

Mohammed Dib : Vers une définition d'une langue dite de l'écriture

Résumé :

Nous tentons dans ce travail de réfléchir sur un mot arabe, « atlal », qui apparaît dans trois œuvres de Mohammed Dib, *le Désert sans détour*, *l'Infante maure* et *l'Arbre à dire*. Quel sens l'auteur des trois œuvres veut-il donner à ce mot ? Le mot « atlal » nous amènera à rendre compte de la présence d'une écriture bilingue particulière propre à son auteur. Celui-ci fait en sorte que les deux langues, « maternelle » et « française » s'associent pour donner lieu à une langue que nous pouvons appeler, la « langue d'écriture ».

Abstract:

We attempt in this work to reflect on an Arab work “atalal” that is mentioned in three of Mohammed Dib's works: *le Désert sans détour*, *l'Infante maure* and *l'Arbre à dire*. What meaning does the author intend to assign to this word? The word “atalal” leads us to consider the presence of a particular bilingual writing proper to its author who aims that the two languages, the native tongue and French, combine in order to form a language that we may call “the writing language”.

Nous avons choisi de nous intéresser, dans ce présent travail, à l'écrivain Mohammed Dib. Après la parution de l'œuvre *Qui se souvient de la mer*, l'auteur a bien souligné que son plus grand intérêt est de donner naissance à une littérature dite de la création et explique que le fait d'écrire dans la langue française ne lui pose plus problème. Mais cela ne l'empêche de revenir sur la question pour tenter de l'étayer et de la rendre compréhensible à ses lecteurs. Nous lisons dans *L'Arbre à dire* ce qui suit :

Le français m'est devenu ma langue adoptive.
Mais écrivant ou parlant, je sens mon français
manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable
par la langue maternelle. Est-ce une infirmité ?
Pour un écrivain, ça me semble un atout
supplémentaire, si tant est qu'il parvienne à faire
sonner les deux idiomes en sympathie. (p. 48)

L'écrivain explique lui-même que le problème n'est pas dans le fait d'utiliser la langue française. Le problème est bien autre. En effet, il exprime clairement son souci de vouloir faire en sorte que les deux langues, la « langue maternelle » et la langue française s'associent pour donner lieu à une seule langue, la « langue d'écriture ». L'écrivain est certes conscient que le français qu'il utilise est « manœuvré » et « manipulé » par la langue « maternelle » mais cela ne l'empêche pas de laisser échapper dans son discours une incertitude, celle qui lui fait comprendre que l'association des deux langues lui paraît comme « indéfinissable ». Ce sentiment de l'indéfini, voire de l'inconnu, sera cultivé par l'écrivain au point où ce dernier va avoir la crainte de ne plus pouvoir écrire dans la langue française :

Bien plutôt me visite parfois la crainte que, à la suite de quelque accident d'une espèce inconnue, la langue française n'en arrive à me trahir, à se taire en moi. Son silence pourrait alors devenir mon silence, parce qu'elle a fait sa demeure en moi avant que je ne le sache, avant que je ne sache rien d'elle. Depuis, elle n'a cessé

de me parler, voix venue de loin pour me dire.
(1998, p. 48)

Ce passage paraît a priori simple. M. Dib définit lui-même son rapport à la langue française. Mais en employant l'expression « langue française », il est loin de se référer à cette langue comme une langue étrangère. La langue française pour lui est ici la langue d'écriture. Il s'agit bien de cette voix dont il parle et qui, dit-il, lui sert de moyen d'expression. Nous sommes donc là face à une ambiguïté certaine quant à l'appellation que l'écrivain lui-même veut donner à la langue avec laquelle il écrit. Mais cette ambiguïté n'est-elle pas liée au rapport que vit l'écrivain avec non pas la langue française mais avec la langue avec laquelle il écrit ; cette langue qui, se manœuvrant et se manipulant, donne naissance à un texte inévitablement ambigu, un texte visant une littérature dite de la création.

En définissant sa propre œuvre comme une œuvre de création, M. Dib veut lui-même éloigner son lecteur de toute recherche donnant lieu à des sujets portant sur ce que nous appelons traditionnellement « la crise identitaire ». Ce que l'écrivain veut surtout partager avec son lecteur, c'est cette difficulté qu'il trouve à définir l'écriture ou plus précisément la langue qu'il utilise pour écrire. Une difficulté due à son incapacité de séparer les deux langues, la « langue maternelle » et la « langue française ». Ces deux langues, dit-il, « sonnent en sympathie » et s'inscrivent dans un même lieu pour se neutraliser et donner naissance à une « langue d'écriture ». En soulignant une telle fusion entre les deux langues, maternelle et française, notre auteur se trouve au cœur de la problématique du sujet bilingue.

