Colloque-Hommage à Mohammed Dib
La traversée vers l'Autre, Marrakech, 19 et 20 Mai 2017
Société Internationale des Amis de Mohammed Dib Centre de Développement de la Région du Tensift
Avec la collaboration du Ministère de la Culture (Maroc) et de l'Institut français du Maroc- Marrakech
Et le soutien de la sénatrice Hélène Conway-Mouret

I- Introduction : conception, partenaires et contexte de l'événement (rédaction : Catherine Dib)

Le colloque-hommage 'Mohammed Dib, La traversée vers l'Autre' a vu le jour dans un esprit particulier. Voici un éclairage sur les acteurs de l'événement et sur leur vision, pour cet évènement. Le projet a été porté par deux associations mettant l'accent sur l'engagement personnel. L'esprit associatif qui considère de manière égalitaire l'initiative du profane et l'apport du spécialiste était à l'œuvre.

L'évènement a été pensé à la fois pour le grand public et pour les spécialistes sous le signe de l'ouverture, cette dernière s'exprimant notamment par la place accordée à différentes formes d'expressions artistiques autour des textes littéraires.

Après une journée consacrée de manière classique au colloque puis à des tables-rondes, le public fut convié à une soirée théâtrale autour de textes de *La Grande maison*[1] de Mohammed Dib, une splendide création des lycéens de Marrakech. Un premier concert, donné par la troupe des Amis de Mouachahat, suivit la représentation théâtrale, le 20 mai 2017.

Le lendemain, les slameurs français Loubaki et Scor-P présentèrent leur spectacle sur des poèmes de Mohammed Dib, fruit du travail en ateliers, pendant une semaine, avec des jeunes de Marrakech intéressés par la déclamation, la poésie et la musique. Suivit un deuxième concert, en hommage à l'écrivain, donné par l'ensemble Jossour devant un public enthousiaste de plusieurs centaines de personnes.

[1] Dib, Mohammed, *La Grande maison*, Paris, Le Seuil, 1952

A l'origine de ces projets, deux associations - la SIAMD[2] (Paris) et le CDRT[3] (Marrakech) – dont le mode d'action est de fédérer autour d'elles des institutions, des personnes-ressources, des intellectuels, des artistes et des scientifiques souhaitant apporter leur concours à l'activité proposée.
La démarche associative joue ainsi un rôle fédérateur et s'efforce aussi de s'inscrire dans les politiques culturelles de différents partenaires. Ces deux associations ont aussi un commun une volonté d'éducation populaire.

a) La Société Internationale des Amis de Mohammed Dib (SIAMD).

Société Internationale des Amis de Mohammed DIB

© *Louise Dib*

Cette association est toute jeune.
Son conseil d'administration se compose de douze membres : famille de l'écrivain, universitaires, admirateurs de l'œuvre. Elle s'est fixée pour mission de faire connaître l'œuvre de Mohammed Dib à de nouveaux publics et de susciter de nouvelles approches de l'œuvre, autant par des actions de vulgarisation que par des colloques universitaires.

Deux manifestations ont précédé la création de la SIAMD ; elles s'inscrivaient déjà dans cette volonté de faire voir Mohammed Dib 'autrement'. La Bibliothèque municipale de Grenoble proposait, en février-mars 2012, en collaboration avec la fille de l'écrivain Assia Dib, une exposition des photographies de Mohammed Dib parues dans l'ouvrage *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*[4]. L'exposition fut inaugurée par Habib Tengour et clôturée par Charles Bonn, deux spécialistes de l'œuvre de Mohammed Dib.

Le 24 septembre 2013, un colloque-hommage[5] à la Maison de l'Amérique latine à Paris marquait le 10ème anniversaire de la disparition de Mohammed Dib. Cette année-là, aucune manifestation publique autour de l'écrivain n'était prévue. Un groupe, les futurs membres-fondateurs de l'association, se constitua de manière spontanée : famille, amis, admirateurs, chercheurs... Des soutiens institutionnels (Institut français Maison de l'Amérique latine, Ministre de la Francophonie) permit la réalisation du projet. La revue *El Qantara* (N° 89) de l'Institut du Monde Arabe consacra un dossier à l'écrivain, en octobre 2013, pour marquer l'évènement.

Au cours du colloque-hommage de 2013, à côté des contributions académiques, nombreux furent les témoignages sur l'écrivain. Différents regards furent sollicités – ceux d'historiens, de sociologues…– pour compléter l'analyse littéraire. Cette approche pluridisciplinaire allait bientôt alimenter la 'feuille de route' de la SIAMD, née le 7 juin 2014.

[2] Voir le site Internet http://siamdib.com/
[3] Voir le site Internet http://www.cdrtmarrakech.org/
[4] Dib, Mohammed & Bordas, Philippe, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, 1994, 160 pages : essai de Mohammed Dib accompagné de 63 photographies de Mohammed Dib et Philippe Bordas
[5] Voir les actes du colloque-hommage à Mohammed Dib du 24 septembre 2013 à Paris, sur le site de LIMAG : http://limag.com/Textes/2013ColloqueDib/_Programme.htm

b) Le Centre de développement de la Région du Tensift (CDRT)

Ahmed Chehbouni, président du CDRT

Le CDRT est le co-organisateur, avec la SIAMD, du colloque-hommage à Mohammed Dib.
Cette association marocaine reconnue d'utilité publique a été créée le 25 avril 1998. En 20 ans, le CDRT s'est imposé comme le principal acteur associatif de la région. Son bureau compte 18 membres et son conseil d'administration 80 membres. Ses atouts sont ses ressources humaines et son réseau de partenaires. Sa mission est le développement durable de la région de Marrakech, sur les plans économique, social, humain et environnemental. Le CDRT se veut espace de réflexion et force de propositions. Soulignons, précisément dans ce contexte, que le CDRT fait de la culture l'un des moteurs du développement personnel, social et humain, rejoignant en cela les Objectifs du Millénaire de l'Organisation des Nations-Unies (ONU). Chaque année, le CDRT propose aux jeunes de la région du Tensift une semaine culturelle intitulée 'Culture et créativité'. C'est la 14ème édition de cette semaine culturelle qui accueillait, en 2017, l'hommage à Mohammed Dib, à côté d'autres activités artistiques impliquant les jeunes de la Région. Ahmed Chehbouni, le président du CDRT et Ilham Ouadfel, membre de la commission culturelle, ont été les personnes-clefs de la collaboration avec la SIAMD pour l'organisation de cet évènement.
Précisons, outre son rôle moteur dans la faisabilité du projet, que le CRDT a rendu un hommage particulier à l'écrivain en offrant deux soirées musicales de qualité, avec les ensembles 'Les Amis de Mouachahat' et 'Jossour', présentés plus bas.

c) Les partenaires du colloque

Hélène Conway-Mouret ouvre le colloque

ROYAUME DU MAROC
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
DÉPARTEMENT CULTURE
CENTRE RÉGIONAL MARRAKECH-SAFI
CENTRE CULTUREL DAOUDIAT
MARRAKECH

L'événement a bénéficié notamment d'un partenariat avec l'Institut français - site de Marrakech - (IfM) dès le stade de la conception du projet, grâce à l'écoute favorable de son directeur Christophe Pomez.
A côté d'un soutien conceptuel et pratique tout au long du projet, l'IfM a contribué à l'évènement par sa propre réalisation, un projet théâtral bilingue coordonné par l'attachée de coopération culturelle, Claude

Buono. Un travail d'écriture et de mise en scène sur le roman *La Grande maison* de Mohammed Dib fut entamé dès le début de mars 2017 dans les lycées de Marrakech pour aboutir, le soir du 20 mai, à un spectacle à la Maison de la Culture, devant une salle comble.

Soulignons le soutien accordé par le Ministère de la Culture du Royaume du Maroc, en particulier ceux du directeur régional (Région de Marrakech), Azzedine Karra, et du directeur de Dar Attakafa- Maison de la Culture de Marrakech, Hassan Benmansour.

Enfin, cet évènement bénéficia du soutien fidèle et de la présence de la sénatrice française Hélène Conway-Mouret[6]. Celle-ci manifeste un grand intérêt pour les activités associatives autour de Mohammed Dib.

d) Mohammed Dib et le Maroc

Ce sont, en réalité, deux colloques qui furent organisés sur Mohammed Dib, en 2017 au Maroc, conçus comme un projet double : d'une part un évènement culturel ouvert au grand public – ce fut le colloque du mois de mai à Marrakech – et d'autre part un colloque académique, organisé par l'université de Kénitra les 26 et 27 octobre 2017. Initialement prévus le même mois, les deux manifestations se déroulèrent à quelques mois de distance. Deux ans auparavant, lors des *Journées dibiennes* organisées par la Fondation La Grande Maison à Tlemcen (Algérie), l'idée d'organiser un colloque autour de Mohammed Dib au Maroc germa à l'occasion d'une conversation entre les membres de la SIAMD et le professeur Abdallah Romli de l'Université de Kénitra. A noter que la présidente de la Fondation La Grande Maison faisait partie du conseil scientifique du colloque de Kénitra, aux côtés d'universitaires marocains et français.

Le Maroc n'est pas étranger à Mohammed Dib ! Celui-ci a fréquenté le lycée d'Oujda pendant plusieurs années, adolescent, alors qu'il vivait dans la famille de sa tante, une période de sa vie dont il se souvenait avec bonheur. Cet élément biographique est l'occasion de rappeler – si besoin en était – à quel point la région de Tlemcen en particulier et le Maroc sont proches par les liens familiaux et par une culture commune. Cette culture dont Mohammed Dib est imprégné, celle de Tlemcen, héritière de l'Andalousie musulmane, est partagée par plusieurs villes marocaines, sans parler d'autres lieux de culture et d'histoire du Maghreb. Les Tlemcéniens ne revendiquent-ils pas avec fierté leur proximité culturelle avec les Fassis ?

L'histoire plus récente - la colonisation, les luttes pour l'indépendance nationale - est commune aux pays du Maghreb, sans être identique en tous points, bien sûr. Les écrivains de cette génération sont liés à cette histoire, à ce vécu qui parle à tous les Maghrébins. Il n'est pas étonnant que Mohammed Dib et ses confrères algériens des années 1950 et 1960 suscitent, dans le public et le monde enseignant marocains, un intérêt similaire à celui porté aux grands écrivains marocains de cette génération. Plus encore, la place qu'occupe, dans l'imaginaire et la mémoire des Maghrébins, l'histoire particulièrement dure de la colonisation et de la guerre d'indépendance algériennes, telle que l'évoque Abdallah Mdarhri-Alaoui dans le récit de son enfance[7], n'est sans doute pas étrangère à un attachement lui aussi particulier, au Maghreb, pour les écrivains algériens de la génération de Mohammed Dib.

[6] Hélène Conway-Mouret est sénatrice représentant les Français établis hors de France

[7] Mdarhri Alaoui, Abdallah, *Une enfance métissée - A l'aube du Maroc nouveau*, Éditions Bouregreg, Rabat, 2017

Et, en évoquant la génération des écrivains marocains des années 1950 et '60, 'témoins de leur époque', Tahar Ben Jelloun rappelle, dans une interview donnée à l'Express en mars 2017[8], « A l'époque c'était principalement la littérature algérienne qui dominait avec Kateb Yacine (1929-1989), Mohammed Dib (1920-2003), Mouloud Feraoun (1913-1962), Mouloud Mammeri (1917-1989), Assia Djebar (1936-2015), etc. »

Pour les amoureux de la littérature, qu'ils soient du grand public ou du monde académique, le Maghreb ne connait pas de frontières, comme le rappelaient notamment les professeurs Abdallâh Mdarhri-Alaoui[9]et Sanae Ghouati[10], lors du colloque international consacré à Mohammed Dib, les 26 et 27 octobre 2017 à l'université de Kénitra[11].

Parmi bien d'autres universitaires marocains connaisseurs de l'œuvre de Mohammed Dib, on peut citer Abdelfattah Kilito (université Mohammed V de Rabat), Rachida Saïgh Bousta (université Cadi Ayyad de Marrakech), Abdallah Mdarhri-Alaoui (université Mohammed V de Rabat), Thami Benkirane (université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès), Anouar Ouyachchi (Université Moulay Ismaïl de Meknès), Abdallah Romli (Université Ibn Tofail de Kénitra), Abdelaziz Amraoui (université Cadi Ayyad de Marrakech-Safi).

Cet intérêt pour l'œuvre de Dib est partagé par les enseignants du secondaire. En particulier, l'implication des professeurs a donné du sens au travail réalisé avec les lycéens de Marrakech : la création théâtrale bilingue sur *La Grande maison* de Dib, en marge du colloque de mai 2017. Quant aux élèves, ils n'éprouvèrent pas de difficulté à entrer dans l'ambiance et dans les personnages, ni à se passionner pour un récit qui leur parlait. L'histoire vécue par le jeune Omar et par son entourage fut, aussi, celle fut celle de leur région et de leurs familles.

II- Les activités artistiques dans le cadre du colloque-hommage à Mohammed Dib, 20 et 21 mai 2017 à Marrakech

a. La Grande maison *de Mohammed Dib : une pièce de théâtre bilingue créée par les lycéens de Marrakech*

Claude Buono

Sous l'égide de l'Institut français de Marrakech, quelque 110 lycéens et leurs professeurs travaillèrent pendant trois mois pour adapter le texte du roman *La Grande maison,* de Mohammed Dib et proposer un spectacle théâtral bilingue le soir du colloque d'une qualité remarquable. Ce travail mérite qu'on s'y arrête. Claude Buono, attachée culturelle à l'IfM et coordinatrice du projet, répond à nos questions.

[8] L'Express, rubrique Culture, Propos recueillis par Christine Ferniot, article publié sur internet le 26/03/2017
[9] Université Mohammed V de Rabat
[10] Professeur à Université Ibn Tofaïl de Kénitra, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, responsable du Laboratoire DILILARTICE
[11] Colloque international «Mohammed Dib- Quête du sens, quête d'appartenance », organisé par le professeur Abdallah Romli, Université Ibn Tofaïl de Kénitra, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Laboratoire DILILARTICE, en partenariat avec la Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et Comparées (CCLMC)

Catherine Dib Pouvez-vous nous éclairer sur le contexte et sur le sens de ce projet théâtral bilingue ?

Claude Buono Le système éducatif marocain s'est engagé dans une grande réforme et a créé des sections internationales francophones que nous accompagnons dans le cadre de nos actions de coopération éducative et linguistique (accords bilatéraux et Vision stratégique 2015-2030 du Ministère).
A Marrakech, l'un de nos projets s'est porté sur le théâtre bilingue afin de développer chez les élèves de nombreuses compétences, dont l'expression orale. Associer des extraits en langue française - langue d'écriture du roman choisi - à des extraits traduits en arabe standard permettait de rapprocher la création des élèves d'une identité qui leur est proche sur différents plans : linguistique, historique, social et de motiver ainsi les élèves. Le lien avec le projet d'hommage à Mohammed Dib prévu à Marrakech en 2017 constituait une belle opportunité donnant du sens à ce travail théâtral.

Catherine Dib Quel encadrement l'IfM a-t-il apporté aux enseignants engagés dans le projet ?

Claude Buono Ils ont bénéficié d'une formation de trois jours « Enseigner le français par le théâtre » donnée par Régine Dautry puis ont été accompagnés durant les trois mois par Marie André-Carton et Younès Sardi, tous deux formateurs de théâtre. Par ailleurs, l'assistante de coopération et moi-même assurions la gestion et le suivi du projet.

Catherine Dib Concrètement, quels ont été le déroulement du projet et ses différentes phases, pour aboutir à une réalisation aussi 'professionnelle' sur scène ?

Claude Buono Nous sommes d'abord allées présenter aux proviseurs et aux enseignants le projet et l'ouvrage dans des lycées. Les enseignants marocains apprécient beaucoup l'œuvre de Mohammed Dib et nous avons retenu, avec l'Académie, quatre classes[12], soit 110 élèves qui se sont engagés, accompagnés de nos deux intervenants et de leurs enseignants pour une durée de 3 mois.
Les séances ont débuté, après présentation de *La grande maison* par les coordinateurs du projet, par un travail de contextualisation en classe portant sur l'auteur pour 'comprendre ce qu'il dit', sur les personnages identifiés ainsi que le contexte historique et social, grâce à des échanges sur le texte, et enfin sur l'analyse des scènes.
Suivit l'étape du choix des passages à adapter et à représenter, c'est-à-dire une phase de lecture créative, d'abord individuelle puis partagée devant la classe, avec l'émergence du travail de l'acteur, dès ce stade. Cette lecture oralisée, où chaque élève lit et relit les paragraphes et les chapitres, est essentielle pour la compréhension des différentes scènes et du roman dans sa globalité. Elle est accompagnée de questions et de débats.
Un schéma heuristique[13] constitué des scènes retenues fut ensuite élaboré, permettant de construire le socle de l'adaptation du roman par les élèves. Suivirent deux séances en groupe, en français et en arabe, pour un découpage des parties retenues. L'étape suivante permit aux élèves d'ajuster ce qui figurerait en didascalie[14], en narration ou en dialogue avant qu'ils ne se consacrent à l'apprentissage du texte et à la mise en scène. C'est alors l'émergence du texte oralisé et du visuel, qui viennent supplanter l'écrit, et révéler toute l'expression de la puissance créatrice du groupe.
Tout au long du travail, le texte de Mohammed Dib est prétexte à des échanges au sein du groupe et à des reformulations permettant de s'approprier le vécu et les sentiments des personnages, de se les représenter sur scène, en action, de se projeter dans la pièce de théâtre. L'accompagnement

[12] Ces classes font partie des lycées El Abou Abbas Essebti, Al Khawarizmi, Rahal al-Farouki et Youssef Ibn Tachfine
[13] Schéma qui permet de représenter visuellement et de suivre le cheminement associatif de la pensée
[14] Indication scénique

exceptionnel de Marie André-Carton, formatrice de théâtre fut pour beaucoup dans la réussite de cette étape.

Catherine Dib Et la création des costumes ?

Claude Buono Les pièces de tissus et les robes colorées ont été achetées au souk de Marrakech. En fait, la création n'a pas porté sur les costumes mais sur les mouvements de ces bandes de tissus, qui venaient organiser l'espace et ponctuer la mise en scène. La succession des tableaux vivants ainsi créés, sombres ou colorés mais toujours sobres, harmonieux et respectueux de l'ambiance du roman-, ont donné vie aux scènes de *La Grande maison,* grâce à une mise en scène parfaitement pensée.

Catherine Dib Comment les jeunes acteurs ont-ils vécu l'expérience de la scène ? Quelle fut l'implication des uns et des autres ?

Claude Buono En fait, les 110 élèves impliqués dans le projet n'ont été réunis qu'à la fin du travail, pour des répétitions générales, chaque classe ayant au préalable travaillé sa partie : les intervenants et enseignants étaient les garants de la cohérence de l'ensemble. Younès Sardi dirigeait la mise en scène et il a créé, de même que Marie André-Carton, un climat de bienveillance et da confiance vis-à-vis des élèves, obtenant ainsi qu'ils donnent le meilleur d'eux-mêmes tout au long du travail. Et chacun des 110 élèves des quatre classes a été effectivement impliqué, sans exception : ils sont tous montés sur scène pour jouer dans *La Grande maison*.
Les enseignants, très motivés, se sont impliqués tout autant que les élèves et les familles étaient fières du résultat, c'est vrai ! Cette expérience unique pour la très grande majorité des élèves les poussera à renouveler ce type d'expérience.

Catherine Dib Pensez-vous à une 'suite' de ce projet ?

Claude Buono Tout à fait ! Le projet théâtre bilingue 2018 porte sur *Les étoiles de Sidi Moumen* de Mahi Binebine et il concerne cinq classes. Après Mohammed Dib, un auteur algérien en 2017 et Mahi Binebine, un auteur marocain en 2018, en 2019 il s'agira probablement d'un écrivain égyptien !

b. Les ateliers et le spectacle de poésie-slam avec Loubaki et Scor-P

Loubaki avec Georges Morin
et des membres de la SIAMD

Le spectacle de slam

Le colloque-hommage à Mohammed Dib intégrait, à son programme, un spectacle de poésie-slam présenté par des jeunes de Marrakech encadrés par les slameurs Loubaki et Scor-P de Saint-Denis (93, France). Il faut savoir que ces slameurs, outre leur dimension artistique, donnent un sens pédagogique et social à leur activité, notamment par leur implication dans Eloquentia[15] à l'Université de Paris-8. Il s'agit d'un programme d'expression publique offrant aux jeunes qui recherchent un développement personnel par le biais de la prise de parole en public, une formation et un concours, encadrés par des artistes de renom, des avocats du Barreau et des experts de la prise de parole sous toutes ses formes.

A Marrakech, en mai 2017, une semaine d'ateliers de slam eut lieu, pour préparer le spectacle final, dans le cadre enchanteur d'une résidence d'artistes à la Maison Denise Masson de l'Institut français.
Pour le slameur Loubaki, il ne s'agissait pas d'une découverte de Mohammed Dib. En octobre 2016, un premier spectacle a été présenté en France, de deux fois 15 minutes, sur la scène associative de la Fête des associations de Saint-Denis. Le choix de Loubaki se porta sur des poésies du recueil *Ombre gardienne*[16] et sur un extrait de *L'Arbre à dires*[17] , avec la volonté déjà d'illustrer, lors de cet hommage à Mohammed Dib, le thème de 'l'ouverture à l'autre'.
Cette expérience de slamer les textes de Mohammed Dib s'inscrit dans une démarche plus globale initiée par la Siamd. Par la confrontation des deux modes d'expression - les textes de Mohammed Dib et la poésie-slam -, l'association poursuit plusieurs objectifs : créer des œuvres originales et attractives, intégrer ces créations à un ensemble d'outils pédagogiques pour faire découvrir Mohammed Dib par un public jeune ; mettre en lumière la modernité de son œuvre et, de manière plus générale, rapprocher le grand public de textes littéraires d'une tenue élevée.
A Marrakech, le projet d'ateliers de poésie-slam et de concert comportait, outre la dimension artistique, une dimension pédagogique et citoyenne. Soutenir des jeunes de Marrakech dans leur engagement artistique et associatif, leur faire partager une expérience de création avec des slameurs français,

[15] Voir le site internet d'Eloquentia : http://eloquentia-saintdenis.fr/, le film « A voix haute, la force de la parole », réalisé sur Eloquentia : https://www.cinenews.be/fr/films/a-voix-haute/ et le dossier pédagogique sur le film : http://www.avoixhaute-lefilm.com/download/AVOIXHAUTE_DOSSIERPEDAGOGIQUE.pdf
[16] Dib, Mohammed, *Ombre gardienne*, poésie, préface d'Aragon, Paris, Gallimard, 1961
[17] Dib, Mohammed, *L'Arbre à dires*, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 1998

enrichir leur appréhension de l'altérité par le travail d'autres musiciens-poètes et d'autres sensibilités musicales et littéraires, leur donner l'occasion de travailler intensément pendant une semaine pour approfondir les techniques de déclamation et de slam, participer à une création et un spectacle collectifs : tels étaient les objectifs de ce projet.

c. Les soirées musicales données par les Amis de Mouachahat et Jossour

Un hommage particulier fut rendu par le Centre de Développement de la région du Tensift à Mohammed Dib. Deux concerts de musique arabe, pour évoquer cette culture arabo-andalouse qui imprégna l'écrivain et marqua sa personnalité et son œuvre, une forme de une *traversée vers l'autre,* avec cette volonté de lancer des ponts entre les gens, les civilisations et les arts. Ce fut un voyage musical au-delà des frontières, du Moyen Orient au Maroc, du XIème siècle à nos jours, une traversée ponctuée d'escales à Beyrouth, en Andalousie et Tlemcen, ville natale et lieu d'écriture de Mohammed Dib.

La troupe des *Amis des Mouachahat*, dirigée par Mohamed Ait Al Qadi est composée de quinze chanteurs et quatre instrumentistes. Elle est née en 1997 de la rencontre entre quelques amis, tous amateurs de chant choral et de musique lyrique arabe mais surtout passionnés de 'mouachah', ce genre musical qui, au-delà de sa dimension artistique, exalte la joie de vivre.

Le mot mouachah désigne, en arabe, la double ceinture ornée de paillettes ou d'incrustations de pierres précieuses. Il désigne aussi cette forme spécifique de poème et de chanson - à trois ou sept strophes- née en Andalousie musulmane, probablement au cours du XIe siècle. Apparus dans la société pluriethnique et tolérante que constituait l'Espagne Musulmane de cette période, ce poème chanté célèbre l'amour, la nature, le vin... Ce genre fut, par la suite, imité et continué par les poètes judéo-espagnols. Le Club des Amis des Mouachahat a pour but premier de faire découvrir, au plus large public, la beauté des paroles et de la musique de ce patrimoine peu connu. Tout en restant fidèle à sa vocation première, il s'intéresse aussi à toutes les autres formes de chants arabes classiques et marocains.

Jossour a été créé en novembre 2005 sous la direction artistique de Youssef Kassimi Jamal, qui en assure toujours la direction et la partie de l'Oud. Jossour rassemble six instrumentistes et treize chanteurs, amoureux du patrimoine musical arabe et marocain, pour qui la musique est un langage universel. Jossour, signifie 'ponts' en arabe. Cet ensemble a pour vocation de lancer des passerelles entre les différents genres et styles musicaux et s'investit dans le dialogue et le partage entre les cultures. Jossour revisite la musique arabe et ses différents styles : style classique, traditionnel et populaire du Maghreb et du Machrek. Il s'autorise aussi quelques promenades sur les partitions occidentales. Son répertoire est varié : il va de la chanson classique arabe très ancienne au chant du melhoun, un genre propre aux artisans du Maroc, en passant par les Mouachahat arabo-andalouses, les adouars égyptiens ou les chants populaires irakiens, libanais ou syriens ou la al-ala marocaine, musique de cour arabo-andalouse. A noter que le concert bénéficiait, en cette soirée du 20 mai 2017 en hommage à Mohammed Dib, de la présence de grande Diva Libanaise Jahida Wehbe !

