, la solidez y el peso de la obra del novelista han eclipsado –al menos parcialmente– la del poeta, a lo que contribuye en gran medida su formulación herméutica y polivalente, que la hace difícilmente accesible al gran público⁴. A pesar de ello, parece dibujarse en estos últimos años, por parte de la crítica universitaria, un movimiento de recuperación de la poesía dibiana, impulsado sin duda por el proceso de reflexión sobre la misma que el fallecimiento del autor, acaecido en mayo de 2003, ha propiciado⁵.

Las líneas que siguen se inscriben, por tanto, dentro de esta dinámica de restitución, a la vez que pretenden mostrar la imbricación que existe entre ambas manifestaciones, lírica y narrativa, por la que la primera condensa y explica la evolución de la segunda. Hemos centrado nuestra atención sobre dos poemarios, *Ombre gardienne* (1961) y *Formulaire* (1970), que señalan, a nuestro entender, la preeminencia de un primer compromiso político que progresa hacia otro existencial, determinando así la concepción del poema en sus distintos niveles y orientándolo hacia el hermetismo que se convertirá en la característica más relevante de la poesía de Dib. Pero esta transmutación no se circunscribe únicamente a la producción lírica, sino que es paralela al cambio que se produce en el ámbito novelesco y que Naget Kadda designa como el paso *du roman extraverti au roman intraverti* (Kadda, 1984: 208-226). Será precisamente este carácter *introvertido* el que ponga de manifiesto la interrogación sobre la interioridad del ser, que la poesía transforma en figuración esencial gracias a la palabra liberada de todo aquello distinto de sí misma.

OMBRE GARDIENNE (1961)

Acogido por la crítica⁶ y prologado por Aragon, este primer poemario de Dib se encuentra estrechamente vinculado a las novelas que lo preceden en el tiempo y con las que, además, mantiene una doble relación de intertextualidad.

Por una parte, *Ombre gardienne*, como ahora veremos, condensa en un mismo movimiento la evolución sufrida por la obra narrativa. El realismo marcado por el compromiso político que define la trilogía *Algérie* (*La Grande maison*, 1952; *L'Incendie*, 1954 y *Le métier à tisser*, 1957), en la que se ofrece una descripción de la vida argelina en los años que preceden a la revolución, se transforma en presencia simbólica en una cuarta novela que señala una inflexión dentro de su producción: *Un été africain* (1959)⁷. Dib abandona el análisis del medio popular al que se había entregado en los textos precedentes y se vuelve hacia los ambientes burgueses en la

⁴ Prueba de ello es el escaso número de estudios que le han sido dedicados. Véase, a título de ejemplo, la bibliografía del número monográfico dedicado a Mohammed Dib en *Itinéraires et contacts culturels* (AA.VV., 1995: 207-269).

⁵ Tal es el caso del número monográfico de *Expressions maghrébines* titulado *Mohammed Dib poète* (AA.VV., 2005).

⁶ *Ombre gardienne* recibe el *Prix René Laporte* en 1961, año de su publicación.

⁷ Este deslizamiento simbólico había sido ya anunciado por un relato breve (*L'Héritier enchanté*) publicado en un *recueil* de 1955, *Au café*, que, sin embargo, prolonga en gran medida el planteamiento realista de los dos primeros textos de la trilogía.

época del comienzo de la guerra. La magnitud del horror y la voluntad de evitar que su palabra quede reducida a una descripción trivial, lo conducen a la experimentación narrativa, tratando de escribir un relato que pueda ser el equivalente del *Guernica* de Picasso (Joubert, 1986: 185). De esta manera, acoge un onirismo simbólico que lo convierte en obra de transición.

