



L'Histoire, le Mythe et l'Identité d'ibienne. I- *Images telluriques, parole d'exil* *

LUIS GASTON ELDUAYEN

Universidad de Granada

Un être humain est un ensemble mythique de figures imaginaires douées d'individualité, qu'il s'agisse de celles de la Licorne, de l'Ange, de la Déesse, de la Sophia ou du Dragon (Pierre Emmanuel).

Quand tout est dit, rien n'est encore dit (M. Dib).

La pulsion primaire, mythique et identitaire véhiculant la formalisation analogique prend forme et nature dans la création esthétique. Axée sur des formes culturelles traditionnelles, la création poétique «en Méditerranée» —riche, diverse et hétérogène— est imprégnée, cependant, d'une certaine concordance thématique et formelle concernant le fait primordial de l'inéludible présence de signifiants déterminés, de leurs synonymes et des métaphorisations qui en résultent. Ce qui permet une analyse basée sur les coordonnées fonctionnelles de l'imaginaire laquelle ne va pas à l'encontre de la réalité. Chaque poème, chaque image dominante réfèrent les traits et les constantes spécifiques et définitoires de ce grand magma poétique qu'est l'écriture «littorale». La transformation permanente du réel en un univers métaphorique, la présence explicite ou implicite

* L'étendue de notre recherche dépassant les limites raisonnables d'une publication, comme celle qui apparaît aujourd'hui, nous a décidé à présenter ses résultats en deux parties, à peu près similaires. En voici la première.

d'archétypes et de mythes font partie de la matière sémantique de cette poétique —dense circularité signifiante qui s'inscrit dans des formulations symboliques millénaires.

Parmi ces formes mythiques, la terre élémentaire, profondeur où la vie —incarnée dans la fragilité et dans la tenacité de la femme— s'enracine; la terre où se représente l'identité et l'idiosyncrasie d'un peuple et d'un pays, la quête de «ressemblance» de l'individu. La terre printanière mais en même temps sombre et mystérieuse demeure de ceux qui ont été, violemment, privés de leur vie. Cercle fragile de l'existence représenté dans la rencontre et dans l'union des principes générateurs, énergie tellurique de la femelle rénovatrice des êtres et de l'homme distinct de l'être, féminité séductrice identifiée aux forces secrètes de la magie. Image de la mère primordiale associée aux formes géométriques du labyrinthe, de la lumière et de l'ombre.

Qui dit mythe, dit primitivisme spécifique de la pensée, mais en même temps activité analogique et construction métaphorique. La conscience mythique de l'histoire et du cosmos devient symbolisation langagière. Les manifestations de la parole individuelle impliquent une modalité cognitive et analogique, en tant que formes autonomes de la connaissance, de la magie du langage et du jaillissement de l'angoisse vitale.

Par-delà les vicissitudes de l'Histoire, par-delà les particularités des civilisations, par-delà les efforts de rationalisation, des constantes symboliques se dégagent qui, confrontées aux interprétations qu'en donnent la psychanalyse et l'anthropologie, permettent de mieux cerner les modes d'organisation de l'imaginaire. Le symbole, en tant que relation entre la présence sensible et l'absence mystérieuse de l'abstrait, ouvre un large éventail de lecture, puisqu'il est substantiellement indépendant d'une correspondance univoque et préétablie entre le signifiant et le signifié, entre le support matériel —et ses attributs— et l'immatérialité de ses représentations figurales. Thèmes, symboles, archétypes, ou «données obscures de la croyance» —les dénominations varient selon l'optique adoptée— hantent l'imagination littéraire et la fiction mythologique.

Leurs symboles —les *mythologèmes*— constituent donc les vrais principes primaires¹, synonymes de primordialité et d'authenticité: l'univers, la terre, la femme, le soleil, le sang, la ville, etc., associés à l'idée de la mort, du sacrifice ou de la renaissance ont une profonde résonance culturelle et mythique. Le mystère de ces figures symboliques tellement imprégnées de signification réside en ce qu'elles peuvent constituer un seul ou plusieurs archétypes. Leur fu-

¹ Cf. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969.

sion a produit, dès les premiers temps de la culture humaine, aussi bien au Proche Orient, en Égypte, dans la Péninsule Ibérique (Lévy, 1948), qu'en général dans tous les peuples de la Méditerranée, des associations historiques et de nombreuses croyances communes².

Dans le cadre de cette étude, il est dans mon intention de parcourir le monde poétique³ de Mohammed Did, sous l'optique de l'imaginaire des rêveries de la terre, de la femme, de la ville, de l'exil, de la mer, etc., pour en déceler les multiples formalisations métaphoriques. Le mythe comme vaste et souterrain catalyseur de la poésie de l'auteur algérien. Des figures mythiques, des formes naturelles transposées et véhiculées par un langage essentiellement analogique et dont la voie fonctionnelle est constituée, essentiellement, par la métaphore: «S'il y a une philosophie de la poésie, cette philosophie doit naître et renaître à l'occasion d'un vers dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, très précisément dans l'extase même de la nouveauté de l'image» (Bachelard, 1981: 1). Elle est la substance cognitive et langagière de la très particulière dimension sémantique de sa création esthétique. Dense virtualité significative que celle de la poésie dibiennaise puisant dans les formes mythiques dont la conscience se perd dans les origines de l'humanité⁴.

Matière en devenir, lorsque les systèmes d'analyse vieillissent et que les résultats que l'on croit acquis se révèlent souvent provisoires, les données textuelles —dont les couches profondes remontent aux peuples indo-européens— jouissent de la double condition d'être immuables et en même temps de rester ouvertes. En dernière analyse, ce sont les textes et eux seuls, qui nous offrent les moyens indispensables d'interprétation.

² «Les archétypes configurant les substantifications des schèmes [«généralisation dynamique et affective de l'image»]» (G. Durand, 1969: 62). Le caractère collectif et inné des images primordiales a été bien mis en relief par Jung, lequel considère que les substantifs symboliques que sont les archétypes constituent «le stade préliminaire, la zone matricielle de l'idée» (C.G. Jung, *Les Types psychologiques*, Georg, Genève, 1950: 456).

³ Notre analyse se limitera, pour l'heure, à *Ombre Gardienne*. Mais les lignes de force appliquées à cet ouvrage concret serviront de canevas, pour une étude de plus longue haleine, que nous annonçons d'ores et déjà. Elle aura pour objet la lecture non seulement de recueils de poèmes —*Feu beau feu, Formulaires, Omnéros*—, mais aussi d'une sélection de ses romans: *Qui se souvient de la mer, Habel, Les Terrasses d'Orsol*.

⁴ Démarche qui ne doit pas entrer en conflit, comme nous l'avons déjà souligné, ni avec l'Histoire, ni avec le concept de vérité; bien au contraire l'événement et l'expérience réelle ont été essentiels à la mise en discours des données inconscientes. «Une des convictions qui se dégage de notre enquête c'est qu'il faut revisiter, lorsqu'il s'agit de compréhension anthropologique, nos définitions sectaires de la vérité» (G. Durand, 1969: 494).

