

La quête du lieu et de l'espace originels chez Mohammed Dib dans *Tlemcen ou les Lieux de l'écriture*

AMRAOUI Abdelaziz

RESUMO: Este trabalho é uma tentativa de explorar a relação da literatura no real e na realidade, o real como uma descrição do que vive na realidade à medida em que a ficção é somente um pretexto para exprimir os conteúdos existenciais que o argelino, em particular o Homem em geral conhece. Nesta entidade a busca de certa identidade e certo passado chega ser significativa para entender os desvios de um presente que se apresenta em sintonia com o que o argelino viveu. *Tlemcen ou os Lugares da Escritura*, com o alcance diferente do puramente literário oferece ao leitor uma obra de busca. Implicitamente propõe o conteúdo de certa Argélia que o autor fotógrafo apresenta para permitir ao leitor – expectador de conhecer um passado que normalmente nunca dera luz à luz a situação presente na Argélia. É uma pesquisa com bases na mudança histórica que transforma a vida da uma cidade e por extensão de uma nação. Neste livro a fotografia se converte em escritura que tende a fazer o legível algo visível, em uma busca de um tempo e espaço originais. A fotografia de Dib nos coloca na presença da ausência e diante da ausência do passado especialmente em seus aspectos culturais e sociais. A busca do lugar original é a busca de si mesmo ou uma busca do original violentado. O papel da fotografia na história, as contribuições de Philippe também são explorados neste trabalho.

Palavras-chave: Fotografia, busca, Tlemcen, passado, presente.

La quête du lieu et de l'espace originels chez Mohammed Dib dans *Tlemcen ou les Lieux de l'écriture*

RESUME: L'œuvre de Mohammed Dib est une tentative de plonger la littérature dans le réel et la réalité à travers le retour à un certain passé, dans une quête originelle, au diapason de ce que l'algérien a vécu dans les années 90 du siècle dernier. *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, avec la portée autre que purement littéraire qu'elle offre au lecteur, est une œuvre de quête. Elle propose implicitement un contenu d'une certaine Algérie que l'auteur-photographe met en exergue pour permettre au lecteur, au regardeur de connaître un passé, qui normalement n'aurait jamais accouché la situation présente de l'Algérie. C'est une enquête dans les fondements de la mutation historique qui métamorphose le vécu d'une ville et en extension d'une nation. C'est un livre où la photographie est cette chose par laquelle la trace se fait écriture s'offrant à rendre lisible le visible, dans une quête d'un temps et d'un espace originels. Dib prend en compte une partie de sa mémoire enfouie pour qu'elle ne tombe pas dans l'oubli et dans l'effondrement de tout un système de pensée, centré essentiellement sur le souvenir. Nous verrons, dans notre article, la manière avec laquelle la quête de soi est une quête du lieu originel violenté. Nous aborderons aussi le rôle primordial de la photographie en tant que témoignage d'une certaine entité temporelle et spatiale, et nous questionnerons dans



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

un troisième point la valeur ajoutée de la contribution du photographe Philippe Bordas dans l'édition de ce livre.

Mots-clés: photographie, quête, Tlemcen, passé, présent.

Muni de son Rolleiflex, Dib part à la découverte de chez lui en tant que son propre « *coin du monde* »¹. Les rues, places, marchés et enceintes religieuses sont et de loin en première loge. Il part, en fait, vers son premier univers pour montrer « *plus ou moins bien, une vision de la place de l'homme [algérien] sur la terre, place matérielle, place technique, place sociale, place spirituelle.* »² L'univers familial et familial, qui était depuis les premiers textes la première préoccupation de l'écrivain, va garder la même importance, une fois le Rolleiflex est en position ventrale de tir. Cette élaboration scripturale d'une culture basée essentiellement sur l'oral et l'écrit, par des intellectuels issus de la période de colonisation, va contrôler, du même coup, l'image de l'algérien, en recourant à la photographie. C'est là un procédé nouveau pour garder intact une mémoire. Après l'oral et le conte, il y a eu la poésie et le roman. Vint le temps de la lumière pour écrire sur une surface sensible l'histoire d'une certaine Algérie des années 40 du siècle dernier.

