

Mohammed Belmaïzi

Cette analyse provient d'une thèse de doctorat de quelques 600 pages, sur l'œuvre du poète marocain Abdellatif Laâbi. L'étude est concentrée sur la première page de *L'œil et la Nuit*

Chapitre 4

AU COMMENCEMENT LA VOIX QUI TRACE

**J'appelle poésie un conflit de la bouche et du vent la confusion du dire
et du taire une consternation du temps la déroute absolue
J'appelle poésie aussi bien le cri que le plaisir m'arrache ou la phrase
écrasée avec une pierre
J'appelle poésie à la fois ce qui ne demande point d'être compris et
ce qui exige la révolte de l'oreille
Mais votre poésie ah non je ne l'appelle pas poésie**

Aragon

Le fou d'Elsa, éd. Gallimard, 1963, p. 22.

Lis... Lis... Lis

Laâbi

***L'œil et la nuit*, p.73**

J'entendis le dé clic. Des armes indistinctes. Galops. Rut de violence. Quand je fus atteint. Multiples projectiles. Balles ? Billes ? Lames ? Fléchettes ? Dans mon corps. Mon cerveau. Et sans le moindre étourdissement. Et par contagion, des populations, publics, attroupe-ments. Fourmilières. Et sans le moindre engourdisse-ment. Comme prévu. En plein jour, Publiquement. gâchette froide. A bout portant. Dans des rêves de mé-moires occultes. Sous l'œil de dieux morts, inculpés, gisants, traînés au bûcher sur des esplanades de gué-rilla. Partout la galopade. Raids. Et sans vertige.

Je me retourne. Un continent. Je le vois dans sa to-talité et au-delà. Mis à sac, vide, des oiseaux pétrifiés. Aucune trace, vie. Comme au commencement.

Mais ce n'est pas la nuit indistincte. C'est déjà une lumière, sans qu'il y ait d'astre ou de projecteurs artifi-ciels. Cascade hertzienne en coulées qui asperge la terre, sans réfraction, zones d'ombres, qui pénètre, traverse les parois dans la galopade.

Et sans que je flanche, titube, essaie de me relever et me remette droit. Sans ruades, giclées de sang de morts anonymes. Sans l'étau autour de la rétine. Sans filets de mousse de salive, sans sirènes ni appels, sans bruit de bande magnétique à l'envers, constat, croquis de terrain, douilles, extraction de balles.

Debout. Criblé. Avec mes projectiles. Mes îlots can-céreux. Face au crime. A la terreur. JE VIS.

Un texte carrefour

Voici le texte qui inaugure « séance première » intitulée « mémoire-corps ». Il se présente comme un texte isolé du reste des chapitres du livre. Le récit qui le suit est introduit par numérotation chiffrée, à partir de 1. Par sa situation scripturale, et sans marque de numérotation, ce texte pourrait donc être qualifié de « préambule ». Une sorte d'introduction, où s'inscrivent le début d'une intrigue romanesque, la vision du monde, l'éthique et l'esthétique verbale de l'auteur. C'est une sorte d'ancrage en somme, où s'enracinent deux registres, la création romanesque et la stratégie de l'écriture. La première concernant la narration de l'événement, et la seconde relève de la mise en scène et de l'agencement d'un stock verbal. C'est en partant de ces deux fils textuels que nous envisageons la constitution d'un guide de lecture. Mais notre analyse textuelle du « préambule », ne nous interdit point de nous appuyer sur la totalité du récit de *L'Œil et la Nuit*. Il nous sera sûrement nécessaire de faire appel à l'ensemble de l'œuvre du poète¹, pour confirmer, appuyer ou démontrer par la fréquence significative des faits relevés, que nous sommes dans l'approfondissement de la même œuvre, la même pensée, la même démarche et le même projet éthique et esthétique. Mais avant tout, le lien doit être établi avec l'ensemble des chapitres de *L'Œil et la Nuit*. Surtout avec la dernière séance intitulée « atlantide » avec un petit « a », qui instaure, nous semble-t-il, un lien solide et étroit avec le « préambule ». Car cette dernière séance se présente comme une véritable élaboration de guide de lecture, faisant largement écho à ce préambule².

Par son insertion dans « séance première », ce texte formule un contrat dialogique, sur le plan de la forme et de la méthode, avec le genre littéraire classique arabe connu communément sous le nom de *Séance*, *Maqama* en arabe³.

Dans ce genre littéraire et comme le voulait la tradition littéraire arabe, les auteurs commençaient généralement leurs ouvrages par un préambule, dans lequel ils exposaient leurs motivations, expliquaient, éclaircissaient ou polémiquaient suivant l'ambiance et l'esprit du débat de leurs contemporains.

Hariri, l'un des deux écrivains réputés de la *Maqama*, introduisit ses séances en évoquant l'intention et les circonstances qui les ont motivées⁴. Il expliquait que l'élaboration de son œuvre répondait à une requête d'une personne « dont la suggestion est un ordre et à qui il est avantageux d'obéir⁵ ». Mais derrière l'ordre et derrière la soumission à une personnalité de haut rang social, se profilait un commanditaire investi d'une raison collective. Car l'auteur était « persuadé que toute personne qui est capable d'apprécier les choses à leur juste valeur, trouvera que [son] ouvrage peut être mis au rang des ouvrages utiles et parmi les livres qui, sous un aspect riant et badin, prêchent la vertu; et elle ne dédaignera pas le livre, malgré les

¹ Laâbi écrit dans *Le Chemin...*, en s'adressant à son double (p. 202) : « Tu sais que, quelles que soient les variations du ton, du sujet abordé, du genre utilisé, tu ne cesses en fait de rédiger le même livre ».

² L'auteur évoque, à juste titre, en parlant de la séance troisième dans sa préface de ce récit, l'image du « rouleau compresseur ».

³ Nous aborderons plus profondément la *Maqama*, au dernier chapitre.

⁴ *Les Séances de Hariri*, traduites par Venture de Paradis, présentées et commentées par Attia Amer, Stocholm, Oriental Studies, V, 1964. Une nouvelle et excellente traduction de R. Khawam vient de voir le jour sous le titre, *Le livre des malins*, éd. Phébus, 1992.

⁵ *Ibid.*, p.9.

satires des sots qui condamneront le livre et son auteur »¹. L'ordre d'écrire les séances, intimé à l'auteur, supposait un choix littéraire précis. Ce choix était inscrit dans un mouvement culturel également précis. Car le commanditaire « voulait m'engager » disait Hariri « à composer quelques discours dans le goût de ceux d'Abou el Fazl [Hamadani] malgré la différence, qu'il dut sentir, qu'il y avait entre moi et ce grand homme »². Ainsi l'acte d'écrire, au-delà de ce détour ingénieux distillé habilement par l'auteur, traduit le maintien d'une chaîne créative et le respect d'un pacte. Il nécessite somme toute, une autorisation et une référence³, accompagnées de cette autre dimension associant passion et compassion amoureuse. L'acte d'écrire s'avère dans ce cas un immense acte d'amour⁴.

Le préambule de *L'Œil et la Nuit* semble, selon une lecture de surface, bien loin de ce discours introductif de la Maqama⁵. Par la thématique qu'il dégage, le préambule de notre livre, ne semble pas s'écarter de l'ensemble du récit; il opère au contraire un approfondissement et une fusion significatifs avec la suite du roman. C'est donc un texte purement littéraire.

Mais il nous paraît, lorsque nous considérons bien attentivement le préambule, que tout en adoptant la facture d'un avant propos, met en scène un matériau verbal « travaillé » qui exige un « travail » approfondi de décodage. Pour toucher le noyau de l'univers poétique de Laâbi, la vision du monde qu'il expose et les thèses qu'il défend, il est donc nécessaire d'élaborer une analyse textuelle fouillée qui prend sa légitimité dans le cadre théorique élaboré plus haut.

A un premier niveau de lecture, ce texte s'offre, quelle que soit son obscurité apparente, à l'interprétation thématique qui s'étale, comme si rien n'était, en toute sa simplicité. Grosso modo, le lecteur de ce texte peut repérer que le protagoniste sans nom, identifié seulement par le pronom personnel « Je »⁶, narre sur le mode du passé la tentative de sa mise à mort. Si, dans le premier paragraphe, les segments

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p.10.

³ Notre étude s'appuie sur A. Kilito, *Les Séances, Récits et codes culturels chez Hamadani et Hariri*, éd. Sindbad, 1983.

⁴ Parlant de son rapport à Hamadhani, Hariri, sans prétendre rivaliser avec lui, cite deux vers d'amour d'un auteur inconnu : « si avant que les yeux de Su'da se fussent mouillés de larmes, j'eusse pleuré d'amour, je n'aurais pas le regret que j'éprouve; mais c'est elle qui a commencé, et ses pleurs ont excité les miens, et je dois dire que l'honneur reste au devancier ». *Les Séances de Hariri, op. cit.*, p. 10. La référence et la dimension de l'amour qui motivent l'acte d'écrire, Laâbi les vit, entre autres, ainsi : « Mon premier choc, dit-il, fut la découverte de l'œuvre de Dostoïevski. Il m'a littéralement insufflé le mal d'écrire, comme on peut parler du mal d'amour. Il y avait là chez Dostoïevski une capacité de restituer la vie, à faire toucher du cœur les ressorts les plus subtils de la psychologie humaine; et à faire accéder à la tragédie morale de l'homme. Autant d'éléments qui m'avaient bouleversé. Je découvris avec Dostoïevski que la vie est un appel intérieur et un regard d'impitoyable compassion jeté sur le monde des hommes ». *La Brûlure des Interrogations, op. cit.*, p. 30.

⁵ A noter que la première édition de *L'Œil et la nuit* n'était pas introduite par une préface, mais un court texte au recto semble faire une poste-face. Alors que l'édition récente se présente avec une imposante préface de l'auteur.

⁶ Le roman à la première personne du singulier peut évoquer les récits des Mémoires ou le journal intime. Même s'il s'efforce de s'apparenter aux récits des Mémoires ou au journal fictifs, le roman à la première personne n'y parvient jamais totalement. Cf. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil 1975. Et Lire Leiris, *Autobiographie et langage*, éd. Klincksieck, 1975; ce travail met l'accent sur la prétention de l'autobiographie traditionnelle à faire croire que le langage n'y est utilisé que dans une seule unité sémique. Or ce dernier investit l'autobiographie et pervertit ses orientations.

« *J'entendis le déclic* » et « *je fus atteint* » tendent à mettre en scène un personnage condamné devant un peloton d'exécution, ils révèlent clairement la nature d'un univers habité par la terreur et la violence (« *Rut de violence. Raids* ») qui s'abattent également sur une entité humaine, tangible dans les signes « *populations* », « *publics* », « *attroupements* ». Les auteurs de cette bourrasque délétère ne sont pas identifiés. Pourtant le lecteur est supposé les saisir dans une trame d'indices familiers, où il est aisé de voir, de déceler (« *En plein jour* ») et de pointer le doigt (« *Gâchette froide. A bout portant* ») sur la main d'un semblable qui n'est autre que l'Homme¹. Plus de barrières morales, religieuses ou éthiques, pour endiguer le crime (« *Sous l'œil de dieux morts* »). Cet absurde aux contours de pogrom et d'holocauste, n'est aucunement une fatalité provoquée par un désordre relevant d'une pathologie déroutante, d'une folie désarmante. Bien au contraire, il fait partie d'une stratégie voulue, une conspiration étudiée puis décrétée (« *Comme prévu* », « *sans vertige* »).

Le « je », sujet du récit, écrit donc sous une menace insolite mais innommée, car difficile à démasquer, nécessitant un effort de discernement, que le lecteur est appelé à fournir pour l'élaboration d'une analyse textuelle en profondeur. C'est à la page 114, qu'il faut aller pour rencontrer l'association de la barbarie décrite, par un lien de cause à effet, à l'urgence de l'écriture :

Au milieu de la débâcle, j'écris « en passant par les armes »²

Dans le paragraphe qui suit, le « je » voit « *Un continent* » croulant et « *Mis à sac* ». Mais ce monde de désolation et de dépeuplement surgit d'un autre qui est décrété et organisé par la violence décrite dans le premier paragraphe. Un monde qui paraît prendre ses sources dans un stade antérieur (« *Comme au commencement* »). Comme si la mémoire était sollicitée à se pencher sur une origine lointaine et à trouver le motif de ce désastre³.

Le troisième paragraphe opère un glissement pondérateur, pour invalider l'horreur et mettre en échec l'inhumaine hécatombe (« *Mais ce n'est pas la nuit indistincte* »). C'est que le texte évolue vers l'émergence d'une nouvelle genèse, mue dans une dynamique de discernement et de perception dans la clarté (« *C'est déjà une lumière* »). Le tout se cristallise dans une parole rédemptrice, venant supplanter l'intensité des ténèbres et du silence que le premier paragraphe exprime dans une métaphore de l'anéantissement. Cette parole se donne, elle aussi, voilée dans une

¹ Laâbi écrit à ce sujet, dans *Les Rides du lion* : « Drôle d'époque, mon époque où la ruse est devenue vertu première, où tous les coups bas, toutes les folies destructrices sont permis, où l'homme ne meurt presque plus que de la main de son prochain, où plus que jamais les grands mangent les petits, les forts asservissent les faibles, les parleurs parlent alors que les silencieux se taisent » (p. 43).

² Il nous semble que l'écriture et la parole, dans l'expérience de Laâbi, loin d'être motivées par une quelconque angoisse devant la mort, répondent plutôt à une célébration de la vie. L'un des titres que l'auteur projetait pour *Les Rides du lion* (p. 41), était : « – Tu écris ou on te tue ! ». Un autre exemple se trouve dans *Histoire des 7 crucifiés de l'espoir*, éd. La table rase, 1980, p. 55, où cet impératif, bien qu'il soit mis dans la bouche des tortionnaires – Laâbi rend ici, un vibrant hommage à la sœur d'Abraham Serfaty, morte quelques jours après la scandaleuse torture subie –, garde sa signification profonde d'une vivante prise de la parole : « tu parles ou on te tue ».

³ Dans *Discours...*, l'auteur évoque l'une des acceptions de cette lointaine et immédiate origine, durant le drame de Beyrouth victime de toutes les convoitises, ainsi : « Vous vous abattez comme la foudre des temps préhistoriques lorsque l'homme velu et grognant ses rauques syllabes de primate promu au plus insidieux avenir, lorsque cet homme-là n'avait pas encore découvert la sécurisante unicité de l'Impeccable et qu'il errait sans but apparent dans le monde exigü de ses frayeurs » (p.13).

allusion qui laisse entendre simultanément la symbolique de l'immersion¹ soudée à l'émission de la voix qui perce le silence :

Cascade hertzienne en coulée qui asperge la terre.

Le quatrième et le cinquième paragraphe mettent en scène un protagoniste résolument vivant. Sans défaillance (« *sans que je flanche, titube* »), il est restitué au monde de la ténacité, en dépit de la violence accablante (« *Debout.(...) Face au crime. A la terreur. JE VIS* »)².

De la lecture thématique dégagée sommairement ici, étayée sur les conceptions poétique évoquées par l'auteur à travers ses propos, le lecteur touche un élément universel de la culture humaine cumulant dans la matérialité symbolique des éléments tels que « la parole », « la nuit », « la lumière », « l'eau », etc.

Après cette première saisie des contours du texte, il nous est loisible de nous orienter vers un décodage en profondeur de ce texte qui, loin de détruire la linéarité et les mécanismes du symbole inhérent à la connaissance universelle³, va y opérer une irruption par le biais de la parole poétique.

