

Le geste et le souffle. Eléments pour une poésie algérienne

Zineb Ali-Benali

Number 6, 2013

L'Algérie malgré tout

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089264ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2868>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ali-Benali, Z. (2013). Le geste et le souffle. Eléments pour une poésie algérienne. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (6), 1–14.
<https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2868>

Article abstract

From the poet described by Ibn Khaldoun and dramatized by Mouloud Mammeri to the man of “breath”, “respir” and “assefrou”, whether it is discussing Jean Amrouche or Kateb Yacine, this article finds the common energy in the poems, a voice that nothing can obscure or imitate, a gesture that makes sense of the world while giving it a place outside the realm of the sensible. In this rapid journey, using this poetic discourse as momentum that places the poem, voice and body in the world, Mohammed Dib’s influence is obvious when Djamila Amrane and Jean Sénac add their voices to all those who haunt his ancestral tales.

© Zineb Ali-Benali, 2013



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le geste et le souffle Éléments pour une poétique algérienne

Zineb Ali-Benali
Université Paris 8
France

« La voix est vouloir-dire et volonté d'existence. Lieu d'une absence qui, en elle, se mue en présence, elle module les influx cosmiques qui nous traversent et en capte les signaux : résonance infinie, qui fait chanter toute matière... comme l'atteste tant de légendes sur les plantes, les pierres ensorcelées qui, un jour, furent. »

Paul Zumthor

« La poésie est donc inspiration ou n'est pas. S'entend est cela qui agit comme une éruption volcanique. Sous la pression du feu central, un volcan crache ses laves. Il s'endort, les laves refroidissent et adoptent des morphologies qui, au-dehors comme en dedans, se feront définitives. »

Mohammed Dib

Les poètes algériens parlent de leur création, qu'elle soit orale ou écrite, en langue tamazight¹, en arabe ou en français. Ils se sont ainsi forgés une posture dont on peut suivre la constitution, par reprise, par ajout ou par transformation.

On peut ainsi retrouver à chaque époque l'image d'un poète porté par un souffle, par une voix en mouvement qui part d'une profondeur inconnue et traverse le corps qu'elle fait vivre et dire. Le poète est un souffle, son corps est le lieu où passe une voix qui n'est jamais seulement sienne, qui l'habite et qu'il habite. Le poète est geste de cette voix, qui le propulse et l'agit.

On peut retrouver la mémoire du poète en train de dire son poème, de le déployer, se faisant parole : le corps est mouvement de la voix, comme une métonymie de cette voix devant laquelle il recule. Il n'est plus ni rêves ni besoins matériels, il est corps oral, corps vocal. A ce moment du dire, du « vocal », le poète est « habité », il est « possédé ».

Plusieurs mythes ou métaphores touchent à ce qui semble inexplicable dans la création poétique. Les métaphores de l'inspiration, du génie (genius latin, djinn arabe et toute autre appellation de ce qui ne peut être expliqué et seulement attesté) désignent ce qui habite le poète et parle dans sa voix sans jamais totalement rendre compte de ce qui se joue dans le geste du poème.

Dans ce texte, qui reprend et prolonge une réflexion en cours sur la poésie algérienne, je voudrais aller sur les traces de ce qui se passe dans le poème quand il est encore mouvement, allant du monde, quand il n'est pas déjà cendre retombée dans l'écrit mais encore feu éruptif, mot ramené à son origine et même en deçà de sa formation.

A partir de Mohammed Dib, dans la suite de sa poétique qui ne se limite pas au seul poème mais traverse son écriture, qui en est l'une des dynamiques, je voudrais poser quelques éléments d'une étude de la poésie algérienne, d'une poétique de la voix.

Je me situerai ainsi dans la perspective ouverte par Paul Zumthor qui souhaitait établir « une poétique générale de l'oralité » (1983 : 9), pour cerner ce qui, dans l'imaginaire maghrébin, permet d'esquisser une « poétique du poème », exactement de la parole poétique. Je relirai ce qui permet de pister « l'élan » du poème, la force de la parole que l'écrit ne jugule jamais totalement et qui devient manifeste dès que le poème est dit (devient force de lui-même). La notion d'oraliture

élaborée par les Antillais qui sont, comme au Maghreb et autrement, gens du geste de la parole, sera convoquée également.

Mémoires poétiques

Au Maghreb, le poète est pris dans une mémoire poétique, dont il est héritier et, qu'il en soit conscient ou non, continuateur. La poésie populaire, en langue arabe ou en tamazight, nous parle encore de la force du vocal, qui fait de la parole, selon la formule proverbiale, « balle tirée, qui ne peut revenir en arrière ». On peut retenir quelques moments qui permettent d'avoir une esquisse de cette poétique.

Le premier moment, non pas tant historique - après tout, la poésie en berbère existait avant la poésie en arabe qui arriva avec les cavaliers, verbe flamboyant et sabre au clair, mais aussi complainte à la lune et sur les pas de la belle absente -, que mythique peut se constituer dans une pensée de la poésie qui s'enracine en un lieu lointain, horizon et modèle vers lequel le poème tend, à partir duquel il se donne une mémoire. La poésie arabe est antérieure à l'islam, qui s'en méfia tant elle avait de pouvoir et ouvrait sur un monde qui pouvait l'ignorer. Elle est récitation d'un verbe qui la devance. Elle est l'antécédent par excellence, l'Avant tout.

La poésie anté-islamique [...] fut voix avant d'être alphabet. La voix : musique du corps, souffle de vie. Elle est donc parole, et quelque chose qui se situe au-delà de la parole. Elle transmet la parole et ce que la parole ne peut transmettre. (Adonis, 1985 : 17)

Le poète Adonis qui a choisi de reprendre, pour dire son identité de poète, le nom d'une divinité phénicienne², d'une divinité première qui symbolise le cycle du monde, déroule la généalogie du poème. Chacun sait que la poésie arabe est d'abord de l'ordre de l'oralité, que dans l'Arabie d'avant le Livre le poème fut voix, qu'il naît en un lieu inconnu, d'un élan inconnu. Ici, Adonis va plus loin et nous dit quelque chose de la nature de la voix et de ce qu'elle peut. L'alphabet n'engage vraiment que la main, si l'on oublie le corps en position, le corps qui se fait oublier pour que l'alphabet naisse dans le tracé, qui signifiera. L'alphabet renvoie à ce qui est avant lui et à ce qu'il rendra possible. La voix est tout entière et plus encore. Elle est non seulement liée à la musique, au chant : elle est articulée lorsqu'elle est voix humaine, mais elle meut le corps et lui fait quitter le monde de la contingence et de la nécessité (bouger parce que les fonctions vitales le commandent) pour une sorte de gratuité, et pour ce qui n'est pas engagé dans l'utilitaire et n'en est pas moins vital, qui concerne la vie. La voix est vie et manifeste de vie. Elle communique avec le monde avant qu'il ne soit articulé : elle *est* parole et *d'avant* la parole. Elle n'est, en premier, ni récit mythique et généalogique ni discours. Elle est chant et danse, vraiment manifeste de vie, souffle de vie³.

Le poème est signe tracé

Mohammed Dib écrit, dans un texte *L'arbre à dire*,

Le signe nous est venu avant la parole et aujourd'hui encore il s'affirme comme garant de notre mémoire ancestrale tout en n'en finissant pas de rester le vecteur de la perception du cosmos et de sa symbolisation - que l'homme, pour sa survie, doit continuer à savoir entendre. (1998 : 39)

La formule est apparemment en contradiction avec ce qu'écrit Adonis et de tout ce que l'on sait de la poésie arabe et de son oralité première. Que l'on revienne au temps des Mo'alaqates (les poésies suspendues) qui n'acquièrent de pouvoir être fixées dans le signe et données à voir à tous que parce que la voix qui les porte, qui les fait être et qu'elles font être a permis qu'elles soient retenues, distinguées.

