

**Pour une poétique de l'opacité dans *Villes* de Malek Alloula :
du signe typographique à la profondeur de l'image**

نحو شعرية العتامة في ديوان « مدن » لمالك
علولة : من العلامة الطباعية إلى عمق الصورة

**For a Poetics of Opacity in Malek Alloula's *Villes* : From the
Typographic Sign to the Depth of the Image**

AMELLE BENGHIDA

Études de pragmatique inférentielle (EPI.Lab)

UNIVERSITÉ ALGER 2

2, rue Djamel eddine Elfghani, Bouzareah 16000, Alger, Algérie

amelle.benghida@univ-alger2.dz

<https://orcid.org/0009-0009-6590-7109>

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
25/01/2026	20/04/2026	05/05/2026

Référence électronique

Amelle Benghida, « Pour une poétique de l'opacité dans *Villes* de Malek Alloula : du signe typographique à la profondeur de l'image », Aleph [En ligne], Vol 13 (2) | 2026, mis en ligne le 20 avril 2026. URL : <https://aleph.edinum.org/17293>

Référence papier (archivage Asjp)

Amelle Benghida, « Pour une poétique de l'opacité dans *Villes* de Malek Alloula : du signe typographique à la profondeur de l'image », Aleph, Vol 13 (2) | 2026, 179-193.

© Auteur(s), 2026. Les auteurs conservent leurs droits.

Article diffusé en accès ouvert sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International
— CC BY 4.0, sauf mention contraire portée sur la page de publication.

Résumé

Cet article propose une lecture de *Villes* de Malek Alloula à partir de la notion d'opacité, envisagée non pas comme une défaillance du sens, mais comme un principe d'organisation poétique. L'hypothèse défendue est que l'opacité alloulienne résulte d'une convergence entre des dispositifs typographiques, syntaxiques, temporels, lexico-sémantiques, référentiels et énonciatifs qui transforment la page en espace de densité. En mobilisant une lecture immanente du texte et une phénoménologie bachelardienne de l'image, l'étude montre que le recueil ne cherche pas à représenter la ville selon un régime mimétique stable : il la fait advenir comme architecture verbale instable, comme profondeur traversée de traces, de ruines, d'épaississements et de résistances. L'opacité devient alors une valeur esthétique et herméneutique : elle oblige la lecture à renoncer au déchiffrement immédiat pour entrer dans une expérience du texte comme labyrinthe, matière et résonance.

Mots-clés

Malek Alloula, *Villes*, opacité, image poétique, typographie, syntaxe, référentialité

الملخص

تقترح هذه الدراسة قراءة لديوان « مدن » لمالك علولة انطلاقاً من مفهوم العتامة، لا بوصفه عجزاً في المعنى أو انسداداً أمام القراءة، بل بوصفه مبدأً شعرياً منظماً لبنية النص. وتدافع الدراسة عن فرضية مفادها أن عتامة النص العلولي تنشأ من تضافر مستويات طباعية ونحوية وزمنية ومعجمية – دلالية ومرجعية وتلفظية، تجعل الصفحة فضاء للكثافة لا مجرد حامل للمعنى. وبالاستناد إلى قراءة محايدة للنص وإلى فينومينولوجيا الصورة الشعرية عند باشلار، تُبيّن الدراسة أن الديوان لا يمثل المدينة وفق نظام محاكاتي مستقر، بل يُنشئها بوصفها عمارة لغوية مضطربة، وعمقاً تتقاطع فيه الآثار والخرائب والترسبات والمقاومات. ومن ثمّ تغدو العتامة قيمة جمالية وتأويلية تُرغم القراءة على تجاوز الفهم السريع والدخول في تجربة القصيدة بوصفها متاهة ومادة وصدى.

الكلمات المفتاحية

مالك علولة، مدن، العتامة، الصورة الشعرية، الطباعية، النحو، المرجعية

Abstract

This article offers a reading of Malek Alloula's *Villes* through the notion of opacity, understood not as a failure of meaning but as a structuring poetic

principle. It argues that Alloula's opacity emerges from the convergence of typographical, syntactic, temporal, lexico-semantic, referential and enunciative devices that turn the page into a space of density. Drawing on an immanent reading of the text and Bachelard's phenomenology of the poetic image, the study shows that the collection does not seek to represent the city under a stable mimetic regime. Rather, it makes the city appear as an unstable verbal architecture, a depth crossed by traces, ruins, sedimentations and resistances. Opacity thus becomes both an aesthetic and a hermeneutic value : it compels reading to move beyond immediate decipherment and to experience the poem as labyrinth, matter and resonance.

