

MOHAMED KHAÏR-EDDINE

MEMORIAL

LE DESORDRE DU SENS L'ORDRE DU POEME

GONTARD, Marc
Universidad de Rennes, 2

Discret depuis quelques années sur la scène de l'écriture, Mohammed Khaïr - Eddine est revenu avec un recueil poétique d'une rare force, intitulé: **Mémorial**⁽¹⁾. On y retrouve, mûri et totalement maître de sa pratique d'écriture, le Khaïr - Eddine de "Souffles", ayant gardé intacts sa pugnacité verbale et son imaginaire hanté.

Ici, toutefois, la dynamique du poème s'est déplacée. A la contestation sociale des années 70-80, succède une expérience planétaire du désordre, une prise de conscience de l'entropie universelle qui place le poète au noeud des turbulences de l'époque. Dès lors, son écriture assume une double fonction. Ecriture du chaos, elle tente de saisir le mouvement brownien de l'être restitué dans un langage où la surcharge rhétorique et les disjonctions de l'image traduisent la dynamique conflictuelle des étants. Mais au-delà de cette mise en oeuvre du désordre, le texte s'efforce d'établir une autre cohérence, celle du poétique, retrouvant à sa manière ce fonctionnement de l'oeuvre post-moderne pour laquelle la seule vérité

(1) Paris, Le Cherche Midi éditeur, 1991.

admissible est d'ordre esthétique. L'oeuvre d'art, nous rappelle Gianni Vattimo commentant Heidegger est "la mis en oeuvre de la vérité"⁽²⁾, la vérité étant "l'acte par lequel on intuitionne un certain monde historico - culturel et grâce auquel une certaine "humanité" historique perçoit les traits fondamentaux de sa propre expérience du monde définis de manière originaire."⁽³⁾

En ce sens, le travail actuel de Khaïr - Eddine participe bien de cette fin de siècle où le sentiment du désordre et la conscience de l'étrangeté de l'être sont ce par quoi nous abordons la fin de la métaphysique.

I-LE DESORDRE DU SENS:

Le sentiment du désordre qui affecte la perception du monde de Khaïr - Eddine apparaît essentiellement dans les turbulences de ce que nous appellerons ici l'imaginaire du texte, envisagé dans sa triple composante lexicale, actantielle et figurale.

I-1 L'Isotopie conflictuelle:

Car ce sont les mots, tout d'abord, qui, dans **Mémorial**, font image, à cause de la violence dont ils sont porteurs en dehors même de toute configuration syntaxique ou rhétorique au niveau de l'énoncé.

Rarement un écrivain maghrébin de langue française aura mis en oeuvre un vocabulaire d'une telle richesse et d'une telle étendue dans une plage d'utilisation aussi étroite. D'où cette impression de vertige que l'on ne peut manquer de ressentir à la lecture de ce recueil. Cette impression découle du fait que les mots ont ici, dans leur extrême diversité, le même **effet de sens**. Ils s'articulent tous, quel que soit le lexique auquel ils appartiennent, sur une seule et même **isotopie**, l'isotopie du conflit, de la conflagration, de la violence destructrice, désignée dès le début du texte par l'expression "Amok" (P.11,12) qui évoque en malais une sorte de folie meurtrière, irrépressible.

(2) **La Fin de la modernité**, Paris, Le Seuil, 1985, P. 67.

(3) *Ibid.*, P. 70.

Le texte de Khaïr - Eddine, dans son vocabulaire même, porte ainsi la mémoire de ce chaos universel qui nous fonde depuis l'aurore du monde dans les "clartés sauriennes" (P.37) dont il nous reste, inscrites dans les "virulences tectoniques" (P.44), des traces fossiles, comme le "coelacanthé" (P.41) la "néréide ganguée" (P. 51) ou le squelette de "Lucy au pied du Kilimandjaro" (P. 43) qui fut peut-être l'ancêtre de notre lignée, victime d'on ne sait quel "déluge" (P.10)... Ce destin cataclysmique de la planète on le retrouve de l'infiniment petit à l'infiniment grand, des "gamètes" (P.20) dont la scission inaugurale engendre la vie, aux "nébuleuses" (P. 20) qui témoignent de la fuite infinie des mondes dans l'univers du Bing Bang. Des particules élémentaires à la structure fractale comme le "quark" (P.37), le "neutron" (P. 30), l'"ion" (P.24) ou le "positron" (P.17) aux "galaxies sismiques" (P.33) dont l'implosion nous parvient au-delà des "parsecs" (P.29) dans le bruissement des "quasars" (P.12), les "débris de lunes éclatées" et les percussions d'"astéroïdes" (P.53) ou d'"étoiles filantes" (P.13)...