Il me semble que Mohammed Dib se situe au niveau d'une scénographie de la poésie et de la parole déjà constituée, d'un autre moment de l'imaginaire poétique arabe : la source première ne s'est pas éloignée, elle est fixée. L'oralité se déploie, monde, qui, pour le poète, est un espace à parcourir et à déchiffrer. Le monde devient une métaphore du désert : les campements sont des lieux du signe, des complexes signifiants, traces d'une présence antécédente, corps et voix de femme. Trouver le signe de la trace et alors élever le chant de l'absence, telle est la voie du poète.

Le poème lancé par la voix qui l'articule est appel à ce qui fut avant lui et qu'il convoque dans l'absence.

Le monde du poète est signes à dé-chiffrer

André Miquel, dans *Laylâ, ma raison*, donne un aperçu de la position du poète dans la tribu et de sa démarche (sa voix) de poète dans l'Arabie antéislamique et des années qui suivirent l'avènement de l'Islam. Il décrit ainsi « l'acte » poétique :

Il était question de campements abandonnés, dont les vestiges inspiraient de merveilleuses lamentations sur la bien-aimée disparue. Puis le poète se reprenait, clamait son orgueil et celui de la tribu, criait à tous vents qu'un amour déçu ne pouvait réduire un homme, un vrai, aux larmes pour toujours. Il repartait donc, farouche, sur sa chamelle et tous deux s'épuisaient à courir le désert : venait alors l'évocation du ciel, du vent, des nuages et de la pluie, des plantes et des bêtes. Enfin, désaltéré aux sources de sa vie d'homme libre, le poète retournait auprès des siens, dont il restait à jamais le protecteur et le héraut. Car, un poète, c'était cela : une voix, mais une voix en acte, inséparable de la main qui brandissait le sabre et montrait le chemin de l'honneur. (1984 : 19)

La création poétique est mouvement vers le monde puis vers soi, en soi, avant de faire retour au monde et d'en être solidaire. Elle est cycle du monde. Cela commence dans un arpentage du monde, du désert dans lequel le corps du poète s'inscrit et inscrit une quête du déchiffrement à travers la quête du corps et de la voix de l'aimée. Les lamentations sont, comme le dit Paul Zumthor, la continuelle découverte de l'absence. La voix du poète est ici :

Lieu d'une absence qui, en elle, se mue en présence, elle module les influx cosmiques qui nous traversent et en capte les signaux : résonance infinie, qui fait chanter toute matière... comme l'atteste tant de légendes sur les plantes, les pierres ensorcelées qui, un jour, furent. (1983 : 9)

Ce scénario à l'origine de tout poème travaille aujourd'hui encore la poétique algérienne et on peut le retrouver chez de nombreux écrivains. Nous retrouvons ainsi ce que dit Mohammed Dib. Ainsi, dans *L'Épreuve de l'Arc*, Habib Tengour le réinscrit pour s'en détacher :

Marquer le lieu, comme les vachers de la Pampa estampillent le jeune bétail au fer rouge, que le poinçon soulève, dans la fumée puante, une poussière étoilée. C'était un lot chèrement acquis, à isoler dans les métaphores d'usage courant.

Avec épouvante s'en extraire rapidement. Se détacher des images. Puis, d'une amnésie, reprendre pied, là où la parole est friable : c'était obsession atavique générale. Le navire en rade. (1990 : 38)

L'héritage est là, Anchise sur les épaules de tout poète-Énée sur le départ. Le redire et le dé-dire, en garder la structure vidée et l'habiter d'autres images qui le déterritorialisent et le dés-orientent. Par l'ouverture sur un autre horizon, le poète pulvérise la clôture des références en une « poussière étoilée ». Après la perturbation des repères habituels, qui sont autant de poncifs de l'héritage poétique, le renouvellement des métaphores permet de s'extraire du figement atavique et ouvre sur un monde possible. C'est alors seulement que la *parole* (après le signe à dé-chiffrer) peut se faire, non bâtie dans la durée, mais captée dans sa friabilité.

On pourrait arpenter la poésie algérienne et retrouver ce point où « s'origine » tout poème, autrefois dans la continuité, aujourd'hui sur le mode de la déconstruction.

Après l'inscription dans un lieu-espace à déchiffrer, nous avons le second moment du poème, qui est mouvement vers le vaste monde. Il est présence cosmique et résonance infinie de toute chose, que Paul Zumthor relie à certaines légendes (je reprendrai ce point plus loin, en ce qui concerne l'imaginaire de la poésie algérienne). Le poète est bien le « roseau chantant » où passe le souffle du monde et qui en donne la mesure. Dans certaines cultures, aujourd'hui encore en Afrique, hier dans le monde arabe, et partout où la rupture avec le souffle du verbe n'est pas, ne semble pas, totalement consommée, le poète est conscience de cet étant du monde. Ainsi, dans ce poème de

l'antillais Aimé Césaire, au moment où il met face au monde de la réalité technique une autre présence au monde, celle de ceux qui

[...] s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
ignorant des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde

véritablement les fils aînés du monde
poreux à tous les souffles du monde. (1983 [1960, 1939] : 69)

Aimé Césaire rappelle une autre façon d'être au monde, une autre relation au monde. Moment d'affirmation d'un autre imaginaire du monde, d'un autre dire. A côté de ceux qui ont « inventé, exploré, dompté » (1983 [1960, 1939] : 69) et qui se sont maintenus à un niveau superficiel du monde, celui des *surfaces*, Aimé Césaire inscrit une autre figure et une autre présence du poète : celui qui joue le *jeu du monde* au lieu de tenter de lui imposer sa loi, qui touche à l'essence des choses, qui est pris dans leur mouvement. Oui, se laisser aller au rythme du monde. Ce moment de la nouvelle poétique (c'est en fait un rappel, un retour) que pose la Négritude est un moment de toute poétique.

Cet abandon au monde et au rythme du monde est comme un écho du *bakà'* du soufisme, qui est « retour à la conscience [...] de la pluralité du monde des créatures » qui fait suite au *fana'*, qui, lui, est « perte de la conscience de toute chose et de soi-même » et « développement d'un moi plus ample et plus parfait »⁴. Par-delà la dimension mystique, il me semble que le dépassement de soi et du monde vers une fusion et le retour vers une autre présence - un autre état de présence - au monde n'est pas sans parallèle avec l'étant au monde que décrit Aimé Césaire.

Le Majnoun

Mais revenons vers l'imaginaire d'une poétique « arabe », qui nous intéresse comme horizon sensible (l'un de ses horizons, car il ne faut pas oublier l'héritage amazigh ni africain) de la poésie maghrébine. La figure du poète que dresse André Miquel, le retour vers le monde que fait le poète à l'époque qu'il décrit et qui constitue le moment de formation de cette poétique, est aussi celle de l'homme de son temps et de sa tribu, .