¹ Mircea ELIADE, *Images et symboles, op. cit.*, p. 200 : « Le symbolisme des Eaux implique aussi bien la Mort que la Renaissance. Le contact avec l'eau comporte toujours une régénération (...) Les Eaux désintègrent, abolissent les formes, "lavent les péchés", [elles sont] à la fois purificatrices et régénératrices ».

² Ce développement où s'enracine la thématique de la Genèse peut rappeler le poème fondateur de Laâbi, intitulé **RACE**; cf. chapitre sur *Souffles*. Il engendre par ailleurs en son sein, les principes poétiques de l'auteur de *L'Œil et la Nuit*, qui dit de la poésie « n'est pas créatrice la poésie qui n'est point capable de déceler dans la mort les prémisses de la vie et dans la vitalité même la plus débordante, les symptômes de la sénescence et de la mort, qui ne domine pas par conséquent la dialectique concrète de la réalité sur laquelle elle prétend opérer et qu'elle prétend transfigurer ou transformer ». On constate que le lien opéré, entre les conceptions poétiques de Laâbi et la thématique dégagée plus haut, se maintient solidement. Autrement dit la forme et le contenu se maintiennent étroitement : « L'acte poétique, dit Laâbi, est un réel nouveau qui se construit à partir d'une destruction et en fonction d'un projet ». C'est entre ces deux pôles que l'œuvre de l'auteur s'épanouit : « il me semble, dit-il, que l'œuvre que je suis en train d'avancer, et qui n'en est qu'à ses débuts, pourrait se résumer dans ces deux formules : le Livre de la Mort et le Livre de la Genèse, le but étant de pouvoir parvenir à ce que j'appellerais "le livre Total" ». Ces citations sont tirées de *L'Intervention à la Rencontre des Poètes Arabes, op. cit.* Dans *La Brûlure des Interrogations, op. cit.* s'expliquant sur sa pratique de l'écriture, Laâbi reprend cette thématique de la mort et de la Genèse en évoquant un poème de César Vallejo, écrivain latino-américain : « il s'agit, dit-il, d'un combattant de la liberté qui tombe foudroyé par la mort; l'un de ses compagnons vient le secouer pour le rappeler à la vie; mais le combattant poursuit sa mort; puis deux, trois, cent compagnons viennent l'implorer de revenir à la vie; mais le combattant poursuit toujours sa mort; alors tout le peuple du combattant finit par venir le secouer et le rappeler à la vie; à ce moment-là le combattant ouvre les yeux, se lève pour poursuivre le combat ». Et Laâbi d'ajouter : « l'écriture est pour moi, ce qui se passe lorsque tout ce peuple vient secouer et rappeler à la vie ce combattant foudroyé par la mort. On ne peut rien refuser à cette force cosmique. Les lois de la mort (entendues symboliquement comme sommeil ou hibernation des facultés créatrices) sont détraquées. La parole humaine retrouve ses lois (p. 29) ». Ce développement sur l'acte d'écriture, chez Laâbi, rappelle d'une manière ou autre "la commande" de cette personnalité qui a suscité les « Séances » de Hariri.

³ « L'histoire ne réussit pas à modifier radicalement les structures d'un symbolisme "immanent". L'histoire ajoute continuellement des significations nouvelles, mais celles-ci ne détruisent pas la structure du symbole », M. ELIADE, *Images et symboles, ibid.*, p. 212.

A cet effet, nous avons choisi de distinguer trois fils de lecture.

Le « fil auditif », qui insiste sur l'importance de l'écoute et l'engagement du lecteur à peaufiner sa captation des images sonores, facilitant l'accès à « l'autre texte ».

Le « fil oculaire » (ne lit-on pas avec les yeux dès l'abord d'un texte ?), car l'œil, avec toute la symbolique qu'il véhicule et l'importance qu'il revêt dans la production poétique de Laâbi, mentionnée dans notre cadre théorique, n'aura-t-il pas un statut central dans le roman qui nous occupe ? L'œil, appelé à pénétrer le blanc de la page, est habilité à déchiffrer un étrange palimpseste.

Et enfin le « fil dictionnel » qui souligne l'importance de la voix et de l'organe phonatoire appelé à articuler le texte, impliquant plus que jamais le lecteur.

Qui ne voit que ces divers fils de lecture, sont liés entre eux par l'engagement du corps et de ses fonctions essentielles ? Ces guides de lectures, étroitement interpénétrés, ne seront séparés ici, que pour obéir à la démarche didactique, permettant la saisie en profondeur de l'écriture de Laâbi.

Fil auditif

La typographie de ce texte souligne non seulement l'aspect esthétique de la page, mais formule un sens et participe fortement à la charpente de l'écrit. Les vides paginaux, avant et après ce texte qu'on a qualifié de préambule, communiquent étroitement à travers l'incipit et l'excipit. C'est un truisme de relever que tout texte est typographié entre deux espaces blancs. Mais le recours à l'utilisation des blancs paginaux, formidablement orchestrée dans l'ensemble de l'œuvre de Laâbi, notamment dans la composition de *L'Œil et la Nuit*, trouble et interroge le lecteur d'une manière bien répétitive.

L'incipit « J'entendis », en tant qu'élément introductif du texte, vient marquer une frontière entre le blanc de la page et la suite de la composition graphique. L'épaisseur sémantique engagée dans cet incipit (« *J'entendis* ») introduit l'audition en tant que facteur central. Mot-clé du texte, il engendre et annonce le guide de notre lecture. Introduit ainsi par le verbe « entendre » (« *J'entendis* »), le texte laisse supposer que l'audition s'impose en une réponse active au blanc paginal qui le précède. Et c'est comme si ce blanc paginal devait véhiculer déjà un texte invisible, une parole à rendre audible, pour qu'elle puisse, subitement, faire dresser l'oreille, et imposer en somme, une éthique de l'écoute (« *J'entendis* »). Le blanc paginal serait-il, dès lors, un palimpseste à lire, à rendre audible, à voir et à entendre¹ ?

¹ Le sens commun de ce mot (« parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte ») est ici détourné, par nous, pour laisser entendre l'existence d'une seconde langue, une langue inaugurale qui agite le blanc paginal, sollicitant l'audition d'un texte oral. Il faut aller à la fin d'un texte dans *L'Etreinte du Monde*, pour constater que c'est une intention esthétique récurrente chez Laâbi; et ce n'est pas un hasard si l'on trouve dans ce texte le signe « notre »

Il convient, dans la perspective d'étayer cette lecture, de se mettre à l'écoute de l'auteur lui-même, dont les allusions significatives consolident notre propos. Parlant du poème à venir, Laâbi s'interroge sur ce qu'il en « sera le premier mot élu? » ; et d'ajouter « Surtout ne rien dire, avant, ne rien prononcer »¹. Un silence révélé ou révélateur. Comme si le silence de la page blanche, loin d'angoisser le poète, l'invitait à pactiser avec lui, pour en faire l'ossature essentielle de son texte. Il indexe ici deux organes du corps humain, l'œil et l'oreille. Cette allusion est réitérée dans *Sous le bâillon le poème* : « Cent fois j'ai voulu écrire un poème / cent fois je me suis arrêté au premier mot »². L'importance conférée au premier mot qui ouvre les textes du poète, est donc de taille. Laâbi paraît s'y tenir fermement comme pour sommer le lecteur d'opérer des haltes sur les incipits. Les ouvertures des textes répondent d'ailleurs chez lui, et d'une manière constante, à une esthétique conviant le lecteur à une participation constructive :

*Imagine le silence qui précède le premier mot jailli d'entre tes
doigts*³

Dans l'œuvre de Laâbi, la dimension positive du silence – (comme « prélude d'ouverture à la révélation; qui ouvre un passage; enveloppe les grands événements; donne aux choses grandeurs et majesté; et qui marque un progrès ») – paraît résolument opposée à celle, négative, du mutisme – (qui « ferme la révélation; coupe le passage; cache les grands événements; déprécie et dégrade la grandeur et la majesté des choses; qui est une régression »)⁴. En effet ces deux facettes du silence s'opposent clairement dans la composition du roman qui nous occupe.

Il faut aller à la fin du texte, à l'excipit, pour saisir avec acuité, ce lien au palimpseste. Le segment « *JE VIS* » nous met immédiatement dans un blanc paginal. Ce dernier est associé au palimpseste qui fait partie intégrante de l'esthétique verbale du texte. Il engendre en son sein les éléments essentiels de l'approche adoptée ici autour de l'audition associée inévitablement à la diction d'un texte caché. C'est la diction, plus précisément la voix, qui est chargée à « visibiliser » le palimpseste. Un palimpseste à restituer à la vie, qu'il soit incrusté dans la graphie à prononcer à haute voix ou symbolisé par le vide paginal. Comme si cette écriture en capitales venait s'imposer en un mot révélateur d'un autre texte tiré de l'invisible, de l'inaudible, de l'inconnu enfin, incorporé dans une présence et épaisseur vivante⁵. Le poète ne cesse d'ailleurs de fustiger la facette négative du silence qui, dans d'autres passages, ne cesse de putréfier et bâillonner la promesse de la page blanche :

Cette page blanche qui me nargue comme pour décréter la

qui désigne une dualité suivi du signe « manuscrit » immédiatement accolé au vide de la page : « Iblis avait mis à profit cet intermède pour disparaître emportant avec lui notre manuscrit » (p. 66).

¹ *Les Rides...*, p. 171.

² P. 163.

³ *Ibid*, p. 146. Il y aurait tout un travail à faire sur les incipits et les excipits dans l'ensemble de l'œuvre de Laâbi, dont la synthèse convergera aisément avec la présente analyse.

⁴ *Dictionnaire des Symboles*, éd. Robert Laffont/Jupiter

⁵ Quelques exemples dans *L'écorché vif*, pour souligner l'importance du mot de la fin des textes chez l'auteur, où cumule la sémantique de la vie : « Pierre philosophale / du minimum **vivable** (p. 37) »; Ici nous citons le dernier mot de ce recueil : « La mort l'avait précédé / là où il devait abdiquer / devant la **vie** (p. 121) ». Dans *Le Soleil se meurt*, un texte finit ainsi : « Il décide d'entamer / la grève de la **vie** (p. 30) »; le recueil de *L'Etreinte du monde*, finit, lui aussi, ainsi : « Je suis l'arbre à poème. Je me ris de l'éphémère et de l'éternel / Je suis **vivant** » (p. 88).

*victoire du silence*¹

Le texte se trouve donc entre vie et mort. Fragilité essentielle, il demeure un espace de création, ouvert à l'infini, qui désigne l'Homme comme seul et unique créateur, unique bâtisseur (la dualité auteur/lecteur dans l'élaboration du sens). Qui ne voit là, l'un des principes de la vision mystique musulmane ?

L'incipit (« *J'entendis* »), par l'emploi du passé simple, annonce à la fois le lieu privilégié de la littérature écrite² et "le déclic" sonore d'une littérature orale. Ce procès du verbe « entendre » au passé simple (« *J'entendis* ») annonce simultanément le prestige de l'écrit, et sa destruction immédiate. Car le verbe « entendre » au passé simple se trouve miné par la dimension orale, soutenue fortement par la charge sémantique de l'audition. C'est ce qui fait que, dans ce texte, oralité et écrit seront désormais à la fois complémentaires et contradictoires. Dualité qui va agiter le texte en le dédoublant en deux lectures, en deux textes. L'un vivant sous l'œil, et palpable dans la graphie, l'autre invisible et insaisissable parce que caché, parce que palimpseste. Cette hypothèse trouvera son écho dans la situation même du texte qui se meut entre mort, dans l'incipit (« *J'entendis le déclic* »), et vie dans l'excipit (« *JE VIS* »).

L'excipit en lettres capitales est la révélation d'une naissance. Celle-ci rappelle à maints égards le cri primal. Comme si l'accouchement de l'invisible, de l'inconnu, du palimpseste toujours à naître (« *JE VIS* ») venait, par l'écho du cri, faire vibrer à l'infini³ le vide paginal. Et c'est comme si ce cri, en grosses lettres d'imprimerie, venait ici titrer un texte drapé sous le blanc de la page. Un cri, et puis « *Soudain, la vie* »⁴ en dépit de toutes les velléités délétères, en dépit de l'étouffement décrété. Autrement dit, c'est vers la recherche de l'inédit, de l'inconnu, de l'invisible, que le texte laâbien oriente sa quête.

La quête primordiale serait alors la démolition de la face négative du silence de la page, pour mettre en échec cette mort violente qui transparaît dans le champ sémantique des signes relatés au premier paragraphe (« *violence* » ; « *A bout portant* » ; « *gâchette froide* » ; « *galopade* » ; « *bûcher* » ; « *Raids* » etc.).

Le texte nous révèle ainsi, et simultanément, que c'est dans la voix humaine qu'est inscrite la conjuration de cet univers étouffant, de ce lieu de terreur et d'oppression. C'est également dans la voix humaine que le palimpseste est vivant. En d'autres termes, le change de l'holocauste et de l'anéantissement, réside dans l'imposante volonté de la survie « *JE VIS* », en tant que prise de position résolue pour la parole poétique.

¹ *Ibid.*, p. 129; comme on le constate, le silence prend ici le sens négatif du mutisme.

² Cf. travaux de Benveniste. Ce que dit Roland Barthes du passé simple est pertinent dans ce sens : « Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps (...) Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert (...) Le passé simple signifie une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose (...) il est un mensonge manifesté; il trace le champ d'une vraisemblance qui dévoilerait le possible dans le temps même où elle le désignerait comme faux ». *Le Degré zéro de l'écriture*, éd. Seuil, 1953, et 1972, pp. 25-32.

³ Dans *Les Rides du lion*, p. 27, l'illustration de la quête de l'infini se traduit ainsi : « Infinis-toi dans le hurlement de ta naissance ».

⁴ C'est l'incipit qui ouvre le recueil de *Tous les déchirements*.

L'ouverture du texte sur l'audition (« *J'entendis* ») et la clôture sur le cri primal (« *JE VIS* »), font surgir la totalité du texte, où l'audition appelle la parole et la parole l'audition. Entre l'incipit et l'excipit se trouve un palimpseste qui n'est accessible que par le moyen de « *la projection de l'oralité sur la graphie* ».

Par ailleurs, le minage de la littérature écrite s'effectue dans le fractionnement, par le biais de l'oralité, de l'incipit (« *J'entendis* »). Car, soumis à l'oralité, ce segment laisse aisément entendre :

[« *J'entends* : « *Dis!* »]

L'oralité vient ici faire irruption dans la littérature écrite en ébranlant le passé simple – qui est énonciateur d'un espace de lettres mortes, figées, puisque graphiques et insérées, à juste titre, dans un contexte sémantique de mort (« *le déclic. Des armes indistinctes. Multiples projectiles. Gâchette froide. A bout portant. Inculpés, gisants, traînés au bûcher... Raids...etc.* »). L'oralité s'autorise à fractionner le segment en le faisant plier du même coup au mode du présent et de l'impératif. L'impératif, comme urgence de la prise de la parole, se concrétise dans une image sonore « *J'entends* : “*Dis!*” » où se conjuguent l'acte de l'audition et celui de la diction. Ces deux opérations introduisent une dimension vitale, et mettent en échec la mort prétendue fatale et définitive derrière le segment « *J'entendis le déclic* ». Le dédoublement du texte s'avère, ici encore, un garant légitime de la présence du palimpseste. La lecture orale de l'incipit, où se réunissent deux actes corporels vitaux (l'audition et la diction) se trouve ainsi traduite et condensée dans l'excipit : « *JE VIS* ». Ce sont ces deux catégories (la voix et l'écoute) qui feront vivre le palimpseste. Le corps est donc inscrit dans l'œuvre de Laâbi en tant qu'entité centrale, appelée à la présence, à l'action et à la vie. Dans ce sens le titre « mémoire-corps » de la première séance précédée par le préambule, peut être saisi comme un hymne restituant au corps ses fonctions fondamentales¹.