L'album-texte *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* va créer des connaissances nouvelles sur le passé. Lorsque nous le feuilletons, nous n'hésitons point à entamer une opération de comparaison, pour conclure sur une espèce de changement de position à l'égard du monde qui nous est offert à voir et à lire. Dib, en ce sens, par une opération de « *fixations de bonheur* »³ dans le sens photographique et mnésique, va nous montrer un certain avoir-été, où le bonheur y est bien logé. Ses photos rendent compte de la façon avec laquelle l'Algérie devrait être, participant à déterminer par la monstration et l'exposition les caractéristiques et l'immanence d'une nation. C'est un moyen d'éducation, sinon de ré-éducation, avant d'être un moyen d'apprentissage.

¹ AMRAOUI Abdelaziz, UCAM- Université Cadi Ayyad, FPS- Faculté Polydisciplinaire de Safi, Filière des Etudes Françaises, Equipe de Recherches LCI – Littérature, Culture et Imaginaire, MA – Maroc, amraouia@hotmail.com

Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., Coll. Quadrige, 1984, p. 24.

² Meyerson Ignace, *Forme Couleur Mouvement dans les arts plastiques*, Paris, Adam Brio, 1991, pp. 79-80.

³ Bachelard Gaston, Op.cit, p. 25.

En effet, la plupart de ces sites offrent aujourd'hui, l'aspect de sites abandonnés et ternis par les constructions anarchiques. L'aménagement de ces sites-icônes au panthéon de l'histoire de cette ville doit être pris au sérieux d'autant que Tlemcen garde toujours son statut de ville d'histoire et de spiritualité. Elle équivaut en ceci à Fès au Maroc.

La participation du photographe Philippe Bordas dans le livre qui revient sur les pas de Dib, pour photographeur « *les lieux de l'écriture* », va permettre de rendre compte d'un travail sur le temps (le temps historique) mariant un passé visible et un présent ontologiquement passé dans une espèce de jeu de miroir dont « *l'activité représentationnelle* »⁴ sera centrée sur le côté iconique et le côté scriptural. C'est un retour sur soi-même qui donne à réfléchir sur, d'une part, les « *Lieux de l'écriture* », les lieux de l'exil volontaire, et d'autre part, sur son passé littéraire, dans une quête de soi alliant l'autotexte et l'image photographique. Cette fusion qui rappelle et de loin les origines mêmes de l'écriture permettra à Mohammed Dib de redécouvrir son patrimoine littéraire et photographique toujours convoité et dont la présence et le poids sont indéniables. Ainsi l'œuvre sera pour son auteur « *son propre miroir, il se voit se faire à travers lui-même. Il s'autoconstruit* »⁵

Tlemcen ou les lieux de l'écriture vient contredire l'affirmation suivante de Beïda dans *Maghreb en textes* : « *Tout livre est absence permettant à la présence qu'il masque de se manifester dans l'esprit du lecteur une activité de récréation* »⁶ dans la mesure où cet album pose comme présent ce qu'il décrit et ce de quoi il parle. La manifestation est dans le livre et non dans l'esprit, et même quand il parle de certaines de ses œuvres, il s'autocite rendant la manifestation directe et non indirecte, passant par l'esprit. Pour ce faire, Dib a essayé de reconstituer le passé dont « *La topographie [...] figure les grandes étapes de l'itinéraire* »⁷ de la vie du tlemcenien : « *le Médresse* », « *la maison du dhikr* », « *les jardins de l'éternité* », « *Bab El Djiad* » et bien

⁴ Schaeffer J.-M., « Plaisir et jugement » in *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Les éditions du CERF, Coll. Procopé, 1992, pages 25-43, p 35.