Dans cette conception, Antar Ibn Chaddad apparaît comme la figure exemplaire du poète, prince par la bravoure et les faits d'armes avant de l'être par la naissance (il n'est pas reconnu par son père et l'on n'apprendra que tardivement que sa mère est une princesse abyssinienne enlevée), qui guerroye et chante l'amour impossible de la belle Abla qu'on lui refuse parce qu'il est né esclave. Il en est de même pour Imroul Qays, prince et poète, qui clame, au moment où le Verbe absolu descend sur l'Arabie, un autre verbe. Mais la figure poétique la plus attachante et la plus énigmatique est celle de Qays surnommé le Majnoun. Qays, par le verbe poétique se fait fou d'amour. Il aurait pu mener une vie tranquille, il avait tout pour lui. Il ne pouvait rêver meilleur destin : Leïla était de son lignage et lui était destinée. Il lui suffisait de ne pas élever la voix et de laisser la tribu (le tribal) parler. Mais il a choisi (il est choisi par) le poème, le chant du poème. Le monde devient alors lieu du dire de l'aimée. Dans son roman, *l'Amour poème*, André Miquel reprend la légende de la révélation de leur amour : Qays vient dans la nuit demander un tison pour allumer le feu. Un hôte est arrivé et il faut lui préparer à manger. Le feu qui brûle physiquement la main du jeune homme sans qu'il ressente la brûlure est symbole de l'autre feu, celui qui par la voix de Qays rendra impossible tout ce qui n'est pas voie du poème. C'est Qays qui allume un autre feu, celui du poème, exactement du dit du poème. On n'entend pas la voix de la jeune fille, qui sera mariée loin de la tribu, doublement exilée, loin de son aimée et des siens. Ce n'est pas tant parce qu'une voix de femme était peu audible (articulable) car on entendait des voix de femmes, surtout des mères, des filles ou des sœurs, dans des circonstances exceptionnelles, par tant de crises extrêmes, quand la survie et l'honneur de la tribu étaient en jeu. On n'entend pas Leïla, car elle ne peut dire son amour, qui est seulement évoqué dans le verbe de Qays comme écho du sien. Le chant de Qays, du Majnoun, est un chant absolu, qui n'admet pas de réplique. Comme tout poème, il est total.

On pouvait supposer que Qays aurait pu composer dans le secret et murmurer le poème à ses confidents ou aux gazelles. Mais il choisit de le clamer et son monde efface l'autre monde, le rend impossible. Comme lui, Don Quichotte choisira plus tard la voie / voix de la folie, sa folie. Plus rien

ne sera plus comme avant à partir du moment où il décide de vivre le monde selon son rêve. Mais Qays choisit-il vraiment ? Il est l' élu de la voix qui chante en lui. En marge du Verbe absolu du Coran, dans une tribu arabe qui n'a pas participé aux grandes heures de l'Ouverture du monde, se produit le miracle d'une autre voix, celle du chant d'amour.

Alors que Leïla est près de lui, Qays met entre elle et lui le Chant. Il dresse, entre le monde social et leur amour, le souffle du poème. Le monde alentour - le désert et les pâturages - devient ce palimpseste au chiffre perdu qu'il hèle de sa voix et dont il n'attend pas vraiment de réponse, alors qu'elle lui est essentielle.

Une poétique

Ce retour vers une conception de la poésie comme façon d'être au rythme du monde, dans laquelle la figure du Majnoun comme le poète qui choisit de se laisser aller à la force du verbe poétique, y laissant la raison des hommes et la possibilité de vivre un bonheur tranquille, permet de voir que les deux déclarations de poètes, d'Adonis et de Mohammed Dib, ne sont pas contradictoires, mais plutôt complémentaires. Les deux disent la force de la parole du poème, qui dit le monde et le lien avec cet avant toute chose. L'imaginaire poétique arabe informe la poésie au Maghreb, non comme son origine, mais comme un élément qui permet de dresser un scénario de la création poétique, entre ce qui rappelle la source première, l'oralité, ce qui en désigne la force dynamique, vitale, qui fait tenir debout, et ce que désigne Mohammed Dib, qui met le « signe symbolique » au commencement de tout, avant le souffle même de l'oralité, non pas en le situant sur le vecteur historique mais en tenant compte de sa force de symbolisation. Entre le souffle et le geste donc, entre ce qui sort du corps et ce qui ramène le monde au corps, aux croisements de la parole et du signe, l'un et l'autre se conjuguant et non s'opposant. Ainsi sont dépassées dans une poétique algérienne, îlienne, les oppositions de la parole et du signe, du souffle et du geste. Cela est rendu possible par le fait que la parole poétique est détachée de la contingence de l'échange. Et pourtant, cette parole, nous allons le voir, est essentielle à la compréhension, à l'appréhension du monde.

Je voudrais tracer en les suivant - à mon tour de déchiffrer ce qui se découvre et qui ne demande qu'à être lu et tracé - quelques-uns des moments d'une poétique à écrire. Car, comme le précise Edouard Glissant « une poétique n'est pas un art du rêve et de l'illusion, mais c'est une manière de se concevoir, de concevoir son rapport à soi-même et à l'autre et de s'exprimer. Toute poétique est un réseau » (1995 : 135). Une poétique permet avant tout de lire une relation au monde, aux autres et à soi. En Algérie, cela commence par l'importance donnée à la voix du poème.

Le poète marche devant

Le souffle du poème guide et éclaire le monde. Ibn Khaldoun raconte que le poète marchait devant les Berbères et que son chant les menait. « Chez les Zenata, une des nations du Maghrib, le poète marche devant les rangs et chante : son chant animerait les montagnes solides ; il envoie chercher la mort ceux qui n'y songeaient pas »⁵. Le poète mène au monde (d'abord les siens, et c'est déjà beaucoup). Ce thème de la parole-chant moteur du monde traverse l'histoire de la poésie algérienne⁶. Nous pouvons prendre deux exemples.

Dans un texte intitulé *La cité du soleil* (1987), Mammeri met en scène le poète qui porte la parole de la foule, lui qui ne parle que pour lui. Il dit le verbe commun, mais il est finalement abandonné et se retrouve seul à subir la répression. A ce niveau peut se situer le douloureux étonnement devant l'assassinat des poètes. Un poète, ça se tue. Dans l'Algérie des années 90, vivant encore sur le capital symbolique - et déliquescence - de la guerre de libération, on tue les poètes. Qu'importe l'identité exacte du tueur. C'est souvent un jeune homme, qui agit sur l'injonction d'un verbe qui décrète le poème illégitime et dangereux. Ainsi est reconnue, dans l'immolation du poète, la force du poème...

Le poète serait-il encore celui derrière qui, comme au temps dont parle Ibn Khaldoun, la foule peut marcher ? Ceux qui accompagnent sa dépouille, mais aussi ceux qui les regardent sans être avec eux affirment toujours l'importance de la voix, du souffle et du corps proférant la parole-poème, juste dans le silence final. L'écrit se fait alors relais de la parole et lui permet de retrouver la force du souffle à chaque profération. On n'a jamais autant répété les derniers textes de Tahar Djaout ou de

Youcef Sebti, qu'après l'assassinat des poètes, comme si chacun se faisait, à son tour, voix et souffle du poème. On pourrait relancer à ce niveau la réflexion sur la relation de l'oral à l'écrit. L'oralité est alors à revoir du côté de l'oraliture, en y mettant la force du geste et du corps présent.