Aussi nous importe-t-il, dans cette optique de lecture, de rappeler nos catégories de traduction que nous avons exposées en tant qu'instruments d'analyse. Non seulement il naît, de la projection de la phonie sur la graphie, une lecture antonymique, mais cette lecture orale engage également un sens vérifié dans la suite du corps même du texte. L'incipit oralisé ainsi : « *J'entends* : “ *Dis* ” » va provoquer son effet sémantique en suscitant une réponse dans le deuxième paragraphe qui commence par l'action de se retourner : « *Je me retourne* ».

L'action de “se retourner” qui, en apparence, n'affiche pas de cohésion avec le premier paragraphe – où l'exécution du protagoniste semblait inéluctable – tisse en fait un lien logique, similaire et complémentaire avec l'action du premier verbe (“entendre”) qui commence le premier paragraphe. Logique et similaire dans ce sens que, si la première action « *J'entendis* » commence le premier paragraphe, l'action « *Je me retourne* » commence à son tour le paragraphe suivant. La similarité apparente dans ce statut précis est réelle, et le procès du verbe “entendre” (« *J'entendis* »), le seul verbe indiquant un procès dans le premier paragraphe,

¹ Les textes qui se terminent, chez Laâbi, par l'importance d'un corps vivant et meurtri à la fois, pullulent dans son œuvre, mais retenons quelques exemples, encore ici, dans *L'écorché vif* : « De souvenance / il n'a plus que le cratère / d'une blessure faite **corps** (p. 15) »; « dans l'enveloppe fragile / du corps électrocuté (p. 27) »; « La **vie** est plus vorace / qu'une vierge découvrant / la braise hallucinante/ de son **clitoris** (p.20) ».

communiqué solidairement avec le premier procès du paragraphe suivant « *Je me retourne* ». Le lien complémentaire s'exerce dans une relation étroite de cause à effet, le premier suscite et provoque le second :

(« J'entendis » ↔ « J'entends : "Dis!" » → « Je me retourne »)

De fait, cette cohésion se trouve renforcée par la clause (« Comme au commencement ») du paragraphe introduit par le verbe "se retourner". Car le signe « commencement » – indépendamment de sa lecture thématique de l'ordre dévastateur (« *Mis à sac, vide (...) Aucune trace, vie* ») – indexe le silence de la page blanche qui communique avec l'incipit.

Le renforcement de ces liens peut être fondé dans ce glissement formidablement cristallisé autour de deux pôles, partant du signe « vide » (ne désigne-t-il pas la page blanche ?) pour aller vers le signe « vie » (réunissant l'incipit « *J'entendis* » et l'explicit « *JE VIS* »). Le lien complémentaire entre, d'une part la page blanche et le premier graphe, et d'autre part entre les deux procès « *J'entendis le déclic* » et « *Je me retourne* », semble s'établir d'une manière constante, selon ce glissement progressif et obstiné du néant vers la vie.

Par ailleurs, la suite du deuxième paragraphe appuie l'axe complémentaire révélé entre le texte oral « J'entends : Dis » et la réaction de se « retourner ». Et cette relation de cause à effet nous conduit à l'imposant commanditaire¹ intimant au « je » l'ordre de dire :

Je me retourne. Un continent. Je le vois dans sa totalité et au-delà. Mis à sac, vide. Des oiseaux pétrifiés. Aucune trace, vie. Comme au commencement.

Le paragraphe suivant reprend et souligne l'importance de la parole accoucheuse du texte caché et porteuse de lumière :

Mais ce n'est pas la nuit indistincte. C'est déjà une lumière (...) Cascade hertziennne en coulées qui asperge la terre

Dans la métaphore « *Cascade hertziennne* » déjà citée (cf. cadre théorique) se trouvent liés plusieurs éléments pertinents : la lumière, l'eau, (derrière le signe « *cascade* ») et le capital sonore (derrière le signe « *hertziennne* »).

Il importe de remarquer que la lumière vient alterner, dans ce paragraphe, avec le monde des ténèbres – (« corollairement symbole du mal et du malheur, du châtement et de la perdition »², de l'holocauste et de la mort violente) – suggéré dès l'ouverture du texte graphique. Le parallélisme entre « *Des armes indistinctes* », dans le premier paragraphe, et le segment « *la nuit indistincte* » indique la possibilité de commutation des paradigmes « *armes* » et « *nuit* ». Dès lors le signe « *nuit* » s'affirme dans une sémantique de violence, de mort et de destruction. Le récit de *L'Œil et la Nuit* et sa thématique sont donc déjà énoncés par l'opposition investie déjà dans ce titre.

¹ Dans *Discours sur la colline arabe*, p. 44, Laâbi donne, ici encore, à notre propos une illustration bien fondée de la commande en question : « lourd cet héritage / ce testament non écrit / des condamnés de l'existence / qui te lèguent / la clé de leur voix ».

² *Dictionnaire des Symboles*, op. cit.

En supplantant le monde des ténèbres, le paradigme « *lumière* » va permettre une lecture métonymique dans la métaphore « *Cascade hertzienne* », qui suggère la naissance et l'avènement de la parole; une parole sollicitée pour ponctuer le récit, pour enfin ramener à la vie ce personnage (« je ») dans les derniers paragraphes.

En tant qu'expression d'une force créatrice et fécondante, la parole, dans l'œuvre de Laâbi, apparaît dans une récurrence significative, mettant l'accent sur une pratique poétique particulière, dans le but est la poétisation du monde des vivants¹.

La parole poétique, visée globalement comme thématique principale dans l'œuvre du poète, acquiert ici une intensité orale, conférant la primauté à l'écoute. L'objectif de Laâbi d'élaborer le « livre Total », semble consister, entre autres, à mettre en échec l'ancienne opposition de la parole et de l'écrit. La séparation traditionnelle entre l'écrit et l'oralité en deux registres distincts et autonomes, s'élimine au profit d'une coexistence où ils se complètent et/ou s'opposent à la fois. Car dans son texte, les deux registres évoluent autour d'un décentrement mutuel. C'est ainsi que l'écrit décentre l'oralité, et l'oralité décentre l'écrit, pour s'acheminer ensemble vers une complémentarité, vers une totalité. La totalité recherchée concerne aussi les autres niveaux : la ferme fusion du contenu et de la forme, l'interaction de différentes langues et le dialogisme de différentes visions du monde et différentes cultures et civilisations.

L'irruption de l'oralité dans le texte laâbien se manifeste, par ailleurs, dans le texte du préambule par l'attention particulière portée au système de la ponctuation, et de sa mise en scène. Comme si la ponctuation indiquait avec insistance la présence d'un palimpseste, déjà établi par le lien que nous avons soudé à la stratégie de l'écriture de la *Maqama*. En effet le préambule de *L'Œil et la Nuit* utilise une construction,

¹ C'est là une connaissance qui – engendrant un code symbolique universel : la nuit, la lumière, la parole et tant d'autres éléments – se conjugue avec une mémoire originelle. Aussi, ces éléments se réunissent-ils par ailleurs, en une thématique dominante dans les Écritures. Laâbi introduit cependant dans cet indice culturel un souffle subversif. Dans sa première pièce théâtrale, *Le Baptême Chacaliste*, *op. cit.*, Laâbi met en scène un poète aveugle (au regard symboliquement intériorisé), qui tient un discours semblable à la thématique des Écritures, mais où cette connaissance universellement admise, sous-tendant l'aspiration vers la lumière, ne paraît, si nous comprenons bien le poète, que comme une illusion, puisque le monde des ténèbres reste massif et absolu : « Au commencement était la Nuit. (...) La nuit primordiale / Puis il y eut la nuit secondaire / puis la nuit tertiaire / puis la nuit quaternaire / Le soleil n'a jamais été de ce monde / Ah, la belle illusion des voyants / quand ils conçurent la succession du jour et de la nuit / du printemps et de l'hiver / et qu'ils projetèrent dans le ciel / l'innombrable constellation des utopies ». Si l'on comprend bien le poète, nous évoluons dans un monde qui reste enlisé dans une vision culturelle incapable de juguler la tragédie de l'Homme : « C'était la valse des dieux » continue le poète « Les mythologies se suivaient et se ressemblaient / Mais aucun déluge ne vint à bout de la planète / La Nuit dévorait l'Univers / (...) / Nuit primordiale / tellement horrible / qu'elle enfanta déraisonnablement / la déraison de la Parole (pp. 32-33) ». Le poète "aveugle" dans cette pièce prêche la parole intérieure, jalouse de son autonomie pour préserver son souffle utopique contre les holocaustes cycliques : « Alors, je perdis la vue / pour ouvrir les yeux / en moi / Depuis lors, je n'ai plus connu la peur / La mort devint une panthère domestiquée / allongée à mes pieds / J'éventrai le cocon de la Nuit / et dans ma paume / je sentis brûler l'émeraude d'éternité / Une voix me parla / " Prends l'émeraude " disait-elle / " mets-la sous la langue / et Dis!" / Je m'exécutai / Alors la tempête parla / dans les entrailles des océans inédits / Ce qui s'appelle musique / s'échappa des harpes forestières / Un gazouillis d'enfants-oiseaux-gazelles-ondines / lui répondit / Je sentis se lever sur mon visage éteint / une chaude lueur d'ambre et de myrrhe / L'espérance se fit lumière intérieure / et de mes doigts jaillirent / autant de ruisselets d'eau vive (p. 33) ». Il s'agit ici, à l'instar de la démarche des mystiques arabo-musulmans, d'une plongée au fin fond du "Moi", pour restituer à l'Homme sa qualité de visionnaire.

identique à celle-ci, qui se base sur des allitérations, des assonances et des rimes.

Au niveau de l'allitération, dans le premier paragraphe, c'est le son [t] en profusion qui saute aux oreilles :

J' entendis	at troupe ments
ind istinctes	<u>Gâchette</u>
at teint	port ant
M ultiples	occult e
proj e ctiles	tr ainés
Flé ch ettes	P artout
é t ourdisse ment	vert ig e
contag ion	

suivi par le son [p] :

proj e ctiles	P ublic u ement
port ant	p ar
P artout	p opulations
at t roupe m ent	p ublics
es p lanades	p révu
galop a de	p lein

et par le son [k] :

dé k lic	ind i stinctes
Q uand	proj e ctiles
corp s	contag ion
pub l ics	C omme
Pub l iqu e ment	occult e s
in c ulpés	C ommenc e ment

Au niveau des assonances, toujours dans le premier paragraphe, on relève des nasales :

e ntendis	port ant
viol e nce	gis ants
qu a nd	i nd i stinctes
d ans (2 occ.)	at t eint
s ans (3 occ.)	p lein
é t ourdisse m ent	mo i ndre (2 occ.)
at t roupe m ents	contag ion
e ngourdisse m ent	populati ons
pub l iqu e ment	mo n (2 occ.)

On notera que les rimes se manifestent également au premier paragraphe, à la fin des mots :

étourdissement
atroupelements
engourdissement
publiquement

Ces répétitions phonétiques qui rappellent à maints égards la stratégie de l'écriture de la *Maqama*, focalisent l'attention du lecteur sur l'aspect formel du texte.

Les répétitions phonétiques revêtent un caractère emphatique, dans le sens où l'entend, à juste titre, la réflexion arabe ancienne inhérente au langage. La fonction de l'emphase (« *at-tawkid* », en arabe) est définie en rhétorique (où elle est désignée également par le terme de « *taqwiyya* » qui signifie littéralement « renforcement ») comme la fonction associée à l'acte informationnel performé par un locuteur dont la visée est que son allocutaire ne croie pas que l'information qu'il lui apporte soit l'effet d'une distraction ou d'un oubli¹. La profusion de sons signalés, dans notre préambule ne sert pas uniquement à focaliser sur l'aspect informationnel, mais elle désigne aussi le lien que l'aspect formel des sons tisse avec le contenu.

C'est ainsi que le climat délétère, décrit dans le premier paragraphe, se trouve mimé par la fréquence rapprochée des sons explosifs, dans les occlusives [p t k]. Et c'est ainsi que le texte exhibe l'état de violence, sous un aspect rendu palpable par l'organe phonatoire et tangiblement perçu par l'organe auditif. Prononcer à voix haute les mots, serait la garantie incontournable pour en prendre pleinement conscience, et pour rendre cet acte phonatoire chargé de contestation et de dénonciation. Formuler à haute voix le climat relaté par le texte, devient un exercice libérateur défiant le silence et la barbarie. La parole et le cri s'érigent en tant qu'acte suprême pour la sauvegarde de la vie (« *JE VIS* »).

Le système de ponctuation, que met en scène le préambule de *L'Œil et la Nuit*, correspond et dialogue, par l'agencement de segments très brefs, insérés entre deux points (« *.Galops.* »; « *.Fourmilières.* »; « *.Comme prévu.* »; « *.En plein jour.* »; « *.Publiquement.* »; « *.Gâchette froide.* »; « *.A bout portant.* »; « *.Raids.* »; etc.), avec le texte de la *Maqama*.

Car, là encore, si l'écriture de Laâbi reste étroitement liée à celle de la poésie arabe², il conviendrait de remarquer que la ponctuation, qui est habituellement inhérente à l'écrit³, se met, dans le préambule, au service de l'oralité. Libre à nous de noter, dans l'optique de la stratégie de l'oralité développée ici, que les points de ponctuations correspondent à des arrêts significatifs de la voix, sollicitant un

¹ A. Moutaouakil, *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, 1982, p. 211.

² J. E. Ben Cheikh relève cette caractéristique de l'écriture arabe : « La poésie arabe conserve et accentue une caractéristique très ancienne de la langue : la multiplication des constructions asyndétiques. La juxtaposition des syntagmes, les parallélismes des propositions, sont le secret de « l'igaz », cette concision expressive si recherchée, à quoi l'on parvient grâce à l'économie des moyens. La suppression des termes de liaison, l'effacement des rapports externes de subordination, confère à chaque groupe un relief propre à mettre en évidence la pensée. Le sens jaillit plus fortement dans cette contiguïté des mots qui l'expriment. D'où cette allure heurtée, sinon rude, cet aspect morcelé d'un discours à la recherche de la formule la plus brève. Art de la litote certes, langage ramassé et bondissant, qui caractérise aussi bien la prose que la poésie » ; *La Poétique Arabe*, éd. Anthropos, 1975, p. 155.

³ Cf. *Traité de la Ponctuation Française*, de Jaques Drillon, éd. Gallimard, 1991.

mouvement thoracique et une capacité respiratoire adaptée, permettant une lecture à haute voix. Et c'est au lecteur de reprendre le souffle adéquat pour prononcer, et par là stimuler la subtilité et l'éveil de l'écoute. Ainsi l'écorce du mot est atteinte, son image sonore appréhendée. Les arrêts sur les mots insérés entre deux points, exigent une écoute profonde et fouillée du mot, et signalent son contenu épais, concentrant nombre d'entités, linguistiques (phoniques et graphiques) et poétiques (palimpseste, comme pages blanches mais aussi comme texte arabe derrière le texte français).