⁵ Adjil, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, Coll. Littérature, 1995, p. 103

⁶ Chikhi Beïda, *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p 47.

⁷ Frappier-Mazur Lucienne, « La description mnémonique dans le roman romantique », in *Littérature*, « Le décrit », n° 38, 1980, p 10. pages (3-26).

d'autres lieux. L'auteur ne peut que montrer les sources initiales de ce que l'homme assoiffé d'immortalité croit connaître en nous soumettant une parcelle de sa vie et celle de Tlemcen

« Cet endroit. La source. Il faut y arriver. La fontaine vers laquelle on doit remonter. Vers quoi nous sommes déjà en route » (*Le Désert sans détour* : 118)

afin de poursuivre leur bon chemin au delà de la vie passant de l'organique périssable au photochimique... relativement éternel. Mais aussi « *pour ne rien perdre, pour ne pas se perdre* »⁸ Et au contraire de la fatalité de la mort pour l'homme « *L'objet très vite, prend à nos yeux l'apparence ou l'existence d'une chose qui est inhumaine et qui s'entête à exister un peu contre l'homme* »⁹ en transcendant son immanence même. La photographie dévoile son objet sans artifice, dans son rapport avec la mort. D'ailleurs, dans un entretien, Dib nous dit : « *j'essaie... d'approfondir ma réflexion sur l'Algérie, de descendre profondément en moi-même pour retrouver ce qu'il y a de spécifique en l'Algérien.* »¹⁰ En fait, l'Algérie est

« portée dans ses yeux pour que [son] image y brûle comme un cierge » (*L'Infante maure* : 181)

qu'elle soit sur un plan purement fictionnel ou fictif ou sur un plan réel d'autant que son « *regard ne se porte pas sur un jeu momentané des apparitions, il se porte sur l'espace significatif de son existence.* »¹¹ Pour le premier cas, la littérature, via l'imagination, va inventer un espace remodelé qui permettra de peindre une certaine idée de l'espace référentiel. Pour le deuxième, il y a recherche d'une réalité perceptive laquelle dans *Tlemcen...* est l'affaire de photographie, elle-même « *représentation, c'est-à-dire en définitive résurrection.* »¹² Mais la photographie pour Dib ne semble pas occuper un champ d'activité nécessaire, il y est venu. C'était par pur plaisir

⁸ Louvel Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, P.U.M., Coll., Interlangues, Littératures, 1998, p.64.

⁹ : Barthes, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p.250

¹⁰ Sari-Mostefa-Kara, Fewzia, « Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 1995, p. 179.

¹¹ Seel Martin, « Le langage de l'art est muet » in *L'Art sans compas*, Paris, les éditions du CERF, Coll. Procopé, 1992, p. 128

¹² Barthes Roland, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, Coll., Tel Quel, 1982, p.25

qu'il s'y est lancé un certain temps. L'art en tant que recherche esthétique n'a pas été un besoin auquel Dib voulait répondre. Ses motivations d'antan étaient de capter l'instant pour ce qu'il est et non pas pour ce qu'il représentait. Avec *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* ses motivations expressives, cognitives, morales étaient une façon de contrecarrer toutes les images des affres de l'Algérie de la dernière décennie du siècle dernier.

La redécouverte de soi et de l'Algérie passe aussi par l'autotexte. Ainsi dans le cas de *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, le *biblon* est quasiment dibiens, répétant *in texto* des fragments de son passé littéraire afin de les apprivoiser et de ne plus s'en détacher. Il s'ensuit qu'au sein de ses écrits, quels qu'ils soient, nous sommes devant une question qui touche et de près le sujet de la réflexivité et de du jeu de miroir, qui sont ceux de la fictionnalité et de la référentialité des textes dibiens. L'autotexte donne à voir le patrimoine littéraire de l'auteur sous une couverture de monument apte à être visité, vu sa valeur historique. C'est un travail à la Sisyphe mais avec toujours une contextualisation qui prend en considération l'éloignement de la répétition lassante.

