

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE ABOU BEKR BELKAID DE TLEMCCEN

**Faculté des Lettres et des Langues
Département de français
Filière de français**



Mémoire de master en Littérature Française

Thème

**Le dispositif photolittéraire dans « Tlemcen ou les
lieux de l'écriture » de Mohammed Dib**

Présenté par :

Mme CHOUKCHOU BRAHAM Nabahat Lamia Ep BADSI

Sous la direction de :

Mme BENCHOUK Nadjat

Année Universitaire : 2021~ 2022

Dédicaces

Ce modeste travail m'offre l'occasion d'exprimer ma profonde gratitude à :

M. Benaïssa Azzedine chef de département

Et mon encadrante Madame Nadjat Benchouk :

Qui a bien voulu diriger ce travail, ses nombreux conseils ne m'ont jamais fait défaut. Je suis heureuse d'exprimer ici ma respectueuse reconnaissance.

Un grand merci à mon époux qui m'a soutenue durant toute la période de mes études.

Et tous mes remerciements à mon père pour son amour et ses encouragements, et à la mémoire de ma tendre chère mère que j'ai perdu il y a des années, que Dieu ait pitié de son âme...

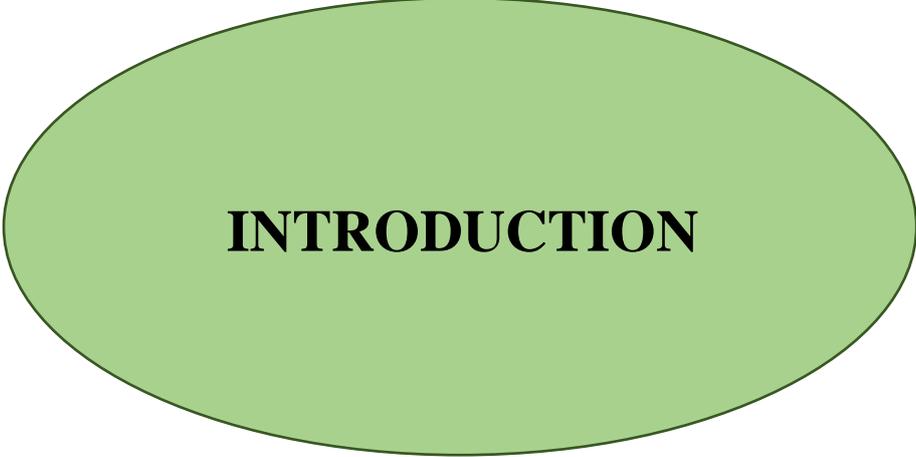
Et sans oublier de remercier ma sœur Siham et mes fils Anes, Imad Eddine et mes jumeaux Malik et Kamil.

Table des matières

DEDICACES	I
TABLE DES MATIERES	II
INTRODUCTION	1
PARTIE 1 REPERES THEORIQUES ET DEFINITIONS	5
CHAPITRE 1 LA NOTION DE LA PHOTO LITTERATURE : ENTRE TEXTE ET IMAGE	6
1. L'IMAGE SYMBOLE ET CONCEPT	7
2. L'IMAGE ET LA LITTERATURE	7
3. DE L'IMAGE A LA PHOTOGRAPHIE :.....	10
3.1. Concept de la photolittérature.	10
CHAPITRE 2 MOHAMMED DIB ET SON ŒUVRE	12
1. DIB, L'HOMME, L'ECRIVAIN.....	13
2. SES PRINCIPAUX OUVRAGES :	15
3. « TLEMCEN OU LES LIEUX DE L'ECRITURE » LA PARALLELE IMAGE ET TEXTE 17	
4. LE DISPOSITIF PHOTOLITTERATURE :.....	19
PARTIE 2 ESPACE ET TEMPS, ENTRE IMAGE ET TEXTE	24
CHAPITRE 1 : LA MEMOIRE DIBIENNE, ENTRE LIEUX ET ECRITS	25
1. MEMOIRE DOULOUREUSE	26
2. TLEMCEN, VILLE POINT DE DEPART	27
3. IMAGE D'UN PEUPLE.....	29
CHAPITRE 2 : DE L'ORDRE DE L'IMAGE AU DESORDRE DU TEXTE	31
1. LE DESORDRE CHRONOLOGIQUE DES IMAGES	32
2. IMAGE ET PERSONNAGES	33
3. LIEUX SACRES DE LA MEMOIRE.....	34
4. LE PATIO, PLUS QU'UN ESPACE	35
4.1. Le patio.....	35
PARTIE 3 UNE ŒUVRE PHOTOBIOGRAPHIQUE	37
CHAPITRE 1 : L'IMAGE D'UN ESPACE, HISTOIRE D'UN LIEU OU LIEUX D'UNE HISTOIRE	38

Table des Matières

1. TLEMCEN : HISTOIRE D'UN LIEU.....	39
2. LIEU DANS UNE HISTOIRE : TEMOIGNAGE HISTORIQUE.....	39
3. LA NOTION DU LIEU DANS L'ECRITURE DIBIENNE.....	40
CHAPITRE 2 : SYMBOLIQUE ET REPRESENTATION	42
1. IMAGE DE LA FEMME, REPRESENTATION ENGAGEE :	43
2. ENFANT DANS L'ECRITURE DE DIB, UNE IMAGE D'ESPOIR	44
CONCLUSION.....	46
ANNEXES	50
BIBLIOGRAPHIE.....	56



INTRODUCTION

Introduction

Au cœur de l'œuvre de l'écrivain algérien Mohammed Dib se trouve Tlemcen. Tlemcen, sa ville natale et selon ses propres dires, son « premier lieu d'écriture », un paysage dont toute la conscience qu'il peut en avoir est déjà nourrie avant qu'elle n'ouvre les yeux sur le monde.

En fait, si c'était de Tlemcen que nous devions d'abord parler ce serait pour dire que, par son épaisseur historique et par sa richesse socio-culturelle, la ville natale de l'écrivain, « le lieu où dit-il, se sentait vivre », est en elle-même un texte ou, en intertexte, foisonnent toute une multitude de textes, ceux de l'histoire et de la société, ceux d'une marque spécifique de la pensée philosophique, ceux qui font et refont tout imaginaire. Tous réunis, ils expliquent ce qui, de permanent en cette vieille cité a traversé les siècles, et ce qui, de nouveau est venu s'intégrer comme strate autre à l'homogénéité globale d'une manière d'être.

C'est Tlemcen, ville natale de l'écrivain et sa campagne environnante qui sont le cadre ou Dib, tout en faisant état de l'oppression d'un peuple colonisé, lit dans cette sorte de page ouverte les grands problèmes de l'humanité.

En effet Tlemcen, reste jusqu'à l'heure actuelle connue comme la capitale culturelle de l'ouest algérien. Son histoire, très riche et très variée concentre pratiquement en un seul lieu l'histoire du Maghreb

Cette ville natale peut être explicitement présente comme il arrive qu'elle ne soit qu'une trace que l'auteur laisse à peine affleurer à la surface. Cela laisse à penser qu'il la garde dans une sorte de complicité intérieure qui l'inscrit à la fois comme une part inhérente à sa pensée mais aussi dans une relation dialogique à une extériorité, une altérité, dont simultanément l'auteur et son « premier lieu » vont s'enrichir. Parlant des voies de l'écriture, Mohammed Dib explique que, dans ce voyage infini qu'est celui de l'écriture, la photographie comme le texte, se lisent et on n'apprendra jamais assez à se méfier des mots comme des images. Il faut apprendre à lire les uns et les autres prudemment, voire avec méfiance, et à ne pas oublier que le récit commence avec la photographie et ne la précède pas.

Si la photo est une mémoire, et si le texte est une trace de la mémoire ; comment se représente ce va et vient entre le texte de la mémoire et la mémoire de l'image de ce fait, nous voulons démontrer dans ce travail de recherche comment est-ce-que le dispositif photolittérature dans « Tlemcen ou les lieux de l'écriture » se manifeste ?

Introduction

Comment se place tous les contextes historiques et sociaux dans l'image ? et quel sont ses différentes représentations à travers le concept de la photolittérature ?

Afin de répondre à notre problématique, nous disons qu'en se remémorant les moindres détails de son passé, Dib a montré le désir de revivre le passé. Par conséquent, retourner à ses endroits d'origine signifie se poursuivre, et il exprime implicitement la quête de soi dans son texte.

Aussi, la relation entre texte et image serait une relation de complémentarité. Le texte a une contribution considérable pour combler ces lacunes et donner du sens à une série d'images.

Ce travail vise aussi à clarifier les différents processus textuels _ photographiques utilisés par Mohammed Dib dans ses récits pour restituer la mémoire de son lieu de naissance, Tlemcen. Les noms de lieux, les indications horaires, les souvenirs personnels et collectifs permettent de prouver l'authenticité des faits décrits.

Nous avons choisi ce livre de par cette écriture hybride en tant que « beau livre », ou plus précisément, en tant qu'œuvre photographique car elle est composée de deux fragments de texte et deux séries de photo, dont certains étaient prises par l'auteur en 1946 et les autres par Philippe Bordas quelques décennies plus tard, en 1993.

Pour tenter de trouver des réponses à notre questionnement, notre travail sera structuré en deux parties, dont chacune divisée en deux chapitres ; ces derniers ont pour but de démontrer de façon graduelle la manière dont se manifeste le dispositif de la photolittérature dans « Tlemcen ou les lieux de l'écriture ».

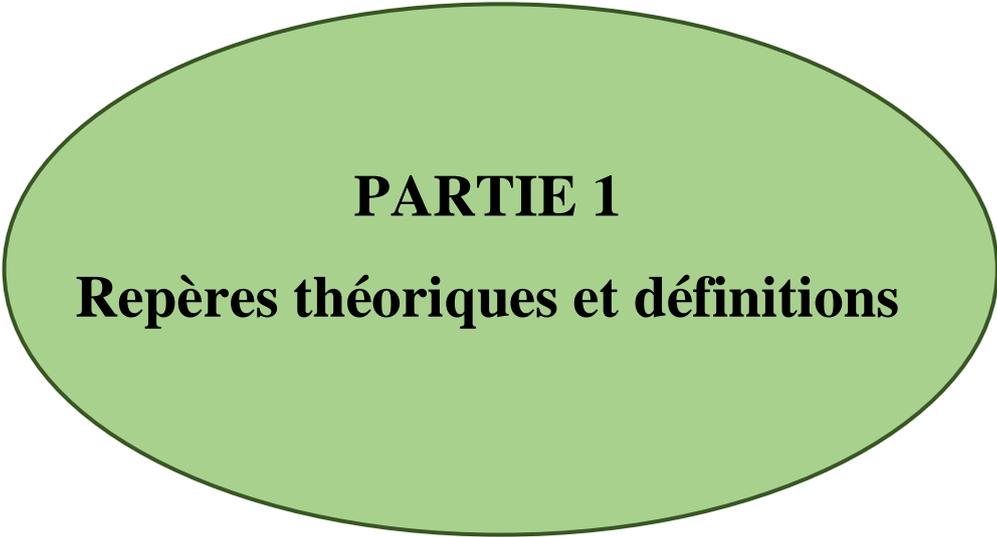
« Repères théoriques et définitoires » constitue la première partie de notre travail. Cette dernière sera divisée en deux chapitres. Dans le premier chapitre ayant pour titre « la notion de la photolittérature » nous porterons la lumière sur l'image littéraire, voire la photolittérature en particulier. Le deuxième chapitre intitulé « Dib, l'homme et son œuvre » sera consacré dans premier temps à la présentation de l'écrivain. Par la suite, nous essaierons de passer à l'étude générique de l'œuvre.

La deuxième partie, intitulé « espace et temps, entre image et texte ». Dans le premier chapitre, qui aura pour intitulé « la mémoire dibienne, entre lieux et écrits », nous ferons un bref flash-back du vécu douloureux de Mohammed Dib, dans sa ville natale qu'est Tlemcen.

Introduction

Quant au deuxième chapitre, « l'image d'un espace, historique d'un lieu ou lieux d'une histoire », la notion du lieu dans l'écriture dibienne sera évoquée.

Enfin, la troisième partie de notre travail de recherche « Une œuvre photobiographique ». Le premier chapitre « de l'ordre de l'image au désordre du texte », nous parlerons des lieux sacrés dont l'écrivain a mis le point tout au long de son livre, sans oublier le désordre chronologique des images. Le deuxième chapitre, « Représentations et symbolique », l'image de la femme ainsi que de l'enfant, vues par l'écrivain seront mentionnées.



PARTIE 1

Repères théoriques et définitions

Chapitre 1

La notion de la photo littérature : entre texte et image

1. L'image symbole et concept

Chaque image est un encodage réaliste. Il doit être décodé par l'observateur. C'est donc un problème de perception et d'acceptation. L'interprétation de l'image, c'est à dire son décodage dans le même système, peut également poser des problèmes, soit l'artiste n'a pas bien fait, soit il l'a introduit pour rendre l'image afin de rendre l'image polysémique.

Le langage verbal intervient alors comme un outil d'interprétation de compréhension ainsi que de mémorisation des images, car le point le plus remarquable est celui de constater combien l'image nourrit les mots mêmes sous forme d'annonces ou de commentaires dans la presse, à la radio ou dans la conversation.

En français, le mot image « est une réfection de la forme imagene (vers 1050) ; c'est un emprunt au latin *imagine*, accusatif d'*imago* « image » puis « représentation », « portrait », « fantôme » et « apparence » par opposition à la réalité, également terme de rhétorique comme *figura* ».