Sujet bilingue, M. Dib est appelé ainsi à se situer dans la dialectique du « Même et de l'autre ». Il ne faut pas cependant, le concernant, déceler dans cette dialectique une quelconque source de conflit, c'est plutôt le contraire qui se produit, puisqu'elle devient paradoxalement un terrain propice à l'union, à la « sympathie », à une relation qui joue en faveur de la sérénité. En défendant ce que nous pouvons appeler « la langue d'écriture », cette langue qui unit la langue française et la « langue maternelle », M. Dib n'est pas pris par cette confusion de sentiments que l'on peut ressentir quand on se demande

« comment on peut être soi sans se fermer à l'autre. » (Glissant, 1996, p. 20) La confusion se situe ailleurs ; elle se situe dans le pourquoi d'une telle écriture et non pas d'une autre. Autrement dit, l'auteur amène son lecteur non pas à voir pourquoi il écrit dans la langue française mais plutôt qu'est-ce que cette langue représente dans ses œuvres ? Comment cette langue se manifeste-t-elle dans l'œuvre tout en étant imprégnée d'une langue autre, la langue maternelle ?

Nous tenterons de répondre à cette question en nous appuyant sur l'œuvre citée plus haut, *l'Arbre à dire*, mais aussi sur deux autres œuvres, *le Désert sans détour* et *l'Infante maure*. Nous allons nous intéresser à un seul mot, arabe, employé dans ces œuvres, « *Atlal* ». Ce mot nous renvoie à nos interrogations sur l'utilisation d'une langue littéraire propre à Mohammed Dib. Dans *l'Infante maure* et *le Désert sans détour*, la présence d'un espace attire notre attention, celui du désert. C'est dans un tel lieu que l'auteur va introduire le mot « *atlal* ».

Les signes d'une « écriture mystérieuse »

Dans *le Désert sans détour*, nous retrouvons un passage qui retranscrit une conversation entre deux personnages se trouvant en plein désert, Siklist et Hagg-Bar :

- Les atlal : tu ne connais pas ?
- Non, monsieur, j'avoue mon ignorance.
- C'est justement ce que nous allons tenter de déchiffrer.
- Et qu'est-ce donc ?
- Les uns te diront c'est ceci, les autres c'est cela.
- Et finalement, c'est quoi ?
- Finalement on ne sait pas trop. Il faut se contenter d'à-peu-près comme : traces de campements abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse. (Dib, 1992, p. 84)

Quels seront les signes d'une écriture mystérieuse si ce n'est ceux de l'œuvre *le Désert sans détour* elle-même ? Il est effectivement, dans cette œuvre, question de deux personnages assez mystérieux, venant de nulle part et échangeant des propos à peine compréhensibles dans un lieu pourrions-nous dire perdu. Le lecteur ne peut éviter, en lisant l'œuvre, d'exprimer son étonnement et son malaise. Il sera lui aussi amené à s'intégrer

dans ce monde mystérieux et de tenter de comprendre cette notion même d'écriture. En effet, la question qui s'impose au lecteur est bien celle-là qui le pousse à réfléchir sans cesse sur l'écriture même du *Désert sans détour*.

L'écriture mystérieuse serait-elle pour son écrivain cette écriture qui ne peut être définie ? Qu'est-ce qu'il advient du mystère si ce n'est l'à-peu-près, le flou qui présenteraient cette écriture comme un mirage ? Celui-ci même que nous pouvons à peine percevoir lorsque nous nous retrouvons dans un lieu perdu et que nous cherchons une issue ? Celle-ci existe peut-être mais elle est comme voilée. Celui qui donne naissance à une écriture qu'il qualifie de mystérieuse s'installe lui-même dans un lieu inconfortable. Traversé par son propre auteur, ce lieu (de l'écriture) est aussi traversé par le lecteur. Ce dernier va à la rencontre des signes, se sentant comme quelqu'un qui vit une aventure. L'aventure ne sera pas unique car elle a été déjà vécue par quelqu'un d'autre, quelqu'un qui en a été le créateur mais aussi l'explorateur ; il s'agit bien évidemment du scripteur. En voyageant dans l'espace qu'il a lui-même créé, le scripteur laisse comme des traces qui seront par la suite suivies par celui qui en sera l'héritier, c'est-à-dire le lecteur.