Keywords

Malek Alloula, *Villes*, opacity ; poetic image, typography, syntax, referentiality

“Le poétique vrai, ce qui est vraiment poétique, c’est toujours dans un poème ce qu’on ne comprend pas, ce qui se dérobe, et que les explications de texte les plus ingénieuses, les mieux informées ne réussiront jamais à éclaircir [...]. Ainsi l’on fait confiance au poème ; on le lit.” (Marcotte, 2002, p. 23)

Introduction

Faire de l’opacité¹ l’objet d’une analyse poétique peut, au premier abord, paraître paradoxal : comment interroger ce qui se dérobe, comment élaborer un discours critique sur ce qui résiste précisément à l’élucidation ? Le paradoxe n’est pourtant qu’apparent. Depuis la modernité poétique inaugurée, en France, par la crise du vers régulier, le poème n’est plus seulement l’espace d’une signification à reconnaître ; il devient le lieu d’une expérience du langage, d’une intensification de la perception et d’une mise en tension des formes. L’obscur, le discontinu, le fragmentaire, le syncopé, le réticulaire ne relèvent plus alors d’une insuffisance expressive : ils appartiennent à une économie du sens où le texte ne se laisse pas consommer immédiatement.

C’est dans cette perspective que le présent article propose de relire *Villes* de Malek Alloula. Le recueil, publié une première fois à Paris en 1979 puis réédité à Alger, offre un dispositif singulier : blocs compacts, poèmes aérés, circulation entre prose poétique et vers libres, syntaxe suspendue, images minérales, urbaines, organiques et nocturnes. L’ensemble compose une poétique de l’épaisseur : le poème ne se contente pas de parler de la ville, il devient lui-même ville, c’est-à-dire réseau, ruelle, souterrain, dédale, carrefour et architecture menacée. Lire *Villes*, c’est entrer dans un espace où la signification avance par strates, par reprises, par condensations successives ; c’est accepter que la compréhension ne soit pas antérieure à l’expérience du texte, mais qu’elle en procède lentement.

Le terme d’« opacité » doit ici être distingué de deux notions voisines, mais moins opératoires : l’hermétisme et l’illisibilité. L’hermétisme suppose un sens fermé, protégé, réservé ; l’illisibilité désigne souvent une rupture de communication, voire une défaillance d’accès au texte. L’opacité, au contraire, ne signifie pas que le sens soit absent ; elle indique qu’il est densifié, stratifié, empêché de se réduire à une transparence immédiate. Elle engage donc une autre éthique de la lecture : non plus forcer le poème à livrer un message, mais suivre les modalités de sa résistance. De ce point de vue, la formule de Ricœur selon laquelle le texte porte en lui sa propre opacité permet de penser la signification comme effet d’une médiation langagière et non comme simple restitution d’une intention.

1. Opacité. Le terme désigne ici une densité du sens et non une absence de signification. L’opacité est un mode de fonctionnement du langage poétique.

Cette distinction est décisive pour éviter un contresens fréquent : l'opacité poétique n'est pas l'antithèse du sens, mais bien son mode d'intensification. Elle ne supprime pas le rapport au monde ; elle le reconfigure. Chez Alloula, la ville n'apparaît pas comme un référent stable que le poème viendrait décrire. Elle se constitue dans et par l'écriture, à travers des fragments d'architecture, des signes de ruine, des corps décentrés, des temps superposés et des images qui ne cessent de migrer d'un champ sémantique à l'autre. Le texte vise ainsi à déplacer la lecture du régime de la représentation vers celui de la résonance.

L'hypothèse centrale de cette étude est donc la suivante : l'opacité de *Villes* est une poétique de la condensation. Elle naît de la convergence de plusieurs dispositifs — typographiques, syntaxiques, temporels, lexico-sémantiques, référentiels et énonciatifs — qui ne s'additionnent pas mécaniquement, mais se renforcent mutuellement. Le blanc typographique prépare une lecture spatiale ; la syntaxe suspend l'ancrage propositionnel ; la temporalité brouille la continuité ; les réseaux lexicaux s'enchevêtrent ; la référence flotte ; l'instance énonciative se diffracte. Au croisement de ces niveaux, l'image poétique² cesse d'être un ornement : elle devient le foyer même de l'opacité.

