



HAL
open science

La parole nue. Éléments de genèse de l'Enfant-jazz

Claire Riffard

► **To cite this version:**

Claire Riffard. La parole nue. Éléments de genèse de l'Enfant-jazz. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2020, 1094-1095-1096, <https://www.europe-revue.net/produit/n-1094-1095-1096-mohammed-dib-jean-senac-juin-juil-aout-2020/>. hal-03725054

HAL Id: hal-03725054

<https://hal.science/hal-03725054>

Submitted on 15 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La parole nue, éléments de genèse de *L'Enfant-jazz*

Claire Riffard

Mohammed Dib avait une affection particulière pour *L'Enfant-jazz*, paru aux éditions de La Différence en 1998 et qui obtint la même année le prix Mallarmé. Cet ensemble de courts poèmes, qu'il présentait volontiers comme un récit en vers, est centré sur un personnage de jeune garçon, « L'enfant », qui découvre le monde autour de lui. Mais ce monde, s'il est d'abord celui de l'« ici » (première partie du recueil) est aussi celui, plus inquiétant, de l'« ailleurs » (deuxième partie) jusqu'à devenir celui de « la guerre » (dernière partie).

Dès avant parution, ces poèmes émurent le plasticien algérien Rachid Koraïchi, qui conçut en retour une série de 28 superbes lithographies, intitulées *al tiftl jazz wal harb* (l'enfant-jazz et la guerre) ; elles furent exposées à l'Institut du monde arabe en 1997 puis au Studio Frank Bordas en 1998. Un ouvrage d'art grand format publié la même année¹ restitue leur dialogue avec les poèmes de Dib, traduits pour l'occasion en arabe et calligraphiés par Abdelkader Boumala.

Il n'est guère étonnant que ce recueil ait suscité une adaptation plastique ; dès les premières étapes de sa genèse, il me semble marqué par une forte *concertation* artistique. Entrons avec précaution dans l'atelier de l'artiste pour mettre au jour quelques éléments de cette genèse que je dirais concertante.

*

La confiance témoignée par Mme Colette Dib et ses enfants nous offre la chance extraordinaire de travailler sur pièces, d'avoir sous les yeux les documents de travail de l'écrivain. Mme Dib a en effet donné toutes les archives de son époux au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Le dossier concernant la genèse du recueil *L'Enfant-jazz* est volumineux². En l'ouvrant sur l'une des tables de la salle de lecture, rue de Richelieu à Paris, on est frappé au premier abord par l'abondance de feuillets volants, d'un format qui semble immédiatement très insolite. Il s'agit en fait de dos d'enveloppes rectangulaires de format administratif, patiemment collectées et découpées par Mohammed Dib pour y inscrire ses poèmes. On trouve aussi dans ce dossier des versions dactylographiées du recueil, chacune minutieusement numérotée et annotée par l'écrivain. Et un très beau carnet³, au papier raffiné, dont on pourrait imaginer qu'il contient une ultime mise au propre sans rature ; il s'avère à l'analyse que ce carnet renferme le premier jet du recueil. Le lecteur accède là au geste augural de l'artiste. C'est un document bouleversant.

*

Par-delà l'émotion, comment se repérer dans cette masse documentaire considérable ? La première démarche du généticien consiste à proposer un classement chronologique dans le dossier pour le constituer en avant-texte, en s'appuyant sur les traces matérielles.

Dans le cas qui nous occupe, ces indications sont de deux types : *depuis l'extérieur* de l'œuvre, les cachets des enveloppes utilisées comme support d'écriture ou encore les fragments de correspondance lisibles au verso de certains brouillons permettent de supposer que l'écriture du recueil s'est déployée sur deux années : 1992 et 1993. *Depuis l'intérieur* de la fabrique à présent, les brouillons de *L'Enfant-jazz* contiennent quelques feuillets hétérogènes, appartenant non seulement à un recueil antérieur (*L'Aube Ismaël*) ou ultérieur

¹ *L'Enfant-jazz*, Lithographies de Rachid Koraïchi, textes de Mohammed Dib, Éditions Mustapha Orif, Alger, réalisation Franck Bordas, Paris, 1998.