III- *Les interventions au colloque – 19 mai 2017*

a. *La photographie de Mohammed Dib,* par Thami Benkirane

Résumé de l'intervention

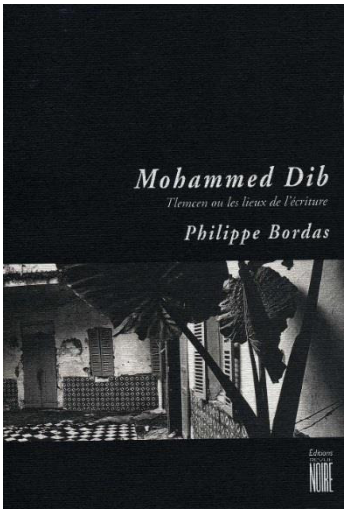
C'est le corpus iconographique constitué par les 36 photographies prises en 1946 par Mohammed Dib et qui figurent dans son ouvrage de 1994 *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* [1] qui fournira la matière première de la présente communication.
Ces photographies ne sont pas légendées mais nous disposons de textes qui permettent de les faire parler en fonction de critères élargis. Pour gagner en compréhension, nous ferons donc appel à des extraits de ces écrits dibiens pour dialoguer ou entrer en résonance avec ses photographies. L'analyse portera librement et de façon immanente sur certaines photographies de ce corpus.
C'est une photographie qui montre, traduit, exprime et témoigne de la réalité extérieure en nous offrant des vues de l'intérieur, aux antipodes de l'image de propagande coloniale, de l'orientalisme et de l'exotisme de carte postale.

Curriculum-vitae de Thami Benkirane

Thami Benkirane est professeur de l'enseignement supérieur au département de langue et de littérature françaises de la faculté des lettres et des sciences humaines de Fès. Il fait partie du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique (LARELA). Spécialiste de phonétique expérimentale et d'arts visuels, il dispense des cours et des séminaires de phonétique, de phonologie, de photographie, d'histoire des idées et des arts et de représentations esthétiques. Il pratique la photographie depuis 1976.

Il a à son actif plusieurs expositions individuelles et collectives au Maroc et à l'étranger (Algérie, Tunisie, Liban, Iran, Mali, France, Allemagne, Espagne). Il a participé en tant que photographe, à l'année du Maroc en France en 1999, à la cinquième édition des rencontres internationales de la photographie de Bamako au Mali en 2003, à l'exposition inaugurale (2014-2015) du musée Mohammed VI d'art moderne & contemporain de Rabat. Parmi ses expositions les plus récentes figurent « Codes-barres de la pesanteur » au Fab Lab NegPos à Nîmes en France (décembre 2015- janvier 2016), « Fès et gestes », Festival Arabesques, Montpellier, France, mai 2016, « Espace public, espace privé », Rencontres Photographiques de Rabat, 17 mai - 4 juin 2017, à l'Espace Expression CDG et à la galerie Bab Rouah.

[1] Dib, Mohammed & Bordas, Philippe, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, 1994, pp 160 : essai de Mohammed Dib accompagné de 63 photographies de Mohammed Dib et Philippe Bordas



***La photographie de Mohammed Dib*, par Thami Benkirane**

C'est à la faveur de la tenue, en 2003, des 5èmes rencontres de la photographie africaine de Bamako que j'avais fait connaissance avec la photographie de Mohammed Dib. La biennale malienne lui rendait un vibrant hommage car il venait tout juste de nous quitter (le 2 mai 2003). Les photographies exposées au Mali sont issues du corpus iconographique qui fait l'objet de la publication de 1994 : *Tlemcen ou les lieux de l'écriture.* Dans cet ouvrage qui associe textes et images argentiques en noir et blanc, 36 photographies sont signées par Mohammed Dib et 25 autres sont attribuées à Philippe Bordas. Ce sont ces 36 photographies de Mohammed Dib qui constituent la matière première de la présente communication. Ces photographies ne sont pas légendées mais nous disposons de textes qui permettent de les faire parler en fonction de critères élargis. Pour gagner en compréhension et élargir notre champ de vision, nous ferons, chaque fois que cela nous semble nécessaire, appel à des extraits des écrits dibiens pour dialoguer ou entrer en résonance avec ses photographies. Par cet appariement entre l'œil et la lettre, l'image se fera le miroir du texte et inversement.

Cette mosaïque composée d'une vingtaine de photographies ne manque pas d'évoquer une planche-contact, ce tirage par contact de toutes les vues d'un film sur une même feuille de papier sensible. En la scrutant, je vois quatre photos que je ne connais pas, qui ne figurent pas dans le corpus de « *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* ». Cette constatation laisse penser que les archives iconographiques de l'écrivain contiendraient d'autres photographies méconnues ou non-publiées. Je n'ai pas pu vérifier si le *Fonds Mohammed Dib à la BnF* comporte des documents iconographiques (négatifs, tirages, planches-contacts, albums, etc.).

« *Du Tlemcen dont témoignent ces photographies prises en 1946, peut-on dire qu'il ne reste que le nom? Ce serait sans doute aller trop loin. Il y a pourtant quelque chose de cela. Indéniablement, des parties de la ville ont sauté, des éléments constitutifs attestés en ont disparu, mais aussi et avec cela autre chose de moins palpable s'est dissipé: c'est une certaine manière d'être de la ville. Non que, ce disant, je veuille méconnaître l'action du temps sur une cité ou que je lui refuse le droit de changer. Je ne tiens tout au plus qu'à laisser entendre que nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part au moins égale, d'une mémoire. Un lieu n'est que de mémoire, en fait*.»[2]

«*Du Tlemcen dont témoignent ces photographies prises en 1946, peut-on dire qu'il ne reste que le nom?* »

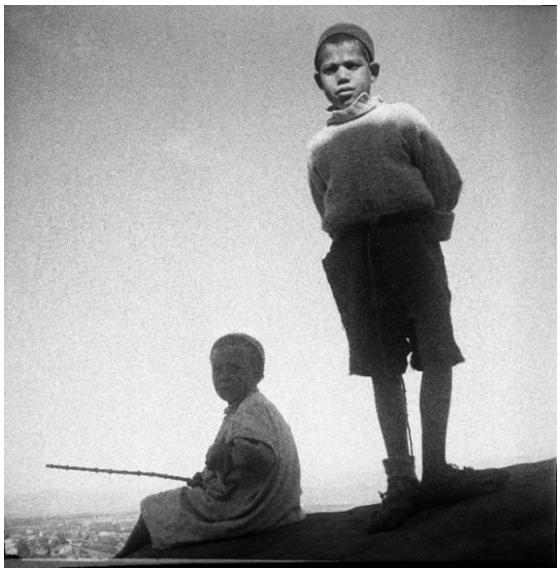
Cette phrase nous installe d'emblée dans le récit et dans l'histori-cité. Elle nous renvoie, par la date qu'elle précise, à des actes de prises de vue situés *en amont* et à un passé révolu qui constitue un hors-texte et en même temps, *en aval*, à un futur de l'écriture qui advient presque un demi siècle plus tard (1994). Les mots comme les photographies disent la perte et le reste.

[2] Dib, Mohammed, op. cit., extrait de la page 83

Par la mention de « *l'action du temps* » et la référence répétée au « *lieu* », l'écrivain et le photographe composent avec le « *ça-a-été* » et le « *ça-a-eu lieu* ». Toute mémoire est une projection spatio-temporelle.

Comme le premier mot d'une longue phrase, voici la première d'une série de vingt-deux photographies qui composent l'album intitulé *Tlemcen, 1946*.

Saisis en contre-plongée, les protagonistes sont deux enfants qui se détachent sur l'immensité du ciel, occupent le premier plan de ce qui semble être un point de vue élevé dominant un paysage qui entremêle végétation et habitations. L'enfant assis tient de la main droite une tige de roseau. Cette dernière pointe le hors-champ, le ciel et les lointains dominés par une montagne estompée par une brume radiative. L'enfant debout tient également une tige souple dissimulée derrière son dos et que l'on perçoit le long de la jambe droite.

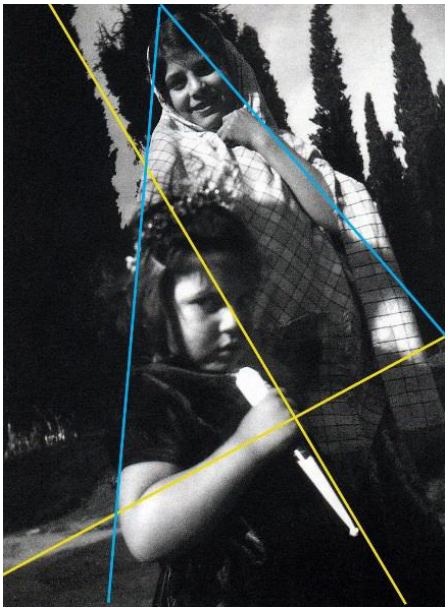


Ces deux enfants étaient probablement en train de jouer « *Je n'ai pas souvenance qu'aucun gosse, autour de moi, à l'époque eût jamais possédé un jouet, et les petites filles confectionnaient elles-mêmes leur poupée* »[3]

L'expression qui se lit sur les visages et la direction du regard des deux jeunes laissent supposer qu'ils ont été interrompus dans leur jeu et intrigués par l'acte de prise de vue. Il y a une chaîne triangulaire des regards qui opère entre ces deux enfants et le spectateur de la scène qui épouse le point de vue de l'opérateur photographe.

Toutes les photographies qui montrent des garçons ont été saisies à l'extérieur et en-dehors du foyer. À la faveur de cet « *incandescent triomphe du jour* », de l'amplitude verticale du ciel et de l'activité ludique et insouciante des enfants, cette image respire.

Dans cette seconde photographie, baignée d'une lumière naturelle latérale provenant de la gauche, il est aisé de constater l'originalité de la composition et du cadrage penché: choix du format vertical, inscription des modèles dans une forme pyramidale (lignes en bleu), amplitude de la diagonale accentuée par l'orientation du bâtonnet (sucre d'orge?) tenu par la fillette, dynamique des obliques qui finissent par se croiser sur le motif du châle porté par la grande fille, rythme alterné des masses sombres et claires. Pour une première incursion de l'écrivain dans le champ de la photographie, force est de reconnaître qu'il était un amateur doué et averti.



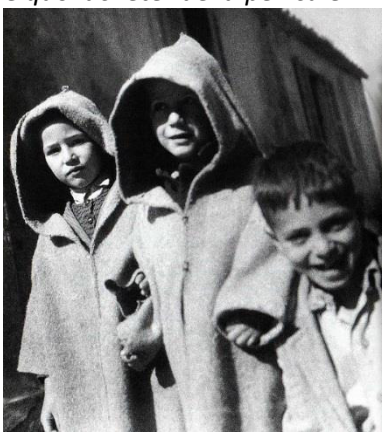
Et pourtant comme il l'a avoué : « *Rien dans mon enfance ni plus tard ne me destinait à devenir photographe* »[4]

L'appareil photo bifocal qu'il a utilisé ne lui appartenait pas « (…) *un ami marchand de matériel photographique, m'avait prêté*

[3] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., page 66

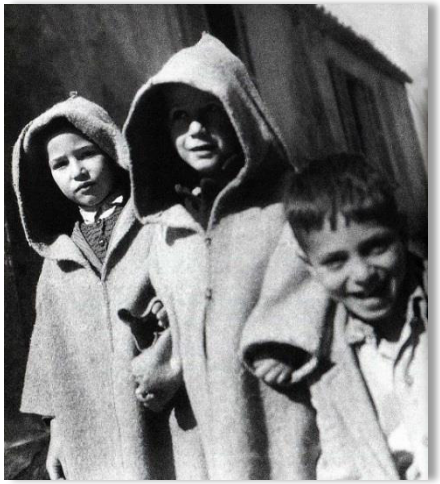
[4] Dib, Mohammed, *L'Arbre à dires*, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 1998, page 111

l'époque un appareil, un Rolleiflex. À ce moment-là je n'avais même pas de quoi acheter de la pellicule »[5]



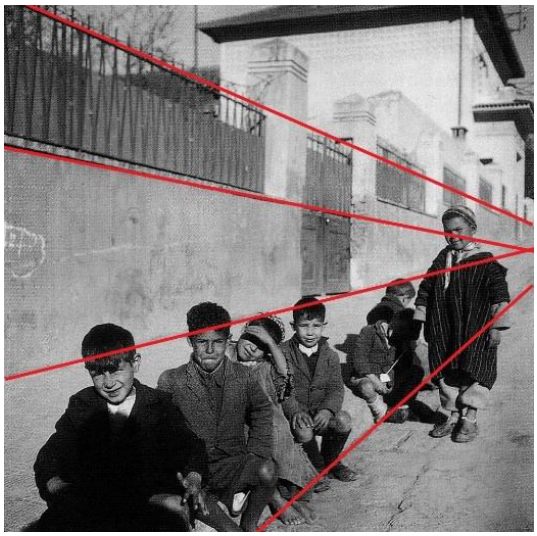
« *Il me faut, devant ce cliché, faire un bond en arrière de cinquante ans ou presque. La prise de toutes les photographies qui figurent dans ce livre et sont de moi remonte effectivement à 1946, et toutes appartiennent à la même époque. Celle-ci en est une, due à une rencontre de hasard, je ne connaissais pas ces gamins. Ne comptez plus en voir, de tels bonshommes, aujourd'hui, dans les rues de Tlemcen, avec cet air, engoncés ainsi dans des* djellabas *quand ils seraient des fils de paysans, et ceux-là n'en sont pas, il suffit pour s'en convaincre de les comparer aux enfants de la photo suivante. La sorte de djellaba pour petits qu'ils portent, en grosse laine tissée dans un atelier de la ville, elle-même ne se fait plus. Mais moi, à cet âge, quelle allure avais-je ? Malheureusement, je ne puis avoir ressemblé à l'un de ces garçons.* » [6]

Comparons deux photos :

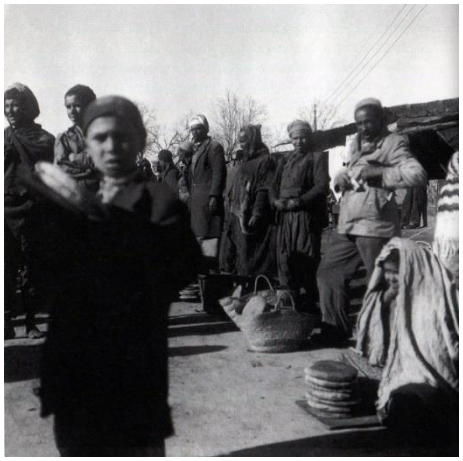
	
Plan Américain, plan moyen *Contexte* Habitation, pas de végétation *Vêtements* Habits en laine épaisse, richesse des matières, indices d'aisance *Expressions* Sourires, joie de vivre, insouciance	*Plan* Plan en pied ou plan d'ensemble *Contexte* Arbres, campagne *Vêtements* Djellaba en haillons, habits élimés, pieds nus, indices de pauvreté *Expressions* Expression inquiète, grimaces, lumière aveuglante

[5] *L'Arbre à dires*, *op. cit.* page 112
[6] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture,* op. cit., page 63

« *Il y avait l'école mais pour certains, pas pour tous ; nombre d'enfants travaillaient déjà : qui chez des tisserands, qui chez des coiffeurs, qui chez des épiciers. Il en restait toutefois assez en liberté pour changer les rues, dans leurs quartiers respectifs, en territoires inexpugnables. On pouvait les y voir tournoyer par volées, s'adonner à des jeux communs à tous : les billes, la toupie, ou les tirs aux noyaux d'abricots. Pour chaque jeu, il y avait une saison, qui se renouvelait sur le diable savait quel mystérieux signal.* »[7]



Voilà une photographie qui s'inscrit parfaitement dans le code perspectiviste. Les enfants ne posent pas en groupe frontalement comme c'est souvent le cas d'une photo de classe. Ici, ils ont été judicieusement disposés dans le sens de la profondeur. Toutes les lignes de fuite (obliques et diagonales) qui sous-tendent la composition et parcourent la photographie renforcent l'amplitude de cet étagement des plans. La profondeur de champ (zone de netteté) est ici optimale. Le photographe Mohammed Dib affectionnait les prises de vue quand la lumière était incandescente. Très souvent avec un soleil bien haut, au zénith ou légèrement latéral. Les ombres portées, courtes, l'attestent. Les gestes pour se protéger du soleil également. Il fallait probablement pallier la faible sensibilité des films de cette époque. L'ombre du photographe s'inscrit sur le buste de l'enfant au premier plan.



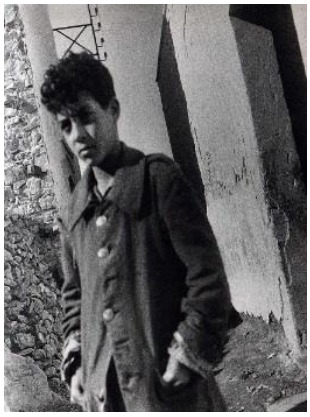
« *Nous vivons dans l'intimité du pain. Le nôtre ne nous était pas donné. Je veux dire qu'il ne nous convenait pas qu'il fût fait par un autre, un boulanger, un homme, et nous fût remis tout cuit, tout prêt, contre de l'argent. Notre pain devait sortir des mains de la mère. Pas même de celles d'une parente, grande sœur, tante, voisine... penser au pain nous renvoyait à la mère et inversément, penser à la mère nous renvoyait au pain. L'un et l'autre étaient si liés que consommer du pain revenait pour nous à consommer de la mère et aimer le pain, c'était aimer la mère.* »
[8]

« *Et quand à la maison tu n'as pas un bout de pain, c'est faire de la politique que de le réclamer ? Un morceau de pain, qu'est-ce que c'est ? Ce n'est pas beaucoup. Pourtant ce qui n'est pas grand-chose, c'est tout pour nous. Quand tu dis, le pain : est-ce que cela ne veut pas dire la vie ? Voilà pourquoi c'est tout, pour des gens comme nous*. » [9]

---

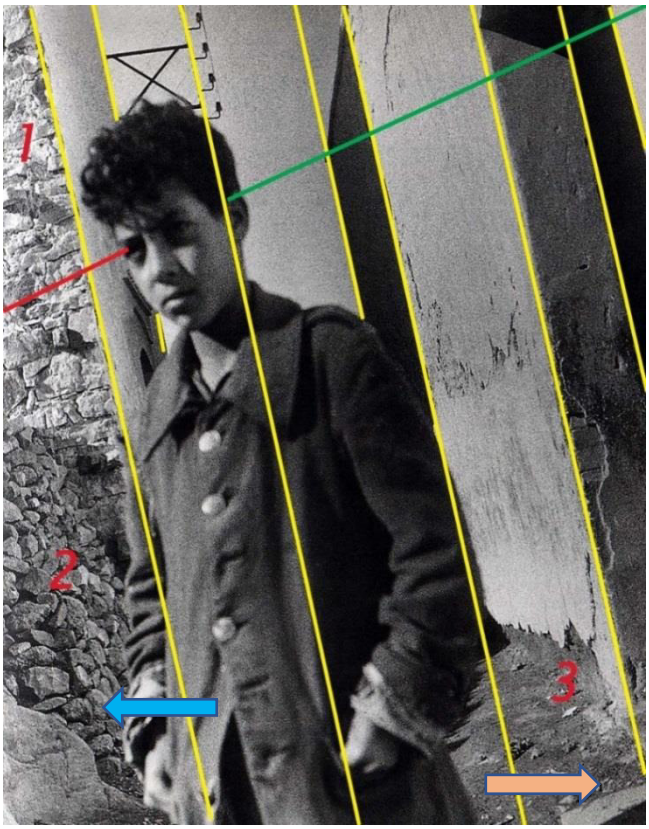
[7] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., pages 65 et 66
[8] Toubiana, Dany, *Mohammed Dib ou le regard intérieur*, entretien, revue Étoiles d'Encre - n°15, octobre 2003
[9] Dib, Mohammed, *L'incendie,* Paris, Le Seuil, 1954, page 33

La ville



« Ce par quoi j'aurais dû conclure - ou commencer ? - les espèces de visions, d'échos dont remue et résonne toute ma mémoire, c'eût été de dévoiler le visage de cette ville dont à chaque coin de phrase il est question ; c'eût été de le faire apparaître, comparaître, lui, et ce qu'il y a derrière lui, un visage dans l'évidence de sa plénitude et, mieux encore, dans sa complexité sous-jacente.
Je me souviens. Il y a longtemps de cela, je me disais aussi :
Il me faut étudier de près les structures de la ville du sous-sol, sans quoi je ne pourrais m'adapter, comme il serait souhaitable, aux nouvelles conditions de vie où me voici placé. Que les fondements mêmes de ce second état d'existence y soient inscrits, j'en suis tout à fait persuadé à présent. À première vue, ces structures ne sont que la réplique de la ville d'en haut, leur image renversée en quelque sorte et cachée dans les stratifications inférieures. »[10]

En plan américain, le sujet se présente de trois-quarts, il n'est pas complètement de face ni de profil. La vue de trois-quarts est plus neutre que la vision frontale. Le jeune homme porte une vareuse élimée à laquelle manquent plusieurs boutons. Le cadrage penché entraîne l'obliquité des angles des murs (soulignées en jaune). Au-dessus de la tête du jeune homme, on voit une structure métallique en croisillon fixée au mur et qui sert à accrocher les lignes téléphoniques. C'est l'une des rares fois où l'on voit un objet lié au progrès technologique.



La scène a été prise dans un contexte urbain : pas de végétation en vue. Les murs qui encadrent ce passage sont dans un état de délabrement avancé. Celui situé sur la gauche de l'image est en pierres et menace ruine (flèche bleue). Même constat pour le mur à droite qui tombe en décrépitude (flèche orange).
Ce qui s'entend au sens propre comme dégradation matérielle prend ici le sens figuré de déclin, chute, perte, etc. Mohammed Dib a évoqué « *l'action du temps sur une cité* » : la structure métallique en croisillon préfigure un sablier stylisé. Les parements des murs de la photo nous présentent graduellement trois stades dans la dégradation en passant de la pierre apparente, à l'affaissement et à l'effritement.

[10] Extrait de *Qui se souvient de la mer*, cité dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., page 125

L'espace laissé derrière le sujet (ligne verte) est plus grand que celui qui le devance (ligne rouge). La perspective disponible devant le visage (ligne rouge) est courte (avenir bouché, incertain ?).
Le cadrage penché, les murs qui ont perdu leur aplomb engendrent un sentiment d'inquiétude et d'instabilité. L'absence du ciel accentue l'impression d'étouffement et de pesanteur qui émanent de cette image.

Primauté d'être

Tu penches.

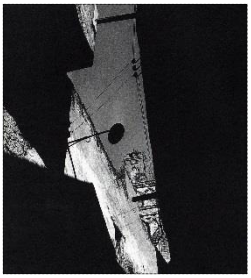
Dans un même déclin d'être.

Dans un même déclin d'ère.

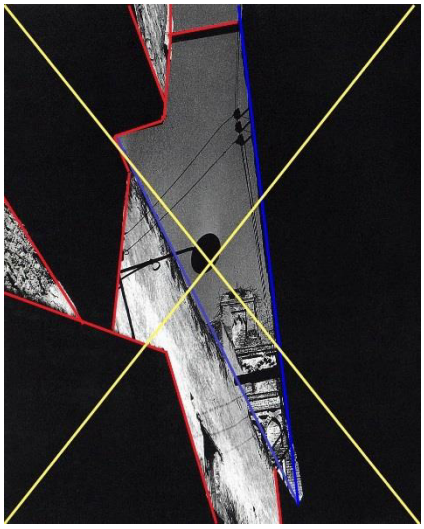
Tu penches.

Le désir pèse sur tes feuilles.

* * * * *



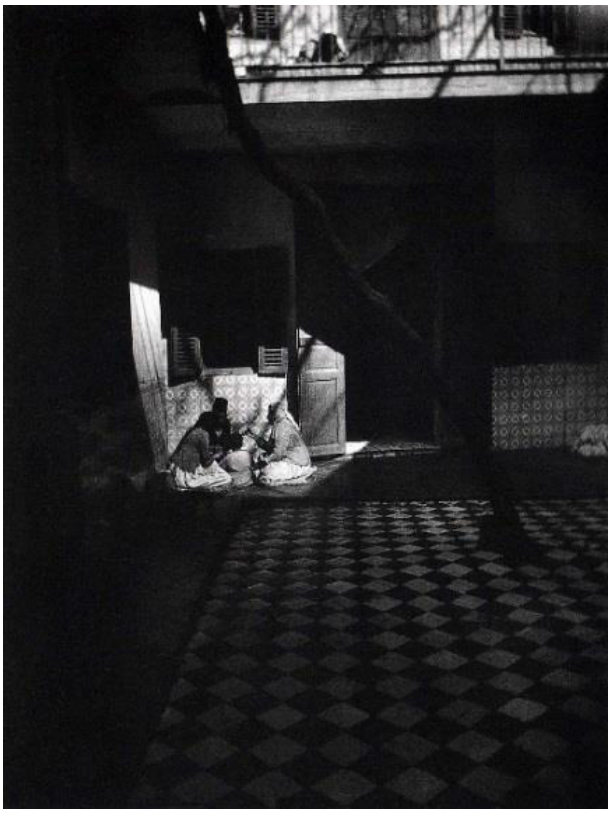
Cette prise de vue a été effectuée en contre-plongée. Ce point de vue révèle la grammaire singulière de l'architecture propre à la ville traditionnelle : concentration du bâti, hauteur de murs quasi aveugles, trame serrée de ses terrasses, dédale de ses artères étroites, sinuosité de ses venelles, etc. Le ciel s'inscrit dans l'axe de la diagonale dont les limites (en bleu) vont se rétrécissant pour former un angle aigu. Au bout de la perspective : le haut d'un minaret. Ce fragment du firmament visible est strié par des fils électriques. Le luminaire circulaire occupe le centre géométrique de l'image au point de jonction des deux diagonales principales (en jaune).