La quête du sens d'une vie devient une histoire des écrits surtout que « *La trame du souvenir ne s'interrompt jamais* »¹³ donnant « à lire et à voir des morceaux de genèse, réactualisant les récits »¹⁴ de la naissance d'un écrivain. Du fait, deux temps vont se mêler jusqu'à la fusion : le temps de la mémoire ou le temps mnésique et le temps de l'imaginaire. Ceci va ranger Dib au titre des lecteurs de ses propres créations : « *L'écriture [...] est une lecture, et toute lecture est lecture de soi, le sujet du texte [...] doit être le seul sujet-lecteur-de-soi.* »¹⁵ Cette forme intrinsèque d'intertextualité répond à l'idée de la fixation dans le temps des productions antérieures dibiennes puisque basées surtout sur l'autocitation, forme de miroir textuel recontextualisant les textes anciens considérés comme « *une perception [...] de soi par soi* »¹⁶ laissant dégager un savoir intérieur latent. Celle-ci jouera contre l'auteur lui-même qui dans *Simorgh* dit que la citation, toute citation, ouvre des horizons à celui qui cite et restreint ceux de l'auteur cité :

¹³ Chikhi Beïda, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p 113.

¹⁴ Bererhi Afifa, « Aux voix(es) du désert : Le Sens », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 1985, p. 135 pages 133-138

¹⁵ Mieke, Bal, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ, 1997.

¹⁶ Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, Coll., critique, 1983, p. 97

« Par la citation extraite de son contexte, nous élargissons notre champ de vision à nous et restreignons celui de l'auteur cité »
(*Simorgh* : 187)

mais quand il s'agit d'une autocitation nous croyons que c'est une re-découverte de soi et une stratégie qui lie le passé au présent dans une espèce d'« *absorption et [de] transformation d'un autre texte* »¹⁷ ou comme l'a précisé Antoine Compagnon dans un style direct « *Je travaille la citation comme une matière qui m'habite, et m'occupant, elle me travaille* »¹⁸ et plus loin il réitère en disant qu' « *elle appelle, convoque, fait venir ce dehors et elle l'incorpore* »¹⁹ dans une possible recherche d'une polyphonie d'approche sur la même réalité. Pour sa part, Dib dira que

Ceux qui ont eu la curiosité de me lire pourront en témoigner. De l'un à l'autre de mes livres, des passerelles sont jetées, non d'une manière calculée mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre à un autre, nullement dans une succession logique, mais organique. Car ce n'est pas une suite romanesque, ou poétique, que je me suis efforcé de mettre sur pied, j'ai été tenté au contraire par l'aventure que constitue une exploration tous azimuts... Aussi des personnages, des lieux réapparaissent, des situations se recréent. Peut-on vraiment parler d'avancées par récurrences ? Je me le demande. (*L'Arbre à dire* : 208)

Ces propos inscrivent le projet littéraire de l'auteur dans une dynamique intertextuelle visant une découverte incessante de soi en tant qu'auteur algérien et citoyen du monde. Non seulement, les textes se renvoient, comme dans un jeu de miroir, les thèmes, les personnages (Lylli par exemple), mais ce sont des phrases complètes reprises *in texto* que nous rencontrons ici ou là dans ses textes comme pour *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*. Ce projet est à l'image d'une

¹⁷ Kristeva, 1969 : 146

¹⁸ Compagnon Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 44

¹⁹ Ibid, p. 282

œuvre musicale qui va jouer sur les variations dans lesquelles les portées musicales se suivent, se répètent sans jamais nous lasser de les apprécier.