Pour rendre compte de ce processus, l'article adopte une démarche principalement immanente. Il ne s'agit pas d'isoler le recueil de son historicité, ni de couper le texte de son horizon algérien et postcolonial ; il s'agit, plus précisément, de commencer par la matière verbale elle-même, par la page, par la phrase, par les intensités lexicales et par les modes d'apparition de l'image. Cette immanence n'est donc pas une clôture structuraliste, mais une immersion dans la texture du poème. Elle est complétée par une phénoménologie bachelardienne de l'image, dans la mesure où Bachelard permet de penser l'image non comme illustration, mais comme événement de langage, comme un surgissement capable d'ouvrir une profondeur matérielle et imaginaire.

L'analyse sera organisée en quatre mouvements. Le premier étudiera la densité typographique et la manière dont la page alloulienne construit visuellement l'opacité. Le deuxième examinera la densité syntaxique et temporelle, autrement dit, la façon dont la phrase devient un labyrinthe et le temps cesse d'être une chronologie. Le troisième portera sur les réseaux lexico-sémantiques — nuit, ville, ruine, écriture, corps, matière — afin de montrer comment la signification se constitue en écheveau. Le quatrième analysera enfin le flottement référentiel et le flou énonciatif, où la ville devient moins un lieu assignable qu'une rumeur verbale, moins un décor qu'un monde produit par l'acte poétique.

2. Image poétique. Dans l'horizon bachelardien, l'image n'est pas un ornement rhétorique ; elle est un événement de langage qui ouvre une expérience de rêverie.

1. Densité typographique : compacité, blancs et saturation visuelle

Tout devient suspense, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs. (Mallarmé, 2003, p. 244)

La première expérience de lecture de *Villes* est visuelle. Avant même que le lecteur ne commence à interpréter les mots, la page impose une économie du regard. Le recueil repose sur une alternance qui fait coexister des blocs de prose poétique fortement condensés et des poèmes plus aérés, où les blancs, les retours à la ligne et les suspensions donnent au texte une respiration plus visible. Cette disposition de part et d'autre de la double page produit une tension entre compacité et dilation : le regard est tantôt retenu par la densité du bloc, tantôt relancé par l'ouverture du vers. La page ne sert donc pas seulement de support ; elle devient un opérateur de sens.

Cette dimension rejoint l'héritage mallarméen de la page moderne. Chez Mallarmé, le blanc n'est pas un vide, mais une force de composition ; il participe du rythme total du poème et modifie le rapport entre lecture, silence et disposition. Alloula reprend cette intuition, mais la déplace : dans *Villes*, l'opacité ne naît pas seulement du blanc ; elle naît de la tension entre le blanc et le bloc, entre le visible qui respire et le visible qui se contracte. La typographie inscrit ainsi le lecteur dans une expérience corporelle : son regard doit ralentir, revenir, contourner, reprendre, comme s'il se déplaçait dans une ville dont les passages seraient tantôt ouverts, tantôt obstrués.

La quasi-absence de ponctuation dans plusieurs segments accentue cet effet de saturation. Hormis certains tirets qui sectionnent le flux, le texte se présente souvent comme une matière continue, proche d'une phrase ininterrompue ou d'une accumulation de syntagmes dont les seuils ne sont pas immédiatement repérables. L'opacité procède ici d'une compression formelle : le lecteur manque de paliers, de prises respiratoires, de repères syntaxiques stabilisants. Le texte n'est pas illisible ; il est résistant. Il exige une lecture lente, ruminative, presque tactile.

Cette résistance typographique est inséparable de l'imaginaire urbain. À l'image de la ville évoquée, le poème devient « labyrinthe », « souterrain », une zone de circulation contrariée. L'énoncé alloulien du « regard toujours souterrain à la manière d'une sonde » (Alloula, 2007, p. 8) pourrait servir de formule à cette poétique de la lecture : lire, c'est sonder. La page n'est pas plane ; elle possède une profondeur. Le blanc, le pli central, la masse verbale et les ruptures de ligne transforment l'acte de lecture en une exploration d'une architecture verbale dont la lisibilité est volontairement différée.

Il faut donc renverser l'interprétation habituelle : l'opacité typographique ne masque pas le poème, elle en ouvre l'accès. Elle oblige le lecteur à reconnaître que le sens n'est pas donné d'emblée, qu'il se déploie selon une temporalité lente,

faite de passages et de retours. La forme, pour reprendre la formule de Roubaud, ne retient pas le mouvement : elle le rend commun et sensible. Chez Alloula, la forme typographique donne précisément à voir le mouvement contrarié du poème, son oscillation entre expansion et resserrement.