Selon la hauteur de l'astre solaire, selon la saison, les murs et les pierres se disputent perpétuellement la fluctuante ligne de partage entre l'ombre et la lumière. Ici le contraste exacerbé du clair-obscur a contribué à opacifier, à boucher les zones plongées dans l'ombre. Ramenées à la surface totale du rectangle, les pièces sombres dépassent largement en superficie celles qui profitent de la lumière du jour. En conséquence, la tonalité dominante de cette image-puzzle se situe dans les valeurs sombres.
On connaît la violence du soleil sur les terres méditerranéennes du Sud en général et en Algérie en particulier. Évoquant sa rencontre avec Camus et la journée qu'ils passèrent ensemble à Tipaza, Mohammed Dib avait écrit : « *C'était en plein été et il était midi, le soleil avait volatilisé le paysage* ». Albert Camus avait noté dans un oxymore la même intensité solaire : « *À certaines heures, la campagne est noire de soleil... ».*

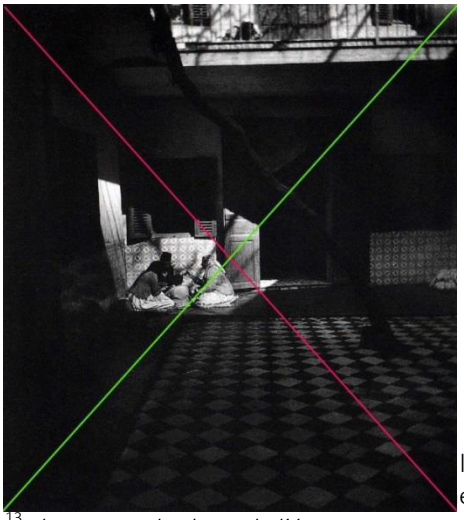
Dans cette photographie qui frôle l'abstraction géométrique, c'est ce luminaire qui préfigure, au zénith, un soleil noir volatilisant ce fragment d'espace urbain.
Ces lignes obliques brisées qui le déchirent, ces zones inégales ou mal proportionnées qui le rapiècent disent une rupture ou une instabilité dans l'ordre du monde. Une éclipse ?

« *Cette photo de la cour intérieure de notre maison familiale à Tlemcen, je l'ai prise moi-même en 1946* [11]*. C'est une cour mauresque, dans laquelle se trouve traditionnellement une vigne. Les carreaux du sol sont en vert foncé et blanc. Les murs sont recouverts de faïence de Delft (la fameuse faïence hollandaise). C'était mon lieu d'écriture. J'y suis très attaché*. » [12]



« Le cadre premier de mes écritures fut cette cour, ce que nous, Algériens, appelons le centre de la maison, le centre de fait, bien sûr, au sens géométrique du mot. Comment peut-il en être autrement ? Mais s'en tenir à cette acception priverait notre cour de son véritable rôle, qui est de nous réunir. Nous ne faisons pas qu'y passer, habitant en la demeure, mais nous y rencontrer, prendre nos aises, boire par exemple notre thé avec, pour invité, quelque voisin (…).

S'il n'y avait le groupe, qu'on voit dans la photographie ci-contre, c'est moi qu'on aurait vu, là était ma place. Parmi ces quatre personnes, je reconnais d'ailleurs ma mère, assise à droite, et l'aînée de mes deux sœurs, séparée d'elle par l'enfant qui se présente de dos. Mais qui est cet enfant, et l'homme, avec son fez ? Je l'ignore. » [13]



Par rapport au patio en tant que centre quadrangulaire de la maison [wast ddar], le coin baigné de lumière est doublement valorisé : c'est là autour de la méïda que se réunissait la famille pour les repas et c'est là également que s'installait notre écrivain en herbe. Ce lieu de la nourriture et de l'écriture est géométriquement décalé (angle supérieur gauche du quadrilatère). Cependant, le jeu du clair-obscur et son emplacement à l'intersection

le pseudonyme Diab, un premier poème dans la revue *Les lettres* (Genève)
ed Dib, un écrivain entre France et Algérie », *La Croix*, Paris

[13] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., pages 47 et 48.

des deux diagonales le mettent particulièrement en vedette et en font le point cardinal de la composition.

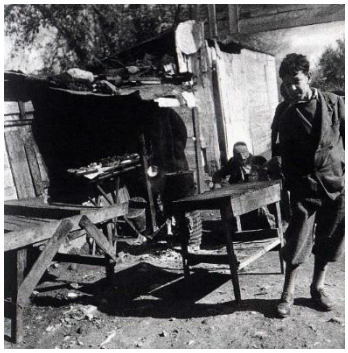
La présence du garde-corps en fer forgé indique dans cette image que l'image a été prise à l'étage, dans la galerie qui surplombe la cour centrale de la maison traditionnelle. La scène est baignée par une lumière latérale gauche et modulée par le clair-obscur, probablement l'ombre de la treille. D'un point de vue formel, les lignes obliques (en jaune) qui sous-tendent la composition se croisent sur le geste de la femme qui épluche avec un couteau à la main - on a là un effet de réel - et sur le panier en osier tressé.
C'est le point de force de l'image. Le regard oblique et plongeant de la femme est concentré sur l'action d'épluchage mais il ne nous permet pas d'accéder au contenu du panier qui se révèle dans sa seule dimension métonymique de contenant. Les lecteurs de Dib connaissent l'importance vitale du panier dans sa trilogie algérienne.

Les montagnes patientent encore,
Les rivières patientent
Et nous passerons le soir ;
La mariée future tisse la tunique
- De quelle navette

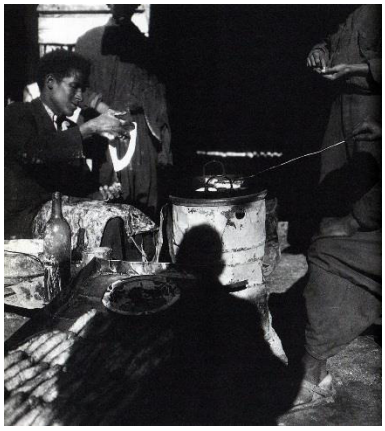
Tisses-tu le linge
Dans lequel nous irons à loisir
De la jeunesse à l'âge mûr ?
(…)
Servante aux mains et aux pieds tavelés
Qui étends des toiles fraîches
Pour nous tailler des chemises,
Des chemises à effacer les souffrances
Qui nous feront moins mal à porter,
Je m'incline devant tes mains et tes pieds ;

Je place en ta garde
L'homme et le mouton
La joie et la patience. [14] (…)

[14] Dib, Mohammed, *L'incendie,* Paris, Le Seuil, 1954, extrait d'un poème page 136



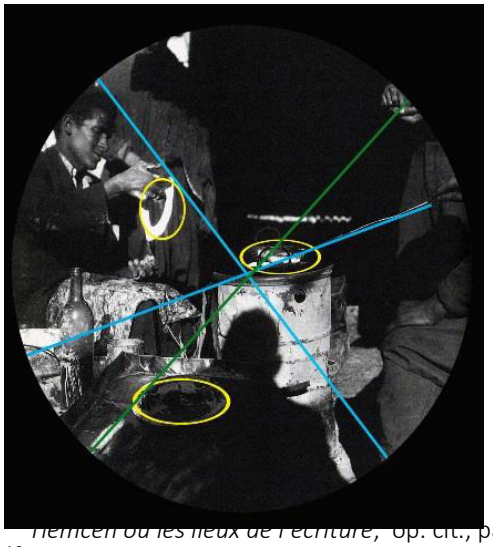
« *Cette porte, vous la passiez, et un entassement de cahutes mottées dans la poussière, l'une soutenant l'autre, assemblage de bric et de broc, se révélait à vous. Cela vous avait l'air d'un manteau de guenilles qui eût couvert un hectare de terre. Ce n'était pas un foyer, une convergence de misère cependant. Pour n'avoir pu trouver place dans les murs de la ville, quelques artisans d'abord, avec de vagues matériaux, eurent l'idée de s'aménager ici de modestes ateliers (…). De tout : forgerons-maréchaux-ferrants, bourreliers, rempailleurs de chaises gitans, maquignons, gitans eux aussi, tonneliers, matelassiers et cardeurs de laine, charpentiers (…). Il ne manquait pas même, en bordure, un ou deux marchands de grillades, un ou deux marchands de beignets et qui mettaient en commun leurs exhalaisons de brochettes rôties et d'huile bouillante*. »[15]



«S'étant tourné vers Abbas Sebagh:
-Tu serais un piètre copain si tu n'allais pas, tout de suite, disait-il, acheter quelques bons petits beignets et nous régaler! » [16]

« *La représentation : c'est le monde vu par une prothèse* » [17]

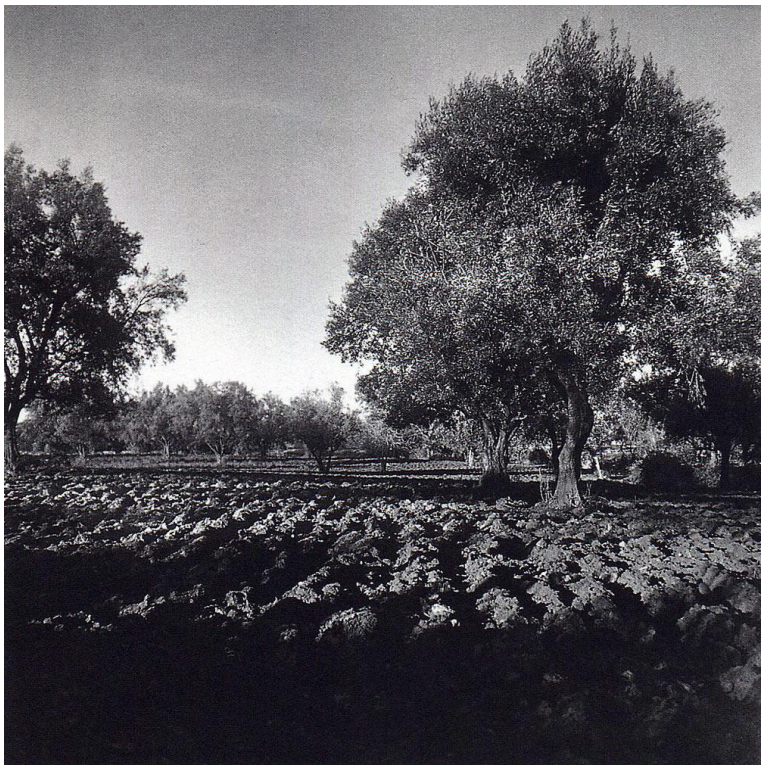
L'appareil utilisé par Dib est un Rolleiflex bi-objectifs (en anglais : TLR pour « *twin-lens reflex* »), l'un servant à la visée, l'autre à la prise de vue. L'objectif est un Schneider ou un Zeiss Opton Tessar offrant une focale standard de 75 mm. La distance de mise au point minimale avec cet objectif est de 90 cm. En fonction de cette double contrainte (optique unique et distance minimale) mais également du cadrage, chaque photographe doit trouver sa bonne distance pour opérer. Le plus dur en photographie est - de déterminer la bonne distance qui permet - de voir les choses comme elles sont.



Avec cet appareil, la visée s'effectue à hauteur de poitrine, très favorable à une prise de vue à la fois discrète et moins agressive. Tête baissée sur le capuchon de visée, le photographe semble humblement faire la révérence au sujet photographié. Du point de vue de la *proxémie*, c'est-à-dire « *l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique* »[18], Dib le photographe opère sur le mode proche, celui du reporter témoin et comme faisant partie prenante de l'action. Cette proximité est souvent

Hemcen ou les lieux de l'écriture, op. cit., page 93
[16] Mohammed Dib, *Le métier à tisser*, Le Seuil, (1957) 1974, page 55
[17] Corajoud, Michel, *in* Actes du Colloque *Mort du Paysage ?* dir.François Dagognet, 1982, page 52
[18] Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Seuil, Paris, 1971

révélée par son *« ombre gardienne »* qui le précède en s'inscrivant dans la scène photographiée.



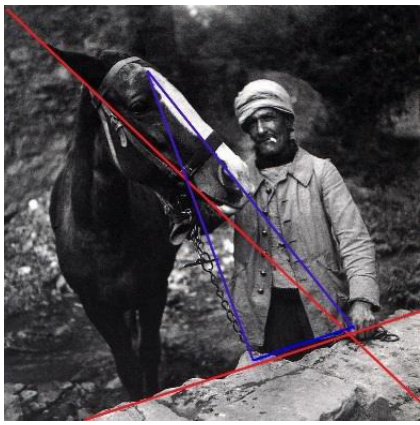
Les champs d'oliviers de mon enfance

« Ce paysage de Tlemcen, les champs d'oliviers, c'est moi qui l'ai photographié encore en 1946. Je le porte en moi.
Il n'existe plus, étant donné les constructions anarchiques survenues au fil des ans à flancs de montagne. Alors, quand j'aurai disparu, ce paysage aura lui aussi totalement disparu !

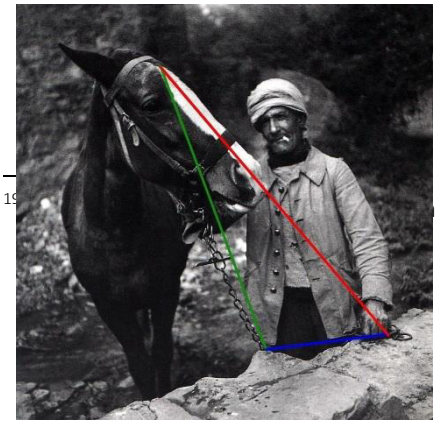
(…)

Chacun emporte la terre de ses aïeux à la semelle de ses souliers. Et mes trente-trois livres sont nourris de ma terre algérienne. » [19]

Un cheval noir doté d'un en-tête prolongé par liste, boit dans son blanc. La tache oblique blanche démarre au front, descend le long du chanfrein et finit sur la lèvre inférieure et le menton. Le harnachement apparent de la tête laisse voir le licol et ses courroies en cuir, la bride, le bridon avec son ensemble de lanières qui assurent le maintien du mors en place dans la bouche de l'équidé, la boucle métallique reliée à la branche du mors de la bride, le mors et la chaîne métallique qui fait office de rênes.



Cigarette oblique au bout des lèvres, la personne qui tient les rênes du cheval porte en guise de couvre-chef un turban traditionnel constitué d'une longue écharpe enroulée autour du crâne. Cet homme est vêtu d'une vareuse de soldat avec des boutons en métal achetée probablement dans un surplus militaire. Sous la vareuse, on voit un chandail ou un pull tout élimé et troué. Il s'agit probablement du palefrenier chargé de l'entretien des chevaux.



C'est une photographie au cadrage serré. Le contexte est avare d'informations. La

19 med Dib, un écrivain entre France et Algérie », *La Croix*, Paris

perspective est fermée et le regard est constamment ramené sur le cheval entravé et sur l'homme qui le tient –sans gant de velours- d'une main de fer.
C'est une photo qui laisse pressentir sa charge dramatique et sa force symbolique : ce cheval n'est pas libre de ses mouvements…à l'image d'une Algérie qui ne tenait plus les rênes de son indépendance. Cette photo est une allégorie.
Ce qui fait défaut à un cheval, c'est d'être libre de toute attache, de toute entrave. Et cette liberté n'est envisagée chez Dib que dans la dimension merveilleuse du rêve…

« *Un foyer proche et lointain éclairait l'espace. Les champs grésillaient. Un immense cheval bondit vers le ciel et hennit. La vieille terre se tut. Et le feu blanc s'éteignit. Les cigales seules continuaient sans défaillance à creuser le jour de leur tarière.*
-L'as-tu vu, le cheval qui a traversé le ciel ?
-Non, Comandar. Il ne pourrait y avoir de cheval qui vole. Tu rêves. (…)
Soudain un bruit de sabots frappant le sol se répercuta à travers la campagne. Tous les fellahs se dressèrent sur leur séant. Le bruit se rapprocha encore : ce fut comme un torrent roulant d'une extrémité à l'autre de la contrée. Plus aucun fellah n'avait sommeil. Certains qui s'étaient installés devant leurs gourbis virent sous les murailles de Mansourah un cheval blanc, sans selle, sans rênes, sans cavalier, sans harnais, la crinière secouée par une course folle. Un cheval sans rênes ni selle dont la blancheur les éblouit. Et la bête prodigieuse s'enfonça dans les ténèbres. (…) Le cheval fit une troisième fois le tour de l'antique cité. À son passage tous les fellahs courbèrent la tête. Leur cœur devint trouble et sombre. Mais ils ne tremblaient pas. Ils eurent une pensée pour les femmes et les enfants. « Galope, cheval du peuple, songeaient-ils dans la nuit, à la male heure et sous le signe mauvais, au soleil et à la lune. » (…) Et depuis, ceux qui cherchent une issue à leur sort, ceux qui, en hésitant, cherchent leur terre, qui veulent s'affranchir et affranchir leur sol, se réveillent chaque nuit et tendent l'oreille. La folie de la liberté leur est montée au cerveau. Qui te délivrera Algérie ? » [20]

Ô...mon cheval...qu'as-tu?
Ô...mon cheval...
Ô...mon cheval...ô mon cheval...
Ô...mon cheval...qu'as-tu?
Qu'est-ce qui te fait défaut? [21]

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

Parfois, je pars à l'aube, les oiseaux en leurs nids,
Sur [un cheval] poil ras, forceur de fauves, solide,
Chargeant, fuyant, fonçant, voltant tout à la fois
Comme un roc, tout d'un bloc, que le torrent dévale[22]

Au terme de ce parcours visuel librement commenté, que peut-on dire à propos de la photographie de Mohammed Dib ? Comment la caractériser ?

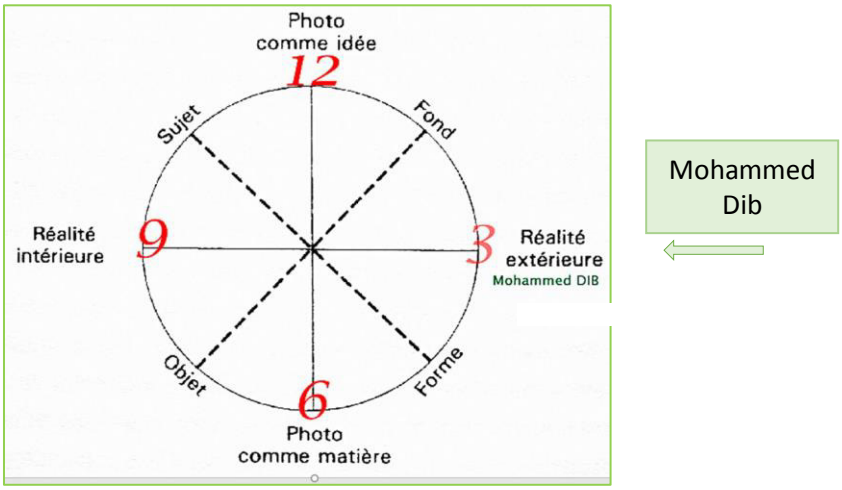
---

[20] Dib, Mohammed, *L'incendie,* Paris, Le Seuil, 1954, pages 25 et 26
[21] Dib, Mohammed, op. cit., refrain d'une chanson page 17
[22] Imru'al-Qays Al Kindi, *in* Abdallah Akar, *Les poèmes suspendus*, éditions Alternatives, 2007, page 20.

La photographie de Mohammed Dib nous semble s'inscrire dans une veine documentaire.
L'écrivain-photographe a mis en lumière les petites gens et les laissés-pour-compte, en faisant gagner en visibilité ce 'peuple absent' de l'iconographie convenue du pouvoir colonial. Il nous offre des vues de l'intérieur, aux antipodes de l'exotisme de carte postale, des représentations d'un orientalisme fantasmé ou de la propagande coloniale. C'est la traduction par la lumière de la sombre réalité de sa ville.
C'est un état des lieux dressé sans fard, sans artifices, sans fioritures et sans complaisance.
Dans ses photographies, l'homme est omniprésent : sur les 36 images passées en revue, il y a seulement deux paysages dénués de présence humaine.

Voyons cela dans le schéma de Jean-Claude Lemagny.

L'objectif	Le fort	Le beau
Ce qu'est le sujet	Ce que représente le sujet	Esthétique du sujet
Recherche de la neutralité : Photo de reportage, photo documentaire, photo de catalogue, photo scientifique, etc.	Recherche de l'impact : Photo de propagande, de mode, reportage de guerre, photo manipulée, photo plastique, etc.	Recherche du plaisir : Photo touristique, photo de nu, de paysage, etc.



Les photographes situés autour de 3 heures considèrent la photographie comme un moyen de témoigner sur le monde. C'est une photographie qui montre, traduit, exprime la réalité extérieure et, pour les photographes qui y adhèrent, le principal problème est de trouver une forme qui rende au mieux ce témoignage[23]. Historiquement, la période allant de 1930 à 1960 a été marquée par la photo dite humaniste. Les photographes qui ont inscrit leur travail dans cette mouvance mettent en avant la dignité de l'être humain partout où elle est menacée par la misère, l'injustice et la mort. Ce courant humaniste triomphe en 1955 avec l'exposition internationale organisée par E. Steichen: The family of Man.
En France, en 1992, la bibliothèque historique de la ville de Paris consacre la photographie humaniste à travers une exposition et une monographie.

Attachement indéfectible pour le petit peuple

[23] Lemagny, Jean-Claude, *L'ombre et le temps Essai sur la photographie comme art*, Nathan,1992

Passer en revue ce corpus iconographique nous permet de souligner l'attachement indéfectible de Mohammed Dib pour une « *humanité dépenaillée* », pour le petit peuple, pour les gens de condition modeste, pour les personnes fragiles, pour les humbles, les marginaux et les laissés-pour-compte.
Dans la galerie de ses portraits de groupe, on sent une relation particulière à l'autre, établie dans la connivence et le don. Ses photographies sont exemptes de prédation.
Ses écrits ne sont pas en reste et plusieurs passages renforcent ces constatations:

« *(…) je reprends la route qui, à l'extérieur des remparts, m'a déjà fait circuler dans sa foule, parmi ses artisans, ses conteurs et ses marchands de pain, de brochettes, de beignets, sans oublier ses diseuses de bonne aventure: cela qui n'était aux yeux des Tlemcéniens bien nés que pouillerie* »[24]

« *Il retourna dans la foule qui emplissait les rues. Il éprouvait le besoin de se sentir entouré, porté par ces gens qu'il ne connaissait guère, mais dont la présence le réconfortait. Lampes à carbure et ampoules électriques accrochées en festons tout au long des trottoirs par les marchands de fruits éclairaient des éventaires qui ruisselaient de couleurs vives et appétissantes. (…) Omar croyait voir les visages refléter dans la pénombre l'exaltation qui l'agitait; ces hommes étaient à sa ressemblance. »* [25]

Mohammed Dib et la couleur

Que l'on s'adonne à l'écriture ou à la prise de vue photographique, il s'agit toujours d'un travail de traduction du réel. Étymologiquement, la photographie est une écriture avec la lumière. Dans les deux cas de figure, il y a une syntaxe, une combinatoire, des règles de composition et des contraintes.
Mais la liberté dont jouit l'écrivain est incontestablement plus grande.

Toutes les photos de Mohammed Dib dont j'ai eu connaissance sont en noir et blanc. Cela ne correspond pas à un choix de l'auteur. Nulle part dans ses écrits se trouve l'affirmation de ce choix. Notre écrivain a travaillé en noir et blanc parce que, dans les années quarante, le film couleur ne s'était pas encore répandu dans les usages. La couleur ne commencera à être popularisée que dans les années 1950 avec la commercialisation de pellicules en cartouche 135 (Agfacolor et Kodacolor).

L'écrivain n'a pas été frappé d'achromatopsie. Plusieurs passages de ses écrits laissent voir sa sensibilité exacerbée aux couleurs. Dans l'extrait suivant, notre écrivain décline sous nos yeux un véritable nuancier de vert !