Le second exemple nous fait remonter à la conquête de l'Algérie. Les poètes, dans ce cas redevenus voix obscures émanant de ceux qui connaissent la défaite sur leur terre, accompagnent les événements. Le général Eugène Daumas, qui fut l'un des premiers anthropologues, de la société algérienne, écrit : « Depuis que nous sommes entrés en Algérie, pas une ville n'a été occupée, pas un combat n'a été livré, pas un événement capital n'est arrivé qui n'ait été chanté par quelque poète arabe » (1988 [1853] : 129). Il a recueilli et traduit l'un des premiers poèmes - peut-être le premier composé dans la brûlure de l'instant - qui disent la chute d'Alger, celui d'un certain Abdelkader, qui circulera dans tout l'arrière pays algérois, probablement plus loin encore. D'autres anthropologues en ont recueilli des copies jusqu'au début du vingtième siècle, quelques quatre-vingt ans après la chute d'Alger. D'autres poèmes jalonnent la conquête française et forment avec ce poème (qui déjà intègre la présence de l'Autre auquel il ne s'adresse pas mais qui est dans son horizon d'écoute et donc en lui, poème originellement dialogique malgré son apparent monologisme, celui de toute élogie) la voix de ceux qui sont morts ou ont été défaits sans qu'on entende leurs lamentations et leur façon de vivre ce qui fut pour eux fin du monde. Le poète n'est pas seulement porte-parole, il ne parle pas pour. Il est voix, il est parole. Le poème d'Abdelkader, quelles que soient ses qualités, circulait dans les cafés, sur les places du marché, voyageait dans les gibecières des « meddah », et tissait les premiers liens d'une conscience de résistance qui déjà dépasse le cadre tribal et régional. Ce thème de la parole-chant traverse l'histoire de la poésie algérienne. On peut en retrouver les moments forts. Ainsi, on peut reprendre l'exemple de Mestfa Ben Brahim, poète bédouin du XIXème siècle. Ancien Caïd, il s'est retiré dans son village. Mais il est sollicité par les officiers français pour relever le moral des troupes « indigènes » :

En faisant des tournées dans des tentes, les soirs de bivouac, le capitaine du bureau de Daya avait constaté un moral défaillant, et un manque de mordant chez les « khiala ». Il s'en était plaint à ses « khodja-s » et conseillers indigènes. Ceux-ci lui suggérèrent de faire appel à Mest'fa ben Brâhim. Seul par ses chants qui flattent l'amour-propre et l'honneur des tribus guerrières, par ses dons de poète et de magicien, il était capable d'émoustiller les hommes et de remonter leur moral.

Dès son arrivée, le capitaine lui expliqua ce qu'il attendait [de] lui, et, pour le stimuler, lui promit de le réintégrer.

Le soir, pas un homme ne manqua le spectacle. Si Mest'fa chantait lui-même en s'accompagnant du « gallâl » qu'il maniait en maître. Il étala tout son art. L'effet sur les « khiala » fut parait-il prodigieux. Sous le souffle épique de ses chants, ils se retrouvèrent. Leur humeur hésitante et leurs appréhensions furent balayées. Le capitaine, qui savait l'arabe et assistait à la soirée, comprit pourquoi les Beni'Amir attribuaient à Si Mest'fa un pouvoir de magicien⁷. (Azza, 1979 : 31)

Ce témoignage nous donne plusieurs renseignements : que le poète est homme dans son groupe ; il a des intérêts très concrets et monnaie son art. Mais quel est ce pouvoir de « magicien » ? Le témoignage ne dit rien de ce pouvoir des mots. Il faudrait lire les poèmes, mais il manquera toujours la voix du barde, le battement du « gâllal », et ce qui s'est passé entre les auditeurs. Le texte traduit et couché dans la langue française n'est plus que la dépouille de ce qu'il fut, souffle et geste, chant-corps. Qu'est-ce qui reste dans la traduction ? Et dans l'écrit ?

La question se reposera pour la poésie écrite en français : quelle dynamique de l'oral est réinvestie dans l'écriture ? Nous retrouvons ici la problématique que pose la notion d'oraliture.

Il convient de rappeler ici la définition d'une notion qui peut avoir un impact dans la critique des textes francophones et qui permet de dépasser la dichotomie oral/écrit. Le terme oraliture a été lancé dans les années 1960 par le Haïtien Ernst Mirville avec la création du Mouvman Kreyâl (Mouvement créole) et repris moins comme concept que comme volonté de dépasser la hiérarchisation tacite entre littérature et littérature orale et d'établir l'autonomie et l'originalité de la création dans le domaine oral. Mirville reprendra le terme dans les années 1970 pour en préciser les définitions. Oraliture a une double visée, politique et esthétique. Elle prolonge une

longue tradition de résistance à l'esclavage et au système de domination politique et économique. Il s'inscrit dans une dynamique de création culturelle orale (contes, légendes, devinettes, comptines, etc.) qui s'enracine dans le système des plantations. Il vise la reconnaissance de ce qu'on appelle « la littérature orale » comme corpus autonome, avec des règles de composition linguistiques particulières et une esthétique particulière, visant un public qui n'est plus discriminé par la connaissance de l'écrit et de la lecture et qui s'inscrit dans une culture commune⁸.

L'importance du poème, son imbrication dans les faits et moments cruciaux se retrouveront tout au long de l'histoire d'un pays. Elles sont encore attestées aux temps de la mort à chaque instant risquée. Nombreux sont les militants algériens, qui ont été poètes d'instinct, sentant monter en eux le souffle du poème. Et la parole est vraie, parce qu'au moment de mourir elle ne peut être que vraie. Dans la voix du poète chante une voix plus large, force obscure, cri de vie, jusque dans la mort.

Cette voix est en écho à celle qu'Adonis entend dans la poésie arabe anté-islamique :

Quand j'entends la parole, tel un chant, je n'entends pas que les lettres, j'entends l'être qui la profère, j'entends ce qui dépasse le corps vers l'espace de l'âme. Dès lors, le signifiant n'est plus vocable isolé mais bien plutôt verbe-voix, musique, verbe-chant. Ce signifiant alors n'est pas simple indication d'un signifié, il est énergie. Il est le sujet transformé en verbe-chant. Il est la vie devenue langue. (1985 : 17-18)

Souffle, geste, ensouché ailleurs, dans un avant qui préexiste au poète.

La voix du poète : le don d'assefrou

Jean Amrouche est le premier qui, dans la perspective d'une poétique algérienne, donne un aperçu de l'essence de la poésie. A partir de son étant dans la poésie et de sa généalogie poétique, il définit le poète comme celui qui a le don d'« assefrou », celui à qui il est donné - don gratuit, inexpliqué - de rendre clair, intelligible ce qui ne l'est pas. Le poète est le *clairchantant* et par là même, il est le *clairvoyant*, au sens littéral du terme.

La poésie kabyle est un don héréditaire. De père en fils, de mère en fille, le don de création se transmet. Le poète est celui qui a le don d'Assefrou, c'est-à-dire de rendre clair, intelligible, ce qui ne l'est pas. Il voit au fond des âmes obscures, élucide ce qui les angoisse et le leur restitue dans la forme parfaite du poème. (1988 [1939, 1947] : 48)

Le poète est un visionnaire, qui a accès à la chambre obscure. Il en ramène une forme pour la parole énigmatique. C'est cette forme, parole et souffle, qui est l'assefrou. Clarification, intelligibilité dit Jean Amrouche. A ne pas prendre comme une explication, comme une sorte de traduction en termes simples. Clarification est à prendre au sens chimique - alchimique - de passage d'un état à un autre, presque au sens de transmutation. Assefrou : rendre plus clair, mais pas réduire le mystère, tout au plus le dire en mots communs à tous. Car le poète est un homme parmi les autres, parmi les siens.

Les poètes vont aux champs comme les autres ou vendent leur pacotille dans les villes. Ils ne font pas métier de chanter. Ils restent dans le corps du peuple, partant ils plongent dans son âme. De là un autre mérite : les œuvres, achevées comme des pierres taillées restent prises dans la vie la plus quotidienne. On peut dire qu'elles ne font rien d'autre que l'exprimer, la commenter, la rendre claire. (1988 [1939, 1947] : 48)

Mais ces poètes ne savent pas ce qui chante en eux, à travers eux.