² Cote : NAF 28679 (76).

³ Actuellement conservé dans les archives familiales.

(*Le Cœur insulaire*), mais encore à des genres littéraires différents (les nouvelles « Le Français d'Amria » (f. 712) et « La Déviation » (f. 713) du recueil *La Nuit sauvage*) ; inversement, on retrouve des états de plusieurs poèmes de *l'Enfant-jazz* (« Elle », « Les hirondelles », « Le miroir 1 », « Le cri ») dans les brouillons d'une autre nouvelle de *la Nuit sauvage*, « Les Papillons », dont l'argument recoupe précisément celui de *l'Enfant-jazz*. Tous indices qui tendraient à signaler une genèse concomitante. Comme si prose et poésie restaient indifférenciées au début de la genèse des textes ; avant que des textes distincts, génériquement identifiés, ne se constituent comme œuvres. Si la recherche génétique parvenait un jour (bientôt ?⁴) à tracer des chemins dans cette nébuleuse textuelle, elle éclairerait l'une des forces mystérieuses et capitales de l'écriture de Dib.

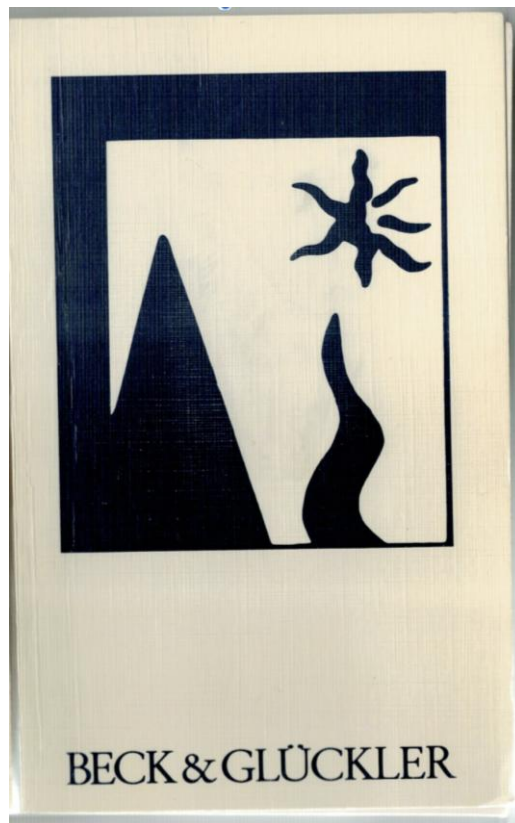
En tout état de cause, je propose de distinguer trois étapes majeures dans l'écriture de *L'Enfant-Jazz* :

- un premier brouillon, contenu dans le carnet de petit format mentionné plus haut, papier vélin ; seuls certains poèmes inscrits sur ce carnet seront retravaillés, d'autres sont abandonnés dès ce stade
- plusieurs réécritures manuscrites sur feuillets volants, notamment des dos d'enveloppes mais aussi des feuillets imprimés dont le verso vierge est recyclé
- plusieurs mises au net dactylographiées, présentant encore des divergences sensibles jusqu'à une certaine stabilisation précédant l'édition (nous n'avons pas accès aux épreuves d'éditeur)

Le carnet de petit format qui contient le premier état du texte a été, semble-t-il, offert à Mohammed Dib par l'éditeur Beck & Gluckler⁵ ; il porte des informations publicitaires sur cette maison d'édition en couverture et 4^{ème} de couverture. La couverture est ornée d'un motif noir sur blanc – montagne, arbre et soleil – très stylisé, un peu à la manière de Jean Lurçat, encadré comme par une fenêtre. Il est troublant, quand l'œil s'est attardé sur cette gravure,

⁴ Une édition génétique des nouvelles de Mohammed Dib est en cours, sous la direction d'Hervé Sanson et Habib Tengour, dans le cadre de l'équipe « Manuscrits francophones » de l'ITEM.