« De quelques couleurs. Moins pour rehausser la photographie que pour donner à rêver. Le dallage rassemble dans sa marqueterie des carreaux d'un vert olive (si caractéristiquement arabo-andalou), d'une part et, d'autre part, des carreaux d'un blanc de porcelaine chinoise. (…) Les murs sont lambrissés d'azulejos de la grande tradition : dessin bleu sur fond blanc, qui se répète de carreau en carreau. Cela vous a l'humide transparence d'un œil d'enfant. Plus haut, conformément à l'usage, les mêmes murs sont couverts d'un badigeon de chaux vert feuille. Les portes, doubles du fait qu'une petite s'encastre dans une grande, leur peinture est à l'huile et d'un vert plus soutenu. La rampe entrevue, au premier, est de la même couleur. Et verte, la vigne dont le tronc s'étire sans fin en hauteur pour aller recouvrir le patio d'une ombre verte. »[26]

---

[24] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., page 103
[25] Dib, Mohammed, *Le métier à tisser*, Le Seuil, Paris (1957 et) 1974, page 168
[26] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., page 51

« Le Médresse n'était sans doute qu'un assemblage de baraques tenues par des marchands de légumes, de fruits, et par des bouchers. Il ne laissait pas toutefois d'avoir du style et de l'allure. Pour étendu qu'il fût, il ne ressemblait en rien à un fouillis de cahutes sordides, à un rendez-vous d'indéfinissables trafics, comme on serait tenté de le croire. Bien au contraire, chaque baraque, peinte jusqu'au toit du même vert sombre, était un modèle d'art et d'ordonnance. Il fallait voir ça, voir avec quelle savante coquetterie des produits maraîchers tout frais arrivés des environs de Tlemcen étaient disposés sur les étalages: des tableaux qu'auraient aimé peindre les fauves. Le tout se trouvait placé sous la haute protection d'immenses et ombreux platanes.
C'était, je m'en souviens, une fête pour moi que d'accompagner ma grand-mère quand elle y allait faire son marché, que de traîner derrière elle parmi des senteurs vives à vous griser et dans un perpétuel assaut de couleurs, de lumières, d'ombres. »[27]

Pour l'auteur*: « La photographie capte l'instant et le fixe pour l'éternité. Là est le drame : elle assèche le temps, qui est expression de vie. Elle tarit tout ce qui, flux, s'écoule, passe, doit s'écouler, passer -- et dès lors ne va plus s'écouler, passer»* [28]

Oui, toute photographie est une horloge irrémédiablement arrêtée.
Oui, toute photographie est une peau de chagrin.

On sait que Mohammed Dib s'est engagé résolument dans l'écriture.
Est-ce que ce n'est pas cette vision dramatique et mortifère qu'il avait de l'image fixe qui l'a poussé à faire de la photographie une expérience sans lendemain et vite enterrée?

Arrêtons-nous un court instant sur cet extrait :
« *Sans conteste, le Père existait peu pour ce garçon et l'homme que celui-ci est devenu se bat contre une mémoire plus qu'avare pour obtenir d'elle à peine quelques images, et encore toutes floues, mangées aux mites, s'effilochant et tombant en poussière dès qu'on les prend entre les doigts. Quelques-unes parmi elles surnagent, entourées d'une ombre triste, douce, illimitée. Le père, comme il tient son fils allongé dans ses bras, il le laisse tomber sur un grand lit où il rebondit et d'où, aussitôt repris, il est soulevé par le Père qui le laisse retomber, rebondir de nouveau tandis que l'enfant rit d'un rire inextinguible tout en entrevoyant le sourire dont s'éclaire le visage paternel à chaque retour de ce mouvement de balançoire.(…) »* [29]

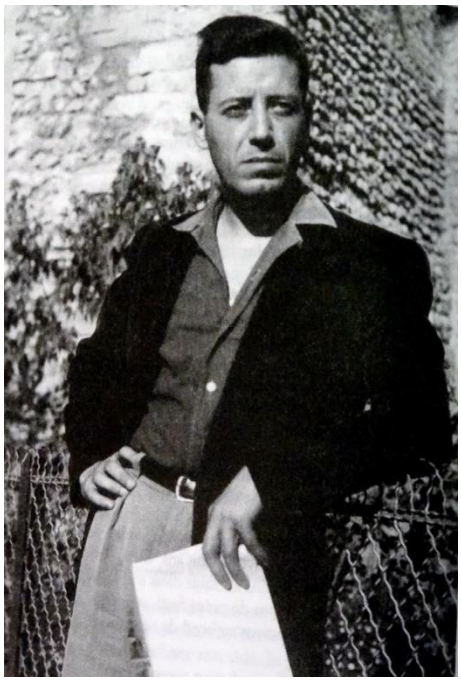
Chaque fragment de cette longue phrase mis en relief par une couleur différente correspond potentiellement à une image fixe distincte. Dans l'esprit de Dib, il s'agit bien d'images séparées les unes des autres comme les perles d'un chapelet car comme disait Kundera dans *L'immortalité* :
« *La mémoire ne filme pas, la mémoire photographie*. »[30]

C'est l'écriture qui, par les procédés de la narration, procure l'illusion d'un film animé et en mouvement. Là où l'image fixe arrête le temps par un point de non-retour, l'écriture de Dib privilégie et multiplie les recours à la virgule. L'écriture procède par addition, la photographie par soustraction.
Là se trouve à mes yeux la plus pertinente des différences entre les dispositifs photographique et scripturaire. Face à la corne d'abondance de l'écrit, la photographie n'offre qu'une inhérente pauvreté.
La photographie n'est pas une copie conforme du réel.

---

[27] *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, op. cit., pages 83 et 84
[28] Dib, Mohammed, *L'Arbre à dires*, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel,1998, page 107
[29] Dib, Mohammed, Images du père, in *Apulée*, numéro 2, éditions Zulma, Paris, 2017, page 289
[30] Kundera, Milan, *L'immortalité*, Paris, collection Folio, Gallimard, 1993, citation p age461

En effet, elle lui ôte un nombre considérable d'attributs qui font sa richesse.
Quand on photographie une ruine, le résultat obtenu est la ruine de la ruine.



Portrait de Mohammed Dib en 1953, in *Apulée* n° 2
© Colette Dib

Mesurée à l'aune de son œuvre écrite, la photographie de Mohammed Dib peut paraître comme une expérience mineure, de courte durée et vite mise entre parenthèses.

Calculons le temps de pose qui a été nécessaire à l'obtention de la totalité de ce corpus iconographique. Sachant qu'en moyenne, à l'instant du déclenchement, le temps d'obturation derrière chaque photographie est de l'ordre de 1/100ème de seconde, nous obtenons par excès ou par défaut 36/100èmes de seconde ! Il faudrait disposer de 64 photographies supplémentaires pour atteindre un temps équivalent à une seconde.

Dans une publication de 1979, le photographe humaniste Robert Doisneau présentait un ensemble iconographique constitué de 147 photographies en noir et blanc.
Voilà un court extrait de la page 143, dans lequel il évoque l'expérience qui a présidé aux prises de vues:
« Le souvenir de ces moments est ce que je possède de plus précieux - peut-être à cause de leur rareté - un centième de seconde par-ci, un centième de seconde par-là mis bout à bout, cela ne fait jamais qu'une, deux, trois secondes chipées à l'éternité ».

Son livre publié aux éditions Contrejour porte un titre incompressible : *«Trois secondes d'éternité* » **.**

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Mohammed Dib nous a offert bien plus que 36 images fixes.
Il nous a fait le don précieux de 36 lucarnes donnant sur l'éternité.

« *Le temps est l'image mobile de l'éternité immobile* » (Platon).

b. L' « outre-le lieu », par Charles Bonn

Résumé de l'intervention

Le rapport au lieu d'origine est fondamental dans toutes les littératures de la décolonisation, car ce lieu d'origine y fonctionne le plus souvent comme un symbole identitaire, à forte connotation idéologique. L'œuvre de Mohammed Dib est souvent présentée comme une des plus significatives de l'émergence de la littérature algérienne, particulièrement à partir de sa trilogie "Algérie" dont le titre même indique cette relation fondatrice à l'espace d'origine. Pourtant si cette relation symbolique y est importante, une relecture moins idéologique de cette œuvre montre que chez Mohammed Dib cet espace n'est pas seulement un symbole identitaire, mais qu'il est avant tout le lieu de la rencontre de langages, de questionnement sur l'efficacité du dire. Le lieu reste parfois symbolique, mais s'inscrit dans un "outre-le lieu" qui est celui de la parole et de ses pouvoirs. L'interrogation, centrale dans cette œuvre, sur les pouvoirs du langage, dessine ainsi un espace produit par la rencontre entre des discours et leur mise en spectacle.
Cette conférence esquissera une description de ce qui, à travers cet "outre-le-lieu", différencie l'œuvre de Mohammed Dib de celle de ses contemporains écrivains algériens, durant trois périodes successives du rapport au lieu d'origine dans cette littérature : les années 50 ou l'émergence, les années soixante-dix ou la modernité, les années 80 jusqu'à nos jours, ou la postmodernité.

Curriculum-vitae de Charles Bonn

Charles Bonn est né en 1942 en Alsace. Après des études à Strasbourg, Nancy, Montpellier et Bordeaux, et deux ans d'enseignement secondaire, il a exercé dans les universités de Constantine, Fès, Lyon 3, Paris 13, et enfin Lyon 2 et Leipzig. Il a dirigé le Centre d'Etudes littéraires francophones et comparées à l'Université Paris 13, et co-dirigé les revues *Itinéraires et contacts de cultures* et *Etudes littéraires maghrébines*. Il a créé le programme documentaire informatisé *Limag* et le site *www.limag.com*. Principales publications : *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures* (Naaman, 1974), *Le Roman algérien de langue française* (L'Harmattan, 1985), *« Nedjma », de Kateb Yacine* (PUF, 1990), *Anthologie de la littérature algérienne* (Livre de poche, 1990), *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*. (Paris, Classiques Garnier, 2016). Co-directeur de plusieurs publications collectives, dont la collection « Littératures francophones » (Hatier/AUPELF, 1997 et 1999). Il a dirigé enfin de nombreuses thèses sur les littératures du Maghreb et de l'émigration. Il est co-président, avec Hervé Sanson, du comité scientifique de la Société Internationale des amis de Mohammed Dib (SIAMD).

***L' « Outre le lieu »,* par Charles Bonn**

Je voudrais, dans cet exposé, à la fois prolonger une réflexion engagée depuis longtemps sur la relation des écrivains algériens francophones à leur lieu d'origine en période de décolonisation, et montrer la différence radicale sur ce plan de Mohammed Dib et à un moindre degré de Kateb Yacine, qui dans cette littérature ont toujours occupé une place à part. Celle pour Dib de cette « intempestive voix recluse » [1], qui rend souvent si difficile son appréhension par la critique, même si son écriture semble à première vue plus transparente que celle de Kateb. Celle, pour Kateb Yacine, du « monstre sacré », dont j'ai développé ailleurs la fonction contradictoire, à la fois de rassembleur permettant le surgissement collectif de la littérature algérienne, et de non-assimilation à une dynamique de groupe. Cette position à la fois de recul et d'engagement plus profond au fil des années a fait de Kateb Yacine comme de Mohammed Dib, pour tous les autres écrivains, une sorte de garants universellement respectés, au-dessus des querelles inévitables dans tout groupe littéraire. Mais cette position unique ne les a jamais empêchés d'avoir leur franc-parler, particulièrement dans les derniers textes non-fictionnels de Mohammed Dib, comme *L'Arbre à dire*, ou *Simorgh* par exemple, alors que Kateb quant à lui n'a pas vécu cette dernière période.

La littérature *algérienne* de langue *française* (ou *maghrébine* de langue *française*) est comme son nom l'indique et comme ça a été développé bien avant moi, une littérature de l'entre-deux identitaire. Entre-deux identitaire lié, de plus, à l'époque de la décolonisation, ce qui met en échec d'emblée toute description des identités comme fixes ou intemporelles, et donne donc a-contrario à cet entre-deux une dimension fortement historique. [2]

La théorie postcoloniale, particulièrement sous la plume de Jean-Marc Moura [3], décrit la relation entre les deux espaces en présence dans cette décolonisation, comme une « scénographie » de l'espace colonisé ou anciennement colonisé devant l'espace du colonisateur, scénographie visant à « affirmer fortement son espace d'énonciation » face à l'espace du colonisateur, que Bourdieu aurait appelé également celui du « Centre ». J'utilise cependant le concept d'espace d'énonciation dans un sens différent de celui que lui donne Moura, chez qui cette « scénographie » est une mise en spectacle d'espaces géographiques bien réels, fonctionnant comme des marqueurs identitaires. C'est à dire des espaces référentiels qu'on ne serait pas loin de considérer comme immuables, non-historiques, du fait même de leur fonction identitaire, et symbolique de ce fait. Alors que pour moi l'espace d'énonciation est l'espace ***de l'***énonciation, qui n'a pas besoin d'être géographique pour être celui du fonctionnement textuel. Celui de la rencontre de discours dans laquelle s'inscrit le texte, et de son dialogue, tant avec sa réception, qu'avec les différents et innombrables textes du patrimoine littéraire par rapport auxquels se met en place son intertextualité. Espace qu'on pourrait qualifier de virtuel, mais qui contrairement aux espaces identitaires est en perpétuel mouvement, car le sens y est changeant selon les époques, et les réponses souvent inattendues. Espace, donc, éminemment historique, contrairement à ce qu'on attend des espaces identitaires dans le discours social le plus courant.
C'est pourquoi je vais organiser mon exposé autour de descriptions de la relation à l'espace d'origine en périodes historiques, toutes incluses dans ce mouvement de la décolonisation, à la fois vaste et

[1] Expression reprise au titre d'un essai de Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix en Provence, Edisud, 2003.
[2] Et ce d'autant plus que je considère la décolonisation comme l'événement le plus important de ce XXème siècle, qui n'en a pourtant pas manqué, en ce qu'elle est, contrairement aux deux guerres mondiales, à l'origine d'une révolution complète de nos mentalités, particulièrement dans la relation entre centre et périphérie.
[3] *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

relativement resserré dans le temps. Périodes qui, même si je suis par ailleurs réticent quant au schématisme de telles périodisations dans les histoires littéraires, peuvent également caractériser en partie l'histoire de cette jeune littérature algérienne de langue française, même si pour chacune d'elles je montrerai que l'œuvre de Mohammed Dib, et accessoirement celle de Kateb Yacine, échappent en grande partie à la description que je vais faire de ces périodes. Ce sera d'abord la période des débuts de cette littérature, dans les années cinquante, période à laquelle on peut le plus facilement appliquer les concepts de « scénographie » et d'« affirmation forte de l'espace d'énonciation » (que j'appellerais plutôt espace identitaire) développés par Moura. Puis celle des années soixante-dix, années de ce que j'appellerais la deuxième et décisive naissance de cette littérature, et qui se caractériseront par un retournement du face-à-face politique entre centre et périphérie, et enfin la période « postmoderne » dans laquelle nous nous trouvons encore, et qui se caractérise par une perte du rapport à l'espace d'origine et un éclatement référentiel propices au développement de plus en plus autonome d'un espace d'énonciation délocalisé.

Le face-à-face colonial

Les années 50 à 65 sont celles de l'émergence de cette littérature. Il y avait certes déjà un certain nombre de publications d'écrivains « indigènes » avant cette période, mais je pense qu'on peut dater la prise de conscience du surgissement d'une nouvelle littérature comme phénomène de groupe, de l'enquête de Pierre Grenaud, « Une nouvelle école littéraire », dans *Les Nouvelles littéraires* des 15 et 22 octobre 1953. Cette période a longtemps été décrite, à la suite de Jean Déjeux, comme celle d'un « courant ethnographique », essentiellement descriptif. Description sur laquelle s'appuiera bien plus tard la théorie postcoloniale pour parler de cette « affirmation forte de l'espace d'énonciation » chère à Moura. J'ai cependant déjà montré ailleurs que si les romans de Feraoun, Dib ou Mammeri dans cette période décrivent effectivement la Société algérienne colonisée, mais guère plus que les traditionnels romans français « réalistes », et font ainsi exister leur espace d'origine face à sa négation par le discours colonial, les villages kabyles décrits par Feraoun ou Mammeri le sont dans une dynamique globale, non pas d'affirmation, mais de perte, car l'irruption de la modernité portée par les personnages principaux dans ces espaces traditionnels met ces derniers en crise, sans pour autant remplacer leur cohérence perdue par une autre cohérence. De ce fait ces personnages principaux ne sont plus de nulle part et finissent le plus souvent de façon tragique. L'« affirmation forte » d'un espace identitaire y est donc au contraire remplacée par la perte tragique de cet espace, même si l'édition française de ces romans place bien leur description de l'espace traditionnel dans un face-à-face au niveau de leur lecture.

Dans ce qu'on a appelé la « trilogie 'Algérie' », de Mohammed Dib, la description est bien sûr très présente, mais elle est déjà plus politisée que celle des deux autres auteurs. La description, dans *La grande Maison*, *L'Incendie* ou *Le Métier à tisser* [4] n'est pas tant celle d'un espace identitaire atemporel, identitaire par son atemporalité même, que celle des relations de pouvoir entre colonisateurs et colonisés, relations de pouvoir mises explicitement en parallèle avec la lutte des classes telle qu'on la conçoit en Europe. En ce sens on pourrait presque dire que si l'action de ces romans se situe à Tlemcen ou à Bni Boublen, l'espace discursif qu'ils développent, par la rencontre entre discours qui y est amplement représentée, au point d'y apparaître à la réflexion comme bien plus importante que la description géographique, est déjà un espace non-localisé.

Une lecture idéologique s'empressera de dire que cette spécificité de l'écriture de la trilogie « Algérie » est due à l'engagement communiste de l'auteur à cette époque, et à l'internationalisme de celui-ci. Mais une lecture un peu plus approfondie de ces textes, et particulièrement de *L'Incendie*, va nous montrer

[4] Paris, Le Seuil, 1952, 1954 et 1957

qu'il n'y a nul prosélytisme explicite dans la manière dont la relation coloniale y est décrite. Et que si le personnage du militant communiste Hamid Saraj est bien présent et même discret organisateur de la prise de conscience politique des paysans, il ne cherche jamais à les convaincre dans un discours de parti : il se contente de les écouter découvrir peu à peu leur exploitation dans un langage fleuri qui est apparemment aux antipodes d'un discours de parti, et qui se révèle finalement le seul efficace politiquement. Ce qui fait que plutôt qu'une analyse communiste du système colonial, *L'Incendie* va vite nous apparaître comme une interrogation sur l'efficacité politique d'un discours de parti dans un contexte qui n'est pas celui dans lequel ce discours de parti a été élaboré.
Interrogation sur les pouvoirs du langage qu'on retrouvera, de plus, dans la timide découverte de leur sexualité par les deux adolescents Omar, et surtout sa cousine Zhor, dont une très poétique approche du plaisir solitaire clôt le roman à sa dernière page. Or le plaisir, encore plus que le langage paysan, est un véritable défi au discours idéologique quant à sa capacité de rendre compte de la totalité du réel, et donc de le maîtriser. Dès lors, non seulement nous sommes ici bien loin de l'affirmation positive de l'évidence d'un espace identitaire bien réel, affirmation soutenue par un discours militant ne connaissant pas le doute, mais ce doute sur les pouvoirs du langage, particulièrement d'un langage de parti, va apparaître peu à peu comme l'objet principal du roman, pourtant écrit par un écrivain militant.

Si on revient au langage paysan et qu'on se rend compte que, de toute manière, ce qui en est montré dans le roman ne correspond pas à la réalité, ne serait-ce que parce que ces paysans ne parlent pas français, on s'apercevra aussi que le non-réalisme de ce langage, au lieu d'être camouflé sous un quelconque procédé visant à produire un « effet de réel », est au contraire mis en évidence par le roman, entraînant de ce fait chez le lecteur une attention particulière au langage même de la description qu'il lit, et dont ce langage devient peu à peu le véritable objet. Du coup le véritable objet du livre n'est plus du tout l'affirmation d'un espace identitaire réel, mais l'interrogation même sur l'efficacité du langage, sur les pouvoirs de la parole. Interrogation centrale dans toute l'œuvre de Dib, mais qui donne ici corps à la constitution d'un véritable espace d'énonciation, au sens où je l'ai défini plus haut.

C'est probablement parce que cette thématique des pouvoirs du langage est centrale dans toute l'œuvre de Mohammed Dib que dès cette première période c'est par elle qu'il se différencie de Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri, avec qui il a été un peu vite rangé dans un « courant ethnographique » où on les réduisait tous trois à une écriture uniquement descriptive. L'espace « réel » décrit par Feraoun et Mammeri, on l'a vu, n'est pas celui d'une affirmation positive, puisqu'il est à chaque fois saisi dans une dynamique de perte, mais cet espace d'origine n'en reste pas moins l'objet principal d'un face-à-face avec le discours colonial. Tout au plus Mouloud Feraoun enferme-t-il dans *La Terre et le Sang* l'existence même de l'action romanesque dans le corps d'un autre récit, celui de l'émigration du héros en France, autre récit qui apparaît comme une sorte de justification, de condition d'existence de ce récit romanesque, à la manière dont lors de la naissance du roman en France, l'histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux était insérée dans celle de la rencontre du narrateur avec un auditeur, englobement du roman dans une autre histoire qui fonctionne comme un justificatif, mais confère du même coup à l'histoire principale ainsi enrobée, à la fois une légitimité et un espace de parole.

Cette mise en scène d'un récit dans un autre récit est renforcée chez Feraoun par la présence silencieuse de Marie, l'épouse française d'Amer devenue plus kabyle que les kabyles, qui n'intervient jamais dans l'action romanesque mais qui pourrait par sa situation d'entre-deux et avec l'enfant qu'elle porte, symboliser la littérature algérienne de langue française en train de naître précisément par ce roman. Cet « emballage » du roman dans un autre récit, en mettant l'existence même de ce roman en question, dessine bien ainsi un espace de la parole, mais cet espace de la parole est encore chez Feraoun bien moins complexe que l'espace d'énonciation des romans de Dib, et surtout l'interrogation sur la parole n'y est pas centrale comme elle l'est chez Dib, lequel confirme d'ailleurs cette centralité huit ans plus

tard en posant dans la postface de *Qui se souvient de la mer ?* l'écriture de ce roman comme une tentative expérimentale pour dépasser les limites du réalisme lorsqu'il est confronté à l'horreur de la guerre. Quoiqu'il en soit l'espace d'énonciation tel que je l'ai défini en commençant est déjà chez Dib plus nettement délocalisé que chez Feraoun.
L'observation vaut d'ailleurs aussi pour *Nedjma*, de Kateb Yacine, dont j'ai montré dans les nombreuses études que je lui ai consacrées [5], que la production du sens n'est jamais l'objet d'un discours explicite, quel que soit par ailleurs, comme pour Dib, le militantisme de l'auteur (on sait entre autres que tous deux ont écrit longtemps dans le journal communiste *Alger républicain*), mais dans la construction singulière de ce roman, et en particulier dans la rencontre, spatialisée de ce fait, entre des bribes de récits. Rencontre par laquelle ces récits délivrent un message à interpréter, que chacun d'entre eux pris isolément ne pourrait donner à lui seul. Construction singulière du roman qui en fait comme chez Dib un véritable espace textuel, et non plus seulement dénotatif. Espace textuel et discursif délocalisé, comme je viens de le montrer pour l'espace d'énonciation chez Dib. *Nedjma* par cette construction singulière, *Qui se souvient de la mer* par sa présentation explicite comme expérience de dépassement du réalisme, développent donc tous deux, comme le font déjà les premiers romans de Dib, l'espace d'un fonctionnement littéraire indépendant de toute symbolisation identitaire de l'espace réel à travers sa description-affirmation.

Ce n'est donc que chez Dib et chez Kateb que l'on commence dès les débuts de la littérature algérienne à voir cette mise en place d'un espace délocalisé des discours en présence, qui manque encore à Feraoun et Mammeri plus attachés à décrire un espace réel, même si c'est à travers sa perte tragique, plutôt qu'à travers l'affirmation positive qu'attendraient les lectures idéologiques. Et c'est à cet espace chez Dib et Kateb seulement qu'on peut dès cette première période appliquer la belle formule de Touriya Fili : « L'outre-le-lieu ». Cet « outre-le-lieu » est d'emblée une part essentielle de la littérarité chez ces deux auteurs. Il est chez ces deux auteurs essentiels la tranquille évidence d'un fonctionnement littéraire autonome, à la fois inscrit dans l'actualité historique de la pré-décolonisation, et indépendant d'une périodisation historique trop contingente.