La «conscience mythique» (Cassirer, 1972)⁵, en tant que modalité cognitive, est une forme de représentation symbolique —ayant ses lois et ses formalisations— qui diffère essentiellement de l’appréhension conceptuelle de la logique discursive. Le langage, à l’aube de sa constitution, ainsi que les manifestations artistiques et mythiques, sont des formes autonomes de connaissance, capables de véhiculer des réalités humaines et matérielles difficilement définissables pour une conscience purement rationnelle. Les formes mythiques constituent, précisément, un acte de création de la conscience «historique» relevant d’un esprit humain en formation progressive et dont la conformation en est directement dépendante, comme «part de l’héritage de l’espèce» (Durand, 1969: 494).

L’imaginaire poétique revient sur les modèles d’organisation symboliques concrets: cela justifie, en quelque sorte, le nombre réduit des figures mythiques ici traitées, les systèmes de représentations mythiques et l’expression linguistique dépendant, dans les sociétés indo-européennes, d’une tripartition fonctionnelle (Dumézil, 1949). En tout cas, je souhaite que les raccourcis nécessaires, qui risqueraient peut-être de médiatiser cette vision, volontairement circonscrite, dans une étude de cette nature, ne soient que des invites à lire et à réfléchir. On peut toujours mettre en question les significations immédiates et évidentes ou consciemment accessibles au lecteur, mais démarquer, de la sorte, les variables et les différences de la réception, ce serait un excès de radicalisme de la raison.

La terre, la mer, la femme, l’«ombre» sont omniprésentes et leurs attributs pointent partout, en brusque échappée au détour d’un vers, d’une phrase, comme au détour d’un chemin tout à coup près des champs, des oliveraies, des villes, des sables avant de s’éloigner à nouveau, submergées dans les bras du désir forcené, de la violence meurtrière, de l’errance existentielle. Le poète a rendu justice à la terre de ses ancêtres, en lui faisant jouer un rôle capital, ainsi qu’à la lumière, la nuit ou aux saisons. La terre constitue le paysage naturel dont l’influence nourrit, en profondeur, toute son oeuvre. Pour l’imagination dibienne, l’Algérie est un tout; il a pu choisir successivement de privilégier tel ou tel aspect —la lumière, les montagnes, les villages et leurs habitants, etc.—, c’est toujours toute l’Algérie qui surgit éclatante, par les regards, par les souvenirs dont elle est pétrie, à chaque fois.

⁵ «Toutes les figures de l’existence [...] commencent par apparaître comme enveloppées dans l’atmosphère de la pensée et de l’imagination mythiques. C’est elle qui leur confère leur forme, leur couleur leur qualité propre. Bien avant que le monde soit donné à la conscience comme un ensemble de «choses» empiriques et comme un ensemble complexe de «propriétés», il se présente à elle comme un ensemble de forces et d’effets de nature magique» (Cassirer, 1972: 15).



Mohammed Dib est le contraire d'un esprit sédentaire, qui refuse le départ⁶. Ses poèmes, ses romans montrent bien le particulier enthousiasme, le désir profond de briser le cercle immédiat de l'expérience quotidienne et l'appel à la sublimation de la réalité substantive. Le changement d'horizon, par la métaphorisation de l'écriture et de l'univers référentiel ouvre les portes à une réalité autre, celle de l'imaginaire mythique, celle de la découverte euphorique d'un monde beaucoup plus poétique que la vision directe que l'on s'en fait. Y a-t-il lieu de se poser la question sur une sémiologie idéologique des lieux d'énonciation?

Tout lieu, tout objet et toute entité est susceptible d'un transfert de signification primordiale parce qu'en lui tout a été envahi par la conscience analogique, parce qu'il transporte partout, dans le texte, son immense jardin intérieur. Sa géographie natale étouffe dans la nuit parisienne —«comme un déporté», «Sa place, on ne l'a pas dans cette ville immense» (OG, 45)⁷—, dans le port de Bordeaux —«Hiver partout, un cauchemar fait d'eau/Et d'ennui drappe à l'infini Bordeaux» (OG, 44)— ou se perd dans les brumes nordiques. Mais le dépaysement ne pourra jamais flétrir sa haute *ενεργεια* inspiratrice méditerranéenne. L'Algérie en quête d'identité, —profondément vécue, au niveau d'une mythologie enracinée—, ses villes et ses gens.

Les faits l'inspirent, les paysages l'arrêtent, les moeurs forment en lui un limon poétique ancestral, les figures primordiales peuplent son esprit d'images et de récits inoubliables. Il n'est pas exclu qu'il faille y voir l'attitude, mais plus sûrement la conviction de qui sent l'onction poétique, et estime avoir urgente nécessité d'ouvrir le fruit plein à craquer de l'univers symbolique. Comme signale G. Durand, «Constamment nous avons vu que la réhabilitation de l'imaginaire entraînait une prise en considération de la mythologie, de la magie, de l'alchimie, de l'astrobiologie, de l'arithmologie, de la participation, de la pensée prélogique, et finalement de la rhétorique» (1969: 493).

⁶ Né à Tlemcen en 1920 (comme dans une Mecque du mythe, de l'imaginaire, ayant peut-être rétréci son champ de vision, mais pour l'approfondir et le rendre universel), instituteur près de la frontière marocaine, employé par *Alger républicain*, qu'il quitte en 1951, il est expulsé d'Algérie en 1959. Installé dans le sud de la France, il voyage dans les pays de l'est de l'Europe, au Maroc et décide de vivre dans l'ouest parisien. Professeur à l'université de Californie, il part en Finlande en 1975, où il retourne souvent. Considéré comme le plus grand écrivain algérien de langue française, Mohammed Dib est mort en 2002, à son domicile de La Celle-Saint-Cloud.

Poète, romancier et auteur dramatique, a publié plus de trente ouvrages.

⁷ L'édition dont nous avons extrait nos citations, correspond à la publication de *Ombre Gardienne* faite par La Bibliothèque Arabe, 1961.

L'univers, dans ses manifestations primaires, signifie, interdit ou favorise le déferlant mascaret des passions délivrées, immerge dans l'énervante jouissance des joies du corps et de l'âme. Ce n'est pas l'illusoire éblouissement du printemps qui peut suffire à exprimer le monde et les êtres du drame dont ils sont gorgés. Entre les protagonistes de ces tragédies, tout événement est possible, tout peut arriver. Les fenêtres sont toutes ouvertes; l'horizon devient pur vertige, stupeur maximale, enthousiasme de la vie peu à peu bue par la terre, fascination de la mort. Le monde, une fois encore, n'est pas là pour agrémenter l'histoire, il en est le milieu nourricier. Née de lui, la parole poétique y exprime la mort et la vie la plus intense. Sans lui, les mots ne seraient pas sortis à la lumière de l'existence, et une fois que la terre les a enfantés et nourris, elle n'a plus qu'à renoncer à une permanence absolue, à cette illusion de vie qu'était la présence substantielle de la mort.

L'axe tellurique, dans la création poétique de l'écrivain algérien, n'est pas un accessoire, il est une nécessité pour l'*inventio* figurale et pour l'histoire et son agencement diégétique —que l'on trouve dans ses poèmes et dans certains romans spécialement «fulgurants». Elle est l'ἄμνις originaire d'où ce qui existe —le mythe, le texte, l'espace— sortira avant d'y disparaître à nouveau.