2. Densité syntaxique et temporalité : grammaire d'un labyrinthe

La densité typographique prépare la densité syntaxique. Dans *Villes*, la phrase n'est pas seulement un instrument de liaison logique ; elle devient un espace d'égarement. Le lecteur y rencontre des expansions longues, des propositions enchâssées, des groupes nominaux autonomisés, des relatives qui se superposent et des ruptures qui suspendent l'identification du verbe principal. La syntaxe n'est jamais fautive : elle est travaillée, contrôlée, mais elle produit volontairement une instabilité perceptive. Le texte ne désorganise pas la langue ; il invente une grammaire du dédale.

Cette grammaire repose sur plusieurs procédés convergents. D'abord, la phrase alloulienne retarde souvent ses points d'ancrage. Le lecteur avance dans des compléments, des reprises, des déterminations, avant de pouvoir stabiliser la relation entre sujet, verbe et prédicat. Ensuite, la coordination ou la juxtaposition ne clarifie pas toujours les rapports logiques : elle les rend parfois plus énigmatiques, car elle rapproche des images hétérogènes sans expliciter leur lien. Enfin, les marques temporelles et déictiques, loin de situer la parole, la déplacent : « jadis », « maintenant », « ce jour-là », « à présent » ne construisent pas une chronologie continue ; ils multiplient les seuils sans en fixer l'origine.

2.1. Dans le dédale de la phrase

Toute oppression est matinale, car il était alors question de limiter l'essor prévisible d'un paysage entrevu — et maintenant, cette impossibilité de se taire. (Alloula, 2007, p. 12)

Chevauchements de villes et de sens au-delà d'une profusion souhaitée — de si lointaine mémoire vos vestiges furent toujours là comme guenilles d'un passé impossible à avaliser sans une forte mesure de compromission d'oubli — . (Alloula, 2007, p. 54)

Dans le premier extrait, le connecteur « car » semble annoncer une explication ; or cette explication se dérobe presque immédiatement. Le lien causal est submergé par une chaîne d'images : oppression, matin, essor, paysage, impossibilité de se taire. La phrase fait attendre la clarification, mais elle substitue à la causalité une condensation imaginaire. La syntaxe devient un nœud : elle ne supprime pas le rapport logique, elle l'épaissit au point de le rendre difficilement réductible à une paraphrase.

Le second extrait, par son étirement et son encadrement entre les tirets, radicalise ce principe. La phrase semble prise dans un mouvement d'auto-enveloppement. Les « chevauchements » annoncés par le lexique se réalisent dans la

syntaxe elle-même : villes et sens, mémoire et vestiges, guenilles et passé, oubli et compromission ne sont pas disposés selon une hiérarchie stable. Le poème oblige à lire la syntaxe comme un montage, voire comme une stratigraphie : chaque segment se superpose au précédent sans l'annuler.

Une telle organisation permet de comprendre la pertinence du rapprochement avec Deleuze. Lorsque celui-ci définit le style comme la capacité à « bégayer » la langue, il ne désigne pas une maladresse, mais une puissance de variation interne. Alloula fait bégayer la syntaxe française non par défaut de maîtrise, mais par l'invention d'un rythme qui expose les limites de la phrase transparente. La phrase avance, se reprend, se fracture, se condense ; elle ne conduit pas à une signification unique, mais à une pluralité de points de résonance.

2.2. Temporalités allouliennes : présent d'empêchement, passé minéral et cycles de décomposition

La temporalité participe du même mouvement. Les marqueurs temporels sont nombreux dans *Villes* : « jadis », « maintenant », « ce jour-là », « depuis bien longtemps », « en ces temps-là », « à présent », « tous les soirs », « chaque jour ». Pourtant, leur abondance ne permet pas de dresser une chronologie. Elle engendre, au contraire, une temporalité discontinue, où les repères ne s'ordonnent pas en ligne, mais se superposent comme des couches. Le temps du poème n'est pas le temps narratif d'une succession ; il est temps de dépôt, de retour, de cristallisation.

Le présent, chez Alloula, est souvent un présent d'empêchement. Il ne correspond pas à la pleine disponibilité de la parole, mais à une parole longtemps retenue, presque forcée d'advenir : « maintenant cette impossibilité de se taire », « à présent, nous pouvions parler ». La formulation est significative : l'expression « impossibilité de se taire » dit plus que « possibilité de parler ». Elle inscrit la parole dans la contrainte, comme si l'énonciation surgissait moins d'un choix que d'une pression accumulée. Le présent est le moment où le silence se fissure.