Années 70 : la modernité et le basculement du face-à-face

On sait qu'au lendemain de l'indépendance (1962) la production littéraire algérienne francophone, dont l'image auprès du public est souvent associée au souvenir de la guerre d'Algérie, connut d'abord une spectaculaire chute de production. Une fois clos le face-à-face militaire auquel ce public l'associe, la dynamique d'« affirmation forte » d'un espace identitaire n'a plus de sens lorsqu'il n'y a plus (en principe !) de négation coloniale visible à contrer. Il faudra attendre les années 68-70 pour assister à ce que j'appelle une renaissance, cette fois définitive et beaucoup plus abondante, de cette littérature, renaissance dont le titre le plus visible fut en 1969 *La Répudiation*, de Rachid Boudjedra. [6]

Mais cette renaissance, sept ans après l'Indépendance, est également un semi-retournement du face-à-face décrit dans la période précédente. En effet la cible politique n'est plus directement le système colonial, mais le nouveau pouvoir que l'Indépendance a mis en place, et qui revendique quant à lui une « authenticité », prétexte à rejeter hors de l'espace identitaire qu'il a confisqué ces nouveaux écrivains qui sont quasiment tous violemment opposants [7]. Plus encore : cette opposition quasi-frontale au

[5] Voir leur liste sur le site de LIMAG
[6] Paris, Denoël, 1969.
[7] On en verra une illustration désolante quand on sa it qu'elle est signée d'un aussi grand écrivain que Malek Haddad, dans l'avant-propos que ce dernier publia dans le numéro 6 (mars-avril 1970) de la très officielle et non moins inconnue revue *Promesses*, qu'il dirigeait alors au ministère de l'Information et de la Culture.

pouvoir en place et à sa confiscation de la Révolution est la dynamique même par laquelle ce renouveau littéraire s'impose, là où les écrivains de la première période faisaient certes exister leur culture d'origine face à sa négation coloniale, mais ne développaient pas un dire d'opposition aussi violent que celui qu'opposent ces nouveaux arrivants en littérature aux nouveaux pouvoirs.
Par contre cette opposition, qui se développe alors dans tout le Maghreb, et particulièrement au Maroc avec l'équipe de la revue *Souffles*, ne se manifeste pas seulement par une condamnation explicite du régime. Elle se caractérise surtout par une écriture en rupture avec les modèles. Là où la littérature semi-officielle promue sur place par la politique culturelle du Parti unique, à travers entre autres la revue *Promesses* et la Société Nationale d'Edition et de Diffusion (*SNED*) recommande comme « authentique » une écriture lisible, transparente, sans prendre garde au fait que cette écriture reprend à satiété les modèles littéraires scolaires français [8], cette écriture de rupture (ou de césure, pour reprendre l'expression d'Anne Roche) pratique volontiers la « syntaxe terroriste » recommandée par l'équipe de la revue *Souffles* comme mode de résistance.

Que ce soient en Algérie Rachid Boudjedra, Mourad Bourboune ou Nabile Farès, récemment décédé, et bien d'autres, leurs textes sont souvent d'une écriture assez abrupte, réputée « difficile », et ils revendiquent cet affichage comme leur mode de subversion. Mais ils rejoignent ce faisant la définition que donne Baudrillard de la modernité en matière de création : à la fois rupture avec les modèles anciens, et exhibition dans l'œuvre elle-même de ce travail de rupture. On rejoint là la scénographie dont parlait Moura, non plus comme affichage d'un espace garant d'identité, mais comme scénographie de la rupture. Scénographie qui est elle aussi un des modes de production du sens politique d'un roman comme *Nedjma*, dès 1956, mais qui ne sera véritablement théorisée que dans ces années soixante-dix, dans la mouvance de la revue *Souffles*.

Mais cette modernité littéraire, contrairement à ce que voudrait atteindre l'« authenticité » prônée par le discours du pouvoir sans prendre garde à sa propre reproduction des modèles scolaires importés, ne peut pas se revendiquer d'un espace géographique de référence. Elle est « dans l'air du temps » dans bien d'autres pays que l'Algérie, dans ces années soixante-dix. Surtout, elle ne s'appuie pas sur un espace géographique réel, ne serait-ce que parce qu'elle est entièrement produite par des rencontres de textes qui lui dessinent dès lors un espace d'énonciation exclusivement discursif. Plus encore : la volonté d'affichage de la subversion dans cette rupture langagière va amener son élaboration jusqu'à l'excès, car il n'y a plus « Aucun lieu en ce monde… Aucun lieu… Que cette déflagration meurtrière de votre terre… », dit la quatrième de couverture du *Champ des Oliviers* [9] de Nabile Farès, dont l'écriture des livres suivants, mis à part *Mémoire de l'Absent* [10], qui est probablement sa plus grande réussite, va progressivement se déliter à l'image même de « cette déflagration meurtrière de votre terre », jusqu'aux bribes de paroles éclatées et même aux signes incompréhensibles dans *L'Etat perdu, précédé du discours pratique de l'immigré*. [11] Inséparable de la déflagration du lieu où vivre, cet « outre-le-lieu » farésien, plus encore que les outrances souvent lourdes de Rachid Boudjedra, s'installe ainsi parfois dans le non-lieu comme dans le non-sens, comme dans la blessure qui ouvre en deux le livre de *Mémoire de l'absent*. Et développe alors ce que j'appellerai un silence tonitruant, espace textuel qui n'est signifiant que par sa propre destruction, là où celui de Boudjedra l'est par sa saturation, entre autres au moyen d'un jeu infini d'auto-citation d'un livre à l'autre dont le vertige qu'il crée dessine lui aussi un espace discursif délocalisé, et plus directement tonitruant encore.

---

[8] Je l'ai montré dans la deuxième partie de mon livre *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, pages 115 et186.
[9] Paris, Le Seuil, 1972.
[10] Paris, Le Seuil, 1974.
[11] Le Paradou, Actes Sud, 1982.

Rien de tel encore une fois, tant chez Kateb Yacine que chez Mohammed Dib, pour qui d'entrée de jeu il n'y a pas eu cette interruption post-indépendance qui m'a fait parler plus haut de nouvelle naissance de la littérature algérienne à partir de la toute fin des années soixante. L'un et l'autre ont publié durant cette période de semi-interruption, des textes en totale continuité avec la dimension discursive de leur propre espace d'énonciation, tel que j'en viens de décrire les premières configurations.
Le Polygone étoilé [12], du premier est probablement le texte le plus difficile à lire de toute cette littérature, car c'est celui qui joue le plus sur les effets de la rencontre souvent inattendue entre différents plans narratifs et l'ambiguïté des significations possibles. De plus, il débouche à la fin sur une irruption de l'autobiographique pour ne parler que de l'entrée dans la langue française, et donc sans le savoir, dans son œuvre à venir, et de la perte de complicité avec sa mère que ce passage suppose. Irruption de l'autobiographique qui permet une mise en perspective de toute l'œuvre katébienne écrite jusqu'à cette date, et développe de ce fait un espace de rencontre de discours, un « outre-le-lieu » qui se passe même de ce face-à-face, tant avec le discours colonial qu'avec celui du nouveau pouvoir, même s'il ne se prive pas de les mettre en scène sur le mode le plus souvent ludique.

Pour Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer* avait exprimé clairement la préoccupation avant tout esthétique chez son auteur, des pouvoirs du langage et de l'impuissance du réalisme à rendre compte de l'horreur de la guerre. Si la fin du roman, publié l'année même de l'Indépendance, peut être lue comme une interrogation à peine voilée sur l'avenir de cette indépendance, la préoccupation non seulement « technique » mais philosophique aussi des pouvoirs du langage, dont j'ai déjà dit ici qu'il s'agit pour moi du thème essentiel de toute l'œuvre de l'écrivain, place bien encore une fois ce roman, et son écriture fantastique assez éloignée de celle des autres écrivains algériens, dans une sorte d'espace d'énonciation essentiellement discursif. D'ailleurs l'absence d'un quelconque face-à-face affiché par le texte du roman, tant avec le discours colonial qu'avec le discours du nouveau pouvoir, en souligne encore une fois l' « outre-le-lieu ». L'écriture de ce roman comme celle du suivant, *Cours sur la rive sauvage* [13], qui coupe de plus quant à lui tout lien avec un espace géographique réel, utilise, en le transformant par le fantastique, ce hors-lieu qu'est la guerre pour développer un espace d'énonciation hors-champ.
Et les deux textes dibiens aggravent encore cet abandon du réalisme en commençant une quête du sens toujours déçue, impossible, qui deviendra centrale dans les textes ultérieurs. La souvenance de la mer, qui a recouvert les habitants pétrifiés de la vieille ville du « bercement inépuisable de ses vagues » alors que le héros du premier de ces romans a enfin atteint la ville des profondeurs dans laquelle il n'est plus question de Nafissa, inaugure un espace « outre » quasi-autonome des fins de romans dibiens. Un espace absenté par le sens au moment où on croyait l'avoir enfin atteint, et dont l'absence, le vide, sont la profondeur même. Ce seront le rire strident de Hellé dans la nuit déserte à la fin de *Cours sur la rive sauvage*, la danse du « roi » couronné d'une boite de conserves éventrée de l'érudit Wassem devant le grand portail du roman à qui elle donne son titre [14] et qui s'ouvre au matin sur le vide, le rire fou de Kamel Waëd, toujours dans la nuit, à la fin de *Dieu en Barbarie* [15], l'entrée finale volontaire dans la folie par Habel dans le roman éponyme [16], ou encore l'hébétude finale d'Aëd dans *Les Terrasses d'Orsol*. [17] Ou encore tout le roman *Le Désert sans détour.* [18]

[12] Paris, Le Seuil, 1966.
[13] Paris, Le Seuil, 1964.
[14] *La Danse du Roi,* Paris, Le Seuil, 1968.
[15] Paris, Le Seuil, 1970.
[16] *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977.
[17] Paris, Sindbad, 1985.
[18] Paris, Sindbad, 1992.

On pourrait en citer d'autres exemples, qui ne sont pas forcément à chercher uniquement dans les fins de romans. L'essentiel est ici de montrer que ces quêtes toujours déçues du sens dessinent dans l'œuvre de Dib un espace récurrent. Et de cet espace, le réel, y-compris politique, n'est pas forcément absent. *La Danse du Roi*, *Dieu en Barbarie* et *Le Maître de chasse* [19] sont aussi des interrogations profondes sur l'avenir de l'Algérie. Et si dans *Les Terrasses d'Orsol* personne ne donne une réponse sur ce que sont les habitants de la fosse, cette dernière est visible par tous, comme une évidence, au centre même de la ville. Mais une évidence qui est aussi celle de l'absence de réponse, et cette absence de réponse, ce silence strident comme le rire fou de Hellé, se constitue en une sorte d'espace propre : celui d'un non-aperçu évident et néanmoins tu, celui d'une parole manifestée par son silence, par son absence de réponse.
Enfin, cet « outre-le-lieu » de l'écriture romanesque dibienne [20] se différencie de la subversion pratiquée par la modernité tonitruante de Boudjedra ou Farès, ou encore de *Souffles* au Maroc, par son absence de scénographie. Il n'y a pas de face-à-face pour cette écriture, au sens où je l'ai montré surtout pour le discours colonial dans la première période décrite dans cet exposé, mais également pour le discours d'« authenticité » prôné par le nouveau pouvoir algérien. L'espace d'énonciation chez Dib se caractérise en partie par cette tranquille assurance avec laquelle il se passe de ces garde-fous. C'est ce qui va lui permettre dès *Habel* en 1977, mais aussi dans la plupart des textes tardifs, d'entrer avec la même facilité dans la dissémination postmoderne, dont je vais parler maintenant.

La dissémination postmoderne depuis les années 80, et le retour du référent

La modernité des années soixante-dix est encore un face-à-face, on vient de le voir, même si l'œuvre de Dib y échappe. On n'est moderne que par rapport à ce qui ne l'est pas. Et on a vu que ce face-à-face fonctionne en fait comme une localisation, une fixation en quelque sorte, au sens plein du terme. C'est par rapport à la confiscation et à la trahison d'un espace identitaire par les nouveaux pouvoirs que des écrivains comme Boudjedra ou Farès exhibent une écriture hors-normes. La subversion est toujours dépendance par rapport à ce qu'elle subvertit. Et de plus elle s'inscrit encore ici dans une appréhension idéologique binaire du réel politique. Le fonctionnement binaire, on le sait, est à la base de toutes les idéologies.
Mais les années quatre-vingt inaugurent en partie ce qu'un théoricien de la postmodernité comme Jean-François Lyotard [21] nomme la mort des « grands récits » : ces dires idéologiques qui ont pour prétention de nous déchiffrer le monde réel, et de nous en livrer l'image « sous sa forme jugée », comme l'aurait dit Roland Barthes. C'est-à-dire qu'ils intercalent entre le réel et nous une interprétation de ce réel qui va nous empêcher de le saisir sous sa forme brute, débarrassée de la signification que lui colle le discours. Mais qui en même temps est un confort pour nous, car tout objet non interprété est un peu ce que Freud nommerait une « inquiétante étrangeté ».

Dès le début des années soixante-dix Mohammed Dib assumait déjà, on l'a vu, le risque de ce non-sens, et même avant déjà, si l'on pense au défi à toute explication idéologique que représente le plaisir solitaire de Zhor à la dernière page de *L'Incendie*. Pour la plupart des écrivains de la génération suivante, ce défi du non-sens apparut dans les années 80 et 90 sous la forme d'une irruption d'un réel brut que le discours, surtout d'opposition politique, arrivait encore un temps à expliquer, avant d'être submergé par la brutalité même de ce réel. Il est intéressant de ce point de vue de suivre l'évolution de Rachid

[19] Paris, Le Seuil, 1973.
[20] Mais il est encore plus présent dans la poésie de Dib : *Formulaires* (Paris, Le Seuil, 1970) ne consacre-t-il pas une section entière aux « Pouvoirs », qui sont ceux de la parole ?
[21] *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

Mimouni, dont *Le Fleuve détourné* [22] pouvait encore, en 1982 présenter quelques caractéristiques de cette modernité subversive de l'écriture que j'ai décrite plus haut, mais dont l'écriture plus sobre, plus transparente de *Tombéza* [23] deux ans plus tard semble en quelque sorte capituler devant l'énormité de la laideur que le roman décrit. Plus question alors d'effets littéraires : le réel brut occupe tout l'espace du roman, et rendrait parasitaires ces effets.
Cette irruption du référent au détriment de l'élaboration littéraire, ou du moins de son affichage, ira plus loin encore chez le même auteur avec *La Malédiction* [24], qui n'est pas son meilleur roman, mais est un des premiers de ce qu'on a appelé la « décennie noire », celle du terrorisme islamiste des années 90. Le hasard de l'Histoire a ainsi voulu que l'entrée de l'Algérie dans le postmodernisme et la mort des « grands récits » qui nous livraient le réel jusque là sous une forme commentée, et donc moins inquiétante, coïncide d'abord avec le délabrement consécutif à sa gestion par le nouveau pouvoir, puis avec un réel brut autrement plus insupportable : celui de la violence islamiste.
Car si cette violence a pu à ses débuts être expliquée par une idéologie (qu'on n'était bien sûr pas obligé de partager pour en saisir la logique !), particulièrement lorsque ses cibles étaient surtout des intellectuels comme Tahar Djaout, assassiné le 26 mai 1993, elle n'en est pas moins un inexplicable absolu, et le devint encore plus lorsqu'on put de moins en moins en saisir la logique. Son irruption est donc bien celle d'un réel brut et d'autant plus insupportable qu'il signe l'échec de tout discours qui chercherait à l'expliquer, à en donner une « forme jugée ».

Une autre forme de cet échec postmoderne de la perception idéologique du réel peut se trouver aussi dans la dissémination, autre caractéristique de la postmodernité, qui n'est pas propre encore une fois à l'Algérie, mais s'applique fort bien à sa production littéraire. Cette dispersion s'applique d'abord à l'édition : si jusqu'à la fin des années 70 l'édition de la littérature algérienne était le fait surtout de quelques éditeurs français qui s'étaient mobilisés pour l'indépendance de ce pays, comme Le Seuil, Maspéro, Julliard ou Plon, la fin de cette période voit se multiplier les publications de romans algériens chez la quasi-totalité de ces éditeurs, cependant que se développe également en Algérie une édition locale libérée après la mort du président Houari Boumédiène en décembre 1978, du monopole de la SNED, devenue ENAL.

Mais surtout, l'abandon postmoderne progressif d'une lecture exclusivement idéologique et identitaire des littératures émergentes va permettre aux écrivains maghrébins de situer l'action de leurs romans ailleurs qu'au Maghreb. Chez Mohammed Dib, *Habel* déjà, dès 1977, situait son action à Paris. Mais la grande sortie de l'espace identitaire et de son face-à-face s'opère en 1985 avec *Les Terrasses d'Orsol*, dont l'action comme celle des romans suivants se déroule principalement en Finlande. Il est intéressant d'observer à partir de là l'évolution de la critique, tant journalistique qu'universitaire, et de voir comment le présupposé idéologique « Mohammed Dib, voix de l'Algérie » empêchait tout simplement de lire ces textes inattendus. Dans la presse, la plupart des comptes-rendus de ces romans nordiques se trouvèrent dans la presse de droite, cependant que la presse de gauche prisonnière de son ancien militantisme pro-algérien était le plus souvent, soit silencieuse, soit embarrassée. Et dans les universités les sujets de thèses et de mémoires qu'on me proposait ignorèrent longtemps ce « cycle nordique » pour se limiter à la trilogie « Algérie », mais basculèrent au bout de quelques années pour ne plus s'intéresser qu'à ces romans « nordiques ». L'évolution de la lecture vers une approche postmoderne délocalisée parce que désidéologisée, est évidente, et elle rejoint la dissémination éditoriale, puisque ces textes « délocalisés » ne sont plus publiés aux éditions du Seuil, mais successivement chez Sindbad puis chez Albin Michel.

[22] Paris, Robert Laffont, 1982.
[23] Paris, Robert Laffont, 1984.
[24] Paris, Stock, 1993.

Cette sortie de l'espace identitaire et de son face-à-face dans l'œuvre de Mohammed Dib ne fait cependant que confirmer la délocalisation de son espace d'énonciation que j'avais déjà décrite pour les deux premières périodes sur lesquelles est construit le présent exposé. Cette œuvre n'a en fait jamais vraiment été partie prenante des deux face-à-face dans lesquels émergent les œuvres des écrivains algériens qui lui sont à chaque fois contemporains. Simplement, cette sortie finlandaise du champ géographique de l'identité algérienne rend cette délocalisation plus visible, entraînant une gène évidente de la critique qui avait suivi jusque là cet auteur dans une logique idéologique binaire. Et le hasard veut que cette sortie du champ identitaire liée à un séjour biographique effectif en Finlande ait correspondu chez lui avec notre entrée à tous dans ce que Lyotard appelle le postmoderne.

D'ailleurs cette dissémination postmoderne que Dib rejoint ainsi ne l'empêche pas dans ses romans « nordiques » de laisser une trace d'un lien jamais rompu avec le pays d'origine. Les terrasses d'Orsol, nom imaginaire, pourraient rappeler celles d'Alger, et l'émigré « frère » rencontré près de la fosse énigmatique, est un lien lui aussi inattendu avec l'Algérie. De la même manière Lyyli Belle, « l'infante maure » qui donne son titre au roman éponyme [25] a beau être finlandaise : le titre du roman rappelle que son père est algérien, et elle s'imagine dans le désert d'origine supposé de celui-ci converser avec son aïeul qui lui parle des « atlals », autres représentations encore du langage. Et plus subtil encore est le lien de la légende finlandaise « La fiancée du loup » sur laquelle est construit *Le Sommeil d'Eve* [26] avec le sens arabe « loup » du mot « dib. »
Quant au réel brut sur la caractérisation duquel les discours ne peuvent montrer que leur impuissance, autre trait de la postmodernité, j'ai déjà montré qu'il s'agissait chez Mohammed Dib d'un thème central dès les débuts de son œuvre. Là encore, c'est notre entrée dans l'âge postmoderne qui va, comme pour la dissémination, rejoindre pour rendre visible et descriptible cette dimension par laquelle Dib l'avait dès ses débuts devancée. L'outre-le-lieu de l'œuvre de Dib est aussi dans ce cheminement parallèle, et finalement convergeant.

Plus encore : on sait qu'une autre caractéristique de la mort des grands récits explicatifs selon la théorie de la postmodernité se trouve dans la dislocation des définitions de genres de discours. Genres littéraires en particulier, mais aussi différence entre littérarité et non-littérarité. Or cette dislocation postmoderne rejoint chez Dib la dissémination, également postmoderne, et l'irruption de la réalité brute. Déjà dans *Neiges de marbre* [27] la frontière entre l'élaboration littéraire et le récit autobiographique direct disparaît en grande partie au profit de l'événementiel brut et réel. Mais avec *La Nuit sauvage* [28] et *Comme un bruit d'abeilles* [29] la brutalité du réel rejoint cette dislocation générique, et l'horreur semble provoquer la dissémination géographique des lieux des actions. C'est peut-être dans ces derniers textes que l'œuvre de Dib rejoint le plus visiblement la postmodernité, et est à son tour rejointe à la fois par nombre de textes algériens récents, dont tous ceux qui dans les années 90 ont été qualifiés de « littérature de l'urgence ». Et surtout, est redécouverte dans ces textes mais dans d'autres aussi par une critique postmoderne de plus en plus débarrassée des clôtures idéologiques qui ont si longtemps fait lire cette œuvre essentielle de façon réductrice.

Il n'en reste pas moins que si les convergences sont de plus en plus nombreuses, cette œuvre était dès ses débuts à la fois dans et outre le lieu de l'émergence d'une littérature algérienne avec laquelle il serait intéressant s'il nous restait du temps de développer encore son cheminement parallèle : celui à la fois

[25] Paris, Albin Michel, 1994.
[26] Paris, Sindbad, 1989.
[27] Paris, Sindbad, 1990.
[28] Paris, Albin Michel, 1995.
[29] Paris, Albin Michel, 2001.

d'un participant actif à son émergence, comme il le montrait déjà dans ses réponses en 1953 à l'enquête de Pierre Grenaud citée plus haut, et d'un précurseur souvent incompris, à cause de cet « outre le lieu » dans lequel il a dès le début placé son processus créateur. J'ai développé ailleurs, à propos surtout de Kateb et Khaïr-Eddine, le concept de « monstres sacrés » : ces créateurs hors-pairs grâce auxquels la littérature maghrébine a pu se développer d'abord en tant que groupe émergent, mais qui n'ont jamais été totalement assimilables à ce groupe qui pourtant n'aurait jamais eu sans eux le retentissement qu'il a eu. Avec son cheminement tranquille et sûr dans cet « outre-le-lieu » qui fut le sien, parallèlement à une littérature algérienne à laquelle il a donné ses lettres de noblesse mais dont il a toujours évité les face-à-face idéologiques sans pour autant être désengagé, Mohammed Dib pourrait aussi être vu comme un de ces monstres sacrés, mais sans les outrances qui caractérisent ces deux autres écrivains.

b. *La langue de l'autre ou une langue autre ?* par Paul Siblot (résumé)

Résumé de l'intervention[1]

Il est normal et banal, à propos d'une œuvre littéraire, de s'intéresser aux problèmes de langue. En ce qui concerne Mohammed Dib le questionnement est essentiel et couvre plusieurs registres. (a) L'emploi du français en contexte colonial tout d'abord, « la langue de l'autre », qui n'était pour certains que l'expression d'une domination et l'accomplissement d'une aliénation. Dans les violents débats autour de ce qu'on appelait confusément « la nationalité littéraire », Mohamed Dib s'est démarqué pour prendre une position singulière dont il ne s'est jamais départi et qui consiste à revendiquer tout à la fois un libre usage de la langue française en même temps que l'indiscutable référence algérienne de son œuvre. (b) Le second registre porte sur l'esthétique et la technicité de la langue que l'écrivain a élevées à un très haut degré d'exigence. Sous peine de réduction considérable, on ne peut parler *du* style de Mohammed Dib. Il faut en effet user du pluriel et reconnaître au moins trois styles : — celui de la prose romanesque qui n'a cessé d'évoluer au fil du temps ; — celui de l'écriture poétique, le plus singulier, qui subit des glissements mais conserve une même tonalité ; — celui des réflexions analytiques que l'écrivain consacre aux questions du langage. (c) Le troisième domaine est lié à l'étiquetage et au classement culturels que la langue assigne à l'œuvre et à l'auteur. (d) Le dernier, le plus fondamental et le plus profondément original, dépasse de loin les questions d'ordre sociolinguistique liées à « la langue de l'autre ». Il est au cœur de l'entreprise littéraire de Mohammed Dib, dont il est la raison et la légitimation. Il s'agit alors d'autre chose, d'« une langue autre », d'une langue à inventer qui conduira l'écrivain en premier lieu, peut-être le lecteur à sa suite, vers une autre attitude à l'égard du monde, à l'égard des autres hommes, à l'égard de lui-même. Qui conduit à se reconnaître comme Autre dans une langue autre.

Curriculum-vitae de Paul Siblot

Paul Siblot est professeur émérite de l'Université Paul Valéry - Montpellier III.
Né en 1945 en Algérie, il fait ses études à l'Université d'Alger puis enseigne dans le cadre de la coopération universitaire franco-algérienne. Il soutient une première thèse sur les relations entre texte et contexte dans l'œuvre dibienne. Etabli à Montpellier en 1984, il fonde une unité de recherche CNRS (UMR 5267) dévolue à l'analyse de la production du sens en langage ; Paul Siblot compte une centaine de publications de sémantique discursive, dont une vingtaine sur les écrits de Mohammed Dib.

[1] Nous n'avons malheureusement pas reçu le texte de l'intervention du Professeur Paul Siblot, qui était souffrant après le colloque

c. *Dib l'universel,* par Abdelaziz Amraoui

Résumé de l'intervention

Il s'agira de montrer et de démontrer qu'au-delà de cette littérature maghrébine d'expression ou de langue française dans laquelle on a voulu cantonner l'œuvre de Dib, l'auteur a été pour une littérature ouverte sur le monde, à l'image de l'homme qu'il était. La langue française, l'écriture instantanée et la recherche des correspondances en sont quelques manifestations. Cette étude concernera surtout les œuvres récentes.