Mais la violence élémentaire se manifeste également dans le déchaînement des forces telluriques: "éclair" (P.11), "tonnerre" (P.19), "vent" (P.9,12), "bourrasques" (P.19), "tempête" (p.16,39), "ouragan" (P.17), "typhon" (P.22,36)... entraînant "famine" (P.10) et "naufrages" (P.13, 16).

On la retrouve dans ce bestiaire menaçant qui peuple l'imaginaire de Khaïr - Eddine où rampent les reptiles, "ophidiens et sauriens" (P.25): le "serpent" (P.9), le "serpent mocassin" (P.20), les "iguanes" (P.31), le "crocodile" (P.46) et les "scorpions" (P.44). Tous les grands prédateurs sont ici convoqués: le "lion" (P.9,11,17), la "hyène" (P.17), le "lycaon"(15) dont l'effroi provoque l'éternelle "course des ongulés" (P.53):

"(...) gazelle
tuée à la volée,
sous les crocs du lévrier" (P.53)

Mais aussi l'"aigle" (P.20,22,25), le "barracuda" (P.31) et tous ces animaux fantastiques qui hantent les cauchemars: "araignées(P.15) et "arachnides" (P.20), "épeire" (P.32), "veuve noire" (P.20),

“scolopendres” (P.20), la “roussette” (P. 23) et la “musaraigne” (P.22), les “termites” (P.11) et l’“ichneumon” (P.15,28) ou encore le “lycanthrope” (P.29) des contes terrifiants de nos enfances.

A ce bestiaire d’épouvante, s’ajoute l’effet produit par l’énumération de toutes les violences humaines, des “guerres” (P.10,19,44) et “révolutions”:

“avec des piques, des traits
et des tortues, des chars et des boulets
des bombes et des pavés” (P.12)

jusqu’aux crimes les plus horribles: “fratricides” (P.11), “cannibales” (P.12), “matricides” (P.15), la mort affirmant son omniprésence à travers les instruments de l’exécution: “le billot” (P.11) et le “gibet” (P.51) ou ceux du meurtre, des plus archaïques: “l’arc et la flèche” (P.21), la “hache” (P.47), le “sabre” (P.16), “la machette” (P.30), “les hallebardes” (P.57), “les stylets acérés” (P.38), “le tremblon, la couleuvrine” (P.50), aux plus sophistiqués: “fusils” aux “balles éclairantes” (P.43), “roquettes” (P.53), bombe atomique “Hiroshima ! Nagasaki” (P.37)...

Cette isotopie du conflit et de la conflagration qui soustend le vocabulaire, produisant à la fois redondance et accumulation, traduit donc à sa manière l’expérience du chaos, fondamentale dans l’imaginaire de Khaïr - Eddine.

On retrouve le même effet de sens dans le déploiement symbolique d’une figure actantielle qui domine l’ensemble du texte: le **désordre**.

I-2 La Figure du désordre:

Quelques silhouettes d’acteurs émergent en effet dans le flot délirant de la parole poétique mais elles sont toutes subsumées par une unique fonction actantielle qui les relie au monde de la turbulence et du désordre.

Relevons d’abord quelques figures polémologiques et surtout celle d’Alexandre, valorisée contre le “non-dit” de l’histoire à cause

de l'ampleur même de son rêve et de son action. Être de la tourmente, il fut, pour Khaïr - Eddine celui dont la violence nomade régénéra les peuples endormis dans leur confort sédentaire aux valeurs corrompues:

“(…) On dit Conquête ! La guerre,
les famines, le Jeu grandiose
des terres en trances,
décomposées au fond
de ton oeil montagnard. Mais tu as appris à ces
peuples dissolus à bâtir un autre rêve
à hauteur des statures solaires
et tu ne vécus que de vent, de bourrasques,
sous la tente
rapiécée au fer du tonnerre.”(P.19)