La racine (*imago*) « suppose un radical « im- », d'origine obscure qui serait à la base du verbe *imitari* » qui est l'origine du verbe imiter sous sa forme actuelle.

Les mots et les images sont des choses fragiles et précieuses que cependant l'on oppose et constamment. On distingue les images et les mots comme appartenant à des univers différents : d'un côté, celui des mots, du verbe, de la pensée, de la création littéraire ou de l'information ; de l'autre, celui des images, du rêve, de l'émotion, etc.

La plupart du temps, les enseignants privilégient le texte et son analyse. Or, l'image est à prendre en considération lorsque celle-ci est au service du texte, autrement-dit lorsqu'elle est porteuse d'un certain nombre d'informations aidant à la compréhension littéraire et ce, au même titre que le texte. L'illustration ne dispose donc pas seulement d'un rôle esthétique mais traduit aussi des procédés littéraires tels que la métaphore, la polysémie ou la citation.

2. L'image et la littérature

C'est une représentation d'un être ou d'une chose par les arts graphique ou plastique, la photographie, le film, etc. l'image se définirait comme une représentation ou une reproduction de quelque chose.

Depuis Aristote, le concept d'images en littérature est un sujet nuancé. Avec une nouvelle image l'innovation en poésie évoque la métaphore de la prose. Cependant, avec la

popularité de la télévision, des films ou des images commerciales, les avantages récents de la vision ont créé des innovantes dans les œuvres littéraires.

Essentiellement, la lecture d'images est plus facile que la lecture d'écrits, et les images ont un plus grand impact sur nous que les mots.

Cependant, nous ne pouvons pas parler d'images sans textes car la langue parlée (orale ou écrite) fait partie intégrante de l'image et peut être utilisée comme un outil pour ancrer le sens sous forme de légendes, annotations, slogans, etc., de sorte que lorsqu'elle n'existe pas, elle est une référence verbale.

L'étude de l'image occupe également une part non négligeable de ce sujet dans la mesure où il s'agit d'étudier l'impact de celle-ci sur la lecture, il est alors nécessaire d'avoir accès à diverses compétences permettant le décryptage du sens d'une image.

Nombreux sont les textes puissant et pleins de charme dont l'intrigue a pour point de départ et pour argument principale, ce qu'on appelle une image qui, alors, nourrit les mots. Cependant, l'interaction, dans le roman ou dans le texte littéraire, entre les images et les mots ne se réduit pas à la question de l'argument : elle concerne aussi une articulation plus fondamentale et plus générales entre eux.

Lorsque la littérature évoque, voire intègre des images, elle se pose, et se propose aussi comme un lieu de manifestation de l'expérience de l'image d'une part, et comme lieu de confrontation entre les enjeux du dire et ceux de dire le voir : la littérature devient donc un lieu d'appropriation et d'interprétation des images qui rejoint l'antique « ekphrasis », genre littéraire qui consiste à décrire un objet et plus particulièrement les motifs qui cet objet.

La littérature produit des images. Celles-ci sont avant tout mentales pour le lecteur, mais elles peuvent aussi prendre plusieurs formes : ce sont des illustrations, des peintures, des sculptures, des photographies ... les images sont évidentes car l'écriture permet d'imaginer ce qui a été dit pour inciter des artistes (peintres, réalisateurs, illustrateurs, photographes...) à partager leur regard sur l'œuvre afin de la rendre claire et parfois même de lui donner de nouvelles dimensions.

La mise en valeur de l'image littéraire ouvre la voie à la libre fantaisie et à l'intrusion du subconscient dans l'œuvre, laquelle n'est plus une imitation de la nature, mais est censée créer un univers autonome. Infidèle ou même opposé à l'expérience sensorielle directe, l'image peut rester dans la sphère du visuel, en contaminant de façon inhabituelle des

éléments perceptibles constituant la réalité ou en leur conférant des fonctions qui ne leur sont pas propres dans le monde de l'expérience directe.

L'image en littérature est ainsi un fait de style, effet de texte : une sorte d'anamorphose ; si le lecteur-spectateur ne se situe pas dans la bonne position, et la bonne disposition, il ne voit rien. L'image apparaît à partir du point de vue du texte, celui ou l'auteur place son lecteur.

La littérature mise en image permet de pallier certaines difficultés de compréhension littéraire dans la mesure où elle donne la possibilité d'illustrer les propos de l'auteur en facilitant l'accès à l'implicité et en comblant les éventuelles difficultés de lexique. L'image peut également amener un grand nombre et une multitude d'informations à celui qui l'observe attentivement alors que le texte, quant à lui, doit se limiter à l'utilisation des mots.

Le texte reste en revanche, une valeur sûre lorsqu'il est assez explicite.

La procédure qui consiste à mettre en image la littérature est elle aussi une façon de venir contourner les difficultés sous un autre angle en la rendant manipulable et attractive. Cette mise en image engage une analyse fine du texte littéraire en même temps qu'elle permet au lecteur de prendre une certaine distance avec l'écrit et d'émettre un jugement critique face à e dernier.

On peut déduire de ces lignes que, lorsque l'image et le texte entretiennent un rapport de complémentarité, l'illustration associée au texte permet un meilleur accès à la compréhension alors qu'isoler l'un des deux, freine la compréhension. L'image seule fait se perdre lecteur qui peine à trouver un sens à cette succession d'illustrations tandis que le texte seul reste trop évasif et restreint la compréhension.

L'image occupe différentes et diverses fonctions. Elle toute d'abord un point d'appui pour les lecteurs qui se servent de l'illustration pour confirmer ce que dit le texte. L'image permet en effet, des mettre des hypothèses de sons notamment lorsque le vocabulaire utilisé par le texte n'est pas accessible. Les illustrations posent également le cadre de l'histoire dans la mesure où elles permettent de rendre compte de la natalité de l'écrit et de l'atmosphère du récit. Parfois, les mots manquent pour d'écrire ce qui se passe dans une scène et les images vont venir combler ce manque en rendant l'explicite ce qui est réticent dans le texte ou venant renforcer certains aspects du texte qui mérite d'être mis en avant.

Cette nouvelle approche permettrait de faciliter et de faire prendre conscience à ses lecteurs que la littérature ne fait pas que se lire. Elle se regarde, elle se ressent, elle s'écoute, elle se manipule.

3. De l'image à la photographie :

3.1. Concept de la photolittérature.

La photographie est la technique permettant de fixer des images grâce à la lumière. Ce terme désigne également l'image obtenue par un tel procédé et la branche des arts graphiques lui étant dédiée.

La littérature et la photographie peuvent co-créer. Mais il y a des obstacles. Il en existe deux types : le premier vient du préjugé selon lequel la photographie n'est qu'une technique réaliste : des sociologues comme Bourdieu, des écrivains comme Baudelaire, voire le premier Lamartine, et même Cendrars ou Brecht sont impliqués dans ce biais. Le second concerne la question du sens de la photo : le premier Barthes affirme qu'elle est « comme un message sans code », ce qui le rend « unaire », c'est-à-dire monosémique, donc non artistique ; cependant, la photographie donne du sens et l'interroge : l'art est donc possible : il est montré par des œuvres photographiques et des littéraires.

Les œuvres de Duane Michals, Ploss, Hers, Denis Roche et Claude Maillard sont des exemples instructifs de la relation entre littérature et photographie et de la cocréation qui en résulte. L'esthétique de cette cocréation est donc non seulement possible mais aussi nécessaire : elle éclaire deux arts et l'art en générale, révélant de nouvelles perspectives : la confrontation à ce qui ne convient pas à la photographie et à la non-imagerie ; la littérature et la photographie ne peuvent qu'en être enrichies.

La littérature a un autre outil d'expression artistique, la photographie. Les démarches comparatistes ont, en effet, contribué à l'émergence d'idées et d'axes d'analyses exclusifs que l'analyse traditionnelle se limitant stricto sensu à l'œuvre n'aurait pas permis de voir, d'où la naissance, depuis peu encore, de la littérature générale et comparée en tant que discipline à part entière. De plus, celle-ci permet l'ouverture de brèches non négligeables sur d'autres disciplines, ce qui permet l'établissement d'un dialogue pluridisciplinaire qui s'installe au cœur de la littérature. Celle-ci devient apte à s'allier, dans une démarche comparatiste, tantôt à la peinture, tantôt au cinéma ou encore à la photographie. De ce fait, beaucoup de recherches visent à instaurer un dialogue entre la littérature francophone maghrébine et la photographie.

En s'appuyant sur un corpus puisé essentiellement dans la littérature francophone maghrébine contemporaine. Ainsi, la photographie a bouleversé le rapport à l'image dans la tradition maghrébine. Plusieurs autres ouvrages affiliés à cette littérature postcoloniale mettent en scène des œuvres photographiques qui sont aptes à témoigner d'une relation nouvelle à l'image, comme on peut le voir notamment dans les travaux de Leïla Sebbar (*Mes Algériens en France*, par exemple), ou encore dans les écrits de Mohamed Dib qui revient sur ses lieux de la mémoire que sont la photographie et l'écriture (*Tlemcen, ou les lieux de l'écriture*). Le rapport à l'image est très présent dans ces textes : des témoignages qui s'opèrent à travers des descriptions réalistes de l'espace et des scènes écrites, orchestrées par une fiction qui semble respecter les différentes fonctions diégétiques d'un roman. En parlant de cette relation nouvelle du texte à l'image, il s'agit d'abord d'allusion au lien texte/archive. La photographie sera alors considérée comme étant une « archive » que le romancier francophone réinvestit dans un récit contemporain. La photographie jalonne ces œuvres qui y recourent, intuitivement, dans le but de garder une trace, une empreinte d'un passé houleux et mouvementé

La photographie n'est plus un simple support auquel recourent les auteurs pour illustrer leurs textes. Elle est tatouée de manière indélébile dans leur manière d'écrire, de parler, d'être. L'écrivain maghrébin postcolonial est de ce fait un photographe scriptural. Il réinvestit ce même œil qui a vu, qui a observé et a assisté à une guerre de libération dans une écriture où le regard est au centre de tout. Même quand il n'est pas explicitement question de photographie, cette dernière transparait d'une manière ou d'une autre à travers la mise en scène des espaces, des personnages (quand il s'agit de fiction) et des faits relatés. Le texte dépasse en ce sens le simple entendement descriptif pour épouser une écriture phrastique dans laquelle l'auteur semble décrire les différents composants d'un cliché qu'il a sous les yeux et qu'il nous donne à voir à travers ses mots.

Chapitre 2

Mohammed Dib et son œuvre

1. Dib, l'homme, l'écrivain

Mohamed Dib est né à Tlemcen, dans l'ouest de l'Algérie, le 21 juillet 1920, au sein d'une famille bourgeoise ruinée, il poursuit des études primaires et secondaires dans sa ville natale, Tlemcen, puis à Oujda au Maroc.

Il a fait ses études primaires et secondaires en français, sans fréquenter l'école coranique comme c'était l'usage. Après la mort de son père en 1931, il commence autour de 1934 à écrire des poèmes mais également à peindre. De 1938 à 1940 Mohamed Dib devient instituteur, enseignant à Zoudj Bghel, près de la frontière marocaine. Comptable à Oujda. L'année suivante, au service des subsistances de l'Armée, il est en 1942 requis au service civil du Génie puis, en 1943 et 1944 interprété franco-anglais auprès des armées alliées à Alger.

De retour à Tlemcen en 1945 Mohammed Dib est jusqu'en 1947 dessinateur de maquettes de tapis, réalisé et vendus sous son contrôle. Il publie en 1946 un premier poème dans la revue les lettres, publiée à Genève, sous le nom de Diabi.

Invité en 1948 aux rencontres de sidi Madani, près de blida organisées par les mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, il y fait la connaissance d'Alber camus, louis Guilloux, Brice parrain, Emmanuel Roblès et jean Cayrol. Ce dernier deviendra par la suite son éditeur aux seuils à paris. Il est ensuite syndicaliste agricole et effectue un premier voyage en France. De 1950 à 1952 Mohammed Dib travaille, en même temps que Kateb Yacine, au journal progressiste Alger républicain. Il y publie des reportages, des textes engagés et des chroniques sur le théâtre en arabe parlé. Il écrit également dans liberté, journal du parti communiste algérien. En 1951, il se marie à colette Bellissant, fille d'un instituteur tlemcénien, dont il aura quatre enfants, Mohammed Dib lit à cette époque les classiques français, les écrivains américains, les romanciers soviétique et italiens.

Après avoir quitté en 1952 Alger républicain, Mohammed Dib séjourne à nouveau en France alors que paraît aux éditions du seuil la grande maison, premier volet de sa trilogie Algérie, inspirée par sa ville natale, qui décrit l'atmosphère de l'Algérie rurale. Dans une écriture de constat, réaliste, il y témoigne tel un écrivain public, à partir de faits authentiques, de la misère des villes et des grèves des ouvriers agricoles, des revendications nationalistes naissantes. La presse coloniale critique le roman, ainsi que des membres du parti communiste algérien qui auraient souhaité y rencontrer un héros positif ; louis Aragon le défend. Les deux autres volets de la trilogie, l'Incendie et le métier a tisser, paraissent en 1954, l'année même

du déclenchement de la guerre de libération, et en 1957. Durant cette période et jusqu'en 1959, Mohammed Dib est employé dans la correspondance et la comptabilité commerciale.

Tandis qu'il aborde plus explicitement la guerre d'indépendance dans un été africain, Mohammed Dib est expulsé d'Algérie par la police coloniale en raison de ses activités militantes. André Malraux, Albert Camus, Louis Guilloux interviennent pour qu'il puisse s'installer en France. Il s'établit alors à Mougins, dans les Alpes-Maritimes, effectuant plusieurs voyages en Europe de l'est.