Ces poètes ne savaient ni lire ni écrire, pour la plupart inconnus, ont chanté à l'unisson du monde ; ils ont chanté leur présent, et ils ne savaient pas qu'ils chantaient en même temps un passé et un avenir étrangers. (1988 [1939, 1947] : 28)

Les poètes ne font pas œuvre personnelle, ignorent même qu'ils font œuvre esthétique. qui ferait un usage particulier des mots, ils n'ont pas recours à des formes élaborées

Tout y est incarné dans l'image ou le symbole. Le mythe est tout naturel à ces hommes simples et vrais. (1988 [1939, 1947] : 31)

Jean Amrouche, même s'il pose cela comme une faiblesse, touche à la spécificité de la poésie kabyle, qui est aussi celle de la poésie populaire algérienne de façon plus générale. Images, manière allusive... Son accès à la poésie écrite lui fait souligner ce que son esprit d'analyse et de spéculation (un esprit qui n'est pas totalement étranger à Jugurtha, mais auquel il tourne le dos) ne lui permet de poser que comme un manque : le lien métaphorique et analogique au lieu de l'esprit déductif.

Je ne sais si le poète kabyle dont parle Jean Amrouche n'avait aucune conscience de son travail dans la langue. S'il se sait passeur d'un verbe dont il n'est pas l'auteur au sens moderne du terme, le poète, celui qui a le don d'assefrou, a pleinement conscience de son statut particulier dans la langue. Il parle la langue du mythe et du symbole, d'un autre lieu que les lieux habituels. Le souffle qui le porte, et il en a bien conscience, est autre et les mots de tous les jours se mettent à vivre autrement.

La parole poétique, le geste poétique sont essentiels. L'histoire ne cesse de nous le dire. La légende de Si Mohand ou M'hand, poète kabyle de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle nous permet de mieux comprendre ce statut du poète. C'est un tout jeune homme qui assiste au dernier grand soulèvement de la Kabylie en 1871. C'est alors un mouvement qui dépasse le cadre régional, en un élan à l'échelle du pays. On sait que la Kabylie dut payer très cher le prix de sa révolte. La famille du jeune Si Mohand, elle, connaît des pertes très lourdes : son père est exécuté et tous les biens de la famille sont mis sous séquestre. C'est à ce moment que naît la vocation poétique du jeune homme, car il s'agit bien de vocation. Mouloud Mammeri parle de « destin » (1969 : 11), tant ce qui marque la vie de Si Mohand paraît irrépressible et imprévisible. Le récit de l'élection du poète a été largement répandu : le futur poète se trouve près d'un point d'eau quand un ange se présente à lui et lui propose ce choix : « Parle et je ferai les vers - ou fais les vers et je parlerai [hder nek assdssefrugh - negh ssefru nek ad heddreggh - fais les vers et je parlerai [ssefru nek ad heddreggh] » (1969 : 12).

Le choix du poète est celui qu'on devine : il ne parlera plus qu'en vers, nous dit la légende dont il est le premier auteur, sans jamais les redire. Nous voyons se dessiner la figure du poète populaire, poète de la parole, du souffle, entre poésie légère, profane ou édifiante, mais toujours parole poétique. Mais revenons au nom kabyle de la poésie, exactement du fait de faire des vers (comme poétiser) : verbe actif, qui signifie éclaircir, résoudre.

Le poète est bien celui qui rend « clair » le monde, il ne le dit pas seulement. Sa parole l'organise à sa façon, y met du « sens », son sens, le fait entendre autrement. « La voix ne se comprend pas, elle s'entend » (Vasse, 1980).

Le poète est cet homme qui parle d'une voix qui dit son enracinement dans un monde de la totalité.

D'un poète
Il a ancré ses mains aux continents immobiles
Il a tiré de tous ses muscles
Jusqu'aux craquements de ses os
Jusqu'aux éclatements dans sa chair
De toute la force de volcan gardant au creux de lui,
Les continents sont restés immobiles.
Il est une île dans la mer d'ombres,
La tête au sein des étoiles
Les pieds emmêlés aux racines de la Terre. (Amrouche, 1983 [1937] : 37)

Le poète est ce « lieu » où circulent la voix et son souffle. La définition du poète comme *clairchantant* prend alors une autre dimension. Arbre de l'univers, *arbre à dire* pour rejoindre Mohammed Dib, il établit le lien entre les différents éléments de l'univers, véritable alphabet du monde.

Le poète est véritablement démuné devant ce qui le traverse. Jean Amrouche, fils de Fadhma, s'interroge sur l'enracinement de son chant :

Je n'ai rien dit qui fût à moi
Je n'ai rien dit qui fût de moi,
Ah ! Dites-moi l'origine
des paroles qui chantent en moi !

Il est de ces clairchantants dont il parle et dont la voix l'avait frappée par son essentialité. Il est pris dans la chaîne qui passe de l'un à l'autre et le rejoint. Progressivement, quand la guerre de libération s'installe, sa voix se fait voix de tous et son chant se charge de la peine et de la révolte de tous. Le poète retrouve le questionnement essentiel. Son destin se conjugue à celui de tout un peuple. La fusion de la voix du poète au destin de son peuple va devenir la marque de la poésie algérienne. Cela sera évident, pour un autre poète, qui sera pris dans les manifestations du 8 mai 1945 et qui subira la répression qui les suivit. Kateb Yacine, pas encore 17 ans, lycéen, est pris dans le mouvement. Il est arrêté, puis relâché, et expulsé du lycée. Commence l'aventure de la poésie et de l'écriture.

Kateb Yacine : « Je suis né d'une mère folle très géniale »

Kateb Yacine, poète, s'adressant à la mère de Jean Amrouche, Fadhma Aït Mansour, murmurera « jeune fille de ma tribu », reprenant l'un de ses anciens poèmes, « Porteuse d'eau » (Yacine, 1986 : 29)⁹. Il dit ainsi, lui aussi, l'appartenance commune à la tribu des clairchantants, et la transmission par la mère du souffle du poème. Passage par l'ancre obscur du ventre, par la grotte des origines et par le chaudron tribal où Nedjma se remet au monde, corps et voix renouvelés. Il est, lui aussi

L'homme dont la vie n'est pas séparée de la vie de la mère et qui est naturellement poète, et l'enfance en lui se perpétue à travers les mues successives de l'organisme et de l'esprit. (Amrouche, 1983 [1937] : 27)

Son destin poétique dépasse le poète, le détermine en quelque sorte (il s'agit bien sûr non d'être dans un discours de vérité, mais de voir la construction du récit de la vocation fait par le poète lui-même, récit qui correspond à une prise de conscience qu'il est un clairchantant).

Je suis poète. Il s'agit d'une inclination irréductible et naturelle à la poésie, qui m'a possédé depuis que je suis très jeune. [...] tout a commencé par la poésie. (Yacine, 1994 : 45)

La poésie katébienne n'oubliera jamais sa source maternelle, son « ensouchement » du côté de celle qu'il appelle la « folle très géniale ».

Je suis né d'une mère folle très géniale ;
Elle était généreuse, simple, et des perles coulaient de ses lèvres. Je les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après le massacre [8 mai 1945] je l'ai vue devenir folle. Elle la source de tout [...]. (Kateb in Khelifi, 1990 : 13)

Poète donc, oui, mais pas n'importe comment, après le 8 mai 1945. La dimension politique est clairement affirmée. Cette date voit la naissance du poète, qui fera que tout sera autre, différent :

Avant 1945 je n'avais aucune conscience de ce qui se passait dans le pays, j'étais un écolier, je vivais dans la poésie, dans les livres : je ne comprenais nullement ce qui se passait autour de moi. (*Révolution africaine*, 1963)

J'ai découvert alors les deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution. (*Nouvel Observateur*, 1967)

Du poète décrit par Ibn Khaldoun et mis en scène par Mouloud Mammeri à l'homme du « souffle », « respir » et assefrou, qu'il s'agisse de Jean Amrouche ou de Kateb Yacine, nous avons un même allant du poème, voix que rien ne peut ni voiler ni imiter, geste qui organise le monde et lui donne place au large du sensé. Lire alors toute la poésie algérienne et suivre l'itinéraire de la voix du poème et les réseaux qui se tissent.