S'il continue à lire *le Désert sans détour*, le lecteur est donc amené à développer son goût pour l'aventure mais aussi à s'armer de « patience » : « Maintenant il va user de patience, il a tout *son temps*. *La patience est son histoire*. Comme cette route aussi, ces sables où il n'y a plus de route et simplement un feu dont les flammes courent plus loin allumer d'autre flammes. » (p. 120) C'est Hagg-Bar qui énonce ces phrases, toujours dans son dialogue avec Siklist. Le lecteur se sent comme visé par ces propos. Il est comme cet « être de trop » qui assiste à une conversation entre deux êtres complices et qui s'échangent des devinettes. Le lecteur est un « être de trop » ou plutôt un « témoin ».

Le lecteur aventurier, le lecteur armé de patience finira de lire le texte du *Désert sans détour* et tentera, à la fin, de reconstituer une histoire, de faire le point. Quels que soient ses efforts, il en sortira avec un résultat certain : il ne pourra raconter une histoire mais en gardera des « *atlal* », des traces qui le conduiront à réfléchir sur un bon nombre de sujets aussi sérieux et complexes les uns les autres. Il pourrait réfléchir sur le sujet de la finitude,

un sujet bien présent dans le texte. Mais la fin de quoi ou de qui ? Nous ne pouvons le savoir mais nous pourrions dire qu'il ne s'agit pas d'une fin tragique. Il s'agit comme d'une fin qui vient d'elle-même ou disons-le d'une « mort naturelle » que nous avons tendance à accepter ou même à préférer à une autre mort, qui, elle, est « horrible », celle où une personne pourrait tuer une personne : « — Non personne ne tue personne. Nous trouverons l'inscription, la devise qui nous est destiné. Sur sa figure, se répand une expression de bonheur comme s'il écoutait le temps s'éloigner, aller au-delà. » (p. 91)

Hagg-Bar parle d'un au-delà auquel il veut bien croire et constitue pour lui une autre vie, celle où il verra naître un monde nouveau où il connaîtra le bonheur. Avant même de se trouver dans ce monde, le personnage y aspire et c'est cette aspiration qui lui permet de vivre ce sentiment exceptionnel (le bonheur), laissant ses traces à celui qui voudrait les recueillir.

Écrire, lire : un témoignage

Dans *l'Infante maure*, l'auteur va également nous faire découvrir le mot « *atlal* » à travers une conversation entre deux personnages, Lyyli Belle et son présumé grand-père. Lyyli Belle, qui se retrouve dans le désert va apercevoir une « tente de bédouin ». Ici, elle rencontre son grand-père paternel. Elle lui pose les questions qu'elle a tant voulu lui poser avant de le rencontrer. La conversation qui se déroule entre eux portera sur deux questions primordiales : la fille demandera à son grand-père ce que signifie le mot « sable » et le grand-père demandera à sa petite fille ce que signifie le mot « neige ». Pour définir le « sable », le grand-père donnera à chaque fois la même réponse donnée par Lyyli Belle, comme s'il s'agissait de définir le même mot.

- La neige produit le silence
- Le sable aussi produit le silence [...]
- La neige est pure [...]
- Pur, le sable rend également le monde pur.

(p. 151-152)

La conversation va se transformer en une sorte de leçon où la fille pose des questions et où le grand-père répond comme pour lui administrer un enseignement. Il lui explique ce qu'est un mot

et insiste sur le fait que le mot seul ne veut rien dire, c'est celui qui parle qui doit lui donner un sens. Par la suite, il va la laisser découvrir un animal. Il faut signaler, qu'à chaque fois que Lyly Belle veut nommer un quelconque objet, elle fait se rencontrer les deux choses qui d'ordinaire ne se rencontrent pas, la neige et le sable ; elle parle d'une « neige de sable toute chaude ». L'animal en question est un « basilic ».

Elle [la bête] s'est enfoncée, a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes, des marques aussi nettement gravées que sur du marbre. Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture. Est-ce là, sa manière de parler ? Mais alors qu'a-t-elle écrit ? Je contemple attentivement ces gribouillis, je les étudie. (P. 158)

Nous voyons dans ce passage que Lyly Belle met nettement en relation l'espace et l'écriture. Le sable constitue, comme elle le précise, une page blanche pour le basilic. Il suffit que celui-ci y circule pour laisser des traces d'écriture. Mais une écriture que Lyly Belle ne saisit point même après de longs efforts. Même la réponse de son grand-père reste évasive et incomplète se contentant du seul mot « *atlal* », détaché du reste de tout contexte : « — Retourne là où tu as déposé la bête et lis ce qu'elle a écrit. Des *atlal*, à n'en pas douter. Va, fillette » (p. 159), lui dit-il. Lyly Belle, sans rien comprendre, va alors tenter de comprendre toute seule l'écriture du basilic mais en vain.