L'autre figure perturbatrice privilégiée par Khaïr - Eddine est Mandela dont le nom revient comme une litanie, Mandela, héros de l'homme opprimé dont l'obscur résistance finit par déchaîner des tempêtes. Car il est lui aussi un être du “vent” (P.25), un “typhon” (P.45), un familier de la “tornade” (P.26) dont l'action exemplaire bouscule toutes les dictatures, les sinistres “nomenclatures” comme celles de “Ceaucescu” (P.26):

“Ta libération est une aurore, Mandela
Une aurore universellement perçue
et jusqu'au fond
des cavernes,
jusqu'au fond
des cécités tueuses.” (P.25)

Il faudrait encore citer, parmi les figures sismiques convoquées dans le poème, celle du Christ:

“On le tua au Golgotha,
tout l'Univers se convulsa,”(P.31)

et tous les êtres de la révolte, “Boxers” et “Masai”(P.36), “Miller” lui-même (P.49) et par-dessus tout le poète, figure majeure de la tourmente. A l'écoute des forces du chaos, il est cet “être igné”,

évoqué dès l'ouverture du recueil, en relation avec le "vent" et "l'ouragan" (P.9), dont la parole, lorsqu'elle est authentique, ne peut qu'être explosive:

"tu creusas cette roche, tu y plaças, le baroud, le
détonateur et le cordeau bickford;
tu hantas le torrent et l'éclipse..." (P.39)

"Debout à l'angle des rues", il s'affirme comme le "peintre des vents de la mémoire" (P.38) dont les "encres insurrectionnelles" rêvent de "cataclysme galactique" (P.57). Car sa lutte, il la mène contre les forces du mal et de la mort qui représentent ici l'autre pôle de la conflagration.

En effet le chaos universel naît du dédoublement de la figure actantielle dominante en deux forces antagonistes prises dans la même turbulence qui les oppose et les affronte: les forces de résistance et de subversion dont nous venons d'évoquer les figures majeures et les forces d'oppression ici représentées symboliquement par le diable et toutes les figures infernales.

Pour signifier le désordre du monde, Khaïr - Eddine réinvente la vieille allégorie de la danse macabre. La mort mène le monde dans son branle infernal et si Charon "brise une rame à la crête du néant" (P.12), c'est qu'il n'est pour nous d'autre destin que cet "être pour la mort" dont parle Heidegger dans son **Sein und Zeit**:

"La Mort avec ses attributs qui sont la faux et le
squelette ricaneur
s'amuse en tes yeux, peuple,
et danse
ainsi que la Tornade
au-delà des balles, des haines et des lames;
elle ne connaît rien,
aucune liberté,
et pas un oriflamme;
elle t'effleure et t'effeuille,
te pulvérise; elle passe,
passe et repasse,
par ta voix, tes pas, tes amours,
tes joies, tes pleurs, tes terreurs..." (P.26)

D'où cette omniprésence, dans le poème, des forces destructives figurées par les emblèmes grimaçants de la démonologie

médiévale: "le Diable" (P.30) avec sa majuscule terrifiante, mais aussi les "succubes" (P.21), les "goules" (P.9), les "gorgones" (P.12), "Tshtar" (P.57) ou le "Vaudou noir du Corail" (P.51) et toutes les puissances maléfiques et infernales:

"les Cocytes et les Tartares,
Proserpine et le Curare,"(P.33)

Dans l'imaginaire de Khaïr - Eddine, le monde est donc perçu dans un procès cataclysmique que désigne non seulement l'isotopie lexicale particulièrement active, mais aussi la figure actantielle du désordre qui organise la dynamique conflictuelle des fonctions actoriales.

I-3 Une rhétorique de l'excès:

Le désordre du sens se manifeste enfin dans une sorte de surcodage figural qui affecte le double champ rhétorique de l'hyperbole et de la métaphore.

L'hyperbole est un procédé constant de l'écriture de Khaïr-Eddine qui intensifie au maximum les effets pour rendre compte du destin cataclysmique de l'être. En ce sens, le travail d'une telle figure se manifeste dans l'utilisation du superlatif: "images effroyables"(P.10), "formidable foudroiement" (P.24), "lune immense"(P.35), "extrême détresse" (P.15)... dans une prédication qui exagère les affects et porte au paroxysme les actions, au point de faire du sujet le lieu d'une expression quasi-névrotique:

"des Déluges mémorables hurlèrent"(P.10)
"Ils brisèrent mes stèles, éventrèrent mes tombes;
ils pillèrent les mers, ruinèrent les tableaux
du Soleil; ils se vendirent, tuèrent sur le billot
la Mère." (P.11)

Dans un passage consacré à Mandela, on relève, en quelques vers seulement, cette suite verbale dont l'effet à la fois cumulatif et hyperbolique provoque une véritable enflure rhétorique du texte: "il a tué", "déplanta", "saccagea", "se honnissant", "se démembra", "déchâinèrent", "huèrent", "ravalèrent"... (P.24).