S'ajoute à ces éléments de ponctuation la copule « *et* ». La fréquence de cette copule dans le texte du préambule, resserre le lien avec l'écriture de la *Maqama*. D'un segment à l'autre, la *Maqama* recourt à cette copule, qu'on peut traduire en arabe par « *al waw* »¹, pour rythmer et ponctuer le discours. Il faut noter que la langue marocaine utilise cette copule comme emphase phatique. Le mouvement que provoque la copule « *et* » dans le préambule de *L'Œil et la Nuit* serait identique à l'effet de la ponctuation relevé plus haut. Bien que les constituants du discours puissent être liés par simple juxtaposition, cette copule vient s'interposer entre les éléments du discours, pour renforcer l'aspect oral du texte. Car ses occurrences :

*Et sans le moindre étourdissement - Et par contagion - Et
sans le moindre engourdissement - Et sans vertige - Et sans
que je flanche - et me remette droit,*

attirent l'attention sur la fonction phatique qui vise à cimenter les éléments du discours, en opérant un balancement significatif entre le récit écrit et le récit oral. Si les juxtapositions des segments indiquent un arrêt stimulant à la recherche des possibles paradigmatiques, donc verticale au niveau du signe, le « **et** », lui, indique ici une horizontalité fluide où évolue l'agencement du récit.

Cette stratégie de lecture se conjugue étroitement avec le contenu du récit. En effet, la ponctuation qui met en scène des points rapprochés, des phrases haletantes dénotant un essoufflement tragique – soutenues par la profusion des assonances relevée plus haut qui paraissent mimer le bafouillage et le bégaiement qui s'emparent du personnage sous l'effet de la terreur –, relève d'une aphasie sous-jacente qui va caractériser tout le récit de *L'Œil et la Nuit*. En effet notre protagoniste qui ne sait plus nommer les choses, est visiblement sommé d'adopter un stratagème pour nous les faire voir et entendre. Son hésitation et son incapacité de discerner les choses, laissent imaginer son embarras devant un stock lexical – (« *Des armes indistinctes* » « *multiples projectiles* »). Sa capacité de sélectionner le mot juste est réellement altérée² :

« *Balles? Billes? Lames? Fléchettes?* »

¹ Cette copule a fait l'objet d'un grand chapitre de réflexion chez les linguistes arabes anciens. Elle ponctue le discours et l'ordonne, sous des lois bien précises que la norme a fixées : « sont coordonnables par " al-waw" (et), deux phrases dont les contenus propositionnels respectifs relèvent d'un même axe sémantique; ou sur leur compatibilité pragmatique; les deux phrases coordonnées par "al-waw" doivent véhiculer le même type d'acte » ; Moutaouakil, *Réflexion sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, op. cit., p. 218.

² Cf. Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, op. cit. L'auteur relève diverses formes d'aphasie. A celle de la désintégration du système phonique, s'ajoute celle où l'aphasique est incapable de sélectionner les mots adéquats, mais conserve intacte le contexte. C'est la capacité de sélection et de substitution qui est déficiente, alors que celle du contexte, de la combinaison reste opératoire (p.42 à 67)

L'état aphasique qui envahit le protagoniste, se trouve soutenu par une sémantique concordante « *étourdissement* », qui va au quatrième paragraphe se résorber derrière le scénario des sons persistants [s] évoquant la volonté tenace de la prise de la parole, dans les signes :

*sans; essaie; sans; sang; sans; mousse de salive; sans sirènes
ni appels; sans bruit de bande magnétique; constat;
extraction*

La succession remarquable des /s/ rappelle une interjection arabe « sss! », qu'on traduit en français par « chut ! ». Onomatopée, cette succession ouvre sur le silence révélateur de la gestation d'une « Genèse ». Elle fait glisser le protagoniste d'un état de l'« engourdissement » et de l'« étourdissement » vers sa nouvelle destinée en vue d'assumer sa voix, dans le dernier paragraphe (« *JE VIS* »). La gestation dans laquelle évolue le protagoniste, revêt alors un défi décisif à cette atmosphère violemment retentissante du premier paragraphe. Et c'est l'avènement d'une parole fluide (« *Cascade hertzienne* » - « *mousse de salive* » : évocation de l'organe phonatoire), et créatrice, donc poétique, qui se charge de mettre en échec l'hésitation du style saccadé, terrifié et violenté du premier paragraphe, le menant progressivement à la vie « *JE VIS* ».

L'allusion à l'organe phonatoire (« *sans filet de mousse de salive (...) sans appel* »), et l'allusion aux artifices superficiels touchant à l'audition (« *sans sirènes sans bruit de bande magnétique à l'envers* »), ne laissent point de doute sur l'importance du balancement entre un récit en graphie et un palimpseste oral. Ce dédoublement textuel consolide notre hypothèse élaborée autour **la projection de l'oralité sur la graphie**.

Fil oculaire

Le palimpseste se concrétise ici par ce récit que le protagoniste « je » narre silencieusement par le moyen de l'organe de la vue « l'œil » (« *Sans l'étau autour de la rétine* »). Ce récit émanant de l'œil, se présente, dès la suite immédiate du préambule, en un sûr adjuvant de ce corps inerte, atteint mentalement et physiquement (« *quand je fus atteint. (...) Dans mon corps. Mon cerveau* »). Il s'impose en tant que récit inscrivant la fusion de l'action visuelle et de l'action « dictionnelle »¹.

On verra que la suite du récit, immédiate après le préambule, met le récit dans un lieu

¹ Dans *Le Discours sur la colline arabe*, op. cit., l'on trouve cette combinaison de la « voix » et de « l'œil » : « Une voix vous dis-je / une simple voix / mais douée d'un œil monstrueux / qui voit la fourmi noire dans la nuit noire (p.14) ». Dans *L'Étreinte du monde*, p. 25, « dire » et « voir » sont étroitement associés dans ce contexte saisissant : « Qu'ai-je dit de ce que j'ai cru voir ». Le passage suivant confirme sans nul doute le lien on ne peut plus étroit entre l'œil et la voix : « voix maelstrom de la comète du cri / œil d'avant la tragique Raison / **œil-voix** évadé de l'inconscient des holocaustes (p. 19) ».

clos (« *Hôpital* »). C'est dans ce lieu que le récit va évoluer, en opérant un parcours paradoxalement immobile, où l'intrigue est menée sous les yeux du protagoniste. Ses yeux mi-clos restent le seul lieu vital d'un corps immobile sous l'anesthésie. Le regard devient le foyer d'une parole silencieuse, d'un récit invisible, inaudible, mais qui se prête au décodage par le moyen de la voix. L'œil, porteur d'une parole à déchiffrer, d'un palimpseste à sonoriser, se constitue en un écran ouvert à la lecture des fonctions vives du corps inerte du narrateur « je » :

*Un déclic pour fixer l'enroulement du travelling. Vertige-
sonnerie. Plus rien que l'œil. Une excroissance pendue au
front (p.17)*

Et c'est comme si l'œil s'érigait en une entité salvatrice indexant le drame de l'aphasie, prenant en charge la parole inaudible, témoignant de l'existence d'un palimpseste :

*Pourtant l'œil ne s'est pas infecté d'obscurité. Il reste comme
une rive suspendue entre nos masses absorbées d'attente (p.
19)*

La thématique de l'œil se trouve déjà dans l'excipit du préambule (« *JE VIS* »), qui condense, à la fois, le verbe « vivre » au présent et le verbe « voir » au passé simple – ce qui, formidablement, fait écho au passé simple de l'incipit et souligne avec acuité l'importance et la fusion de l'ouïe et de la vue. Cette dualité, dans l'excipit du préambule, jointe à l'épaisseur de audition/diction dans l'incipit, fournit la fusion de l'œil (le regard), l'oreille (l'audition), la voix (la parole). Trois entités communiquant ainsi étroitement avec le vide paginal et avec le palimpseste incarné dans l'œil de ce corps inanimé du protagoniste, sont autant d'éléments susceptibles de qualifier ce roman de « récit de l'œil ».

Quelques exemples, pour peaufiner notre démonstration, se trouvent dans *Le Soleil se meurt*, où la sémantique de la vue s'associe significativement au vide paginal :

*mais quelques gouttes de sang tombées des pupilles qui n'ont
que trop vu (p.18)*

*Il y avait comme une blessure sacrée où s'abreuvait la vision
(p. 19)*

L'on trouvera le même lien dans *L'Etreinte du monde* :

Passe ton chemin, ô passant et dis que tu n'as rien vu (p. 35)

Alors que l'association des yeux et du vide paginal, dans *Les Rides du lion*, se trouve dans ce contexte concluant, où nous interpelle l'évidente évocation du palimpseste et l'allusion au dédoublement textuel :

*La page blanche le tente. (...) où ses yeux vont s'ouvrir sur
l'horizon qui en cache toujours un autre. (p.78)*

Dès lors le lecteur est confronté à une trame narrative dont le foyer d'émission est celui de l'œil. Et dès lors, le récit se trouve soumis à la loi du regard qui n'obéit ni à

la logique de la linéarité verbale, ni à celle du récit traditionnel. C'est ce qui explique l'absence apparente de lien entre sections, entre longs ou courts paragraphes, entre interlignes, et même entre deux éléments d'une même séquence. Les digressions récurrentes qui caractérisent le récit de *L'Œil et la Nuit* nous semblent s'expliquer par la stratégie de ce qu'on a qualifié plus haut de « récit de l'œil ». Sauter d'une entité discursive à une autre, s'expliquerait par l'obéissance à la liberté du regard. Mais cette incohérence apparente du récit répond également à l'action souterraine et déroutante du palimpseste qui investit le texte poétique, dans ce passage de *L'Œil et la Nuit* :

Mais je ne tarderai pas à les [les figurines] aligner sur les autres car après tout c'est moi qui leur insuffle le mouvement et la parole. Elles sont nées de mon regard. Surgies de mes paupières mi-closes. A ma guise, je peux les transplanter, les reporter sur un passant, le reflet d'une vitrine, ou même sur la fumée de ma cigarette (p. 44).

Le désordre narratif apparent rappellerait, par ailleurs, la démarche mystique musulmane qui, appréhendant l'univers par le biais de « l'œil du cœur », récuse la rationalité linéaire pour tendre vers la plénitude intuitive, quête de la totalité.

La fusion entre l'œil et la bouche, entre le regard et la parole se manifeste à plusieurs reprises dans le corps même du récit. On va la trouver dans une combinaison linéaire significative, soulignée ici, dans quelques exemples, aux pages 25, 50, 47, 49, 53 de *L'Œil et la Nuit* :

je ferme les yeux. Il me faut absolument crier. Cela me sauvera. Crier, crier jusqu'à retrouver ma voix ou alors agripper un morceau de chair et mordre jusqu'à le détacher

les jurons m'atteignent. Je vis les yeux. Les lèvres. L'ovale prognathe fulminant d'une colère imprécise.

je relevais la tête, je regardais. Je parlais à quelqu'un.

Elle ouvre les yeux. Nous regarde. Elle dit : pardonnez-moi, pardonnez-moi.

Le Vieux ne m'accorde pas un seul regard. Il parle pour lui.

Son regard refait le pourtour des arabesques du plafond. La voix neutre.

L'importance du regard est, dans le préambule, significativement tissée dans celle de la parole. Car lorsque l'image sonore, tirée de l'excipit « J'entends : "Dis!" », provoque immédiatement une réaction (« Je me retourne »), elle engendre du même coup l'action de voir « Je le vois ». Comme si l'impératif de la diction ("Dis!") motivait l'action de voir (tu dis/tu vois). La fusion du regard et de la parole est donc fortement significative.

Il est également à établir que le lien, par le truchement de l'œil (*ain*, en arabe)¹ avec la littérature arabe du voyage « itinéraire », la *Rihla* en arabe, ajoute une autre dimension à l'organe de l'œil. On enregistre que la *Maqama* intégrait déjà en son sein des éléments de l'écriture adoptés par la *Rihla* qui, elle, se fondait avant tout sur l'observation directe ('*yân*, en arabe)². Dans le préambule la concentration de ces deux genres (*Maqama* et *Rihla*) est orchestrée à travers des signes précis. Ici, le rapport à la *Rihla* se manifeste par l'importance de l'œil qui engage l'observation directe (« *Un continent. Je le vois dans sa totalité et au-delà* ») renforcée par le signe « *constat* », et par l'allusion à l'opération de l'arpentage, inhérent à la littérature des géographes arabes, dans le signe « *croquis de terrain* ».

« Arpenter » le récit scriptural est un acte primordial pour aller à la rencontre du texte perdu, c'est une quête permanente, un voyage initiatique. La dynamique qui exprime sans relâche ce texte absent, réside alors dans l'organisation de ce que nous pouvons appeler « des sections » dans *l'Œil et la Nuit*. Elles s'organisent autour de deux importants vides paginaux. On constate que ces « sections » finissent le plus souvent par une trame narrative qui, d'une manière ou autre, vise l'une ou l'autre des deux facettes du silence symbolisé par le blanc paginal. Ces clôtures textuelles dénotent des images sonores significatives, et indiquent la présence du corps inerte du protagoniste. Dans tous les cas, ces clôtures sont ouvertes sur la sémantique de la parole. La fin de la section qui suit le texte du préambule (p. 24) :

*Suffit. Nous étions marqués et la voix du prophète du moment
se frayait des cicatrices dans notre mémoire. Plus qu'une
malédiction*

focalise l'attention – par le signe « *voix* » et le signe « diction » entendu dans « malé(-**diction**) » – sur des éléments fréquemment contigus au vide paginal, comme pour provoquer une lecture à haute voix (« diction »). Et simultanément le signe, jeté à la fin du texte comme un mauvais sort « *malédiction* », est apte à désigner l'aspect non fructueux et négatif du silence de la page blanche. Si, en effet, la quête doit faire ressortir ce palimpseste pour qu'il ne demeure pas, pour ainsi dire, “mal-entendu”, inaccessible, et si elle doit mettre le doigt sur l'avènement d'une parole neuve et toujours à venir, la première condition sera celle de rompre le silence. Cette lecture se vérifie d'ailleurs, plus loin dans la troisième séance (p. 128), en lettres capitales, où le vide paginal glisse de la métaphore d'un corps inerte vers une entité collective anéantie :

NOUS NE SOMMES PAS ENCORE UNE VOIX. (...) PAS
ENCORE UN NOM. UN MALENTENDU.

A la page 32, le vide paginal est introduit à la fin d'une section qui forme l'interligne suivant :

Et cette ruelle où j'épelais un talisman.

¹ Gardons à l'esprit que le personnage central du roman *Les Rides du lion*, est nommé Ain!

² Dans son étude sur la Séance, A. Kilito relève l'influence du récit de voyage sur ce genre. Il relève également qu'une des caractéristiques des récits de voyage se localise dans l'observation directe ('*yân*) : « Le géographe-arpenteur valorise la perception vécue, le présent dans sa fraîche mobilité et son chatolement fugace; le '*yân* est la principale source de vérité parce qu'il est cautionné par l'expérience de l'observateur (*Ibid.*, p. 23) ».

Un vide qui fait allusion lui-même à un palimpseste accolé, dans une désespérante invocation, au signe « *talisman* ». Comme si la similitude entre palimpseste et « *talisman* » était appelée à mettre au jour le texte arabe. D'origine arabe d'ailleurs – signifiant un graphe indéchiffrable parce que magique, consacré sous forme d'amulette, dont la vertu protectrice habite l'imaginaire populaire – le signe « *talisman* » projette la présence de la langue arabe dans le silence de la page blanche, et fonctionne ici comme incitation au décodage du silence et de ce qu'il recèle comme potentialités, comme palimpseste¹. Cette recherche obsessionnelle du texte arabe dans le blanc de la page est reflétée dans la substance graphique du texte, où la couleur blanche, symbole de deuil, s'avère angoissante, oppressante et négative. Elle devient l'objet à répudier, à conjurer. C'est ce qu'on trouvera dans, entres autres, les passages suivants (p. 17, p.18 et p. 28) :

Les tentacules du blanc enlaidissent le mégot boursouflé des sauveteurs

J'aurais voulu que le blanc disparaisse du plafond, disparaisse de ces tabliers de bouchers. Pourquoi cette couleur de deuil. Je suggère du bleu, du vert.

J'ai pris l'habitude des murs blancs qui vous donne l'envie du suicide.