Comment mieux manifester le pacte entre le lieu et l'événement raconté par cet autre événement qu'est le langage? «La phénoménologie de l'imagination demande qu'on vive directement les images, qu'on prenne les images comme des événements subits de la vie» (Bachelard, 1981: 58). Le rêve de la terre perdue d'où jaillit cette vie poétique est au coeur du drame. Et d'abord au coeur de ce qui advient. Le poète a habilement ménagé les rappels sonores, véritables leit-motifs qui reviennent périodiquement teinter la diégèse de couleurs sinistres, remémorer la présence maléfique qui attend. Lorsque l'homme dibien —dans ses poèmes la «relation» autodiégétique est une actualisation constante— apparaît sur l'horizon de l'Histoire, la terre, la mort, la femme et la distance sont là, impénétrables, comme le temps, indéchiffrables, voyantes dans leur regard clos:

Fermez vos portes
Femmes, le sommeil amer
Remplira vos nerfs,
L'eau, le sable ont usé
La trace de vos pas,
Rien ne vous appartient (OG, 18).

Ne demandez pas
Si le vent qui traîne
Sur les cimes
Attise le foyer;



Si c'est un feu de joie,
Si c'est un feu des pauvres
Ou un signal de guetteur (OG, 20).

La traduction linguistique de l'événement exalte ce sentiment jusqu'à une hauteur métaphysique, comme une loi de la divinité. En son expression, l'analogie est jeune langage. Le discours poétique, en la nouveauté de ses figures, est toujours signe d'une expression nouvelle: «Un monde de signes et d'images qui se sont créés d'eux-mêmes s'avance au devant de ce que nous appelons la réalité objective des choses et s'affirme contre elle dans sa plénitude autonome et sa force originelle» (Cassirer, 1997: 176). Chaque mot, chaque image appelle un autre terme, une autre analogie, le monde extérieur est une source de mystères d'arcanes et de contemplation. Regarder, c'est donc toujours découvrir. Une énergie de nouveauté, la découverte d'invention est inscrite dans le spectacle des choses, qui en bénit à l'avance l'exploration du monde. En regardant le cosmos, l'écrivain devient lui-même un monde. C'est le triomphe du rêve autarcique que tout créateur porte forcément en lui, la reconnaissance de soi comme démiurge d'une totalité antique.

La poésie de Mohammed Dib se construit sur certaines coordonnées fondamentales, parmi lesquelles on peut signaler: l'immersion de l'homme dans l'univers, le rituel, la présence de figures primaires, universelles —archétypes— et le langage profondément métaphorique. Ces modalités impliquant la forme et le contenu des poèmes proprement dits, mais aussi des textes narratifs, structurent une vision spécifique du monde caractérisée par la présence déterminante de «la jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels» (Durand, 1969: 63).

La figuration rituelle concrète informe l'oeuvre dans son épaisseur et dans son sens global. L'instance locutrice invente un espace symbolique où se reflètent ses obsessions. Il ne s'agit nullement de pittoresque, l'écrivain est en mal de dépaysement. La nature —la nature-mythe est moment de l'aventure— s'impose donc comme consubstantielle à son projet d'ensemble. L'archétype où l'énigme des horizons renvoie à la dangereuse liberté de vouloir être soi. Le mythe-nature est un univers, à la mesure des vagues immenses du désir.

Autrement dit, les caractères des objets et les rapports entre les choses acquièrent, à l'intérieur de cette perception particulière, la catégorie de substance souveraine⁸. Les images et les enchaînements métaphoriques reliés à l'acte de

⁸ «Le rapport d'une image poétique et d'un archétype dormant dans le fond de l'inconscient, ne répond pas à un principe de causalité. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Celle d'une *ontologie directe*» (Bachelard, 1981: 2).

l'écriture, se trouvent conditionnés par une conscience mythique de réalisation analogique. L'identification de l'existence à la terre originelle, sentie et vécue dans l'idée unitaire de conscience existentielle, s'étend jusqu'à l'identification du rythme vital de l'être humain et de la nature avec la mort. L'homme y contemple le déroulement de son propre destin. Le poète parvient-il à replacer l'esprit dans sa place centrale par le biais des archétypes et de l'inconscient collectif? Sa formulation analogique est-elle une réponse au désarroi d'une civilisation qui a perdu ses dieux, ses mythes fondateurs? «Le mythe est une parole plus vraie, et il doit permettre de retrouver la vérité de la parole» (Brunel, 1999: 13)

Les images de la terre sont à la voix dibienne ce que l'écriture est à l'auteur: un espace intact, offert aux formalisations inattendues, aux images les plus divergentes, mais en même temps un lieu blessé, ouvert aux formulations tragiques, aux visions les plus déchirantes. La clef enfin d'une liberté discursive totale, la permission d'aborder la visitation clandestine de songes. Mais en dépit de la profanation du sol natal, la stérilité de la terre n'est peut-être qu'apparente; féconde au contraire, elle fait lever les semences de la vie, mais aussi celles de la mort. Elle propose, enfin, à ce qui ne s'avoue pas la fantastique promenade de son infinitude, où rien ne viendra plus contrarier le dynamisme de l'image.

L'archétype de la féminité, la divinisation de la mère-nature⁹ —«la grande image maternelle par le moyen-terme de la substance, de la *materia* primordiale» (Durand, 1999: 256)—, le cycle de la vie et de la mort est le mystère qui possède les plus profondes répercussions dans la vie intégrale de l'individu et du groupe. Le rituel de la mort et de l'éternel retour, l'idée qui leur est implicite de la fertilité de la terre-mère —«le ventre de la nature»—, se trouve à l'aube de certains genres littéraires et persiste avec une singulière efficacité dans l'histoire des peuples et de la littérature universelle. L'apparition d'archétypes, dans le discours littéraire, révèle une connaissance immédiate et intuitive de la réalité. Ce sont des symboles appartenant à l'hérédité radicale, raciale et culturelle. L'écrivain —en contact direct avec les sources originaires de la vie— exprime, par leur entremise, des vérités insaisissables pour la pensée classique et inexprimables par le langage de la logique naturelle.

⁹ Pendant longtemps, Dieu a d'abord été une femme, principe de l'âme vitale. De l'Inde jusqu'à la Méditerranée, c'étaient Kali, Cybèle, Déméter et tant d'autres que les peuples révéraient et qui conduisaient à l'évolution spirituelle et psychique de l'homme.

L'écriture analogique permet, assurément, d'atteindre ce que la rationalité instrumentale ne peut que rarement et indirectement pressentir: la figuration (la maîtrise?) du destin. Mohamed Dib, dans *Ombre Gardienne*, ne nous propose pas les clefs d'un parcours initiatique, il nous précède dans le labyrinthe de ses rêves, de ses cauchemars, de sa douleur qui fait sens, où nous devons rester tout le temps d'une lecture complice, comme les patients du temple d'Épidaure dans son dédale souterrain.

Le langage plonge dans un paysage identifié à la charnelle fidélité de son passé, à la puissante liberté de ses fantasmes. Dans l'expression du patrimoine linguistique, le sol et les hommes organisent une nouvelle genèse où le créateur se crée en même temps que sa création. Dans le corps de l'écriture, s'est opéré un bouleversement, la terre est passée dans un langage, elle est devenue dibienne, la terre ne peut plus démentir le rêve qui lui a conféré une vérité plus haute, «à plus hault sens»: «Je regarde ces terres rouges/Et pense: c'est peut-être tout/Ce qui me fait un coeur tenace» (OG, 25).