Dans ce rapide parcours sur les traces d'une poétique comme élan qui installe le poème, voix et corps dans le monde, il y aurait d'autres lieux, d'autres moments qu'il faudrait retenir. Il n'est pas question de suivre les tracés du réseau de la poétique que je piste, mais une autre voix qui s'impose, celle de Mohammed Dib.

Mohammed Dib : « Soudain une voix s'élève »

On ne sait si le poème est le tronc ou la ramure de l'œuvre dibienne, peut-être l'eau qui les effleure, peut-être son ombre ou son rêve qui les visitent toujours. On peut suivre la trace, palimpseste ou déchiffrement fuyant, de la voix du poème quand, à son commencement, elle ne s'arrête « De héler plaines et montagnes » (1961 : 24).

Dans l'œuvre de Mohammed Dib, la poésie est d'abord chant, chant de femmes, chant de gens du peuple, à commencer par les textes traduits par la « langue extérieure » (Marsan, 2003) et ramenés au corps du texte romanesque, où ils sont grottes secrètes au vertige desquelles le sens se tente et s'éparpille. C'est une poésie au sens plein du terme, sobre, retenue, mots arrachés au silence et faisant parler le silence, qui fait dire au poète que si le poème n'est pas plus beau que le silence, il faut se taire. Dans *L'Incendie* (Dib, 1954), une femme berce son fils accroché à son dos et chante. Sa voix, son corps ramène l'enfant qui a faim vers une terre primordiale où la faim n'a plus de sens. La voix, ici voix de l'enfance, est une naissance du silence, vers quoi elle revient constamment. « La voix gîte dans le silence du corps comme gîte le corps dans la matrice. Mais au contraire du corps, elle y revient, à tout instant s'abolissant comme parole et comme son » (Zumthor, 1983 : 11).

Le « pouvoir » de la voix vient de ce qu'elle touche à une zone inaccessible au dicible, qui convoque le corps et pas seulement lui.

L'image de la voix plonge ses racines dans une zone du vécu échappant aux formules conceptuelles, et que l'on peut seulement pressentir : existence secrète, sexuée, aux implications d'une telle complexité qu'elle déborde toutes les manifestations particulières et que son évocation, selon le mot de Jung, « fait vibrer en nous quelque chose qui nous dit que réellement nous ne sommes pas seuls ». (Zumthor, 1983 : 12)

Voix d'enfance, voix essentielle qui sans en dire vraiment le scandale est à l'écart du monde tel qu'il est (alors monde colonial). Sa voix de femme, de corps fatigué de femme, rejoint celle qui descend de la montagne, ce piton qui résonne en écho au piton mythique de Kateb.

[...] ma voix ne s'arrêtera pas
De héler plaines et montagnes ;

Je descends de l'Aurès
Ouvrez vos portes
Épouses fraternelles. (Dib, 1961 : 24)

Monde de la voix, du cri dont on sait qu'il est d'abord cri-femme, qui résonne aux moments de vie et de mort, dans les moments où le monde vacille et risque de s'effriter en sable mort ou de se figer en ruines aphasiques. C'est pourquoi la poésie chez Mohammed Dib est toujours au risque de fin du monde. Les mots sont un lien hasardeux, un radeau de la Méduse, qui tente le monde (comme on tente l'aventure). Le poète est toujours à l'aurore de l'humanité et de l'aventure du langage :

je cherche
l'œil qui me nomme
accueille-moi¹⁰. (2001 [1979] : 62)

Car la femme est *Seulement première* (c'est le titre d'un autre poème du recueil *Feu beau feu* (2001 [1979]), dont le programme est *d'être paille / devant la flamme* (2001 [1979] : 11):

homme en ta raison
tire de moi la nuit

qui sera ta couleur

et secret désespéré
nomme-moi route d'eau [...] (2001 [1979] : 141)

De celle qui berce son enfant à celle qui rêve pour l'aimant, de la femme et du féminin, la parole essentielle, qui est la « Racine du cri » (2001 [1979] : 23). Nous touchons, avec Mohammed Dib, dans sa poésie, à ce qui est essentiel avec la voix, fût-elle pistée dans l'écrit. Poésie essentielle, qui est aussi celle des femmes et des hommes qui, à l'heure du mourir, reviennent aux paroles de vie dans la déploration. Ainsi Danièle Amrane, pour dire la souffrance devant la mort des « frères tués » (1963 : 147-151), retrouve la voix des femmes qui chantent non pas tant l'espoir que l'attente dans la condition qui leur est faite. Femmes recluses, femmes en attente de celui qui est au loin, femmes en attente de celui qui ne viendra peut-être pas, mais que le rêve attend. Danièle Amrane, dans la brûlure de la guerre, redonne à un genre poétique féminin¹¹, la *boqala*, une autre force, qui renoue peut-être avec celle que cette forme de poème avait lorsque la première femme, dans la douleur de l'absence de l'aimé, module sa voix pour dire ce qu'elle vit. La poétesse, à l'acmé du partir, retrouve la voix du poème, voix d'eau (comme chez Mohammed Dib) qui larme après larme s'écoule.

Mouvement de la voix, voix d'un ailleurs, qui traverse le corps du poète, le corps-poème, *corpoème* selon la formule de Jean Senac (1981)¹². Voix du corps, voix d'un ailleurs obscur, que le verbe, souffle qui s'articule, n'a pas pour visée de réduire mais de poser comme énigme et mystère. La figure du *corpoème* se retrouve dans les récits de formation poétique. Nous l'avons vu dans la légende de Si Mohand Ou M'hand.

Plus que la continuité d'une conception de la poésie, née en Arabie et arrivée au Maghreb avec les cavaliers porteurs du Texte, il me semble plus juste de parler de rencontre, car chez les Berbères la figure du poète « inspiré » était déjà formée bien avant le 7^{ème} siècle. Il y aurait également à retrouver les traces de la part africaine dans la poétique algérienne et maghrébine.

Une autre figuration de la force de la voix comme « force du monde » se trouve dans les contes, qui portent des structures archétypales. En faisant le détour par les contes, on peut rencontrer des paroles qui créent et métamorphosent les faits, les choses et les êtres.

La force de la voix : le détour par le conte

Comparant le visible et le souffle, Paul Zumthor dégage ce que celui-ci a en plus sur le premier. Il écrit que « le registre du visible est dépourvu de cette épaisseur concrète de la voix, de la tactilité du souffle, de l'urgence du respir. Il lui manque cette capacité de la parole de sans cesse relancer le jeu du désir, par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots » (1983 : 11).

La voix n'est pas seulement son, elle a une densité concrète, l'intensité du vital et les fait aller vers le monde en un élan désirant. C'est ce qui se passe dans l'élan amoureux, tel qu'il se passe, justement, dans la culture arabe. Abdelwahab Bouhdira dit que la voix peut rendre follement amoureux, plus que le ferait le regard (1975 : 53-54). C'est que la voix a son propre imaginaire, qui se déploie indépendamment du réel tel que le perçoit le regard. Elle a son monde et sa réalité. Elle rappelle - appelle - un monde qui est antérieur au conceptuel.