A la page 36, le vide paginal est introduit après l'énoncé :

J'avais tout exécuté en l'espace de quelques secondes et je n'entendais même pas les clameurs de la foule qui, brisant toutes les barrières, accourait au lynchage,

La focalisation sur la sémantique de l'écoute (« *je n'entendais même pas*»), et sur celle de la diction (« *clameur* » signe dont nous connaissons déjà le contenu sonore arabe (klam : parole ; cf. cadre théorique), va dans le sens, jusqu'ici, développé.

Vient ensuite à la page 45, l'allusion nette au silence du papier d'une part, et l'allusion significative dans un interligne où le signe « *ruade* » renforce la volonté obstinée, de ce corps inerte, de se mouvoir et de vivre (« *JE VIS* ») par le biais du palimpseste à déchiffrer et à entendre dans l'œil du narrateur central exposé au drame de l'aphasie :

Je m'arrache de ces calques et me multiplie en ruades.

Le vide paginal de la page 51, est contigu au signe, combien significatif, dont nous connaissons déjà la « traduction homophonique » en arabe : « femmes » (cf. cadre théorique). L'image sonore de ce signe qui renvoie à l'organe phonatoire en arabe (« bouche »), suggère une douteuse rupture entre le silence de la page et l'absence de la parole, instaurant la voix comme seul instrument au décodage du palimpseste, dans le passage suivant :

Sur ce, Ifni me cribla de tatouages sur le nez, le front, sous

¹ La commutation entre le « talisman » et le silence est confirmée dans *Le règne de barbarie* : « apprenez donc à lire dans les ruelles / cette épopée du silence » ; p.62.

les aisselles et même sur le pénis. Si je le coupe, argumentait-il, je pourrais en tirer pas mal d'argent. Il y a trop de femmes stériles.

De la même manière que la relation entre le signe « *talisman* » et le vide paginal, on trouve inscrit ici le lien que le pouvoir magique du tatouage et des amulettes entretient avec le palimpseste. Ce dernier segment « *femmes stériles* » pourrait également indiquer la facette négative du silence (le mutisme), et s'affirme ici comme antonymie du cri primal « *JE VIS* ». L'énigme que pose ce passage rappellerait par ailleurs une croyance judaïque en Afrique du Nord qui consistait, pour les femmes stériles, à manger le prépuce du circoncis, pour tomber enceintes¹.

Toujours au sujet de ce passage, une parmi d'autres lectures, devient possible. On sait – (cf. cadre théorique, la liaison du sperme et du mot) – qu'il y a chez Laâbi, une préoccupation récurrente d'instituer le regard, en tant qu'élément créateur, comme le montre cet interligne de *L'Œil et la Nuit* : « *Œil, mon eau virile* » (p. 139). Mais cette « *eau virile* » source de vie, que rien au monde ne peut anéantir, acquiert aussi la symbolique des eaux originelles. Elle se trouve voilée dans le passage ambigu et troublant, cité plus haut. Car le signe « *coupe* » (verbe couper), qui semble connoter en français une scène de castration, fournit l'image sonore du signe {كَب, گِباً}, d'où l'on peut tirer les acceptions arabes (classique et marocain) de « verser; faire couler » traduisant la dimension récurrente de la coulée déjà rencontrée « *cascade hertzienne* ». Une métaphore de la vie débordante, de la voix dénonciatrice des mutilations.

Mais cette volonté incorruptible de célébrer la vie et de lui restituer sa noble origine et sa limpide source, on la retrouve dans le signe « **accouplement** » où le fragment sonore arabe souligné, est suivi d'une autre image sonore arabe {المأ : l'ma'} qui veut dire « eau » :

Les cimetières ont été mon terrain de jeux, les lieux sûrs où l'accouplement des bêtes me faisaient découvrir chaque fois mes organes et leurs attributions. (p. 20)

Un autre contexte nous interpelle également dans cette traduction (d'ailleurs le signe « *traduit* », ne suppose-t-il pas une démarche dans le sens que nous développons ?) trouvée dans ce passage à la page 26 :

Elles ont encerclé l'eau et traduit le prisme des couleurs en mottes de ciguë. Les voiles ont cédé devant l'accouplement des mouettes.

Est-ce un hasard, lorsque l'association d'autres signes faisant partie de la même sémantique tel que « *nettoyé* » (qui connote l'eau) et tel que « *coupé* » (sonorité arabe de « verser » : « *Je l'avais moi-même nettoyé et coupé* » (p. 42), s'organise remarquablement dans cette traduction voilée ?

On trouvera dans *L'Etreinte du monde*, un blanc paginal introduit derrière le signe

¹ José Béneche, *Essai d'explication d'un mellah*, Paris, p. 193 : « Pour vaincre la stérilité, les juives avalent le prépuce d'un nouveau-né qu'on vient de circoncire ».

« femme »¹. Serait-ce un hasard, pour venir ici appuyer cette traduction homophonique (du signe « femme » et « bouche ») : « femmes stériles » : « bouches fermées » ? Cette association est formulée dans un incipit de *L'Ecorché vif*, p. 81 :

- *Les mouches s'agglutinent / autour des bouches fermées*²

Vient ensuite le vide paginal de la page 61 qui va clore la « séance première » en insistant simultanément sur le palimpseste au contact d'un signe à sonorité arabe d'une part, et sur le corps inerte saisi par l'aphasie d'autre part :

*Le clown, transpercé, la face à demi enterrée dans le sable
artificiel.*

L'assimilation du vide paginal au désert, véhicule ici, une sonorité arabe {sabîl: سبيل}, tiré du signe « sable », qui rassemble les acceptions de « voie; chemin; route; sentier ». L'image sonore arabe fournie derrière ces mots qui se trouvent au contact direct du blanc de la page, souligne avec insistance la place prégnante de la parole, appelée à mettre en lumière le texte caché, voué à l'existence par le biais de l'activité vocale³. Cette image du « clown » en face de l'absence d'une « vraie vie », est celle, en définitive, d'une errance et d'une quête sans relâche dont le prélude et le dénouement portent sur le discernement. Dans *L'Etreinte du monde* on trouvera un excipit qui, en intégrant le fil oculaire, peut rejoindre et renforcer le sens que nous développons :

*L'œil
exilé de sa lumière
s'épanche sur le sable*⁴

A plusieurs reprises, nous rencontrons dans l'œuvre de Laâbi le signe « désert » associé à la voix, au silence, au blanc de la page qui saute à l'œil⁵. Et le plus pertinent est que cette association s'accommode souvent avec l'incitation à la diction du

¹ « J'entends les loups / Ils violent légalement leurs femmes » ; p. 50.

² Dans *Le soleil se meurt*, deux excipits s'organisent autour des deux organes les plus importants de la poétique laâbienne de l'oralité (pp 98-99) : « cette rencontre obligée / des doigts et de la bouche ? » ; « ne laissant à la convoitise / désirante du compagnon / que le lobe de son oreille ».

³ Dans *Les Rides du lion*, p. 9, on trouvera cette relation de l'organe phonatoire « bouche » avec le signe « sables » : « Ma bouche s'éteindra peu à peu dans les sable ». Dans un passage du *Règne de Barbarie*, p. 59, le désert prend la métaphore du « dépeuplement », alors que la parole vient scander et rappeler à la vie : « halte désert / festin des ruines / halte/ halte/ au dépeuplement / et enfin parole / il fallait cet acte / ce rapt / je prends d'abord / avec l'énergie d'une masse unie ». Il nous faut ici retenir que le signe « rapt » dont la sonorité arabe / R b t / {ربط} signifie « lien; liaison; jointure; connexion; ligature; attachement; dépendance », pour constater qu'il traduit remarquablement le segment « masse unie ». C'est ainsi que le contexte du signe « désert » et « parole » permet cette articulation entre le vide paginal et la voix appelée à articuler le palimpseste.

⁴ P. 31.

⁵ Dans *Discours sur la colline arabe*, p. 16 : « Beyrouth / quelque part dans ce désert / cri inaudible » ; dans *Le Règne de Barbarie*, p. 65 : « le désert n'a pas de voix » ; dans *Les Rides du lion*, p. 91 : « La page infiniment vierge du désert » ; dans *Le Soleil se meurt*, p. 45 : « voici le désert / sa page impitoyable » ; dans *Les Rides*, p. 52 : « la réplique désastreuse d'un autre désert, celui qui infectait, puis stérilisait les yeux de bon nombre de témoins ». La fin d'un poème dans *L'Ecorché vif*, p. 64, se présente ainsi : « Le reste de la page demeurera blanc ». Dans *L'Etreinte du monde*, p. 47, un poème intitulé « Une seule main ne suffit pas pour écrire », finit également dans le sens de notre propos : « il en faudrait trois, quatre / pour que la vie daigne visiter / ce terrible désert blanc ».

palimpseste qui s'avère notamment on ne peut plus claire, dans ce passage :

*Maître de la lumière
voici le désert
sa page impitoyable
et loyale
(...)
vocalise-la¹*

Il faut noter que l'une des voix, représentée dans *Les Rides du lion* reprend avec à-propos cette association du désert et de la page blanche :

*Dorénavant la page blanche sera son désert vide d'oasis et
de mirages. Il s'y consumera à petit feu (p. 102)*

C'est une association qui fait écho à ce clown en quête constante du caché, de l'inconnu et de l'invisible². Ici encore, la référence à la symbolique du désert comme quête de l'absolu, fait de Laâbi un adepte moderne de la tradition soufie. En effet, dans la vision mystique arabo-musulmane, le désert « comporte deux sens symboliques essentiels : l'indifférenciation principielle, ou l'étendue superficielle, stériles, sous laquelle doit être cherchée la réalité. C'est la quête de l'Essence »³. Dans *Les Rides du lion*, à la page 18, on trouvera cette association de la facette positive du silence et du désert comme lieu de la quête de l'Essence :

*Je découvre la vertu d'un certain silence. Sa beauté féconde.
L'homme du désert reprend sa place en moi. Les mirages ne
peuvent guère le tromper.*

¹ *Le Soleil se meurt*, *Ibid*, p. 45.

² Dans *Tous les déchirements*, p. 32, le lecteur peut trouver cette quête tenace du possible absent : « Adieu, mes aimés / c'est la loi de l'amour / que de condamner ainsi / à la quête de ce qui n'est pas encore né ».

³ *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.* Cette quête jalonnée d'interrogations permanentes ou de recherches continues qui relie Laâbi à la tradition mystique arabo-musulmane, peut être cernée dans certains excipits dont le sens ouvert sur la page blanche reste bien significatif. Ainsi dans *L'Ecorché vif*, p. 10 : « Et moi, penché sur la source, je meurs encore de soif » (la soif est connue comme métaphore, dans la doctrine soufie, de la quête, comme le relève Adonis dans *La prière et l'épée*, *op. cit.*) – p. 13 : « quand leurs yeux étaient grands ouverts / sur la constellation de la vraie Utopie » – p. 45 : « Jusqu'où peux-tu aller dans la vérité sur toi-même ? » – p. 89 : « Puis il ramasse n'importe quel coquillage / le colle à son oreille / pour écouter / s'élevant de cette conque de fortune / le contre-message de la vague / venue des rives / qu'il n'a pas encore rêvées » – p. 112 : « La fenêtre s'est refermée. Il ne te reste plus que la douce promesse d'un rêve » – p. 113 : « puis fais-toi soleil / pour une nouvelle donne / magnifiant l'orchidée intacte / du Paradis terrestre ». Le vide paginal mime donc, chez Laâbi, cet infini que la doctrine soufie met au centre de sa recherche. Les excipits dans *L'Etreinte du monde* illustrent intentionnellement la même quête, – page 32 : « comme si le large n'était pas là-bas / mais ici sur la page » – p. 36 : « Ile / de nulle part / papillon de sang / lâché dans l'éternité » ; p. 59 : « et je me dirai / ô moitié d'homme, réjouis-toi / tu vivras si tu ne l'as déjà vécu / un abrégé d'éternité ». Dans *Le Soleil se meurt*, p. 147 : « L'infini / est en nous / Plus / nous en sommes la source ». Le rapport que Laâbi entretient avec la mystique arabo-musulmane, peut être cerné par le même biais. Deux excipits sont à cet égard significatifs; le premier se trouve dans *L'Ecorché vif*, page 102, où le poète cite le texte du grand mystique Fariduddine Al Attar, en donnant la référence du titre de l'ouvrage en fin de la citation : « (In "Logique des oiseaux") ». L'autre excipit, renforçant ouvertement ce rapport au soufisme, se trouve dans *L'Etreinte du monde*, p. 69, un poème intitulé "le soufi élégant" : « Au fond, ma vie ne changera que de forme mais j'aurais inauguré une nouvelle voie mystique, celle des soufis élégants ».

On constatera que les autres vides paginaux du roman de *L'Œil et la Nuit*, narrent avec la même insistance, la page vibrée par le souffle et la parole, et le contenu d'un palimpseste vivant. Ainsi à la page 78, où l'absence de la pensée s'apparente étroitement au vide de la page, et met en évidence la menace de l'anéantissement des mécanismes originels de la parole. Ce passage laisse en outre transparaître, par l'inaccompli (« *en ce cinquième jour* »), une genèse amputée :

Le Portrait-Robot s'était amusé. Il a tendu les mains et reçu des accolades, mais il ne pensa pas encore en ce cinquième jour.

Nous rencontrons également dans d'autres textes, des excipits qui font allusion à cette association de la parole et du vide paginal. Dans *Le Soleil se meurt*, un texte finit par cette question parlante :

Quelqu'un parle-t-il ici? (p. 14)

Un autre s'arrête sur cette allusion :

*avec une brindille
de dignité
au coin des lèvres
(p. 15)*

Un autre texte vient, dans *L'Ecorché vif*, pour finir sur cette allusion, on ne peut plus significative :

Lui se sentit brusquement tout penaud, comme un vulgaire dragueur éconduit sans parole. (p. 51)

Dans un texte intitulé « *La langue de ma mère* » (écrit en lettres capitales), l'excipit cumule à la fois le sens de la parole et celui de l'idiome maternel :

Je n'ai pas vu ma mère depuis vingt ans mais je suis le dernier homme à parler sa langue¹

Le vide paginal de la page 95 qui vient dans le paragraphe suivant, va dans le même sens :

Loin de la cité. Silence cardiaque d'un jour de révélation.

et réunit les deux facettes du silence : la facette mortelle (« Silence cardiaque ») et la facette vivifiante, comme prélude à la révélation d'un palimpseste toujours lié à la parole créatrice et fécondante.

Le vide paginal à la page 105 vient dans cet interligne derrière le signe « vendredi », un jour de la semaine qui est dans la tradition liturgique musulmane, celui de prêches, de sermons :

Dix. Cent. Mille vendredis.

¹ In *L'Etreinte du monde*, p. 45.

L'accent est ici mis sur l'image sonore [di], qui ouvre l'interligne (Dix) et le ferme (vendre-*dis*); comme si par la mise en scène de cette succession progressive des chiffres, le texte se voulait une vive enchère (Dix ↔ Cent ↔ Mille : vendre-*dis*) et une tenace incitation à la parole. Si le doute, sur l'impératif et l'urgence du « dire », se dissipe au fur et à mesure que nous avançons dans notre développement, cet élément nouveau nous permet de remonter à l'incipit du préambule qui, dès la rupture au moyen de la graphie du vide paginal, met en scène le même impératif (**Dis**).