En 1962, qui se souvient de la mer manifeste une bifurcation de son écriture vers l'onirisme, le fantastique et l'allégorique. En 1964, Mohammed Dib s'installe dans la région parisienne, à Meudon, puis en 1967 à la Celle-Saint-Cloud, près de Versailles. Dans *Cours sur la rive sauvage* et *la danse du roi* publiés en 1964 et en 1968, il poursuit une quête plus introspective autour des thèmes de la condition humaine, de la féminité et de la mort. En 1970, Mohammed Dib souhaite s'engager dans une nouvelle trilogie sur l'Algérie d'aujourd'hui, dont *Dieu en barbarie* et *Le maître de chasse* (1973) constituent les deux premiers volets.

Mohammed Dib enseigne de 1976 à 1977 à l'UCLA, à Los Angeles, Californie ; ville qui lui inspirera son roman en vers « *L.A. trip* » (2003). À partir de 1975, il se rend régulièrement en Finlande où il collabore, avec Guillevic, à des traductions d'écrivains finlandais. De ses séjours naîtront sa « trilogie nordique » publiée à partir de 1989 : *Les terrasses d'Orsola*, *Neige de marbres*, *Le sommeil d'Ève*. Parallèlement à son travail de romancier, ses recueils de poèmes, *Omneros* en 1975, *Feu beau feu* en 1979, sont des célébrations de l'amour et de l'érotisme. Sa pièce de théâtre, *Mille hurras pour une gueuse*, présentée à Avignon en 1977 et publiée en 1980, met en scène les personnages de *la danse du roi*. De 1983 à 1986 Mohammed Dib est « professeur associé » au centre international d'études francophones de la Sorbonne, dans ses derniers livres, *Simorgh*, puis *Laezza* terminée quelques jours avant sa mort, il revient, sous la forme d'un puzzle littéraire, sur ses souvenirs de jeunesse. Il meurt le 2 mai 2003 à l'âge de 82 ans, à la Celle-Saint-Cloud, où il est enterré.

Mohammed Dib a reçu de nombreux prix, notamment le prix Fénéon en 1952 ; le prix de l'Union des écrivains algériens en 1966 ; le prix de l'Académie de poésie en 1971 ; le prix de l'Association des écrivains de langue française en 1978 ; le grand prix de francophonie de l'Académie française en 1994, attribué pour la première fois à un écrivain maghrébin. Il a obtenu en 1998 le prix Mallarmé pour son recueil de poèmes *l'Enfer-jazz*. En 2003 de

nombreuses rumeurs faisaient état de la possibilité de de l'attribution a Mohammed Dib du prix Nobel de littérature.

2. Ses principaux ouvrages :

La grande maison	Roman, le Seuil 1952 : réédition. Seuil, coll. « Point » n°225,1996-Prix Fénelon.1953
L'incendie,	Roman. Le Seuil. 1954 : réédition. Seuil.coll. « Point » n°351,1989 ; réédition. Seuil, coll. « Point » n°952, 1984
Au café	Nouvelle, Gallimard, 1955 ; réédition sindbad, 1984
Le métier à tisser	Roman, le seuil 1957 ; réédition, seuil, coll. « Point » n°937,2001
Un été africain	Roman, le Seuil, 1959 : réédition, Seuil, coll. « Point » n°464,1998
Baba Fekrane	Conte pour enfant, la Farandole, 1959
Ombre gardienne	Poèmes, Gallimard, 1961 ; rééditions, Sindbad,1981et la différence, 2003
Qui se souvient de la mer	Roman, le Seuil, 1962, réédition, Seuil, coll. « Point » et la différence, coll.<<Minos>>,2007
Cour sur la rive sauvage	Roman, Le Seuil,1964 ; réédition, Seuil, coll. « Point » n° 1336, 2005
Le Talisman	Nouvelle, Le Seuil, 1996
La Dance du roi	Roman, Le Seuil, 1968
Dieu en barbarie	Roman, Le Seuil, 1970
Formulaires	Poèmes, le Seuil, 1970
Le Maitre de chasse	Roman, Le Seuil, 1973 ; réédition, Seuil, coll. « Point » n° 425, 1997
L'histoire du chat qui boude	Conte pour enfant, la Farandole, (1974, pour le texte) et Albin Michel Jeunesse, (2003, illustré par Christophe Merlin)
Omneros	Poèmes, Le Seuil, 1975
Habel	Roman, Le Seuil, 1977, réédition avec une préface de Habib Tengour, coll. « lire et relire » Edition de la différence, 2012
Feu beau feu	Poème, Le seuil, 1979

Chapitre 2 : Mohammed Dib et son œuvre

Mille Hourras pour une gueuse	Théâtre, le Seuil, 1980
Les Terrasses d'Orsol	Roman, Sindbad, 1985 ; Paris, la différence, coll. « Minos »,2002
O vive	Poème, sindbad, 1987
Le Sommeil d'Eve	Roman, Sindbad,1989 ; Paris La différence, coll. « Minos »,2003
Neige de marbre	Roman, Sindbad,1990 ; Paris La différence, coll. « Minos »,2003
Le Désert sans détour	Roman, Sindbad,1992 ; Paris La différence, coll. « Minos »,2006
L'infante maure	Roman, Albin Michel, 1994
Tlemcen ou les lieux de l'écriture	Textes et photos avec Philippe Bordas, la revue noir, 1994
La nuit sauvage	Nouvelles, Albin Michel, 1995
L'aube d'Ismaël	Récit poétique, éd. Tassili Paris, 1996
Si Diable veut	Roman, Albin Michel, 1998
L'Arbre à dire	Nouvelle, essai, Albin Michel, 1998
L'Enfant jazz	Poème, La Différence, 1998
Le cœur insulaire	Poème, la différence, la Différence 2000-Prix des Découvreurs
Comme un bruit d'abeilles	Albin Michel 2001
L'hippopotame qui se croyait vilain	Conte Albin Michel Jeunesse, 2001
La trip	Roman en vers, Paris, La Différence, 2003
Simorgh	Nouvelles, essai, Albin Michel, 2003
Laezza	Nouvelles, essai, Albin Michel,2006
Poésies	Paris, « Œuvre complètes » La différence, 2007

3. « Tlemcen ou les lieux de l'écriture » la parallèle image et texte

Tlemcen ou les lieux de l'écriture est l'un des nombreux ouvrages de l'écrivain et poète algérien reconnu Mohammed Dib, cette œuvre, par sa forme et son contenu, est différente de celles que Dib a écrites précédemment. Il s'agit, en fait, d'un ouvrage hybride, photo-littéraire, car il joint la photographie au texte.

Ce sont des photographes de Tlemcen, qui est la ville natale de Dib, les unes sont prises par l'auteur lui-même en 1946 et les autres par le photographe professionnel Philippe bordas en 1993.

Tlemcen ou les lieux de l'écriture, est donc un ensemble de son enfance, de sa jeunesse, mais surtout, a ceux qui témoignent de la naissance de sa vocation, les lieux de l'écriture. Dib ne se limite pas aux photographies pour retracer ses souvenirs et dépeindre le Tlemcen d'autrefois. Il fait appel au texte afin de représenter un « réel » qu'il voudrait restituer par le biais d'une écriture mnémonique car, comme le confirme Bauret, « la photographie ne peut à elle seule constituer un pacte autobiographique. C'est le texte, après coup, qui lui donne cette dimension » (bauret, 1984 : 13)

Il s'agit véritablement d'une œuvre autobiographique, puisqu'elle met en scène des événements du vécu de l'auteur qui se déroulé dans un contexte spatio-temporel délimité.

L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérités que le romantisme nous a laissées. Il n'est pas du tout exclu, au contraire, qu'un artiste s'intéresse d'abord aux autres, ou à son époque, ou à des mythes familiaux. Si même il lui arrive de se mettre en scène, on peut tenir pour exceptionnel qu'il parle de ce qu'il est réellement. Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est (camus, 1965 :864).

Cependant, elle représente des réalités qui retracent le passé de l'auteur et celui de sa ville, voire de son pays. Ainsi, Dib raconte des souvenirs, des anecdotes qu'il voudrait rendre indélébiles en restituant les lieux, l'espace d'où ils ont surgi.

Néanmoins, afin qu'un lieu soit restitué dans la littérature, il devrait avant tout représenter le « réel », voire même participer, a des tranches de vies découpées dans l'histoire de personnes réelles et appartenant à un univers réel qui est le nôtre. Cette œuvre constitue alors véritablement une métonymie.

Ces procédés d'écriture mettent en œuvre un espace biographique qui témoigne de fait réel et qui font partie de la mémoire de l'écrivain et de celle de sa ville natale.

Cette mémoire que Dib voudrait restituer en rattachant toute anecdote vécue et tout souvenir ressurgi à un seul et unique lieu, Tlemcen.

Etant expatrié, Dib exprime dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture une certaine mélancolie à évoqué son passé. C'est avec une grande nostalgie mêlée d'amertume qu'il se remémore le temps et l'espace de son enfance. Ainsi il essaye de se rapprocher de sa terre mère en ravivant de vieux souvenirs et en se rattachant à une époque et à des lieux référant à ses origines. Dib n'a pas assigné une date fixe à chaque souvenir évoqué dans son texte. Cependant, tout événement passé est attaché à un cadre de données temporelles et spatiales qui permet de le situer dans l'espace ainsi que dans le temps. Aussi, le souvenir se matérialise et se complète grâce à une série d'indices.

Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture, Dib ne s'est pas limité à énumérer les noms des lieux sans donner une importance majeure leur signification. Il est à souligner que la totalité des noms de lieux évoqués dans le récit de Dib proviennent de référents réels, qu'ils soient historiques ou sociaux.

Ainsi, le retour à ces lieux d'enfance éveille chez Dib un sentiment de mélancolie et d'amertume car il ne peut y revenir que par le biais de la mémoire ou la photographie. Le lecteur assiste à un pèlerinage des espaces tlemceniens d'antan, ces espaces qui ont été soit métamorphoses soit détruits à jamais avec tout ce qu'ils véhiculaient. Dès lors le récit, les photographies prises par l'auteur lui-même et celles prises, près de cinquante ans après, par Philippe Bordas dépeignent la différence entre l'espace morose du présent et l'espace joyeux du passé.

Tlemcen, ville qui, dès le titre de ce présent ouvrage, est considérée comme un lieu d'écriture, inclut à son tour maints lieux emblématiques. Ces derniers contribuent à stimuler la mémoire de l'auteur et à attribuer, des lors, un caractère fragmentaire à son écriture. Cependant, ces lieux ne sont pas de simples embrayeurs, ils symbolisent l'appartenance et l'affiliation. D'ailleurs, l'étymologie du nom « Tlemcen » nous l'annonce d'emblée : « Tlemcen est un pays de source, son nom même l'annonce d'entrée de jeu : issu du berbère tilmas, au pluriel Tilmisan, il veut dire source. » (Dib, 1994 :109). Ce qui, d'après le dictionnaire des symboles, allégorise « la maternité » (chevalier et Gheerbrant, 1982 : 903) et représente pour Dib le retour à la terre mère et à ses origines.

Dib exprime par l'évocation de ce lieu une reconnaissance de ses origines mêlées d'une amertume du retour vers un passé qui l'émeut. La vivacité de son souvenir contribue non seulement à restituer un lieu mais surtout à sentir et faire sentir au lecteur la présence de ce qui est absent et perdu.

Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture, photographies et texte témoignent de l'histoire des lieux d'enfance et de jeunesse de Mohammed Dib. Ces lieux originels, disparus ou métamorphosés a jamais que Dib a ressuscités à travers une écriture mnémonique racontent le vécu de toute une génération de tlemceniens. Le présent travail voudrait mettre en lumière les différents procédés textuels que Mohammed Dib a déployés dans son récit afin de restituer la mémoire d'un seul et unique lieu, sa ville natale, Tlemcen. Noms de lieux, indications temporelles, souvenirs personnels et collectifs ont contribué à attester la véridicité des faits racontés. En se remémorant les moindres détails de son passé, Dib manifeste une volonté de le revivre. Ainsi, le retour aux origines traduit une quête de soi qu'il exprime implicitement dans son texte.

4. Le dispositif photolittérature :

Montier nie, a priori, la possibilité d'une autobiographie photographique : si les photos-souvenirs étaient susceptibles de restituer une mémoire, il devrait exister des autobiographies photographiques : or, il n'en est pas de véritable. Même organisées en suite d'images, en albums, en livres, les photos demeurent fragmentaires et ne sauraient à elles seules effectuer le travail de mise en relations que suppose toute autobiographie. La réalité représentée par une photographie est en effet partielle, fragmentaire. A lui seul, un cliché est inapte à restituer fidèlement un souvenir. Le texte viendrait donc « compléter » et apporter les détails manquants, tout en servant de coordonnateur entre les images dans le projet autobiogra- 11 jean pierre Montier, « contourner Barthes pour relire Proust », dans la photographie au pied de la lettre, textes réunis par Jean Arrouye, Aix-en-Provence, publications de l'Université de Provence, 2005, p. 56. 12 Francis Ponge, « tentative orale », le grand recueil, méthodes, Paris, Gallimard, 1961, p. 240-241. Comment lire un ouvrage photo littéraire ? 21 pique comme en témoigne Bauret : « la photographie ne peut à elle seule constituer un pacte autobiographique. C'est le texte, après coup, qui lui donne cette dimension 13 », la relation entre texte et image serait donc une relation de complémentarité. L'écrit détient un apport considérable qui vise à combler ces trous et donner un sens à une suite d'images. Selon Montier, la photo-souvenir cesse alors d'être un document, et intègre une problématique plus complexe de quête

identitaire. Elle est alors une pièce de puzzle d'une personnalité fragmenté qui y cherche une certitude, une unité¹⁴. Bien qu'elle ne restitue pas la mémoire, elle participe néanmoins à un projet plus délicat qui est celui de la quête de soi. La photo-souvenir n'est plus saisie en tant que simple archive, simple « document ». Elle s'élève au rang d'embrasseur de la mémoire avec tout ce que cela suppose, combinée à un texte, elle devient une preuve supplémentaire, un témoin d'une réalité que l'écrit tente de restituer.