Por otra parte, esta intertextualidad no se limita a un plano conceptual, sino que se manifiesta por las iteraciones que imbrican unos textos en otros. En efecto, el poemario recoge bajo el título de “Une voix” (Dib, 2003:22) la canción de Yamina en *Un été africain* y, bajo el de “Sur la terre, errante” (Dib, 2003: 23), la de Menoune en *La Grande maison*. Dos consecuencias esenciales se derivan de esta práctica (Tcheho, 1995: 97-98): en primer lugar, la utilización del poema como elemento de ruptura de la continuidad narrativa, por lo que adquiere una función de auxiliar sin perder por ello su naturaleza de pieza autónoma y, en segundo lugar, el tránsito fluido de un género a otro como partes de un mismo todo, susceptibles, por tanto, de explicarse mutuamente.

Precisamente esta reflexión sobre los géneros ocupa una buena parte del prólogo de Aragon, quien descubre en la poesía de Dib una realidad íntima y distinta que adopta sin embargo el envoltorio de una lengua común⁸. Subtitulado *De la douleur naît le chant*, el prefacio del poeta surrealista sintetiza en tan breve expresión la fuente de la palabra dibiana, proyectada sobre los dos ámbitos que estructuran el poemario: Argelia o el dolor de la guerra, Europa o el dolor del exilio⁹. En efecto, de las cinco partes que componen el conjunto –*Ombre gardienne, Eléments, Méridienne, Suite sans fin, Les Phases de la nuit*–, las tres primeras bucean en el recuerdo de la tierra natal, mientras que las dos últimas reproducen un periplo por varias ciudades extranjeras (Burdeos, París y Amberes)¹⁰.

La proyección sobre esta doble espacialidad confiere a la obra un carácter refractario, por el que los dos ejes esenciales que la componen se presentan como opuestos. Se describe así un itinerario que iría desde la integración en una tradición que se manifiesta como presencia tutelar, *ombre gardienne*, hasta la soledad del desarraigo, donde se recupera sin embargo la imagen de la protección bajo la figura del ángel: *Un ange devant moi flotte au-dessus du sol: / C'est mon ange gardien, il m'ouvre le chemin*. (Dib, 2003: 58).

⁸ Puis-je de mes yeux français saisir la naissance de la poésie algérienne? Le roman, toujours, le conte, la nouvelle, c'est comme une invitation au voyage: j'entre avec l'auteur dans son Algérie inconnue. Mais le poème? Nécessairement allusif, chargé d'un potentiel étranger, de tout ce que l'économie des mots suppose d'une réalité que le poète partage avec d'autres que moi. Je surprends leur conversation, les gestes pour eux familiers qui résument, et je suis étranger au-dedans de ce grand secret collectif. Le singulier de l'affaire c'est qu'ici je ne me trouve point devant une poésie traduite, les mots son les nôtres, les miens. Cet homme d'un pays qui n'a rien à voir avec les arbres de ma fenêtre, les fleuves de mes quais, les pierres de nos cathédrales, parle avec les mots de Villon et de Péguy. (Dib, 2003: 8).

⁹ Dib había sido expulsado de Argelia en 1959.

¹⁰ La edición de 2003 incluye una sexta parte titulada *Ovations* que hemos optado por obviar en nuestro análisis al no figurar en el proyecto inicial del autor. En ella se recogen algunos poemas anteriores a la edición de 1961, entre ellos “Véga”, al que nos hemos referido en la nota 3 y que, según algunos autores (Arnaud, 1986: 216), constituye un anuncio de lo que será más tarde *Cours sur la rive sauvage* (1964), novela de iniciación amorosa y de búsqueda de la propia identidad.

Concebido pues como un díptico que representa en cada una de sus hojas dos universos opuestos, el poemario explicita la diferencia entre ambos mundos tanto por la forma de los poemas como por su contenido. En efecto, la parte europea se caracteriza por la utilización de metros largos que favorecen el desarrollo discursivo y la transparencia en la formulación del pensamiento, de modo que poco o nada de lo dicho queda sujeto a la interpretación del lector. Frente a ella, la exploración del espacio natal se constituye como un doble descenso órfico –al subterráneo colectivo y al individual– en el que el dolor erotiza la palabra feminizada en un anuncio de la preeminencia amorosa de obras posteriores. Dib utiliza en esta parte metros breves en una expresión que avanza hacia el hermetismo y se carga de resonancias simbólicas: *Mon désir / Autour d'une terre d'ombre / Et de vertes saisons danse / Sur la ligne de l'horizon.* (Dib, 2003: 38).