Le narrateur semble être en perpétuelle recherche de son passé, de tous ses passés, personnels et littéraires ou créatifs, qu'il devient comme l'a expliqué Mieke Bal dans son travail sur Proust « focalisateur » sur tous les états de son soi, comme « *si l'écriture [l']écrivait elle-même, à son tour, et [le] conduit ailleurs.* »²⁰ Cette focalisation est centrée sur une représentation visuelle dont « *La vision est inséparable de l'œil qui voit, c'est-à-dire d'un point de vue particulier et d'une activité mentale.* »²¹ L'histoire de son Histoire est donc toujours à réécrire et à revisiter comme si son travail consistait à « *manifester d'autres écritures qui fondent le texte et participe à son élaboration.* »²² Toutes les occasions sont bonnes pour plonger dans le passé afin de s'autoreprésenter. D'ailleurs, le souvenir ou la remémoration de quelques lignes de textes anciens, équivaldrait à plusieurs égards à revoir une photographie prise une quarantaine d'années auparavant, puisque, dans le premier comme dans le deuxième cas, l'auteur est devant le déjà (+ participe passé) vu, lu ou écrit. L'auteur procède à l'appel des informations d'un monde ancien, son passé littéraire et sa mémoire qui à l'occasion rend l'oubli désuet. Le monde antérieur est omniprésent : Chez lui, « *'le passé' n'est plus ce trait éphémère qui déjà s'efface, à peine est-il saisi : il perdure et s'incruste* »²³ C'est que « *l'écriture de M. Dib est celle de son existence. Elle se situe dans la quête de son propre être que développe sa conscience.* »²⁴ Il devient donc aisé de constater quel rôle joue le rappel à l'ordre de l'effet autobiographique via l'effet autographique et *vice-versa*. Ainsi, un ouvrage est toujours l'occasion d'inscription d'autres textes tirés d'écrits antérieurs dans une quête de restauration du déjà lu pour une potentielle réactualisation et possible découverte de soi. Et en se répétant, une dimension métatemporelle s'instaure par le fait de la sollicitation du passé dans le présent. La fusion des deux temps dans une espèce de boîte de Pandore où, d'ailleurs, l'écriture et la lecture sont réunies, va créer ce que nous pouvons appeler le procédé d'écriture-lecture-écriture. Ce procédé

²⁰ Mieke Bal, Op.cit, p. 10

²¹ Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littérature, Coll. Pluriel, 1994, p. 128

²² Jegham Najeh, « Écriture et création perpétuelle : M. Dib et A. Meddeb » in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 1995 p. 129

²³ Grossman Evelyne, « Etre pèresmères (Artaud-Balthus) » in *Textuel*, « Le corps de l'informe », n^o 42, 2003, p. 31.

²⁴ Sari-Mostefa-Kara, op.cit, p.184

est basé sur une rumination du fait du retour de l'auteur sur ce qu'il a écrit pour l'aider dans son écriture actuelle. D'autre part, cette répétition maintient le régime de la lecture dans l'écriture ou comme l'a mentionné Compagnon « *car c'est bien la lecture, solliciteuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retenir la lecture dans l'écriture.* »²⁵ *Tlemcen...* devient le noyau d'un réseau intratextuel convoquant tour à tour *L'Incendie* (1962) : pp. 58-60, *Au café* (1956) : p. 86, *Qui se souvient de la mer* (1962): p. 90 et 125 et *Le Désert sans détour* (1992) : p. 108. Dib, avec *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* semble avoir ouvert une brèche où il a pu s'immiscer dans son passé, tout son passé comme s'il ouvrait ses archives pour consultation. Au total nous recensons 5 renvois à 4 œuvres antérieures très espacées dans le temps qui « *signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier* »²⁶ dans une espèce d'« *écriture de son écriture.* »²⁷ Ces reprises respectent le texte primaire d'où chacune des autocitations est tirée, et intègrent un espace de sens autre que celui qui leur a été d'abord assigné. La fidélité du premier texte est de rigueur. Elles se comportent au sein du texte accueillant comme des textes photographiés et collés dans un autre texte. Ce procédé ressemble à la compilation musicale où l'on rencontre des artistes différents réunis dans un même album thématique. *Tlemcen...*, et de loin, connaît le même phénomène, mais il rassemble dans une compilation thématique que nous appellerons « les nostalgiques » des fragments autotextuels ancien rappelant une mosaïque de sources sui-génériques. D'un contexte diégétique dans le cadre d'une fiction, les reprises trouvent un cadre différent où elles ont le rôle de renvoyer aux « *lieux de l'écriture* » et au passé. Des fragments littéraires du même auteur deviennent des fragments réécrits, alors qu'une grande distance temporelle les sépare. Ces intertextes jouent un rôle important quant à leur régime fictionnel dans un contexte référentiellement autobiographique en même temps qu'ils « *réveille[nt] des souvenirs, dans une conscience elle aussi palimpseste, sédimentation de textes ensevelis* » (Berchet, 1983 : 107). *Tlemcen...* inverse les rôles des créations littéraires en faisant précéder la représentation du réel au fait de créer un monde fictif qui feint la réalité ou le vécu. Les autocitations renvoient expressément au temps de l'écriture et au temps de la réception de