Selon Montier, cette représentation parcellaire de la photographie remonterait à Proust : Marcel Proust, lui aussi, avait fait de la photographie le prototype de la connaissance fragmentaire, illusoire, superficielle. Elle est un simili souvenir, parce que parcellaire, quand le souvenir véritable est global et vit pleinement avec son cortège de fragrances, de goûts, de sensations synthétiques, tactiles, sonores. Elle inventorie, mais entrave l'émergence de l'impondérable¹⁵. L'invocation du souvenir véritable se fait donc avec la mobilisation de tous les sens, processus que la photographie ne peut assumer à elle seule. Les différentes sensations puisées dans la mémoire peuvent venir se greffer à l'apport visuel et iconographique de la photographie dans le but de restituer fidèlement le souvenir en question. Nous n'irons pas jusqu'à prétendre que *Tlemcen...* est un ouvrage autobiographique au sens classique du terme puisqu'il se situe dans un contexte spatio-temporel bien délimité. Néanmoins, il restitue le passé, voire, les passés de l'auteur : celui d'une enfance et d'une jeune tlemceniennes. Dans cette œuvre ou collaborent un écrivain photographe et le photographe professionnel qu'est Philippe Bordas, nous retrouvons une collection unique de clichés monochromatique à travers lesquels Dib nous invite à le suivre dans un itinéraire singulier. Ce qui est intéressant dans cette œuvre hybride, c'est l'écart temporel considérable qui sépare la prise de ces clichés de l'écriture des textes.

Ces derniers ne constituent effectivement pas de simples commentaires des photographies qu'ils accompagnent. Les clichés ont été pris par l'auteur en 1946, et donc, bien avant l'indépendance de l'Algérie, tandis que les textes ont été écrits plus tardivement. La collection est enrichie par les œuvres de Bordas qui représentent le Tlemcen d'aujourd'hui. Le contexte spatio-temporel de cette œuvre joue un rôle structurant dans l'enjeu du projet mnémonique. Au-delà de la quarantaine d'années qui séparent le texte des photos, tout un bouleversement de la scène politique et sociale a affecté la représentation de l'espace. Ajoutons à cela qu'entretemps, Mohammed Dib a été expulsé d'Algérie en raison de ses activités militantes et s'est exilé en France. La perception de l'espace est donc associée à un besoin, presque vital, de restituer les lieux de l'écriture *Tlemcen...* devient de ce fait un

florilège de souvenirs, d'anecdotes, de restitution des lieux qui participent à une poétique de l'espace mnémonique. Les photographies de Dib sont un témoignage du Tlemcen d'autrefois, celui qui a été le théâtre de son enfance et de sa jeunesse et qui a vu naître l'auteur qu'il est devenu. Il est donc tout à fait prévisible qu'un sentiment de nostalgie teinte les textes qui accompagnent les clichés : 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 moins égale, d'une mémoire.

Le cliché qui est juxtaposé à ce texte représente le Médresse tel qu'il était perçu par Dib avant sa destruction. Le texte restitue quant à lui toute la poétique du lieu, telle que la perçoit l'auteur. Dans un premier temps, il revient sur son souvenir premier de ce lieu, puisé dans son enfance, déployant une véritable ekphrasis. Celle-ci ne concerne aucunement le cliché qui s'offre à nous visuellement, mais une autre image dont il semble être l'unique observateur et qu'il puise dans sa mémoire visuelle propre.

Dib nous incite explicitement, nous plus à dire, mais à voir : « fallait voir ça¹⁸ », dit-il insiste davantage sur le caractère iconographique de sa description des lieux en les comparant à « des tableaux qu'auraient aimé peindre les fauves¹⁹ ». Un autre jeu sur l'ombre et la lumière est suggéré par la conjonction entre le cliché et le texte. Le clair-obscur se voit effectivement accentué par le caractère monochromatique des photographies de l'œuvre. Dib restitue cette technique ekphrastique du souvenir en évoquant par exemple « l'ardente fraîcheur » de l'ombre qui contraste avec le « faisceau du soleil » dans le texte intitulé « le patio²¹ » que l'on peut retrouver sur la photographie qui lui fait pendant (voir ci-dessous p. 35). Le clair-obscur est également mis en évidence dans « les trois frères²² » : « ce piton, blanc d'un côté, noir de l'autre ²³ » a servi de décor à son roman l'incendie ²⁴, œuvre où le jeu sur l'ombre et la lumière atteint son paroxysme. Dans la photographie qu'il nous donne à voir, l'effet de l'ombre est apporté par une végétation des plus sombres, contrastant avec le fond de la photo d'une clarté presque aveuglante. Les deux valeurs semblent reliées par le piton, situé au centre, aux traits floutés et disparates, et dont « l'apparition » est toute fantomatique.

Dans Tlemcen ...l'image devient un prétexte pour écrire. Elle constitue un embrayeur qui a le pouvoir de stimuler la mémoire, suscitant un florilège d'anecdotes et de souvenirs relatés dans les textes qui les accompagnent. Dans « le patio », il y a cette photo ou la « meida²⁶ » représente le cœur de la maison, réunissant tous les membres de la famille aux heures des repas : le petit meuble est un topos de l'écriture mnémonique emblématique de la culture maghrébine et jalonne les romans de l'auteur .au rebours, le Médresse, ce lieu disparu, n'est nulle part restitué dans ses œuvres.

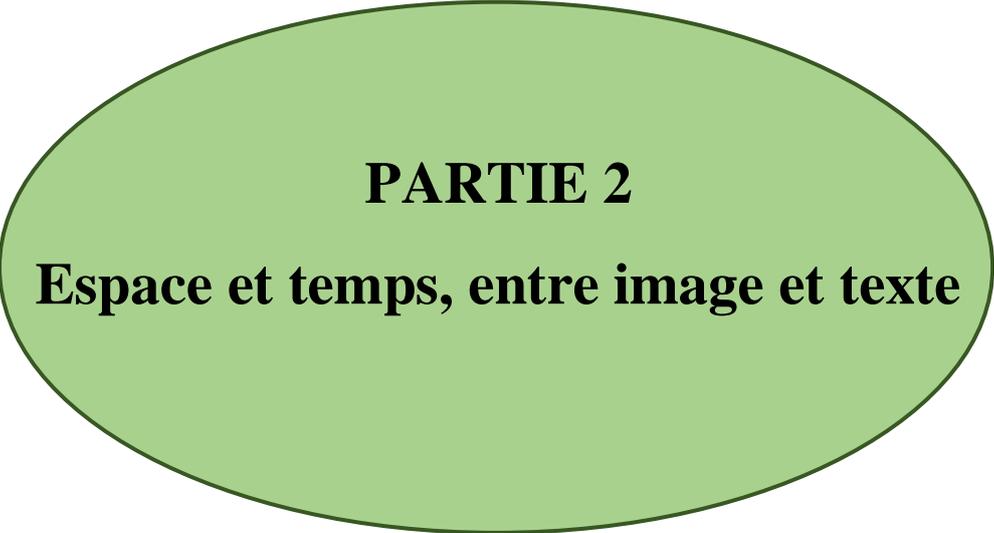
En revanche, les lieux voisins ont pu servir de cadre à certains de ses romans et nouvelles, comme il en témoigne lui-même : des scènes du métier à tisser, et de qui se souvient de la mer, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue qui, donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui encore de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, au café²⁷, pourquoi ne pas avoir repris le Medresse en tant que tel ? pourquoi avoir choisi d'ancrer l'action dans les espaces voisins tandis que la photographie insérée ici représente ce marché ? nous dirions que cela est probablement dû à la disparition du lieu en question. Les lieux voisins : la place, la rue Bellevue ou encore le café, eux, existent encore bel et bien. La photographie a ici réussi ce que le texte fut impuissant à réaliser : la restitution du lieu. Nous le voyons en effet sur le cliché, et nous en lisons le souvenir qui lui est lié à travers les mots de Dib, qui, dans une écriture ekphrastique de l'espace mnémonique, nous donne à voir une seconde photographie, littéraire, du Médresse.

En revanche, les œuvres de fiction sont inaptes à réactualisé un espace qui, au temps présent de la narration, se voit aboli : « le Médresse ou, si l'on préféré, le beylick la photographie est là, le texte n'a pas à faire voir ce que l'on voit déjà. Par ailleurs, l'écriture se charge de nous faire « voir » l'hors-champ de l'image et donc, les lieux voisins. la photographie nous donne ainsi une vision parcellaire et fragmentaire, voire faussée, de la réalité. Se dégage alors de cette œuvre photolittérature un sentiment de nostalgie et d'impuissance : les photographies sont vraisemblablement inaptes à restituer fidèlement la réalité. Pire encore, elles la transforment et suscitent un sentiment d'aliénation chez l'auteur. Dans l'Arbre a dires, Dib nous le confie : saisi per l'objectif et, ainsi, ravi au temps, ce monde au cours changeant, ondoyant, incertain qui est le nôtre, en demeure interdit, figé dans son objectivité. La prise (l'empire) photographique le voue au trou noir de l'immuable. Pourtant, ni l'image qui me représente n'est moi, ni celle qui m'offre le spectacle de la nature n'est la nature. Pas plus moi que la nature nous ne nous y reconnaissons ; mieux, elles nous

dépossèdent, moi, de moi, et la nature, d'elle-même. Sidérant les forces qui concourent à nous faire être, elles pétrifient de surcroît l'obscur travail de la mémoire comme celui de la psyché. C'est elle, la photographie, au bout du compte qui nous devient mémoire et psyché. Mais juste mesurées à l'aune et au poids d'une pellicule, ou d'une épreuve-contact. Jamais une photographie ne me restitue, d'une personne ou d'un lieu, l'image que ma mémoire en garde. Cela, que j'y vois reproduit, me reste étranger, nulle communication entre nous. Elle n'existe, cette image, qu'à l'état d'entité, ne représentant qu'elle-même.

L'image est autiste²⁹. Faisant écho à la théorie barthésienne, l'idée de Dib est de remettre en question le rôle de la photographie dans le travail mnémonique. Le caractère inébranlable et immuable de la photographie est associé à « un trou noir » et donc, par analogie, à la perte de la mémoire. L'auteur illustre son propos dans *Tlemcen ...* : on note en effet une certaine dissonance entre les images et le texte. À aucun moment l'image ne lui a permis de restituer le souvenir qu'elle est supposée représenter, d'autant plus quand il en est lui-même l'auteur.

L'image devient de ce fait une « entité » hermétique, refermée sur elle-même.



PARTIE 2

Espace et temps, entre image et texte

Chapitre 1 :

La mémoire Dibienne, entre lieux et écrits

1. Mémoire douloureuse

Etant en asile. Dib exprime dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture une certaine douleur à parler de son passé. C'est avec une nostalgie mélangée d'amertume qu'il se remémore le temps et l'espace de son enfance. Ainsi, il essaye de se rapprocher de sa terre natale en ravivant de vieux souvenirs et en se rattachant à une époque et à des lieux référant à ses origines algériennes. Voire Tlemcéniennes. Dib n'a pas assigné une date fixe à chaque souvenir évoqué dans son texte. Cependant, tout événement passé est attaché à un cadre de données temporelles et spatiales qui permet de le situer dans l'espace et dans le temps. Aussi. Le souvenir se matérialise et se complète grâce à une série d'indices.

Il s'agit d'un exercice qui nous permet aussi que nous ne reconstituions le cadre temporel qu'après que le souvenir a reparu. Et que nous soyons obligés. Pour retrouver la date de l'événement. D'en examiner en détail toutes les parties. Même alors, puisque le souvenir conserve des traces de la période à laquelle il se rapporte, il n'a été rappelé peut-être que parce que nous avons entrevu ces traces, et pensé au temps où l'évènement s'est produit (Halbwachs, 1950 :60).

Dib passe entre deux périodes déterminantes de son passé, son enfance et sa jeunesse. Mis à part la date des photos qu'il a prises lui-même en 1946 et de celles prises par Philippe Bordas en 1993, aucune autre date ne figure dans son récit : 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 remontent effectivement à 1946. Et toutes appartiennent à la même époque << (Dib, 1994 : 63).

Cependant, Dib nous donne énormément de détails et indices qui nous permettent de délimiter la période de sa vie à laquelle se rapportent tout évènement et souvenir racontés. En effet, la période qu'évoque le plus Dib dans son texte est celle de son enfance. Textes et photographies renvoient majoritairement à cet âge qui semble l'avoir particulièrement marqué. Tels ses premiers exercices d'écriture à l'école :

« Visiter d'abord l'instrument, l'éprouver. En explorer le registre : je n'aspirais à guère plus, mais cela m'avait pris dès les bancs de l'école. Déjà. Je me lançais dans Des exercices d'écriture [...] je prenais plaisir à m'étonner moi-même et à étonner notre instituteur)) (Dib, 1994 : 80)

Ou encore postérieurement, ses premières expériences de jeune homme dans la cour de leur maison :

Le cadre premier de mes écritures fut cette cour [...] je m'établissais dans un angle pour me livrer à mes exercices d'écriture et dans mon souvenir, la saison s'y prêtait à longueur d'année, ce qui ne se peut pas : en hiver. Pluies, froid et neiges ensemble nous valent à Tlemcen des journées sibériennes. Ou bien écrivais-je seulement par beau temps ? (Dib, 1994 :47).