Comme le suggère le blanc de la page 115, introduit après des lettres capitales, faisant écho à l'excipit du préambule (*JE VIS*), le récit de *L'Œil et la Nuit*, est celui de la recherche permanente d'une contre-parole à celle qui sévit et mutile l'épopée humaine dans laquelle s'inscrit le personnage « je ». Ainsi, si l'excipit du préambule honore explicitement la noblesse de la naissance en mimant le cri primal, l'excipit qui vient, lui, connote l'arbitraire et l'absurde qui accueille cette même naissance. On entend alors le cri de la douleur, de l'indignation et de la révolte :

GLOIRE GLOIRE A CEUX QUI NOUS TORTURENT

Cette dénonciation du silence autour de la pratique inhumaine qu'est la torture, se manifeste en un cri paradoxal, qui tend à faire vibrer la page blanche d'indignation et de révolte, et à désigner une parole autre, dissimulée derrière le silence du palimpseste. Comme si l'écriture en lettres capitales venait titrer un texte invisible, inaudible, dont le destin oral paraît se greffer dans une parole poétique. Et ce n'est pas un hasard si l'on trouve une confirmation saisissante de ce texte invisible dans l'œuvre de Laâbi. Car l'on rencontre effectivement dans son recueil de poèmes (*Le Règne de barbarie*) qui est d'ailleurs contemporain de *L'Œil et la Nuit*; un texte intitulé, en lettres capitales : GLOIRE A CEUX QUI NOUS TORTURENT où le transfert du palimpseste vers un texte poétique tend à donner à ce vide paginal sa réelle vie et sa déterminante vocation¹. Mais l'un des excipits de ce poème, précisément, finit, lui-même, par secouer le silence délétère, où il est question :

*du doigt mûr
qui caresse
la gâchette
qui nous tue²*

Alors que le vide paginal du même poème finit sur cette parole, sous forme de quête, devenue une promesse et où la parole doit être cernée avec autant de pertinence :

*tout sera dit
je vous en fais le serment³*

Le scandale qu'engendre cette pratique qu'est la torture avec son cortège de silence

¹ *Ibid.*, p. 44. Retenons aussi que l'évocation du titre d'un soufi en fin d'un texte est un élément ô combien saisissant (*L'Ecorché...*, p. 102). Il est fort intéressant de remarquer, dans ce texte intitulé GLOIRE A CEUX QUI NOUS TORTURENT, le lien de l'œil et du palimpseste, et de relever la stratégie du paradoxe que véhicule ce titre, visant à juguler la passivité devant l'horreur de la torture : « jurez-moi de ne pas me croire / nous attendons / qu'une roue fissure des chairs non-comestibles / ou qu'un œil s'éteigne pour avoir été témoin ».

² *Le Règne de Barbarie, op. cit.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 49. Dans *Sous le Bâillon le poème*, p. 35, le poète dit à juste titre dans l'excipit : « Je suis à peine né / à la parole ».

complice, est constamment mis à l'index par le poète. Ainsi l'on trouve dans *Sous le Bâillon le poème* à la page 21, l'aberration et le désespoir que peut contenir le silence de la page blanche dans l'excipit suivant :

et les tortionnaires faisaient déjà leur « travail »

Dans *Tous les déchirements* à la page 49, Laâbi finit ce poème intitulé « *Le clip des os cassés* » (qui évoque la honte que le monde entier a découvert à travers médias écrits et télévisuels, où des soldats israéliens en train de fracturer « méthodiquement », avec des grosses pierres, les mains, les bras, les épaules des enfants palestiniens de *L'Intifada*) par ce passage qui aboutit à la facette négative du silence de la page blanche :

*Aujourd'hui
on admire même les assassins
eu égard au style à l'audace
à l'impunité
Un nouvel art est né!*

Si à ce développement autour du signe « *TORTURENT* », l'on ajoute l'image sonore arabe que celui-ci recèle, et qui vient du verbe {tharthara: ثرثر} qui signifie « palabrer, bavarder; papoter », la mise en exergue de l'allusion à la page parlante, et de la dénonciation de l'atteinte à l'intégrité de l'homme, se trouvera ici concluante.

Le palimpseste suivant vient à la page 117 :

Sortez nos seigneurs. C'est la nuit de l'erreur. Le mal. Nos yeux. Le mal. Nos yeux. Le mal. Nos yeux...

où l'organe visuel renforçant notre « fil oculaire », acquiert une priorité contiguë au vide paginal, porteur du récit à voir. Le segment « *Nos yeux* » renvoie ici, à une entité collective sans voix, dont le drame du silence doit être lu et entendu, comme on doit lire et entendre ce palimpseste récurrent. Le passage en question, écrit d'ailleurs en italique, laisse transparaître le contenu oral de l'information : il est par surcroît formulé dans un discours rapporté, donc validé par la phonie, articulé par la voix (cf. dernier chapitre, où nous examinerons l'écriture en italique dans *L'Œil et la Nuit*).

Le palimpseste à la page 132, fera allusion à un acte choral, une parole collective tatouée dans une mémoire collective :

L'hymne nous enveloppe. Nous suture. Point par point.

Il évoque la suprématie de l'accord, et atteste de la fusion où l'hymne projette ses échos inédits dans la page blanche pour évoquer et répéter, jusqu'à l'obsession, la présence du palimpseste porteur d'une parole humaine intransigeante, se formulant en une poétique dialogique entre le texte arabe oralisé et le texte français graphique.

Enfin le passage qui clôt *L'Œil et la Nuit*, va engager le dernier palimpseste dans un cri sous forme de questionnement en lettres capitales. Il se présente dans ce passage :

*Mais
QUI SOMMES-NOUS ?*

une question brûlante, comme pour inviter le lecteur à approfondir et à déchiffrer l'identité de ce palimpseste arabe, évoluant dans une création métissée. Mais la recherche de cette identité aussi infinie qu'elle paraît, ne logerait-elle pas dans la question même ?

En effet, lorsqu'on se met à l'écoute des consonnes qui constituent cette question « QUI SOMMES », on est frappé par l'image sonore qu'elle nous fournit dans les trois lettres formant le radical {q-s-m : ق س م}, qui fait entendre le sens de « division, déchirement, écartèlement ». Ce corps collectif écartelé et errant – sa quête vise une parole soudée à l'accord, à l'amour et à la compassion – fait aisément écho à cet « hymne » qui « nous enveloppe. Nous *suture*. Point par point » relevé précédemment¹.

Le cheminement à la fusion se manifeste, dès l'abord, par ce glissement du singulier d'un « Je » – comme paramètre traditionnel d'une entité paraissant limitée mais qui se prolonge dans l'infinitude de la page – vers la clause plurielle du roman « NOUS », soulignant ainsi la pertinence de la plénitude d'une identité massive et diversifiée.

Il est à constater que l'auteur ajoute à la fin de son livre cette ordonnance significative « à poursuivre », comme pour souligner cette quête résolue et endurente de l'inconnu, de l'invisible et de ce qui n'est pas encore ni né, ni connu, ni même dit, mais déjà menacé par l'anéantissement. Et en dépit de cela, la question exige une réponse. Et si réponse il y a, elle devient elle-même ce questionnement que le vide paginal prolonge vers l'infini, l'inconnu².

Revenons, après avoir examiné le rapport des exipits au contact du blanc paginal, aux ouvertures de ce que nous avons qualifié de « sections » dans *L'Œil et la Nuit*. Elles répondent toutes à ces critères qui focalisent d'une manière ou autre sur l'oralité, ou sur des signaux touchant à l'audition. L'on y rencontre, par exemple des mots qui donnent, par une traduction homophonique, un texte arabe.

Tel le mot « Hôpital », qui ouvre la section venant après le préambule. Son image sonore est [hubbi Tàl] : {حبي طأل}, qui veut dire « mon amour est sans limites; long et infini »; qui rappelle et fait allusion à la couverture de la première édition de *L'Œil et la Nuit* où figure le portrait de la chanteuse Oum Kaltoum. Le texte oral donné derrière le signe « Hôpital », fait partie d'une gamme familière des thèmes chantés par la vedette de l'Orient, mais que Laâbi transfigure en un véritable et profond amour, chanté souvent par les mystiques³. C'est d'ailleurs l'un des éléments qui

¹ Dans *Le Soleil se meurt*, on trouvera cette fusion formulée ainsi : « Si tous les arbres / se donnaient la main / ils feraient reculer le désert » (p. 124).

² Les écrits qui ont suivi cette œuvre sont très significatifs, dans ce sens qu'ils sont perpétuellement à la recherche de la parole inconnue, adjuvante et rédemptrice, dans laquelle s'inscrit le salut de l'humain. Ils tendent à approfondir la question précitée. Quelques titres de recueils peuvent en dire long dans ce sens : *Sous le bâillon le poème / Discours sur la colline arabe / Pâturage du silence / La brûlure des interrogations*.

³ Il faut rappeler que dans le texte intitulé **RACE**, Laâbi oppose à Oum Kaltoum – celle qu'il qualifie, dans le même poème de « Cri du rossignol des poètes imbéciles »; « Sœur du mammoth » et d'« incalculable force » – une cascade de vers (23 occurrences) qui commence par le signe « cri » ; comme pour rappeler ce poème du célèbre soufi El Hallaj, condamné et exécuté à Bagdad en 922, qui

autorise de qualifier *L'Œil et la Nuit* d'un hymne à l'amour¹. Un chant d'amoureux épargné de la banalité régnante, fort et authentique, débarrassé de l'exhibition superficielle et aliénante. On lira dans ce sens à la page 142 :

*Amour, par ton filtre passent la folie et le meurtre, par ton
philtre s'éclairent des perceptions autres. Fortune du silence
et sa geste.*

Il nous faut souligner que ce thème de la compassion amoureuse dont quelques contours transparaîtront au cours de notre analyse, est l'un des piliers sur lequel se fonde l'acte poétique, chez Laâbi.

L'ouverture de la section qui suit, à la page 25, se présente ainsi :

Je fais d'une odeur un refrain.

où le signe « *refrain* » touche manifestement le thème du chant. Renvoie-t-il à la lecture homophonique du signe sonore trouvé derrière le signe « *Hôpital* » ?

A la page 26, l'ouverture est particulièrement saisissante dans ce sens qu'elle désigne le vide paginal que nous approfondissons ici :

Rien avant. Rien après.

A la page 33, la violence qui ouvre cette section est un élément qui déchire le silence de la page et terrorise l'audition :

Une chevauchée au napalm et rayons de la mort.

A la page 37, la même constatation est saisissante :

*Le wagon pétarade sa ferraille en broyant systématiquement
les rails.*

A la page 46, le palimpseste s'avère, dans cette phrase résolument ambiguë :

Plus tard, les livres m'ont appris.

Car si elle peut faire allusion à ce qui est « appris » dans les livres, cette phrase dirige le lecteur vers le vide paginal, à la déchéance du silence et donc à ce palimpseste indiqué également par la métaphore de ce corps endolori et inerte, mentionné plus haut. Mais elle peut signifier également l'inachevé, l'inaccompli. Et le questionnement devient le suivant : « Que prétend m'apprendre l'écrit, s'il ne m'intègre pas en tant que sujet vivant, parlant et articulant ses graphes ? » Le palimpseste persistant et l'insatisfaction toujours grandissante à l'égard de l'écrit, doivent être saisis, chez Laâbi, dans ce passage qui clôt un texte, que nous prenons à la lettre; c'est-à-dire comme une négation de ses propres écrits en vue de

commence par « Je te crie » (6 occurrences) et dont le titre et « Chant de mort »; in *Dîwân*, traduit par Massignon, éd. Seuil 1981, p. 48. Cf. aussi au *Traité de l'amour* d'Ibn Arabi, éd. Albin Michel, 1986.

¹ Dans *Les Rides du lion*, l'auteur fait allusion à cette connexion entre le blanc paginal et le signe en disant du poème : « Quel en sera le premier mot élu? Amour? surtout ne rien dire, avant, ne rien prononcer. Avant quoi? » (p. 171).

l'autre texte, toujours à venir et dont la parole est le levier essentiel :

*Nous parlerons de vive voix et je découvrirai comme
d'habitude qu'il n'a même pas lu mes livres¹.*

A la page 52, l'ouverture de cette section manifeste l'importance de la diction qui vient juste après un long vide paginal :

Et il m'a dit :

Comme si le personnage (« il ») enchaînait (« Et ») sur une parole inaudible, la sienne propre. Ou il prenait la parole après celle d'un quelconque protagoniste qui, lui, est inerte, aphasique mais communiquant par l'œil. La suite immédiate du texte peut confirmer cette impossible dialogique :

*J'écoute. J'enregistre. Monstrueusement. Mot à mot. (...) Je
dois enregistrer. Là s'arrête mon rôle. (p. 53)*

Nous avons souligné ici l'un des artifices artistiques par lequel l'auteur insiste sur la présence du texte maternel. Le blanc paginal, symbolisé par ce corps individuel anesthésié, aphasique et s'exprimant à travers l'œil, va se dissoudre finalement dans une parole collective que le palimpseste va prendre en charge dans ce bilan hautement concluant, qu'on trouve à la page 125 :

*Bilan visuel se frayant dans les trop nombreuses pages
blanches de notre histoire les vrais prolégomènes²*

Pour faire parler ces prolégomènes formulés dans la page blanche, il faut abolir ce « silence patibulaire », et bannir cet autre « silence flic dans la tête »³. C'est ainsi que la bataille livrée contre la page qui ne cesse de « narguer » ce poète à la parole juste, à la recherche vive du mot toujours à venir. Et c'est avec fierté que le poète nous soumet l'importance de l'autre texte :

*Surtout
ne pas mendier à la porte du silence
mais le gérer comme un grand texte⁴*

Un texte aux antipodes des chauvinismes tribaux, qui part d'un vécu particulier pour aller se verser dans le moule universel. Dans ce sens là, la lecture de l'incipit suivant, dans *L'Ecorché vif*, peut nous révéler une éthique et une esthétique qu'a fait sienne le poète Laâbi :

détruire ce qui reste de tours de Babel

¹ *L'Etreinte du monde*, p. 79.

² On note dans *Discours sur la colline arabe*, p. 27, une association significative entre le signe « silence », « désert » et « arabe » : « Silence litanie féroce / des larmes de sang / inondant le désert arabe » ; cette aspiration – non formulée parce qu'étouffée – vers un futur meilleur, loge dans ce silence prometteur, dénoyauté par le poète. Ainsi à la page 44, que nous citons pour une deuxième fois, et où l'on peut lire dans ce sens : « lourd cet héritage / ce testament non écrit / des condamnés de l'existence / qui te lèguent / la clé de leur voix ».

³ *Discours sur la colline*, p. 27.

⁴ *Tous les déchirements*, p. 42.

*affronter le minotaure dans sa tanière
se dresser de toute la taille de son cri
au-dessus des belles et fatales murailles arabes (p. 35)*

Il est suffisamment remarquable de voir l'auteur revenir souvent à la charge sur cette stratégie artistique qu'il a développée dans *L'Œil et la Nuit*, en faisant allusion au palimpseste, et au dialogisme textuel. Dans *Les Rides du lion*, par exemple, le poète s'interroge dans cette allusion stimulante où l'on trouve ce dédoublement textuel lié à la voix :

*On dirait que ma page n'est jamais blanche et nette. Elle
ressemble aux parchemins anciens que les scribes utilisaient
et réutilisaient à volonté et où le texte s'imprimait
immanquablement sur un autre, sans parvenir à l'effacer
entièrement. Alors, qu'est-ce qui m'appartient en propre
dans ce jeu des écritures superposées ? Où est ma voix ?¹*

Fil de diction

L'importance des occurrences qui insistent sur la présence du palimpseste et sur sa mise en évidence par le moyen de la voix, nous ramène au préambule de *L'Œil et la Nuit*, pour examiner celles d'entre elles qui sont frappantes, qui ont une qualité de renforcement certain, et qui constituent, par là, la dominante de l'oralité. Ces occurrences assez frappantes exigent de nous, dans cette rubrique, d'en approfondir les allusions.