²⁵ Compagnon, op.cit, p 27

²⁶ Riffaterre Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n° 41, 1981, p. 6

²⁷ Berchet Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Ecriture et altérité », n° 53, 1983, p. 106.

l'œuvre ou des œuvres en question et s'approchent de la notion qu'a élaboré Barthes quand il dit de son *Roland Barthes par Roland Barthes* que

*C'est du romanesque intellectuel [...] Je me suis mis en scène comme un personnage de roman, mais qui n'aurait pas de nom propre, en quelque sorte, et à qui il n'arriverait pas d'aventure proprement romanesque.*²⁸

Et si comme Barthes ou Duras, Dib n'apparaît pas dans ses photos contenues dans son album, il est arrivé quand même à trouver le détour par quoi il va se manifester. Et c'est, d'abord, dans une affirmation de soi à travers une mise en scène textuelle avec l'emploi de « je » autobiographique et l'intratexte, que cela s'est réalisé. Pourtant, il faudrait voir dans *Tlemcen...*, non seulement un retour au soi, mais aussi un retour à sa ville latine, à son pays. Ce sont des éléments attestant un fait avéré, comme c'est le cas de ses photographies de *Tlemcen...* Ontologiquement, les deux, à savoir l'œuvre littéraire et la photographie, ont existé et continuent d'exister et de faire irruption dans le présent. L'intertexte est aussi un passé présent comme la photographie et qu'il soit constitué « *des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte* »²⁹ C'est un retour en arrière à la rencontre d'une création langagière préexistante et « *Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité [...]* »³⁰

Sur un autre plan, nous croyons que *Tlemcen...* est construit sur le mode d'une analepse par rapport à l'œuvre de Dib surtout que celle-ci est un concentré d'œuvres antérieures d'une part, et un document historique dont la véridicité est à chercher dans le témoignage des photos, des

²⁸ Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.327

²⁹ Riffaterre Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n° 41, 1981, p. 6.

³⁰ Ricoeur Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, Points. 1999, p. 148.

années d'enfance et d'adolescence de Dib. Ainsi la photographie chez lui serait-elle cette chose « irrécusable, indemne de toute contamination "humaine" »³¹, elle est

« Mémoire
sur le devant.
La lumière
au visage nu. » (*Le Cœur insulaire* : 15)

Et comme la photographie dibienne est centrée sur le souvenir et le retour nostalgique aux sources, *Tlemcen...*, du moins sa partie textuelle avec tout ce qu'elle comporte d'autocitations, « appartient à l'origine, elle est souvenance de l'origine. »³²