L'écriture du texte de *l'Infante maure* ressemble à celle créée par le basilic. C'est une écriture dont le sens apparaît pour vite disparaître pour laisser place à un autre sens, et ainsi de suite. L'écriture du texte de *l'Infante maure* ressemblerait à un jeu pratiqué par les Touaregs : « Le sable [écrit Mohammed Aghali Zakara] constitue chez les Touaregs le support privilégié du jeu : c'est le support naturel que l'on trouve partout et qui sert à l'acquisition des caractères *tifinagh*. On trace les signes puis on efface, on écrit, on efface... ainsi de suite. On joue avec les signes jusqu'à ce qu'on parvienne à la maîtrise de tous les caractères. On s'amuse à écrire de bas en haut, en haut en bas, de

gauche à droite, de droite à gauche, en boustrophédon et quelquefois en spirale. » (n.d, para. 1)

La définition que propose M. Aghali-Zakara du jeu de l'écriture chez les Touaregs nous paraît intéressante dans la mesure où elle nous permet de comprendre mieux le texte de *l'Infante maure*. Ce texte nous renvoie lui-même au désert et nous conduit à réfléchir sur ce que signifie l'écriture du basilic. L'écriture de cet animal est nous semble-t-il identique à celle des Touaregs. C'est une écriture qui à peine elle se produit s'efface ; l'écriture du basilic comme celle des Touaregs est éphémère. Cette pratique scripturaire veut se prêter au jeu mais à un jeu qui a un but précis, celui d'un apprentissage ; un apprentissage de signes qui servent à s'exprimer. Lyyli Belle, comme le basilic ou comme les Touaregs, se sert de l'écriture pour produire autant de signes auxquels elle donne au départ un sens, puis un autre, puis encore un autre...

En se prêtant au jeu de l'écriture, Lyyli Belle suit un conseil de son grand-père, elle va « témoigner » comme elle le dit elle-même : « Et à présent, j'ai un but dans la vie : témoigner, tandis qu'avant je ne faisais que regarder les choses sans penser à rien. Regarder et encore regarder. Ce qui n'est pas si mal, mais ça ne suffit pas. » (p. 169)

Lyyli Belle parle de témoignage mais n'explique point ce sur quoi elle veut témoigner, comme si le seul fait d'employer ce verbe lui suffit. Le lecteur de *l'Infante maure* essaiera de comprendre ce qu'entend Lyyli Belle par ce verbe et pourrait dire que le seul fait de s'exprimer est pour Lyyli Belle un témoignage. Peu importe les moyens qu'elle choisit pour un tel acte (s'exprimer). Ce qui est sûr, c'est qu'elle fait de sa production scripturaire un jeu, elle veut non pas écrire pour jouer mais jouer à écrire. Désormais, le lecteur doit prendre le texte de *l'Infante maure* comme un témoignage parmi d'autres. C'est un témoignage qui met en évidence la vie d'une petite fille qui parle de la séparation de ses parents et qui ne doit pas se lire comme un simple compte rendu faisant un état des lieux. En lisant *l'Infante maure*, le lecteur est même appelé à proposer un autre témoignage. Il se prêtera lui-même au jeu comme le fait Lyyli Belle. Le lecteur n'aura pas à penser aux conséquences qui peuvent survenir de son témoignage car celui-ci n'est pour lui qu'un jeu et est éphémère. Vers la fin du texte de *l'Infante*

maure, Lyyli Belle parle elle-même du caractère éphémère de l'écriture ; elle écrit :

Voilà. D'un coup le jardin est vide, le monde est vide. Il n'y a que le soleil. Il remplit tout à lui seul. Eh bien, pourvu qu'aucune parole ne vienne gâcher ce beau silence ! Moi je parle, personne ne m'entend, sauf moi. Le bonheur est cette minute qui ne passe pas. Une chose qui est simplement. Moi non plus, je ne passe pas. Cette minute ai-je dit ? Mais aussitôt se produit l'inattendu : le vide se fait plein. Sans prévenir, sans qu'on y puisse rien. (p. 175)

Le monde n'a aux yeux de Lyyli Belle aucun sens si elle ne s'occupait pas à donner un sens à chaque élément qui le constitue. Le monde devient vide si aucune personne ne se décide de l'enrichir par son témoignage. Ce monde est pour Lyyli Belle comme un terrain de jeu où chaque joueur doit mettre du sien pour faire de lui un monde qui existe. Un terrain de jeu sans joueurs est effectivement comme un monde vide, un monde qui n'a pas par quoi il pourrait prouver son existence.