Temas característicos del exilio como la soledad¹¹, la alienación¹² o la descripción del entorno urbano, plomizo y gris, proyección de la melancolía del yo que escribe¹³, vertebran la parte europea del conjunto, en la que Jacqueline Arnaud destaca algunos poemas que *font curieusement songer aux exercices d'un habile versificateur qui se souviendrait de Verlaine, (...) de Baudelaire et Hugo (...) de Mallarmé et d'Aragon (...)* (Arnaud, 1986: 217). Nuevo efecto de intertextualidad, por

¹¹ *Je suis le compagnon idéal des statues;
Dans les jardin publics peu fréquentés j'observe
Leurs lèvres où s'arrête une parole tue,
Leurs mouvements de pierre aux étranges réserves.
(...)
Elles seules surtout vous prennent en pitié;
Il se forme entre vous Dieu sait quelle amitié,
J'ai vu pleins de douleur leurs yeux vides et tendres.
"Les statues" (Dib, 2003: 46)*

¹² *Si ce n'est pas ce froid, qu'est-ce qui me signale?
Le rêve mal dissous, l'ombre noire et la voix
Qui font pleurer l'enfant, ou la brume hivernale?
C'est moi... moi, l'importun qui vous barre la voie.

Je ne suis ni mort ni vif, ailleurs est mon domaine.
L'enfer du ferrailleur est moins que moi rongé,
Moins diffus le retour inquiet d'une âme en peine;
Le regard qu'on lui jette éloigne l'étranger.
"Etranger" (Dib, 2003: 45)*

¹³ *Soirs tendres de Paris, que vous m'êtes amers;
Pour l'exilé, Paris obscur c'est un enfer,
Quand le ciel gris et rose au-dessus de la Seine
Se repose en tremblant tout son cœur crie et saigne
"Complainte" (Dib, 2003: 42)*

*Un de ces ciels qui font frissonner comme un cri
File au dessus la Seine à la hâte s'y mire;
Au petit jour Paris est tout mauve et tout gris,
Est gorge-de-pigeon faudrait-il plutôt dire.
"Paysage parisien" (Dib, 2003: 58)*

tanto, el que proporciona esta lista a la que cabría añadir otros nombres, como el de Villon, cuyo eco parece dar forma al canto que el autor hace a las prostitutas de París en “Les bonnes dames” (Dib, 2003: 44):

Vous êtes la berge et le rire
Humides à faire mourir

Qui se vendent la nuit venue.
Sœurs, l’errant s’en vient sur vos traces:
Il vous offre ces fleurs de strass.

Vous qu’on dit de joie, acceptez
Et le bouquet et la romance;
Mes semblables, l’amour immense
(...)

La parte argelina presenta un mayor interés y, sin duda, una mayor originalidad. Dib esboza en ella por primera vez algunos de los que serán los grandes temas de su poesía, como la presencia femenina y la violencia en la expresión de un erotismo inseparable del dolor. Si en poemarios posteriores, como *Feu beau feu*, este dolor es signo de la angustia en la búsqueda de la palabra capaz de formular la interioridad del poeta (Porras, 2005), ahora lo es del desgarramiento producido por la guerra. La feminización de la patria y la tradición –*Femmes fabuleuses qui / Fermez vos portes, rêvez* (Dib, 2003: 17)– vertebran una alegoría de la revolución en la que deseo se proclama inseparable del sufrimiento: *Cactus du ventre et menthe / Que je bois ce soir dans mon vin, / Brûlure de peau et de vives épines, (...)* (Dib, 2003: 38). Este dolor se hace aún más evidente por la presencia implícita o explícita de la sangre, símbolo de la opresión –*feuillages de sang* (Dib, 2003: 30); *L’aube point et le paysage / Est fait à traits de sang* (Dib, 2003: 18); *C’est l’heure de deuil, l’heure / De sang roux sur les vignes* (Dib, 2003: 19); *Une pluie ruisselait / Où l’on voyait du sang* (Dib, 2003: 32)–, pero también anuncio de la victoria sobre el invasor: *Paix à vous, mères, épouses, / Le tyran buveur de sang / Dans vos vans sera poussière.* (Dib, 2003: 16).