Curriculum-vitae d'Abdelaziz Amraoui

Abdelaziz Amraoui, docteur ès Langue et Littérature Françaises, est professeur-habilité à la Faculté Polydisciplinaire de Safi – FPS - (Université Cadi Ayyad, Maroc). Ses travaux s'inscrivent essentiellement dans la perspective de la grammaire textuelle. Il a soutenu une thèse intitulée *Lecture visuelle de l'œuvre de Mohammed Dib* en 2006. Il a publié de nombreux articles dans des revues universitaires au Maroc et à l'étranger (Brésil, France, Roumanie, Espagne, Allemagne, Côte d'Ivoire et Italie). Il a pris part à des congrès, des colloques et des journées d'études au Maroc comme à l'étranger (Allemagne, Brésil et Algérie) portant sur des thèmes variés autour du cinéma, de la littérature, des récits de voyage et de la place de la langue française dans le Maghreb.
Il est le coordonnateur des Journées Cinématographiques de Safi et du colloque y afférant lors des éditions 2013 et 2014, se tenant à la Faculté Polydisciplinaire de Safi (FPS), et le coordonnateur du colloque international *Littérature et réalité : regards croisés* des 14 et 15 décembre 2016 à la Faculté Polydisciplinaire de Safi. Il vient de coordonner l'ouvrage *Le Cinéma et les Amazighes* (éd Almaarif Al Jadida, Rabat). Actuellement, il est le coordonnateur de la filière des Etudes Françaises à la FPS.

***Dib l'universel*, par Abdelaziz Amraoui**

> « *Critique, vous ferez appel, par un renfort de citations appropriées, à une autorité supérieure et vous assoirez sur un bien-dit un mal-dit à partir d'un mal lu*. » [1]
> « *La réalité centrale est à chercher dans l'œuvre : c'est ce que l'auteur a choisi d'écrire, qui finalement importe*. »[2] Marguerite Yourcenar

Se pencher sur l'œuvre de Dib a pour but de montrer cette aptitude et cette attitude qu'a cette œuvre d'avoir des résonances avec une expérience universelle. Il est vrai qu'il a commencé Algérien, avec sa trilogie algérienne (*L'Incendie, Le Métier à tisser* et *La Grande maison*) pendant une période où l'Algérie se préparait à l'Indépendance par le sang et les armes. Ces titres sont empreints de couleur locale où le foyer, le métier et l'état incendiaire de l'Algérie sont mis en exergue, loin de tout exotisme et de complaisance éditoriale. La pierre d'achoppement de cette trilogie tient en cet attachement à une terre nourricière par où tout a commencé. Mais il a vécu en tant qu'écrivain universel. Passée cette date, son œuvre va courir le long d'une trajectoire qui va traverser les méandres de la littérature dans toute sa variété générique.

Son universalité est d'abord générique. C'est un écrivain total ayant touché à tous les genres, poésie, roman, théâtre, essai, récit illustré pour enfants. Universel, aussi, par rapport aux sujets et thèmes dans lesquels il a excellé. Il est comme son *Simorgh,* un écrivain-oiseau parlant un certain « mantiq » (logique ou langage) ayant survolé l'espace algérien, puis l'espace français et au-delà.

On dispose aujourd'hui d'une œuvre qui a traversé le siècle dernier depuis les années cinquante jusqu'à 2003. Le lecteur peut s'arrêter à certaines dates et parutions comme il peut les prendre dans leur totalité, comme s'il s'agissait de voyager dans son passé littéraire constitué de strates successives, respectant une certaine logique dans l'évolution de son œuvre, surtout que « *Ce qui regarde, ce sont les yeux du passé, les yeux du temps* » [3]

Du champ de l'activité littéraire, forcément trempé dans le bain du sensible, sort une vision qui va traverser tout le siècle. Mohammed Dib en est le meilleur exemple, il a pratiqué une littérature où il montre le monde commençant par sa Tlemcen, son Algérie, pour enfin atteindre le monde dans son immensité, dans son universalité. Et de là où il se trouvait, --Dib était un grand voyageur--, il va créer des représentations de citoyen du monde et élaborer un système de correspondances fixant une certaine forme subjective de la réalité, telle qu'il la voyait avec ses yeux du corps, mais aussi avec les yeux de son cœur et de son esprit.
Il a démystifié cette relation épineuse entre le multiple et l'un. Il est devenu de proche en proche « *Un soi qui ne fait qu'aller, venir dans ce monde et laisser son image en gage dans tous les lieux.* » [4]

American trip

Après un voyage dans le passé, somme d'un chemin parcouru dans l'espace et dans le temps qui l'a mené de la France aux États-Unis puis au Mexique, l'auteur, professeur à l'occasion, et dès son premier somme, déclare :

---

[1] Dib, Mohammed, *Simorgh*, éditions Albin Michel, 2003
[2] Yourcenar, Marguerite, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, page 6
[3] Dib, Mohammed, *Si Diable veut*, Paris, Albin-Michel, 1998, page 44
[4] Dib, Mohammed, L'Infante maure, Albin-Michel, 1994, page 170

« *Guère dépaysé, mais avec quelque surprise, je tombe dans une lumière, pour moi, nord-africaine. Glorieuse, j'entends*. »[5]
La similitude entre les deux paysages est si frappante qu'être en Californie mexicaine lui rappelle *illico presto* l'Algérie des origines dans ces aspects les plus variés, comme si l'esprit du narrateur était :

« (…) *une chambre noire où passent et repassent des images de tous ordres : image des lieux jadis traversés qui se représentent avec une portion de leur forme et de leur couleur ; images des émotions jadis ressenties qui se représentent avec une portion de leur délice ou de leur amertume*. » [6]

Une fois que la voiture qui le mène, lui et ses hôtes américains, a franchi la frontière mexicaine, Dib rencontre un paysage tant connu et tant ancré en lui-même. C'est le paysage du désert, aux mêmes caractéristiques que celui de son pays :

« *Et c'est à la vue des premières et rares maisons tapies contre terre, à la vue de l'enseigne brossée à la main dans des verts, des bleus crus, plaquée au front de l'une d'elles, et alors que je leur prête attention, que je reconnais le sentiment très fort, qui m'envahit : celui d'avoir bouclé une boucle et de me retrouver chez moi. (...) Plus nous poussons de l'avant et plus les intentions du Seigneur se confirment. C'est la Californie toujours, mais dans sa portion* basse*. Me voyant revenu en pensée dans mon Algérie natale, comme de juste, cela ne me gêne pas personnellement*. » [7]

Ici, fouler l'espace californien dans sa version basse revient à fouler son propre espace dans une espèce de transbordage défiant les lois physiques, surtout que :
« (…) *leur sont communs d'abord, et jusqu'à l'hallucination, le soleil en effet, le vent aussi, pas d'oiseaux, mais invariablement un silence… un inexpugnable silence, qui occupe en être-là leur solitude.* » [8]

La Californie mexicaine, sous l'effet du miroir, va enchâsser un espace second dans ses flancs, malgré son éloignement et son appartenance à un autre monde.
« *Le hasard, ou le '' caprice'' de la nature produisent des pièges où vient se projeter le plus singulier, le plus personnel d'un caractère ou d'un état d'âme*. »[9] µ
La littérature de Dib , roman, nouvelle et poésie, va toujours exprimer un état d'exception où le hasard des circonstances va renforcer l'idée qu'il conçoit du monde et de sa place dans ce monde.

Un séjour purement académique vire vers un séjour psychanalytique où les lieux deviennent accueillants à tel point que cela équivaudrait à une renaissance. Dib est entrain d'entamer un jeu psychanalytique qui ressemble beaucoup au for-da. La présence-absence d'un objet, d'un paysage ou d'un sentiment, fait de lui une entité résistante à l'absence, ce qui implique l'intervention de la pensée en tant que déclencheur de la présentification pour, en fin de compte, poser la différence comme étant un motif négligeable et la ressemblance et comme étant le bien-fondé de l'Homme.

Cet état de choses est suggéré dans *Migrant* :

« *Ce qu'il a. Avoir quitté*
Être allé ailleurs prendre

[5] Dib, Mohammed, *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, pages 114 et 115
[6] Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie,* Nîmes, éd. J. Chambon, 2001, page 301
[7] *L'Arbre à dires*, op cit. pages 178 et 179
[8] Dib, Mohammed, *Simorgh*, Paris, Albin-Michel, 2003, page 31
[9] Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, page 106

Acte de son existence. »[10]

Un lieu vient d'être recréé à l'image de l'écriture et avance à l'encontre de toute idée voulant faire du monde un espace morcelé. Yves Bonnefoy est très proche de cette conception qu'a Mohammed Dib à l'égard d'un certain espace pris en tant qu'*Arrière-pays* incarnant « une essence plus haute ».
En fait « *La mémoire fonctionne ainsi : prélever dans l'immensité longue et lente du divers les points de repère vifs et denses utiles pour cristalliser, constituer et durcir les souvenirs.* »[11]

La littérature est désormais plus à même de dessiner un espace, en conciliant un donner-à-voir pris comme une évidence immédiate et l'idée que l'écrivain a de cet espace. Au-delà de la dimension du VIVRE qu'offre un espace, Dib va surajouter cette dimension poétique qu'est la signification au nom d'un patrimoine commun qui prend ses assises dans un héritage humaniste.
En effet, Dib va apprécier l'espace non pas comme un chemin à traverser, mais comme une batterie de rapports à reconnaître, entretenant avec lui et constituant une partie de son identité profonde.

Les dernières parutions de Dib vont mettre l'accent sur cette union idéelle et idéale du monde : l'Algérie natale est partout où l'auteur se trouve, elle est sa valise, elle est dans sa valise. Il la trimbale avec lui pour que jamais l'ici ne soit séparé de l'ailleurs. Les voyages et les séjours dans des pays voisins, comme le Maroc, et des contrées lointaines, de par leur histoire et civilisation, n'ont fait que raviver et accentuer son appartenance au monde dans sa globalité.

S'ouvrir sur l'Autre est une manière et une porte béante pour accéder à un monde sans frontières.
Mais aussi pour se découvrir comme disait Montaigne : « Tout mouvement nous descouvre ».
Pour Dib, qui en Algérie française était Français, et en France, en exilé, est redevenu Algérien, ce jeu identificatoire fait partie de son être. Dans toute sa production littéraire, l'auteur nous invite à nous promener avec lui, à l'accompagner. Ce faisant, nous entrons dans les arcades d'une pensée qui n'a cessé d'évoluer au gré de ces voyages et de ces haltes. De l'Algérie aux States, passant par la Scandinavie et la France, sa littérature aura sûrement été de toutes les couleurs. « *Le sens des œuvres et celui de la marche s'accordent parfaitement et forment un horizon commun aux déplacements spatiaux et verbaux*. »

Le sujet dibien se définit par rapport à ce qu'il est mais aussi par rapport à des variantes qu'il acquiert au fur et à mesure de son existence. C'est un être en évolution. Au gré du lieu où il se trouve et où il est entrain de penser, il renverse le cogito cartésien pour récupérer un système de pensée orienté lieu au lieu d'être orienté ontologie : « je suis où je suis ». De ce nouveau cogito naissent des formes apparemment involontaires, dont la description que nous donne Dib révèle son rapport au monde en montrant ce qu'*il est c'est à-dire* sujet de sa destinée quoique marquée par le fatalisme de la Loi, loin des représentations traditionnelles pour lesquelles d'autres écrivains ont opté.
La rupture épistémologique subséquente à ce nouveau rapport sera considérable ; revendiquant son droit à l' « écart », Dib, selon une posture existentialiste, relève le pari de construire sa vie et son identité à l'intérieur d'un monde ouvert à tous, sans préavis.

D'un autre côté, le périple américain a permis aussi de rencontrer une physionomie proche du maghrébin, malgré l'éloignement et la différence de culture :

« *Norma est, quant à elle, une Américaine un peu plus américaine que les autres : elle a du sang indien. Elle le porte sur la figure, on dirait une Berbère de l'Atlas.* » [12]

[10] Dib, Mohammed, *LA Trip*, roman en vers, Paris, Éditions La Différence, page 26
[11] Onfray, Michel, *Théorie du voyage, poétique de la géographie*, Le livre de poche, 2007, page 52

Ce moment de révélation met l'auteur face à sa vie, par le biais de cette série de faits ressemblants, fondateur d'une logique supranationale qui va permettre à l'auteur d'être chez soi partout dans le monde, régi, désormais, par la loi du même. Dib perçoit au-delà du vu. Sa vision immédiatement sensible des formes s'accompagne d'un sentiment poétique et nostalgique. La ressemblance va jusqu'à l'odeur et la couleur du sable dans lequel s'enfoncent les roues de la voiture et les chevilles des touristes qu'ils sont :

« *Et lorsque à la vue d'un hôtel, nous pilons, puis débarquons de notre véhicule pour nous en approcher, la poudre jaunâtre, onctueuse dans laquelle s'enfoncent nos chevilles, elle aussi ne m'est que trop familière* » [13]

Cette volonté de voir au-delà du sensible est spécifique au travail de Dib, dont l'orientation servait à briser l'ordre accablant des cadres étroits de la vie, à dépasser le relatif et l'historique.
Baudrillard, dans *Amérique* est arrivé presque à la même conclusion : « *L'Amérique correspond pour l'Européen, encore aujourd'hui, à une forme sous-jacente de l'exil, à un fantasme d'émigration et d'exil, et donc à une forme d'intériorisation de sa propre culture*. » [14]

Dib dit :

« *Ce pays d'Amérique vous submerge de toutes parts, plus vaste que le ciel qui l'abrite. La forêt environnante produit sur moi le même effet, on la sent démesurée. Mon ciel, aux parages de la Méditerranée, lui, déborde les terres, lui, de loin, excède les distances, fort d'un bleu invincible. Ici, le Pacifique fait au ciel un œil nordique*. » [15]

En effet, le monde physique n'est pas la seule forme existante ; il en existe d'autres encore plus ténues : les mondes poétique, esthétique et photographique. Cette tendance qu'il avait à consentir à l'universel ne l'interdisait pas à revenir aux sources, à travers le prisme de la photographie et l'universalisme de sa forme. Revenir à l'image est une autre variante de ce retour aux origines de l'écriture, l'écriture est image avant tout. C'est le premier alphabet, l'alphabet cosmique. Ce retour est pensé en termes de réflexion dans les deux sens du terme homonymique. Il est réflexion, opération cognitive dûment travaillée : mais il est aussi réflexion d'un état de choses miroitant.

Le tout-image qui a commencé avec la guerre du Viêt-Nam envahit le texte littéraire, et pour raison.
Dib n'est pas en reste. Ce recours dibien à la photographie qu'il soit foncier ou via l'écriture instantanée, est une démarche purement esthétique pour démontrer, par la monstration, cette mise en scène paradoxale d'un certain vécu ancien au diapason de l'Algérie des années '90 du siècle dernier.

Au fil des pages de son œuvre, s'élabore un réseau de détails et de descriptions démontrant et montrant que le monde est corresponsif et que, réel ou fictif, il reflète les préoccupations philosophiques et poétiques de l'écrivain et de l'homme universel qu'il était devenu. Au terme de son séjour californien, Dib écrit : « *Ton horizon est plus large qu'ailleurs, de quelque côté que l'on se tourne. Tu m'as beaucoup accordé.* »[16] Il en ressort un être en accord avec le monde qu'il côtoie dans toute sa variété.

---

[12] *L'Arbre à dires, op. cit.,* page 113
[13] *L'Arbre à dires,* op. cit., page 179
[14] Baudrillard, Jean, *L'Amérique*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1985, page 149
[15] *L'Arbre à dires,* op. cit, page 133
[16] *L'Arbre à dires,* op. cit., page 188

Cette relation, d'essence synesthésique et corresponsive, va matérialiser l'effet synergique de la mémoire dibienne en tant qu'elle aspire à l'universalité.
Cet objectif, en lui-même, ne pouvait être possible si Dib n'était pas foncièrement un intellectuel à l'affût des aspirations de ses congénères et du monde qui l'entourait. Dib voyait, critiquait, dénonçait et éveillait les consciences. Ses textes le montrent, le démontrent. Ses pérégrinations lui ont appris avec le temps que, à chaque période, il faut se focaliser sur un point particulier pour pouvoir découvrir et saisir la signification objective du monde qui ne « *peut être saisie [que] si l'homme développe en lui-même un sens correspondant. Les différents sens grâce auxquels l'homme découvre la réalité et sa signification sont un produit historique de la société.* »[17]

Pour clore ce volet, je dirais que Dib est hanté par l'espace originel, l'espace de tous les commencements, mais qu'il le laisse entrevu pour qu'il puisse y introduire tous les lieux, fruits de ses rencontres, qui transforment par la magie du verbe et de l'imagination les oppositions en similitudes.
Le texte dibien se veut la concrétisation de cette union fondamentale entre plaisir du texte et esthétique, qui a évolué au gré du temps. Dib est un simorgh, à l'image de ses héros-oiseaux du récit hyponyme, et en cherchant la plénitude dans l'universel, il a trouvé la réponse dans son pays, dans ses origines.
Et au lieu de rencontrer le monde dans son infinie grandeur, il a buté contre soi-même et son pays, comme d'ailleurs les oiseaux de son livre *Simorgh*, qui sont allés chercher l'oiseau mythique et se sont heurtés à leurs images au bout du voyage.

Dib et la photographie

L'acte photographique, chez Dib, est une prothèse mnésique en rapport avec un passé révolu, un passé pensé en termes de lieux et de gens, avec un brin de nostalgie à goût amer, même si « (…) *le grand âge est en avance sur son temps plutôt que l'inverse. Il est réellement l'âge*. »[18]
Mais pour arriver à ce constat, il faut tout d'abord prendre du recul - le même geste qu'avec la photographie classique - et forcément prendre des rides.
Le passé est ravivé quand l'Algérie est devenue la Une des journaux mondiaux. Un virage va s'opérer dans l'écriture de Dib. En effet, il passera de la fiction à la réalité selon des modes différents : le premier avec T*lemcen ou les lieux de l'écriture,* le deuxième avec cette écriture instantanée, photographique qu'il va adopter à partir des années '90 du siècle dernier.
La photographie, et c'est là son rôle dans le travail littéraire de Dib, va permettre de révéler Dib l'homme, Dib le nostalgique, mais aussi Dib l'éternel interrogateur de la destinée humaine et de sa propre destinée. C'est une démarche intellectuelle et philosophique qui va installer l'homme dans sa « *situation fondamentale, l'être-dans-le-monde en tant que tel*. »[19] pour le travailler/le traiter avec ce que la religion chrétienne appelle la crainte et le tremblement.
C'est une écriture de l'urgence non conventionnelle ne s'intéressant plus seulement à la question de la nation et de la colonisation, une écriture post-moderne interrogeant l'être dans ce qui fait de lui un être : l'identité, la langue, l'autre, le voyage, l'interculturel...

En tant qu'amoureux de l'image en général et de la photographie en particulier, Dib va montrer une Algérie au diapason de ce que les médias n'ont cessé de montrer dans les années 90 du siècle dernier.

---

[17] Kosik, Karel, *La dialectique du concret*, trad. R. Dangeville, Paris, F. Maspero, 1978, page 20
[18] Dib, Mohammed, *Laëzza*, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 2006, page 112
[19] Sloterdijk, Peter, *La Domestication de l'être, Pour un éclaircissement de la clairière*, Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Ed, Mille et une nuits, 2000, page 10

Ses poses ont la particularité d'être des témoins historiques d'une constante universelle. Dib se place face à des difficultés d'ordre ontologique et formel. Les photos qu'il exposera évoqueront une résonance universelle, même si elles demeurent personnelles, accidentelles, nostalgiques et révolues. L'impassibilité de l'auteur face à l'expérience, qu'il doit accommoder à son écriture, lui permet d'entrevoir la forme que l'art d'écrire peut lui restituer.
Pour le photographe qu'il était, c'est un devoir de mémoire que de faire ce saut dans le temps pour montrer le nommable, le nommé : le bonheur des Algériens, l'innocence des Algériens.

Au lieu de montrer l'universalité de la guerre, qui semble rattacher le corps et le monde dans un même processus universel et quasi-naturel, puisqu'originel, de désagrégation, il a été pour une universalité du bonheur, fût-ce restitué du passé parce que, comme le dit le père de Lyyli Belle dans *L'Arbre à dires* :
« *Parler des choses qui s'effacent les empêchent de s'effacer* »[20].

La photographie va permettre à l'auteur d' « *Être ailleurs. Mieux, se retrouver ailleurs, réveillé dans l'éblouissement d'un petit matin d'été. Et dehors et, dans tout ce matin : toute la campagne, tout l'été, tout le bonheur de l'enfance à l'orée*. »[21]

Quand tout est perdu, l'Image et la Parole vont se dresser aux frontières du néant pour décrier un certain avoir-été qui, malgré tout ce que l'Histoire pouvait en dire, reste bien meilleur que ce que pourrait vivre une Algérie meurtrie par ses propres Algériens, de tous bords, d'ailleurs.

Dib disait dans l'une de ses interviews :« *je suis un visuel* ». Il semble que le regard façonne le texte en le nourrissant, chaque fois, d'éléments actuels renvoyant à d'autres virtuels sinon absents, lointains, ancrés dans la pensée de l'auteur. Même les fleurs auront un effet régressif sur Dib : « *Toute cette bouffée de souvenirs à la vue d'une vieille lettre armoriée d'anémones séchées.* »[22]
En effet la connaissance se double de reconnaissance émotionnelle rassurante. Un dialogue s'instaure en introduisant la pensée dans la logique du lieu où se trouve le personnage ou Dib lui-même. Le propre-même de cette pensée est sa permanence dans son œuvre, à en devenir le disciple de Baudelaire avec ses Correspondances, qui disait dans *Fusées* : « *Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière. »*

Cette correspondance peut facilement être transposable à une autre idée chère à Dib, la contemporanéité *: « caractère de ce qui est contemporain ; coexistence de deux ou plusieurs choses* »[23] fût-ce par la force de l'imagination. Beckett aurait pu employer son expression tirée de ses *Nouvelles et textes pour Rien* « *énorme seconde, comme au paradis* » [24] pour désigner ce temps contenant une vie passée à se retrouver, à se confectionner.

Bref, Dib a réussi à réduire à son degré zéro cet écart culturel et civilisationnel existant entre soi et l'autre. Tout se passe comme si la production de l'autre était une proclamation de la différence entendue comme condition *sine qua non* de l'existence.

---

[20] *L'Arbre à dires,* op. cit., page 83
[21] *Laëzza*, op. cit., page 110
[22] *Simorgh,* op. cit., page 87
[23] *Dictionnaire de l'Académie française*, l'adjectif contemporain
[24] Beckett, Samuel, *Nouvelles et textes pour Rien*, Paris, Les Editions de Minuit, 1955 (1958), page 128

La correspondance devient une « réalité éthique » chez lui. Voir le monde comme une énorme seconde impose un nouveau système fondé sur l'égalité, sinon l'espoir d'une égalité, puisque pour le moment on est toujours dans le « comme si » : « *découvrir son pays ailleurs, ou ressemblant à s'y méprendre* »[25]

Sa visée peut se résumer dans le fait de se recréer un espace mental de l'Algérie, se basant sur l'absence-même de celle-ci. Et c'est là le caractère essentiel de cette démarche : l'auteur réussit à outrepasser son espace et son temps pour atteindre l'espace nostalgique par un réseau de procédés, allant des associations et ressemblances aux rapprochements et comparaisons. Les paysages, les scènes, le climat… nous disent la présence du donner-à-voir, et l'absence du référent mental qui n'y figure pas.
En effet, ressemblance et/ou correspondance sont des signes que Dib intègre, dans une espèce de méta-espace dans lequel résonnent des vues, des images anciennes et des scènes actuelles sous forme de « *signe [qui] ne peut être lu que comme une constellation circonscrite, un impact de l'instant dans l'espace mental.* » [26]

En fin de compte, le monde sous la plume de Dib est cette expansion des choses infinies dont parlait Baudelaire. D'ailleurs, tout est mobilité chez lui et les paysages se présentent en résonance, chacun en rapport avec son gémeau, tendant à faire évoluer Dib dans un monde qui se renvoie la face :

« Nous sommes contenus dans l'espace du signe. Mais nous n'y sommes pas enfermés, ou nous le sommes en résonance avec d'autres êtres (humains, animaux, végétaux, minéraux) comme les signes eux-mêmes le sont avec d'autres signes. (...) Nous réagissons, pouvons-nous dire, en sympathie. » [27].

Le voyage n'est point dépaysement, il est au contraire un révélateur d'une unité perdue.
A la vue du paysage finlandais, Dib est transporté vers son Algérie : « *Ainsi en est-il d'un autre pays en lequel je me reconnais : l'Algérie*. » [28]

Il n'est pas non plus exotisme, allant à la recherche de l'étrange et de l'étranger. Il est une entreprise dans le sens de purification de sens. Sartre dit : *« J'ai besoin d'autrui pour saisir toutes les structures de mon être, le pour-soi renvoie au pour-autrui »* [29] Ainsi conçue, la correspondance est pensée en termes de rencontre avec l'autre et prend subséquemment la dimension de *fin* et d'*aboutissement,* l'aboutissement de l'autre, c'est le même.

En montrant la famille, la rue et les enfants, entre autres, Dib est entrain d'installer une constante universelle dans sa littérature. Jean-Marie Schaeffer[30] dira « *Voir une photo-souvenir c'est être chez soi, immédiatement »*.
Ce saut dans le passé via des souvenirs à charge autobiographique va montrer un certain avoir-été et lever le voile sur le passé de l'Algérie. Deux séries de photos se retrouvent en concurrence, les deux sont des témoignages d'un certain réel, l'un actuel et un autre passé, presque virtuel dans les conditions de vie que traverse l'Algérie dans les années '90.