La terre est vue avec le regard intérieur, analogique, vécue comme l'espace inévitable où d'imprévues images trouveraient à s'épanouir. Elle est marquée sur le destin des hommes, mais c'est une écriture de l'âme: on n'y erre qu'en soi-même. La fascination pour les phénomènes cosmiques ayant trait à la matérialité de la terre et à l'existence réelle ou imaginée est en rapport authentique avec quelques-unes des structures élémentaires de son imaginaire poétique: «Une étoile qui chante à l'orée/Du monde et rutille comme un mort/Vient fouiller la terre quand je dors» (OG, 34), «Lorsque je m'éveillai/Une étoile attentive/Infiniment pâle/Chantait sous une averse» (OG, 35), «Il me fallait attendre/Le printemps et l'étoile/Qui déchirent la brume/Et j'errais à l'écoute» (OG, 35).

On peut remarquer dans ces textes la sensation primitive d'un absolu, d'une histoire, d'une vérité; la révélation, par cette conscience, par cette cosmographie, par ce pays d'une singularité si fière, des risques et des ivresses de qui ose aller jusqu'au bout de soi. Ces paysages cosmiques ont pour l'écrivain un arrière-fond de merveilleux. Étant liés aux souvenirs de l'enfance, ces paysages s'enracinant dans la durée secrète d'une parole ré-orientée vers l'origine de «l'être parlant» (Bachelard, 1981: 7) et de la vision sidérale.

Le monde en mouvement, frémissant, jubilant, toujours insatisfait, mais aussi une nature épaisse, morte, sinistre, celle qui a partie liée avec la fatalité d'une stagnation écoeurante ou d'un catastrophique englobement. Fascination devant le double visage de la terre: âpre et exaltant, insidieux et léthargique. Le baptême maudit dans la lumière de la lune est-il l'anti-sacrement de la froide mort éternelle? La terre, matrice profonde, lieu de genèses, est donc aussi un lieu de repos des âmes et leur réceptacle éternel, promesse de survie.

En elle se mêlent et se combattent les promesses et les fatalités d'un élément primordial.

Il faut que tout garde beaucoup d'humilité pour laisser à l'auteur la maîtrise du labyrinthe sans limites où il doit libérer le minotaure mythique antan sacrifié rituellement aux dieux de la vie et de la mort, et à la transparence du monde, mais que l'Histoire a transformé dans ses plus profonds attributs: «Et la voix d'un minotaure las/Depuis longtemps égare la plainte/D'une ville plus vide, plus sourde» (OG, 30). L'homme dibien, né de la terre brûlée et en même temps luxuriante de l'Algérie, a compris que cette vie est une provocation, qu'elle mime avec moins d'imprudence que de vitalité quelque chose qui le dépasse; qu'il ne transite pas sur une terre facile, mais sur la substance même de son destin tragique. La nature dure et assoiffée rythme le drame vertigineux de la mort:

Ne pardonnez pas justes morts
Encore luisants,
Vous creusez les clairières
Où le sang à l'affût
Couvre des roseraies (OG, 69).

Accompagnant les terribles silences de la mort —«L'ancienne ruse mais nous fûmes mortes» (OG, 65)—, obstinément, la sinistre lumière de la lune brille sur la ville sombre «La lune dans un monde où tout se roidira» (OG, 60). Et sous cette lune qui rappelle celle des grands rituels sacrificiels, la terre maudite accomplit enfin le meurtre attendu et souhaité: «que ces morts saignent sur les cimes» (OG, 66). La mort a sucé le sang de la proie qu'elle guettait depuis toujours! Entraîné par la fatalité assoiffée de sang, le souvenir du JE énonciatif —«l'abîme que la parole dépouille de nuit»— revitalise l'espace, son corps s'est fondu sur «un terrain de supplices» (OG, 67) comme sur l'autel des sacrifices. La terre, la mer, la femme —«Fille, le bronze lubrique»— deviennent la demeure même des immortels, retrouvant ainsi une immémoriale équivalence imaginaire entre le cosmos et celui en qui réside le sentiment d'avoir basculé dans la damnation du destin cruel, dans l'ombre —«Mensonge la clarté fuit»: «Pleine, ma misère est une étoile de sang» (OG, 68).

La récurrence de l'item «sang» possède une dense polysémie dans cette rhétorique de la tragédie. Le sang répandu ou transformé en phénomène céleste, acquiert la catégorie d'un sacrifice historique individuel et collectif. Les cimes, la forêt, les fleurs et les étoiles trempées de sang, le fluide vital versé n'est point absorbé par les entrailles de la terre, symbolisant ainsi le dénoncement du crime barbare, «dans le pas sombre des guerriers» (OG, 69): «mais vous froideur nocturne et funèbre cyprès/qui hachez de sang ma prière/je demeure seule avec vous



encore» (65). Les aspirations dibiennes semblent en proie à une sorte de fragilité de l'être et en même temps de tarissement: la vie s'effrite, se défait, comme imbibée par l'ombre. Ce qui semblait joyeuse plénitude et abondant partage s'appauvrit jusqu'à la râpeuse maigreur d'un songe sanguinolent: «Il ne me reste que ces conquêtes de délire qui ruinent. Que leur silence» (OG, 70):

Une pluie ruisselait
Où l'on voyait du sang;
La ville se ferma
Aux arbres et aux pierres (OG, 35).

Dans l'imbrication absolue du sujet énonciateur à l'événementiel, chaque récit poétique trouve, dans le confus mélange d'une terre sans certitude et d'une lumière nocturne fuyante, l'élément innommable de son accomplissement. La vie s'y désagrège violemment, comme au fond de la terre l'obscur volonté de la matière. La mort est donc la pesante fatalité de la terre captive, et le destin d'un peuple est dominé d'un bout à l'autre de l'écriture par la mystérieuse attraction d'une accablante malédiction sanguinaire: «Le tyran buveur de sang» (OG, 19). Si «l'ombre gardienne» peut apaiser les forces du mal —«Et je couvrirai de chants/Les ulullements du temps» (OG, 19)—, il y a bien dans tout ce discours la rhétorique d'un passage par la terre aride qui dort, accablée dans la déprédation —«Rien ne vous appartient» (OG, 18)—, dans les vestiges de l'Histoire:

Lointains les quelques
Scintillements d'étoiles,
Opaque la terre alentour,
Les demeures sont noires
Qui abritent votre repos (OG, 18).

Dès la mise en place de ce qui apparaît aussitôt comme plus négatif qu'un décor, la voix dibiennne lui confère une importance actantielle extrême. La texture unitaire du poème cristallise dans la fusion d'un élément factuel, d'un espace familier et d'un événement cosmique tous trois placés sur un plan de réalisation mythique. La puissance interne du fait vital imprègne tout l'univers cosmique, et envahit —loin de ses voies cognitives ordinaires— la scène vitale de l'imaginaire poétique:

Je marche sur la montagne
Où le printemps qui arrive
Met des herbes odorantes;



Vous toutes qui m'écoutez,
Quand l'aube s'attendrira
Je viendrai laver vos seuils (OG, 19).

Car la terre et la lumière envahies par le désespoir et la steppe qui s'enfièvent, parfois, de fleurs —roses, lavande, violettes, «herbes odorantes»—, engluent aussi la femme et l'homme dans l'insidieux aveuglement de la lune, de l'absence et de l'ombre. Elles savent occulter le soleil et se plomber dans la lourde opacité du destin qui s'y condamne. Ainsi pour celui —ou celle— qui, montant les gradins de l'autel sacrificiel de l'absence, entre dans la mort immortelle, dans le rite de la fertilisation de la terre par le sang versé: «C'est l'heure de deuil, l'heure/De sang roux sur les vignes,/La folle lumière» (OG, 22).