Desde esta perspectiva, *Ombre gardienne* enlaza con el proyecto de denuncia y compromiso políticos que Dib inicia con *Algérie* y continúa con *Un été africain*. Sin embargo, el poemario retoma y prolonga las derivas ofrecidas por esta última novela. Podemos afirmar, en efecto, que la aprehensión de la realidad y su transformación en palabra poética están determinadas por una concepción simbólica que acoge grandes dosis de onirismo. Como bien dice François Desplanques, *la complexité de l’écriture épouse la complexité du sens. Dib a une conscience aiguë de la complexité et de la mobilité du réel, de son opacité aussi. C’est cette part irréductible du mystère qu’il cherche à nous restituer, loin de toute idéologie simplificatrice.* (Desplanques, 1984: 191). Con esta finalidad, el poeta alumbra una mitología personal y puebla su texto de una flora y una fauna que distorsionan su referente real para pasar a formar parte de la isotopía del dolor. Así, la mujer se convierte en *sirène de*

sang qui dort (Dib, 2003: 28); la guerra es lobo que ataca, pero también *une rose-ce immense* que *boit nos corps jusqu'aux os* (Dib, 2003: 30); la libertad perdida será *une femme toute pâle, / Un blanc polypier sur la poitrine*, que espera *assise au seuil du pays* (Dib, 2003: 31), mientras que el pueblo aparece como animal fabuloso, en una visión apocalíptica que remite tanto al *Guernica* de Picasso, como a la presencia del horror de la guerra en *Un été africain: Et la voix d'un minotaure las / Depuis longtemps égare la plainte / D'une ville plus vide, plus sourde*. (Dib, 2003: 27).

Con esta última imagen recuperamos el juego especular que subyace en *Ombre gardienne* y que hace de ella una síntesis explicativa de la evolución de la obra del autor.

FORMULAIRES (1970)

El tiempo transcurrido desde la publicación de *Ombre gardienne* confiere a *Formulaires* una mayor complejidad. En efecto y, aunque el propio Dib confiesa que algunos de sus poemas datan de diez años atrás (Arnaud, 1986: 230), el autor parece haber encontrado la que será la forma de su poesía, a la que dota de un mayor hermetismo, a través de una escritura que, como señala Christiane Achour, *si elle livre sa beauté, ne livre pas ses sens immédiats* (Achour, 1990: 208). Por otra parte, volvemos a encontrar el mismo tipo de iteración que ya hemos señalado para *Ombre gardienne*, por el que algunos de los poemas recogidos en *Formulaires* aparecen también en textos narrativos. Tal es el caso de “pourquoi détresse viennent-elles” (Dib, 1970: 100), introducido previamente en *Qui se souvient de la mer* (1962) con algunas diferencias en cuanto a la puntuación y al uso de las mayúsculas, y de “voyageuse avec les oiseaux” (Dib, 1970: 105), esbozado en *Qui se souvient de la mer* y desarrollado y modificado en *Cours sur la rive sauvage* (1964), para ser nuevamente retocado en el poemario que nos ocupa. No cabe duda de que este proceso de re-escritura, por el que el autor transita entre diversos géneros, es un signo de la coherencia de su obra a la vez que la señal de una evolución que, si en la producción narrativa resulta evidente, se hace aún más visible en la lírica. En este sentido, el salto cualitativo que supone la composición de *Formulaires* frente a *Ombre gardienne* es enorme, ya que Dib abandona por completo cualquier reivindicación para entregarse de lleno a la reflexión sobre la palabra poética.