C'est ainsi que Dib se rappelle les choses. Il raconte des fragments de son passé sans pour autant prêter une grande importance à la notion du temps. En revanche, le cadre spatial l'interpelle davantage. Les lieux de son enfance et de sa jeunesse contribuent non seulement à localiser ses souvenirs mais, surtout, à les susciter, les raviver et les pérenniser.

De ce fait, Dib a pris le soin de bien identifier et discerner les lieux décrits dans son récit. Aucun n'est imaginaire. Ils sont tous réels ou, du moins, ont existé un jour. Et même si certains de ces lieux ont été démolis, leurs noms sont restés gravés dans la mémoire de Dib et dans l'histoire de sa ville natale. Cette toponymie contribue à restituer la mémoire de lieux attestés et à représenter l'histoire d'un pays, l'Algérie.

Creuset de multiples cultures, langues et coutumes, l'Algérie a été témoin, durant une période assez importante. Du passage de plusieurs civilisations. Il en reste d'ailleurs une onomastique et, plus particulièrement, une toponymie plurilingue. Celle-ci est donc porteuse d'une signification qui est le fruit d'un événement historique, géographique, linguistique ou ethnographique.

Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture, Dib ne s'est pas limité à énumérer les noms des lieux sans accorder une importance majeure à leur signification. Il est à souligner que la totalité des noms de lieux évoqués dans le récit de Dib proviennent de référents réels, qu'ils soient historiques, sociaux ou religieux.

2. Tlemcen, ville point de départ

Tlemcen, la ville qui, dès le titre du présent ouvrage, est considérée comme un lieu d'écriture, inclut à son tour maints lieux emblématiques. Ces derniers contribuent à stimuler la mémoire de l'auteur et à attribuer, dès lors, un caractère fragmentaire à son écriture. Cependant, ces lieux ne sont pas de simples embrayeurs, ils symbolisent l'appartenance et l'affiliation. D'ailleurs, l'étymologie du nom de Tlemcen nous l'annonce d'emblée :

Tlemcen est un pays de source, son nom même l'annonce d'entrée de jeu : issu du berbère Tilmisan. Au pluriel Tilmisan, il veut dire source. (Dib. 1994 : 109). Ce qui, d'après

le Dictionnaire des symboles. Allégorise ((la maternité)) (chevalier et Gheerbrant. 1982 : 903) et représente pour Dib le retour à la terre mère et à ses origines.

En outre, la source ce nom chargé d'image et de métaphores, suscite chez l'auteur d'autres souvenirs : ((descendez et il vous suffit de traverser pour découvrir Ain Wazouta. La source de l'oie ou l'œil de l'oie, à votre gré)) (Dib, 1994 :109). Or, le souvenir de ce lieu dont le nom est gravé à jamais dans la mémoire de Dib, ((Ain Wazouta)), amène Dib à se remémorer. Voire à revivre, toutes les festivités qui s'y organisaient et les joies qui s'y vivaient :

Celle-ci, qui ressemble à bien d'autres. N'a rien de remarquable sauf que...sauf que deux fois l'an, dans la friche qui l'environne et qui est abandonnée à sa solitude le reste du temps se déroulent de grandes festivités. En plein air évidemment, et dans le périphérique de cette source si elle pouvait parler. A moi, elle me parle : elle me dit le déferlement d'une foule [...] elle me raconte l'afflux des phratries de diverses obédiences [...] elle me fait entendre des chants [...]et je vois. Oui, je vois (Dib, 1994 : 109-113).

Dib exprime par l'évocation de ce lieu une reconnaissance de ses origines mêlées d'une certaine amertume du retour vers un passé qui l'émeut. La vivacité de son souvenir contribue non seulement à restitue un lieu mais surtout à sentir et faire sentir au lecteur la présence de ce qui est absent. Voire perdu.

Dib se remémore aussi les lieux disparus et perdus à jamais :

Du Tlemcen dont témoignent ces photographies prises en 1946. Peut-on dire qu'il ne reste que le nom ? (Dib. 1994 : 83). Le marché du Médresse est l'un de ces lieux perdus qui ont servi de cadre spatial à plusieurs de ses textes :

Des scènes du métier à tisser, et de Qui se souvient de la mer, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du Médresse et de la rue Bellevue qui, donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle. Au café (Dib, 1994 :86)

Compte tenu de l'importance de ce lieu. L'auteur fait appel à un passage de sa nouvelle Au Café pour partager avec son lecteur l'histoire du nom Médresse :

Je me suis remémoré le début de ce nouveau surtout pour retrouver une expression : la place du beylick. Ainsi en effet les Européens appelaient ce qui pour nous était le Médresse, en raison de quoi le mot beylick resta pendant longtemps dans mon esprit gros de mépris. Puis

le sus qu'il servait juste à désigner, sous-les turcs, le siège administratif du bey et que, deux ou trois siècles auparavant, il occupait cet emplacement (Dib, 1994 : 86-87).

Tout comme le Médresse, la maison du Dhikr, Bab sidi Boumediene sont des lieux disparus : une porte qui n'existe plus. Des remparts qui n'existent plus (Dib, 1994 :89). Dib revit chaque souvenir vécu dans ces lieux oubliés afin de redonner vie à un espace qui raconte l'histoire d'un peuple.

3. Image d'un peuple

Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture. Dib se remémore une ère qui a profondément marqué l'Algérie et son peuple, celle de la coloniale. Il retrace le quotidien de l'Algérien d'avant l'indépendance tel qu'il l'a vécu lui-même en tant qu'enfant et adolescent. L'auteur plonge dans un passé qui ne lui est pas propre. Il creuse dans une mémoire collective afin de témoigner des évènements réels, bons ou mauvais, et de rendre hommage à toute la population qui les a subis car l'écriture de Dib a toujours eu une dimension humaine qui reste existentiellement universelle (Yamilé Ghebalou-Haraoui, 2005).

La ville de Tlemcen constitue un échantillon de cet espace qui conserve les séquelles deux guerre mondiales et de la guerre de libération. Des traces tangibles et d'autres moins palpables. Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture, images et texte dépeignent les lieux ou les Tlemceniens d'autan vivaient leurs joies et leurs peines. Dib revient sur ces lieux qui ont été complètement transformés ou, pire, ont disparu définitivement, dont seuls témoignent les photographies et les mots. Ainsi, nous sommes en présence d'une comparaison entre le passé d'une Algérie des années quarante et un présent qui est illustrés par des photos prises en 1993. L'auteur exprime une certaine nostalgie des lieux disparus. Ces lieux qui ont été témoins d'une vie. D'une mémoire et, par-dessus tout, d'une histoire :

((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)) (Dib, 1994 :83).

C'est avec mélancolie et amertume que Dib évoque ces lieux métamorphosés ou disparus et qui font partie de la mémoire de ceux qui les ont occupés un jour : ((je ne tiens tout au plus qu'à laisser entendre que nous sommes les habitants d'un lieu comme. A part au moins égale, d'une mémoire. Un lieu n'est que de mémoire en fait)) (Dib, 1994 : 83).

Tout comme le ((marché du Médresse)), ((Bab sidi Boumédiène)) étaient des villages où il y avait de tout : ((forgerons-maréchaux-ferrants, bourreliers, rempailleurs de chaises gitans, maquignons, gitans eux aussi, tonneliers, matelassiers et cardeurs de laine, charpentiers : il y avait de tout là-dedans et ça se démentait, s'activait, chantait à qui mieux mieux)) (Dib, 1994 :93).

Cette cité a été éradiquée pour les mêmes raisons que le médresse a été démoli, sous prétexte que ces lieux abritaient les ((terroristes)) durant la guerre de libérations. Cette extermination des lieux a entraîné non seulement leur effacement physique mais, surtout l'anéantissement et l'annihilation de divers métiers. Fonctions, coutumes et mœurs : ((Tandis que les baraquements partaient en fumée, des usages étaient immolés et, avec eux, les traditions, l'esprit qui les avait fondés)) (Dib, 1994 :96). Cela dit, ces lieux disparus disent l'histoire d'un peuple mais, par-dessus tout, ils en portent le deuil.

Aussi ; Dib porte-t-il témoignage d'un autre événement plus tragique, toujours saillant, dont il revoit les images. Il s'agit d'une épidémie qui a ébranlé le monde et qui est restée gravée dans l'histoire de l'humanité, le typhus :

En ces années, que de ravages causés dans la population par le typhus ! Dans la même journée, jusqu'à vingt, jusqu'à trente civières funéraires reposant sur des épaules amies ou parents se succédaient et les gens, confondus en un défilé unique, suivaient accompagnant tous les morts à la fois, ne favorisant pas. Ne privilégiant pas l'un plus que l'autre (Dib, 1994 : 105).

Dib a lui-même été atteint de cette maladie maudite, dont il a heureusement réchappé.

Cependant, le cimetière est un lieu où l'auteur médite sur la vie et la mort car, hormis les souvenirs tristes que suscite ce lieu, il éveille en lui un florilège d'anecdotes et de souvenirs gais puisés dans son enfance.

Chapitre 2 :
De l'ordre de l'image au désordre du texte

1. Le désordre chronologique des images

Cette appartenance spatiale traduit une réalité sociale car l'espace identifie les individus qui le fréquentent ainsi, ce lieu disparu amène l'auteur à se remémorer d'inoubliables souvenirs et à rendre hommage à une femme qui l'a marqué, sa grand-mère. Il pleure non seulement la démolition de ce lieu symbolique-((il fut détruit, rasé))-mais aussi la perte de sa grand-mère, grâce à laquelle il a découvert ce monde.

Plus tard, adolescent. Je retournais seul au médresse en souvenir de ma grand-mère, qui n'étais plus de ce monde. Il me semblait soudain entrevoir son fantôme aller entre les baraques : fine petite femme aux fins yeux bleu d'eau, aux fines réparties. Son haïk accroché à la pointe d'une coiffe conique et librement ouvert sur son joli visage à la peau rosée si tendre (Dib, 1994 :85).

Dib trace un portrait vivant de sa grand-mère dont il garde des souvenirs très profonds et la décrit avec précision. Celle-ci représente pour lui un passé qu'il aimerait revivre. Elle véhicule la manière d'être et de penser d'autre fois.

En outre. Dib restitue la mémoire de ce lieu mnémonique qu'est le médresse par le biais d'une écriture ekphrastique.il fait une description minutieuse du marché et relate les faits qui s'y déroulaient avec précision. Nombreuse, l'auteur cite d'autres textes où le médresse fut le cadre spatial de nombreuse scène :

Des scènes du métier à tisser, et de qui se souvient de la mer, se situent dans ce quartier. Sur les mêmes lieux, à l'angle de la place du médresse et de la rue Bellevue, qui donnant au nord sur toute la plaine mérite bien son nom, il est possible aujourd'hui encore de s'attabler au café qui a servi de cadre à la nouvelle, ((au café)) (Dib, 1994 :86).

La récurrence des mêmes lieux dans les écrits Dibiens et leur existence dans le monde réel attribuent à ses textes une authenticité historique. Ces lieux témoignent de faits historiques réels et gardent les traces du vécu de maintes générations. En se remémorant les souvenirs qui émergeaient de ces lieux et en narrant le quotidien des habitants, Dib restitue tout un patrimoine culturel et historique de l'Algérie profonde.

Mis à part la description de ces lieux symboliques. Dib voudrait restituer à travers son écriture une mémoire collective dont témoignent des personnalités, des célébrations et coutumes référant essentiellement à ses origines, à celles de son pays.

2. Image et personnages

Maurice Halbwachs est le principal pionnier du concept ((mémoire collective)).

Dans l'ouvrage qu'il lui a consacré, Halbwachs reconnaît que la mémoire individuelle doit être en contact avec la mémoire du groupe afin de reconstruire tout souvenir évoquer sur un fondement commun :

Il ne suffit pas de reconstitue pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notion communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils on fait partie et continuent à faire partie d'une même société. Ainsi seulement, on peut comprendre qu'un souvenir puisse être à la fois reconnu et reconstruit. (Halbwachs, 1950 :12)

Tout comme Dib, un homme voulant évoque son passé fait appel aux souvenir de toute une communauté. Il s'appuie dans sa remémoration des faits sur des repères fixés par sa société et son époque. Nombre de souvenirs évoqués par Dib dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture sont empreints de son milieu. En effet, il puise dans une mémoire collective propre à son peuple et à sa notion. Nous assistons ainsi à l'écriture d'une mémoire autobiographique. Social et historique qui ne réfère pas seulement au vécu d'un individu mais à celui d'une communauté toute entière.

La mémoire collective que Dib voudrait restituer à travers son texte inclut non seulement les souvenirs et le vécu de sa ville natale mais aussi les personnalités savantes et religieuses qui ont marqué l'histoire.

55 Abdou Madyan est l'un de ces savants qui a prêté son nom à maints lieux :

Édifices, monuments voire même porte et village. Des lors, nous nous intéresserons à ces lieux qui témoignent de cette mémoire collective et qui racontent l'histoire d'un peuple, sa culture et ses croyances. Halbwachs à son tour insiste sur le rôle majeur qu'à le lieu dans la préservation et la restitution de la mémoire collective d'un peuple : ((le lieu a reçu l'empreinte du groupe et Réciproquent [...] alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes spatiaux)) (Halbwachs,1950 : 85).