⁵ Éditeur allemand qui a publié notamment Rabah Belamri et Habib Tengour.



d'ouvrir ensuite le carnet et de lire la première page manuscrite, le poème numéroté 1 :

Il sortit et tout fut là.
Solaire. ~~Solaire~~ Ce qui est
~~Ce qui est~~ Quand rien ne se passe.

Il regarda
~~Maintenant~~ la fenêtre
~~Plus~~ Grande ouverte ~~que~~ sur le ciel.
~~Il guette derrière un arbre.~~
Tout en reste là.

Au fond brillait le miroir
~~Ce n'est qu'un visage.~~
Pourquoi cette angoisse ?
Ce n'était que son
~~C'est mon~~ visage.

Il se cachait dans ce noir.
~~L'aujourd'hui se dresse au grand jour.~~
Où seraient les
~~Non, ce n'est pas un~~ lieux d'exil ?

Le texte du poème pourrait-il surgir du moins en partie d'une contemplation de la gravure ?
Comme d'un dialogue avec l'image, fenêtre sur fenêtre et ciel sur ciel ?

L'hypothèse d'un rapport possible entre support matériel et contenu des poèmes est certes ténue, mais pourrait trouver à s'étayer dans la fréquentation d'autres éléments du dossier de genèse. Ainsi, dans la deuxième phase de l'écriture, Dib utilise comme support d'écriture de nombreux versos vierges de documents imprimés qu'il a récupérés lors de ses participations aux *Carrefours des littératures européennes*. Cette manifestation littéraire (1989-1994) avait pour objet de réunir autour d'un thème chaque année différent des écrivains du monde. Dib y a été invité au moins deux années consécutives, en 1992 et 1993. Il mentionne d'ailleurs sa participation au *Carrefour* de 1992 dans un récit intitulé « Quel autre, quels autres ? »⁶, opportunément commenté par Catherine Brun dans le présent numéro d'*Europe*⁷. Chronique pétillante d'une rencontre manquée avec le philosophe Jacques Derrida, avec en arrière-plan les accords de « L'Art de la fugue » de Bach, ce récit en forme d'anecdote biographique m'intéresse car il donne une indication sur les circonstances de l'écriture. Philosophie, poésie, politique... La genèse de *L'Enfant-jazz* est en effet un carrefour. Cette année-là, le *Carrefour des littératures européennes* n'avait pas manqué d'évoquer longuement et douloureusement la guerre de Yougoslavie, alors entrée dans une phase très violente qui interpellait avec force les écrivains. Mohammed Dib, au premier chef, vivait avec intensité cette période de tension politique, redoublée dans son cas par les échos des massacres survenus concomitamment en Algérie, dans la tourmente qualifiée ensuite de « décennie noire ». Dans les supports de travail qu'il utilise à cette époque, apparaissent ainsi de façon très visible des papiers appartenant au contexte littéraire et intellectuel dans lequel il est pris, notamment ces versos de documents ayant trait au *Carrefour des littératures européennes*.

Par contraste, on trouve également dans le dossier de *L'Enfant-jazz* un document sans rapport apparent avec les poèmes, mais tapé à l'aide de la même machine à écrire et recopiant une chanson de Pierre Marcel Montmory, « Blues ». De la mention de « L'Art de la fugue » dans le récit sur le *Carrefour* de 1992 jusqu'à cette présence de Montmory, quelques indices nous portent à croire que Dib opère à cette époque un travail conscient de documentation sur la musique (qu'il apprécie par ailleurs depuis tout petit, étant né dans une famille de musiciens). À la fin de la note liminaire du recueil, il écrit d'ailleurs ceci :

Jusque dans les plantations de coton du Mississippi, de la Louisiane, les esclaves noirs, qui avaient d'abord été des femmes et des hommes francs de collier, ont créé l'imprévu : blues et jazz, un espace de pure poésie et de liberté. (...) Ainsi va le jazz. Ainsi va l'enfance. Enfance. Jazz. Esclavage. Sans trop se payer de mots, avec des mots au ras de nos maux, ils vont, anti-poètes et nus.