Il faudrait ajouter à cette emphase généralisée, l'outrance de la qualification qui vient surcoder la métaphorisation en accentuant le phore adjectival comme dans: "amours furieuses" (P.10), "Frénétiques, effrénées" (P.16), "le sang torrentueux" (P.19), l'éternité "explosive" (P.29), les "galaxies sismiques" (P.33), la "tempête sempiternelle" (P.39), le "vent, cruellement debout dans ta tête assassine," (P.54)...

Organisée en figure explicite, l'hyperbole se transforme bien souvent en adynaton, cette construction langagière dont le sens, dans son excès même, désigne un impossible référent. Ainsi en est-il du "tintamarre d'astres entrechoqués"(P.10) ou de ces énoncés paroxystiques: "un vent secouait même la Planète" (P.25), "nous te vîmes forcer la porte du Soleil" (P.39). "Je dus traquer la tempête jusqu'aux quasars" (P.43)...

Cette rhétorique de l'excès traduisant un affolement du sens confronté à l'expérience du chaos se trouve à l'oeuvre également dans la structure des énoncés métaphoriques. Et il serait bien vain de convoquer les théories structuralistes pour tenter de comprendre la formation des métaphores chez Khaïr - Eddine.

En effet, ici, nul "rapport de ressemblance" entre le thème et le phore comme le croit Jakobson⁽⁴⁾, nul "sème commun" ou nulle intersection sémique entre la comparant et le comparé comme le suggèrent les partisans de l'analyse componentielle: le Groupe Mu, H. Morier⁽⁵⁾, nul lien, même infiniment distendu entre les deux éléments de l'image comme le souhaite Reverdy dans sa célèbre définition, extraite du **Gant de crin**:

"L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte. Plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique."

(4) Jakobson: **Essai de linguistique générale**, Paris, éd. de Minuit, 1963.

(5) Groupe Mu: **Rhétorique générale**, Paris, Larousse, 1970. **Rhétorique de la poésie**, Bruxelles, éd. Complexe, 1977.

Henri Morier: **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

La métaphore chez Khaïr - Eddine, très proche de l'image surréaliste, nous propose une esthétique du choc par suite de l'incompatibilité sémantique entre le comparant et le comparé. Même l'hypothèse séduisante de Max Black qui préfère parler de tension au sein de l'énoncé métaphorique (focus/frame) plutôt que de rapport, en affirmant que c'est la métaphore qui crée la ressemblance et non l'inverse⁽⁶⁾, ne nous est ici d'aucune aide.

En fait, chez Khaïr - Eddine, l'énoncé métaphorique est avant tout disjonctif, il crée une rupture sémantique qui met en tremblement le sens. La métaphore traduit ainsi une instabilité fondamentale du sens devenant par là même l'équivalent linguistique de ces objets fractals que découvre, nous l'avons déjà vu, la science post-moderne lorsqu'elle se met à penser le chaos (Feigenbaum, Mandelbrot).

Arrêtons-nous sur quelques exemples: le plus souvent la technique de Khaïr-Eddine consiste à déployer une suite métaphorique à partir d'une métaphore primaire de type traditionnel et à la l'obscurcir progressivement, de sorte qu'il devient impossible de parler ici de "métaphore filée" (impliquant une continuité dans la chaîne des comparants ou dans celle des comparés), les images tendant vers une sorte d'arbitraire total provoquant ruptures et courts-circuits du sens:

"soldes du temps compressé en l'oubli séculier,
rémige coupante lorsque la mort soudoie
les algues, les oospores éclatants."(P.11)

Dans cet extrait, la triple métaphore du premier vers: "soldes du temps" / "temps compressé" / "oubli séculier", s'interprète en fonction d'une première image "l'excellence policière" qui intervient plus haut dans le texte et qui se développe peu à peu. Puis le système s'opacifie: quel est le comparé de "rémige coupante"? Si la métaphore verbale "la mort soudoie" reste traditionnelle, l'introduction du complément métaphorique "algues" brouille la chaîne du sens, encore que le mot évoquant les fonds marins puisse faire surgir implicitement l'image du naufrage et de la noyade... Mais que dire du second

(6) Max Black: **Models and Metaphors**, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

complément construit lui-même sur une métaphore adjectivale: “les oosphores éclatants”? comment l’intégrer dans une logique sémantique du système imaginaire puisqu’il s’agit cette fois d’une métaphore qui valorise la vie dans une suite dominée par la mort? A moins de faire intervenir une sorte de “surmétaphore” désignant la prolifération (oospores) de la mort...!