Dans les champs, sur les chemins, dans les vallées —comme dans la mer— on largue les amarres, on part pour un pays qui n'a pas encore de nom. Il n'est pas jusqu'à certaines particularités précises, comme les figures de la lumière où se tapissent les mauvais augures, qui imposent l'image d'une houle soulevant par instants le relief de la terre aux prises avec le destin. La lumière et la terre échangent aussi leur substance et leurs rêves. À la fois perspective et mirage, retrouvailles et séduction, elles ressassent l'obsédant appel à risquer la grande aventure de l'au-delà de l'existence quotidienne:

La fenêtre d'enfance
Retrouvée au soleil,
Une prairie en flammes
La poursuit parmi nous (OG, 35).

L'espace et la lumière, c'est la relation dont la figure a besoin pour que la réalité recréée et l'horizon se confondent, dans l'éblouissante réfraction du mythe «littérisé». La présence de la terre signifie une conversion en profondeur aux rêves dont elle est grosse. Dès le début, la richesse rhétorique est source d'authenticité de l'expérience intérieure. C'est manifester une conviction intime au faste de la métaphore. En reposant sur des sensations vraies, les évocations nocturnes et diurnes sont sincères. On y distingue une attention véritable —transmuée par le langage analogique— à l'horizon de la terre, de la lumière, de la mer, du soleil irréductible, qui, débarrassée du faux esthétisme, fait surgir des visions d'une force exacte de l'instant.

Et dans ce monde où le poète proclame, malgré tout, la permanence du «printemps et des bras autour du cou», des éléments cosmiques chargés de présages funestes —«La Grande-Ourse fait route à tue-tête/Au coeur d'un brouillard de sang opaque» (OG, 30)— sont des échos pétrifiés d'un chant, d'une musique

effrayée, désertique, stérile: «Eau qui n'a plus de force,/Désolée, tu ne tiens/
Qu'à un fil rouge sombre» (OG, 32). La terre dormante —le désert, la steppe,
«la terre opaque»— est ici symbole cosmique du silence. Les reflets vivants du
sable ne résisteront plus au pouvoir du mystère et à cette inertie du ciel et des
astres qui forgera les âmes et le monde dans sa léthargie. Lieu cerné par l'im-
précision et l'instabilité d'un élément solide mais mouvant, selon une réparti-
tion floue entre des domaines indéfinissables. Une géographie en dérive, ce
changement compromis de contours et de substances qui exprime visuellement
le drame de l'homme dibien, celui des intermittences et de l'impuissance à se
fonder sur un terrain qui ne soit aussitôt obscurément englouti.

Il s'agit d'une bouleversante traversée intérieure et extérieure, désespéré-
ment avide de présence humaine et de repérer l'haleine profonde de la femme
—sentinelle de la terre et de la nuit algériennes—, son chant désespéré. Espace
de ce qui excède les normes, de l'imprévu; en un mot, espace primordial. La
silhouette de la femme fantasmagorique, ancestrale —en géographie liminaire—
et de l'épouse, identifiées à la terre inerte, n'échappe pas à la saisie du destin
tragique, à la situation de la femelle sacrifiée. La vie est un mirage qui recule et
s'évapore comme l'extrémité inaccessible et foudroyante des astres:

Jadis une femme toute pâle,
Un blanc polypier sur la poitrine
Était assise au seuil du pays (OG, 34).

Ma femme conte la faim
Qu'on ne peut déraciner,
Les paupières fermées chante.

Il neige encore. L'étoile
Qui tue le jour sur son corps
Est en cendres, tout en cendres

Et crie près de moi, légère
Bouche ni pâle ni rouge,
Sirène de sang qui dort (OG, 31).

Le cosmos et ses créatures jouent à plein leur rôle d'initiateurs d'énergie
rituelle: «Mon désir/Autour d'une terre d'ombre/Et de vertes saisons danse/Sur
la ligne d'horizon» (OG, 41). Présence toujours offerte et attendue, présence
toujours inquiétante et distante, comme une nécessité: «Cactus du ventre et men-
the» (OG, 41). La terre —comme la mer— n'est jamais amante. Elle est pré-
sente pour exalter, pour exhorter, pour faire rêver, pour éveiller l'esprit, et sur-



tout pour attendre que l'on lui revienne. On ne l'étreint ni on ne la possède. On l'aime en la contemplant à distance, comme une mère, silencieuse et fidèle. Une filiation s'est établie secrètement dès l'origine. C'est pourquoi lorsque Mohammed Dib écrit nettement, «C'est l'insondable où s'affole la pluie; Passé midi, d'un coup il a fait nuit» (OG, 44), le langage métaphorique rejoint l'événement et le discours assertif d'une hérédité primordiale fortement assumée, qui prennent leurs racines «dans les profondeurs secrètes de la terre divine» (Hésiode):

 Ils vont, les peupliers, narrant en frémissant
 Tout bas on ne sait quel apologue au passant,
 L'homme est mis à l'encan, grand'pitié de notre âge,
 Les peupliers noirs vont, des voix plein le feuillage... (OG, 45).

L'espace fragmenté du «vol de flammes» (OG, 72), de l'évidence, tout irrigué de l'ombre du sang, et complice des zones crépusculaires du mythe antique, réalise une symbiose entre la surface brûlante et la profondeur trempée de «déraison sans fin». Il creuse dans l'étendue sans histoires de l'horizon —«Mer et ciel coupés par un pli de sable»—, comme le démiurge créateur qui s'abandonne à ses pulsions, une analogie transcendante —la figure poétique est l'événement du logos, et ce nouveau monde du logos s'affirme comme une production autonome— où l'auteur déchaînera la cavalcade de ses fantasmes:

 Qui loin se sauve,
 Qui tout espoir m'enlève
 Et vol de flammes croît de rue en rue,
 Fait un autre jour blanchir.

 Qui au coeur interdit
 D'une ville recrue
 Obstiné à poursuivre une aube mortelle
 M'égare si je cours l'aborder (OG, 72).

L'adresse de l'écrivain à insérer, de loin en loin, ces thèmes obsédants se confond avec le plaisir imaginaire qu'il trouve à interroger l'inconscient de l'imperturbabilité. Il y décrit, surpris et fasciné, une menace métaphysique qui prend son temps parce qu'elle sait qu'elle l'emportera. Dès lors, les détails les plus anodins, les aspects les plus innocents, comme celui de «l'étrange jardin la clôture ancienne» ou du «navire humain entre les oriflammes», se changent invariablement en mystère, et suffisent à assombrir l'horizon. Cet univers pour qui la voix auctorielle raffine sur les correspondances, ces choix ne sont qu'une con-



tamination du dedans par le dehors —et vice versa—, une insinuation à l'intérieur de l'âme, de la mort qui le cerne. Le destin baigne déjà l'âme individuelle et celle d'un peuple, et la lumière végétale et sidérale, pourrait-on penser bienveillantes, qui devraient les protéger, les immerge au contraire, dans l'imminence de la tragédie: «Le ciel d'oliviers illumine les ténèbres du soir/voici l'instant où je dois me couvrir d'oprobe» (OG, 65).