Il me semble donc que *L'Enfant-jazz* naît sous le double signe de la guerre et de la musique ou, si l'on reprend les notations de *L'Arbre à dire*, de l'« enfer » et de J. S. Bach. Je lirais volontiers le recueil comme une série de variations, au sens musical, sur la guerre perçue par un enfant – ou plutôt par l'enfance. J'en prendrai pour exemple un poème choisi presque au hasard dans le recueil, « Le banc ».

*

Nous avons accès à trois états manuscrits et cinq états tapuscrits de ce poème. Voici le texte tel que paru aux éditions de La Différence (1998, p. 351-352) :

Le banc

*Eux, sur le même banc,
Qui s'aimaient. Et ni eux*

⁶ Mohammed Dib, « Quel autre, quels autres ? », *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998.

⁷ Catherine Brun, « Nous autres », p.

*Ni rien n'avait empêché
Que le jardin s'assombrît.*

*Disparut la douceur. Et,
Eux n'allaient plus s'aimer.
Chacun erra par un chemin
Et ce fut le jour d'après.*

*On l'entendit au jardin,
Le silence qui les suivit.
Entendit, eux sur ce banc
Une fois encore assis.*

*Il n'y avait qu'un merle.
Il se déchirait la gorge.
On l'écoutait. On oubliait.
On laissa la nuit venir.*

*Et se refaire l'obscurité.
Sans chercher à savoir ce qui
Manquait et qui se cherchait.
Eux, sur le même banc assis.*

*Le même, et le merle, lui
Qui se déchirait la gorge,
Les larmes qui cherchaient
Où, dans quel lit dormir.*

Le poème figure dans la section « Ailleurs » du recueil, sur laquelle plane l'ombre de la guerre. Une sourde mais forte tension y est palpable. Et pourtant dans sa première version, ce poème en particulier faisait une place à la douceur. Inscrit sur les folios du carnet numérotés 32 et 33 par Dib, plus long que la plupart des autres poèmes inscrits sur le carnet, il débute par ce tercet :

v1 manuscrite

du monde

*La douceur ~~de l'air~~ était près
Tout près de nous. Sur le même banc.
Nous nous aimions.*

Le texte précise cette atmosphère dans une deuxième strophe :

*Nous ne la cherchions pas,
 était là,
Elle ~~vivait (à part)~~
D'une force éprouvante.
Elle vivait pour son compte.
Le jardin s'assombrit.
Elle s'était levé, avait disparu.
Nous n'allions plus nous aimer.
(...)*

Dib sépare nettement d'un trait de plume rétrospectif les quatre premiers vers évoquant la douceur de ceux qui, sous le trait, mènent vers la seconde phase du poème, marquée par la perte et l'obscurcissement.

Nous sommes encore, à cette orée du poème, dans un tableau amoureux : le banc, l'intimité, le « nous » indivisible, peut-être ce « nous autres » exclusif de Derrida. Dib insiste sur ce pronom personnel dans la première réécriture du poème, toujours dans le carnet, page en face :

v2 manuscrite

~~La douceur de l'air était près~~
~~De nous sur le même banc~~
~~Nous nous aimions.~~
Nous sur le même banc
Nous et la douceur de l'air aussi.
Nous, qui nous aimions.
Une douceur
~~Elle était~~ éprouvante.
Nous ne la cherchions pas.
Elle vivait pour son compte.
(...)

Le « Nous » marqué tranche avec les phases suivantes de la genèse du poème, où Dib créera un effet d'éloignement en changeant de pronom personnel, préférant le « ils » de troisième personne et le discours rapporté.

v3 manuscrite (image à gauche, transcription en face à droite)

Ils s'aimaient, dit-il.
~~Et~~ Le jardin s'assombrit.
Eux sur le même banc
N'avaient rien empêché.