Nous pouvons toucher à l'importance de la voix en faisant un détour par le conte. Je propose de relire quelques-uns des contes où la voix est mise en scène, où elle est créatrice du monde, source de vie, y compris là où habituellement il n'y a ni parole ni souffle, quand elle fait reculer l'inertie.

Le conte des contes : la voix et le corps

Dans les *Mille et une nuits*, la voix de Schéhérazade qui se fait monde et merveilles, héros et voleuses, monstres et découvertes, est en marche vers l'inconnu. La parole est parole de vie, elle suspend l'ordre - donc une voix - du prince et le geste du bourreau, qui attend de couper le cou, c'est-à-dire le lieu du corps, la partie du corps qui rappelle le plus le canal (la flûte) à travers laquelle passe la voix. La parole qui récite englobe d'autres voix. C'est vraiment une voix ogresse, mère du monde, qui dérobe et préserve toutes les voix de la création. En effet, dans le conte

algérien, Lounja sait que sa mère l'Ogresse dort quand toutes les bêtes qu'elle a avalées dans la journée se mettent à coasser, bêler, braire, aboyer, miauler, rugir, etc. dans sa gorge. La parole est langage vocalisé, comme dit Vaisse (1980), qui passe dans la voix de Schéhérazade. Ceux qui s'intéressent au conte des Nuits, ont surtout été attentifs au langage et au discours, à la parole de la conteuse et oublié sa voix, la voix d'une femme qui a peur de mourir. Cette voix qui sauve a été rendue possible par l'appel d'une autre voix, à laquelle elle répond (écho prolongé) en visant celle qui restera dans le silence et ne hêlera pas le bourreau. La voix de Schéhérazade est appelée, désirée par la voix de Dounyazad. Elle fait taire celle du seigneur tout puissant.

Le conte mère de tous les contes (le conte cadre) en entrant dans la culture savante (arabe puis occidentale) a fait taire sa voix pour n'être plus que langage, texte, corps écrit et ainsi figé. Il faut aller sur une place du marché, comme à Marrakech, ou dans un café, comme en Égypte, en ces lieux de la circulation et de l'échange commerçant et de parole, pour retrouver à travers la voix et le corps du conteur un appel à cette voix de Schéhérazade. Il faut être dans la nuit, dans le cercle que crée la voix de la conteuse qui arrête les gestes diurnes pour le souffle de l'ombre, pour toucher au corps de la conteuse expulsée de sa parole. Ces lieux laissent circuler la voix du conte quand les autres circulations, celles des biens et des services, cessent ou ralentissent. *Kan ya ma kan*. Il y avait ce qu'il y avait. La voix de la conteuse ne sauve pas sa vie, elle crée le monde, l'enfante dans son souffle. On peut dire que Shéhérazade est la première poétesse, non parce qu'elle a accès au monde imaginaire mais parce que son souffle crée le monde. Comme dans les scènes mythiques de création, elle crée en soufflant sur les choses et les êtres. Dans les *Nuits*, c'est la voix - sa trace - qui fait le lien entre les éléments du monde, alors même qu'elle est continuellement menacée de cesser.

Ailleurs, dans une autre société, aux Antilles, on est devant le vertige de la voix qui hèle dans la nuit et risque de tarir. On est, et les écrivains qui font le passage du corps vocal à la page écrite nous en rendent compte, dans un monde où la voix passe dans l'écrit en tant que force dynamique et écho d'un monde ancien et qui peut revenir.

Ailleurs encore, Cronos permet à ses enfants de vivre quand il cesse, par la ruse de la mère, de les avaler, les faire ainsi rentrer dans son ventre. Zeus devient alors celui qui parle en tonnant, parole qui perturbe l'équilibre de l'instant et de l'atmosphère. Dans de nombreux mythes, légendes et contes, la création des êtres vivants commence par une façon, argile ou bois, sur laquelle, dans laquelle, passe ensuite le souffle du créateur. Dans plusieurs contes algériens, une mère désire un enfant, elle en exprime le souhait. Elle dit son désir, le fait passer de son corps qui n'enfante pas, au monde qui est ainsi l'autre de son attente désirante. L'enfant est alors là, né de cette parole du désir : un enfant pas plus grand qu'un pois chiche. Ce peut être une fille cigogne ou un garçon coq. L'enfant ainsi né va transformer le monde, celui de ses parents, puis celui des autres, comme celui du prince qui va aimer la fille-cigogne.

La complainte des orphelins

Dans l'un des contes les plus populaires intitulé *La Vache des orphelins*¹³, dont on a plusieurs versions, qui se ramènent toutes à une même organisation narrative et aux mêmes métamorphoses, la complainte des deux orphelins, la sœur et son frère, maltraités et affamés par la marâtre (la mauvaise mère, autre figure de la mère absente) est entendue par la mère couchée en sa tombe. De la tombe poussent deux roseaux ou deux branches, qui donnent du beurre et du miel, qui nourrissent les enfants pendant un moment, avant d'autres épreuves.

La Pierre de patience (Amrouche, 1966 : 13) parle tant que la mère qui lui a confiée sa fille peut se faire entendre en elle. Puis elle sera la confidente de la jeune fille métamorphosée en esclave noire. C'est parce que la Pierre de patience permet à la voix de la jeune fille d'être dans le monde, à travers le récit de ses aventures, que l'un des frères peut découvrir la vérité et démasquer la servante menteuse, déjouer ses faux semblants.

La flûte d'os et le chant de l'absence

De même les os de l'enfant tué par sa mère et mangé par son père, sous les larmes de sa sœur, se rapprochent et deviennent un oiseau qui va chanter et raconter ce qui est arrivé. C'est le même oiseau qui va sauver la mère du châtiment que lui réservait le père. Dans une autre version, un

musicien fait une flûte du tibia du garçonnet. L'instrument raconte ce qui est arrivé et qui, là encore, sauvera la mère en disant que la sœur va pleurer.

La parole du monde

Dans de nombreux contes, on trouve des objets, des animaux ou des plantes qui, parce qu'un souffle les anime, parlent, racontent et répondent à l'appel de celui qui les sollicite. Nous avons ce chant Universel qui naît du souffle. La mère morte ou absente est présente par ce qu'elle a laissé ou confié (la vache ou la pierre de patience) et qui devient corps de sa voix, présence de sa voix alors même qu'elle n'est plus là. Le conte nous le dit : le souffle de la voix est réellement créateur. Dans la voix la parole s'énonce comme rappel et mémoire en acte d'un contact initial, à l'aube de toute vie, et dont la trace demeure en nous, à demi effacée, comme la figure d'une promesse.

Pour conclure

Avec les poètes évoqués ici, par le détour à travers les contes, figurations d'un imaginaire ramifié et qui s'étoile en milliers de possibles, nous touchons à la poésie comme faire, comme « fabrication » du monde et comme action dans ce monde. Comme dans toute poétique (au sens de Glissant) encore proche de son étant (élan) « vocal », la poétique algérienne porte la marque de la voix. On y trouve une véritable dynamique du souffle, qui « agit » le monde et lui donne son mouvement, qui mène la recherche non vraiment d'un sens, mais de son énigme.

Notes

¹ Langue tamazight ou berbère, la première langue du pays attestée dans l'histoire. La langue se décline en plusieurs parlers : le kabyle, surtout présent en Kabylie, le chaoui, notamment dans les Aurès et dans la région environnante, le mozabite, dans les oasis du Mزاب, le chenoui dans la région de Tipaza, le targui, dans le grand sud du Sahara, le zénète dans la région d'Adrar à l'Ouest du Sahara ...