Le passé, quant à lui, oscille entre mémoire et minéralité. Les adjectifs « ancestral », « centenaire », « millénaire », « antique » sont associés à des réalités hétérogènes — parole, main, racines, insomnie, animalité — et produisent une temporalité presque mythique, indatée. La formule « la mémoire est une stalactite » condense ce régime temporel : la mémoire ne coule plus, elle se cristallise ; elle n'est plus seulement récit, mais matière. Cette pétrification rejoint la poétique bachelardienne de la matière : l'image ne devient pleinement active que lorsqu'elle s'unit à une substance et qu'elle acquiert des racines sensibles.

Le temps est également processuel et destructeur. Les villes « pourrissent au soleil », les orages « dévastent » l'été, les nuits « pulvérisent » les enclos du jour. Le temps ne mesure pas seulement la durée ; il agit sur les formes, les ronge, les dissout, les transforme. Ainsi, la temporalité poétique n'est ni historique au sens strict, ni purement subjective : elle est cosmique, matérielle, cyclique. Les saisons,

les heures, les retours du soir et de la nuit composent un temps sans début ni fin, un temps qui recommence et dépose ses strates sur la page.

C'est pourquoi l'opacité temporelle n'est pas un simple brouillage. Elle constitue l'un des modes de profondeur du poème. En refusant la chronologie, *Villes* substitue à la ligne du temps une épaisseur de temps. Le passé, le présent et le cycle naturel ne se succèdent pas ; ils coexistent. Cette coexistence dérange la lecture immédiate, mais elle donne au texte sa densité ontologique : la ville n'est plus seulement un lieu, elle est une mémoire qui sédimente, une durée qui se minéralise, une destruction qui se répète.

3. Densité lexico-sémantique : écheveau réticulaire et fondateur de l'image

La densité de *Villes* se manifeste avec une force particulière dans les réseaux lexico-sémantiques. Le recueil n'organise pas ses champs lexicaux en ensembles séparés ; il les fait communiquer, se contaminer, se superposer. La nuit se mêle à la naissance, l'architecture à la ruine, le livre au silence, le corps au minéral, le végétal au langage, la ville au poème. L'opacité naît précisément de cette circulation : aucun champ ne se ferme sur lui-même, chacun devient le lieu de passage des autres.

On pourrait parler, avec prudence, d'une poétique réticulaire. Le sens ne se construit pas par ligne droite, mais par réseau. Chaque image appelle une autre image, chaque substantif semble attirer un univers adjacent, chaque syntagme ouvre un champ secondaire. Ce fonctionnement explique que l'opacité alloulienne ne se laisse pas ramener à quelques symboles isolés. Elle relève d'un écheveau : ce qui résiste n'est pas tel mot particulier, mais la densité des relations entre les mots.

3.1. L'horizon noirci du poème

Jamais peut-être jusqu'à cette nuit
d'une lourdeur de parturiente
les gerçures du ciel n'avaient paru si noires. (Alloula, 2007)
Il est un terme où j'arrive toujours
à la tombée de la nuit. (Alloula, 2007)

Le motif de la nuit fait office de voûte matricielle. Il enveloppe les autres réseaux de signification et instaure une atmosphère de densification progressive. Dans l'extrait cité, la nuit n'est pas seulement obscure : elle est lourde, organique, presque gestante. Le lexique de la parturition, associé aux « gerçures du ciel », confère à l'obscurité une matérialité paradoxale. La nuit devient poids, peau, fissure, naissance empêchée. L'opacité ne tient donc pas seulement à la couleur noire ; elle naît de la rencontre entre le cosmique et le corporel.

Le retour de la nuit produit également un effet cyclique. Elle « tombe », « tourne », revient, contraint la marche du sujet et l'installe dans une répétition.

L'expression « il est un terme où j'arrive toujours/à la tombée de la nuit » inscrit l'obscurité dans une structure d'échéance : la nuit est ce vers quoi le mouvement revient invariablement. Elle n'est pas décor, mais principe d'organisation du temps et de l'espace. Elle enveloppe la ville-poème et en altère la lisibilité. Lire *Villes*, c'est accepter que la visibilité soit toujours traversée par une part de nuit.