Notons également, dans cet ensemble, un procédé cher à Khaïr-Eddine qui consiste à insérer un mot rare dans la chaîne métaphorique, le mot faisant lui-même image in absentia, c’est-à-dire comparant sans comparé, accentuant les disjonctions du sens. Les exemples sont innombrables dans son texte: “bolongs”, “coprolythes”, “souïmanga”, “sunima”, “ascidies”, “palmadies”, “dédiscalie”, “panicaut”, “séracs”, “gyromitre”, “cétoine”, “phéromones”, “haje”, “bathyal”...

Pour ne pas alourdir le commentaire tout en illustrant cependant cette pratique métaphorique, relevons simplement ces quelques énoncés où l’on retrouve dans une esthétique du choc et de la rupture la même mise en tremblement du sens:

“les tétodrons ciguënt le Génie qui les gobe
en tes sacrées Cimméries; flèche du Parthe
flamboyante” (P.16).

“elle oblitère ta pensée et pirogue battant
pavillons d’éclipses rares, battant
d’ozone qu’on écrase
depuis ta sale fumée.”(P.29)

“le coelacanthé opère
en dorsales à même la fleur fauve
de l’abysse l’écriture;”(P.41)

Telle est la force de cette poésie qui traduit dans son écriture même, c’est-à-dire dans une pratique spécifique du figural -hyperbole et métaphore- le désordre du sens dans un monde dominé par la catastrophe et par le chaos.

II-L’ORDRE DU POEME:

Mais, si l’expérience du désordre affecte la mise en discours, travaillant à la fois l’organisation du flux lexical, la distribution des forces actantielles et le montage rhétorique de l’énoncé, le poème construit sa propre cohérence en déployant un ordre qui est celui du

signifiant, un ordre où se révèle cette “vérité de l’oeuvre” dont la fonction fondamentale est d’apporter une traduction esthétique du monde.

II-1 Motivation sonore du signifiant:

Cet ordre se manifeste tout d’abord dans la motivation sonore du signifiant qui vient compenser les effets de rupture sémantique dont nous avons analysé plus haut le fonctionnement.

En effet, si le discours s’écarte souvent des procédures de linéarisation du sens dans l’énoncé, c’est qu’il obéit à un autre impératif, d’ordre phonique, comme si, conscient des forces chaotiques qu’il essaie d’exprimer le poète y décelait une sorte d’harmonie à la manière de ces “attracteurs étranges” découverts par Lorenz ou par David Ruelle qui organisent les flux turbulents en figures rythmiques⁽⁷⁾. Comme si, pour reprendre un mot célèbre de Mallarmé, l’ordre sonore du poème “rémunérait” le défaut de la langue. D’où la multiplication des échos, des résonances, dans le dispositif verbal de Khaïr-Eddine.

Il s’agit bien souvent de plier le langage à l’ordre du paronyme qui organise la chaîne discursive en amont même de toute contrainte sémantique. Ainsi, dès la première page du recueil:

“Leur sang se consuma à l’orée du mensonge,
saccage de rages retenues à la gueule
des goules.” (P.9)

La configuration sonore d’un tel segment, outre l’allitération en s, obéit à la constitution d’un triple paronyme: “gueule”-“goule”, “saccage”-“rage”, mais aussi “sang” et “mensonge”, appuyés sur la métathèse on + s de “consuma”.

Les figures de ce type sont nombreuses dans **Mémorial**.