Dans les deux romans, il s'agit donc pour le lecteur de tenter de déchiffrer une écriture mystérieuse ; une écriture faite de traces.

N'allons pas plus loin, pour reconnaître d'abord que désert et signe semblent avoir conclu un pacte dès les origines et que, depuis lors, ils agissent de connivence : le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, où guère longtemps après. Et plus du tout de signes, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces « atlatl » en subsistent. (Dib, 1998, p. 37)

À partir de cet extrait, il nous est possible de dire que M. Dib voit en l'espace du désert un espace idéal lui permettant de définir sa propre écriture. Celle-ci se présente désormais sous forme de « traces ». Les traces sont comme ce qui peut rester de quelqu'un qui est là en train de chercher à parler, ou plus précisément à rompre le silence, car parler s'avère difficile dans

la situation de celui qui ne sait ce qui va advenir de ce qu'il dira. Rompre le silence, c'est donc comme se laisser dire dans un contexte qui l'exige. Nous voulons parler ici du contexte dans lequel se trouve le sujet bilingue. M. Dib, conscient du contexte dans lequel il se trouve, veut rendre compte d'une telle réalité. Il veut nous montrer que cette réalité, celle d'un sujet bilingue, pour l'écrivain qu'il est effectivement est présente dans chaque œuvre qu'il crée. Mais cette réalité est vite dépassée, passant à l'essentiel, pour ne percevoir au final que les traces qui restent de la jonction des deux langues qui sont là, dit-il, pour « sonner en sympathie. »

En suivant les traces d'une telle écriture, le lecteur sera surtout préoccupé par la littérarité du texte et verra ce qui est propre à celui qui la crée. Voir le propre d'une écriture rend compte de l'importance que l'on accorde au texte. Ce sont donc ces « *atlal* », ces traces qui peuvent constituer le propre de chaque œuvre littéraire, si l'on considère les traces de ce qui pourrait constituer la littérarité d'un texte littéraire. Ce qui nous semble intéressant chez Mohammed Dib, c'est que, d'un côté, il nous semble qu'il se réclame lui-même d'une écriture singulière qu'il qualifie de mystérieuse et de ce fait nous pourrions bien lui reconnaître une langue littéraire qui lui est propre. Mais, d'un autre côté, lorsque nous lisons attentivement ses propres réflexions sur l'écriture, nous sommes aussi appelés à dire qu'il se réclame d'une certaine universalité, en ce sens qu'il vise enfin de compte à définir le propre de tout écrivain. Ce qui est sûr, c'est que quelle que soit la langue dans laquelle écrit l'écrivain, cette dernière reste celle « de ses pensées intimes ». Nous reprenons ici des propos de Julien Green qui écrit : « un homme peut parler couramment une demi-douzaine de langues, et ne se sentir chez lui que dans une seule, celle de ses pensées intimes. » ([1985]1990, p. 1349)

En somme, nous pensons que les propos de Julien Green coïncident bien avec ce que nous avons tenté de démontrer à travers cette courte réflexion. La langue dans laquelle l'écrivain Mohammed Dib se sent chez lui est bien donc cette langue avec laquelle il ne « parle » pas, mais avec laquelle il écrit ; langue « mystérieuse », selon ses propres termes, qu'il veut partager avec nous mais sans pour autant la définir. Le mystère désormais n'a pas d'explication, il ne faut pas essayer de

chercher sa source, il faut se contenter de le vivre. Et c'est peut-être cette façon qu'a l'écrivain de parler de sa propre écriture qui fait qu'elle lui soit spécifique.

Références bibliographiques

AGHALI-ZAKARA Mohammed, n.d., « Écrire sur le sable : support éphémère pour écriture éphémère » dans site : classes.bnf/dossisup/usages/art8sa.htm

DIB Mohamed, 1992, *Le désert sans détour*, Paris, éd. Sibdnad.

DIB Mohamed, 1994, *L'Infante maure*, Paris, éd. Albin Michel.

DIB Mohamed, 1998, *L'Arbre à dire*, Paris, éd. Albin Michel.

GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, éd. Gallimard.

GREEN Julien, 1990, *Le langage et son double*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, [1^{re} éd. 1985].

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.