El conjunto se abre por un primer poema titulado “Exergue” y concebido como tal, en el que el autor anuncia una búsqueda interior –*je viens demander foi* (Dib, 1970: 7)–, que va a llevarse a cabo en el curso de las tres partes que componen la obra: *Charge de temps*, *Même nom* y *Les pouvoirs*. Cada una de estas tres partes reproduce las etapas de un itinerario cuya finalidad es encontrar la palabra capaz de traducir lo indecible, por lo que el poemario está concebido como una exploración de los posibles de la escritura que presenta tres momentos privilegiados: el descenso interior, la unión con el otro y la confrontación con la palabra.

En *Charge de temps* –algunos de cuyos poemas presentan dedicatorias: a Louis Aragon, Maurice Ohana, Pierre Seghers y Jean Cayrol–, Dib interroga su memoria.

Trata de revivir su *fragile jeunesse* (Dib, 1970: 11) para recorrer luego las estaciones de la vida y llevar así a cabo *l'effort de l'encre qui efface et retrouve* (Dib, 1970: 14). La finalidad de este descenso interior, verdadera exploración de las sensaciones que desencadenan la expresión poética, es *capturer la source fertile* (Dib, 1970: 29) de la que nace el poema. Pero esta tarea se revela imposible, se hace *songe qui nous altère de fièvre* (Dib, 1970: 34) y conduce al escritor a su (re)conocimiento en el otro.

Même nom constituye por tanto el segundo momento de este itinerario. El destinatario no es ya el propio poeta como en *Charge de temps*, sino el ser amado, con el que se funde y se confunde. La exploración del cuerpo femenino define una relación de sensualidad con la palabra que trata de dar una forma inteligible al silencio. Este es en efecto el tema central de esta segunda parte, de modo que la búsqueda del autor se convierte en lucha contra el mutismo del otro: *soulever ton silence / gagner sur ton épaule / la fleur qui brûle sa chance* (Dib, 1970: 55). Pero el amor, al igual que la memoria, resulta insuficiente y el poeta vuelve a encontrarse solo ante una tarea ingente.

Les pouvoirs muestra finalmente el camino a seguir: ese camino será la palabra y esos poderes serán los del *langage souverain* (Dib, 1970: 75) al que el creador ha de someterse. La idea que domina esta tercera parte es la del viaje que se convierte en sinónimo de búsqueda felizmente realizada: *il n'y a qu'un chemin ouvert pour ce voyage la parole qui verse sa crue et remonte dans un mouvement de repli vers elle-même* (Dib, 1970: 77). Esta imagen de la circularidad constituye un himno a la omnipotencia y a la omnipresencia de la palabra, que *vous construit des villes vous compose des vies vous offre à lire des livres qui commencent par la fin* (Dib, 1970: 82). La palabra es en sí misma toda búsqueda, es ella la que hace *avancer sans marcher* (Dib, 1970: 84), la que señala al poeta una meta que sin embargo nunca llega a alcanzar en su totalidad: *et le mot sur la page refusera de s'inscrire complètement et vous recommencerez à recomposer ses lettres dans tous les sens* (Dib, 1970: 81).

En el trazado de este itinerario, el autor ha escogido el verso libre y la prosa poética –sólo en *Les pouvoirs*–, marcados por una ausencia total de signos de puntuación y de mayúsculas. Este rechazo absoluto a cualquier imposición académica –aceptadas sin embargo en *Ombre gardienne*– queda explicitado en el poema en prosa n° 5 de la tercera parte: *l'envie de remplir le champ de la tradition ne l'emportera pas sur nous* (Dib, 1970: 79). Sin embargo, es posible detectar algunas marcas de esta tradición en la organización estrófica de algunas piezas, como en el caso de “épeler l'envers” e “innocence de l'être” que, compuestas por dos cuartetos y dos tercetos en versos libres, adoptan la forma de sonetos liberados de medida y rima. Por otro lado y frente a la relativa homogeneidad formal de cada una de las partes de *Ombre gardienne*, la extensión de los poemas, tanto en verso como en prosa, resulta muy variable. Esta libertad formal será la marca de obras posteriores, por lo que, como decíamos antes, Dib parece haber encontrado paradójica y definitivamente la forma de su palabra poética a través de un poemario cuyo título remite a una tradición que el poeta proyecta y consigue transgredir.