Citons pêle-mêle: “ocelles/ des glossines” (P.9), “Latences(...) des élytres / criardes du criquent”(P.11), “l’hirondelle et la cittèle”(P.11); “sous le sabot de Bucéphale:

(7) Cf. James Gleick: **La Théorie du Chaos**, Paris, Albin Michel, 1987, PP. 159-197.

hoplites,/ilotes”(P.19); “l’octave de cette étoile” (p.50)... On trouvera de même, dans l’exemple suivant, un autre type de segment configuré par un dispositif sonore complexe qui utilise à la fois la récurrence vocalique (“poussièreux” - “insidieux”); l’allitération (“protoplasme” - “prologue”, “cétoine”, “tortue”) le paronyme (“prologue” - “épilogue”, “cétoine” - “étoile”):

“nous qui maintenant abjurons, poussièreux,
l’insidieux protoplasme,
le prologue et l’épilogue que nulle cétoine,
nulle tortue n’étoient.”(P.39)

Comment expliquer autrement que par un simple effet de motivation sonore l’insertion de “tortue” dans cet énoncé, sémantiquement incompatible, mais parfaitement euphonique par rapport à “protoplasme”, “cétoine” et “étoile” qui l’encandrent.

II-2 Un délire rythmé:

Si l’écriture de Khaïr-Eddine, dans son effort pour capter et traduire les turbulences de notre monde s’apparente parfois à un délire, ce délire n’a rien d’arbitraire ni de hasardeux dans la mesure où, nous venons de le voir l’ordre phonique du signifiant possède dans le poème une fonction configurante qui permet au poète d’accéder à un autre plan où l’harmonie du verbe transcende les disjonctions du sens.

Ce pouvoir configurant du signifiant se manifeste tout particulièrement dans la pratique rythmique de Khaïr-Eddine où les récurrences sonores renforcent une prosodie qui tout en déjouant les règles strictes de la métrique traditionnelle retrouve parfois une régularité qui accentue, par contraste, l’effet général de discohérence. Ces trois vers, par exemple, pour peu que l’on fasse la diérèse sur “piégé” et “dérision”, sont des alexandrins dont le rythme binaire se voit renforcé par les symétries vocaliques internes ou à la rime:

“Vous fûtes piégés au tréfonds des abysses,
laminaires sectaires, on lia vos moignons
aux tolets des galères: simple dérision!”(P.23)

Dans la séquence suivante, le rythme articule deux octosyllabes et un hexamètre dont la cadence est accentuée par la double euphonie S/M/A (“sémaphore”): A/M/S (“almageste”) et A/R: “sémaphore”, “amers”.

Là aussi, comme on pourrait multiplier les exemples, nous terminerons notre démonstration sur un extrait qui présente une variante intéressante de la pratique rythmique de Khaïr-Eddine. Sur fond de discohérence métrique, l’effet rythmique de cette séquence se trouve assuré en effet par la forte récurrence du phomène |R| dont le poète utilise à la fois l’articulation consonantique et l’ouverture vocalique qui s’inscrit dans le nom même de la lettre [E R]:

“ils inscrivent ce corps aux limites détonantes
de l’aire,
en laminaires sous un ciel montueux et neigeux,
sur le fil tambourinaire,
ils exhibèrent des Cènes serpentaires:
Vaudou noir du Corail.” (P.51)

L’ordre sonore du langage, imposant aux signes du discours motivation et configuration rythmique, apparaît donc dans l’écriture de Khaïr-Eddine comme le travail du poétique sur le monde, comme la justification esthétique de l’oeuvre.

* * *

En effet, nous avons montré comme l’écriture poétique de Khaïr-Eddine constitue une prise en charge du désordre et de la turbulence qui, dans notre champ d’expérience, se sont substitués aux valeurs sur lesquelles se fondait la conception hegelienne du monde, par exemple. Ce que cherche à traduire le texte de Khaïr-Eddine c’est le désordre du sens et l’étrangeté fondamentale d’un être-au-monde qui ne sont plus seulement des problèmes identitaires mais ontologiques et planétaires. C’est pourquoi il évoque aussi bien Pont-Aven (P. 21) et la mémoire de son ami, le poète breton Xavier Grall, que le Big Sur d’Arthur Miller (P.45), aussi bien le Kilimanjaro que les Galapagos et le Toubkal, l’Everest, les Andes ou l’Etna... (P.30)

Mais au-delà du désordre, au-delà du chaos, il y a un ordre que le texte réinvente, une “vérité” que l’écriture constitue en épousant l’étrangeté du monde. C’est l’ordre du poème, vision esthétique qui restitue dans le langage le visage de l’être dans l’horizon historique qui est le nôtre.