En effet l'impératif tiré de l'image sonore de l'incipit « J'entendis », projette un statut particulier sur le son [di], et le soumet à une signification orale du verbe à l'impératif « Dis! ». A partir de ce constat, il nous importe d'examiner tous les contextes dans lesquels le son en question peut s'insérer. Ce son va, dès l'abord, se trouver dans des signes organisés en une série frappante :

*J'entendis
indistinctes (2 occ.)
étourdissement
engourdissement*

Cette série sonore attachée au signe (di), s'achemine dans une logique rigoureuse vers la métaphore « Cascade hertzienne », remarquablement réceptive aux ondes du texte. Car elle interpelle, de surcroît, l'attention sur une image sonore arabe qui traduit l'impératif « Dis! » au féminin : « coulée », dans le passage suivant :

Cascade hertzienne en coulées qui asperge la terre

Ce signe sonore fait surgir le radical de [q l] ou [g l], [goul/qoul] : {قُل} (Dis) en arabe marocain et classique, à l'impératif du masculin singulier. Mais il fournit

¹ *Les Rides*, p. 50.

également une image sonore, au féminin singulier («coulées» [gouli/qouli] : {قولي}). Cette image sonore arabe qui réunit à la fois le féminin et le masculin, et qui émane d'une matrice au féminin («*Cascade hertzienne*»), dédouble significativement le texte pour l'acheminer vers la totalité perturbatrice de l'identité spécifique du « Je ». C'est pourquoi nous pouvons envisager d'inscrire dans la fusion du féminin et du masculin, un espace androgynal, où pourrait s'infinir le « Je ». La fusion par laquelle s'accomplit une identité troublé et troublante que le texte arabe prend en charge, peut être détectée dans l'œuvre de Laâbi, lorsqu'il met le vide paginal en contact direct avec le corps au féminin :

*La vie est plus vorace
qu'une vierge découvrant
la braise hallucinante
de son clitoris¹*

Un autre exemple vient, lui aussi, en un excipit d'un texte qui relate un récit onirique (est-ce un hasard ?) où il est question de la grossesse d'un homme :

*J'ouvris les yeux à contrecœur pour constater la réalité
prosaïque et assez dure d'une simple érection²*

La parole est étroitement liée, une fois encore, à la vitalité du corps dédoublé ou pluriel. Mais ce qui donne plus d'épaisseur au signe «*Cascade hertzienne*» paraît loger dans ce qu'on va observer dans une succession significative de sons inhérents à l'entité du mot fluide chez Laâbi³ :

*Etourdisse-**ment**
attroupe-**ments**
engourdiss-**ement**
Publique-**ment**
commence-**ment***

Car ces images sonores fractionnées par l'oralité, font entendre le mot arabe [ma] {ماء} qui veut dire « eau ». La succession de ces occurrences progresse dans le texte pour mimer encore ici la chute fluide du mot chez Laâbi (cf. cadre théorique), et pour aller cumuler dans la matrice principale, cernée dans la métaphore («*cascade hertzienne*») bien parlante.

Par ailleurs, cette « traduction homophonique » de la diction est soutenue par le signe sonore [gal] dans le mot « Gal-ops » et le mot « gal-opade », qui véhicule la

¹ *L'Ecorché vif*, p. 20.

² *L'Etreinte du monde*, p. 81, cf. aussi cadre théorique

³ A ce sujet la métaphore de fluidité de la parole, acquise par l'intuition poétique s'avère justifiée dans cette analyse, au laboratoire de l'écoute intra-utérine du fœtus; on a pu constater en effet que ce que perçoit le fœtus des sons « rappellent fortement un bruit de cascade, animé de cliquetis de toutes sortes, que l'on accepte volontiers »; Alfred Tomatis, *L'Oreille et le langage*, éd. du Seuil, 1963, 1978, 1991, pp. 58-59.

sémantique du verbe « dire » en marocain, et dont la traduction littérale ici est « il a dit », ou « ils ont dit », sens dégage derrière le son [galou]. L'opposition, qui nous semble bien frappante, entre deux discours, est en fait une opposition entre ce qui est déjà connu, le « déjà-vu » dans une parole déraisonnable – il est assez significatif que ce sont les signes « *Galops* » et « *galopade* » qui réfléchissent cette image sonore arabe – {gal : il a dit }, {galou_ : ils ont dit }.

L'image sonore arabe dans le signe « *Galops* » est contiguë au segment « *Des armes indistinctes* », ne fait que dévoiler l'aspect débile et violent du contenu de cette parole¹ délétère opposée à la recherche obstinée de la parole poétique vivante et sa tenace légitimité. Car la poésie se veut l'expression d'une parole de sauvegarde cachée derrière le voile tragique de la terreur « *même si les armes parlent à la place des poètes* »². En gestation, cette parole ne peut être que virtuellement autre, et toujours à venir, d'où les injonctions {goul; qoul; gouli; qouli} : « Dis! » à l'impératif, au masculin et au féminin³.

L'incitation à la prise de la parole {« *coulée* »; quli : Dis}, au féminin, touche à la présence du personnage féminin dans *l'œil et la Nuit*. La femme dans la poétique de Laâbi a d'ailleurs constamment une place centrale. Dans ce roman, elle semble inexistante, alors que l'accouchement du texte oral, nous suggère le texte avec force, trouve ses fondements dans l'organe phonatoire « la bouche » qui traduit (« traduction homophonique ») étonnement le signe « femme ». Pour la réhabiliter, la quête de la parole devient la voie royale pour sortir ce palimpseste de l'inaudible et de l'invisible. Dans ce cas le segment « *JE VIS* », pourrait logiquement se constituer en tant qu'énoncé visé par l'impératif « Dis! » au féminin (« coulée »/qouli). Mais cet énoncé ne fonctionne-t-il pas comme une parole titrant, ici encore, le texte absent, ou à venir ?⁴ L'énoncé pris en charge par un « je » au féminin (« *JE VIS* ») pourrait dans ce cas renvoyer paradoxalement aux segment déjà mentionné « *femmes stériles* » contigu au palimpseste. Partant, l'identité du « je » se brouille, une fois encore, ou plutôt elle se cristallise dans l'équilibre parfait et fragile de l'androgynat. Mais nous touchons là à l'expérience de l'écriture de l'auteur; car Laâbi a toujours comparé l'acte de l'écriture à celui de l'accouchement⁵.

¹ Mais il faut ajouter ce titre significatif que nous avons relevé dans le cadre théorique, et qui contient, comme par hasard, la même image sonore que nous soulignons ici « Le **goulag** des mots », in *L'Etreinte...*, p. 71.

² *L'Etreinte du monde*, p. 15.

³ Dans le sens de cette opposition thématique, Laâbi écrit dans *Le Règne de barbarie*, *ibid.*, p. 73, en grosses lettres d'imprimerie : « ILS ONT TOUT DIT TOUT RACONTE TOUT DEMONTRE / et toi / encore nuit / tumulte de veilleurs ». Alors que cette opposition – dans laquelle l'expression poétique laâbienne peut être insérée – sur le plan linguistique se traduit en une terminologie adéquate, avancée par les anciens linguistes arabes, qui voient que dans la stratégie du système linguistique, il y a ce qu'ils appellent « al-musta'mal », concept appliqué sur la partie réalisée du discours, et qui veut dire littéralement « l'utilisé, l'employé, le conventionnel »; et « al- muhmal », qui veut dire « le délaissé; l'ignoré, le virtuel » pour l'aspect potentiel et insoupçonné. Cf. M. Moutaouakkil, *Réflexion sur la théorie de la signification.. op. cit.*, p. 73.

⁴ « *JE VIS* » établit, sciemment ou pas, le lien avec le titre d'un roman d'une jeune écrivaine libanaise : Layla Ba'alabakki. Écrit en 1958, ce livre a été le point de départ de la littérature féminine arabe moderne. « Ce livre surpasse par l'âpreté de sa protestation au nom d'une jeunesse idéaliste et déchirée, et par un style qui entendait serrer au plus près l'élocution vivante, directe, voire hachée », André Miquel, *La littérature arabe*, (collection Que sais-je), 1969, p. 121.

⁵ Dans *L'Ecorché vif*, p. 49, la journaliste, fictive ou non, qui lui pose la question sur son expérience de l'écriture : « – Mais en toi, comment cela se passe-t-il? »; l'auteur répond : « – Comme en toi,

Lorsqu'on poursuit l'examen des autres occurrences susceptibles de révéler les éléments du texte en abyme, ou du texte caché qu'occulte la lecture de surface, on rencontre ainsi les signes :

Etourdi-**ssement**
engourdi-**ssement**
commen-**cement**

Ces signes ont en commun le son [sm'] qui va, dans une « traduction homophonique », nous fournir le champ sémantique de l'audition en arabe [sma'] : {إسمع}, qui signifie « écoute, entends », également à l'impératif.

Fractionnés ainsi par l'oralité, à l'instar de l'incipit, ces signes :

Étour (**di**) / (**ssement**)
engour(**di**) / (**ssement**)

vont faire entendre, deux entités complémentaires, l'une en français « Dis! », l'autre en arabe [sma'] {إسمع} (écoute!; entends!). Ainsi le texte nous met clairement devant l'acte de la diction du texte français, pour en extraire, par la voix, le texte arabe. Autrement dit ce qui est « dit » en français [Di], serait « entendu » en arabe [sma'] {إسمع}.

Cela nous ramène au point de départ du texte, de l'incipit oralisé « J'entends : Dis » qui réunit, en les intervertissant, l'audition et la diction. Car le segment :

Comme au commencement

qui contient l'image sonore arabe, où se localise le champ sémantique de l'audition [sma'], renvoie à la dimension de l'audition introduite par l'incipit, la prolonge et organise avec elle une « traduction paradigmatique ». Ce son arabe [sma'] qui fournit la sémantique de l'audition peut confirmer notre lecture dans cet autre incipit, se trouvant dans *L'Etreinte du monde* (p. 41) :

Les ossements percent le toit des tombes

ou dans cet incipit rencontré dans *Tous les déchirements*, p. 123 :

Le mot de la fin
du commencement¹

Par ailleurs, et dans le même paragraphe, un autre signe nous interpelle par l'image sonore qu'il offre. C'est le signe « sac » dans le segment « Mis à sac ». Le radical /s k/ {صك, صكا}, engage une acception de « frapper l'oreille (son); entendre ». Dans la combinaison où il se trouve, ce signe sonore arabe derrière le signe français « sac »,

lorsque l'enfant se distingue de l'embryon et qu'il se met à vibrer dans tes entrailles tel un papillon énergétique autour de la source lumineuse ».

¹ Les textes, chez Laâbi, inaugurent la page blanche, presque toujours, par des verbes de diction : « Qu'ai-je dit / de ce que j'avais vraiment à dire? » (*Tous les déchirements*, p. 101), ou d'audition : « J'entends des voix / je parle tout seul », *Ibid.*, p. 111). Les exemples pullulent.

viserait à faire entendre la parole de ce « *continent* » du silence, similaire à cette page blanche, qui interpelle la vue, mais prépare l'audition à l'action.

Nous avons là, la mise en scène de d'un texte dédoublé. Les deux textes s'organisent dans une traduction antonymique. Car le texte français (« *mis à sac* »), s'il fournit le sens d'un continent dévasté et pillé, ravagé, désert et menacé par la mort, le texte arabe, lui, vient infirmer ce sens, en fournissant l'ampleur d'un continent vivant, offert à l'écoute de l'espérance. Mais au-delà de la traduction antonymique d'une langue à l'autre qui est constamment à l'œuvre, c'est la dichotomie du texte, sa logique duale (vie/mort), qui régit la dynamique de la lecture. Dans *Tous les déchirements*, on retient, dans un poème, cette progression qui unit significativement les signes « Arabe », et la dichotomie de « l'écoute » et de « la vue » :

*Tout doux l'Arabe errant
et immobile
Tout doux, l'empressé
l'œil est fait pour voir
et rapporte à l'oreille, la greline
(...)
écoute et vois
(...)
Ecoute et vois (pp. 23-24)*

La répétition dans le segment « *Comme au commencement* » du son [om] (3 occ.), qui veut dire « mère » en arabe, peut être habilitée ici, à ancrer la langue inaugurale, maternelle, au sein du texte français.

Il est remarquable que cette conjugaison de la diction et de l'audition fractionnée par l'oralité (di/ssement), se trouve condensée dans ces deux mots-thèmes sur lesquels le récit de notre livre est organisé : « *étourdissement* » et « *engourdissement* » ; signes qui mettent en scène l'aphasie du protagoniste et l'inertie de son corps, dont il est question plus haut. A la recherche inquiète, à la quête obstinée d'une parole à la mesure du dénouement de l'intrigue, espéré, le protagoniste ne cesse de focaliser, dans son périlleux périple, sur la vivacité du regard et de la voix. Le signe « *engourdissement* » sera repris au sein de l'œuvre, dans un contexte où le protagoniste se refuse à tomber dans le désespoir et l'anéantissement, et continue sa lutte contre le silence, dans le paragraphe suivant :

*Je frôle maintenant les tombes. Mes pieds engourdis. Je
voudrais me laisser aller totalement à cet engourdissement
impérieux. Abdiquer tout mouvement. Freiner petit à petit le
rythme de ma respiration. Lentement me glisser dans mon
suaire.
Et la nuit envahir mes yeux (p. 48)*

qui vient immédiatement à la suite du paragraphe-ci où l'on relève une transposition des images sonores [di] et [sm'] contenues dans le signe « engourdissement » :

Quelqu'un me parle. Cette fois-ci les paroles sont audibles.

Il est étrangement significatif de trouver ce son [di] dans le signe « *in-di-stinctes* », en deux occurrences. Serait-ce là, la confirmation que, c'est par le moyen de la diction que l'on arrive à distinguer les deux textes coexistants ?

Il est également remarquable que chaque apparition du son [di] tout le long du récit romanesque de *L'Œil et la Nuit*, engage immédiatement un lexique arabe. Et ceci, dès les premières pages de l'œuvre. Le son [di] devient ainsi un signal du texte arabe. La première occurrence de la masse lexicale arabe apparaît dans un contexte du discours rapporté. Elle est entourée d'éléments de diction; ainsi le signe « *tbib* » à la page 18 :

*Deux mois cloué au lit. Très grave, disait le
tbib. Je suis jeune, qu'il disait. Il y a l'avenir.
Les cours que je rate.*

Ce signe apparaît dans un discours rapporté, écrit en italique, où seul le segment « qu'il disait » est érigé en une écriture droite, comme pour renforcer l'acte de la diction. Mais en même temps, ce segment établit une ambiguïté motivée. Car on ne sait pas si le segment « qu'il disait » renforce simplement le discours du « *tbib* » en lui donnant une tonalité autorisée, ou s'il établit une distanciation avec ce « je » indiquant le personnage inerte. Dans le dernier cas le segment « qu'il disait » renvoie au « je », tout en lui conférant un pouvoir surnaturel du dédoublement. Instance significative que nous traiterons dans notre chapitre sur les personnages.

La même constatation se confirme à la page 21 et la page 41, où le signal [di] surgit dans le même signe « vendredi » :

*(...) les mauves, les attroupement du
Vendredis.
Bab Guissa à quelques mètres d'un commissariat
anachronique*

*Et chaque vendredi ta mère te remplissait les poches de
figues sèches et te traînait hors des remparts. Le **taleb** avait
sa récompense... »*

A la page 22 :

*(...) mais de là à la révolte, il y avait une **distance**. **Ba** voulait que je
m'instruise. **Ba** voulait que je travaille par la suite.*

où le signal sonore [di] est inséré dans le mot significatif « **distance** ». Distance imposée, mais contestée, entre le corps inerte du protagoniste et le mot convoité, le mot à dire et à entendre. Seul le regard du protagoniste se formule en un siège où le lecteur viendra combler cette distance en disant, à haute voix, le mot. S'instaure alors un rapport dialogique entre le texte et le lecteur¹, entre la langue à soi et la langue

¹ Parlant de l'audition, M. Bakhtine relève à juste titre, que « l'audition en tant que telle instaure un rapport dialogique. Le mot veut l'audition, la compréhension, la réponse » ; *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 337.

d'autrui¹.