Cette nuit se décline en plusieurs modalités : nocturne des gestes furtifs, nuit mémorable des départs, nuit polaire du froid cosmique, ombre des mouvements indistincts. À chaque fois, elle déplace le sens de l'obscurité. Elle peut être historique, affective, matérielle ou cosmique. C'est ce caractère pluriel qui en fait un opérateur d'opacité : la nuit n'est jamais uniquement nuit ; elle est la surface où se déposent plusieurs régimes d'expérience.

3.2. Une ville où toute architecture s'affaisse

La ville constitue le second grand réseau. Le titre du recueil annonce une pluralité : non pas *La Ville*, mais *Villes*. Cette pluralité empêche d'emblée toute stabilisation référentielle. Il ne s'agit pas seulement de désigner des espaces urbains ; il s'agit de faire de la ville une figure de la multiplicité, de la stratification et de la perte d'orientation. Chez Alloula, la ville est tantôt métropole, tantôt souterrain, tantôt carrefour, tantôt architecture affaissée. Elle est moins un lieu qu'une structure en crise.

Cette crise se manifeste par un lexique de la rupture : séismes, murs, cavernes, dérive, carrefours, putréfaction, ensablement, assiégement. La ville est traversée par des forces qui minent ses fondations. À ces atteintes physiques s'ajoutent des forces abstraites : silence, mémoire, oubli, mystère. L'édifice urbain est donc à la fois matériel et symbolique. Il s'effondre à la fois comme architecture et comme système de signes. La ville devient l'image d'un texte dont les fondements vacillent.

La formule « toute architecture s'affaisse » permet de penser l'homologie entre ville et poème. L'architecture désigne à la fois l'espace urbain, l'organisation textuelle et la possibilité d'un ordre lisible. Lorsqu'elle s'affaisse, ce n'est pas seulement le décor qui se défait : c'est la structure même de la signification qui est affectée. Les « villes fantômales », « assiégées », « ensablées », « sans issue » produisent ainsi un lieu paradoxal, à la fois saturé de signes et dépourvu d'accès transparent.

Il convient d'insister sur ce point : l'opacité de la ville n'est pas la disparition du réel. Elle est, au contraire, l'indice d'un réel devenu trop épais pour être réduit à la description. La ville alloulienne se donne par traces, par vestiges, par restes ; elle ne se présente jamais comme une totalité panoramique. Le lecteur ne surplombe pas la ville ; il y circule. Cette absence de surplomb constitue l'un des traits les plus marquants de la poétique alloulienne.

3.3. Livre manquant, parole défaillante et écriture de la trace

Le réseau de l'écriture et du livre prolonge celui de la ville. Dans *Villes*, le livre est souvent présenté comme un manque : livre espéré, livre jamais lu, livre qui ne parvient pas, histoire déjà écrite, mais difficile à lire. Cette absence est fondamentale, car elle déplace la fonction de l'écriture. Écrire ne consiste pas à rendre immédiatement disponible un sens ; écrire revient à inscrire une trace dans un espace où la transmission est menacée.

Plusieurs expressions dévalorisent ou fragilisent l'acte scriptural : « plume pitoyable », « mots qui sombrent », « héritage qui ne s'écrit pas ». La parole écrite n'est pas célébrée comme une maîtrise souveraine. Elle est prise dans une économie de la ruine. Pourtant, cette fragilité n'annule pas le geste poétique ; elle en accroît, au contraire, la nécessité. Écrire devient une tentative de relever ce qui s'effondre, non au sens d'une reconstruction totale, mais au sens d'un relevé de traces. Le verbe « relever » doit ici être entendu dans toute son ambiguïté : relever, c'est remettre debout, mais c'est aussi noter, enregistrer, recueillir.

Cette tension atteint son paroxysme dans l'idée d'une écriture qui empêcherait l'affleurement : « j'écirai pour que rien n'affleure qui ne soit étranglement d'anonymat ». Le geste scriptural ne dévoile pas simplement ; il retient, comprime, étrangle. L'écriture produit donc une opacité active. Elle ne livre pas le sens comme une surface claire, mais comme une profondeur où quelque chose cherche à remonter sans parvenir à se dégager entièrement. L'image est ici remarquable : écrire, c'est organiser une remontée empêchée.

À ce réseau scriptural s'ajoute un réseau religieux : oracle, exégète, anathème, idiome sacré, psalmodie, verset, bréviaire. La langue y apparaît à la fois comme fondatrice et blessée. Le « verset » qui « ébrèche les bouches » donne à la parole une puissance paradoxale : elle institue, mais elle mute ; elle sacralise, mais elle fend. L'opacité de *Villes* tient aussi à cette ambivalence : la parole est à la fois ce qui cherche à transmettre et ce qui témoigne d'une rupture de transmission.