On dirait qu'en bouclant la tragédie dans cet endroit, l'auteur ait moins tenu à décrire exactement un paysage qu'à exorciser la séduction maléfique des lieux en portant à l'extrême les virtualités secrètes que ses créatures recèlent. Mohammed Dib aurait-il l'imagination horizontale? La montagne n'est-elle pas pour lui, comme pour d'autres poètes, exaltation et perspective de purification, comme l'archétype de l'échelle de Jacob qui monte aux cieux? C'est plutôt la plaine qui y est vue comme le soulèvement des regards, comme l'ouverture d'une perspective immédiate —«Un seul pilier dorique/Sépare le vide/Et le poète». Le regard se retrouve dans l'ouverture de l'espace stimulant la vision métaphorique de la réalité et des sentiments:

Mon château si profond ô
Mon amour et fort sans murs
Donne jour et amertume
Sur un terrain de supplices

Étages très doux d'ennui
Vos déserts d'horreur gardez-les
Rayonnants toujours quartiers
D'or aux pâleurs d'esprit [...] (OG, 67).

Les montagnes sont rares dans *Ombre Gardienne*. Il est symptomatique que, pour l'écrivain, les chaînes montagneuses ne soient jamais aperçues de près, elles se montrent dans un horizon symbolique qu'elles clôturent au loin laissant un espace de mystère et de vide: «Un monceau de cuivre sans mémoire» (OG, 30). Il n'est pas condamné, pour autant, à subir la formidable clôture géographique arrosée du sang des martyrs, au nom d'une justice céleste, transcendante et acceptée. Les montagnes ne sont pas un élément récurrent dans ces poèmes, voilà pourquoi le fait de leur présence atteste à quelle profondeur de hantise subconsciente, le poète y puise les éléments de ce qui va bien plus loin qu'un simple décor du drame: «L'eau noire cherche un coeur/Sans jamais s'essouffler/Pour avoir entendu/Les feuillages de sang/D'une haute colline» (OG, 33). Reliefs ensanglantés, mais hauteurs sacrées aussi, d'où descend la voix de celle qui annonce la bonne nouvelle, de celui qui retrouve les fulgurances du printemps.



L'écriture est passée par cette mort quotidienne qu'il lui fallait pour s'épanouir dans la sanglante tragédie de ses concitoyens. En se disant comme ils se sont dits —ils ne pouvaient en faire autrement— ils sont condamnés à une mort modélique, sacrée. À travers la redondance et le pathos, se lit la conviction que la douleur et la mort constituent la destinée, le sacré et le divin. Résurgence d'un thème mythique, et de l'ambivalence usée, malédiction/élection: «Confutatis maledictis/Flammis acribus addictis...»

Rien qui ne soit signifiant, symbolique, rien qui n'obéisse à une implacable logique de l'imaginaire. Les champs d'oliviers, les montagnes, la terre rouge: autant d'espaces originels ouverts à la perte mais aussi au cri, aspirant littéralement la parole qui s'y inscrira, comme dans les entrailles dynamiques et initiatiques de l'absolu:

Au coeur de l'archange il est juste
ce vent de fer mû par le pur enthousiasme
il est juste
que ces morts saignent sur les cimes.
Un épi de mémoire est sur leurs lèvres
l'abîme que la parole dépouille la nuit (OG, 66).

C'est la naissance d'une émotion révélatrice d'un monde d'activité cyclique, de robuste efficacité où l'homme se sent déterminé, dont il voudrait libérer sa vie par l'onction du soleil et de l'amour, qu'il s'administre comme le baptême d'une existence lumineuse et en éveil. Se tourner vers la terre, c'était servir admirablement la donnée de la conscience mythique, protéger sa logique imaginaire profonde par un réseau infini de rêves et de figures. L'univers n'est pas un cadre, c'est un milieu vivant pour la métaphorisation de l'existence, par la seule force de la mutation sémantique, par le mouvement de fond qui remue la conscience mythique et la porte à assumer tout son héritage culturel.

Les espaces suggérés et entrevus constituent non seulement un territoire en correspondance avec l'Histoire, mais surtout le Sujet, physiquement projeté, inscrit dans les apparences du monde dont il exprime visuellement la substance intérieure. Le paysage alimente non seulement le drame, il le suscite et ne s'en distingue pas. Sans lui, la tragédie vécue et proclamée serait autre. La terre, la nation font corps avec l'Histoire; elles ne se bornent pas à l'encadrer, elles la préparent, elles l'expliquent et lui donnent sens et nature. L'événement ne saurait être transporté ailleurs, il fait corps avec le pays qui l'enfièvre et la terre étrangère —par trop connue aimée et, à la fois haïe.

Le discours autoréférentiel a conquis sa terrible simplicité comme un sceau garantissant la soudure créatrice d'une nappe profonde qu'aucune force néga-



tive ne pourrait altérer. Une équation tend donc à s'établir entre le mythe et le désespoir, entre la vie et la mort, entre la possession et la damnation. L'ombre de la mort est le sédiment du terreau urbain où s'enracine une création puissamment éprouvée:

Les murs claquent ainsi que des arrêts de mort.
Les hôtels de l'amour érigent leurs fanaux (OG, 56)

Je poursuis celle qui s'enrobe dans la nuit [...]
Follement captivés par le cercle magique
Mes yeux ne la voient pas jouer aux quatre coins (OG, 58).

L'interaction des deux plans nous semble formulable comme suit: il y a une correspondance, un point de convergence entre le destin d'une voix et celui d'un peuple et celui de l'univers, entre les moments transcendants de l'existence et les signes sidéraux. Poussé par le destin de l'errance —«Finisse seulement l'exil» (OG, 21)—, l'homme entre en contact avec des signes de néfaste influence, ceux mêmes qui disposent, finalement, de son avenir immédiat: «C'est l'heure de deuil, l'heure/De sang roux sur les vignes,/La folle de lumière» (OG, 22). Selon la conception platonicienne du mythe, celui-ci est la langue qui permet seule d'exprimer le monde du devenir: «Ce qui n'*est* jamais et qui *devient* toujours, ce qui ne demeure pas identiquement déterminé comme les produits de la connaissance logique et mathématique, et qui apparaît toujours différent d'un moment à l'autre, cela ne peut recevoir qu'une traduction mythique» (Cassirer, 1972: 17).

C'est la vision de l'homme et de la femme, d'une femme d'ailleurs et d'un homme en chair et en os, qui laissent partout la trace de leurs passions primaires et violentes, surpris à tout moment par la présence immédiate de la mort: «Dans une Rolls l'emporte un funèbre cocher» (OG, 58). Figure épique que celle de la femme évanescence et de l'homme entraîné par la passion mortifère, par les forces souterraines vers son destin tragique. Des personnages historiques dont la modalité biographique situerait l'événement sur le plan individuel et collectif? Des faits divers, dans une atmosphère de factuel mythique, qui nous rappelleraient la trilogie tragique de ces êtres de fiction, mais à contenu vital: le désir, la souffrance et la mort? Soumis à la puissance des signes tragiques, ce sont des transpositions de la réalité humaine immédiate. C'est ainsi que la texture métaphorique ou métonymique qui leur est consubstantielle se fait porte-parole, médium de la fable et du mythe.