Bab sidi Boumediene est la porte la plus connue de la ville de Tlemcen. De cette ancienne porte disparue ne reste que le nom : ((cette porte, vous la passiez. Et un entassement

de cahutes mottées dans la poussière. L'une soutenant l'autres, assemblage de prie et de broc, se révélait à vous)) (Dib, 1994 :93). Et de cette porte naquit sous la même appellation une cité, bab sidi Boumediene, qui a été éradiquée à son tour.

Dib décrit avec minutie cette cité, dresse un tableau des activités divertissantes qui s'y pratiquaient. Diseuses de bonne aventure : « [...] ces fortes femmes, des filles du sud, disaient-elles, et le plus incroyable, dévoilées, la figure étonnamment chargée de tatouages, les yeux dévorants à force de khôl » (DIB ? 1994 : 96). conteurs de Mille et une nuits et d'époques créaient une ambiance de convivialité : « le conteur de Bab sidi Boumediene montraient. Tout autant, des dons de bateleurs et de mimes. Aussi par moment jouaient-ils un épisode de leur récit, ou le dansaient-ils, pour le plaisir d'un public transporté au ciel » (Bib, 1994 : 97). Tous ont été chassés, marchands et artisans, ainsi, conteurs et diseuses de bonne aventure n'ont plus le droit à la parole. Tout a été démoli, les baraquements abattus et le village en entier détruit.

En dépit de toutes les disparitions et des dévastations, ces espaces perdus matériellement disent une présence que la mémoire garde et que l'écriture reconstitue. Ces lieux, même détruits, témoignent de l'ancrage d'une culture.

Racontent le vécu et le rituel immuable de toute une population. Et c'est manifestement ces lieux qui ressuscitent chez Dib un passé toujours prête à rebondir. Ce passé qu'il voudrait déterrer afin de restituer la mémoire d'un lieu.

Toute fois. D'autres monuments ont été édifiés à l'honneur d'Abdou Madyan, et qui existent toujours. La mosquée et le mausolée.

Nous tenons à l'honneur de visiter aujourd'hui son lieu, tous ensemble mausolée et mosquée, un haut lieu : pour être juché au-dessus de la ville, à flanc de montagne, et pour ce constituer l'espace de recueillement que chacun connaît et fréquente à ses heures (Dib, 1994 : 119).

3. Lieux sacrés de la mémoire

Dans son pèlerinage, Cid décide de visiter la mosquée et le mausolée d'Abou Madyan, qui se situent dans le faubourg d'El Eubad. Il se dirige vers la mosquée qui une annexe du mausolée : « Nous quitterons donc ces champs peuplés, dans la vacuité de l'heure, de présences solaires, et irons vers la pole qu'indique de son index le minaret de la mosquée » (Dib, 1994 :119). Une cour sépare ces deux prestigieux monuments ou Dib s'infiltrer pour

faire face à un espace qui lui parle de son enfance : « S'il m'était possible de franchir cette porte, c'est dans une maison de facture mauresque ordinaire que j'entrerais et, de nouveau, je serai face à l'enfant que je fus » (Dib, 1994 : 121)

64 il a pénétré dans cette demeure qui a éveillé en lui d'indélébiles souvenirs telle la célébration de la Waada qui s'y organisait. De cette tradition ancestrale qui est loin d'être « [...] une occasion supplémentaire de se goberger et de prendre du bon temps. Son but : honorer la promesse qu'on a prononcée au chevet de son enfant malade, et qui était, à la guérison, de nourrir des pauvres durant quelques temps » (Dib, 1994 : 121). Dib n'était pas qu'un simple spectateur. Enfant, il lui arrivait de tomber malade, puis de guérir. Sa famille, comme tant d'autre, célébrait cet évènement par une Waada qui se tenait dans cette maison sous la protection de Sidi Boumediene. Les invités prioritaires de cette cérémonie sont les pauvres qui venaient, grands et petits, hommes et femmes, apaiser leur faim et faire la fête « dans les limites de bienséance qu'impose le respect des lieux » (Dib, 1994 : 122).

65 ce rituel ancestral que pratiquent les Tlemcénien en particulier et les Algériens en général jusqu'à nos jours permet la perpétuation des traditions et coutumes, consolide les liens avec les ancêtres et incite à l'enracinement culturel des générations futures dans leur pays d'origine, l'Algérie

66 C'est ainsi que Dib a choisi d'exprimer cet ancrage culturel dans Tlemcen aux lieux de l'écriture ou il a exprimé une exigence d'enracinement et un besoin de retour aux origines. Il a décrit, dépeint et représenté avec minutie les lieux de son enfance toujours présents ou disparus, en retraçant notamment les évènements qui s'y déroulaient. De ce fait, Dib a réussi, non seulement à raviver ces lieux perdus et oubliés, mais aussi à rendre hommage l'histoire de sa ville, voire de son pays.

4. Le patio, plus qu'un espace

4.1. Le patio

Le cadre premier de mes écritures fut cette cour [...] je m'établissais dans un angle pour me livrer à mes exercices d'écriture et, dans mon souvenir, la situation s'y prêtait à longueur d'année, ce qui ne se peut pas : en hiver, pluie, froids et neiges ensemble nous valent à Tlemcen des journées sibériennes. Ou bien écrivais-je seulement par beau temps ? (Dib, 1994 :47).

« La patio » dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture est placé de manière centrale entre les deux textes à portée théorique que sont « les lieux de l'écriture » et « les voies de l'écriture ». Il semble donc illustrer ces deux propos, aussi, en constituer le versant concret et figurer la profondeur du rapport au lieu. On peut, dès lors, postuler que ce texte de Dib s'inscrit dans un mouvement de réflexion sur l'écriture.

Dib définit le patio comme « le centre de la maison », traduction littérale de la périphrase arabe [Wast Ad-Dar], dont il constitue le cœur. Dib amplifie sa description d'éléments qui peuvent se retrouver dans d'autres patios : « si par chance votre cour possède un bassin, un jet d'eau et un carré de fleurs autour, ou que simplement un abricotier y soit planté, à tout le moins une vigne comme c'est le cas ici : assurément vous connaissez votre bonheur ». L'évocation de ce locus amoenus prend la forme d'une confidence qui ressuscite une vieille tradition du jardin intérieure (le Riyad) voire du jardin andalou.

C'est un lieu ambivalent, dans une représentation en noir et blanc comme les autres photographies de l'ouvrage d'ailleurs, et qui relève d'un intime basculant dans l'estime par l'exhibition même de la photographie.

Ces différentes caractéristiques nous permettent d'envisager le patio comme étant un lieu paradoxal (Hétérotopique) qui devient, dans le processus photolittéraire, une manière de penser l'écriture.

De fait, en s'emparant d'un lieu commun (partagé et familier) comme le patio, Mohammed Dib renoue avec les lieux communs de l'architecture et de la littérature orientaliste afin d'aboutir à un ancrage subjectif qui ne cède au lieu commun que pour mieux le déplacer.



PARTIE 3

Une œuvre photobiographique

Chapitre 1 :

**L'image d'un espace, histoire d'un lieu ou lieux
d'une histoire**

1. Tlemcen : histoire d'un lieu

« Au commencement, dieu créa les cieux et la terre ».

Ainsi commence la Genèse (1.1). Le premier livre de l'ancien testament. La bible débute par une évocation des origines de l'univers. Mohammed Dib, dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture, semble faire référence à ce texte fondateur des monothéismes ((révélés)) dans l'incipit de son ouvrage photo littéraire. Il écrit en effet : ((Au commencement est le paysage)). Cette phrase se trouve à l'entame de la section initiale, qui reprend le titre hyponyme de l'œuvre. Il détermine une approche générale de la notion d'écriture et parle précisément du ((paysage)) de Tlemcen qui est celui de sa propre enfance. En effet, les photos prises par l'auteur en 1946 et regroupées au début de l'ouvrage, renvoient à ce paysage intime de l'enfant Dib et du jeune homme qui a voulu capturer une image de ce lieu. Le fragment intitulé ((les lieux de l'écriture)) prend la suite immédiate de la collection de photos et s'ouvre sur la notion complexe de ((paysage)). Sous la forme d'une méditation philosophique. En effet Dib tente de montrer que le ((paysage)) est la projection mentale d'un lieu passé. Un endroit qui façonne l'être humain et qui est en lien avec l'enfance. Le concept de ((paysage)) est confronté à l'idée d'écriture et a partie liée avec les souvenirs du sujet, qui s'efforce de fixer dans le temps le lieu de ses origines et ceux de son enfance. Il peut se présenter également sous la forme d'une image photographique du souvenir. Nous verrons donc en quoi la notion de ((paysage)). Selon Dib détermine-le ou les lieux de l'écriture et comment ces paysages renvoient aux photographies qui en gardent la trace.

Les notions de paysage et d'écriture sont tout d'abord associées à l'existence d'un être en tant que conscience et mémoire. Dib met ensuite en relation le paysage originel avec d'autres paysages présentés comme ((artificiels)), mais qui deviennent comme l'image démultipliées du premier. C'est pour cela que le paysage se trouve intimement lié à l'acte créateur lui-même.

La notion de ((paysage)) est centrale dans le texte de Dib. L'auteur la confronte à la conscience, qui semble dépendre du ((paysage)). Dib ne se limite cependant pas au lieu originel et semble élargir son propos pour parler du lieu comme fondement même de l'écriture.

2. Lieu dans une histoire : Témoignage historique

Nous remarquons que maints lieux décrits dans le récit témoignent de faits historiques.

Ces lieux, qu'ils soient présents ou absents, racontent l'histoire d'un peuple. Ils sont une valeur culturelle et politique. Les lieux aux quels Dib est revenu dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture ne représentent pas que le simple stimulateur de la mémoire ; bien plus, ils représentent l'identité et l'appartenance de l'auteur et de ses semblables.

Pour tout pays anciennement colonisé, l'espace à plus qu'ailleurs valeur culturelle et politique. Il est en effet le support d'une définition de la nation comme de l'identité. En ce sens l'espace géographique de la nation est d'abord un espace emblématique. Espace du pays pour le quel on s'est battu. Mais espace surtout, à travers la géographie nationale, d'une identité. C'est-à-dire d'un langage qui définit l'être dans une tension vers la localisation. L'être est défini, dans cette logique, à partir du lieu dont il se réclame (Bonn, 1986 : 9).

Ainsi, l'histoire structure le récit Dibien. Souvenir, anecdotes et lieux qui en témoignent sont des indices référant à des relatifs historiques qui, par conséquent, attribuent au texte un ancrage réaliste. Et c'est bien évidemment ce passé que Dib voudrait réactualiser en restituant la mémoire d'un lieu, celui de sa ville natale.

On peut s'interroger, en effet, sur le contexte historique et politique de la parution de cet ouvrage, en 1993. En Algérie, cette date correspond aux débuts de la guerre civile, peu de temps après que le FIS (Front islamique du salut) a tenté d'investir le champ politique en prenant part aux premières élections législatives multipartites, avant que l'armée n'interrompe brutalement le processus électoral (décembre 1991 - janvier 1992). Or, l'ouvrage ne contient pas la moindre allusion à la séquence ayant ainsi débuté, généralement connue sous l'appellation de « décennie noire ». C'est que l'œuvre de Dib et cet ouvrage en particulier problématisent le rapport à ce que l'on nomme le « réel ». Il n'est pas anodin, cependant, qu'à ce moment précis de l'histoire, un tel livre puisse voir le jour, comme une interrogation sur l'origine et une promesse d'un horizon consensuel ou deux regards, entre passé et présent, sud et nord, peuvent enfin converger.

3. La notion du lieu dans l'écriture Dibienne

Les notions de lieu et de paysage renvoient à des enjeux multiples identifiés par les études géo critiques : dimension politique et identitaire d'appropriation, dimension esthétique de description et de transfiguration, travail intertextuel et intratextuel d'invention du lieu à partir d'une mémoire... Chez Dib, ces dimensions apparaissent parfois toutes ensemble, à travers une poétique du lieu proche de la rêverie philosophique. Cela apparaît notamment

dans qui se souvient de la mer, ou l'écriture de la ville aboutit à une méditation philosophique sur le temps.

C'est peut-être là qu'apparaît une des distinctions que l'on peut proposer entre le lieu et le paysage. En plus de renvoyer très clairement à la représentation artistique du lieu, le paysage s'envisage comme un rapport subjectif du sujet avec l'espace. Dans « les lieux de l'écriture », ce rapport subjectif est affirmé d'emblée. L'intertexte biblique pose la dimension ontologique du paysage : « Au commencement est le paysage ». Suit une définition (« s'entend ») dans laquelle le mot « cadre » renvoie expressément à la pratique photographique : « comme cadre ou l'on vient à la vie puis à la conscience ». Cette double naissance renvoie aux deux dimensions dehors/dedans, naissance physique dans un lieu géographiquement déterminé et naissance au monde des idées, à la conscience du sujet. Cette double dimension du paysage explique son possible déplacement lorsque le narrateur identifie les « enjeux des ressemblances » de la Californie, de Los Angeles et du Mont Washington (p.44), avec le paysage « originel », celui de la naissance.

Le glissement qui s'opère d'un lieu à un autre par un jeu « d'identifications » s'explique par l'intériorisation de ce paysage original devenu mouvant, car « conscience et paysage se renvoient leur image ».

Chapitre 2 :
Symbolique et représentation

1. Image de la femme, représentation engagée :

En général, la situation de la femme arabe a toujours été controversée. Dans la plupart du temps la femme était exclue de la vie extérieure de la maison, sauf exception. L'autorité paternelle puis maritale ont donc été très forte. La situation très inférieure de la femme a fait d'elle une chose vendue à son insu au nom du mariage, la femme vivait l'esclavage non annoncé.