Enfin, les champs corporel, végétal et minéral s'entrelacent constamment. L'arbre pousse dans la main ; la parole devient rocailleuse ; les chuchotements sont ensablés ; l'encre est livide ; le sang refuse de cailler. Ces images ne sont pas de simples métaphores décoratives. Elles déplacent les frontières entre le vivant, le minéral et le scriptural. La main devient sol, la parole devient pierre, l'écriture devient hémorragie. Une telle circulation sémantique constitue le cœur de l'opacité alloulienne : le poème ne juxtapose pas des images, il crée un régime de transformations réciproques.

4. Flottement référentiel et flou énonciatif : voix et rumeurs d'une ville fantôme

La densité de *Villes* ne concerne pas seulement la matière lexicale ; elle affecte aussi le rapport au référent et à l'énonciation. Le recueil évoque des lieux, des

objets, des gestes, des événements ; pourtant, ceux-ci ne se stabilisent jamais en éléments d'un monde préexistant que le poème viendrait simplement nommer. Le référent apparaît plutôt comme un effet de langage. La ville, le fleuve, le jardin, les arbres, les rues et les corps se constituent dans le mouvement même de l'écriture.

Ce fonctionnement permet de parler de référentialité endogène³. Le poème ne renvoie pas à un dehors immédiatement identifiable ; il produit un monde dont les coordonnées demeurent partielles, mouvantes et fragmentaires. Cette référentialité n'est pas absente : elle est flottante. Elle fonctionne par éclats, par bribes, par apparitions, par fragments de réel qui surgissent avant de se dissoudre dans l'image suivante.

Quel pilote pour graver le fleuve
précisément lors de la crue
un nuage ruisselle sur le jardin,
mais, pour les vieux arbres,
une sagesse se noue sous l'écorce. (Alloula, 2007, p. 33)

Dans le premier extrait, l'interrogation initiale suspend l'assise référentielle. « Quel pilote ? » Le poème commence par demander une instance de conduite, une possibilité d'orientation, mais cette possibilité est immédiatement compliquée par l'image paradoxale d'un fleuve qu'il faudrait « graver ». Le fleuve n'est plus seulement une réalité géographique ; il devient une pente, une résistance, une direction inversée. De même, le nuage qui « ruisselle » sur le jardin brouille la distinction entre ciel et eau, hauteur et surface, atmosphère et sol. Le monde poétique se constitue par des permutations.

La dernière image — « une sagesse se noue sous l'écorce » — condense le mouvement de l'extrait. Le savoir ne s'énonce pas ; il se noue. Il n'est pas exposé à la surface ; il demeure sous l'écorce. L'image fournit une définition implicite de l'opacité : le sens existe, mais il est noué, logé dans une profondeur, attaché à une matière qui le protège autant qu'elle le dissimule. Le poème ne supprime donc pas le référent ; il le rend plus intense.

Cette référentialité fragmentaire trouve son corrélat dans une énonciation décentrée. La voix poétique ne s'installe pas durablement dans un « je » souverain. Elle circule entre un « je » parfois présent, un « nous » collectif, des formes impersonnelles, des adresses incertaines, des démonstratifs dont l'objet demeure instable. La parole ressemble moins à une déclaration qu'à une rumeur qui traverse la ville-poème.

Toujours plus profondément,
ce vice natif retranché

3. Référentialité endogène. La référence n'est pas censée être donnée avant le poème ; elle se construit dans l'acte d'énonciation et dans le réseau d'images.

pour s'éveiller, écharde dans la foulée
annuler toute respiration qui se retient,
ce fut une certitude acquise
dont nous ne parlions jamais. (Alloula, 2007, p. 45)

Dans le second extrait, le démonstratif « ce » ne désigne pas un objet parfaitement déterminé. Le « vice natif » demeure sans contour stable : il est à la fois profondeur, retrait, écharde, respiration annulée, certitude tue. La référence est nommée, mais son contenu se dérobe. L'effet est d'autant plus fort que l'extrait se clôt sur un « nous » silencieux : la collectivité existe, mais elle ne parle pas ; elle possède une certitude, mais cette certitude demeure soustraite à l'énonciation. L'opacité naît alors de la tension entre savoir et silence.