La distance entre le protagoniste en proie à l'aphasie et le mot qu'il tend de toutes ses forces de s'approprier, mais par la voix de l'altérité, en tant que son mot maternel, se manifeste par une focalisation intense sur l'organe phonatoire. La rencontre avec la langue maternelle, dans ce passage où le signal [di] se présentant ici dans une sémantique de surenchère, engage en fait un lexique arabe en une onomatopée du rire en marocain :

Qui dit mieux. Ka ka ka. (p. 38)

ou dans ce passage qui touche subtilement un thème de la mythologie, où la traversée du fleuve des morts – (Bou Regreg est le nom d'un fleuve) – ne se fait que lorsque le passager est muni d'une pièce dans la bouche, alors que le chiffre « 10 » s'entend /di/ :

*Il faut 10 francs pour traverser.
Le **Bou Regreg** assiste à l'érotisme pétrifié de deux villes
jumelles (p. 26).*

La confirmation de cette lecture est renforcée par cette combinaison saisissante où le premier signe « arabe » figure explicitement dans le texte :

*Je bondis. On vient de frapper à la porte.
L'instituteur d'**arabe** rentre.*

Exemple dans lequel on trouve la fragmentation du signe « *bondis* » en « bon » et « dis », marquant le principe fondateur de la qualité mirifique de la diction.

En définitive, il nous faut souligner que la lecture à haute voix, crée les conditions favorables à une lecture homophonique en général, et facilite le procédé de la « traduction homophonique » en particulier. La lecture à haute voix engage corporellement le lecteur dans l'action. Le passage à la page 38 est, dans ce sens, on ne peut plus suggestif :

*Tiens, lis. Est-ce l'adresse de mon fils. Il s'appelle **Moha**
Oulahcen. Habite **Brixil**. Lis.*

Car, il nous invite, non seulement à dire le mot arabe, mais également à plier la langue française à la logique vocalique et consonantique arabe : (« *Brixil* ») au lieu de « Bruxelles »².

¹ Nous reprenons à notre compte cette éthique que prône M. Bakhtine : « Le mot d'autrui doit se transformer en mien-étranger (ou en étranger-mien). Distance (exotopie) et respect. L'objet, au cours du processus de l'échange dialogique auquel il donne lieu, se transforme en sujet (en l'autre *moi*) » ; *Ibid.*, p. 365, c'est l'auteur qui souligne. « Par *mot d'autrui* (énoncé, production verbale), précise M. Bakhtine, j'entends n'importe quel mot de n'importe quel autre, prononcé ou écrit dans la langue (ma langue maternelle), ou dans quelque autre langue, autrement dit : n'importe quel mot autre que le mien » ; *Ibid.*, p. 363.

² M. Bakhtine relève que « l'événement complexe que constitue la rencontre avec le mot d'autrui et l'interaction mise en jeu a été totalement ignoré par les sciences humaines qui s'y rattachent (et tout particulièrement par la science de la littérature » ; *Ibid.*, p., 364.

Le préambule de *l'Œil et la Nuit*, condense et trace divers fils de lecture qui sont la composante essentielle de la trame du récit. Les étapes se succèdent et les occurrences suivantes qui captent l'attention se localisent dans les signes :

projectiles (2 occ.)
projecteurs

Ici, l'oralité vient fractionner le mot, le subdivisant en un champ sonore où les langues s'interpénètrent en dédoublant le texte. En effet, le signe « *projectiles* » peut engager la mot français */projet/*, et la sonorité arabe */qtil/* {قتيل}, qui veut dire « crime; meurtre ». Les deux textes qui semblent parfaitement conjuguées par le procédé de « la projection de l'oralité sur la graphie », fournissent la lecture suivante :

Signe graphique français ↔ *projectiles* (avec sens et lexique français)

Signe oral fractionné ↔ *projet* (sens et lexique français)
qtil (sens et lexique arabe : crime)
projet-crime (addition du français/arabe)

Le sens fourni, ici, par l'oral doit trouver sa « traduction substitutive » ou paradigmatique dans le texte. C'est-à-dire que le sens dégagé par le texte oral « *projet-crime* » peut confirmer notre lecture qui a mis en évidence, plus haut, la stratégie de la conspiration dans les segments (« *Comme prévu* » et « sans vertige »). Car là encore, le segment « *Comme prévu* » qui implique un « déjà vu », un « déjà connu » et réellement attesté comme « projet ».

Cette lecture ne serait d'ailleurs cohérente qu'à la rencontre d'une « traduction paradigmatique » qui donnerait confirmation au texte arabe « *qtil* {قتيل}: crime ». Et cette confirmation se trouve dans un contexte où il est aisé de souligner cette étonnante interaction des langues :

Debout. Criblé. Avec mes projectiles. Mes îlots cancéreux. Face au crime. A la terreur. JE VIS.

La lecture de l'image sonore du signe « *projectiles* », si elle révèle dans le premier paragraphe, les méfaits d'un monde ténébreux, « *occulte* », monde de crime organisé, de pogrom et d'holocauste, cet univers n'échappe point au discernement poétique sous le signe lumineux de « projecteur » qui acquiert la fonction du dévoilement et de la clarté (« *Mais ce n'est pas la nuit indistincte* »).

Dès lors, le signe sonore en question, qui donne le sens de « mes projet-crime », au dernier paragraphe, trouverait son interprétation dans le défi que lance la parole poétique en direction de cette aveuglant itinéraire de « *violence* » et de « *terreur* ». Car, en imposant une écriture de la dissimulation et du mystère, la parole poétique dessine un contre-itinéraire de recherches et d'approfondissements du réel et du vécu humain. C'est sur le compte du procédé de l'énigme qu'il faudrait mettre le projet d'anéantir l'arrogance des ténèbres barbares. Qui ne voit là l'image en abyme d'un

sphinx poseur d'énigmes ?¹

Dans le même sens de ces deux itinéraires construits sur le modèle du paradoxe, deux signes nous interpellent. Le signe « *occulte* » et le signe « *astre* ». Ils s'organisent en un rapport sémantique antonymique (« *occulte* », ténèbres, indistinct, dissimulation) - vs- (« *astre* », lumières, distinct, dévoilement), d'une part, et de l'autre, ils provoquent un rapport de traduction. Car du signe « *astre* » le radical arabe /str/ : {ستر} fait entendre le champ sémantique de « dissimuler; cacher; faire un mystère de; étouffer (un scandale) » en arabe. Dans ce sens, juguler le projet « *occulte* » qui se trame contre le « Je », exige un dévoilement sans faille que le texte oral fait entendre dans la phonie arabe « *sans qu'il y'ait d'astre* », en laminant le sens de « *occulte* ».

Cette écriture du mystère opposée aux mystérieuses ténèbres délétères, semble être la condition capitale pour mériter la vie « JE VIS ». Dans *L'Etreinte du monde*, on retrouve cette même fonction de l'énigme dans l'excipit du livre : « *Je suis l'arbre à poème. Je me ris de l'éphémère et de l'éternel / Je suis vivant* ».

Les « *projet-qtıl* » assumés par le sujet poétique (« *mes projectiles* ») qui se les approprie en quelques sortes, et attestés dans l'ensemble de l'œuvre de Laâbi, révèlent d'ailleurs, un combat tenace contre l'humiliation et l'offense. Voici un passage, en capitales d'imprimerie, tiré des écrits contemporains à *L'Œil et la Nuit*, pour illustrer le projet de destruction que le poète Laâbi a fait sien, dans ce passage, tel qu'il est écrit :

JE M'EN PRENDS A CE QUI MUTILE
j'ai le droit de DIRE²

Le signe « lumière » dans le troisième paragraphe est traduit en arabe dans le quatrième paragraphe dans l'image sonore du signe « douilles » [daw] ou [du] qu'on transcrit en arabe ainsi {ضوق} avec un /d/ emphatique. La lumière, assimilée à la parole, constitue la voie privilégiée de voir l'occulté « *Sans l'étau autour de la rétine* », en donnant un sens épais au silence du texte « *Sans filets de mousse de salive* ». Ces éléments sont là pour tracer, nous semble-t-il, « l'itinéraire » d'initiation à la prise de la parole, où le poète s'est engagé, et que le lecteur à son tour, est appelé à arpenter au fur et à mesure que le récit événementiel avance. Les signes « *constat* » et « *croquis de terrain* », sont à maints égards significatifs dans le sens de « l'itinéraire ».

Ce guide de lecture sollicite une attention sans relâche (« sans que je flanche »), une attention franchement prégnante derrière l'image sonore du signe « balles » (2 occ.), dans la combinaison « *Sans (...) extraction de balles* ». Car le texte arabe /bal/, transcrit en arabe : {بال}, véhicule l'acception de « état ; condition (physique); esprit », et également celle de l'injonction : « fais attention! Reste en éveil! ».

La stratégie de « la projection de la phonie sur la graphie », soutenue par la

¹ Dans *Tous les déchirements*, p. 89, on rencontre cette aveu qui rejoint pertinemment le sens que nous développons : « Les larmes montent / aux yeux du sphinx / tant l'énigme a tué ».

² *Le Règne de barbarie*, op. cit., p. 95. A la première page de ce recueil de poèmes intitulé «Œil de Talisman» on lit l'objectif de cette démarche et de ce combat formulé en un mauvais sort jeté à la tête de l'inhumain : « meurt tout / cerveau rapiécé le long des cryptes / meurt / meurt/ logos des cités / raison meurt » (p. 23).

répétition, nous interpelle dans l'image sonore du signe « *comme* », qui s'organise en trois occurrences :

Comme prévu
Comme au commencement

qui recèlent en elles le radical arabe /q m/. L'image sonore qu'elles exposent à l'audition est celle du verbe /qama/, dans le mode de l'impératif [qum] {قم}, qui renvoie à l'injonction « *debout !* », en arabe. Un signe qui existe effectivement dans le dernier paragraphe :

Debout. Criblé. Avec mes projectiles. Mes îlots
cancéreux. Face au crime. A la terreur. JE VIS.

Ce signe sonore [q m; qum] nous ramène, par ailleurs, au lien que le préambule tisse avec la *maqama*, dont la racine /q w m/ exprime la notion d'un mouvement pour se dresser en vue de se déplacer ou d'accomplir une action¹.

Et c'est ainsi que le vaste chantier qu'offre la lecture du texte laâbien sous-tend un acte vivant (action phonatoire), une attitude conforme à la thématique du récit (personnage inerte) et au mouvement de l'écriture (dédoublé du texte en langues, l'une graphique et l'autre orale).

CONCLUSION

Ce texte que nous avons qualifié de préambule est, comme nous l'avons saisi en relatant sa spécificité par ses composantes phonétiques, sémantiques et lexicales, un véritable « texte-carrefour ». Car il engendre une pensée poétique et une esthétique que l'œuvre de Laâbi va constamment développer. C'est la solide cohésion de cette œuvre qui aura le mérite de nous mettre sur la voie de l'approche proposée plus haut, nous permettant de peaufiner au mieux notre projet de lecture. Il serait aisé, suite à cette analyse, de garder à l'esprit cette recherche de la totalité formulée dans « le livre total » dont nous parle le poète. C'est une dynamique instaurant la *Voix* comme pivot de l'œuvre. Le but étant cette tâche que le poète s'est fixée pour faire émerger une Genèse autre, dont la méthode est de :

Tordre la crinière du poème en rut
déflagration d'espace
abattre chapes d'horizons délétères

¹ Nous avons dégagé les acceptions du mot « *maqama* » au chapitre 2.

*en un big bang pour délivrer la voix*¹

Nous avons exposé le mécanisme de l'interaction des langues, qui travaille à travestir le sens que donne une lecture immédiate de surface, délogée par la seule graphie latine. Et nous avons également démontré comment le texte oral et le texte écrit s'inscrivent dans une relation à la fois complémentaire et antagoniste. Cela nous permet d'affirmer que nous sommes en présence d'un texte qui s'est résolument donné les moyens de rendre visible, et dès l'abord par les nombreuses pages blanches, et de rendre audible par la stratégie des indices de l'écoute relatés plus haut, un texte arabe assumée par la voix dès que le texte français est prononcé.

C'est pourquoi le palimpseste autour duquel s'organise l'activité romanesque de Laâbi en soulignant l'interaction des langues (ici l'arabe et le français), s'active pour faire concorder cette démarche linguistique à une logique superposition des genres littéraires arabes, classiques et populaires. Car le préambule que nous avons soumis à l'analyse, s'il ne cesse de tisser des liens étroits avec la trame narrative du récit de *L'Œil et la Nuit*, met en scène, du même coup, et par le biais des artifices verbaux que nous avons exposés, les genres littéraires arabes classiques tels que la *maqama*, la *rihla*, respectivement la *Séance* et l'*Itinéraire*.

La relation que le préambule entretient avec la *halqa*, genre populaire marocain où le récit oral des contes est une composante familière de l'Afrique du Nord, réside essentiellement dans la dimension de l'oralité et de l'audition que le texte désigne comme étant la clé de lecture.

La trame événementielle que nous avons relevée dans ce texte, pourrait faire figure de récit « fantastique » au même titre que le « texte fantastique », et contenir tous les ingrédients de ce genre narratif. Ces éléments inhérents au récit fantastique seront à l'œuvre pour nous permettre de l'affirmer dans la suite de la trame narrative. Car dès l'abord, l'une des conditions du fantastique frappe le lecteur qui note que la transgression du réel² oriente sans hésitation le récit : le personnage « je » qui est supposé abattu, déjà mort, va se relever pour revivre. La suite immédiate du récit le mettra en scène sous anesthésié à l'hôpital, aphasique avec, pour seul organe cet œil vivant et combien communicatif et parlant. Nous verrons, lorsque nous traiterons de la problématique des personnages, que le « je » n'est pas une entité opaque, mais bien la résultante d'un éclatement qui traverse diverses instances pour venir se réaliser dans une épaisseur collective.

Le récit fantastique s'interpénètre avec l'aspect tout aussi fantastique qu'engage l'esthétique verbale. Il s'agit d'une interaction des langues qui rend le texte étrange, énigmatique, mystérieux et obscur. N'est-ce pas cette obscurité même qui fait que ce texte est intensément poétique, rangé sans difficultés dans la sphère de la « linguistique fantastique » ?

Ces trois genres sont à l'évidence solidement fusionnés. Pour les étudier, il nous a fallu isoler chaque genre, relater ses caractéristiques et sa métamorphose chez Laâbi.

¹ *Sous le bâillon le poème, op. cit.*, p.160.

² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique, op.cit.* L'une des caractéristique du fantastique consiste, entre autres, à postuler « l'existence du réel, du naturel, du normal, pour pouvoir ensuite le battre en brèche » p. 181.

Nous avons choisi, dans le chapitre qui suit, d'étudier, en fusionnant les deux genres, l'événement (le déroulement de l'action à travers le conte au sein de la « *halqa* » et la « *rihla* » (itinéraire, littérature du voyage). Décanter les fils du récit, désigner les lieux où s'articulent les langues, telle sera l'entreprise qui nous incombe pour continuer à insérer le texte de Laâbi dans une dialectique dialogique et de fusion.

•••

Mohammed Belmaïzi