Selon la tradition algérienne, la femme n'a absolument rien à faire en dehors du foyer. On a l'habitude de dire que la femme a trois sorties à faire dans sa vie, la première du ventre de sa mère, la deuxième pour aller à la sépulture nommée le domicile conjugal, quant à la troisième, c'est pour être emmenée au cimetière après sa mort. La femme est présentée dans la littérature mondiale depuis le début des temps, mais la façon dont on la présente diffère d'une époque à l'autre. On a pu voir des mouvements qui ont essayé de défendre la cause de la femme pour établir une égalité sociale entre les deux sexes. La femme a fait des géants vers son exclusion sociale et contre son émancipation. Elle a en effet, grâce à la législation, obtenu autant de droits que l'homme, mais cela reste insuffisant, en plus que l'homme dans certain cas n'arrive pas à oublier sa transcendance historique pour assimiler la réalité.

Mohammed Dib est l'un de ces écrivains algériens qui ont pris cette responsabilité. Avec son engagement, il a fait connaître l'Algérie dans le monde littéraire durant la colonisation française.

Publiée entre 1952 et 1957, la grande maison, l'incendie et le métier à tisser tracent le quotidien des algériens pendant la seconde guerre mondiale. C'est une sorte d'autopsie sociologique de la société de l'époque.

Dans Tlemcen ou les lieux de l'écriture la femme est photographiée, mais à l'intérieur. Elle est voilée et sans visage à l'extérieur. La femme est mise dans son cadre familial traditionnel, c'est une femme qui fait des tâches ménagères ou un travail artisanal. Elle ne s'occupe rien que de sa maison et de ses enfants. On y trouve la mère de famille, la jeune adolescente, la célibataire et l'ouvrière. Certaines vendent leurs ouvrages faits à la main au marché. Quelques filles occupent aussi un travail manuel dans des manufactures. D'autres emportent le travail à faire à la maison. Le travail de la femme reste un signe d'infériorité sociale, mais, ces femmes n'ont pas d'autre choix.

Les journées de ces femmes passent dans des futilités, des cris et des querelles, parfois, violentes, Mohammed Dib décrit la mal-vie de ses personnages qui les a transformés en être proches des fauves, il utilise des verbes et des expressions qui désignent les animaux pour parler d'elles, comme « pâtes molles », « elles piaulèrent », « glapissement », « elles dégoisaient », « jacasser », « caqueter », « n'ouvre pas le bec ». Leur humanité est défigurée par la proximité et l'exploitation. Le regard intérieur blesse, on n'aime pas se regarder et on n'aime pas le regard de l'autre qui est l'étranger. Ce sont alors des êtres qui vivent sans savoir le motif de leur existence.

2. Enfant dans l'écriture de Dib, une image d'espoir

Dans la globalité des œuvres de Mohammed Dib que nous avons eu l'occasion de lire ou consulter, nous trouverons toujours des thèmes qui reviennent sans cesse. Le sens de responsabilité de l'écrivain se traduit par la présence permanente des thèmes extraits de la société. Il est question des inégalités sociales, des conflits entre les générations, de la femme dans ses relations avec l'homme, de l'immigration et du sous-développement. N'importe quel lecteur socialisé et dans c'importe quel contexte culturel est invité à se reconnaître dans cette poésie.

Dans la mesure où l'écrivain traite l'histoire de sa vie, l'enfance sera dans une passerelle obligatoire. Elle est un thème qui se fera un chemin et occupe un espace central. C'est le cas de Mohammed Dib où l'enfant occupe une place très importante dans sa littérature omniprésente dans beaucoup de ses œuvres.

Dans « Tlemcen ou les lieux de l'écriture » il est sensible à tout ce qui se passe autour de lui, un enfant regarde le monde avec des grands yeux naïvement. Son imagination fertile peuple le monde d'ogres et d'ogresses, elle anime les objets et leur donne conscience et vie. L'enfant dit. Il est un moyen de liaison familiale : l'amour, le respect, la crainte et la haine. Un enfant qui juge responsable la société de ses malheurs. Il raconte les journées à chercher de quoi manger.

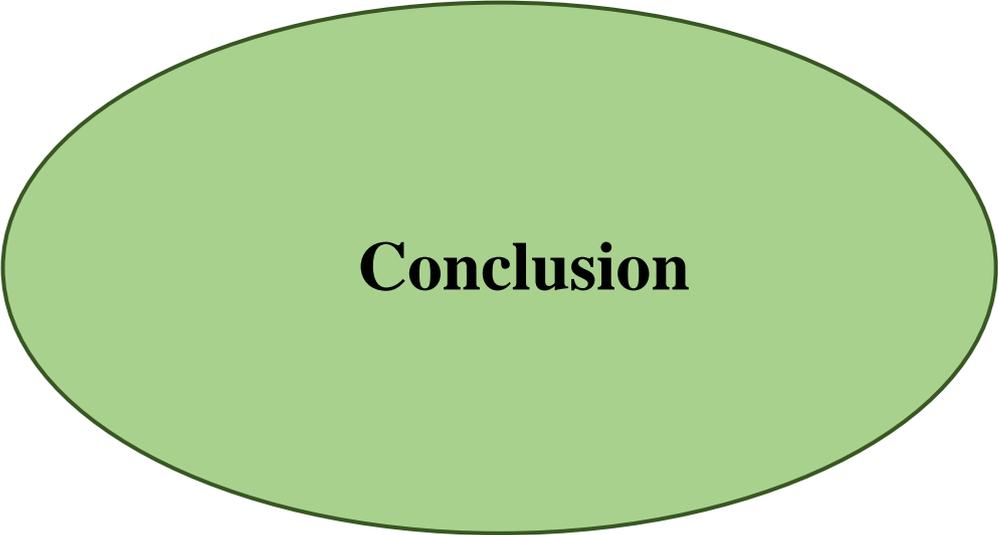
Mais d'un autre côté et dans le même tableau une autre société d'enfants ; ceux qui sont riches et qui n'ont jamais connu la faim et la misère.

L'enfance photographiée, n'est pas citée dans le texte. Il est la surface réfléchissante des différents faits sociaux. Ainsi cette enfance tresse une relation très étroite entre chaque aspect et chaque composante d'une enfance et le vécu des enfants.

Chapitre 2 : Symbolique et représentation

Le régime colonial français est à l'origine de tous les problèmes, surtout sociaux vécus par les algériens. La colonisation française est donc la source principale de tous les malheurs dont souffre le peuple algérien. L'image d'une enfance malheureuse se dessine. Tous les enfants souffrent des mêmes problèmes ; la recherche permanente d'un morceau de pain.

Quant à un enfant âgé de dix ans, il regarde, assiste, subit, et témoin. Il ne réagit pas, il ne peut se révolter, son âge ne le permet pas.



Conclusion

Conclusion

Nous arrivons à la fin de ce modeste travail ayant objectif de confirmer la crédibilité de nos hypothèses à savoir que le fait que l'écrivain retourne à ses endroits d'origine, cela signifie se poursuivre. Aussi l'image est inexorable liée au texte. La relation entre texte et image serait une relation de complémentarité.

La première partie de notre étude, dont l'intitulé était « Repères théoriques et définitoires » était divisée en deux chapitres. Dans le premier chapitre ayant pour titre « la notion de la photolittérature » nous avons porté la lumière sur l'image littéraire, voire la photolittérature » en particulier. Le deuxième chapitre « Mohammed Dib et son œuvre » était consacré dans un premier temps à la présentation de l'écrivain. Par la suite, nous avons essayé de passer à l'étude générique de l'œuvre.

La deuxième partie, intitulée « la mémoire dibienne, entre lieux et récits ». Dans le premier chapitre, qui est pour intitulé « Espace et temps, entre image et texte », nous avons fait un bref flash-back du vécu douloureux de Mohammed Dib, dans sa ville natale qu'est Tlemcen. Quant au deuxième chapitre « de l'ordre de l'image au désordre du texte », nous avons parlé des lieux sacrés dont l'écrivain a mis le point tout au long de son livre, sans oublier le désordre chronologique des images.

Enfin, la troisième partie de notre travail de recherche « une œuvre photo biographique ». Le premier chapitre

Quant à notre objectif de départ, il était de démontrer comment est-ce que le dispositif photolittéraire dans « Tlemcen ou les lieux de l'écriture » se manifeste t'il. C'est donc à cela que notre travail de recherche était consacré. À l'issue de notre analyse, nous tenions à dire que, contrairement aux peintures ou aux romans, la photographie a la capacité de reproduire fidèlement, mais la littérature nous dit le contraire. L'image devient trompeuse et fourbe. « J'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits¹ ».

La locution adverbiale de négation utilisée ici met l'accent sur l'irréversibilité des choses. Bitters a déclaré qu'il pouvait capturer certains des détails, l'air et la posture représentés, mais en aucun cas la personne dans son ensemble. La réalité représentée par la photo est et en effet partielle et fragmentaire. Une photo à elle seule ne peut pas reproduire fidèlement la mémoire. Par conséquent, le texte, viendrait alors « compléter » et fournira les détails manquants, tout en agissant en même temps comme un coordinateur entre les images du projet autobiographique, comme l'a démontré Borit : « la photographie ne peut à elle seule

¹ Cité par Roland Barthes, dans la chambre claire : note sur la photographie, paris, Gallimard, 1980, p, 88

constituer un pacte autobiographique. C'est le texte, après coup, qui lui donne cette dimension² ».

Les photos de Dib témoignent du comportement de la vieille Tlemcen, qui était une scène de son enfance et de sa jeunesse, et sa naissance en tant qu'écrivain. Par conséquent, il est prévisible qu'un sentiment de nostalgie colorise les textes qui accompagnent les clichés.

Bien que la ville n'ait pas totalement disparu, certains lieux ont beaucoup changé, comme en témoigne le « Marché du Médresse ». Le marché aux mille couleurs et mille parfums que fréquentaient chaque jour l'auteur et sa grand-mère. Ce dernier est doublement détruit : une première fois à travers la mort de sa grand-mère qui a mis fin à leur évasion quotidienne dans ce lieu symbolique. Une seconde fois, en raison d'être un refuge pour les terroristes pendant la guerre d'indépendance.

Dans « Tlemcen ou les lieux d'écriture », l'image devient un prétexte à l'écriture. C'est un embrayeur qui a la capacité de stimuler la mémoire et peut provoquer des souvenirs décrits dans une anthologie d'anecdotes et de souvenirs racontés dans les textes qui les accompagnent.

Ce livre raconte le récit d'une enfance perdue à tout jamais qui se dit au présent, c'est un Dib-enfant, celui d'avoir un espace pour écrire, non pas pour devenir écrivain, mais afin de sentir seulement qu'il existe, qu'il est libre. Les conditions de vie de l'époque (1946), si dures, n'offraient qu'une alternative aux enfants « indigènes » : soit le travail pécore, soit-comme ce fut son cas-l'école. Revisiter aujourd'hui ce magnifique guide de l'enfance des années 1940, c'est embarquer dans un voyage dans l'enfance de Mohammed Dib et redécouvrir les anciens codes sous-jacents à une œuvre qui ne cesse de nous émerveiller.

Revenir sur les lieux de l'écriture à partir de matériaux iconiques et indiciels s'inscrit dans un projet de reconstitution de soi. Quand il s'agit de raconter des épisodes de vécu, le passé revient dans son aspect le plus charmant, le plus fascinant. Le poète est enchanté devant les souvenirs et s'émeut si bien qu'il ne sait plus quelle part de réalité leur accorder ou quelle part de rêve.