La photo devient dans l'œuvre de Dib un moyen de communication en force. Elle traite un sujet de politique et de société d'actualité, avec des images d'antan. Son but est de communiquer un certain « avoir-été » en le ramenant à l'expérience vécue de l'auteur-narrateur-photographe « pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant »³³. Elle devient, comme par miracle, un élément essentiel pour un projet didactique, qui prend le passé comme repère et lieu de comparaison en parlant à l'esprit à travers des images photographiques données à voir, qui vont en définitive réussir à libérer les consciences de la peur et de l'angoisse du contemporain. Ceci va permettre de bouleverser une opinion répandue formée avec ce qui est immédiatement donné et présenté comme présent actuel et actualisé à partir de tout ces les médias ont diffusé pendant les années 90 du XXème siècle. Naîtra forcément un courant qui va résister et exprimera en conséquence un intérêt autre à ce qui doit être l'Algérie. En ce sens les photographies dibiennes dans cette œuvre ne sont aucunement neutres eu égard au contexte historique de leur parution.

Conclusion

³¹ Brassai, Guyla Halász (dit), *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, p.152.

³² Compagnon, Opcit, p.34

³³ Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, Coll., critique, 1990, p. 172

L'Algérie, dans ses aspects historiques (passé, présent et futur), devient, d'une part, paysage ouvert à la contemplation et à la lecture du monde, et assure, d'autre part, la diffusion de sa voix et de son image par Dib, parce que tous les deux ne font désormais qu'une seule entité ontologique. L'un reflète l'autre :

« D'abord, entre mon horizon et moi, le partage n'est pas fait.
Lui et moi ne savons pas encore qui est l'autre. Puis nous le savons. Et dans le recul pris, le paysage, identique dans sa pérennité, s'érige en témoin des origines » (*Tlemcen...* : 43)

impliquant « *La rencontre avec l'art [qui] serait des signes de situation de rencontre avec des configurations qui sont des signes de situations humaines* »³⁴. En nous guidant dans Tlemcen par le subterfuge des photographies et de l'autotexte, que nous considérons comme un intertexte endogène dont la grande particularité est la reprise, c'est en lui-même que Dib nous fait promener : « *La contemplation des photographies [...] du passé, peut activer notre conscience du présent, la déstabiliser, provoquer en elle une refonte violente des valeurs.* »³⁵ Avec l'iconotexte, Dib est avant-gardiste, il prend les photos de Tlemcen la ville comme archives visuelles d'où va se déployer un discours sur le moi, sur l'écriture, sur la ville... dans une espèce de registre rappelant le documentaire social où la devise est « *Photographier en citoyen, penser sur le réel, infléchir le cours-du-Monde fondent le credo des photographes [lui] appartenant.* »³⁶ (le soulignement est de l'auteur).

La photographie devient donc non seulement un objet à contempler, pour apprécier son apport artistique ou amateur, mais un tremplin de construction sémiotique amplifiée par un apport de sens indéniable : « *le visuel est une médiation nécessaire du sens et de l'émotion.* »³⁷ *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* va permettre à son auteur de recontextualiser son pays en lui donnant un

³⁴ Seel Martin, « Le langage de l'art est muet » in *L'Art sans compas*, Paris, les éditions du CERF, Coll. Procope, 1992, p. 130 pages 123-143.

³⁵ Durand Régis, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, Coll. Les Essais, 2002, p. 74

³⁶ Gaessler Dominique, « Pièces à conviction, A propos du documentaire social », in *Photographies Magazine*, n°65, 1995, p.54

³⁷ Mavkaris Annie, « Le roman du peintre », in *Poétique* n°116, 1998, p. 426 (pages 425-445)

autre visage que la communauté internationale commence à estomper au profit d'images récentes. Le recueil utilise des photographies anciennes pour construire une image positive de l'Algérie dans une période de crise sociale et identitaire. Du fait, la mission de la photographie, rejoindra, et de loin, la fonction de l'art, que George Sand décrivait dans « L'auteur au lecteur » de *La Mare au diable*, quand elle a stipulé

« que la mission de l'art est une mission de sentiment et d'amour [...] , et que l'artiste a une tâche plus large et plus poétique [qui] devrait être de faire aimer les objets de sa sollicitude, et au besoin, je ne lui ferais pas un reproche de les embellir un peu. »³⁸