Le plan mythologique se construit sur tous les éléments de l'univers, entraînant ainsi l'actualisation métaphorique à caractère primaire. Il s'agit de la



fusion de l'événementiel, du descriptif et de la fable, à travers le dédoublement de la lumière, de la nuit et des amours perdues. Dans un mode narrativisé, un passant traverse la ville et la solitude silencieuse résonne sous ses pas. Le rapt de la femme mystérieuse —«Triste et gardée alors par des anges rapaces» (OG, 58)— est annoncé par le régime nocturne de la femme «errante» et de sa silhouette aux dimensions cosmiques. Une atmosphère rituelle profanée, aux significations multiples et au sens fonctionnel identique envahit l'ultime refuge et le cadran solaire, chargés de mauvais augures:

L'heure folle erre. Noire,
Vous la reconnaissez
À trop de haine noire,
Trop de cris, trop de vent (OG, 22).

Ma demeure est un lieu de givre,
Il vente à mort —mais tu murmures:
«Finisse seulement l'exil» (OG, 21).

Il y a là, en germe, toute une thématique symbolique qui sera bien, finalement, celle de *Ombre Gardienne*: la terre et la femme absentes, l'étranger en ville, son engourdissement et son refroidissement, le sacrifice, l'impatience, la paralysie, l'invocation pour un retour au pays natal. Folle incursion dans le cauchemar de l'espace citadin fantomatique et dans l'imagination pour tenter d'arracher son esprit à cette horizontalité ensommeillée et claquemurée du regard immédiat qui la prend et la met sous clef. La ville, la mer, la terre, la femme dibiennes posent, jusqu'au vertige, une interrogation absolue où l'on peut s'engloutir ne serait-ce qu'un instant: «L'invisible soleil qui rôde sous ces eaux» (OG, 52). Place fortement symbolique de tout ce qui aspire l'homme et la femme vers un ailleurs imaginé:

Maîtresse de la nuit qui s'allège et s'aère,
Elle s'en va courant dans un cercle enchanté (OG, 59)

Eaux, docks et ciel unis par un subtil accord
Inscrivent dans l'espace une sourde pensée (OG, 53)

Nuit, ô nuit indolore, accueille la pauvre ombre,
Le veilleur submergé d'ivresse et de tourment (OG, 57)

Sur les quais d'un ancien fleuve envahi d'ennui [...]
Je poursuis celle qui s'enrobe dans la nuit (OG, 58).

Les idées de désolation, d'isolement et de rêverie symbolisent, en dernière analyse, l'horreur du *vacuum*, le déshonneur et la torpeur qui tourmentent «celui là-bas qui descend la Seine en rêve». L'infamie et la léthargie sont des expériences cosmiques induites par le ciel d'été, dans une ville «à la blancheur hagarde», où «Des quais et des ponts souffle un charme meurtrier» (OG, 60). Seraient-elles capables d'accomplir l'ancienne malédiction de faire taire la voix qui se raconte, la voix qui narre la tragédie de son peuple, de ses femmes, «Sur sa bouche le fleuve a tiré comme un drap»? «L'homme qu'à tous les coins attend l'ombre incurable» (OG, 61)?

Honneur et déshonneur —«Je perds tranquillement la vie en ce mois d'août» (OG, 60)—, concepts traditionnels qui, au-delà des considérations sociales, atteignent des dimensions transcendentales. Est-ce déshonneur que de rêver, «Quand *le rêve et la vie* emmêlés sans se nuire/Mènent les hommes plus avant vers la bonté» (OG, 62)? La conscience que l'on en a y est le déclic de la résurgence, puisqu'elle précipite l'apparition du désir, celui qui est à l'origine d'une histoire aux cruelles et universelles dimensions, fût-il *causa prima* de la violence infligée:

Souffrance

qui ne fus plus visible, affluence
de beauté sur une immense
toile, la mort rêvait et toi par cette ligne
blanche tu rentrais chez nous pareille à un choeur
le duvet de l'homme avait défait nos membres.
L'ancienne ruse mais nous fûmes mortes
Fixa ses regards sur les hommes et les bêtes
Et tu es né fût d'amour horrible [...] (OG, 65).

Image obsédante qui revient, comme la lumière, avant d'aller nuitamment retrouver son destin. Sous la promesse «froide» d'un jour nouveau —«Au petit jour Paris est tout mauve et tout gris» (OG, 61)—, par les crépuscules saignants d'été —«Été ô mort»—, les beaux jours d'automne —«La paix en moi sous le chant nu du ciel» (OG, 46)—, la tristesse du midi, des houleuses nuits d'hiver ou «l'aube déchirante», la femme —dans le dépaysement d'une ville en détresse— ne cesse de faire entendre sa basse continue. Elle n'accompagne pas le drame, elle fait bien plus que le formaliser, elle le contient: «Ce cerne bleu et rouge enferme mon voyage». Le drame quotidien du lever du soleil et du couchant, cette tension permanente entre l'accomplissement de soi et l'absence de vie et de permanence dans ces terres inoubliables, qui sont les siennes, à côté de la femme rêvée et désirée: «Une moisson de solitude s'enveloppant de se-



crets, une étape loin de mon empire de terre et d'innocence» (OG, 70). La liberté de la fuite n'est peut-être qu'une dépendance plus profonde. Peu importe. La parole poétique continue à agrandir sa prison intérieure —son horizon extérieur?—, même si c'est pour y retomber —et renaître—, avec l'infini féminin des désirs:

Qui me sourit à peine immobile,
M'attend
Puis soudain change de pont,
Puis revient sur les rampes du temps (OG, 72).

Frêle, bras déployés, dans son mystère errante,
Elle est là qui va, vient, ô folie, hors du temps;
Le silence bleui des lumières s'étend,
Elle tourne et d'un coup c'est l'aube déchirante (OG, 59).

Qui loin se sauve,
Qui tout espoir m'enlève
Et vol de flammes croît de rue en rue,
Fait un autre jour blanchir (OG, 72).

Sur les chemins de l'exil et de l'absence, l'inachevé; sur les chemins de l'Algérie, la distance non parcourue. Si le chemin est voie, moyen d'accomplissement et de passage vers la révélation finale, la croisée et le labyrinthe «la ville plus vide, plus sourde» signifient l'obstacle, le doute. La convergence, où les chemins et les routes s'entrecroisent, est un point de tension et de rencontre passionnelle, seulement sublimé par la présence mythique du «baobab de l'enfance», «d'une étoile attentive», du «printemps et l'étoile», d'«une étoile qui chante», de «la grande main du coeur» —éternels signes de vie et de conciliation— voués au cycle ininterrompu des saisons comme les étoiles à la nuit de Diane. Mais le mouvement de l'ombre peut aussi masquer l'attente de la réalisation amoureuse, de l'union charnelle, entrevue difficile et parfumée: «Cactus du ventre et menthe/Que je bois ce soir dans mon vin» (OG, 41).

«Brusquement les oiseaux réapparaissent» (OG, 39), «l'enfer hanté des vols d'oiseaux» (OG, 52). Ces oiseaux annoncent-ils «l'oiseau rare» (OG, 37), «l'errant», «le rêve mal dissous» (OG, 38)? Loin de la terre natale —«Je viens d'ailleurs» (OG, 38)—, l'exilé côtoie ses semblables, mais «les moineaux s'envolent tout surpris» (OG, 49). «L'insensé qui dit des mots inutiles» (OG, 44), «moi, l'importun» (OG, 48), seul, en proie à l'angoisse et au «mauvais rêve» (OG, 45), va trouver la compagnie et la parole que murmurent les arbres —«les peupliers, narrant en frémissant» (OG, 45)—, la voûte du firmament revenante,



«Ce ciel, assurément, lui, me réconcilie/Avec la vie et lui me la rend tolérable (OG, 61). Le labyrinthe des saisons et du rythme s'évanouit et le corps caressé par le soleil connu —«ce beau jour calme un peu froid/Mais qui brille longtemps» (OG, 50)— devient le symbole du refus et de l'isolement. Ce réseau d'images s'amplifie pour former une constellation de l'imaginaire verbal de l'exclusion:

Je suis le compagnon idéal des statues;
Dans les jardins 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 (OG, 49).