Pas la douceur de disparaître.
Ils n'allaient plus s'aimer.
Chacun erra par un chemin
jour suivant
Et ce fut le lendemain.
(...)

Dans cette v3, l'amour n'est plus offert, il est mis à distance (« dit-il »). Dib donne dans sa note liminaire une indication sur ce choix très assumé d'une mise en discours :

(...) l'enfant-jazz découvre aussi pour lui, pour nous, des espaces de liberté. Il ne parle pourtant que pour soi et à la troisième personne : et *dit le garçon*, et *dit-il*. Sans livrer ses secrets, qui ne seraient plus des secrets, ce roi, défi à une poésie impudiquement poétique, comme sa parole, avance nu.

Autre modification : l'assombrissement du jardin se produit bien plus tôt. C'est dès le deuxième vers que la noirceur gagne le poème. Dib confirme ce choix dans son premier tapuscrit (v4), qui n'introduit aucun changement et stabilise le quatrain.

Puis il hésite.

Dans un fragment heureusement conservé par les soins de son épouse (v5), on peut observer de très près le travail de Dib ; il modifie par une nouvelle numérotation l'ordre des vers de ce premier quatrain. Il modifiera une dernière fois cette disposition lors des dernières mises au net (v7-8).

v5 tapuscrite

Image.

v6 tapuscrite	v7 et v8 tapuscrites
Eux, sur le même banc N'avaient rien empêché. Ils s'aimaient, dit-il. Le jardin s'assombrit.	Eux, sur le même banc, Qui s'aimaient. Et ni eux, Ni rien n'avait empêché Que le jardin s'assombrît.

Entre la v5 et la v7 de son poème, Dib joue visiblement des possibilités combinatoires des vers entre eux pour parvenir à une forme qui le satisfasse. Une forme qui ménage la progression dramatique (un couple, sur un banc, qui s'aime, puis la progression du noir) et qui soit également accordée, au plan musical : les dernières versions privilégiant les harmonies sonores (récurrence de voyelles nasales), y compris les répétitions de mots d'un vers à l'autre : « eux », « ni ».

Cette recherche affichée de scansion sonores est audible également à l'échelle du poème, qui prend appui sur la répétition de certains mots : « banc », « aimer », « assis ». Un blues ? Dans sa note liminaire, Dib place très clairement son recueil dans le sillage des musiques de l'esclavage. Les notations figurant dans le contexte d'écriture (« L'art de la fugue », « Blues » de Montmory) vont dans le sens d'une musicalité spécifique, celle de la variation. Où l'ordre des termes, l'ordre des vers, vaut moins par lui-même que par l'effet sonore qu'il produit.

Mais au-delà, le poème raconte aussi et surtout la disparition et le silence. Les amants s'éclipsent. « Disparut la douceur ». Le merle se déchire la gorge, on l'écoute mais aussitôt on l'oublie. L'obscurité se reforme. Si dans les premières versions le poème s'achevait sur un vers porteur d'espoir : « Les lumières veillaient » (v3), au fil des versions cet espoir s'efface : « Et les lumières cherchaient / En larmes un lit où dormir » (v4), « Les larmes qui cherchaient / Où, dans quel lit dormir » (v7-8).

*

Ainsi, de version en version, le texte semble gagné par l'obscurité et le silence. Dib écrit dans sa note liminaire : « La poésie, comme la nature, a horreur du vide et du vacarme dont il nous assiège. Elle nous advient entourée du plus grand silence, sans un mot, car elle est ce qui défie les mots. » Si la genèse du poème « Le banc » témoigne de l'importance qu'occupait la musique dans l'imaginaire du poète, elle rend également visible sa recherche d'une parole ténue, qui avance « anti-poétique » et « nue » contre, tout contre la tragédie de la guerre.