---

[25] *L'Arbre à dires,* op. cit., page 181
[26] *L'Arbre à dires,* op. cit., page 196
[27] *L'Arbre à dires, op. cit.*, page 195
[28] *Laëzza, op. cit.*, page 137
[29] Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant,* coll. Tel, Gallimard, Paris, 1943, page 267
[30] Schaeffer, Jean-Marie, *L'image précaire, du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987, page 87

En escarpolette entre l'actuel et le passé, entre le réel et l'imaginaire, cette catégorie de *barzakh*, de l'entre-deux, la photographie va fasciner mais va aussi effacer cette image d'une Algérie martyrisée, sanguinaire et terrorisée où la femme et l'enfant n'ont plus de lieu de cité.
L'image, ce signe universel, va aider Dib à réactualiser son pays en le rendant visible autrement. Et quand la photo rencontre l'écrit, on ne peut que s'en réjouir, puisque le résultat sera le retour aux origines de l'écriture. L'image semble être encore plus fascinante lorsqu'elle entre dans le monde de la littérature et forme avec le verbe ce qu'on appelle un *iconotexte*.
L'image est souvenir, l'image est nostalgie, l'image est l'universel qui communique sans parler. La photo, pensée en termes de visualisation de souvenir, est aussi une façon de présentifier des absents, dont une certaine Algérie, cette femme tant aimée *« ...Les gens s'imaginent qu'avec l'âge, le désir s'éteint. Ils se trompent. Non seulement le désir est toujours là, mais il ne cesse d'augmenter* »[31]

La photographie occupe une place importante dans l'univers dibien. On peut évoquer *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* mais aussi *L.A. Trip* ou *Comme un bruit d'abeilles.* Si elle n'est pas sous le signe de la monstration et de l'exposition, elle est du moins évoquée pour rendre compte de l'évolution psychologique des personnages face au temps. Elle n'est jamais pensée en termes d'élément ornemental, elle est un élément révélateur d'un état passé mis entre le sujet et la réalité qui l'entoure.

Cette influence n'est pas nouvelle dans la littérature et l'on pourrait citer en premier lieu Proust qui s'est emparé de ce nouveau médium, comme en témoigne l'ouvrage de Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*[32] où il analyse non seulement le rôle fictionnel de la photographie dans *À la recherche du temps perdu,* mais aussi ses rapports avec l'écriture-même de Proust. Et comme au premier temps de l'écriture, il s'agit pour lui de la fusion des styles, des sujets, de l'écriture et des rythmes, pour aboutir à une certaine symbiose où l'un est multiple et où le multiple est une forme de l'un : le multiple tend à l'Un et inversement. Les rythmes individuels épousent les rythmes universels sous la pression d'une circulation poétique et personnelle, répondant à des prérogatives en constante évolution. Lilar souligne que l'un des privilèges des grandes œuvres est « *d'offrir un système d'analogies si riche, si foisonnant qu'il ne cesse de se renouveler.* » [33]

La réaction qu'il espère du lecteur ne semble donc pas être subordonnée à une situation concrète, elle est là pour un recadrage du rôle de l'écrivain dans la sphère intellectuelle ; et par là-même, la latitude qu'il a acquise lui a permis de condamner le rôle des médias dans la construction de l'image de l'Algérie.

Dib et la langue française

« *J'ai fait mon lit dans la langue française ; ce n'est précisément pas un lit de roses. Un lit de roses, rien que cela ! Un Algérien habitué à dormir à la dure n'en demande pas tant*. » [34]

Il a commencé par saisir la structure cachée de ce que doit être un écrivain en dehors des classifications ségrégationnistes de Paris, pour se rendre compte qu'il était un écrivain, sans par ailleurs se séquestrer dans l'appellation géographique d'écrivain maghrébin. Mais il a dû choisir la langue française pour s'exprimer. C'était un choix objectif, qui va élever son texte à un certain universalisme linguistique *« le récit n'est pas une forme historique de la littérature, mais, comme la poésie, un universel linguistique* »[35].

[31] Ben Jelloun, Tahar, *Jour de Silence à Tanger*, Paris, Le Seuil, 1990, page 79
[32] Brassaï, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, 1997
[33] Lilar, Suzanne, *Journal de l'analogiste*, Paris, Grasset, 1979, page 143
[34] *Laëzza,* op. cit., page 100
[35] Combe, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, page 33

Il est évident que Dib, à l'image de tous ses semblables s'est posé la question de la langue littéraire : « *Quel malheur que d'écrire dans une autre langue que la sienne. C'est ce malheur qui nous fait écrivains* ».

Cette langue est restée pour lui un outil pragmatique pour confirmer son algérianité, d'abord, parce qu'il faut commencer ainsi, puis pour se confirmer mais aussi se conformer universel, écrivant des fictions non-territorialisées et non-marquées par rapport à ses origines.
Son français va rendre compte parfaitement de sa pensée et son penchant scriptural montre une qualité dont la difficulté et l'expression juste étaient un facteur de son succès. L'écrivain est resté fondamentalement attaché à son indépendance, le français en constitue une de ses facettes multiples. Il s'est jeté dans la langue française parce que c'est un moyen de communication universel.

Dans *Simorgh,* Dib dit :

« *Écrire. Pour moi le problème, au commencement de tout, fut de traduire dans une langue de riches (le français) les réalités d'un pays pauvre (l'Algérie). Ce que je ne pus faire, dans ces débuts, qu'au prix de restrictions lexicales de réductions syntaxiques, et que sais-je encore, indispensables, mais combien plus éloquentes, du coup. Je suis resté sous cet habit du pauvre.* » [36]

Cet habit du pauvre est effectivement ce qui a permis à Dib de parler à tout le monde parce que cette pauvreté symbolique a atteint les pauvres (Maghreb) et les riches (La France).
La revendication de l'universalité passe par cette langue, cet entre-deux qu'il n'a pas choisi, mais qu'il a adopté à plume ouverte.

Dib est demeuré un éternel amoureux de français :

« (…) *ce que j'aime dans le français, la langue : son tranchant. A utiliser le français, votre esprit s'affine, s'effile, s'affûte, se fait source de rayons laser. Vous lisez dans votre pensée avec la pointe d'un rayon laser*. »[37]

Le déracinement linguistique souligné par tant d'autres écrivains est marginal chez lui.
Ses personnages, au gré de ses pérégrinations, vont tout le temps être en harmonie avec cette facette de l'écrivain. Leurs noms propres marquent des territoires conquis par l'auteur lui-même, qui Lyyl, qui Mamouchka, qui Nina, qui Solh, qui les autres personnages à résonance maghrébine. Les noms propres sont aussi un signe d'authentification de l'énoncé : l'Algérie, la Finlande, les États-Unis, la Tchéquie...
Dib a multiplié les noms, et forcément les langues y afférant, pour rendre compte de cette obligation de s'ouvrir sur le monde et de bannir l'identité réductrice et unique. Il a toujours été un enfant à la recherche de ces jardins les plus étranges avec, à chaque fois, un paysage particulier pour y glisser un regard et rêver.[38] Pourtant, les noms des personnages des œuvres ayant pris lieu dans des zones étrangères à son Algérie natale ont presque toujours une consonance arabe. En fait, Dib n'a jamais déserté son identité.

C'était une façon de déterritorialiser la littérature et de la rendre universelle, tel le vœu de Todorov :

[36] *Simorgh,* op. cit., page 66 et 67
[37] *Simorgh,* op. cit., page 91
[38] *Simorgh,* op. cit., page 67

« *La littérature peut beaucoup. Elle peut nous tendre la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre*. »[39]

On entre irrémédiablement dans une littérature-monde nourrie d'une expérience de vie dont le mot d'ordre est une recherche, sans cesse renouvelée, de l'assemblage des particules élémentaires d'un monde pluriel, selon l'expression consacrée de Houellebecq. L'œuvre de Dib, sans être formellement et expressément identifiée comme relevant des concepts de Chamoiseau et de Glissant, était en faveur du mouvement de la « Relation » construit autour d'une double voie : « *l'individu est à la fois à soi, par un retour introspectif, et avec, dans une nécessaire relation constructive avec les autres*. »[40]
Si notre écrivain n'a pas été un adepte des théories, il a néanmoins cultivé une écriture où la rencontre des cultures est une constante.

Dans *L'Infante maure* il suffit de voir, rien que dans le titre, la rencontre d'au-moins deux sphères culturelles, le Maghreb et l'Europe, le centre et la périphérie, donnant naissance à une enfant-corps de tous les mondes possibles. Avec une identité éclatée, hybride, Lyyli Belle va incarner l'idéal dibien où l'interpénétration et l'interdépendance culturelle (religion, langue, société...) sont légion.

Ce corps est à la fois matière à Histoire (l'Histoire de la rencontre du Maghreb avec l'Europe durant l'Histoire ancienne et moderne) et « matière à politique »[41] , selon l'expression de Jean-François Bayart et Jean-Pierre Warnier[42]. On passe, au fil des années, d'une littérature racontant l'expression tragique d'une Algérie prise dans la tourmente de la faim[43], de la révolte des fellahs[44]et de l'apprentissage[45] pour se dépasser et résister à la colonisation, à une littérature postcoloniale[46] se mesurant au regard de la « souveraineté fragmentée » des nations et des êtres.

A travers ses écrits, le lecteur est invité à déchiffrer et à comprendre une connaissance qui se construit, qui se consolide. La vérité n'est pas dans le donné à voir immédiatement, elle dépasse ce cadre restreint pour toucher l'existence dans sa totalité. Il était comme il l'a dit dans Le *Désert sans détour* [47]:
« (…) *le sphinx dont les yeux aveugles voient en avant et en arrière de soi* »

Cette écriture toujours en devenir n'est pas sans conséquences sur l'auteur. La nostalgie avec un brin de mélancolie va s'installer doucement, amèrement et elles deviendront petit à petit une constante. La réalité prend le dessus sur l'auteur, mais celui-ci sait pertinemment qu'il a la faculté de la façonner par l'écriture, par rester un être actif.

---

[39] Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Éditions Flammarion, Paris, 2006, page 72
[40] Magnier, Julien, *Pour une littérature de l'interdépendance*, thèse, Sorbonne Nouvelle, 2009, page 184
[41] Bayart, Jean-François et Warnier, Jean-Pierre (Dir), *Matière à politique. Le pouvoir, les corps et les choses*, Paris, Collection Recherches internationales, Editions Karthala, 2004
[42] Bayart voit, pour sa part, l'œuvre d'individus. Avec nos corps et notre éthique, nous façonnons notre monde. En cela, la globalisation voit l'émergence de « sujets moraux », véritables « gouvernements du monde ». La mondialisation est aussi affaire de pouvoir, de luttes, d'inégalités et, partant, de violences.
[43] Dib, Mohammed, *La Grande maison*, Paris, Le Seuil, 1952
[44] Dib, Mohammed, *L'incendie*, Paris, éditions du Seuil, 1954,
[45] Dib, Mohammed*, Le métier à tisser*, éditions du Seuil, Paris, 1957
[46] Zekri, Khalid, & Ouyachchi, Anouar (Dir), *Dé-penser l'indigène : l'européocentrisme à l'épreuve du discours postcolonial,* Etudes postcoloniales Théorie, littérature, art, Meknès, Université Moulay Ismaïl, 2011, p 59-68
[47] Dib, Mohammed, *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992, page 114

Un autre trait de l'universalité de Dib est de se rendre compte que le monde lui-même est mélancolique et que ses répercussions sur l'être sont irréversibles. « *Voyager, ce sera donc cumuler les bienfaits de l'éducation pratique et du traitement spécifique.* »[48] Désormais, le voyage organise son univers, une pratique qui ne pouvait par définition jamais atteindre l'aboutissement, tant le monde de Dib est restreint à un territoire (la trilogie algérienne).

Le paradoxe, dans cette identité linguistique tant galvaudée ici et là par nombreux critiques et par tous les écrivains géographiquement marqués, est qu'initialement Dib est né d'abord Français et ce n'est qu'en France qu'il deviendra étranger, voire indigène. La critique littéraire est ignorante, ou veut ignorer l'Histoire de la colonisation française et fait fi de certains détails qui fâchent.

Dib était écœuré de toujours répondre à des questions de ce genre, au point qu'il dira :

« *Comme jamais non plus je n'ai eu vent qu'ils (pisse-copie = critique et journalistes) soient allés poser les mêmes questions aux autres étrangers qui écrivent en français, et Dieu sait qu'il y en a, et qui n'ont pas commencé comme nous par avoir été d'abord des Français avant de devenir des étrangers !* » [49]

Ailleurs, dans son texte posthume *Laëzza*, sur un ton plus respectueux, Dib dira :

« A partir du moment où je les ai publiés, mes livres ont cessé de m'appartenir pour appartenir aux lecteurs, aux critiques, aux étudiants. Mais en retour de cette liberté laissée au public d'en user à son gré, j'entends que ma propre liberté soit respectée, qu'il ne se trouve personne pour s'estimer en droit de m'importuner à sa guise au prétexte d'interrogations soulevées par mes écrits. S'il se trouve quelqu'un pour s'y intéresser, mes écrits sont à sa portée, qu'il s'en arrange. »[50]

La représentation de sujets sacrés n'est pas dans l'actualité de Mohammed Dib. C'est un terrain glissant, qui dans la littérature maghrébine d'expression française est presque tabou. La religion y est comme allant de soi, la considérant avant tout comme un héritage culturel sclérosé, Cependant, quelques mentions, ici et là révèlent une culture vaste dans le domaine. Le tableau qu'on voit dans *Comme un bruit d'abeilles*…. Et l'évocation d'Abraham dans *l'Arbre à dires*… sont une façon de réunir les religions monothéistes dans une espèce de temple originel où l'entre-deux est une autre façon d'être particulier et multiforme à la fois.

[48] Starobinski, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, thèse, Bâle, 1960, page 68
[49] *Simorgh*, *op. cit.* page 74
[50] *Laëzza*, op. cit., page 100

d. *L'Autre, qui est l'Autre ?* par Hervé Sanson.

Résumé de l'intervention

Mohammed Dib déclarait dans un célèbre entretien paru dans Témoignage chrétien en 1958 : « Les hommes sont à la fois semblables et différents : nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables. » Ce rapport dialectique entre Moi et l'Autre était alors immanquablement engagé pour une part dans les convulsions et les injonctions de l'Histoire. L'expérience d'exil dès 1959 puis d'insertion dans la société dite « d'accueil » va conduire l'écrivain à déplacer cette réflexion sur le rapport à l'altérité, et notamment à interroger la condition d'immigration, à partir de *Habel* (1977). Cette réflexion sur une des conditions cruciales de notre temps amène notre auteur à repenser les notions d'assimilation, d'intégration, et à proposer en réaction la notion de « socialisation », davantage respectueuse du vécu et de la mémoire de l'arrivant tout comme de celles de l'accueillant. Cette réflexion sur la condition d'immigré connaît des développements inattendus dans l'œuvre : la confrontation entre deux cultures a priori totalement hétérogènes, la finnoise et la maghrébine dans la trilogie nordique ; le métissage, avec le personnage de Lyyli Belle, fruit des amours de Solh et de Faïna ; la condition d' « immigré de l'intérieur » dans la nouvelle « Le Prophète », figurant dans le recueil *Comme un bruit d'abeilles* (2001), lorsque l'écrivain met en scène des jeunes relégués et discriminés dans un de ces « territoires perdus de la République ».
La contrefaçon, l'avatar, l'esthétique du pseudo, de l'ersatz, donnant lieu à une réflexion dès les années soixante, vont connaître dans les dernières années une dernière déclinaison : celle s'articulant autour du clonage, ainsi que *Comme un bruit d'abeilles* et *Simorgh* (2003) l'attestent : dès lors, toutes certitudes – déjà sujettes à caution – connaissent un nouveau vacillement : qui sont les autres ? ainsi que le demande Dib à un certain Jacques Derrida (*L'Arbre à dires*, 1998). « Nous autres », répond alors l'intéressé. C'est finalement à une leçon d'humanisme qu'invite l'œuvre dibienne, un tremblement de tous les postulats identitaires sûrs d'eux-mêmes, et partant, une nécessaire poétique de l'*ouverture* que les derniers ouvrages mettent résolument en place, tant sur le plan thématique, philosophique, que sur le plan formel. C'est précisément à circonscrire les paramètres de cette *poétique de l'ouverture* que la présente communication s'attèlera.

Curriculum-vitae d'Hervé Sanson

Hervé Sanson est enseignant-chercheur, spécialiste des littératures maghrébines d'expression française, co-président avec Charles Bonn du comité scientifique de la Société internationale des amis de Mohammed Dib (SIAMD). Il est spécialiste en particulier d'Albert Memmi, Mouloud Mammeri et bien sûr de Mohammed Dib, avec une thèse de doctorat « *Le témoin littéraire : réécriture chez Mohammed Dib* et des articles : « *L. A. Trip* : la troisième voie ou d'un rocking-chair », in *Expressions maghrébines*, spécial Mohammed Dib poète, hiver 2005 et dernièrement « Dans l'œil du cyclone », accompagnant deux inédits de M. Dib, in *Apulée* n° 2, 2017.

***L'Autre, qui est l'autre ?* par Hervé Sanson**

> « *L'altérité dont nous sommes porteurs est ce dont nous supportons le moins le fardeau ; bien moins encore, en tolérons-nous la manifestation. Et c'est son altérité que nous imputons à crime à l'Autre. De quel recours disposons-nous contre elle ? Nous hâter de supprimer l'Autre, puis réintégrer la sécurité du même, reprendre le nom immaculé*. » [1]

« L'autre, qui est l'autre ? « Le mode interrogatif est particulièrement pertinent lorsqu'on aborde cette problématique appliquée à l'œuvre de Mohammed Dib ; dans *L'Arbre à dires*, publié en 1998, Dib pluralisait l'interrogation par la formulation suivante : « Quel autre, quels autres ? ».

Car chez Dib un autre en cache toujours un autre, oserais-je dire. Toutes certitudes – déjà sujettes à caution – connaissent un nouveau vacillement : qui sont les autres ? ainsi que le demande Dib à un certain Jacques Derrida dans le même texte. « Nous autres », répond alors l'intéressé. Le tour derridien de la formule ouvre alors d'immenses territoires de réflexion à l'écrivain algérien.

« Qui, de lui ou de moi, est l'étranger de l'autre, ou le plus étranger, ou le moins étranger ? Et si j'étais, moi, nous autres : *qui, de tous ceux que je voyais ici, ou pouvais croiser dans la rue, serait l'étranger puisque le monde est plein d'étrangers ? Comment peut-on être, ou devenir étranger, l'autre de* nous autres *? Et si j'étais* nous autres*, n'aurais-je plus de définition, en l'espèce, que par rapport à l'autre ?*
Mais dans ce cas, qui est l'autre ?
Je ne m'en sortais plus, la question restait entière, je croyais vivre un sketch de Raymond Devos. *Je vois très bien qu'il faut être deux, mais la question n'en demeure pas moins : qui est l'autre ? L'autre serait-il l'autre de « nous autres » ? Non, je ne m'en sortais plus.* »[2]

La formule derridienne, dans un élan symbiotique, fusionnel, gommant les frontières, les délimitations, les partages d'avec son prochain, et qui émane pour Dib d'un autre de soi-même, suscite à la réflexion son propre tournis, et partant à la langue elle-même : ici aussi, « l'écrivain n'enseigne pas, il dés-enseigne. » (Postface à *La Nuit sauvage*). L'écrivain brouille les cadres du prêt-à-penser idéologique, mais aussi du prêt-à-penser langagier. Et dès lors, « nous autres » devient le nouveau mode éthique de relation à l'autre. Comment soi-même se découvrir en autre, dès lors que tout n'est qu'affaire de positionnement, consenti ou non ?

Mohammed Dib déclarait dans un célèbre entretien paru dans *Témoignage chrétien* en 1958 : « Les hommes sont à la fois semblables et différents : nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables. » Au début de son itinéraire de création, il s'agissait pour Dib de porter témoignage – sans renoncer à la dimension poétique de l'écriture – pour un peuple brimé dans sa personnalité, empêché d'exister sur un plan ontologique, et d'attester donc la personnalité spécifique des Algériens pour mieux exhausser leur humanité. Ce rapport dialectique entre Moi et l'Autre était immanquablement engagé pour une part dans les convulsions et les injonctions de l'Histoire (même si l'œuvre de Dib y échappait en partie).

C'est à ce titre que ce rapport antagoniste était inscrit dans le texte même en sa police : les italiques (« *eux* », « *ils* »), reflet de la force occupante, entaillaient le bloc impénétrable de la conscience collective en train de s'affirmer.

---

[1] Dib, Mohammed, *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, pages 23 et 24.
[2] Dib, Mohammed*, L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998, page 34.

L'autre – même si la majuscule parfois affichée peut sembler porter une essentialisation que précisément Dib réfute – envisagé dans ce trouble de la perception qui le constitue, se prête aussi très tôt dans cette œuvre à une interrogation de la différence sexuelle : le jeu in-déterminant des pronoms que l'on peut constater dans les manuscrits, l'atteste. Arfia, héroïne de la guerre de libération nationale, marginalisée après l'indépendance, réunit dans un même corps les traits masculins et ceux féminins et incarne précisément un « trouble dans le genre », que l'on retrouve chez un autre personnage de Dib, Éric Merrain/La Dame de la merci, porteur de saisissantes anamorphoses.

L'expérience d'exil dès 1959 puis d'insertion dans la société dite « d'accueil » va conduire l'écrivain à déplacer cette réflexion sur le rapport à l'altérité, et notamment à interroger la condition d'immigration, à partir de *Habel* (1977). Cette réflexion sur une des conditions cruciales de notre temps amène notre auteur à repenser les notions d'assimilation, d'intégration, et à proposer en réaction la notion de « socialisation », davantage respectueuse du vécu et de la mémoire de l'arrivant tout comme de celles de l'accueillant.

Cette réflexion sur la condition d'immigré connaît des développements inattendus dans l'œuvre : la confrontation entre deux cultures a priori totalement hétérogènes, la finnoise et la maghrébine dans la trilogie nordique ; le métissage, avec le personnage de Lyyli Belle, fruit des amours de Solh et de Faïna ; la condition d' « immigré de l'intérieur » dans la nouvelle « Le Prophète », figurant dans le recueil *Comme un bruit d'abeilles* (2001), lorsque l'écrivain met en scène des jeunes relégués et discriminés dans un de ces « territoires perdus de la République ». Au cœur d'un de ces quartiers délaissés, mais soumis malgré tout aux forces écrasantes de la mondialisation, une langue faite de bric et de broc, une « esthétique du bazar » précisément adviennent qui s'inscrivent contre une pensée de l'unité, et font de l'alter- la chance d'un partage des langues, des cultures, et la chance d'une rencontre authentique avec celui que l'on considérait comme « l'autre ».

Mais au-delà de ces différentes déclinaisons du rapport à l'autre, l'œuvre de Mohammed Dib n'a cessé de représenter les réalités et aspirations des « minorés » au sein de la société majoritaire : qu'il s'agisse des femmes dont Dib a, dès l'origine, dénoncé la condition séculaire et vanté les capacités de résistance ; des pauvres, dont la misère irrémissible constitue un véritable scandale devant les principes sacro-saints des hommes ; ou bien encore, des jeunes gens, pris dans leur mal-être dans une société qui ne comprend pas toujours leurs attentes, cette œuvre a toujours pris le parti des humiliés, des mutiques, et tâché de donner voix à leurs velléités, faisant de ces conditions spécifiques le levier pour une compréhension de notre commune humanité.

La contrefaçon, l'avatar, l'esthétique du pseudo, de l'ersatz, donnant lieu à une réflexion dès les années soixante, vont connaître dans les dernières années une dernière déclinaison : celle s'articulant autour du clonage, ainsi que *Comme un bruit d'abeilles* et *Simorgh* (2003) l'attestent. C'est aussi la dernière période de la création de Mohammed Dib : celle où se sentant le plus libre, le créateur peut s'affranchir explicitement des canons établis, et forger de nouvelles formes qui sont issues de logiques de la juxtaposition, de la co-présence, d'une pensée du glissement, de la coupure/couture, du contraste vivifiant. Tous processus qui prennent l'autre, de l'autre, l'altérité comme matière première, et sont à même de pouvoir l'exhausser.

C'est finalement à une leçon d'humanisme qu'invite l'œuvre dibienne, un tremblement de tous les postulats identitaires sûrs d'eux-mêmes, et partant, une nécessaire poétique de l'*ouverture* que les

derniers ouvrages mettent résolument en place, tant sur le plan thématique, philosophique, que sur le plan formel.