Sin embargo, no es este aspecto formal, con toda la importancia que reviste y que no negamos en ningún momento, el que nos parece más significativo en la composición de *Formulaires*. En efecto, pensamos que la reflexión sobre el lenguaje que lo vertebra es la que hace del poemario uno de los jalones esenciales de la obra dibiana, introduciendo así un tema sobre el que el autor volverá de manera obsesiva y reiterativa, sin nunca conseguir agotarlo plenamente¹⁴. Y es que la búsqueda de esa palabra esencial que el poeta nunca consigue hacer suya en su totalidad es símbolo del carácter inextinguible de la propia creación, por lo que ésta no sería sino una inmensa *parabole de l'écriture* (Desplanques, 1984: 174).

El itinerario recorrido de *Ombre gardienne* a *Formulaires* reproduce por tanto el de la trayectoria creadora de Dib, instaurándose como metonimia de la globalidad de su escritura. De la concepción utilitaria del poema, al que dota a pesar de todo de una fuerte carga onírica, el autor progresa hacia una sumisión completa a la palabra poética, experiencia de conocimiento que no le concede sin embargo el poder absoluto sobre el lenguaje, pero que le permite descubrir su carácter inagotable. Por ello, el poeta, consagrado a una tarea interminable, se revela como un nuevo Sísifo, siempre dispuesto a recomenzar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1995): *Mohammed Dib* in *Itinéraires et contacts culturels*, nº 21-22 (monográfico).
- AA.VV. (2005): *Mohammed Dib poète* in *Expressions maghrébines*, vol. 4, nº 2, (monográfico).
- ACHOUR, Ch. (1990): *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, ENAP-Bordas, Paris.
- ARNAUD, J. (1986): *La littérature maghrébine de langue française*. I. *Origines et perspectives*, coll. "Espaces méditerranéens", Publisud, Paris.
- BONN, Ch. (1995): "Les pouvoirs du langage", in *Mohammed Dib, Itinéraires et contacts culturels*, nº 21-22, 149-168.
- DESPLANQUES, F. (1984): "Les paraboles de l'écriture chez Mohammed Dib", in *Itinéraires et contacts de cultures*, nº 4-5, 173-195.
- DIB, M. (1970): *Formulaires*, Le Seuil, Paris.
- (1975): *Omneros*, Le Seuil, Paris.
- (1979): *Feu beau feu*, Le Seuil, Paris.
- M. (2003): *Ombre gardienne*, SNELA La différence, coll. "Clepsydre", Paris [Primera edición: Gallimard, 1961].
- JOUBERT, J.-L. et al. (1986): *Les Littératures francophones depuis 1945*, Bordas, Paris.

¹⁴ Coincidimos con la afirmación de Charles Bonn: *Cette réflexion sur le langage est bien ce qui constitue selon moi l'unité fondamentale de l'œuvre de Dib. C'est dans "un autre côté" du langage que se situent, pour mieux le cerner, non seulement Cours sur la rive sauvage et Habel, deux romans fort distants dans le temps, mais encore de nombreux poèmes de Formulaires, Omneros, Feu beau feu ou Ô Vive.* (Bonn, 1995: 151).

- KADDA, N. (1984): “Mohammed Dib: esquisse d’un itinéraire”, in *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 4-5, 197-234.
- PORRAS, A. (2002): “Literatura magrebí en lengua francesa”, in PORRAS, A. (coord.): *Literaturas francófonas*, Mergablum, Sevilla, 195-232.
- (2005): “La hantise du mot: *Feu beau feu* de Mohammed Dib”, in *Mohammed Dib poète, Expressions maghrébines*, vol. 4, n° 2, 101-109.
- TCHÉHO, I.-C. (1995): “D’un texte à l’autre: l’écriture itérative en question chez Mohammed Dib”, in *Mohammed Dib, Itinéraires et contacts culturels*, n° 21-22, 93-101.
- VIATTE, A. (1980): *Histoire comparée des littératures francophones*, Nathan, Paris.