² Adonis, du phénicien Adôn, seigneur, divinité phénicienne de Byblos, jeune dieu tué à la chasse par un sanglier. Ashtart, son amante descend aux Enfers pour l'arracher à la mort. Son histoire se retrouve dans le mythe babylonien de Tammouz, dans celui d'Osiris, celui du Hittite Telibinou et celui de Baal d'Ougarit. Elle est un symbole du cycle de la végétation. Avec le culte, le récit mythique est passé, par Chypre, à la Grèce, où le poète Panyasis (Ve s. av. J.-C.) a donné la version grecque de la vie d'Adonis. Fils du roi de Byblos et de sa fille Myrrha ou Smyrna, il naît en tombant de l'arbre en lequel a été changée sa mère. Aphrodite s'en empare. Plus tard, tué à la chasse, il se retrouve dans le royaume de Perséphone. Il est décidé qu'il passera une partie de l'année chez Perséphone au royaume des morts, et l'autre chez les vivants, auprès d'Aphrodite.

³ Ce n'est peut-être pas un hasard que la revue, publiée au Maroc sous la direction de Abdellatif Laabi en 1966 et qui se voulait un renouveau de la littérature maghrébine, soit intitulée *Souffles*.

⁴ Fana' : 1-la perte, pour le mystique, de la conscience de toutes choses, y compris de soi-même et même l'absence de conscience de cette perte et son remplacement par une pure conscience de Dieu. 2-l'annihilation des attributs (distingués de la substance) imparfaits de la créature et leur remplacement par les attributs parfaits octroyés par Dieu. Il est tout à fait évident que le *fana'*, à la différence du Nirvana indien, n'est pas un simple arrêt de la vie individuelle, mais le développement d'un moi plus ample et plus parfait grâce au changement absolu d'attributs façonnés par l'influence de Dieu (...) Que l'on se garde de la fusion totale de l'homme et de Dieu.

En conséquence le *baka'*, eu égard aux deux définitions du *fana'*, désigne : 1-la persistance dans les nouveaux attributs divinement octroyés (*baka' bi-llàh*) ; 2-un retour à la conscience, pour le mystique, de la pluralité du monde des créatures. Le second se déduit du premier puisque le fait d'être avec Dieu signifie aussi être avec le monde qui a été créé par Dieu et dans lequel Il est manifesté, quoique imparfaitement.

⁵ Ibn Khaldoun, *Prolégomènes*, traduction de De Slane, cité par Mouloud Mammeri, *Culture savante, culture vécue (Études, 1938-1989)*, Alger, Tala, 1991.

⁶ Dans son étude sur *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Jean Déjeux montre l'implication du poète dans sa société. Il était continuateur du poète héraut de sa tribu ou de son groupe avant de s'affirmer comme celui qui incite à la résistance.

⁷ Daya deviendra plus tard Bossuet, Khiala désignerait les cavaliers, Khodja-s, les secrétaires et « gâllal », tambour étroit à long col.

⁸ Cf. *Le nouvelliste* du 12 mai 1974 ainsi que l'« Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville » dans *Conjonction*, n°161-162, mars-juin 1984, pp. 161-164.

⁹ Le poème a été publié dans le journal *Liberté*, Alger.

¹⁰ Le titre du poème, *Signe à vie*, dit encore le féminin, maintenant amoureux, de la poésie dibienne.

¹¹ La « boqala » est un genre divinatoire de femmes, qui interroge le devenir sur le mode de la réflexion poétique. Cf. K. M'hamsadji, 1989. *Jeu de la Boûqâla (Contribution à une meilleure connaissance de ce divertissement éducatif et populaire)*. Alger : OPU. L'auteur définit la boqala comme un court poème, qui peut se combiner librement avec d'autres. Il reprend à son compte l'hypothèse de Saadeddine Bencheneb, qui lie le jeu de la boqala à la Course (« course » ou « Corse » ?) et à l'inquiétude des femmes sans nouvelles des hommes en mer.

¹² Je reprends la formule pour un autre sens, différent de celui de Jean Sénac.

¹³ Cf. T. Amrouche, 1966. *Le Grain magique*. p. 55 ; Z. Labidi, 2006. *Kan ya m akan. L'Algérie des conteuses*. p. 139.

Bibliographie

- Adonis. 1985. *Introduction à la poétique arabe*. Trad. B. Tahran et A. Wade-Minkowski. Paris : Seuil.
- Amrane, D. 1963. *Boqala*. In *Espoir et parole*, poèmes recueillis par D. Barrat. Paris : Éditions Seghers, pp. 147-151.
- Amrouche, J. 1983 [1937]. *Etoile secrète*. Paris : L'Harmattan.
- . 1988 [1939, 1947]. *Chants berbères de Kabylie*. Préface de Mouloud Mammeri. Textes réunis, transcrits, présentés et annotés par Tassadit Yacine. Paris : L'Harmattan.
- Amrouche, T. 1996 [1966]. *Le grain magique*. Paris : Maspero.
- Azza, A. 1979. *Mestfa Ben Brahim, barde de l'Oranais et chanteur des Beni 'Amer*. Alger : Sned.
- «Bakà'» *Encyclopédie de l'Islam*. 1975. Leiden / Paris : E.J.Brill et Maisonneuve & Larose.
- Bambou, P. 1974. « Le concept d'oraliture ». In *Le Nouvelliste*, 12 mai.
- Bouhdiba, A. 1975. *La sexualité en islam*. Paris : PUF.
- Césaire, A. 1983 [1960, 1939]. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine.
- Daumas, E. 1988 [1853]. *Mœurs et coutumes de l'Algérie*. Introduction d'Abdelkader Djeghloul. Paris : Sindbad.
- Déjeux, J. 1982. *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*. Paris : Editions Publisud.
- Dib, M. 1954. *L'incendie*. Paris : Seuil.
- . 1961. *Ombre gardienne*. Paris : Gallimard.
- . 1998. *L'arbre à dire*. Paris : Albin Michel.
- . 2001 [1979]. *Feu, beau feu*. Paris : Clepsydre / Editions de la Différence.
- Dumas, P.-R. 1984. « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville ». In *Conjonction*, n°161-162, mars-juin 1984, pp. 161-164.
- Glissant, E. 1995. *Introduction à une poétique du divers*, 1^{ère} édition. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Khelifi, G. 1990. *Eclats de poèmes*. Alger : Enag Editions.
- Labidi, Z. 2006. *Kan ya m akan. L'Algérie des conteuses*. Constantine : Médiaplus.
- Mammeri, M. 1987. *Entretien avec Tahar Djaout, suivi de La cité du soleil (inédit)*. Alger : Éditions Laphonic. coll. Itinéraires.
- . 1969. *Les isefra, poèmes de si Mohand-ou-Mouhand*. Paris : Maspero.
- Marsan, H. 2003. « Mohammed Dib, hors frontières ». *Le Monde des livres*, vendredi 21 février.
- Miquel, A. 1984. *Laylâ, mon amour*. Paris : Seuil.
- Nouvel Observateur*. 1967. 18 janv.
- Révolution africaine*. 1963. n°1.
- Sénac, J. 1981. « À corpoème », suivi des « Désordres » dans *Jean Sénac vivant*, préface de Jean Déjeux. Ed. Saint-Germain-des-Prés. Coll. *Les Cahiers de Poésie 1*, n°4.
- Tengour, H. 1990. *L'Épreuve de l'Arc*. Paris : Sindbad.
- Vasse, D. 1980. «La voix qui crie dans le désêtre». *Esprit*, juillet-août, pp. 63-81.
- Yacine, K. 1994. *Le poète comme un boxeur. Entretiens 1958-1989*. Paris : Seuil.
- . 1986. « Po ». *L'œuvre en fragments*. Inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud. Paris : Sindbad.
- Zumthor, P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.