Je ne suis 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.

Il est une pâleur, il est une couleur
Et sombre et claire, un jour vague entre chien et loup:
Le croirez-vous, je suis fait de cette douleur (OG, 48).

Le passage sensoriel de l'ombre à la lumière n'est, pourtant, que l'illusion morbide, «Par où vous envahit la nuit en plein midi» (OG, 51). Tous deux, «la lumière naissante» et «l'obscur incendie» se prêtent également, par leur sens et par leur finalité gardienne de secrets, à la sanction fatidique, au déferlement, à la prolifération immense des images. Ces parallélismes ne sont pas que «littéraires», ils se construisent sur une association de thèmes semi-conscients, ils identifient deux figures de la destinée et du mystère de la terre absente. L'écrivain énonce ici clairement cette identité, née de la superposition de deux plans également mythiques, et en relation avec des dessous inquiétants, et également prêts à toutes les émergences. Le passage prend ici tout son sens: c'est la traversée, l'épreuve, on peut y succomber aux pièges des embuscades, on peut aussi, plus loin, explorer des villes mystérieuses, débarquer sur des continents inconnus de l'âme:

Tout ce mazout à l'air comme à l'eau mêlé chante
L'angoisse à pleine voix dans la lumière absente;
Son triste chant partout m'accompagne aujourd'hui (OG, 52).



Ville submergée, ville morte sous le poids «de grands nuages» comme le coeur traversé par le couteau de l'exil, comme l'est la mer par la quille du navire qui «hurle au loin dans la brume»: «Je rôde dans la ville, le coeur vide et comme aux abois» (OG, 53). L'influence envoûtante du printemps, dans le jour pluvieux et brumeux, descend du firmament sur la mer aride, pour assister à la prise de conscience de l'écrivain à la mémoire impossible:

Il flotte sur les quais une haleine d'abîmes
L'air sent la violette entre les lourds poisons, [...]
Je cherche obstinément à me rappeler, quoi? (OG, 53).

La lumière, le soleil —symboles archétypiques du principe vital de l'univers—, même dans leur triste apparition en ville étrangère —«Le soleil pend à travers les fumées» (OG, 44)—, et malgré la malédiction inhérente à la condition de l'exilé —«Soirs tendres de Paris, que vous m'êtes amers;/Pour l'exilé, Paris obscur c'est un enfer» (OG, 45)— laissent entrevoir l'espoir d'une trêve dans la douleur et le désespoir. Ni les filles de joie —«Grands yeux noyés de nostalgie» (OG, 47)—, ni le symbole de la beauté et de l'art —«Et le Louvre après dort d'un sommeil lourd et sombre»—, ni l'hospitalité historique de la grande ville —«Quel étranger ici ne sent pas chez lui?»—, ni les rives de la Seine ne parviennent point à faire oublier la tragédie que l'on charrie avec soi. Seule la lumière, et peut-être la dénomination à signification voulue de l'espace, sert de légitime à l'esprit broyé de l'étranger, «un coeur dont on ne sait que faire»:

Place de la Concorde, oublié soudain de soi.
La scène est vide mais la lumière de soie,
À la fois rêve ardent et pensée essentielle,
Refait la paix en moi sous le chant nu du ciel (OG, 46).

La force vitale qui circule dans le corps de l'homme et qui s'assimile à la puissance rénovatrice de la nature —«Et ce beau jour calme un peu froid/Mais qui brille longtemps allège/Le coeur assordi de l'automne» (OG, 50)— se formalise de façon adéquate dans l'image de la lumière «aux mouvements doux», dans la brûlure de la «braise tendre du soleil», qui «S'allonge sur tous les chemins». L'univers devient un autre, celui pour qui la voix est la raison de sa présence existentielle assiste à cette mystérieuse mutation: «Le limon d'amertume en miel» se transmue, et grâce à la force régénérative du sortilège solaire, «On croit entendre l'avenir» et «La vive paix du monde afflue», dans l'espace hostile urbain.

Le soleil et sa lumière font germiner la vie, le poète —«comme un malade», «comme un qui ressuscite»—, se retrouve aux prises avec le rêve d'une vie retrouvée et d'une «sourde crue». La présence totémique du soleil qui assure vie et existence est cependant éclipsée par «cette misère» de l'exil, provoquant la victoire —temporelle!— des ténèbres sur la clarté: «Au plus profond de soi c'est une déchirure». L'universalisation du $\pi\alpha\theta\omicron\sigma$ de l'énonciateur —«soi»— est ratifiée par l'interlocution d'un «vous» qui met en rapport les instances de l'énonciation. L'oxymore qui clôt le quatrain rend perceptible non seulement la *contradictio in terminis* de la parole, mais surtout le transfert de niveau ontologique: «Et la démente entrer d'un obscur incendie» (OG, 51).

L'alternance cosmique des saisons continue son rythme immémorial, entre la lumière et les ombres, entre «l'invisible soleil qui rôde» (OG, 52) et l'air qui «sent la violette», alors que «L'oiseau perdu» de haute mer —emblème de l'âme dibienne, «toujours dans la nuit» (OG, 56)— n'entend pas l'appel du large luttant pour se faire entendre, dans le vacarme topographique de la ville. La notation laisse entrevoir l'amorce d'un drame possible, comme secrété par le paysage. Le jeu des lumières et des ombres a une forte charge esthétique. Mais l'exilé se sent surtout en proie à la menace d'une pesanteur insupportable. La référence mythologique ne doit pas nous détourner de saisir à quelle obscure, mais impérieuse résistance l'être dibien se heurte ici:

J'avance dans la nuit creuse des réverbères
Où se suivent trottoirs, carrefours, avenues,
Piliers et murs plâtrés d'affiches ou tout nus,
Arbres géants sortis de leurs cages de fer (OG, 56).

Je viens d'ailleurs, que vaut l'objet qu'on porte au clou?
Et voici que grandit en moi l'incertitude,
Que s'approfondit plus encor ma solitude (OG, 48)

Je n'y peux rien, cette heure aiguise ma folie;
—Et comme un déporté qui maudit son châlit,
Paris, tout Paris qu'il est, je le voue au diable;
Bonnes gens pardonnez ma peine irrémédiable (OG, 45).

**BIBLIOGRAPHIE**

- BACHELARD, G., (1981), *La poétique de l'espace*, Gallimard.
- BRUNEL, P., (1999), *Dix Mythes au féminin*, J. Maisonneuve.
- CASSIRER, E., (1972), *La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique*, Éd. De Minuit.
- CASSIRER, E., (1997), *Trois essais sur le symbolique*, Éd. Du Cerf, 1997.
- CHASE, R., (1949), *The Quest for Myth*, Bâton rouge.
- DUMÉZIL, G., (1949), *L'Héritage indo-européen à Rome*, Gallimard.
- DURAND, G., (1969), *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas.
- LÉVY, G.R., (1948), *The Gate of Horn*, Londres.
- SERRES, M., (1976), «Analyse spectrale», *Critique*.