Le sujet lyrique de *Villes* n'est donc pas absent ; il est simplement diffracté. Il apparaît par intermittences, se retire, se dissout en formes collectives ou impersonnelles. Cette diffraction empêche la lecture autobiographique immédiate et renforce l'autonomie du poème. Le « je » n'est pas un centre stable qui organiserait le monde ; il est lui-même pris dans la même instabilité que la ville, la syntaxe et le temps. À une ville fragmentée répond une voix fragmentée ; à une référence flottante répond une énonciation sans assise définitive.

Cette homologie est essentielle. L'opacité n'est pas localisée à un seul niveau du texte ; elle traverse tous les niveaux et les met en relation. La ville se fragmente comme la phrase ; la phrase se densifie comme l'image ; l'image s'enfonce comme la mémoire ; la mémoire se pétrifie comme la matière ; la voix se disperse comme la rumeur urbaine. C'est cette circulation qui donne à *Villes* sa cohérence profonde. L'article peut dès lors parler d'une poétique de l'opacité au sens fort : non d'un thème, mais d'un principe générateur.

Conclusion : apports, limites et perspectives

L'analyse de *Villes* permet de définir l'opacité alloulienne comme une dynamique de densification plutôt que comme une obscurité gratuite. Cette opacité procède d'une convergence de dispositifs : la typographie construit une lecture spatiale ; la syntaxe retarde l'ancrage logique ; la temporalité substitue à la chronologie une stratification ; les réseaux lexicaux s'entrelacent ; la référence flotte ; l'énonciation se décentre. À chaque niveau, le poème déjoue la transparence sans en altérer le sens. Il ne ferme pas la lecture ; il la ralentit, l'approfondit, l'oblige à se déplacer.

L'un des apports majeurs de cette lecture consiste à montrer que l'image poétique est l'organisateur profond du recueil. Dans *Villes*, l'image ne vient pas embellir une signification préalable ; elle produit la signification en transformant les rapports entre les mots, les matières, les temps et les espaces. La ville devient texte, le texte devient architecture, l'architecture devient ruine, la ruine devient

mémoire, la mémoire devient matière. Cette chaîne de conversions explique que le poème puisse être à la fois dense, obscur et fortement cohérent.

La phénoménologie bachelardienne de l'image permet de rendre compte de cette puissance. L'image alloulienne n'est pas un simple signe à traduire ; elle est une profondeur à habiter. Elle engage la perception, le corps du lecteur, le rythme de la page et la mémoire des matières. De ce point de vue, *Villes* relève moins d'une poésie de la représentation que d'une poésie de la résonance. Le poème ne montre pas la ville : il en fait éprouver l'épaisseur, les blessures, les souterrains, les strates et les zones d'ombre.

Cette conclusion appelle toutefois une précision méthodologique. L'étude a privilégié une lecture immanente afin de suivre au plus près les opérations textuelles de l'opacité. Elle n'épuise donc pas les prolongements possibles du recueil. Une lecture historique et postcoloniale pourrait montrer comment la ville alloulienne porte les traces d'une mémoire algérienne disloquée ; une lecture génétique pourrait interroger l'histoire éditoriale de *Villes* et de sa réédition ; une approche comparatiste pourrait rapprocher Alloula d'autres poétiques maghrébines de la trace, de la ruine et de la ville.

Il reste que la force du recueil tient précisément à ce que ces prolongements sont déjà contenus, à l'état de tension, dans sa matière verbale. L'opacité n'est pas un obstacle placé devant le lecteur ; elle est la forme même d'une expérience du monde lorsque celui-ci ne se laisse plus dire selon les voies de la clarté linéaire. Ainsi comprise, l'opacité devient une valeur poétique moderne : elle préserve la complexité du réel, non en le dissimulant, mais en refusant de l'appauvrir. *Villes* apparaît alors comme un espace où l'écriture ne représente pas seulement le monde : elle le reconfigure en profondeur.

Références

- Alloula, M. (2007). *Villes et autres lieux : Poèmes*. Barzakh. (Œuvre originale publiée en 1979 chez Christian Bourgois)
- Bachelard, G. (1936). *La dialectique de la durée*. Boivin.
- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination des forces*. José Corti.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses universitaires de France.
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Presses universitaires de France.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Seuil.
- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Éditions de Minuit.
- Mallarmé, S. (2003). *Divagations*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1897)
- Marcotte, G. (2002). *Les livres et les jours (1983-2001)*. Boréal.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique III : Une parole écriture*. Gallimard.

Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Seuil.

Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie* (J.-J. Thomas, trad.). Seuil. (Œuvre originale publiée en 1978)

Roubaud, J. (1991). *La pluralité des mondes de Lewis*. Gallimard.