Du lecteur et du critique, ces autres

Dans son ouvrage *L'Arbre à dires,* Dib problématise la question de la réception dans le cadre spécifique d'un décalage des compétences entre l'auteur et son lecteur potentiel. Les auteurs maghrébins francophones s'adressent majoritairement à leurs débuts à un lectorat français et pour cause : leur peuple s'avère être ou analphabète ou arabophone ou maîtrisant imparfaitement la langue française. Ainsi l'écrivain algérien francophone s'adresse-t-il d'abord à des lecteurs français mais ceux-ci se révèlent analphabètes à leur tour :

« *Quand bien même le sens de telle ou telle œuvre ne nous semblerait pas, au prix d'un certain effort de réflexion, impossible à saisir, ce résultat ne saurait être atteint pleinement, et vérifié, sans l'usage d'un code de lecture, dont il nous faut encore posséder la clé. Cette clé nous est fournie avec notre culture - le mot culture étant pris dans son acception large de formation de la personnalité dans une société donnée - sous les espèces d'un système de références. Seul ce dernier est à même de nous ouvrir le sens d'une œuvre, et de toute œuvre, à condition que l'œuvre en question relève de notre aire de culture.* »[3]

Dès lors, Dib met en garde contre la tentation de plaquer notre propre grille de lecture, étrangère à la grille de références du texte, et de violenter celui-ci, d'en tirer une interprétation abusive. Au terme de l'ouvrage, l'écrivain algérien pose la question de l'interprétation des textes selon des modalités très fortes, établissant le caractère vivant, intouchable d'un texte, comparant le geste critique, « l'explication de texte » à un meurtre, à partir de la célèbre formule de Freud[4]. La vanité d'un méta-discours sur la littérature a été énoncée par un grand nombre d'écrivains. Tout texte présuppose la fuite du sens, une échappée hors du champ interprétatif de l'exégète, et cela même conditionne la valeur de l'œuvre littéraire. C'est la condition même de production et d'existence des œuvres. Dib, dans le même ouvrage, évoque la position inconfortable de l'auteur sommé de donner des explications sur son œuvre et à qui sa création échappe, tout autant que le lecteur ; dès lors, si l'auteur s'exécute, « [il] *refait* son œuvre dans le moment où il en parle. »[5]. Toute explication d'une œuvre est réécriture, et en cela attente à l'événement unique, singulier que symbolise la genèse d'un texte littéraire. L'ambivalence sémantique, lexicale ou syntaxique constitue, selon l'écrivain, la chance de la littérature, sa réserve de sens, ce que Dib nomme entre autres la « transparence obscure »[2] du français, et qu'il qualifie par cette métaphore inédite, « cent villes d'Ys avec leurs mystères et leurs traîtrises »[6].

« *Ainsi, quoique nous voulions, quoi que nous fassions, la réalité et la vérité de l'Autre (de l'Hôte) s'appréhendent, comme il en va de notre propre réalité, notre propre vérité, dans un perpétuel glissement de sens. Inventions et œuvres ne germent jamais que sur les irrégularités de la pensée et du langage.* »[7]

Ainsi le malentendu sous-tend la relation du lecteur à l'œuvre : il convient, face aux œuvres d'une autre aire culturelle d'*user* du malentendu ; d'entendre ce qu'il a à nous dire. Au prix de l'acceptation de ses taches aveugles, et d'une volonté de communication avec l'auteur, avec sa sphère culturelle, l'entente peut s'amorcer.

---

[3] Dib, Mohammed, « Écrire lire comprendre », in *L'Arbre à dires*, *op. cit*., page 15.
[4] Dib, « En marge VIII », in *Ibid*., page 206.
[5] Dib, « En marge V », in *Ibid*., page 201.
[6] « En marge II », in *Ibid*., page 193, pour les deux dernières citations.
[7] « Le malentendu (Ce qu'il donne à entendre) », in *Ibid*., page 30. C'est moi qui souligne.

« *Le malentendu nous sauve la mise. Faisant s'articuler un dialogue entre un étranger et un autochtone, quand l'un des deux au moins pratique la langue de l'autre, il permet, sur une solide assise d'incompréhension, à une certaine compréhension de circuler, en marge, en-dessous ou au-dessus des discours prononcés, laquelle, transitant en rétroaction, finit par ouvrir une aire d'entente dans le champ même du malentendu, une aire de* cohabitation. »[8]

De l'incompréhension même peut émerger la compréhension : les textes francophones demandent au lecteur français de les aborder de biais, de se placer délibérément sur le seuil, en position excentrée. Au sein du malentendu creuser l'*entendu :* en tant que lecteur français, je me dois de retourner le gant de l'infortune. Et faire une force d'une faiblesse. Umberto Eco a théorisé ce cas de figure dans *Lector in fabula* ; il pose en premier lieu que tout texte présuppose un lecteur capable de l'actualiser, mats ce postulat est mis à mal par la remarque suivante :

« *Cette condition évidente des textes semble par ailleurs se heurter à une loi pragmatique tout aussi évidente qui est enfin sortie aujourd'hui des oubliettes où l'avait reléguée l'histoire de la théorie des communications. Cette loi, on peut la formuler sous forme de slogan :* la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'auteur. »[9]

La différence réside dans le fait que la compétence n'est pas seulement d'ordre encyclopédique dans le cas des auteurs francophones et de leur lectorat français, mais d'ordre culturel. La langue même de ces auteurs en est marquée, habitée par d'autres idiomes en creux. Mais Eco tempérait ce postulat en posant que l'interprétation d'un texte entraîne un équilibre, une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du lecteur-modèle.

Dans le contexte socio-politique des années cinquante, les écrivains algériens établissaient un lecteur-modèle qui était européen, *pris à témoin* des conditions de vie du colonisé. Des notes en bas de page de leurs romans indiquaient, si nécessaire, le sens de termes empruntés à l'arabe et à la vie quotidienne de l'individu arabo-musulman.

L'ouvrage emprunte alors un tour sans conteste didactique. Mohammed Dib emprunte la voie du roman dit « réaliste » afin que le lecteur-modèle européen visé puisse actualiser les potentialités signifiantes de l'ouvrage. Mais cette forme européenne en abrite une autre, corps textuel signifiant un substrat arabo-musulman, qu'il n'est pas demandé au lecteur français d'appréhender dans son essence profonde et ses nuances, mais *ressentir* comme autre. Ce corps textuel étranger inscrit en caractères italiques doit être

[8] *Ibid.*, page 28.

[9] Eco, Umberto, *Lector in fabula* [1979], trad. italien par Myriem Bouzaher, Paris, Livre de poche, coll. Biblio-essais, page 64

En ce sens, Dib établit une véritable résistance du texte et signe ainsi une stratégie textuelle qui revêt un caractère politique. Ainsi, dans la trajectoire dibienne, deux auteurs-modèles conditionnent deux lecteurs-modèles ; celui des années de l'Algérie coloniale et de la guerre d'indépendance a laissé place ensuite à un auteur beaucoup moins didactique qui produit alors des textes moins fermés, moins *répressifs,* selon le terme employé par Eco[10], que les premiers ouvrages[11].

Dès lors, moi en tant que lecteur (« mon semblable, mon frère ») européen, investissant ce que l'écrivain nomme le « perpétuel glissement de sens », quelle place puis-je occuper dans cet échiquier mouvant du sens ? Quelle place dans la chaîne de transmission, de l'auteur au lecteur ?

[10] *Ibid.*, « 3.3. Textes "fermés" et textes "ouverts" », in « 3. Le Lecteur modèle », pages 69 et 73.

[11] Il faut évidemment relativiser ce postulat, et se reporter aux travaux de Charles Bonn qui a très bien montré que les premiers romans de Dib sont précisément faussement réalistes et visent à formuler dès le début de l'œuvre une interrogation sur les pouvoirs du langage et à instaurer un champ signifiant marqué par l'indétermination et s'inscrivant résolument en faux contre toute lecture dogmatique (cf *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, *op. cit.*, pages 181 et 184.

e. *La pensée de l'impur chez Dib*, par Anouar Ouyachchi

Résumé de l'intervention

Quand on examine de plus près les textes de Mohammed Dib, on se rend compte que ces derniers sont en grande partie traversés par ce que l'on pourrait appeler une « pensée de l'impur ». Qu'elle se manifeste sous forme d'une tension entre l'*origine* et l'*altérité* ou entre le *signe* et le *désert*, cette pensée de l'impur, qui n'est pas sans rappeler le concept d'hybridité dans la théorie postcoloniale, possède une double valeur. En effet, sur le plan éthique, l'impur constitue un rempart contre les mythologies et les Grands récits identitaires mortifères quels qu'ils soient. « Les formes culturelles sont hybrides, mêlées, impures », nous dit Edward Said.
Mais comment mettre à jour cet impur et y accéder ? Par le biais de l'écriture littéraire, nous répond Dib. D'où la deuxième valeur de cette pensée de l'impur dont l'importance s'avère être aussi d'ordre symbolique. Ainsi, sur le plan de l'écriture, l'impur se manifeste du côté de la textualité, à travers le métissage des langues, des cultures et des imaginaires, qui donne à l'activité créatrice tout son sens en en faisant, pour l'écrivain, un moyen d'accéder aux profondeurs de l'être, de s'inventer et de se découvrir éternellement Autre et étranger à soi. Qu'est-ce que l'acte d'écrire dès lors ? Un voyage initiatique comme celui entrepris par les oiseaux dans *Simorgh*, mais en solitaire cette fois-ci, pour se retrouver face à un miroir dans lequel on se découvre étrange et étranger.

Curriculum-vitae d'Anouar Ouyachchi

Anouar Ouyachchi exerce, en qualité d'enseignant-chercheur, au département de Langue et Littérature françaises à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès (Maroc) depuis 2003. Après une thèse de doctorat sur l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, il se consacre à l'étude de la littérature marocaine qu'il analyse essentiellement au prisme des problématiques de la mémoire, de l'identité et du genre. Il est membre de *l'Equipe d'Etudes Culturelles et Postcoloniales* (GEC) et membre du *Laboratoire de Recherche sur la Culture, le Genre et la Littérature* (LaRCGL).
Parmi ses publications, un ouvrage consacré à la théorie postcoloniale : *Études postcoloniales : théorie, littérature, art* (dir. Anouar Ouyachchi et Khalid Zekri), Meknès, Publications de l'Université Moulay Ismail, 2011.

***La pensée de l'impur chez Dib*, par Anouar Ouyachchi**

Cette communication s'attache à analyser l'œuvre posthume *Laëzza* [1] .

Le volume se compose de deux nouvelles intitulées *Laëzza* et *El condor passa,* d'un texte constitué de 90 fragments intitulé *Autoportrait* (l'Algérie, La Finlande, George W. Bush, la langue française, les écrivains russes, Nietzsche, la question palestinienne, etc.) et d'un texte inachevé intitulé *Rencontres* : l'écrivain y revient sur les rencontres qui l'ont marqué, quatre rencontres en tout.

Si nous savons que Dib tenait, avant sa mort, à associer la nouvelle *Laëzza* et *Autoportrait* dans un même volume, il faut dire que c'est son éditrice qui a choisi, après concertation avec l'épouse de l'écrivain, d'insérer dans le recueil les deux autres textes *El condor passa* et *Rencontres.* On peut donc supposer qu'il existe un lien entre la nouvelle *Laëzza* et le texte *Autoportrait*.

Voici tout d'abord mon hypothèse de lecture.
Comment le mythe et la symbolique du nom propre transforment-ils le récit en un lieu impur où le métissage des imaginaires et les rapports transculturels nous permettent d'accéder aux profondeurs de l'être en nous révélant notre impureté en tant qu'êtres humains ?

La rencontre : croisement de deux altérités sur fond mythologique

Il s'agit ici de montrer des références explicites à la mythologie gréco-romaine : Furie, Nymphes, Satyre, Pan, Echidna, Circé .

Le mythe est ce qui permet d'accéder au sens du récit mais aussi à tout un imaginaire collectif partagé par l'Orient et l'Occident. Rappelons que, pour Dib, l'héritage grec est beaucoup plus oriental qu'occidental. Cet héritage persiste dans la culture orientale sous forme de signes, de traces, de zone d'ombre ou d'état latent ou cryptostase.

Mais, d'un côté, les Orientaux eux-mêmes ont tendance à renier cet héritage et de l'autre côté : « *A son habitude abusive, l'Occident s'est approprié l'héritage grec et l'a interprété selon ses vues, pour finir par en faire sa chose*. » [2]

Globalement, l'investissement de la mythologie grecque dans *Laëzza* place donc le récit sous le signe des rapports inter et transculturels.

- L'intertexte mythique : au-delà de la lecture moralisatrice d'Ulysse

Ulysse, dans la tradition grecque, représente le héros du retour chez soi, de la fidélité à son pays, à son passé et à son identité. Toutes les épreuves du mythe illustrent le risque qui guette Ulysse de perdre sa propre identité.

[1] Dib, Mohammed, *Laëzza*, nouvelles, essai, Paris, Albin Michel, 2006
[2] Dib, Mohammed, *Simorgh*, éditions Albin Michel, 2003, page 228

D'abord, voici une référence explicite au nom de la magicienne Circé dans la nouvelle Laëzza[3] :

« *Affreuse, dit-il, affreuse Echidna !*
Affreuse ? Non, triomphante Circé ! (...)
Ne se contenant plus, il explose en cris d'enthousiasme :
Tvoïa, tvoïa, Circé ! Qu'Echidna retourne à sa tanière ! Tvoïa ! Tvoïa !
Qu'est-ce que c'est ? Le cri du satyre ?
Du russe. (...)
Et ça veut dire ?
A toi, à toi… Circé ! »

- Les attributs de Circé chez Laëzza

Nous pouvons noter le pouvoir métamorphosant de Laëzza sur son compagnon et l'ambivalence de son personnage, qui suscite à la fois fascination et horreur chez son compagnon : elle l'affole mais ses piercings provoquent chez lui une répulsion incompréhensible.

C'est une femme arachnéenne comme Circé :

« *Leur dialogue ne s'est pas interrompu.*
Poursuivant, elle :
- Me permets-tu de tomber amoureuse de toi ? (...)
- Tu ne pourras pas. Je ne suis qu'un spectre qui a pris vie à partir du moment où tu l'as attrapé dans tes filets et qu'il tient cette main dans la sienne, dit-il, et il lui soulève, montre quelle main, emprisonnée dans la sienne. (...) Il se demande : « Les autres ? Ces mignons, ces mignonnes ? Des corrects, et qui se crèvent, combien touchants, en simagrées pour le rester – corrects – ou du moins le paraître ? S'en donnent-ils du mal ! » [4]

Laëzza, comme Circé, permet de révéler ce que l'homme cherche à refouler et à réprimer : la rencontre avec elle permet d'atteindre les profondeurs de l'être.

Mais, contrairement à Ulysse, le compagnon de Laëzza ne semble prendre corps et consistance, ici, qu'au contact de celle-ci ; c'est elle qui le métamorphose et lui redonne vie. Avant, il n'était qu'un « spectre ». En outre, c'est Laëzza qui donne un nom à ce personnage : « Golo », « Bob ».

« *- Mec, ça ne se peut pas quand on balade un corps comme le tien, et cette gueule ; s'appeler Bob, ça ne se peut pas. (...)*
- Je ne m'appelle pas. Simplement je ne m'appelle pas. Mais qu'est-ce qui t'empêche de me donner le nom que tu voudras. Bob, si ça te chante. » [5]

Le personnage du compagnon n'a pas de nom. Il n'est « personne », comme Ulysse lançant au cyclope : « Je m'appelle *outis* » (*outis* signifie « personne »).

Chez Dib, le langage en général et le nom propre en particulier sont mortifères.

---

[3] *Laëzza*, op. cit., pages 22 et 23
[4] *Laëzza*, op. cit., page 14
[5] *Laëzza*, op. cit., pages 25 et 26

La renaissance occasionnée par la rencontre avec Laëzza provoque l'oubli :

« Se télescopant, les jours se succèdent, depuis, tout blancs. Nuits comprises. Oubliant de rentrer chez eux, de rentrer où que ce soit, lui chez elle, ou elle chez lui. La rue. Ils y ont pris leurs quartiers, ne s'inscrivant dans aucun territoire, aucun registre ». [6]

Une nouvelle lecture du mythe apparait donc au-delà de la dimension moralisatrice : être et paraître, visible et invisible. Le mythe ouvre une brèche, dans un univers plus ou moins réaliste, sur l'altérité que le personnage porte au fond de lui-même : identité dynamique se construisant au contact de l'Autre.

- Laëzza et les tribulations du nom propre

Laëzza est une héroïne « occidentale » dont le nom a des « sonorités d'ange oriental ».
De par cet ancrage dans la culture orientale, le personnage de Laëzza se trouve pris dans un nouveau système symbolique ; son identité reste hybride, ouverte et inachevée.

Laëzza est un nom à racine arabe :
العزة (al'Izza): puissance, fierté, suprématie
العُزَّى (al-ʿUzzā)
al-ʿUzzā est l'une des trois idoles adorées par les arabes durant la période préislamique, parfois associée à la divinité égyptienne Isis.

Laëzza semble être un personnage hybride dont l'identité ne cesse de se construire dans un va-et-vient interculturel et transculturel, entre des imaginaires différents auxquels donnent accès le mythe et la langue.

Par son inscription dans différents registres symboliques, Laëzza devient un symbole de puissance, une femme-déesse qui exerce un pouvoir mystérieux sur son compagnon.

Cependant, des questions légitimes s'imposent : en quoi les références de l'écrivain au mythe et à des imaginaires collectifs élucident-elles l'énigme du sens ? Ces références nous livrent-elles les clés du récit ou serons-nous toujours condamnés à rester sur notre faim ?

La question de l'écriture

De façon générale, le mythe est un récit explicatif inventé pour résoudre des peurs et des angoisses. C'était la fable qui se saisissait du monde et l'expliquait à sa façon. De ce point de vue, le mythe apaise, apporte des réponses.

Dans la nouvelle, Laëzza (Circé, al-ʿUzzā, Isis) soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Elle ouvre sur un vide angoissant en donnant le sentiment que la réalité est sous-tendue par un réel innommable. On touche aux limites explicatives du mythe transposé dans une autre réalité.

Celui-ci devient la manifestation fantasmatique d'un inconscient qui résiste au discours rationnel.

[6] *Laëzza*, op. cit., page 28

En effet, on note un échec du mythe à apporter une réponse à l'angoisse que suscite la question de l'écriture chez le compagnon de Laëzza [7]:

« *C'est pour écrire ton histoire, idiot ! Il faut bien ! Proteste-t-elle tout en gardant le sourire.*
- Mon histoire ? Quelle histoire ?
- Non. Mon histoire. Ton histoire, c'est moi.
Sourcils froncés, il l'observe.
- Mon histoire, ton histoire ? De qui parles-tu ? Quelle histoire ?
- Mon Bob, gémit-elle, assez tourné autour du pot. Ton histoire, mon histoire, que tu dois écrire sur mon corps. Tu ne t'en souviens plus ? (...)
- Mais que sais-je de toi ? »

Cette angoisse que suscite l'acte d'écrire trouve partiellement sa réponse dans la citation, extraite du Chant premier de *L'Enfer* de Dante, placée par Dib comme épigraphe en tête de son livre [8]:

« *A mi-chemin de la vie*
Je me retrouvai dans une forêt obscure,
Où la voie tout droit suivie ne fut plus.
Ah combien est chose pénible de décrire
Cette forêt sauvage et âpre et dure.
D'y penser, la peur de nouveau est en moi !
Si amère qu'à peine la mort l'est un peu plus !
Mais pour traiter du bien que j'y rencontrer
Je dirai comment j'y découvrais d'autres choses
Encore que je ne saurai redire comment ;
A tel point et tant pris de sommeil
Je perdis le véritable chemin.
(traduction libre) »

Si la forêt obscure constitue ici le lieu du péché, par excellence, au sein duquel le moi de Dante devrait cheminer pour retrouver la colline lumineuse du salut, la peur que suscite cette forêt dans l'âme du poète, n'a d'équivalent que celle que provoque, chez lui, l'idée de devoir décrire ce lieu de perdition et en parler. Pour Dante, c'est une expérience aussi amère, ou presque, que celle de la mort.

Il s'agit donc, pour Dante, de vaincre tant la peur qui se saisit du voyageur au débouché de la forêt qu'à franchir le pas de l'écriture et dépasser l'angoisse de la page blanche [9].

Ainsi, de même que Dante a peur de perdre le chemin lors de son voyage initiatique et éprouve des doutes sur ses capacités à décrire la forêt et à raconter son cheminement, de même que Bob refuse d'écrire l'histoire de Laëzza.

Car comment écrire l'histoire de quelqu'un qu'on ne connaît pas ?

---

[7] *Laëzza*, op. cit., page 60
[8] *Laëzza*, op. cit. , épigraphe : extrait de Dante, *Inferno*, Cante primo, traduit par Mohammed Dib
[9] Guimbard, Catherine, *La* Divine Comédie *de Dante Alighieri : une relecture biographique à des fins eschatologiques,* revue Perspectives médiévale, N°33, 2009

Raconter l'histoire de Laëzza, revient, pour Bob, à se raconter d'une certaine manière. Or que dire de soi et comment se décrire ? Quel récit pourrait saisir le sens d'une vie et lui donner sa cohérence ?
Telle est la question.

Pourtant Bob, un peu comme Dante, semblait avoir atteint la colline lumineuse :

« *Reçu par toutes les lumières brûlant à la fois : au rez-de-chaussée, à l'étage, dans toutes les pièces, w.-c. compris et salle de bain, un incendie foudroyé, silencieux mais à cette heure, en danger d'aube, ébranlé sur les revers de palpitations irrépressibles – le jeune homme attend de recouvrer ses esprits. Pas d'angoisse ; attente ; on accuse un certain retard.*
Et il s'ébranle. Pas à pas, appréhendant d'éteindre où que ce soit en chemin, il arrive à leur chambre. La fournaise d'une surabondance d'éclairage y frise l'horreur. » [10]

Force est de constater que Dib s'approprie l'entreprise de Dante en la vidant de sa dimension chrétienne et eschatologique. A la vue de la colline lumineuse, quand il sort de la forêt obscure, Dante se sent apaisé et commence à gravir la colline ; il fait tout pour atteindre le sommet dont l'accès lui est barré par des obstacles, et il lui faudra compter sur l'aide de Virgile.

Dans *Laëzza*, au contraire, les lumières provoquent un sentiment d'horreur chez Bob.
Comment lire cette inversion de l'échelle des valeurs ?

Laëzza a été enfantée par la nuit ; elle est fille de la nuit. Par ailleurs, si la jeune femme est, d'une certaine façon, ce livre que Bob devra écrire, alors Laëzza et littérature ne font qu'un.
Et faudra-t-il insister là-dessus : la littérature, dans la vision de Dib, semble être une entreprise sibylline. De là, toute l'horreur qu'éprouve Bob devant les lumières.
Laëzza renvoyant de façon symbolique à la littérature, d'aucuns ont voulu voir dans le personnage de Bob - qui ne peut pas s'appeler Bob- un double de Dib, de l'écrivain lui-même.

Dans ce sens, on peut dire que, dans *Autoportrait*, Dib semble apporter une réponse à la question de l'écriture laissée en suspens dans la nouvelle. Il se raconte dans un texte constitué de 90 fragments, qui n'est pas sans évoquer les autoportraits modernes où on ne voit que [11] :

« *(…) têtes de cauchemar, spectacles, suggérant l'horreur, l'innommable, et pour le moins une exposition de morceaux désarticulés, dépecés, de boucherie (Ensor, Picasso, Bacon). (...) Si les peintres se représentent comme ils le font à notre époque – quand ils le font – ne serait-ce pas dû au sentiment qu'ils ne se regardent plus, comme nous, que dans des bris de glace ? »*

On l'aura compris, Laëzza est ce miroir brisé que la littérature tend à l'écrivain.
Laëzza, c'est al-ʿUzzā - Isis rassemblant les membres disjoints de l'écrivain tel Osiris, et reconstituant son corps - Autoportrait en 90 morceaux : l'harmonie que symbolisait le règne d'Osiris avant son démembrement par Seth n'est plus possible.

Finalement, Laëzza, c'est العزاء al-ʿAzzae de Dib, c'est-à-dire sa consolation, ce qui lui assure gloire et immortalité.

---

[10] *Laëzza*, op. cit., page 62
[11] *« Autoportrait »*, in *Laëzza,* op. cit., pages 145 et 146

La pensée de l'impur opère au niveau textuel en transformant le récit en un lieu où le sens ne cesse de se tisser dans un va-et-vient entre les cultures, les langues et les imaginaires.

La pensée de l'impur est ce qui permet à l'écrivain, à travers une descente aux tréfonds de l'imaginaire tant collectif qu'individuel, de s'inventer et de se découvrir Autre.

La pensée de l'impur ne relève pas forcément d'une culture post-identitaire. Elle cherche à porter au jour cet « étranger (qui) nous habite » dont Kristeva dit [12]:

« *(…) il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le ''nous'' problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés.* ».

La pensée de l'impur permet de s'inscrire dans un nouveau rapport au temps et à l'Histoire, c'est-à-dire dans un nouveau régime d'historicité qui rend possible la prise en charge des discontinuités de l'Histoire, de leur articulation et de leur négociation en restant réceptif à ces « traces - *atlal* », que le désert de l'amnésie cherche à effacer.

[12] Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard 1988, 294 pages, page 9

Table des matières
Compte-rendu & Actes du colloque-hommage à Mohammed Dib, *La traversée vers l'autre*
Marrakech 19 et 20 mai 2017

I- Introduction, conception, partenaires et contexte de l'événement Page 1

a) La Société internationale des Amis de Mohammed Dib Page 2

b) Le Centre de développement de la région du Tensift Page 3

c) Les partenaires Page 3

d) Mohammed Dib et le Maroc Page 4

II- Les activités artistiques autour de Mohammed Dib Page 4

a) *La Grande maison* de Dib : une pièce de théâtre bilingue Page 5

b) Les ateliers et le spectacle de slam avec Loubaki et Scor-P Page 8

c) Les soirées musicales avec les Amis de Mouachahat et Jossour Page 9

III- Les interventions au colloque Page 11

a) *La photographie de Mohammed Dib*, par Thami Benkirane Page 11

b) L' « outre-le lieu », par Charles Bonn Page 27

c) *La langue de l'autre ou une langue autre* ? par Paul Siblot (résumé) Page 38

d) *Dib l'universel*, par Abdelaziz Amraoui Page 39

e) *L'Autre, qui est l'autre ?* par Hervé Sanson Page 51

f) *La pensée de l'impur chez Dib*, par Anouar Ouyachchi Page 57