« Tlemcen ou les lieux de l'écriture » constitue l'espace biographique du poète le point nodal de l'œuvre. Le retour sur les endroits où il avait passé son enfance s'inscrit dans un

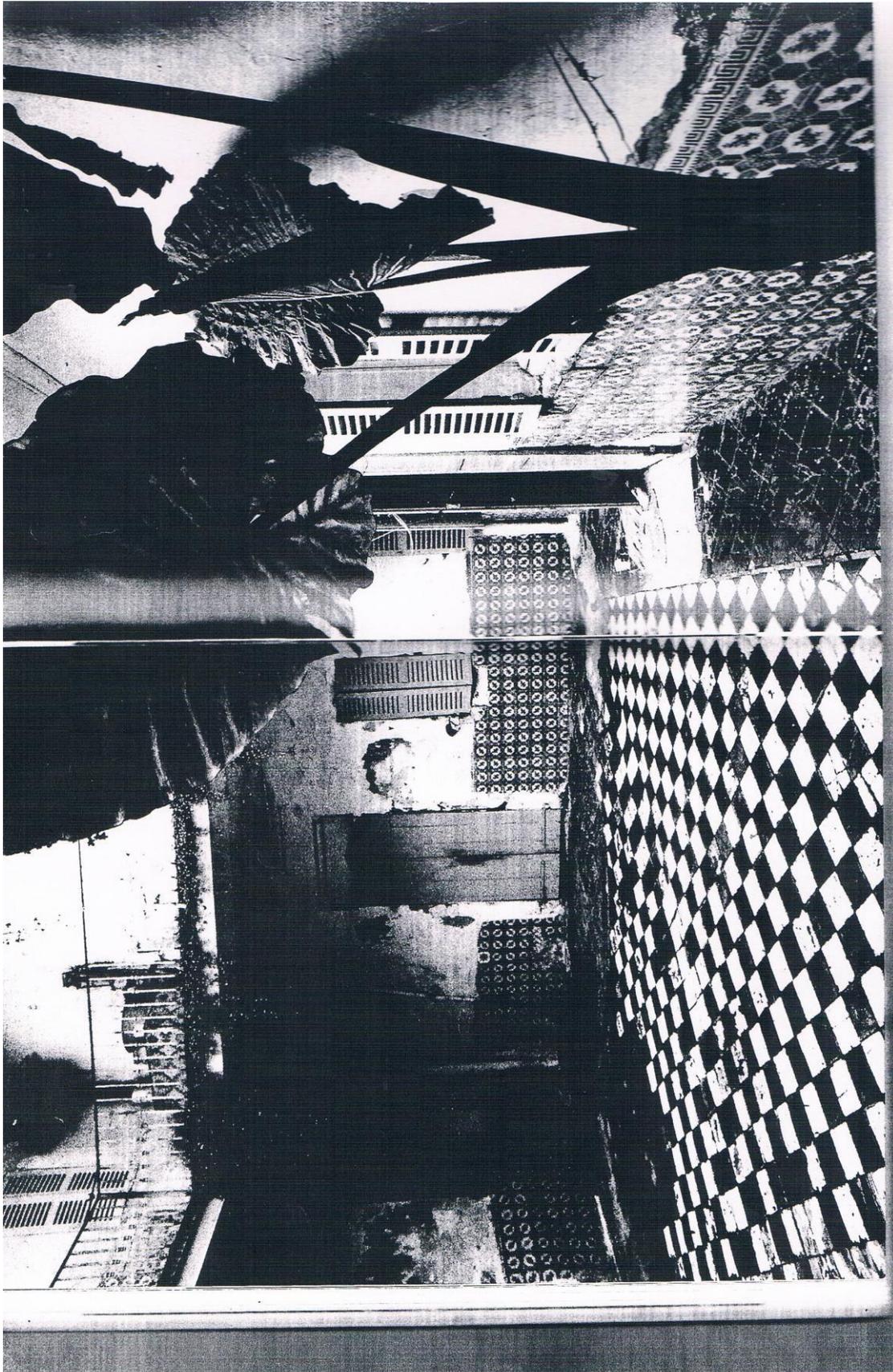
² Jean Pierre Montier, « contourner Barthes pour relire Proust », dans la photographie au pied de la terre, texte réunis par Jean Arrouye, Aix-en-Provence, Publication de l'université de Provence, 2005, p, 57

Conclusion

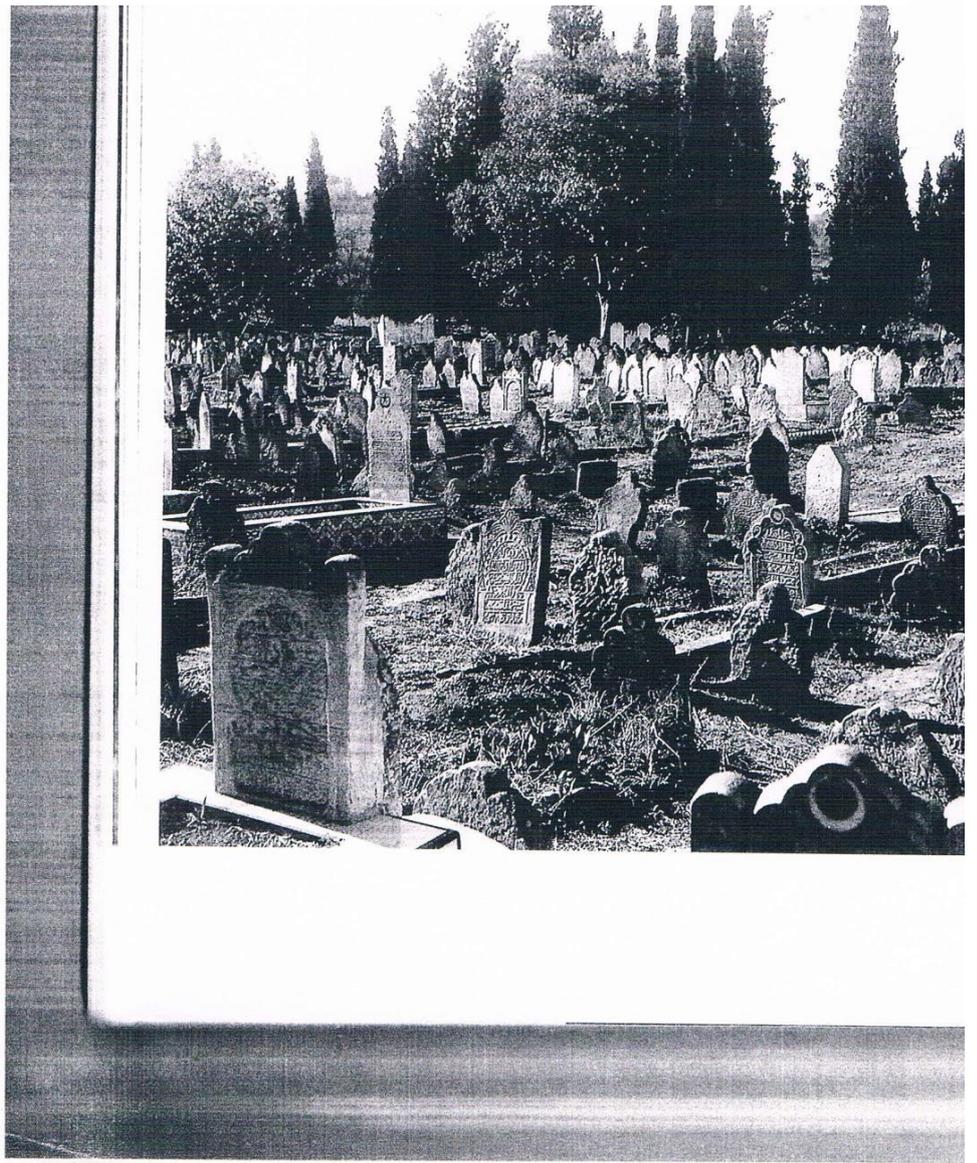
projet mnémonique ou le poète, par le biais de deux codes sémiologiques, mène le lecteur vers sa jeunesse.

Dans cette traversé au fil du temps et de l'espace, l'image que l'écrivain associe au texte acquiert plus d'importance sur le plan quantitatif que le récit. Deux albums photo enchâssent le texte : le premier est de Dib dont les clichés ont attendu un demi-siècle environ pour parvenir à notre connaissance ; le dixième, tout récent à la parution du livre, est le fruit du travail d'un photographe professionnel. Le récit qui sépare les deux albums photos comme pour dissocier les deux pans temporels du passé et du présent se situe au milieu du livre et comporte lui-même la plupart des photos prises par l'auteur.

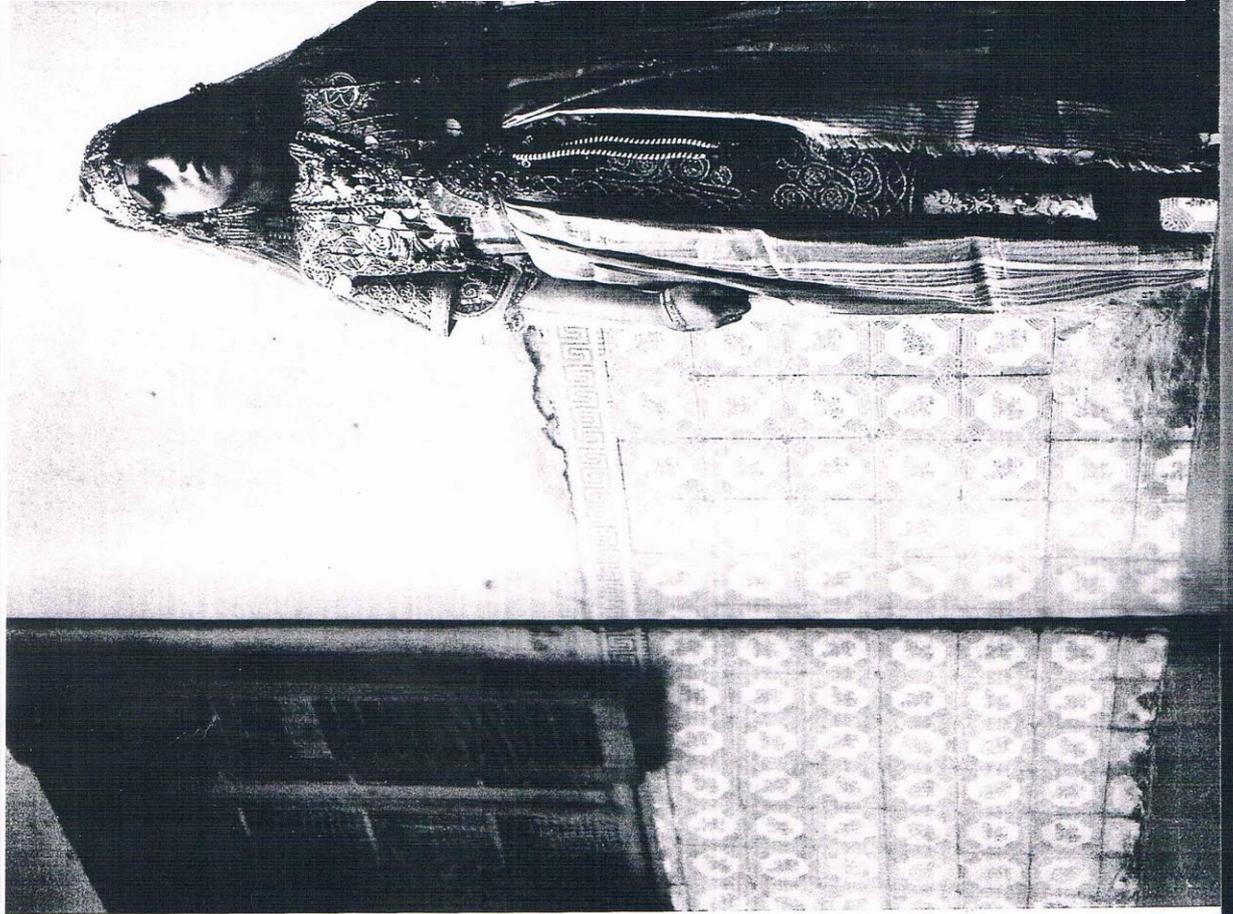
Annexes

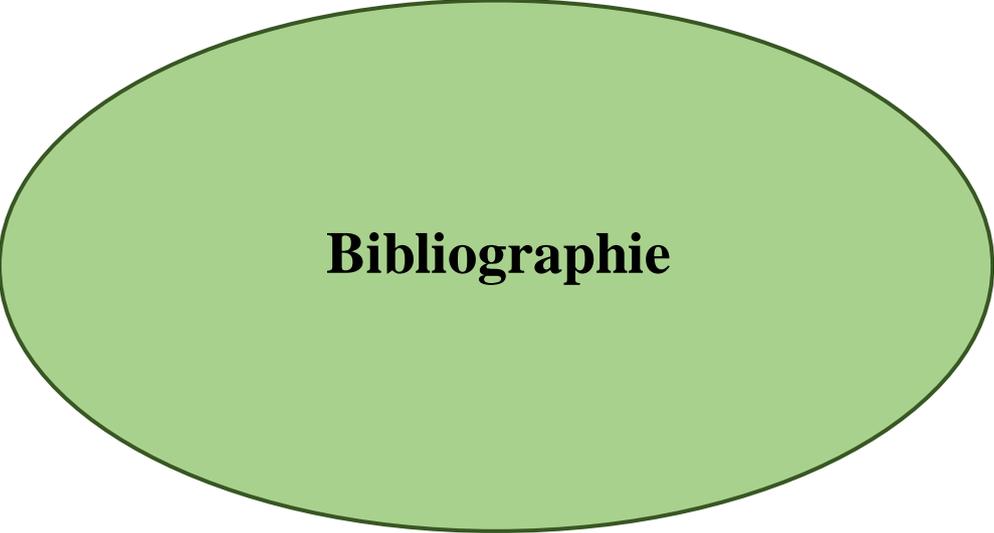












Bibliographie

Corpus

Mohammed Dib, Tlemcen ou les lieux de l'écriture, paris, éd. Revue Noire.

Ouvrages théoriques

- Bauret, Gabriel. « Autobiographie littéraire et autobiographique photographique », les cahiers de la photographie, n13, 1984.
- FOUCAULT M ; Nietzsche, Freud et Marx, in revue Nietzsche, n67, Ed. Minit, paris, 1967, p.92
- FOUCAULT M ; Nietzsche, Freud et Marx, in revue Nietzsche, n67, Ed. Minit, paris, 1967, p.92
- HAMON P. : du descriptif, Ed. Hachette, Paris, 1993, p. 11.
- Jean-Pierre Montier, « contourner Barth pour relire Proust », dans la photographie au pied de la lettre, textes réunis par jean Arrouye, Aix-en-Provence, publications de l'Université de Provence, 2005, p. 57
- JOLY M : introduction à l'analyse de l'image, Ed. Nathan, paris, 1993, p.40.
- Roland Barthes, dans la chambre claire : note sur la photographie, paris, Gallimard, 1980, p.88.
- SEGOND L : LA SAINTE BIBLE, Exode (20 :4), Ed. Alliance Universelle, Paris, 1992, p.84.
- VAILLANT P. : sémiotique des langages d'icone, Ed. Honoré, paris, 1999, p, 56

Articles en ligne

- Extrait de traduction de Nation and narration, Homi K. BHABHA, 1990, Routledge
- Jean marc MOURA, université de Lille, postcolonialisme et comparatisme, www.Voxpoetica. Orge/sflge/biblio/moura.html