D'autre part, nous avons pu voir que la photographie peut être affectée de cinétisme et de mouvement. Pour ce faire, Dib a collaboré avec Philippe Bordas, photographe de renommée, ce qui nous a permis de recevoir le livre-album comme une histoire d'un lieu à travers les temps présents. Le mouvement y est continu au delà de toute réalité cantonnant la photographie dans son aspect exclusivement figé. Le voyage des regards à travers le temps et le même espace, et leur passage d'un état à un autre, par la qualité de leur signification, donne une vue du passé et du présent des lieux, et donc pose comme principe à tout mouvement la transformation. En fait, les deux séries de photographies font partie des images consacrant la métamorphose que subissent les êtres et les choses.

Et comme dans sa production littéraire, Dib s'est arrêté aussi dans ses photographies pour apprécier le banal. La photographie deviendra une image de son écriture qui, elle aussi, s'attarde sur le vécu et le banal.

LITTÉRATURE DE RÉFÉRENCE

Corpus

³⁸ (Sand, 1989 : 31)

Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Photographies, 1946. Revue noire, 1994

Mohammed Dib, *L'Infante maure*, Paris, Albin. Michel, 1994.

Mohammed Dib, *L'Arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998.

Mohammed Dib, *Le Cœur insulaire*, Paris, La Différence, Coll. Clepsydre, 2000

Mohammed Dib, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, 2003.

Œuvres et articles critiques)

Adjil, Bachir, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, Coll. Littérature, 1995.

Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., Coll. Quadrige, 1984

Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Barthes, Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985

Bererhi Afifa, « Aux voix(es) du désert : Le Sens », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 1985, pages 133-138

Berchet Jean-Claude, « Un voyage vers soi », in *Poétique*, « Écriture et altérité », n^o 53, 1983, pages 91-108.

Brassaï, Guyla Halász (dit), *Marcel_Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997

Chikhi Beïda, , *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996

Chikhi Beïda, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Compagnon Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, Coll., critique, 1983.

Durand Régis, *Le Regard pensif, Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, Coll. Les Essais, 2002

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, Coll., critique, 1990.

Frappier-Mazur Lucienne, « La description mnémonique dans le roman romantique », in *Littérature*, « Le décrit », n^o 38, 1980, pp. (3-26).

Gaessler Dominique, « Pièces à conviction, A propos du documentaire social », in *Photographies Magazine*, n^o65, 1995, 54-55.

Grossman Evelyne, « Etre pèresmères (Artaud-Balthus) » in *Textuel*, « Le corps de l'informe », n^o 42, 2003, pp. 11-43

Jegham Najeh, « Écriture et création perpétuelle : M. Dib et A. Meddeb » in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1^o et 2^o semestres, 1995, pages 123-132.

Louvel Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, P.U.M., Coll., Interlangues, Littératures, 1998.

Mavkaris Annie, « Le roman du peintre », in *Poétique* n^o116, 1998, pp. 425-445

Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littérature, Coll. Pluriel, 1994.

Meyerson Ignace, *Forme Couleur Mouvement dans les arts plastiques*, Paris, Adam Brio, 1991

Mieke, Bal, *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ, 1997.



Revista Igarapé
Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade

Ricoeur Paul, *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, Points. 1999.

Riffaterre Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, « Intertextualités médiévales », n° 41, 1981, pp.4-7.

Sari-Mostefa-Kara, Fewzia, « Le cheminement spirituel de l'écriture chez Mohamed Dib », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 21-22, 1° et 2° semestres, 1995, pages 181-187.

Schaeffer J.-M., « Plaisir et jugement » in *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Les éditions du CERF, Coll. Procope, 1992, pages 25-43.

Seel Martin, « Le langage de l'art est muet » in *L'Art sans compas*, Paris, les éditions du CERF, Coll. Procope, 1992, pages 123-143.